

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

a cura di
Novella di Nunzio e Francesco Ragni

Tomo II



Università degli studi di Perugia
Culture Territori Linguaggi – 3
2014



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

a cura di
Novella di Nunzio e Francesco Ragni

Tomo II



Università degli Studi di Perugia

Indice del tomo II

TESTIMONIANZE D'AUTORE

DIEGO ZANDEL

La mia frontiera.....p. 7

IN FUGA DA... ESILIO VOLONTARIO

ELISABETH KERTESZ-VIAL

Luigi Pirandello dal 1929 al 1935: un improbabile esiliato volontario.....p. 15

ILARIA DE SETA

Autoesilio americano e *World Republic* nei diari inediti di Giuseppe Antonio Borgese.....p. 23

ANDREA PAGANINI

La letteratura italiana in Svizzera durante la seconda guerra mondiale.....p. 39

CRISTINA TERRILE

Il «dispatrio» di Luigi Meneghello: la polarità come fondamento di poetica.....p. 53

ERRANTI

NOVELLA DI NUNZIO

La funzione letteraria dell'ebreo errante e l'ebraismo come dispositivo narrativo e critico.....p. 65

VALENTINA SARDELLI

«La vera patria è la lingua». Gli intellettuali ebreo-tedeschi da minoranza praghese a comunità esule.....p. 89

MARTA MĘDRZAK-CONWAY

New York Exiles, Triestine Exiles: Affinities Between American-Jewish and Svevian Protagonists.....p. 97

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: TEATRO

PAOLO PUPPA

La grazia/disgrazia di essere straniero a teatro.....p. 107

MARTINA DAMIANI – FABRIZIO FIORETTI

L'esilio degli intellettuali italiani dai territori asburgici: il percorso di Nanni Mocenigo.....p. 123

ANNE-MARIE LIEVENS

L'arcangelo dall'ala spezzata: l'esilio di Alberti in *Noche de guerra en el Museo del Prado*.....p. 131

MARIA ESTER BADIN

Migrazione e teatro.....p. 139

«IL SOGNO DI UNA COSA»

BOŠKO KNEŽIĆ

L'eterno esule dalmata sugli esempi di Tommaseo e Bettiza.....p. 149

CHIARA MARASCO

Alla periferia del mondo: il vicino e l'altrove. Le cicatrici della memoria nella letteratura triestina.....p. 159

MASSIMILIANO TORTORA

L'«esiliato» e la «patria» sognata in *Mediterraneo* di Eugenio Montale.....p. 169

ELIS DEGHENGI OLUJIĆ

La terra e le origini ritrovate: il ritorno in Istria, spazio fisico e interiore, di Anna Maria Mori.....p. 177

TIZIANO TORACCA

L'ambiguità del Terzo Mondo: il rimpianto drammatico di Pasolini.....p. 193

COLONIE, IDENTITÀ, IDIOMI

ELEONORA RAVIZZA

Percorsi alla ricerca del sé e dell'altro nella letteratura d'esilio anglo-caraibica.....p. 209

CRISTIANO RAGNI	
«La prole dello schiavo di Crusoe». L'indentità "liquida" nelle Antille di Derek Walcott.....	p. 221
LUCA FAZZINI	
Esperienze marginali: la <i>Luuanda</i> di Luandino Vieira.....	p. 233
LORENZO MARI	
Un riconoscimento mancato. L'esperienza italiana (1976-1979) di Nuruddin Farah.....	p. 241
JELENA REINHARDT	
Dalla periferia al centro: la figura del taglio in Elias Canetti e Herta Müller.....	p. 255
ROSINA MARTUCCI	
Mary Melfi e Giose Rimanelli: fra testi letterari di frontiera ed esilio ed esigenze linguistico-espressive.....	p. 265
FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: PROSA II	
MICHELANGELA DI GIACOMO	
Foggia-Torino solo andata. Codificazione dell'identità migratoria nelle memorie di due protagonisti.....	p. 273
ALESSANDRA LOCATELLI	
Fulvio Tomizza, tra esodo ed esilio.....	p. 289
KATERINA DALMATIN	
Le metafore dell'identità dalmata e spalatina in <i>Esilio</i> di Enzo Bettiza....	p. 299
VALENTINO BALDI	
Esilio e frontiera nella narrativa di Cormac McCarthy.....	p. 311
CONCLUSIONI (PROVVISORIE)	
CLAUDIO FRANCESCAGLIA	
Aldo Capitini: la «compresenza» come liberazione e superamento del limite.....	p. 321
INDICE DEGLI AUTORI E ABSTRACT.....	p. 327

TESTIMONIANZE D'AUTORE

Diego Zandel

LA MIA FRONTIERA

1. Nascere e crescere in un campo profughi

Sono nato nel 1948 in un campo di concentramento, adibito a centro di raccolta profughi, a Servigliano, in provincia di Fermo, da genitori esuli da Fiume.

Di quel campo non ho ricordi, solo i racconti che mi hanno fatto i miei genitori: baracche in cui vivevano più famiglie separate da teli che in pratica precludevano ogni intimità. Tanto più che i nuclei erano compositi: il mio ad esempio era composto dai miei genitori, la nonna paterna e io. C'erano poi la mensa e le latrine in comune, per le quali bisognava uscire. Fu in quel campo che mia madre si ammalò di tisi, costretta poi a un lungo ricovero in sanatorio.

Da lì poi fummo trasferiti in un altro campo profughi, al cosiddetto Villaggio Giuliano-Dalmata di Roma, costituito dai dormitori degli operai che costruivano l'E.42, l'Esposizione Universale Romana, interrotta a causa della guerra.

Qui sono praticamente cresciuto, ed è stata un'esperienza determinante per la mia formazione di uomo e di scrittore.

Per dieci anni, prima che i dormitori fossero abbattuti e sostituiti con case popolari, eravamo sistemati in dei padiglioni, in ciascuno dei quali vivevano undici nuclei familiari. C'era un corridoio lunghissimo sul quale si affacciavano le porte dei nostri alloggi, composti da una o due camere, cucina, gabinetto e un lavandino che serviva a tutto, per cucinare, lavare i piatti, la roba, farsi la barba. Si usciva dalla cucina e ci si trovava nel corridoio comune. Io, figlio unico, non ho mai sofferto la solitudine.

Vivevamo in una sorta di autismo etnico, linguistico e culturale, perché il Villaggio era isolato dal resto della città, dalla quale all'epoca ci separavano chilometri. Gli insediamenti più vicini erano le caserme militari della Cecchiagnola e, quindi, la borgata della Montagnola, nei pressi della Basilica di San Paolo. Al Villaggio, che era controllato da una guardiania, c'era una scuola elementare, i cui maestri erano per la gran parte profughi. È pertanto chiaro che anche l'insegnamento aveva come punto di riferimento la nostra storia e la nostra condizione di esuli. Tra noi parlavamo il dialetto giuliano, e comunque i maestri, pur parlando in lingua, non potevano sottrarsi all'accento tipico del nostro dialetto. Eravamo una repubblica a parte. E, come al campo profughi di Servigliano il confine tra noi e chi ne viveva fuori era determinato dal

muro che ci separava, così al Villaggio di Roma il confine era rappresentato dal posto di guardiania, al di là del quale scorreva la via Laurentina, la terra degli altri.

Ecco, qui ho vissuto sulla mia pelle la frontiera, culturale e linguistica, che separava la comunità di esuli nella quale vivevo dall'ambiente esterno, che si trovava al di là del muro di cinta dei campi e della loro porta d'ingresso.

In questo senso, credo di essere forse l'unico scrittore che, nato e vissuto lontano dalla frontiera propriamente detta, possa fregiarsi del titolo di scrittore di frontiera. Lasciatemi a riguardo citare Cristina Benussi, che scrive:

intanto è bene che la memoria venga mantenuta viva, anche da parte di chi non può ricordare l'esodo, perché appartiene alla seconda generazione, quella nata nei campi profughi. È il caso di Diego Zandel, che fin dalle sue prime prove poetiche non poteva non partire dai ricordi tramandati dalla nonna. Tanto è forte il legame con la patria avita, Fiume, da obbligarlo, anche dentro un romanzo d'intreccio come *Massacro per un presidente*, a cercare qualcosa che potesse ricondurlo alle radici della propria identità.

Una identità che non può non portarsi dietro la frontiera.

Sostanzialmente, direi che la frontiera è una condizione di vita. E per spiegarlo vorrei proseguire con un'ampia citazione tratta da libro *Trieste, un'identità di frontiera* di Angelo Ara e Claudio Magris, che mi sembra molto pertinente:

la frontiera è una striscia che divide e collega, un taglio aspro come una ferita che stenta a rimarginarsi, una zona di nessuno, un territorio misto, i cui abitanti sentono spesso di non appartenere veramente ad alcuna patria ben definita o almeno di non appartenere con quella ovvia certezza con la quale ci si identifica, di solito, con il proprio paese.

Il figlio di una terra di confine sente talora incerta la propria nazionalità oppure la vive con una passione che i suoi connazionali stentano a capire, sicché egli, deluso nel suo amore che non gli sembra mai abbastanza corrisposto, finisce per considerarsi il vero e legittimo rappresentante della sua nazione, più di coloro per i quali essa è un dato pacificamente acquisito. Ma la frontiera, la quale separa e spesso rende nemiche le genti che si mescolano e si scontrano sulla sua linea invisibile, anche unisce quelle stesse genti, che si riconoscono talora affini e vicine proprio in quel loro comune destino – che le grandi madrepatrie non riescono a capire – in quel loro sentimento segreto d'inappartenenza, in quell'indefinibilità della loro identità. Perciò dai luoghi di frontiera – non solo nazionale o

linguistica, ma anche etnica, sociale, religiosa, culturale – è spesso nata una notevole ed incisiva letteratura, espressione di quella crisi e di quella ricerca dell'identità che segnano oggi il destino di ognuno e non certo soltanto di chi nasce o vive nelle terre di confine.

Su questa verità esistenziale è nata e, fino a un certo punto, è cresciuta la mia ispirazione, che si è espressa prima con due sillogi di poesie. La prima intitolata *Primi giorni* e la seconda *Ore ferme*, raccolte nelle quali, accanto a temi propri dell'adolescenza, si accompagnavano la nostalgia e il senso di paradiso perduto rappresentato dalle terre a cui i ricordi dei miei e dell'intera comunità nella quale vivevo davano consistenza umana, culturale e anche politica.

Ed è su questo ultimo aspetto che si è a un certo momento manifestata la mia diversità, che mi ha spinto a rifiutare il pregiudizio antislabo e nazionalista a cui sembrava votata la maggioranza dei profughi.

È stata una maturazione lenta la mia, nata da due elementi della mia vita secondo me decisivi: il primo dato dalla nonna paterna, istriana di etnia e lingua croata, che viveva con noi e che mi accudì quando mia madre fu costretta al lungo ricovero in sanatorio; il secondo, dal precoce viaggio a Fiume che feci con mia madre nel 1954, desiderosa, dopo sette anni di distacco, di riabbracciare i suoi genitori e i suoi fratelli rimasti nella loro città.

Avevo sei anni e da allora, fino ai venti, tutte le estati le vacanze scolastiche le trascorsi a Fiume, allora jugoslava, avendo per compagni di gioco ragazzi e ragazze slave, nei quali non vedevo assolutamente quei nemici che al Villaggio mi additavano, ma amici e, a un certo punto, pure fidanzatine da amare.

Tutto ciò, ovvero il conflitto tra la mia posizione politica e quella maggioritaria diffusa nella comunità dei profughi, sarebbe stato espresso nel mio primo romanzo, *Massacro per un presidente*, edito da Mondadori nel 1981, in cui un anarchico e un agente dei servizi segreti dello stato italiano, su fronti ideologici opposti, trovano un punto di incontro nel loro essere entrambi profughi appartenenti alla comunità giuliano-dalmata di Roma.

Nonostante si tratti di una fiction, dentro questo mio primo romanzo vivono – come sarà per tutti gli altri miei lavori – forti elementi autobiografici.

Il mio secondo romanzo, *Una storia istriana*, è addirittura ispirato a una tragica vicenda familiare che ha visto suicida un fratello di mio padre, ceduto a 14 anni a uno zio che non aveva figli. La vicenda si svolge tutta nella zona mineraria dell'albonese, in quella Istria dell'interno, di lingua croata, di cui è originaria la mia famiglia paterna. È un romanzo che, come ho scritto in una successiva edizione, alla quale l'editore aveva voluto cambiare il titolo, facendolo diventare *Il figlio perduto*, ha incontrato ostilità nella comunità di profughi, appunto, per il predominante carattere slavo dei protagonisti.

Un'Istria che non ci appartiene, così aveva titolato un giornale dei profughi, che con una breve nota del direttore spiegava il suo rifiuto a recensire l'opera. Mi sembra una reazione emblematica del clima che si viveva ancora negli anni Ottanta, quando il libro uscì per i tipi dell'editore Rusconi.

Un clima, comunque, nel quale sono cresciuto e che mi ha spinto con sempre maggiore convinzione a cercare i motivi e le occasioni che potevano unire i profughi e i rimasti, tra i quali naturalmente avevo anche non pochi parenti. Non a caso, sono stato il primo scrittore profugo a essere pubblicato dai giornali della Comunità dell'Istria e di Fiume, allora di osservanza comunista, e il primo profugo a diventare redattore di una rivista della minoranza italiana, dopo la fine della Jugoslavia.

Oggi i collegamenti tra le due comunità e anche tra le istituzioni di profughi e quelle croate sono all'ordine del giorno. Sono orgoglioso, pertanto, di essere stato tra quei pochissimi che hanno cercato da sempre di costruire – come ha insegnato Ivo Andrić – ponti tra popolazioni e culture diverse.

2. L'esodo nei miei libri

All'inizio degli anni Novanta ho assunto un importante incarico nell'ambito delle Relazioni Esterne dell'azienda in cui lavoravo, Telecom Italia.

Diventai responsabile delle attività editoriali, con un budget miliardario, una ventina di collaboratori da coordinare, diversi fornitori e così via. Il tempo per scrivere, necessariamente, si ridusse. Ma non mollai, sarebbe stato come non respirare, non vivere: continuai a scrivere nei ritagli di tempo.

Giusto in quegli anni era caduto il muro di Berlino. La collana di spionaggio della Mondadori, *Segretissimo*, si trovò improvvisamente scarsa di titoli. Così io, che avevo scritto un romanzo come *Massacro per un presidente* in cui erano di scena i servizi segreti italiani, fui contattato e mi fu chiesto se volevo scrivere per quella collana. Accettai. Mi dissero che il pubblico di *Segretissimo* gradiva il protagonista seriale, e così mi inventai una nave da crociera che viaggia per il Mediterraneo, nella quale ogni volta succede qualcosa che darà vita al racconto.

Protagonisti fissi il commissario di bordo Rudi Hagendorfer, profugo fiumano con una nonna istriana come la mia, e il *maitre* greco Stavros Xenicos, ex campione di lotta libera (Xenicos, per intenderci, è il cognome della famiglia materna di mia moglie, di origine greca). Il primo romanzo fu *Crociera di sangue*, e aveva come sfondo la guerra dei Balcani in corso in quegli anni, il secondo fu *Operazione Venere*, ambientato a Cipro. Entrambi i romanzi erano incentrati, ancora una volta e nonostante gli intenti consumistici, sulla frontiera. Proprio in ragione di questi due romanzi, Elvio Guagnini ha scritto:

un discorso narrativo, questo di Zandel, che si avvale di abilità tecniche che sono proprie di un racconto che vuol essere anche “di consumo”, di un racconto che si avvale pure di stratagemmi e abilità proprie del thriller; e che riguarda – in ogni caso – alcuni nodi problematici complessi: un discorso, anche generale, sulla guerra, sugli istinti, sui sentimenti, sulla violenza, sulla sofferenza, sulla vanità e sulla pretestuosità degli odi etnici che però producono danni reali e causano ferite difficilmente medicabili.

Quello che ho voluto sottolineare, anche con questa citazione, è che, pur lavorando su prodotti editoriali di carattere consumistico, quando l’ho fatto, non sono mai riuscito a distaccarmi dal mondo che mi è proprio, cioè quello della frontiera e dell’identità. Non a caso, in *Operazione Venere*, pur spostandomi dai Balcani, a darmi ispirazione è stata una condizione di frontiera estrema come quella cipriota, divisa tra greci e turchi, la presenza di un muro, quello che divide Nicosia, e di militari dell’ONU che garantiscono la sicurezza sulla linea, chiamata Attila, che divide le due parti.

Un tema che sarebbe esploso nel romanzo successivo, *I confini dell’odio*, uscito in una collana diretta da Raffaele Crovi per l’editore Aragno. Un romanzo in cui la ex Jugoslavia, con la sua guerra interetnica, faceva rivivere tutti i fantasmi dell’odio e dei nazionalismi che avevano alimentato la mia infanzia. Un discorso, quello mio, in cui – per riprendere ancora le parole di Guagnini:

la considerazione di eventi della cronaca recente e recentissima si annoda alle dolorose esperienze dell’autore e della propria famiglia: quella dell’esodo, del soggiorno nei campi profughi, di una vita segnata dalle violenze subite, da vicende anche di terrore psicologico e fisico, da un sofferto itinerario di umiliazioni, malattie, frustrazioni. Con il ricordo di un ambiente familiare dove etnie e lingue si intrecciano in nodi di complessità tale da porre problemi dolorosi ma anche – forse – da avanzare auspici e prospettive per un loro superamento.

Il mio romanzo successivo, *L’uomo di Kos*, avrà invece risvolti più personali e strettamente autobiografici, con un cambio di prospettiva rispetto al passato: il protagonista non ha nessun legame con l’Istria e Fiume, ma è figlio di una greca dell’isola. Diciamo che ha preso il posto di mia moglie. E tutto il romanzo respira questa dimensione che porta in se comunque le problematiche della frontiera, sottolineando il rapporto non sempre facile tra greci e turchi sull’isola, soprattutto dopo l’occupazione di Cipro da parte dei turchi.

Anche questo romanzo è un thriller, sebbene io pensi che tutti questi miei romanzi giudicati come tali appartengano di più al genere

dell'avventura, avventura intesa come passaggio esistenziale, per cui il protagonista ne esce trasformato. Il romanzo è ambientato in Grecia, nell'isola di Kos, di cui era originaria mia moglie. Un'isola che frequento da più di 40 anni e che è ormai parte integrante della mia esistenza. Anch'essa è una terra di frontiera. Posta a tre miglia marine dalle coste turche, è appartenuta fino al 1912 all'Impero ottomano, quindi è passata sotto amministrazione italiana insieme al resto del Dodecaneso, poi, dopo le varie occupazioni militari, è stata restituita – dai tempi dell'antichità – alla Grecia. Sull'isola vive ancora una importante minoranza turca e musulmana.

Kos e l'Istria sono ormai i due poli della mia ispirazione, tant'è che l'antologia *Verso Est*, uscita nel 2006, raccoglie racconti ambientati in queste due parti del mondo, che sono in realtà due parti della mia anima.

Le mie opere successive proseguiranno per questa strada, alternando storie ambientate in queste parti del mondo.

Nel 2010 uscirà *Il fratello greco*, al centro del quale ci sarà ancora Kos, con risvolti relativi alla sua storia più recente: quella della seconda guerra mondiale, quando i tedeschi, dopo l'8 settembre 1943, perpetrarono l'eccidio di 103 ufficiali italiani, una pagina tragica poco conosciuta della quale gli stessi italiani, e soprattutto le loro istituzioni politiche e militari, sembrano essersi dimenticati.

Ad esso farà seguito *I testimoni muti*, un *memoire* nel quale l'Istria, Fiume, le vicende dell'esodo, viste con gli occhi del ricordo e delle riflessioni compiute nei miei sessant'anni di vita, torneranno ad essere materia viva per la costruzione di quel ponte tra esuli e rimasti, tra italiani e slavi, che le ideologie del '900 avevano fatto saltare.

Credo che questo libro rappresenti una svolta nella mia opera narrativa complessiva. Innanzitutto è la *summa* di quella che è la mia posizione sentimentale e politica rispetto all'Istria, Fiume e la loro storia, compresa quella della mia famiglia, che comincia a Trieste nel maggio del lontano 1865, quando il mio bisnonno, Carlo Zandel, sarebbe stato lasciato dalla madre Maria Zandel, un'austriaca, alla ruota dell'ospedale maggiore di Trieste quattro giorni dopo il suo battesimo.

Il libro raccoglie tutti i ricordi miei e quelli dei miei genitori, dei nonni e degli zii, che si sono sedimentati in me nel corso degli anni. Ricordi dei campi profughi ma anche di quanto di diverso ho vissuto grazie ai miei soggiorni nella Fiume e nell'Istria del dopoguerra, non più italiana, ormai jugoslava e comunista. Dove ho potuto capire molte cose che mi hanno sottratto dai pregiudizi propri dei profughi sia nei confronti degli slavi che del socialismo. Dove ho scoperto che, accanto a evidenti limitazioni della libertà che erano da condannare e, naturalmente, da rimuovere, esistevano però anche sicurezze sociali tali da garantire istruzione e cure sanitarie di buon livello gratuite, lavoro per tutti e non solo per chi poteva permetterselo.

Più recentemente ho scritto il mio ultimo romanzo, *Essere Bob Lang*, in cui c'è Kos, ma come dato marginale rispetto al nucleo del romanzo che riguarda la scrittura, come si costruisce una storia, le tecniche, i problemi.

Appena uscito, infine, è un libro di racconti: *Il console romeno*. Manca Kos – anche se c'è però la Grecia in un racconto – e manca l'Istria, ma credo che la frontiera ci sia tutta. A proposito della quale, nel risvolto di copertina ho voluto citare una frase che il critico Sergio Pent ha usato nel corso della sua presentazione di *Essere Bob Lang* a Torino: «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».

E questo credo che sia tutto.

Per ora.

IN FUGA DA... ESILIO VOLONTARIO

Elisabeth Kertesz-Vial

LUIGI PIRANDELLO DAL 1929 AL 1935: UN IMPROBABILE ESILIATO VOLONTARIO

Alla fine del 1928, dopo la chiusura del Teatro d'Arte che ha diretto per quasi quattro anni, Pirandello si reca ininterrottamente fuori dall'Italia, e questo fino a pochi mesi prima della morte. Nominato accademico nel 1929, Premio Nobel per letteratura nel 1934, lo scrittore viene richiamato sempre più spesso nella capitale per servire il regime fascista, al quale aveva aderito vistosamente, pur senza impegnarsi in modo concreto, subito dopo l'omicidio del parlamentare Matteotti, inviando un telegramma di augurio a Mussolini proprio quando il regime conosceva la sua prima crisi. Tuttavia, sembrerebbe che durante gli ultimi anni della sua vita l'Agrigentino abbia rifiutato il proprio paese e criticato spesso il Duce. Ma di cosa si tratta? Svolta politica? Antagonismo culturale? Semplice delusione? E per quanto riguarda il regime: tentativi di seduzione del "grande uomo", ostilità aperta o manovre di ritorsione?

I critici non hanno certo trascurato la questione dei rapporti politici tra Luigi Pirandello e il fascismo mussoliniano, anche se si è tenuto poco conto del lungo periodo trascorso dall'autore fuori d'Italia: Berlino, Vienna, Parigi, Nuova York e Buenos Aires. Oggi la consultazione della corrispondenza privata e pubblica tra lo scrittore e i suoi familiari, oltre ai rapporti della polizia politica sull'Agrigentino, il quale non ha mai smesso di recarsi in tutta Europa e in America del Nord e del Sud mentre lo si esortava a raggiungere Roma, gettano una nuova luce su questo periodo. Anche lo studio dei testi più tardi permette di chiarire questi elementi poco conosciuti a proposito di uno scrittore tanto famoso, un improbabile esiliato volontario: Luigi Pirandello.

Quando si esamina da vicino la biografia di colui che tutti continuano a chiamare "l'Agrigentino", a quasi otto decenni dalla sua scomparsa, ci si accorge che le radici geografiche dello scrittore siciliano corrispondono meno al suo percorso di vita che ai contenuti di alcune delle sue opere, privilegiate dalla critica. Insomma, questa visione siciliana di Pirandello deve molto alle rappresentazioni simboliche che si sono fatte di lui. Nato il 28 Giugno 1867, da una madre estremamente segnata da un esilio a Malta (durante il quale aveva visto il padre morire di stenti e la famiglia prima cadere in miseria e poi, una volta tornata in patria, vivere nella continua e dolorosa dipendenza materiale dai familiari borbonici), lo scrittore venne alla luce al di fuori del nucleo familiare, in un luogo isolato – di cui viene conservato il nome greco con tutto il

suo potere di suggestione, e per il quale la cartografia riporta immancabilmente l'indicazione «contrada caos» –, in una casa presa in affitto da uno zio, distante da Girgenti, dove proprio in quel periodo imperversava il colera. Pur passando i suoi primi quindici anni ad Agrigento, lo scrittore andrà al liceo e poi all'università a Palermo, una città che abbandonerà molto giovane, per continuare gli studi prima a Roma e poi a Bonn, in Germania. Fino alla sua morte, vivrà fuori dalla Sicilia, dove effettuerà soltanto dei brevissimi soggiorni, spesso segnati da avvenimenti drammatici.¹

Pirandello stesso si autodefinirà «l'uomo con la valigia».² Al momento della pubblicazione in volume della corrispondenza che l'autore aveva intrattenuto, dall'inizio degli anni Venti fino alla sua morte, con Marta Abba, attrice eletta e musa, figlia spirituale e amante agognata, per la quale egli provava un sentimento talmente forte che sconfinava nella devozione,³ curatori e critici hanno potuto rivelare al pubblico gli spostamenti perenni di Pirandello: «da Londra a New York e a Berlino, è un uomo con una valigia e una macchina da scrivere. Batte tutte queste cose direttamente a macchina come un tiratore sicuro di far centro».⁴

Una lettura attenta di questo particolare scambio epistolare, ma anche di altre missive, mette in mostra non tanto il tiratore d'*élite*, l'uomo famoso e sicuro di sé, quanto l'uomo dalle suole di vento, in fuga perenne dalla propria patria. Anche se fin dal 1922 Pirandello aveva abbandonato definitivamente il posto di insegnante di Magistero a Roma per abbracciare in pieno una carriera da capocomico che, permettendogli di mettere in scena la maggior parte delle sue opere, lo spingerà a una vita necessariamente non sedentaria,⁵ tuttavia è soltanto dalla fine del 1928 che egli si proporrà di vivere in modo permanente all'estero.

Vale la pena inoltre ricordare che dal 1924 al 1928, grazie a un progetto portato avanti con Lamberto Picasso e alcuni tra gli amici più fedeli dell'Agrigentino (tra cui Massimo Bontempelli), vedeva la luce il Teatro d'Arte, mentre continuavano il successo al teatro Odescalchi e le numerose *tournées* in Italia e all'estero.

Eppure, malgrado l'appoggio del governo e un finanziamento pubblico e privato, gli aiuti della regione e quelli del municipio, Pirandello usciva economicamente dissanguato da questa esperienza. Scelse allora di risiedere a Berlino, una delle capitali culturali dove il teatro e il cinema riunivano gli spiriti più innovatori del tempo, e dove si potevano trovare anche i fondi e i capitali necessari per lo sviluppo delle arti e dell'industria. Vi si stabilirà fino al 1932, senza cessare di viaggiare tra grandi città d'Italia e capitali europee, risiedendo sempre e unicamente in albergo. In seguito alla caduta della Repubblica di Weimar, deciderà di lasciare Berlino e di andare ad abitare nella capitale francese (moltiplicando i soggiorni e i lunghi viaggi all'estero: Germania, Austria, Inghilterra, Spagna, Portogallo, Stati Uniti, Argentina, Cile). Ed è solo

durante l'anno che precederà la sua morte, a qualche mese di distanza dall'attribuzione del Premio Nobel, che prenderà casa di nuovo a Roma, sperando senza dubbio che si realizzi il suo sogno: quello di vedere nascere un Teatro di Stato. Ma in questi ultimi mesi di vita continuerà comunque a spostarsi, persino oltre Atlantico, finché all'estero non contrarrà la polmonite che gli sarà fatale.

Ci si consenta ora di fermarci sulla permanenza di Pirandello nella capitale francese dopo la fuga da Berlino. A Parigi Luigi Pirandello arriverà deluso, profondamente depresso, provando un disamore «per tutto quello che mi sembra vano e miserabile»,⁶ scriveva, e dopo aver fatto l'esperienza della più profonda solitudine.⁷ Lo scrittore si era sempre sentito apprezzato e festeggiato a Parigi. Nel 1923, *Sei personaggi in cerca d'autore* era stato accolto molto più favorevolmente che in Italia due anni prima. I balletti russi, è meno noto, avevano adattato con grande successo una delle opere pirandelliane messe in musica nel 1925 da Alfredo Casella, *La Giara*, con la scenografia e i costumi del pittore De Chirico. Alcuni anni più tardi, nel novembre del 1934, la notizia dell'attribuzione del Premio Nobel suscitava una reazione tiepida in Italia, dove si sarebbe preferito di gran lunga vedere attribuire questa onorificenza al Vate, fedele da sempre al regime: Gabriele D'Annunzio. Inoltre, l'annuncio del Premio giungeva nel momento stesso in cui Benito Mussolini vedeva svanire l'occasione di ottenere il Nobel per la pace, al quale certamente aspirava in quegli anni, prima di decidersi a voltare le spalle agli alleati del primo conflitto mondiale e a lanciarsi nell'impresa dell'Abissinia.⁸ In Francia, invece, Luigi Pirandello riceveva un'accoglienza diversa, contrastante con quella del paese natio e che lo riempiva di gioia e di fierezza.

30 XI 1933

George V

Caro Stenù mio,

i festeggiamenti che mi sta facendo Parigi sono veramente indescrivibili. Cremieux m'assicura che non si erano mai fatti per nessuno in tale misura e con tanto calore e affetto. Al Figaro c'erano più di 1500 persone, tutta Parigi... E simpatia umana, ciò che vale di più e più mi piace e mi conforta.

Il tuo Papà⁹

Durante l'anno precedente, Luigi Pirandello aveva spesso rifiutato di recarsi nel proprio paese, anche quando veniva chiamato dal regime in circostanze ufficiali, declinando nettamente gli inviti con secchi telegrammi: «marzo 1933. Rue Pierre Charron Château Frontenac. Non potrò assistere alla seduta dell'Accademia per l'assegnazione del premio Mussolini».

Al rifiuto di assistere alle premiazioni, si aggiungeva il fatto di rispondere con vivace resistenza alle sollecitazioni di cariche onorifiche. Quando venne chiamato per assicurare la vice presidenza, a fianco di Achille Starace, segretario generale del P.N.F e commissario all'Opera Nazionale del Dopolavoro, di un concorso destinato a premiare cinque opere moderne di autori teatrali italiani, rifiutò di far parte della giuria costituita dal capo del regime, anche lui autore di teatro, come poco si ricorda oggi.

Il carteggio tra gli alti dignitari del regime e l'accademico è tra l'altro notevole anche sotto un altro aspetto, in quanto mostra come il potere provasse a raccogliere attorno a sé delle personalità di spicco come quella di Pirandello offrendo loro delle onorificenze, al posto delle sovvenzioni richieste. Per quanto concerne la risposta di Luigi Pirandello, prima del 1935 si può constatare un rifiuto sistematico di quasi tutte le responsabilità all'interno del proprio settore di competenza, quello drammatico, ma soprattutto l'assunzione di un atteggiamento di insofferenza, poiché si sentiva rifiutato dal proprio paese, denigrato, allontanato, insomma esiliato:

14 Maggio 33, A. XI dell'E.F.

Oggetto: concorso opere teatrali denominazione dei membri della giuria.

Achille Starace a Luigi Pirandello.

Per favorire gli autori italiani [...], una commissione istituirà un concorso per cinque opere di teatro moderno italiano presieduto da me stesso, e che sarà costituita da Gino Pierantoni, Francesco Fedele, Giannino Antonio Traversi, Irma Grammatica, Enrico Rocca, Anton Giulio Bragaglia, Enrico Beretta, Aristide Rotunno (segretario). Sarei riconoscente se Sua Eccellenza mi assicurasse con cortese prontezza la sua adesione a questo progetto.

Il segretario generale del P.N.F commissario straordinario della O.N.D. Achille Starace.

Ed ecco la risposta, poco servile, spedita da Roma, più precisamente dalla sede dell'Accademia d'Italia, una settimana dopo:

21 Maggio 33 A. XI

Roma, Via Piemonte, 117

(a S.E. A. Starace)

Eccellenza, molto volentieri avrei partecipato ai lavori della commissione giudicatrice del concorso fra gli autori italiani opportunamente e lodevolmente bandito dall'OND per iniziativa dell'E.V.; ma converrà V.E. stessa che io non posso esser costretto a sedere accanto a uno che di recente ha osato scrivere e pubblicare che "il teatro italiano contemporaneo è falso".

Con troppa disinvoltura costui ha voluto dimenticare che proprio questa espressione dello spirito italiano, “falsa” a suo avviso, ha riportato finalmente, e da dominatrice, la voce d’Italia nella storia del pensiero mondiale, dove l’ultima eco nostra s’era spenta da ben due secoli.

Con troppa disinvoltura e quasi con un gusto infame e sadico di dileggio contro noi stessi, non s’è levata una voce a deplorarlo.

Più che contro l’atto di costui, contro la sbadata acquiescenza generale che l’ha confortato io debbo oggi prendere posizione. E non paja all’E.V. ch’io sia mosso da uno smodato sentimento di me stesso quando chiedo alla mia Patria, cui so d’aver giovato, un elementare rispetto dei miei meriti, quali che siano; perché invece coscientemente adempio a un dovere grave e preciso quanto inamabile, che m’incombe, di adoperarmi a che non vadano inconsultamente dispersi i frutti di un’opera, la quale a tutti gli Italiani potrà forse dar motivi d’orgoglio, fuor che a me che l’ho dolorosamente formata con l’impegno di tutta la mia vita.

Con ossequio, e cordiali saluti, Luigi Pirandello.

La sofferenza di Pirandello deriva dal fatto che la patria – che egli evoca, conviene notarlo, al passato – non ha saputo riconoscerli i meriti, e si accompagna al dolore di vedere le proprie creature denigrate e la loro autenticità artistica messa in dubbio. In effetti, lo scrittore era stato uno dei bersagli favoriti delle critiche che provenivano dall’ala più corporativista del regime. A partire dal 1933, il corporativismo investì in pieno il settore del teatro e delle arti. Si assisteva allora a un intervento diretto del potere nel settore della cultura e dell’informazione. Tre settori permettevano di inquadrare gli intellettuali in generale e gli antifascisti in particolare: il primo concernente la stampa all’estero e in patria, il secondo gli affari militari e il terzo la censura, in prima analisi quella teatrale. L’impresa del governo in questo campo, parallela alle attività più propriamente diplomatiche, consisteva come ben si sa nel prendere possesso di tutti gli strumenti di controllo e di propaganda, con il fine di promuovere il regime fascista. Cezary Bronowski riassume bene questo aspetto in un articolo pubblicato in Francia¹⁰ sulla scia degli studi sul teatro fascista di Giorgio Pedullà. Fatto sta dunque che si potevano sorvegliare da vicino gli artisti, e questo tanto all’interno delle frontiere quanto sul piano internazionale.

La polizia politica seguiva Luigi Pirandello durante i suoi spostamenti, ed elaborava dei rapporti sulle interviste che egli concedeva ai giornalisti, esaminava le sue dichiarazioni pubbliche e riportava le sue frequentazioni all’estero (la fraterna amicizia con Jules Romains – pacifista ben noto – poneva per esempio dei problemi al governo italiano). Si legga il seguente resoconto, redatto in francese, scritto da un informatore parigino:

Luigi Pirandello recommence à brailler contre le fascisme comme il le faisait pendant sa tournée en Argentine [...]. Ses attaques visent le Régime et son chef [...]. L'exilé politique Guglielmo Ferrero a annoncé à certains de ses amis que Luigi Pirandello est tombé en disgrâce auprès des autorités fascistes et de leur chef Mussolini et qu'il songerait à quitter l'Italie pour se rendre probablement en Suède où ses livres rencontrent un grand succès.¹¹

A questo punto ci sembra legittimo chiederci quale fosse la consapevolezza di Luigi Pirandello di fronte alla politica estera tanto dello stato fascista quanto dei paesi nei quali aveva scelto di stabilirsi, la Francia e la Germania. Il caso Moissi permetterà di mettere in prospettiva tale aspetto. L'intervento di Pirandello a favore dell'attore viennese che chiedeva la cittadinanza italiana¹² mostra come il drammaturgo non fosse per niente cosciente dei principi e delle posizioni politiche del regime stabilito da Hitler in Germania circa questioni sociali, artistiche o razziali, né delle minacce che, nel mondo germanofono, pesavano sugli intellettuali, dopo la caduta della Repubblica di Weimar.

13 Ottobre 1934

Caro Moissi,

Non so che pensare del suo silenzio. Se la decisione, per me improvvisa, di non rappresentare a Vienna il *Non si sa come* mi ha meravigliato, più mi stupisce che Ella mi faccia aspettare ancora la lettera con cui aveva promesso di spiegarmene le ragioni.

Intanto ho il piacere di comunicarle che il Capo del Governo mi ha parlato di lei esprimendosi in termini oltremodo lusinghieri sulla sua arte, e assicurandomi che la concessione della cittadinanza italiana da lei desiderata sarà presto un fatto compiuto.

Le porgo, caro Moissi, il mio cordiale saluto. Luigi Pirandello

Questa non conoscenza delle condizioni politiche del paese dove era vissuto più anni in gioventù e poi recentemente per quasi due anni – come mostra questa lettera che prosegue, tra l'altro, con elogi sulla traduzione delle sue novelle eseguita da Stefan Zweig – sembra dimostrare che lo scrittore agrigentino non capisse o facesse finta di non capire perché attori o scrittori ebrei fossero stati allontanati dal proprio posto di lavoro, emarginati o costretti a rifugiarsi all'estero. Inoltre, la corrispondenza con le autorità indica soprattutto, come si può dedurre anche dalla lettura del carteggio con Marta Abba, che l'interesse di Luigi Pirandello era rivolto quasi esclusivamente al teatro, alle condizioni economiche e alla sopravvivenza dell'arte drammatica in Italia. Nient'altro insomma al di fuori delle rappresentazioni e della compagnia della Abba.

È questo spirito “filoteatrale” che spingerà Pirandello ad acconsentire finalmente a dirigere i lavori del «Convegno Volta» nell’autunno del 1934, e ad allestire l’opera teatrale di Gabriele D’Annunzio *La Figlia di Iorio*, con Marta Abba nel ruolo della protagonista. La speranza nella creazione di un teatro nazionale è anche la probabile spiegazione del ritorno del drammaturgo a fianco del regime nel 1935, nel momento della campagna d’Etiopia, e della rinnovata adesione alla politica del Duce, manifestata da un gesto simbolico compiuto proprio durante questo nuovo periodo di crisi internazionale: il dono alla patria della medaglia ricevuta per il Premio Nobel.

Non si possono a questo punto non evocare le convinzioni antiparlamentari di Pirandello³, che costituiscono il sostrato del suo pensiero e delle sue azioni nell’ultimo periodo della sua vita, così come lo erano state quaranta anni prima. Però, a nostro parere, la speranza nel 1935 di un intervento del regime, e dunque di sussidi a favore di un teatro di stato – come la precedente consapevolezza della catastrofe economica provocata dalla grande crisi del ‘29 – hanno certamente avuto un peso molto più grande delle opinioni politiche nella vita e negli spostamenti di Luigi Pirandello. Fatto sta comunque che la derisione della borghesia, la commiserazione verso gli esclusi della società, la visione dell’arte come sola possibilità rimasta all’umanità, costituiscono le tematiche centrali della scrittura narrativa e teatrale dell’autore durante questi anni di autoesilio. Se esiste o meno, nel pensiero di Luigi Pirandello, una visione politica coerente e una qualche forma di impegno, è soltanto nel tessuto delle opere scritte all’estero che è possibile trovare una risposta; e, sempre attraverso gli scritti del drammaturgo, ricordare il giudizio emesso dagli informatori del Regime, che certamente non sbagliavano a proposito della visione del mondo presentata da quel «demolitore» di certezze borghesi che era l’uomo nato a Kaos.

NOTE

1. La moglie di Pirandello, madre dei suoi tre figli, era stata più volte ricoverata in un ospedale psichiatrico poco distante da Agrigento, vicino alla sua famiglia, quando i figli della coppia erano bambini. Luigi Pirandello, rimasto a Roma, veniva chiamato spesso in Sicilia, particolarmente nei momenti di crisi. La moglie venne poi internata definitivamente in una clinica privata dal 1919 al 1959, nella capitale, vicino a via Nomentana (fondi di archivio della Biblioteca Luigi Pirandello, Agrigento, regesto XIX).
2. Zappulla-Muscarà 2005, 17.
3. Cf. principalmente Pirandello 1995.
4. Pirandello 1991, 100.
5. Ma anche per il periodo di insegnamento al Magistero si può parlare di una sedentarietà solo relativa, come attestano le numerose domande di congedo indirizzate da Pirandello al Preside e all’autorità di tutela.
6. Cf. la lettera del 21/2 /1932 (Pirandello 1995, 899-909).

7. Tutte le testimonianze concordano: i visitatori di Luigi Pirandello (come Corrado Alvaro) lo trovano seduto, piegato sulla scrivania, spesso debole, pallido e annoiato. Lui stesso nelle sue lettere si descrive come un uomo schiacciato dal peso dell'ininterrotto lavoro.
8. È questa l'ipotesi ripresa da Nicolodi. La musicologa riprende i documenti ufficiali e anche le fonti giornalistiche che trattano della polemica sorta a proposito della rappresentazione della *Favola del Figlio cambiato* di Malipiero su libretto di Luigi Pirandello, nel 1934 (cf. Nicolodi 1982, 57-58).
9. Tutte le citazioni da biglietti e lettere private provengono dai fondi d'archivio della Biblioteca Luigi Pirandello di Agrigento (registi VIII e XXXIV).
10. Cf. Bronowski 2012.
11. Rapporto di dicembre 1934, Ministero degli Affari Esteri, Divisione della Polizia Politica, Cat. A1, fascicolo Pirandello, riprodotto in Nicolodi 1982, 217-218. Altri rapporti di polizia parlano di «indole corrosiva», «immoralità» e «spirito demolitore» dell'autore siciliano.
12. Ostracizzato in quanto ebreo, l'attore aveva fatto valere le sue origini italiane.
13. Si rinvia il lettore al romanzo *I Vecchi e i Giovani*.

BIBLIOGRAFIA

Biblioteca Luigi Pirandello, Fondi d'Archivio, Regesti VIII e XXXIV e Regesto XIX, doc. 1525 e seguenti, Agrigento.

Nicolodi 1982 = F. Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1982.

Pedullà 1994 = G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo fascista*, Il Mulino, Bologna 1994.

Pirandello 1991 = L. Pirandello, *A Marta Abba per non morire*, a cura di P. Frassica, Mursia, Milano 1991.

Pirandello 1995 = L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995.

Zappulla-Muscarà 2005 = S. Zappulla-Muscarà, *Luigi e Stefano Pirandello: nel tempo della lontananza*, La Cantinella, Catania 2005.

SITOGRAFIA

Bronowski 2012 = C. Bronowski, *Il teatro ideologico del nuovo regime mussoliniano negli anni Trenta*, Atti del convegno *Terre-Mère, Patrie, Pays d'accueil*:

<<http://imager.u-pec.fr/actualites/archives/actes-des-journees-d-etudes-terre-mere-patries-pays-d-accueil--530570.kjsp/>>.

Elisabeth Kertesz-Vial
 Università Paris Est Créteil
 vial@u-pec.fr

AUTOESILIO AMERICANO E *WORLD REPUBLIC*
NEI DIARI INEDITI DI GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE

Una recente pubblicazione riporta l'attenzione del pubblico sul rifiuto di Borgese al giuramento fascista. Il libro, *No, io non giuro* di Gandolfo Librizzi – direttore della Fondazione Borgese nata nel 2002, con sede a Polizzi Generosa, il piccolo centro siciliano in provincia di Palermo che diede i natali a Giuseppe Antonio (1882-1952) – ricorda e cerca di mettere un punto sul dibattito di lunga durata attorno alla questione. All'epoca Borgese non fu annoverato tra i non firmatari perché, al momento del giuramento di fedeltà al fascismo imposto ai docenti universitari, egli era già negli Stati Uniti e risultava in qualche modo apolide. In realtà negli Stati Uniti era andato proprio a causa del fascismo, in particolare per intimidazioni da parte di squadristi.¹

Ma perché le intimidazioni? Perché Borgese era accusato di tradimento a proposito della questione jugoslava. Durante la prima guerra mondiale, nel 1917, gli fu affidato il compito di redigere una relazione sull'«azione degli slavi all'estero per riguardo a tentativi indipendentistici e unitari, alla loro coscienza nazionale e all'idea che essi avevano dell'Italia e della sua politica»,² che in seguito fu pubblicata nel volume collettaneo *Il Patto di Roma* nel 1919.³ Da lì nacquero le accuse fasciste, mai sopite, di slavofilia e disfattismo. A quegli anni risalgono le prime corrispondenze con Mussolini – il primo incontro tra i due si può datare al 1922 – su argomenti di politica internazionale e in particolare tra il 1923 e il 1926 sulla questione adriatica.⁴ Nel 1924, col passaggio di Fiume all'Italia e la rinuncia italiana ai territori dell'entroterra dalmata a popolazione slava, la questione adriatica si concluse a favore del rapporto di Borgese. Egli si era prodigato per la liberazione di una nuova identità nazionale, quella slava, cosa che innescherà «un processo persecutorio che con alti e bassi non cesserà più».⁵

Nel 1927 finì in una lista di proscrizione, fu radiato dall'albo dei pubblicisti con divieto di pubblicare i suoi articoli sul *Corriere della Sera* (con cui collaborava dal 1912). E scrisse a Mussolini:

mi permetto di chiederle un atto, una parola categorica che mi sottragga all'arbitrio e all'oltraggioso tormento e consenta dignitosa e operosa vita a chi d'altro non è colpevole che di dedicare tutto se stesso all'arte e alla cultura italiana, che fra le forze d'Italia non sono le ultime.⁶

Nel 1928 il Rettore dell'Università Statale di Milano, docente di ingegneria al Politecnico, Gaudenzio Fantoli, con lungo memoriale, rifacendosi nuovamente alla questione dalmata, accusò Borgese, docente a Milano dal 1917 (prima di letteratura tedesca all'Accademia scientifico-letteraria e poi, dal 1925, di estetica e storia della critica alla Regia Università), di tradimento.⁷ Per le questioni sopramenzionate, apostrofandolo «rinunciario» e «disertore», chiese di escluderlo dall'insegnamento.

In quell'anno sul diario di Borgese si trovano appunti quali:

Pasqua 1929. Mezzanotte. Da tre mesi non avevo più scritto nulla in questo Diario. Ho sofferto molto, oscuramente; ho avuto poca fiducia in me. Ho tenuto fede finora al proposito di non fumare e mi sono corretto in alcuni altri piccoli particolari. Ma il colore della mia vita in questi ultimi tempi si è incenerito.⁸

Come corollario a tutte queste vicende, fu preso di mira da giovani studenti del GUF, per conto non del Duce ma di alcuni membri del governo fascista.⁹ Più volte tra il 1929 e il 1931 i suoi allievi subirono intimidazioni al termine delle lezioni.¹⁰ Mussolini intervenne con un telegramma indirizzato al prefetto di Milano il 10 febbraio del 1930 per far riprendere le lezioni, ma l'autorevole (autoritario) intervento non bastò a fermare gli attacchi dei facinorosi, come successivamente testimoniò lo stesso Borgese.

L'accusa dalmatica è [...] la maggiore che gravi su di me [...]. Ancora alla vigilia della mia partenza, il 18 maggio 1931, due miei studenti, uscendo dalla mia penultima lezione, furono ufficialmente portati al fascio di Milano, quivi percossi a sangue; poi, quando rilasciati si avviavano fuori della piazza, riafferrati e percossi di nuovo [...]. Insieme alle percosse quegli studenti ricevettero un discorso: nel quale era detto che il frequentare la mia scuola è trasgressione degna di castigo, essendo io responsabile che si sia perduta la Dalmazia e perciò ricadendo su di me il sangue che sarà versato nell'inevitabile guerra per conquistarla.¹¹

Ma perché nel titolo ho parlato di autoesilio? Perché dopo tutte queste vicende Borgese, grazie all'invito per un semestre come *visiting lecturer* alla California University, decise di partire. Riflessioni sull'imminente partenza le troviamo in un *Discorso sulla Sicilia (ai siciliani?)* pronunciato a Catania e a Siracusa, nel maggio del 1931:

questa conferenza fiorentina è stata rimandata ad altro tempo, non so qual tempo, perché fra poco farò un viaggio più lungo [...]. Io penso di fare un gran viaggio, mi astraggo come se mi allonta-

nassi da queste coste e come se potessi a lungo vederle, riconoscerne in lontananza i tratti essenziali [...]. Allo stesso modo, quasi come se io stessi per intraprendere il viaggio più lungo che si possa intraprendere.¹²

Ed ecco come, a conferma dello spirito con cui decise di andare negli Stati Uniti, in una breve nota autobiografica del 1952 (ritrovata tra le carte del Fondo Borgese) egli stesso, venti anni dopo, riassume quegli eventi: «forced out of political activity by Fascism; professor of Aesthetics at the University of Milan 1925-31; refused Fascist oath; chose exile».¹³

E, come dimostra un documento d'archivio, l'invito della California University («Lecturer in Italian Culture in The University of California for the period July 1, 1931 December 31, 1931»),¹⁴ era in America il 28 agosto 1931, quando ai docenti universitari fu chiesto di giurare fedeltà al fascismo. Poi si trattene accettato il secondo invito – dallo Smith College di Northampton, in Massachussets («officially appointed Visiting Professor in Comparative Literature [...] for 1 year beginning Sept. 1932»),¹⁵ dove restò fino al 1936, quando si trasferì all'Università di Chicago fino al rientro in Italia.

In un passo dei diari, Borgese esplicita le ragioni che lo spinsero a non giurare: «tranne l'amor di patria, che io però non so concepire come odio alle patrie altrui, nulla è in me fascista. Come posso io giurare di educare fascisticamente la gioventù? 1932».¹⁶ Tracce degli stati d'animo con cui viveva questa ed altre vicende relative al rapporto con l'Italia e della sua percezione di autoesilio le ritroviamo infatti nella scrittura intimistica dei diari, tuttora parzialmente inediti, custoditi nel Fondo Borgese, presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze.¹⁷

In Italia, intanto, la sua scelta non venne notata, riconosciuta, capita, tanto che si vide costretto a chiarire la propria posizione. Nel 1933 scrisse perciò la celebre lettera-memorale a Mussolini, mostrandosi indignato di non essere stato considerato alla stregua degli altri che non giurarono, a cui aggiunse nel 1934 una postilla, dalla quale estraggo un passo:

io avevo espresso a V. E. la mia volontà di non prestare giuramento fascista, e di tale volontà Le avevo dichiarato ampiamente le ragioni. Né m'ero aspettato, quanto a me professore, trattamento diverso da quello fatto, secondo legge, agli altri undici professori che non avevano giurato.¹⁸

Le lettere a Mussolini divennero “aperte”, cioè di dominio pubblico, nel 1935, quando il mittente le consegnò a Gaetano Salvemini per i parigini “Quaderni di Giustizia e Libertà”. In Italia furono pubblicate solo nel 1950 sul-

la rivista "Il Ponte". Con tale mossa Borgese sapeva di aver spazzato via ogni ambiguità, tanto che sulla copia per Salvemini scrisse «ecco il mio suicidio».¹⁹

E poi, nello stesso 1934 scrisse una lettera al Rettore dell'Università di Milano, in cui dichiarò: «prego la S. V. di voler prender nota che io non ho prestato, né mi propongo di prestare, il giuramento fascista prescritto ai professori universitari».²⁰ Se fino a quel momento era stato considerato «a disposizione» in quanto docente negli Stati Uniti, fu dichiarato dimissionario dall'università italiana e privato della pensione.²¹

E Mussolini, in margine a una lettera inviata nel 1936 dalla moglie di Borgese, che chiedeva di rivedere la posizione del marito, destituito d'autorità dall'università ai fini pensionistici, annota: «gli si poteva perdonare il passato. Ma non l'oggi. Continua ad essere un nemico».²²

Vediamo lo stato d'animo da una pagina dei diari di quell'anno, il 1934:

10 Luglio, Martedì, 10 A. M. [1934] Bel Vermont. La terra è odorosa di fieno, le montagne sono disposte in scenari. Per la prima volta in tre anni ho respirato un'aria come quella che mi era cara laggiù che dunque si trova anche qui. Sono partito da Northampton l'altro ieri alle 6 ½ P. M.²³

Inizia pertanto a sentirsi a casa. Nel frattempo, tra il 1931 e il 1934 è corrispondente dagli Stati Uniti per il "Corriere della Sera". I suoi articoli, che uscivano in terza pagina, furono poi selezionati e raccolti nel libro di viaggio *Atlante Americano*, pronto per le stampe nel 1936 ma realmente pubblicato (con data anticipata di 10 anni) solo nel 1946 da Guanda. Le ragioni della censura e del cambio di editore (non Mondadori – ma appunto Guanda) risiedono nella ventata di ossigeno che Borgese portava dall'America all'Italia sotto dominio. Si avverte nei pezzi anche di taglio socio-antropologico²⁴, il diritto e il rovescio della medaglia della partenza (dall'Italia) e dell'arrivo (negli USA).²⁵

Nel 1936, trasferitosi a Chicago, dove rimarrà come *Professor of Italian Literature* fino al 1948, in una pagina di diario troviamo il segnale della ricerca di una nuova identità.

12 luglio. Esattamente cinque anni fa ho lasciato la mia casa e l'Italia. Mancano 700 giorni al 13 giugno 1938, data che ho stabilito per la mia libertà. Intendo per mia libertà il dovere di fare la mia opera e il mio compito, sciogliendomi da tutti gli impacci, esterni ed interni, che finora me l'hanno vietato.²⁶

Inoltre vediamo che inizia a mettere radici: «17 luglio 1936. Uno studente [...] mi ha detto che tutti gli studenti amano le mie lezioni e che è diffusa la

voce (originata da professori) che resterò a Chicago».²⁷ E infatti poco dopo ottiene una *permanent position*.

Furono anni che Borgese affrontò con entusiasmo ma anche sofferenza: «25 luglio '36, la crisi sembra, per ora, passata; ricomincio a provar gusto nella vita, e nei pioppi che si guardano allo specchio di questa stanza».²⁸ Due nodi fondamentali sono da sciogliere: «23 luglio '36, sento ora via via unificarsi la mia vita, e non restarvi altra causa di disordine se non l'incertezza nel problema dell'amore»; «30 ottobre, ho scritto a Giovanni Enriques che al dramma della mia vita, oltre varie altre prerogative classiche, manca l'unità di luogo».²⁹

Nel 1937 mise un altro definitivo tassello alla sua posizione di antifascista, pubblicando negli Stati Uniti il libro *Golia, la marcia del Fascismo* (poi edito in Italia solo nel 1946).³⁰ Il 6 giugno del 1944 annoterà: «received page proof of French *Goliath*».³¹

Nel complesso percorso di autoesilio e rinascita, o, per usare un termine caro a Borgese, «risurrezione»,³² a livello personale seguirono e si susseguirono alcune tappe cruciali: il cambio di nazionalità, nel 1938 divenne cittadino americano; il cambio di moglie, nel 1937 divorziò dalla letterata fiorentina Maria Freschi (1881-1947) e nel 1939 sposò Elisabeth (1918-2001), figlia di Thomas Mann (1875-1955);³³ e il cambio di lingua, a ridosso di quegli eventi significativamente iniziò ad adottare la lingua inglese per la scrittura privata dei diari (dall'11 luglio 1937).

Da pagine successive dei diari avvertiamo la forte consapevolezza dei passi che compiva: «August 15, 1938. April Citizenship. May permanent position at the University».³⁴

Proseguendo in ordine cronologico, lungo il tragitto faticoso e vitalissimo compiuto da Borgese nel corso della sua permanenza negli USA, passiamo a un altro capitolo della sua biografia. Oltreoceano il suo sentimento per la patria "matrigna"³⁵ crebbe e fu vitale. Alla rinnovata identità, nel 1939, si accompagnò l'adesione alla *Mazzini Society* (1939-1946), l'associazione Italo-americana volta alla liberazione dell'Italia dal Regime fascista – mirante a ristabilire una corretta percezione del concetto di nazione (e patria vista da lontano). Tra i partecipanti vi erano Max Ascoli (negli USA dal 1931), Gaetano Salvemini (negli USA dal 1934), Arturo Toscanini (negli USA dal 1938), Lionello Venturi (negli USA dal 1939), Alberto Tarchiani (negli USA dal 1940).

Parallelamente alla *Mazzini Society*, negli Stati Uniti si andavano costituendo altre organizzazioni e progetti, sotto forma di Manifesti a carattere politico e filantropico, frutto della collaborazione di un certo numero di intellettuali: in ordine cronologico il primo è *A Manifesto for Free Man*;³⁶ il secondo è *City of Man. A Manifesto for World Democracy*;³⁷ il terzo, *Un Manifesto italiano, New York, May*.³⁸ L'ultimo va correlato all'attività della *Mazzini Society*, mentre il primo e ancor più il secondo gettano le basi per un'altra organizzazione: il *Committee to frame a World Constitution*.

Se i nomi degli autori delle pubblicazioni e dei membri delle organizzazioni ricorrono, quale ne è il comune denominatore? Gli intellettuali coinvolti avevano ognuno nel proprio campo disciplinare una peculiare deriva utopica. Mi riferisco in particolare, oltre che a Borgese, agli americani Lewis Mumford e Robert Hutchins e agli esuli Erich von Kahler, Hermann Broch e Thomas Mann.³⁹ Tale interesse si può riscontrare in alcuni testi della loro produzione scientifica (Mumford, *The story of Utopia*, 1922; Kahler, *The reality of Utopia*, 1946; Borgese, *Utopianism*, 1941 e *Of atomic fear and two "Utopias"*, 1947; Hutchins, *The University of Utopia*, 1953). I loro rapporti sono testimoniati da testi biografici e autobiografici, nonché dalle corrispondenze.

Partiamo dunque da quanto dice Lewis Mumford (il cui nome compare sia nel *Manifesto for free Man* che in *The City of Man*) nel suo celebre *The story of Utopia*, scritto ben prima dell'epoca dei Manifesti; le sue parole risultano in qualche modo profetiche:

Chapter one: How the will-to-utopia causes men to live in two worlds, and how, therefore, we re-read the Story of Utopia—the other half of the Story of Mankind.

Chapter twelve: How the half-worlds must go, and how eutopia may come; and what we need before we can build Jerusalem in any green and pleasant land.

Come vedremo, mentre durante la stagione del nazifascismo l'utopia era una realtà separata a cui aspirare, «the other half of mankind», dopo la seconda guerra mondiale, superando l'epoca degli stati-nazione, l'eutopia si sarebbe potuta realizzare in un luogo e in un tempo prossimi.⁴⁰

D'altronde l'attività politica di Borgese negli USA è stata etichettata come utopica da più fronti; si veda tra gli altri *Fra Utopia e progetto*,⁴¹ e recenti titoli quali *Tra utopia politica e innovazione letteraria*,⁴² o *G.A. Borgese. Dal mito Tedesco all'utopia americana*.⁴³

Nel secondo Manifesto, *City of Man*, che, con le parole di Borgese era: «a free association of philosophers and poets, self-appointed leaders of democracy toward victory and global peace»,⁴⁴ è presente il riferimento al rischio di «Utopian speculation». ⁴⁵ Tale rischio è collegato a un «federal order among nations»,⁴⁶ idea tacciata di utopismo, come testimonia una sezione del testo scritto da Borgese nelle sue funzioni di segretario: *Utopianism*.⁴⁷

To give a form to the will seems an inescapable prerequisite if human action is to have a direction and a meaning. We have become too sensitive, too self-conscious about the charge of utopianism. Nothing that is proposed in the City of Man is less possible than many other achievements in past history.⁴⁸

Se essere «utopian» è passibile di critiche, vediamo come viene trasformato in un progetto positivo; ecco che le parole di Lewis Mumford diventano pertinenti e eutopia può essere realizzata qui e ora.

The writer is hopeful that while the purposiveness and “finalism” of the plan were preserved, all qualifications coming from realistic and cautious thinking were duly introduced in order to make the plan politically adequate and to carry the utopia (which means something that for the time being is nowhere) to a place not too remote, which might be America, and to a future not too distant, which might be our century.⁴⁹

Questo è l’inizio delle idee che supportarono non solo *City of Man*, ma anche il successivo *Committee to Frame a World Constitution*, sulla base comune del federalismo. In *City of Man* si collega alla fine del nazifascismo la possibilità di un disegno di democrazia nazionale e sovranazionale, facendo da ponte ideologico tra la *Mazzini Society* e il successivo *Committee*, tra cui non c’è un intervallo temporale.

Anche in questi anni di forte attivismo, nel 1941, nella scrittura intimistica, Borgese fa riferimento alla partenza dall’Italia: «July 11-12, Friday-Saturday Today, Saturday, tenth anniversary of my departure from Italy»; «July 27, 1941 Sunday Tenth anniversary of my arrival in America».⁵⁰

Oltre ai diari, le lettere ci forniscono importanti elementi sul fermento di quegli anni. Thomas Mann, giunto negli USA nel 1938 e divenuto cittadino americano nel 1940, “father in law” di Borgese, coautore del *Manifesto for Free Man* e di *City of Man*, in *An exceptional friendship: the correspondence of Thomas Mann and Erich Kahler*,⁵¹ menziona l’attività politica di Borgese: «1944. His book [*Common Cause* (New York 1943)], incidentally, is very brilliant, full of trenchant formulations – although I find I cannot agree with a good deal of it».⁵² Lo stesso titolo, *Common Cause*, fu successivamente dato al periodico del *Committee to frame a World Constitution*.

Nella stessa corrispondenza Mann discute del saggio che Erich von Kahler⁵³ (1885-1970) – emigrato negli Stati Uniti nel 1938 e divenuto cittadino americano nel 1944 – presenta come «an essay on the ethical and psychological consequences of the Atomic Age for the “American Scholar”».⁵⁴ Ecco la risposta di Mann:

dear Friend Kahler, Your good long letter of January 22 is in my hands and with it the fine essay on the Reality of Utopia, which will be an ornament of the American Scholar and the Neue Rundschau. I was deeply moved as I read it. It has that wise and heart-warming tone I have already found so stirring in your recent work. There is

nobody else who could characterize the vital either-or that confronts our civilization better and more affectingly.⁵⁵

Il saggio di Kahler del 1946, *The reality of Utopia*, è una riflessione di importanza cruciale sulle ripercussioni della bomba atomica nella percezione della vita.⁵⁶ Nel suo ossimoro, il titolo esprime ed esemplifica ciò che gli intellettuali (esuli e non) stavano cercando di fare: trasformare l'utopia in realtà. Kahler afferma che la bomba atomica, estremo risultato del tecnicismo e della massificazione della società, ha cambiato il rapporto tra idea e realtà. L'Utopia, sotto forma di governo unico, è l'unica cosa reale, e la risposta alla crisi delle sovranità nazionali. Anche se i progetti per un mondo unito, una comunità mondiale, sono considerati utopici, la paura della bomba e della distruzione di massa hanno portato l'utopia nella realtà. Il presente è divenuto il luogo per ciò che fino alla bomba atomica era utopia. L'utopia diviene progetto.

Così Kahler, nel 1946, consolida le idee espresse in *City of Man* (1940) e anticipa le basi per *Preliminary Draft of a World Constitution* (1948) e *Foundation of the World Republic* (1953). Egli aggiunge al terreno comune dell'ideologia che anima *City of Man*, e al concetto utopico espresso in essa (portare l'utopia in un tempo e in luogo vicini), il nuovo punto che deriva dalla fine della guerra – cioè l'urgenza di trasformare l'utopia in realtà portandola nel presente. L'argomento di Kahler è successivamente sviluppato da Borgese in *Of atomic fear and two "Utopias"*, 1947, articolo scritto per "Common Cause", il giornale del *Committee*.⁵⁷

Andando avanti lungo il cammino che Borgese compì, ci si ritrova paradigmaticamente, a guerra cessata, Italia liberata, all'inseguimento di un altro obiettivo di più ampio spettro che valica i confini nazionali all'insegna di un'identità sovra o, se si vuole, trans-nazionale: la ricerca ambiziosa e consapevolmente utopistica di una repubblica federale mondiale. Durante la guerra, ripartire dalle radici dell'identità nazionale era stata una necessità; bisognava porre rimedio ai danni fatti dal regime ai concetti di patria e nazione. Dopo la liberazione dell'Italia e la caduta del fascismo, sulle macerie della seconda guerra mondiale emerse la necessità di un'identità unitaria globale.

Nacque nel 1946 (anno in cui la *Mazzini Society* si scioglie) il *Committee to Frame a World Constitution* (1946-1951), che ereditava l'ideologia utopistica, antiliberal e anticattolica di *City of Man*. Fu fondato a Chicago e aveva come organo di stampa ufficiale il mensile diretto da Borgese, "Common Cause" (1947-1951). Affermava la fine dell'era delle nazioni e l'inizio dell'era della globalizzazione, trasformando in progetti gli ideali utopici. In un documento del 1948 possiamo vedere l'attitudine autoironica che animava il lavoro dei membri dell'organizzazione. Ogni nome è accompagnato non da titolo e professio-

ne, ma da un umoristico e tagliente motto strettamente collegato allo scopo del progetto.⁵⁸ Il testo stesso, invece, non è ironico ma ha un tono enfatico.

Borgese e la moglie raccolsero e conservarono un'ingente quantità di documenti, tra cui le bozze del successivo volume, il *corpus* della corrispondenza tra i membri, da cui emerge la natura spiccatamente internazionale e intercontinentale del *Committee*. Tuttavia, le attività del comitato si dileguarono e il libro di Borgese, *Foundation of the World Republic*, fu pubblicato postumo nel 1953. Nei diari egli annota «1950 May 12, Friday Slow work on *Foundation* (a few lines) and on *Doc*».

In *Foundation of the World Republic* (il cui obiettivo polemico *tout court* è l'istituzione dello stato nazione) si afferma la necessità della Costituzione come antidoto all'utopia.⁵⁹ Nell'ultima parte dell'opera la parola "utopia" appare in differenti declinazioni: *feeble utopias*, *sheer utopia*, *despised utopias*, *quasi-utopian*, *near-Utopian*, *Utopia of iniquity*, *utopia-monger*, *representative utopia*, *utopias of nowhere and never*, *utopias of sometime somewhere*, *conditional utopias*, *conditional utopian*, *no utopia*, *Utopia of sorts*. L'uso estensivo e variato del termine testimonia la familiarità con *reality of utopia*, trasformato da ossimoro in parallelismo.⁶⁰

Un corollario sull'utopia: il presidente del *Committee* e coautore del *Manifesto for Free Man* (e presidente dell'Università di Chicago, 1929-1951) R.M. Hutchins (1899-1977) nel 1953 pubblicò un'importante opera dal titolo *The University of Utopia*.

Borgese rientrò in Italia nel 1948, ma il rientro non fu facile.⁶¹ Ecco gli appunti nel diario: «29, Tuesday 1948. Washington. Discussed with Alberto matters concerning my professorship in Italy, candidacy to Unesco, problems of my old children». ⁶² Quell'anno, (dichiarato dimissionario nel lontano 1934), tornò alla cattedra di estetica di Milano; i diari, a quest'altezza, hanno un carattere fortemente frammentario.⁶³

Nell'ultimo diario il tono è particolarmente laconico e a tratti lirico. Il giorno del suo settantesimo compleanno menziona il Nobel, a cui era stato candidato per le attività relative al *Committee*.⁶⁴ Solo nel 1952 si stabilì definitivamente con la famiglia in Italia, scegliendo Fiesole come luogo di residenza «con carattere di permanenza»: ⁶⁵ «[1952 novembre] 24-26 Lunedì-mercoledì. Così dunque la casa (Il Nido – Via Vecchia di Fiesole, 60) è stata acquistata, oggi». ⁶⁶ Al termine dell'autoesilio, riottenuta una «permanent position» in Italia, ritrovata l'«unità di luogo», risolto il «problema dell'amore», tornò a scrivere nella lingua, non più matrigna, di nuovo materna.

NOTE

1. Cf. Miscia 1977; Mezzetti 1978; Gentili 1991; 2000; Gerbi 1997; 1999; Grifoni 1999; Lenzi 1990; 1996; Tassani 2000.

2. Tassani 2000, 105.
3. Il titolo della relazione di Borgese, che comparve in Borgese et al. 1919, 45-118, era appunto *La questione jugoslava*.
4. Nella lettera da Boston del 18 agosto 1933, Borgese scrive: «V.E., nei vari colloqui che ebbe con me dalla fine del '22 all'aprile del '24», Borgese 1950, 254. Sulla questione si veda l'approfondito saggio di Gerbi 1997, 43-69.
5. Tassani 2000, 109.
6. Tassani 2000, 126.
7. Cf. Ferrari 2000, 47-92 e Rambaldi 1997, 517-562.
8. Borgese 1994a.
9. Si veda in proposito La Rovere 2003.
10. Cf. Gentili 1991; 2000 e Gerbi 1997; 1999.
11. Borgese 1950, 253.
12. Borgese 2005, pp. 93-94.
13. Riporto qui la prima di tre pagine di una nota autobiografica del 1952, custodita nel Fondo Borgese: «Borgese, Giuseppe Antonio, born in Polizzi Generosa 1882; early years in Palermo; doctor of Letters and Philosophy, Florence 1903; following years in Naples, Berlin, Turin; married Maria Freschi; two children; professor of German Literature, University of Rome, 1910-1917, and University of Milan, 1917-25; literary critic of "La Stampa" and "Corriere della Sera"; captain in the Italian Army, World War I; medal to military valor; foreign editor of "Corriere della Sera" 1918-24; head of the Press Bureau under Orlando's premiership; designer and organizer of the Congress of the Austro-Hungarian nationalities in Rome, April 1918; chief Italian delegate to the Interallied Conference on Propaganda on the Enemy in London, August of same year; spokesman for a Mazzini-Wilsonian policy of reconciliation and federation in Europe; forced out of political activity by Fascism; professor of Aesthetics at the University of Milan 1925-31; refused Fascist oath; chose exile; visiting lecturer on History of Aesthetics and Criticism at the University of California 1931; professor of Comparative and Italian Literature at Smith College 1932-36 and University of Chicago 1936-48; visiting professor of Political Science at Universities of Chicago and Puerto Rico; American citizen 1938; married Elisabeth Mann 1939; two children; founder and secretary-general of Chicago Committee to Frame a World Constitution, 1945 ff.; director of monthly "Common Cause" 1947-51; reinstated in his professorship at the University of Milan 1948».
14. Ho riportato il documento per intero in de Seta 2013, 347.
15. Anche per questo documento si veda de Seta 2013, 347.
16. Borgese 1994b.
17. Parzialmente, perché i primi cinque diari, 29 dicembre 1928 – 15 agosto 1938 (prima data del primo diario non trascritto), sono stati trascritti e pubblicati in un'edizione fuori commercio e consultabili presso il Fondo Borgese; dei restanti dieci (dal 1939 al 1952) vi è ancora solo la versione manoscritta. Si ringrazia Dominica Borgese e gli eredi tutti per l'autorizzazione alla pubblicazione degli estratti dai documenti inediti custoditi nel Fondo Borgese.
18. Borgese 1950, 262.
19. Gerbi 1997, 63.
20. *Lettera di G.A. Borgese al Rettore dell'Università di Milano*, in Mezzetti 1978, 58.
21. Cf. Gerbi 1997.
22. Tassani 2000, 110 e Mezzetti 1978, 57.

23. Borgese 1994c.
24. Cf. Luti 2000.
25. Il libro è stato recentemente riedito: Borgese 2007; mentre una parte delle corrispondenze escluse allora da *Atlante Americano* sono state pubblicate in Billeri 2012.
26. Borgese Inediti (*Diario VI*).
27. Borgese Inediti (*Diario VI*).
28. Borgese Inediti (*Diario VI*).
29. Borgese Inediti (*Diario VI*).
30. Borgese Inediti (*Diario X*).
31. Borgese Inediti (*Diario X*). Cf. Gerbi 1997, 63. A proposito del *Golia* si veda inoltre Consoli 2010.
32. È il titolo di un'opera del 1922. Il termine ricorre anche nei *Diari*. Ad esempio: «17 luglio '36, la schiavitù accumulata dal destino e dai miei errori mi appare al risveglio; poi si ricostituisce il sogno della *risurrezione*. Io sogno da desto, poi la notte m'avvolge», Borgese Inediti (*Diario VI*).
33. Nei diari, il 23 novembre del 1939 vi è uno scarno racconto della cerimonia di matrimonio nella *College Chapel* alla presenza di Thomas, Katia e Klaus Mann. Nel 1945, per celebrare il settantesimo compleanno di Thomas Mann, Borgese scrisse un testo intitolato *Wonderlied*: «i had never met any of the family in Europe. With Thomas and Katia Mann my first contact was in Chicago, not long before Munich. Soon after Munich, in the fall 1938, I knocked on his door, in Princeton, with the hope of winning his support for a green idea of mine: the *City of Man*, a free association of philosophers and poets, self-appointed leaders of democracy toward victory and global peace. I won his support and that of several others. Our words, none the less, were to fall on deaf ears, for practically everybody believed at that time – as a few still believe today – that colonels and diplomats know better. Thus we did not build the “great society”. But we did build a measurable one» (in Neider 1968, 34-35).
34. Borgese Inediti (*Diario VII*).
35. Si rimanda in proposito allo studio storiolinguistico dell'uso del termine «Patria» di F. Bruni (cf. Bruni 2104).
36. Questi gli autori: Herbert Agar, William Burnett Benton, G. A. Borgese, Hermann Broch, William Yandell Elliott, Christian Gauss, Robert M. Hutchins, Franz Kohn Archibald MacLeish, Thomas Mann, Lewis Mumford, Reinhold Nieburh, William Alan Neilson.
37. Questi gli autori che si presentano in modo piuttosto informale: Herbert Agar – Editor of the *Louisville Courier-Journal*; Frank Aydelotte – President Institute of Advanced Learning, Princeton; G. A. Borgese – Professor University of Chicago; Hermann Broch – Business man turned author at the age of 40; Van Wick Brooks – Author: *Flowering of New England* and *Life of Emerson*; Ida L. Comstock – President Radcliffe College since 1923; William Yandell Elliott – Professor at Harvard. Authority on Government; Dorothy Canfield Fisher – Novelist. Member National Institute Arts and Letters; Hans Kohn – Author of 14 books on Political Science; Oscar Jaszi – Professor Political Science, Oberlin College; Alvin Johnson – Director New School for Social Research; Thomas Mann – Winner Nobel Prize of Literature, 1929; Lewis Mumford – Prominent lecturer and author on Social Science; William Alan Neilson – Author, e-ducator. Former president Smith College; Reinhold Niebuhr – Professor Applied Christianity Union Theological Seminary; Gaetano Salvemini – Exiled member Italian parliament, author and Professor.

38. «Sei eminenti fuoriusciti italiani condannano la politica alleata in Italia e fanno appello a una rinascita della libertà: G. A. Borgese, George La Piana, Randolfo Pacciardi, Gaetano Salvemini, Arturo Toscanini. Through long years our hope had been that Fascism should die for Italy to live again. It is Italy that dies for Fascism or Demofascism to survive. Indignation rises from our hearts. We do not beg for mercy. We demand justice» (Borgese 1940).
39. Sul contributo di Hermann Broch si veda Saletta 2012.
40. Cf. Mumford 1922.
41. Acerbi 1988.
42. Colella 2007.
43. Bertolotti 2009. Si veda inoltre Consoli 2010, 32: «se lo scopo dell'umanità era quello di realizzare questa Utopia, allora poteva darsi che gli Stati Uniti d'America, nati anch'essi da un travaglio spirituale prima che socio-economico, potessero fornire al mondo la necessaria malleva per un progetto universale ma democratico».
44. Borgese 1940.
45. «We believe that the endeavours of Plato and of his successors to outline a good Republic, a vital and durable of men must be resumed by men of today. We also believe that the dangers of Utopian speculation can be avoided by a collective effort», Borgese 1940, 75.
46. Borgese 1940. Tale idea rimanda inoltre al *World Federalist Movement*, collegato al *Committee* di Chicago, a *Common Cause*, e alla *Preliminary Draft*. Borgese e la moglie Elisabeth Mann furono infatti entrambi attivi nel *World Federalist Movement*. Cf. Billion 1991, 28. Inoltre anche nel WFM è presente la distinzione tra *realists* e *utopians*. Cf. Baratta 2004.
47. «Utopianism; Over-Optimism toward America and Arrogance toward England; Anti-Liberalism; Excess in Anti-Marxism – Excess in Marxism; Undiplomatic Attitude toward South-America; Anti-Catholicism» (Borgese 1940).
48. Borgese 1940.
49. Borgese 1940.
50. Borgese Inediti (*Diario VIII*).
51. Mann – Kahler 1975. L'epistolario testimonia dei rapporti familiari tra Mann e Borgese, con riferimenti alle opere pubblicate da Borgese: ad esempio nel 1941, *Montezuma* «Mexican opera libretto» (Mann – Kahler 1975, 44). In quell'occasione è da Mann apostrofato «anti-papist». Nell'epistolario molti i riferimenti a Hermann Broch.
52. Mann – Kahler 1975, 74.
53. Membro del *Committee to Frame a World Constitution*, invocava un *world government*; membro dell'Emergency Civil Liberties Committee, era coinvolto nell'attivismo contro la guerra e anti-nucleare.
54. Lettera inviata da Princeton, il 22 gennaio 1946, Mann – Kahler 1975, 111.
55. Mann risponde da Princeton il 5 febbraio 1946, Mann – Kahler 1975, 117.
56. La bomba atomica: «has reversed the relationship between idea and reality: "Utopia" – the world community – is today the only real thing, and all previous "practical" and realistic" conceptions – national sovereignty and power politics and the unrestricted pursuit of economic interests – all those, from now on, are obvious delusions», Kahler 1946, 167.
57. Cf. Borgese 1947b.
58. La lista dei membri appare in: *A proposal to History by the Committee to frame a World Constitution. Full text of a proposed world Constitution, "Saturday: Review of Literature"*, April 3 1948, XXXI, 14: «Robert M. Hutchins: "the alternatives seem clear:

one is world suicide; another is agreement among sovereign states"; Stringfellow Barr-convert through "Union Now"; Erich Kahaler-cryer of crisis; Mortimer J. Adler-specular on dates; Rexford G. Tugwell-lancer with reaction; Robert Redfield-man for action; Wilbur G. Katz-gambler despite odds; G.A. Borgese-trumpeter for united mankind; Albert Leon Guérard-advocate of world language; Harold A. Innis-distractor for nationalism».

59. Cf. Borgese 1953, 94. Basti un solo esempio. Le Nazioni Unite (UN) sono criticate se rappresentano e cercano di rafforzare i poteri nazionali: «palliative like 'strengthening' the United Nations in its frame of national sovereignties or manipulating some new balance of power are *feeble utopias*».
60. Dopo la morte di Borgese, Elisabeth Mann intrattenne rapporti epistolari con l'archivista dell'Università di Chicago; tali corrispondenze, tese a verificare il lascito dell'attività del *Committee*, evidenziano il legame con altre organizzazioni quali *The World Movement for World Federal Government* e la *Commission Constitutionnelle Mondiale*. Il *Committee to frame a World Constitution* era membro del *World Movement for World Federal Government* tra il 1947 e il 1951 e Brogese era anche co-chairman *Commission Constitutionnelle Mondiale*, che si occupava principalmente di ricerca. L'attività del *Committee* era strettamente connessa non solo con il WMWFG, ma anche con organizzazioni europee; basti dire che tra i documenti del fondo c'è una cartellina: *Europeanism and Oneworldism*. In *Foundation of World Republic* sono inoltre menzionate *Co-operation Intellectuelle*, *FAO*, *League of Nations*, *UN* e *UNESCO*.
61. Cf. de Seta 2011.
62. Borgese Inediti (*Diario XII*).
63. «1949 September 23, Friday. Up at 5. 30. At the TWA in Rome. At 7.15. Gaetano La Placa was there. He gave me some further information about situation with the children; [...] Left Ciampino at 10 (Orson Welles in the same plane). Majestic crossing of the Alps. Stop in Geneva. Arrival in Paris at 2.25». Borgese Inediti (*Diario XIII*).
64. Borgese Inediti (*Diario XV*).
65. Nel *Diario* del 1936 Borgese annovera tutti i luoghi in cui ha soggiornato e in cui ha abitato. Ho ripreso il passo per esteso in de Seta 2007.
66. Borgese Inediti (*Diario XV*).

BIBLIOGRAFIA

- Acerbi 1988 = A. Acerbi, *Fra utopia e progetto*, AVE, Roma 1988.
- Baratta 2004 = J.P. Baratta, *The Politics of World Federation. United Nations, U.N. Reform, Atomic Control*, vol. 1, *From World Federalism to Global Governance*, vol. 2, Praeger, Westport – London 2004.
- Bertolotti 2009 = S. Bertolotti, *G.A. Borgese, Dal mito Tedesco all'utopia americana*, Università degli studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, Trento 2009.
- Bertolotti 2013 = S. Bertolotti, *La rosa dell'esilio. Giuseppe Antonio Borgese dal mito europeo all'utopia americana*, Fondazione Museo Storico del Trentino, Trento 2013.
- Billion 1991 = J.F. Billion, *The World Federalist Movements from 1945 to 1954 and European Integration*, "The Federalist", 33, 1, 1991, pp. 26-53.
- Borgese et al. 1919 = G.A. Borgese – G. Amendola – U. Ojetti – A. Torre, prefazione di F. Ruffini, *Il Patto di Roma*, Società Anonima Editrice "La Voce", Roma 1919.
- Borgese 1922 = G.A. Borgese, *Risurrezioni*, Perrella, Firenze 1922.

Borgese 1940 = G.A. Borgese, *The City of Man. A declaration of world Democracy*, The Viking Press, New York 1940.

Borgese 1947 = G.A. Borgese, *Of atomic fear and two "Utopias", "Common Cause"*, 1, 3, 1947.

Borgese 1950 = G.A. Borgese, *Lettere a Mussolini: Boston, 18 agosto 1933 e Northampton Mass., 18 ottobre 1934* [1935], "Il Ponte" 6, 3, 1950, pp. 252-263.

Borgese 1953 = G.A. Borgese, *Foundation of the World Republic*, The University of Chicago Press, Chicago 1953.

Borgese 1994a = G.A. Borgese, *Diario I (29 dicembre 1928-12 luglio 1932)*, a cura di M.G. Macconi, Accademia Toscana di Scienze e Lettere, La Colombaria e Ente Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1994.

Borgese 1994b = *Diario II (4 Luglio 1932-30 Aprile 1933)*, a cura di M.G. Macconi, Accademia Toscana di Scienze e Lettere, La Colombaria e Ente Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1994.

Borgese 1994c = *Diario IV (8 Luglio-21 Ottobre 1934)*, a cura di M.G. Macconi, Accademia Toscana di Scienze e Lettere, La Colombaria e Ente Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1994.

Borgese 2005 = G.A. Borgese, *Una Sicilia senza aranci*, a cura di I. Pupo, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2005.

Borgese 2007 = G.A. Borgese, *Atlante americano*, a cura di A. Meda, Vallecchi, Firenze 2007.

Borgese 2010 = G.A. Borgese, *Peccato della ragione. Le origini intellettuali del fascismo con tre lettere inedite a Domenico Rapisardi*, a cura di D. Consoli, Prova d'autore, Catania 2010.

Borgese 2012, G.A. Borgese, « *Imbarco per l'America* » e altre corrispondenze al *Corriere della Sera*, a cura di M. Billeri, Nerosubianco, Cuneo 2012.

Borgese Inediti = G.A. Borgese, *Diario VI* (agosto 1935-13 agosto 1938); *Diario X* (9 settembre 1943-25 – dicembre 1945); *Diario XII* (4 gennaio 1948 – 26 giugno 1949); *Diario XIII* (5 luglio 1949 – 26 gennaio 1950); *Diario XV* (3 settembre – 26 novembre 1952).

Colella 2007 = S. Colella, *Tra utopia politica e innovazione letteraria: riflessioni sull'esilio americano di Giuseppe Antonio Borgese*, "Quaderni del dottorato di ricerca in italianistica 2006, Indagini e perlustrazioni critiche", Graphis, Bari 2007, pp. 174-187.

de Seta 2007 = I. de Seta, *Giuseppe Antonio Borgese viaggiatore perenne*, in *Laboratorio di nuova ricerca. Investigating Gender, Translation & Culture in Italian Studies*, a cura di Monica Boria – Linda Riso, Troubadour, Leicester 2007, pp. 117-133.

de seta 2011 = I. de Seta, *Borgese rivalutato da Sciascia. Un'ideale autobiografia nazionale, "La libellula"*, Special Issue on *Il mestiere perduto. Sul silenzio degli intellettuali e la rimozione storica dell'idea di cultura come valore politico-sociale*, 3, 3, 2011, pp. 14-22.

de seta 2013 = I. de Seta, « *La vita e il libro* »: *il fondo Borgese*, Atti del XIII Convegno internazionale di studi. *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Mod-Società italiana per lo studio della Modernità letteraria, a cura di C. Borrelli, E. Candela, A. R. Pupino, Tomo 2, ETS, Pisa 2013, pp. 343-353.

Ferrari 2000 = M. Ferrari, *La filosofia all'Università Statale e la cultura milanese*, "Rivista di filosofia", 1, 91, 2000, pp. 47-92.

Gentili 1991 = S. Gentili, *Gli anni di apprendistato di G. A. Borgese*, Editrice Gutenberg, Povegliano Verona 1991.

Gentili 1997 = S. Gentili, *Novecento letterario in Toscana*, Bulzoni, Roma, 2000.

Gerbi 1997 = S. Gerbi, *Giuseppe Antonio Borgese politico*, "Belfagor", 307, 1997, pp. 43-69.

Gerbi 1999 = S. Gerbi, *Tempi di malafede. Una storia italiana tra fascismo e dopoguerra*. Guido Piovene ed Eugenio Colorni, Einaudi, Torino 1999.

Grifoni 1999 = G. Grifoni, *Borghese antifascista: ancora nuovi inediti*, "Intersezioni", 19, 2, 1999, pp. 283-301.

Kahler – Mann 1975 = E. Kahler – T. Mann, *An exceptional friendship: the correspondence of Thomas Mann and Erich Kahler*, Edited and translated from the German by Richard Winston and Clara Winston, Cornell University Press, Ithaca – London 1975.

Kahler 1946 = E. Kahler, *The reality of Utopia*, "American Scholar", 1946, pp. 167-179.

La Rovere 2003 = L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Lenzi 1996 = M.M. Lenzi, *Borghese politico (1931-1934): genesi delle lettere a Mussolini*, in *Le vie della ricerca. Studi in onore di Francesco Adorno*, a cura di Maria Serena Funghi, Olschki, Firenze 1996, pp. 617-627.

Librizzi 2013 = G. Librizzi, *No, io non giuro. Il rifiuto di G.A. Borghese, una storia antifascista*, Navarra Editore, Palermo 2013.

Luti 2000 = G. Luti, *Immagini dell'America nella letteratura Italiana degli anni Trenta*, in *Studi di Filologia e Letteratura Italiana in onore di Gianvito Resta*, tomo 2, 1277-1295, Salerno, Roma 2000, pp. 1277-1295.

Mezzetti 1978 = F. Mezzetti, *Borghese e il Fascismo*, Sellerio, Palermo 1978.

Mumford 1922 = L. Mumford, *The story of Utopia*, The Viking Press, New York 1922.

Neider 1968 = *The Stature of Thomas Mann [1947]*, ed. by C. Neider, Books for Libraries Press, Freeport, N.Y., 1968, pp. 33-37.

Rambaldi 1997 = E.I. Rambaldi, *Eventi della Facoltà di Lettere di Milano negli anni del trapasso dall'Accademia all'Università*, "Rivista di storia della filosofia", 52, 1997, pp. 517-62.

Saletta 2012 = E. Saletta, *The City of Man. L'utopia democratica di Hermann Broch e il contributo politico-ideologico di Giuseppe Antonio Borghese e di Gaetano Salvemini*, Aracne, Roma 2012.

Tassani 2000 = G. Tassani, *Il peccato originale di G. A. Borghese. Da consigliere a esule: un singolare itinerario durante il Fascismo*, "Nuova Storia Contemporanea", 4, 2000, pp. 105-136.

SITOGRAFIA

Bruni 2014 = F. Bruni, *Patria*:

<<http://people.unica.it/massimoarcangeli/files/2014/01/LIdO-VII.pdf>>

Ilaria de Seta
Università di Liegi
ideseta@ulg.ac.be

Andrea Paganini

LA LETTERATURA ITALIANA IN SVIZZERA
DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE

Sono opportune, per cominciare, tre precisazioni sul tema del mio intervento.

1) Questo contributo si propone di offrire una panoramica sugli scrittori italiani che, durante l'ultimo conflitto mondiale, hanno trascorso un periodo di esilio in Svizzera: scrittori di nazionalità italiana, dunque, oltre che di lingua italiana. La puntualizzazione è opportuna giacché l'italiano è una delle quattro lingue nazionali svizzere e la letteratura della Svizzera italiana¹ – di cui non parlerò qui – può essere considerata a ragione tanto letteratura italiana, per l'appartenenza a una determinata area linguistica, quanto letteratura svizzera, per la nazionalità dei rispettivi autori.

2) Non tutti gli scrittori italiani che nel periodo in questione vivevano in Svizzera sono da considerare "in esilio": Paolo Arcari e Gianfranco Contini, ad esempio, entrambi professori all'Università di Friburgo, o l'operatore culturale Giovanni Battista Angioletti (funzionario fascista), non vi si erano trasferiti per sfuggire al regime, bensì per ragioni professionali e culturali.

3) Considero invece letteratura dell'esilio quella prodotta da letterati che, pur senza un esplicito bando, sono stati spinti dalle circostanze avverse a prendere la via dell'espatrio per sottrarsi all'ostilità e alla persecuzione – politica, razziale o religiosa – sofferte nel proprio Paese, oppure per evitare l'asservimento all'occupante nemico.

La Svizzera vanta una grande tradizione in materia di asilo. Negli anni della seconda guerra mondiale, e soprattutto dopo l'8 settembre 1943, ha dato accoglienza a decine di migliaia di rifugiati italiani:² militari e civili, ebrei e avversari del regime, gente comune e intellettuali, fra cui non pochi uomini di lettere. Benché lontani dalla loro terra e dalle loro famiglie, molti fuorusciti hanno trovato nella piccola Confederazione un'accoglienza dignitosa, oltre che un ambiente culturale in cui la lingua e la letteratura italiane godono di pieno diritto di cittadinanza. Grazie all'incontro e alla collaborazione con il mondo letterario della Svizzera italiana – Ticino e Grigioni italiano – alcuni di loro hanno potuto svolgere in terra d'asilo un'attività pubblicistica analoga a quella che esercitavano in Patria, anzi, da un certo punto di vista, più libera e quindi migliore.³

Vorrei dunque qui passare in rassegna – in estrema sintesi – la produzione letteraria degli scrittori italiani rifugiati in Svizzera negli ultimi anni del regime fascista e della guerra, soffermandomi in particolare su quanto ho po-

tuto portare personalmente alla luce. Ripercorrerò quindi i risultati di alcuni miei lavori, visto che negli ultimi 13 anni mi è toccato, insieme a pochi altri, il privilegio – e l'onere – di addentrarmi, attraverso lo studio di carteggi inediti e di opere letterarie vere e proprie, in un campo d'indagine interessantissimo e prima poco esplorato.

Tra i più noti scrittori italiani in terra elvetica, un ruolo di primo piano è occupato senz'altro all'antifascista Ignazio Silone.⁴ «Cristiano senza Chiesa e socialista senza partito», egli è entrato in Svizzera già nel 1929 e vi è rimasto fin quasi alla fine della guerra. Non solo vi ha avviato la carriera letteraria con romanzi di grande impatto quali *Fontamara* (1933), *Pane e vino* (1936) e *Il seme sotto la neve* (1941), con saggi come *Il Fascismo* (1934) e *La scuola dei dittatori* (1938) e con la *pièce* teatrale *Ed egli si nascose* (1944); ma l'esperienza dell'esilio lo ha accompagnato anche dopo il rimpatrio, tanto che un suo romanzo di successo, *La volpe e le camelie* (1960), è ambientato nel Ticino dei primi anni Trenta e ripercorre alcune vicende dal sapore autobiografico.⁵ Silone ha ottenuto all'estero un successo maggiore rispetto a quello riscosso in Italia, dove è tuttora vittima di ostracismo ideologico. Negli ultimi anni poi, attorno alla sua figura nel periodo precedente l'inizio dell'attività letteraria, si è sviluppata una diatriba che ha diviso gli studiosi in maniera apparentemente inconciliabile. Ciò è deprecabile, a mio avviso, per due motivi: perché, come si deduce da uno studio attento del primo periodo del suo soggiorno in Svizzera – momento cruciale e di svolta nella sua biografia –, l'itinerario biografico da lui percorso non è spiegabile attraverso scelte di opportunismo, bensì unicamente quale risultato di una spinta propulsiva di origine morale; e soprattutto perché così i lettori corrono il rischio di trascurare o di travisare il messaggio, profondissimo, di uno scrittore che può aiutarli a scoprire la loro vera umanità.⁶ Va colta una cesura radicale tra il giovane Secondino Tranquilli e il maturo Ignazio Silone: nel *Memoriale dal carcere svizzero* egli scrive di aver attraversato, verso i trent'anni, «una crisi atroce, ma salvatrice» che, accettata e valorizzata, l'ha portato a diventare scrittore ma, anzitutto, a diventare uomo.⁷ L'opera di Silone è a mio avviso uno dei frutti migliori del fuoruscitismo italiano.

Un altro noto uomo di lettere che ha avviato la sua carriera in Svizzera – di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita – è Piero Chiara. Egli è uno dei primi a rendersi conto dello straordinario valore dell'inedita collaborazione tra gli scrittori in esilio e gli scrittori svizzeri, al punto da mettersi a scrivere, già nel 1945, una *Rassegna della letteratura italiana in Svizzera nel periodo 1944-45*.⁸ Pochi sanno però che l'esordio dello scrittore di Luino si discosta assai, per profilo autoriale e per modalità espressive, dai romanzi libertini e beffardi che gli varranno il successo negli anni Sessanta e Settanta. Il giovane Chiara infatti non è un narratore di caricaturali storie di provincia, bensì un poeta delicato e commosso, dai tratti crepuscolari e in parte ermetici. Non per

caso il suo primo libro, pubblicato in Svizzera nel 1945, è intitolato *Incantavi* e rivela un animo sensibile, malinconico e riflessivo, nonché una poetica tendente all'armonia e ansiosa di senso. La crescente disillusione e la disgregazione ideale, che non raramente fanno capolino già nelle poesie, finiranno però col soffocare la vena lirica e apriranno la strada al disincanto, allo sviluppo di una corazza ironica e alla nascita di «nuovi incanti», questa volta narrativi, sensuali e comico-grotteschi: come se nella sua carriera lo scrittore avesse fatto capo a due diverse fonti d'ispirazione. L'esperienza dell'esilio svizzero costituisce per Chiara un fecondo serbatoio della memoria dal quale trarrà ispirazione per numerose prove narrative ora raccolte nei due Meridiani curati da Mauro Novelli.⁹ Sono però di recente pubblicazione – essenziali per comprendere il giovane scrittore e la sua esperienza di esule – il *Diario svizzero*¹⁰ e *Incantavi e altre poesie*,¹¹ l'edizione aggiornata e ampliata della sua raccolta di liriche, in gran parte risalenti alla metà degli anni Quaranta. Anche per lui – benché in modo assai diverso da Silone – l'esperienza dell'esilio viene a coincidere con una svolta decisiva, sia sul piano etico che su quello estetico.¹²

L'editore del giovane Chiara è Felice Menghini, sacerdote, scrittore e uomo di cultura grigionese che durante la guerra intreccia una rete di rapporti di solidarietà e di collaborazione con numerosi fuorusciti.¹³ È Giancarlo Vigorelli – pure lui rifugiatosi in Svizzera dopo l'8 settembre, dapprima collaboratore e poi responsabile della pagina letteraria del «Giornale del Popolo» – a mettere in contatto Chiara e Menghini e a suggerire a quest'ultimo di fondare una collana per offrire un porto sicuro, in Svizzera, alle lettere italiane.¹⁴ Nasce così “L'ora d'oro” di Poschiavo, dove esordiscono Piero Chiara con *Incantavi* e il mesolcinese Remo Fasani con *Senso dell'esilio* (1945),¹⁵ dove appaiono le *Rime scelte dal Canzoniere* di Petrarca (1945) curate da un altro esule, il critico letterario Aldo Borlenghi, *Il fiore di Rilke* tradotto in italiano dallo stesso Menghini (1946) e un libro di Emilio Citterio sul poeta valtellinese Giovanni Bertacchi (1946).¹⁶ Da parte sua Vigorelli pubblica molti articoli di critica letteraria, a volte firmati con pseudonimi, sia nel «Giornale del Popolo» che nel settimanale diretto da Menghini, «Il Grigione Italiano»; si impegna inoltre a preparare per “L'ora d'oro” un volume sugli *Scrittori angloamericani*, che però non vedrà la luce.

Una vera e propria sorpresa è Giorgio Scerbanenco che, considerato «il Simenon italiano», si conferma uno scrittore estremamente fecondo. Nel suo caso, a causa della tara che per decenni ha pesato sui romanzi gialli, noir e rosa – generi considerati “di consumo” –, all'enorme successo di pubblico non è corrisposto un analogo riscontro di critica. Solo recentemente è stato possibile gettare luce su quelli che erano stati chiamati gli «anni dei buchi neri»,¹⁷ ovvero quelli del suo periodo svizzero. Lo scrittore italo-ucraino varca il confine con la Svizzera clandestinamente nel settembre del 1943, e nei venti mesi d'esilio – trascorsi nel canton Soletta, nei Grigioni e in Ticino, in campi per ri-

fugiati e ospite di singole famiglie – scrive tantissimo. Oltre ai romanzi *Non rimanere soli* e *Luna di miele*, pubblicati nel 1945 e in parte di ispirazione autobiografica («Si tratta dei miei migliori lavori che io scrivo libero dalle imposizioni ideologiche sofferte in Italia»¹⁸), pubblica a puntate su due settimanali grigionesi – «Il Grigione Italiano» e «La Voce della Rezia» – due sorprendenti saggi solo recentemente raccolti in volume: *Il mestiere di uomo*,¹⁹ di taglio filosofico-morale e di profondità insospettabili, e *Patria mia*,²⁰ una precoce analisi storico-politica della psicologia popolare italiana di fronte al fascismo e alla guerra. Mentre il nazifascismo è ancora al potere, Scerbanenco afferma con coraggio:

il fatto che l'errore trionfi potrà essere politicamente utile a chi lo sostiene, ma non vuol dire, moralmente, che non sia più un errore. Il fascismo e il nazismo possono anche trionfare, perpetuarsi per secoli, cambiare definitivamente il volto al mondo, ma questo non toglie che essi siano una pura barbarie che un uomo civile deve rifiutarsi di riconoscere, sia nel complesso che nei particolari, nel tutto come nelle parti.²¹

Non mancano poi altre prove di narrativa,²² poesie²³ e articoli di vario genere (dall'esperienza personale alla linguistica e alla critica letteraria): l'esilio svizzero di Scerbanenco rivela così uno scrittore quanto mai da riscoprire, perché poliedrico, competente e non banale.

Come quella di Scerbanenco, anche quelle di Arturo Lanocita e di Indro Montanelli sono firme del giornalismo già famose quando – rispettivamente nel novembre del 1943 e nell'agosto del 1944 – entrano in Svizzera per sfuggire al nazifascismo. Lanocita – capo cronista del «Corriere della Sera» e noto critico cinematografico – durante l'esilio scrive un sapido diario, *Croce a sinistra*, una delle più efficaci testimonianze del fuoruscitismo italiano: «mi parve d'essere inviato dal mio giornale a compiere un'inchiesta: descrivere [...] come vive, in Svizzera, la gente che vi ha trovato scampo, fuggendo dall'Italia tiranneggiata dai fascisti e dai tedeschi».²⁴ Ma, benché nascosto dietro uno pseudonimo (e forse per questo finora ignorato), si dedica anche alacremente alla narrativa, pubblicando sul «Corriere del Ticino» e sull'«Illustrazione Ticinese» due romanzi a puntate e numerosi racconti. *Otto giorni d'angoscia*, che si inserisce nel filone giallo di Lanocita, è stato poi pubblicato in volume nel 1945, mentre il secondo romanzo e i racconti vedranno la luce solo prossimamente: *Voglio vivere ancora*²⁵ è un romanzo storico – oltre che una storia d'amore e di passione – ambientato sullo sfondo seducente della Rivoluzione francese (in filigrana si intravedono però anche tratti dell'Italia contemporanea); i *Racconti dell'incubo e del sorriso* hanno un intento più leggero e ludico, benché alcuni di essi possano essere letti in chiave allegorica.

Anche Montanelli, il cui esilio – in Ticino, a Davos e a Berna – dura pochi mesi, fa ricorso a degli pseudonimi. Tra il gennaio e il maggio del 1945, con la firma Calandrino pubblica sull'«Illustrazione Ticinese» *Ha detto male di Garibaldi*, una sorta di romanzata autobiografia giovanile, oltre che un'accusa sarcastica e cinica contro il fascismo: un'accusa maturata però «attraverso l'esperienza fascista, cioè dal di dentro»;²⁶ con il *nom de plume* Ulisse, sulla stessa rivista, firma la *Biografia del Patto d'acciaio* (marzo-aprile 1945) e *A occhio nudo*, una serie di rivelazioni sul Terzo Reich (maggio-giugno 1945); ma anche dopo la fine della guerra e il rimpatrio continuerà a collaborare con la stampa svizzera.

Avendo trascorso ben 15 anni nella piccola confederazione (in Ticino, a Davos, a Baden, a Zurigo) ed essendosi creato una rete di rapporti e di collaborazioni già prima dell'inizio della guerra, Ignazio Silone rappresenta un caso particolare nella tipologia degli scrittori in esilio; certamente non gli sono state risparmiate le difficoltà – fra l'altro nel 1942 è anche finito in prigione per aver esercitato attività politica antifascista e quindi violato la neutralità elvetica –, ma non ha dovuto far fronte alle tribolazioni connesse all'esodo di massa avvenuto dopo l'armistizio e l'occupazione tedesca.

Le vicende degli altri letterati e giornalisti italiani entrati in Svizzera per lo più dopo l'8 settembre – e a quelli già menzionati si possono aggiungere Federico Almansi, d'Arco Silvio Avalle, Sem Benelli, Fabio Carpi, Cesare Cases, Luciano Erba, Giansiro Ferrata, Augusto e Luciano Foà, Franco Fortini, Mario Fubini, Tommaso Gallarati Scotti, Livio Garzanti, Renato Ghiotto, Fernando Giolli, Dante Isella, Ettore Janni, Ferruccio Lanfranchi, Sabatino e Guido Lopez, Angelo Magliano, Alberto Mondadori, Gianni Pavia, Daniele Ponchioli, Dino e Nelo Risi, Filippo Sacchi, Luigi Santucci, Dino Segre (Pitigrilli), Giorgio Strehler, Arturo Tofanelli, Saverio Tutino, Diego Valeri, Alberto Vigevani e altri – presentano spesso svariati tratti comuni. A cominciare dalle cause che li hanno spinti a cercare rifugio all'estero: oltre che per sottrarsi alle persecuzioni razziali o per la loro compromissione con il movimento antifascista, non raramente è la stessa attività pubblicistica che li costringe a riparare all'estero. Vigorelli, Scerbanenco, Sacchi, Janni, Lanocita e Valeri, ad esempio, nei 45 giorni intercorsi tra il 25 luglio e l'8 settembre 1943, convinti che la dittatura fosse definitivamente tramontata, hanno criticato apertamente il regime sulla stampa: per questo, temendo ritorsioni violente dopo l'occupazione tedesca e la nascita della Repubblica di Salò, oltre che per non asservirsi al nazifascismo, hanno cercato scampo in terra d'asilo.

A onor del vero, va compiuta una differenziazione sull'antifascismo di cui quasi tutti i fuorusciti si fregiano nel dopoguerra. Ignazio Silone – uno dei rarissimi che può essere considerato un antifascista di lunga data – stigmatizza: «i letterati, gli artisti e, in generale, gli intellettuali, non hanno proprio al-

cun motivo di vantarsi di una qualche disinteressata, preveggente e coraggiosa parte da essi rappresentata nei tristi decenni ora trascorsi. [...] gli avvenimenti hanno insomma dimostrato che l'esercizio professionale delle lettere e delle arti non costituisce di per sé una garanzia di moralità e di fermezza di carattere».²⁷ La maggior parte dei fuorusciti, anche tra i letterati, ha trascorso il ventennio barcamenandosi opportunisticamente e schierandosi contro il regime, semmai, solo dopo il 25 aprile 1943, quando il fascismo sembrava ormai disarcionato. Sull'antifascismo dell'ultima ora di alcuni poi è meglio stendere un velo pietoso.

Numerose analogie si riscontrano anche nelle avventure, a tratti romanzesche o rocambolesche, della fuga e del passaggio clandestino della frontiera, spesso nottetempo; si vedano, ad esempio, i racconti autobiografici di Vigorelli (che ha varcato il confine il 13 settembre 1943),²⁸ di Sacchi (il 17 settembre),²⁹ di Scerbanenco (il 20 settembre),³⁰ di Lanocita (il 29 novembre),³¹ di Chiara (il 23 gennaio 1944),³² di Borlenghi (il 13 agosto) e di altri.

E spesso simili sono le esperienze vissute nei vari campi profughi – di accoglienza, di smistamento, di quarantena, di lavoro, di cura, di studio – nei quali gli internati erano tenuti a risiedere, a meno che, disponendo di notevoli possibilità finanziarie oppure ottenendo ospitalità presso famiglie svizzere, fossero “liberati” da tale obbligo.

Le informazioni di carattere biografico sono ricostruibili soprattutto attraverso scambi epistolari e documenti ufficiali dell'epoca (tutti i dossier riguardanti i rifugiati sono da alcuni anni a disposizione dei ricercatori nell'Archivio Federale Svizzero); in alcuni casi anche grazie a pagine diaristiche (Chiara, Lanocita, Erba, Vigorelli...).

Si possono così ripercorrere gli itinerari degli esuli, gli incontri, le condizioni di salute, le richieste di sostegno (garanzie per ottenere la liberazione o denaro per fronteggiare le urgenze), gli stati d'animo e le fraterne confidenze. L'amarezza dell'esilio e della solitudine si manifesta con particolare incisività nei giorni di festa, soprattutto per la lontananza dai propri cari. Il Natale del 1944, ad esempio, è ricordato così da Piero Chiara (che lo trascorre nel campo di Loverciano, insieme a un centinaio di internati italiani): «un triste Natale per tutto il mondo e specialmente per i deportati, i prigionieri e i militari che combattevano su tutti i fronti di guerra, ma anche per gli sfollati, i senz'atetto e gli affamati di mezza Europa».³³ Il sensibile Scerbanenco, da Coira, scrive all'amico Menghini: «il passare il Natale qui solo mi ha abbattuto e irritato profondamente [...]. È il primo dei miei 34 Natali che passo tanto desolatamente, solo come il classico cane»;³⁴ in un brano autobiografico racconterà: «passai il Natale solo, nella più fredda, desolata camera d'affitto che fantasia umana possa immaginare. Quella sera di Natale, tutto solo, ebbi un lungo colloquio con Dio e gli dissi il mio risentimento, e gli dissi che aveva torto, a permettere certe cose».³⁵ Vigorelli, che in quel momento ha un incarico di in-

segnante all'Istituto Montana a Zugerberg, annota laconico: «Natale, soli, lontani, senza i miei. *Tiremm innanz!*».36

Il sentimento prevalente nei confronti del Paese che ha offerto asilo in mezzo alla burrasca della dittatura e della guerra è la gratitudine. Silone considera la Svizzera la sua seconda patria.

Il mio debito morale verso questo paese (verso i suoi grandi educatori del passato presso i quali sono tornato a scuola e verso le centinaia e migliaia di amici che qui ho conosciuto) è così grande ch'io dispero di poterlo mai restituire. È uno di quei debiti cui solo può far riscontro una gratitudine, una nostalgia, un amore di tutta una vita.37

Chiara, al momento del rimpatrio, scrive all'amico Menghini:

porto con me la più cara memoria di una terra non straniera, ma consorella di mente, di cuori e di ideali. Non so ancora esattamente cosa farò in Italia né quale sorte mi attende, ma stia certo caro don Menghini che molto sovente penserò con nostalgia a questo periodo, alla sorpresa della Sua generosa amicizia, alle parole che Lei mi ha scritte pubblicamente e privatamente e che porto tutte nel mio bagaglio di esule come la più cara testimonianza di affetto che abbia mai ricevuta.

Potrò dire ai miei cari laggiù – e far loro vedere – quali cuori ho trovati, e concludere che non invano le sventure ci colpiscono se è per metterci sulla strada degli incontri migliori.38

Scerbanenco, che lusinga la Svizzera come «centro della cultura in un'Europa flagellata»,39 non manca di far notare la sofferenza per la solitudine e per alcuni trattamenti riservati ai profughi. In lui come in Lanocita, che non lesina né le critiche al Paese neutrale, né l'autocritica, il giudizio oscilla tra la gratitudine, l'ironia e la polemica. Ma: «la Svizzera doveva aiutarci senza suscitare il risentimento della Germania che la stringeva da ogni lato: difficile, pensateci».40

Dalle fonti dell'epoca emergono anche riflessioni sorprendenti sull'arte, sul rapporto tra letteratura e vita, tra letteratura e morale. Merita attenzione, in questo contesto, quanto Scerbanenco illustra a Menghini.

Ciò che Lei dice della letteratura moderna è sostanzialmente vero. Aridità, brutalità, materialità. Ma in molti libri – come *Nuova York* – una lettura attenta, scopre un tormento morale. Nelle vere opere d'arte tutte queste brutture sono esposte, non con la sadica compiacenza di Céline, ma come per dire: è troppo brutto, è troppo orribile, non deve essere così. È vero che in queste opere non c'è lu-

ce, *ma esse ispirano il desiderio della luce*. Certo, questo avviene nelle migliori, che sono poche, e il resto non è che immoralità compiaciuta, cioè non arte.

D'altra parte, l'epoca è quella che è, e quest'aria torbida non è solo negli scritti, nell'arte in genere, perfino nella scienza – vedi psicanalisi – ma un po' nel cuore di tutti. E l'artista, forse, se ne difende, e così difende tutti coloro che lo comprendono, esprimendola, buttandola fuori in un'opera d'arte che non è mai la torbidezza in sé, concreta, ma la sua rappresentazione, e quindi il giudizio (leggi condanna) di questa stessa torbidezza.

Solo da questo punto di vista io apprezzo alcune di queste opere moderne; e solo per questo io stesso non chiudo la porta a questo clima corrotto, arido e brutale che è nell'aria, e lo riverso in alcuni miei scritti perché mi pare che in fondo costituisca uno dei miei doveri d'artista. Mentirei – e cioè farei azione artisticamente sbagliata e moralmente falsa – se per seguire quei principi morali che pure sono in me, non dessi pure ascolto ad altre voci che non posso negare od abolire, e che sono le voci che corrono in questi ultimi anni per il mondo. Esse esistono, e i migliori lottano contro di esse, ciascuno secondo la propria capacità, il politico con buoni programmi di pace, il soldato con le armi quando questa pace è rotta, il sacerdote con la preghiera – o il libro, come nel Suo caso –, l'artista con la rappresentazione spietata di un mondo che non apparirebbe in tutto il suo orrore se si continuasse a coprirlo coi veli di un pericoloso moralismo. A un certo punto la benda è sporca e bisogna scoprire la piaga.⁴¹

E così – con queste riflessioni sul rapporto tra etica ed estetica – lo scrittore in esilio introduce l'appassionata difesa dei suoi romanzi, nei quali giustifica la presenza dell'immoralità nell'enunciato con la moralità dell'enunciazione:

lo scopo *morale*, in genere, di tutti i miei scritti è proprio questo: sconvolgere la coscienza degli uomini che nella maggior parte dei casi fa muffa come uno stagno, perché si rimettano *vergini* davanti ai grandi problemi del bene e del male. Bisogna che chi mi legge senta distrutte in sé tutte le frasi fatte e i facili accomodamenti, e ricominci da capo, – e meglio! – a ricostruire le sue verità. E chi ha già vere verità in sé, deve riimparare ad apprezzarle meglio, a conoscerle meglio, e a *viverle* meglio.⁴²

Ai rifugiati la neutrale Svizzera proibisce l'attività politica e le attività lucrative. Ma all'una e all'altra imposizione è possibile, per alcuni, ovviare, magari in modo clandestino o sotterraneo. Ai letterati, per trovare una scappatoia con la complicità e la compiacenza di un editore o di un direttore di

giornale, basta ricorrere al sotterfugio di non firmare i propri scritti o di usare uno pseudonimo. Ma non pochi firmano i loro contributi anche con nome e cognome, senza incappare in controlli troppo severi.

Un capitolo a parte, che non è possibile approfondire qui, è costituito dal fiorire dell'editoria in lingua italiana su suolo svizzero negli anni Trenta e Quaranta: vanno ricordate, oltre a "L'ora d'oro" di Poschiavo, le "Nuove edizioni di Capolago",⁴³ la "Ghilda del Libro"⁴⁴ e la "Collana di Lugano",⁴⁵ dove hanno visto la luce, fra l'altro, *Finisterre* di Montale (1943), *Ultime cose* di Saba (1944)⁴⁶ e *Astarte* di Fabio Carpi (1944). Altrettanto interessante e in parte ancora da esplorare è la collaborazione degli scrittori esuli con i giornali della Svizzera italiana ("Corriere del Ticino", "Giornale del Popolo", "Libera Stampa", "Gazzetta Ticinese", "Popolo e Libertà", "Il Dovero", "Il Grigione Italiano", "La Voce della Rezia" ecc.), con le riviste culturali ("Quaderni grigionitaliani", "Svizzera Italiana", "Belle lettere", "Illustrazione ticinese"...) e con la Radio Svizzera di lingua italiana (Radio Monteceneri). Essa continua, in certi casi, anche dopo la fine della guerra. Qualche esule rimpatriato, anzi, resosi conto del valore dell'incontro italo-svizzero venutosi a creare in circostanze straordinarie, cerca di ricambiare l'ospitalità ricevuta e di favorire una collaborazione anche in tempo di pace.⁴⁷

Tracce dell'esperienza dell'esilio sono reperibili anche in opere di narrativa scritte in terra d'asilo o attinenti a quell'esperienza, benché più o meno mediate attraverso la creazione o la finzione letteraria. Numerosi racconti di Chiara e di Scerbanenco, ad esempio, sono esplicitamente autobiografici, benché da prendere con le pinze e non da considerare indifferenziatamente verità storica. Nel romanzo *Non rimanere soli* di Scerbanenco l'esperienza dell'esilio – il protagonista Federico è in parte una proiezione dell'autore – offre lo spunto per sviluppare una riflessione filosofica ed etica sull'esistenza;⁴⁸ in *Voglio vivere ancora* di Lanocita, invece, la condizione dei profughi della Rivoluzione francese rispecchia quella dei profughi della seconda guerra mondiale, mentre la violenza dei fanatici giacobini traspone quella dei nazifascisti. In altri libri – quali ad esempio il *Taccuino svizzero* di Valeri – si canta la bellezza della Svizzera.

È poi sorprendente – chi l'avrebbe detto in circostanze apparentemente poco "poetiche"? – il fiorire della produzione lirica. Si pensi, oltre ai versi di Chiara che in esilio ha pubblicato l'intera raccolta di *Incantavi*, a quelli di Carpi (*Astarte*), di Valeri, di Borlenghi, di Scerbanenco e di altri.

In conclusione: la letteratura italiana dell'esilio in Svizzera presenta un fermento insospettato e meritevole d'essere portato alla luce; costituisce una sorta di resistenza intellettuale e artistica, oltre a realizzare – in tempo di guerra – una «comune e fraterna vocazione letteraria»⁴⁹ tra Italia e Svizzera

che sarebbe auspicabile alimentare anche in tempo di pace: un tassello meritevole di attenzione e di cittadinanza nella nostra storia letteraria.

Spero, con questo intervento, di aver indicato una pista di ricerca e di approfondimento in tale ambito. Vorrei, infine, proporre due poesie, di Chiara e di Valeri, che si riferiscono esplicitamente all'esperienza dell'esilio.

Italia

Solo di te ci resta
qualche canzone
cantata di notte
fra le baracche tetre,
o qualcosa che non sappiamo
e gli altri forse vedono in noi.

Nessuna pietà
sentiamo che ci abbracci
Italia, se non quella che ci segue
di campo in campo
nelle tue canzoni.

Campo discipl. di Granges-Lens, 24 giugno 1944⁵⁰

Campo di esilio

Percossi sradicati alberi siamo,
ritti ma spenti, e questa avara terra
che ci porta non è la nostra terra.
Intorno a noi la roccia soffia vènti
nemici, fuma opache ombre di nubi,
aspri soli lampeggia da orizzonti
di verdi ghiacci. Le nostre segrete
radici, al caldo al gelo, nude tremano.
E intanto il tempo volge per il cielo
i mattini le sere: alte deserte
stagioni; e i lumi del ricordo, e i fuochi
della speranza, e i pazzi arcobaleni.
Come morti aspettiamo che la morte
passi; e l'un l'altro ci guardiamo, strani,
con occhi d'avvizzite foglie. E un tratto
trasaliamo stupiti, se alla cima
di un secco ramo un germoglio si schiuda,
e la corteccia senta urgere al labbro
delle vecchie ferite un sangue vivo;
tra le nubi scorrendo un dolce vento
di primavere nostre.⁵¹

NOTE

1. Sulla letteratura della Svizzera italiana si rinvia a: *Scrittori della Svizzera Italiana* 1936; Calgari 1958; Orelli 1986; Buogo 1995; Bonalumi – Martinoni – Mengaldo 1997; *Scrittori del Grigioni Italiano* 2008; *La poesia della Svizzera italiana* 2014.
2. Gli storici indicano la cifra di ca. 40'000 profughi italiani. Cf. Broggin 1993.
3. Si rinvia a Soldini 2001, al volume collettaneo *Per una comune civiltà letteraria* 2003 e a Bresciani – Scarpa 2012.
4. Si rinvia, fra l'altro, al volume *Zurigo per Silone* 2003.
5. Rinvio al mio saggio in appendice nella recente ristampa del romanzo, in Silone 2010.
6. Per un mio parere sulla vicenda biografica e intellettuale di Silone, vd. Paganini 2010.
7. Cf. Silone 1998, 1396-1397.
8. Cf. lettera di Chiara a Menghini del 2 luglio 1945, in Paganini 2007, 125-127.
9. Chiara 2006-2007.
10. Chiara 2006.
11. Chiara 2013.
12. Cf. Paganini 2014.
13. Su Menghini vd. Fasani 1995; Paganini 2007; *L'ora d'oro di Felice Menghini* 2009.
14. Cf. il capitolo su Vigorelli in Paganini 2006, 33-68.
15. Essendo svizzero, Fasani non era propriamente in esilio (non nel senso politico del termine). Il titolo della raccolta allude a un segreto senso del dolore che trova espressione in un canto dal sapore mistico e profetico e che si eleva al di sopra del contingente: *Senso dell'esilio* – scrive il giovane poeta ad Arnoldo Marcelliano Zandralli in una lettera inedita del 15 dicembre del 1944 – è «la coscienza più o meno certa che noi su questa terra viviamo come in esilio. Della liberazione che forse ci attende non possiamo tuttavia sapere nulla con sicurezza».
16. Cf. Paganini 2006.
17. Cf. Ventavoli 1995.
18. Lettera di Scerbanenco ad Arcari del 7 marzo 1944, in Paganini 2007, 271-274.
19. Scerbanenco 2006.
20. Scerbanenco 2011.
21. Scerbanenco 2011, 72.
22. Un terzo romanzo (probabilmente *Il cavallo venduto*) e tre racconti lunghi (*Tecla e Rossellina*, *Lupa in convento* e *Annalisa e il passaggio a livello*).
23. Cf. Paganini 2011.
24. Lanocita 1945, 60.
25. Lanocita 2014.
26. Il pamphlet esce poi anche in volume, rispettivamente in Italia, con il titolo *Qui non riposano* (Antonio Tarantola, Milano 1945) e in Svizzera, *Drei Kreuze. Eine italienische Tragödie* (Europa Verlag, Zurigo 1946). Vd. anche Paganini 2005b e Broggin 2007.
27. *Sulla dignità dell'intelligenza e l'indegnità degli intellettuali*, in Silone 1999, 1118.
28. Cf. Paganini 2006, 33 e sgg.
29. Sacchi 1987, 3 e sgg.
30. *Io, Vladimir Scerbanenco*, in Scerbanenco 2002, 247-251. Si veda a tal proposito anche Paganini 2005c.
31. Lanocita 1945, 20 e sgg.
32. Chiara 2006, 13 e sg.

33. Chiara 1979.
34. Lettera di Scerbanenco a Menghini del 25 dicembre 1944, in Paganini 2007, 303.
35. Scerbanenco 1945.
36. Lettera di Vigorelli a Menghini del 28 dicembre 1944, in Paganini 2007, 354.
37. *Memoriale dal carcere svizzero*, in Silone 1998, 1398.
38. Lettera di Chiara a Menghini del 16 luglio 1945, in Paganini 2007, 129-131.
39. Lettera di Scerbanenco all'Ufficio cantonale per il lavoro di Soletta del 10 dicembre 1943, in Paganini 2007, 266-269.
40. Lanocita 1945, 43. «La Svizzera ha sempre tenuto fede alla sua eccellente tradizione del diritto d'asilo, che le ha guadagnato la simpatia e l'ammirazione dei Paesi civili. Ma, sino ad oggi, i profughi erano riparati qui, diciamo, con discrezione; in questa guerra l'afflusso ha superato ogni limite. Il più grande afflusso sinora registrato, l'ho letto in un opuscolo del consigliere di Stato Vodoz, s'era verificato al tempo delle nostre guerre d'indipendenza: 11'000 profughi negli anni 1849-1850. Oggi siamo in 90'000, tra militari e civili: d'ogni razza e nazionalità, dai polacchi ai francesi, dai greci ai jugoslavi, dagli italiani ai romeni, dai senegalesi agli indù, dagli inglesi agli olandesi e ai belgi. L'assimilazione, date le differenze di costumi, di lingua, di mentalità, è tutt'altro che facile. Ed è tutt'altro che facile il sostentamento d'una massa così ingente: ti par niente, tante bocche da sfamare?» (Lanocita 1945, 165).
41. Lettera di Scerbanenco a Menghini senza data, ma del giugno 1944 (con l'indicazione «Lunedì, ore 10»), in Paganini 2007, 280-283.
42. Lettera di Scerbanenco a Menghini del 29 marzo 1945, in Paganini 2007, 315-317.
43. Cf. Castagnola 2003.
44. Cf. Tunesi 2003.
45. Cf. Marchand 2003.
46. Cf. Paganini 2008.
47. Cf. ad esempio Paganini 2005a.
48. Cf. Paganini 2009.
49. Lettera di Chiara a Menghini del 26 novembre 1945, in Paganini 2007, 140-142.
50. Chiara 2013, 81.
51. Valeri 1967, 249. Una prima versione intitolata *Campo di Mürren*, è stata pubblicata, con poche varianti, in «Svizzera Italiana», 38, gennaio 1945, pp. 1-2.

BIBLIOGRAFIA

Bresciani – Scarpa 2012 = M. Bresciani – D. Scarpa, *Gli intellettuali nella guerra civile (1943-1945)*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Einaudi, Torino 2012, vol. 3, a cura di D. Scarpa, pp. 703-717.

Bonalumi – Martinoni – Mengaldo 1997 = G. Bonalumi – R. Martinoni – P.V. Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Dadò, Locarno 1997.

Broggini 1993 = R. Broggin, *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera (1943-1945)*, Il Mulino, Bologna 1993.

Broggini 2007 = R. Broggin, *Passaggio in Svizzera. L'anno nascosto di Indro Montanelli*, Feltrinelli, Milano 2007.

Buogo 1995 = M. Buogo, *L'«aura italiana». Culture e letterature d'oltrfrontiera, frontiera e minoranze*, I e II, "Il Veltro" XXXIX, 3-4 e 5-6 (fascicoli monografici), 1995.

Calgari 1958 = G. Calgari, *Storia delle quattro letterature della Svizzera*, Nuova Accademia, Milano 1958.

Castagnola 2003 = R. Castagnola, *Silone e le Nuove Edizioni di Capolago*, in *Per una comune civiltà letteraria* 2003, pp. 125-138.

Chiara 1979 = P. Chiara, *Lacrime vino bianco e paste*, "Tuttolibri", 22 dicembre 1979; ora in P. Chiara, *Helvetia, salve!*, Casagrande, Bellinzona 1981, pp. 163-167.

Chiara 2006 = P. Chiara, *Diario svizzero e altri scritti sull'internamento*, a cura di T. Giudicetti Lovaldi, Casagrande, Bellinzona 2006.

Chiara 2006-2007 = P. Chiara, *Tutti i romanzi e Racconti*, a cura di Mauro Novelli, Mondadori, Milano 2006 e 2007.

Chiara 2013 = P. Chiara, *Incantavi e altre poesie*, a cura di A. Paganini, L'ora d'oro, Poschiavo 2013.

Fasani 1995 = R. Fasani, *Felice Menghini. Poeta, prosatore e uomo di cultura*, Dadò, Locarno 1995.

La poesia della svizzera italiana 2014 = *La poesia della Svizzera italiana*, a cura di G.P. Giudicetti e C. Maeder, L'ora d'oro, Poschiavo 2014.

Lanocita 1945 = A. Lanocita, *Croce a sinistra*, Dall'Oglio, Milano 1945.

Lanocita 2014 = A. Lanocita, *Voglio vivere ancora*, L'ora d'oro, Poschiavo 2014.

L'ora d'oro di Felice Menghini 2009 = *L'ora d'oro di Felice Menghini. Il suo tempo, la sua opera, i suoi amici scrittori*, a cura di A. Paganini, L'ora d'oro, Poschiavo 2009.

Marchand 2003 = J.J. Marchand, *Attorno alla "Collana di Lugano"*, in *Per una comune civiltà letteraria* 2003, pp. 43-54.

Orelli 1986 = G. Orelli, *Svizzera Italiana*, La Scuola, Brescia 1986.

Paganini 2005a = A. Paganini, *"La Via": una rivista di cultura e di poesia nata fra Italia e Svizzera all'indomani della Seconda Guerra mondiale*, "Rivista di letteratura italiana" XXIII, 1-2, 2, 2005, pp. 373-377.

Paganini 2005b = A. Paganini, *"Ha detto male di Garibaldi". Quando Indro Montanelli scriveva dai Grigioni*, "Quaderni grigionitaliani" LXXIV, 1, 2005, pp. 64-80.

Paganini 2005c = A. Paganini, *Una fuga iniziatica e un campo inesplorato: l'esordio del Viaggio in una vita di Giorgio Scerbanenco*, "Quaderni grigionitaliani" LXXIV, 4, 2005, pp. 401-411.

Paganini 2006 = A. Paganini, *Un'ora d'oro della letteratura italiana in Svizzera*, Dadò, Locarno 2006.

Paganini 2007 = A. Paganini, *Lettere sul confine. Scrittori italiani e svizzeri in corrispondenza con Felice Menghini (1940-1947)*, Interlinea, Novara 2007.

Paganini 2008 = A. Paganini, *Le "Ultime cose" svizzere di Umberto Saba*, "Cenobio" 2008, 1, pp. 21-34.

Paganini 2009 = A. Paganini, *"Non rimanere soli" di Giorgio Scerbanenco*, in *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, a cura di C. Milanese, Astraea, Bologna 2009, pp. 103-133.

Paganini 2010 = Ignazio Silone, *l'uomo che si è salvato*, "Relazione d'esercizio 2009" della BPS (Suisse), febbraio 2010, pp. XV-XXXIII, anche "Notiziario della Banca Popolare di Sondrio" 112, aprile 2010, pp. 179-189.

Paganini 2011 = A. Paganini, *Luce sui "buchi neri". L'esilio svizzero di Giorgio Scerbanenco*, in *Scerbanenco. Riflessioni scoperte proposte per un centenario 1911/2011*, a cura di R. Pirani, Pirani Bibliografica Editrice, Molino del Piano-Pontassieve (Firenze) 2011, pp. 67-75.

Paganini 2014 = A. Paganini, *Da "Incantavi" al disincanto (Piero Chiara prima dei nuovi incanti)*, di prossima pubblicazione.

Per una comune civiltà letteraria 2003 = *Per una comune civiltà letteraria. Rapporti culturali tra Italia e Svizzera negli anni '40*, a cura di R. Castagnola e P. Parachini, Franco Cesati, Firenze 2003.

Sacchi 1987 = F. Sacchi, *Diario 1943-1944. Un fuoruscito a Locarno*, a cura di R. Broggin, Giampiero Casagrande, Lugano 1987.

Scerbanenco 1945 = G. Scerbanenco, *Esilio in baracca*, "Oggi" I, 5 (18.8.45), p. 10.

Scerbanenco 2002 = G. Scerbanenco, *Io, Vladimir Scerbanenco*, in appendice a Id., *Venere privata*, Garzanti, Milano 2002.

Scerbanenco 2006 = Giorgio Scerbanenco, *Il mestiere di uomo*, a cura di A. Paganini, Aragno, Torino 2006.

Scerbanenco 2011 = G. Scerbanenco, *Patria mia. Riflessioni e confessioni sull'Italia*, a cura di A. Paganini, Aragno, Torino 2011.

Scrittori della Svizzera Italiana 1936 = *Scrittori della Svizzera Italiana*, IET, Bellinzona 1936.

Scrittori del Grigioni Italiano 2008 = *Scrittori del Grigioni Italiano. Antologia letteraria*, a cura di A. e M. Stäuble, PGI-Dadò, Coira-Locarno 2008.

Silone 1998 = I. Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di B. Falcetto, Mondadori, Milano 1998, vol. 1.

Silone 1999 = I. Silone, *Romanzi e saggi*, a cura di B. Falcetto, Mondadori, Milano 1999, vol. 2.

Silone 2010 = I. Silone, *La volpe e le camelie*, a cura di A. Paganini, L'ora d'oro, Poschiavo 2010.

Soldini 2001 = F. Soldini, *La cultura letteraria nel Ticino degli anni di guerra: un percorso, in Ticino 1940-1945. Arte e cultura di una nuova generazione*, a cura di S. Soldini, con la collaborazione di F. Soldini, Catalogo della mostra, 14 ottobre 2001-6 gennaio 2002, Museo d'Arte di Mendrisio, Mendrisio 2001, pp. 153-172.

Tunesi 2003 = C. Tunesi, *La "Ghilda del libro"*, in *Per una comune civiltà letteraria* 2003, pp. 229-232.

Valeri 1967 = D. Valeri, *Poesie*, Mondadori, Milano 1967.

Ventavoli 1995 = B. Ventavoli, *Gli anni dei buchi neri. Il mio Scerbanenco segreto*, "Tutto-libri", 28 ottobre 1995.

Zurigo per Silone 2003 = *Zurigo per Silone. Atti delle Giornate Siloniane in Svizzera*, a cura di G. Nicoli - T. Stein, Avvenire dei lavoratori, Zurigo 2003.

Andrea Paganini

Edizioni "L'ora d'oro"

info@andreapaganini.ch

Cristina Terrile

IL «DISPATRIO» DI LUIGI MENEGHELLO:
LA POLARITÀ COME FONDAMENTO DI POETICA

Qui, là: corrente alternata
(Luigi Meneghello, *Il dispatrio*)

Quando nel 1947, a venticinque anni, Luigi Meneghello parte per l'Inghilterra con una borsa di studio del British Council, la sua idea è quella di rimanervi dieci mesi, «imparare un po' di civiltà moderna e poi tornare» a raccontare agli amici e «ad altri italiani» (*D*, 8).¹ Più che ad un definitivo esilio, il «dispatrio» di Meneghello corrisponde ad un bisogno di provvisorio allontanamento dal panorama culturale italiano, arretrato e «deprimente»: «non intendevo esiliarmi per sempre, volevo sottrarmi per un giro di stagioni alla vita associata italiana».² Se il soggiorno in Inghilterra diventa definitivo «trapianto» (*D*, 8), è perché il «dispatrio», per Meneghello, non significa soltanto fuga verso un ideale, ma coincide con un'esigenza che l'autore percepisce sin dall'inizio, seppur confusamente, come fondamentale: «io volevo andare in Inghilterra, la cosa mi eccitava in modo più complesso, su un oscuro piano esistenziale» (*D*, 11).

Al di là delle molte testimonianze di Meneghello sul carattere specifico di una civiltà e di una cultura che il giovane «assorbe» con la curiosità dello straniero colmo di aspettative, quello che appare essenziale per capire l'importanza dell'esilio nella poetica dell'autore sono le modalità che regolano questo assorbimento. L'esperienza del dispatrio non sarà annullamento, cancellazione del vecchio, ma creazione di un secondo polo, raddoppiamento delle possibilità; non sarà sovrapposizione, né sostituzione del paese di arrivo con quello di partenza, ma movimento che obbedisce ad un principio di oscillazione:

trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli (*MR*, 1301).

Il pensiero, e perfino il «sentire», sorgono, e si chiariscono, nello scorrere, nell'interazione fra le cariche opposte, «nel far passare sbuffi di corrente tra

questi due poli» (MR, 1388). Entro il «doppio registro, italiano e inglese», che, osserva Meneghella, «vale per tutto ciò che faccio e dico», quello che è determinante sono «il flusso della corrente, e il fascio dei raggi catodici che rende trasparenti le cose» (MR, 1475).³

La polarità, attivata dall'espatrio, sulla quale Meneghella insiste ripetutamente, incide sulla sua poetica in maniera più profonda di quanto solitamente non si ammetta. Il concetto stesso di «dispatrio» può essere inteso pienamente soltanto come punto di avvio di un inarrestabile movimento pendolare. Sotto questa luce, il prefisso «dis» non è tanto da interpretarsi nel suo valore oppositivo (dis-approvare, dis-obbedire), né in quello privativo, come separazione, allontanamento, come ciò che «separa, disperde, nega, sganghera tutto quello a cui si accosta»,⁴ quanto piuttosto nel suo valore «reversativo», nel senso in cui esso indica l'inversione di un processo, descrivendo un'azione che presuppone il risultato di un'azione precedente (dis-gelare, dis-idratare, dis-unire).⁵ Quando Meneghella spiega che i verbi col «dis» sono particolarmente frequenti in vicentino, gli esempi dati rimandano non a caso al valore reversativo del prefisso: «*dispetenare, dis'ciavare*» (MR, 1549). Il «dis-patriare» indica l'inversione di un processo compiuto di «im-patriamento», politico, culturale, estetico, etico, conclusosi con la formazione universitaria in Italia. Il soggiorno in Inghilterra è, per Meneghella, «una specie di tirocinio» perché esso gli permette, prima di tutto, di dis-educarsi, di dis-fare un processo formativo sentito come artificioso: «è lì che ho — non dirò imparato a scrivere, ma *disimparato* a scrivere male» (MR, 1541).⁶ Ora, il processo reversativo attivato per la prima volta dal dispatrio diventa, nella poetica di Meneghella, moto inarrestabile, bisogno di disfare, ricomporre, confrontare, trasportare, trapiantare secondo un movimento di oscillazione fra poli diversi. Se l'espatrio è un viaggio di sola andata, che segna una frattura definitiva, il dispatrio è il ripetuto viaggio di andata e ritorno di chi non è più né in patria né fuori dalla patria, ma vive, pensa, scrive in un'alternanza che «stravolge» le percezioni: «mi accorgo», scrive Meneghella a distanza di anni, «che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme "lassù" e "quassù", e altrettanto l'Italia. Qui, là: corrente alternata» (D, 27). Nell'oscillazione, nella «corrente alternata», il cui senso di scorrimento, invertendosi continuamente, fa variare la polarità e i suoi valori di intensità e voltaggio, l'arte di Meneghella trova il proprio movimento e il proprio ritmo.

Il distacco, per Meneghella, non è solo prospettiva da fuori; esso è, al tempo stesso, riattivazione dell'attaccamento, e sarà proprio questa opposizione dinamica a strutturare il rapporto dello scrittore con il mondo. Quando spiega di avere imparato dagli inglesi «un certo tipo di relazione con la pagina scritta», una relazione «morale oltre che estetica» (J, 1074), Meneghella assume in pieno l'esito paradossale di un tale apprendistato: «è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana!» (MR,

1309). Ora, se la cultura inglese influenza la prosa meneghelliana non è tanto, o non solo, per la sobrietà che essa oppone all'opulenta retorica italiana, ma proprio in virtù della sua funzione di attivatore di corrente. Il mondo culturale inglese, che privilegia «la *qualità* del sapere, la sua essenza» (MR, 1383), farà conoscere a Meneghello, in primo luogo, l'uso di meccanismi della conoscenza che egli sente particolarmente affini. Quel che conta, nel nuovo paese, non è tanto l'oggetto di studio, ma il modo in cui lo si studia, cioè «quasi l'idea di capire il modo di capire» (MR, 1384), assumendo «che nel mondo degli studi tutto sia legato prodigiosamente con tutto, e che perciò afferrando un anello qualsiasi del reale, si possa tirar su tutto il resto» (MR, 1383-1384).⁷ In un tale contesto culturale, Meneghello impara a riconoscere come fondamentali quei misteriosi legami fra le cose che diventeranno essenziali nella sua scrittura, la quale, liberatasi dal «sottile gioco dei riverberi» degli stilisti nostrani, cercherà più vaste corrispondenze, addensandosi intorno a parole-esca, capaci, appunto, di «tirar su tutto il resto». Se la propensione della mente inglese alla plasticità, adottata dall'italiano, è una delle condizioni fondamentali che permetterà al dispatriato di liberarsi dalla rigidità italiana per seguire la trama dei rapporti, non meno importante è un'altra condizione, questa volta indipendente dalle virtù del pensiero inglese: quella, più generale, dell'espatriato che incontra la lingua straniera. Imparare da adulto un'altra lingua significa, in primo luogo, sperimentare il suo grado di refrattarietà al riscontro con la lingua di origine. Nel caso di Meneghello, per il quale la lingua d'origine è duplice, questa prima ondata di raffronti avrà un'importanza tanto maggiore in quanto essa, scavalcando la lingua italiana imparata con l'ingresso a scuola, procederà a ritroso verso territori linguistici rimasti occultati, quelli del dialetto di Malo. La polarità stabilitasi fra l'inglese e l'italiano risveglia la polarità originaria, quella fra l'italiano e il dialetto vicentino. La corrente alternata attivata dal dispatrio diventa allora principio generale di conoscenza.

Le parole straniere offrono a Meneghello, nei primi tempi, una sublime opacità, una sonorità sorprendente, avventurosa, che brilla già, nel buio, come un senso nuovo, dislocato, ancora indefinibile. Così, il sostantivo *skill* viene ascoltato dapprima «con vivo interesse», per poi rimanere sfocato nel senso («non era facile mettere a fuoco che cosa volesse dire»), arrestandosi nel limbo di un sentimento vago: «posso testimoniare che ci sentivo dentro qualcosa di inquietante» (MR, 1339). Ma il dispatrio deve tradurre e, nel tradurre, perfora la superficie delle cose, affonda nella loro materia, si espone alla destabilizzazione e a nuove insorgenze di senso. Ad essere destabilizzato per primo è proprio il senso della parola *Culture* («specie se pensata con la maiuscola»), per studiare la quale l'«emigrante intellettuale» era partito pieno di entusiasmo. Giunto a destinazione, egli scopre l'insospettata valenza che il termine possiede nella percezione inglese, e la scoperta produce un primo smottamento, una crepa nel contenitore: «ci sentivo delle sfumature vagamente denigra-

torie: un termine poco raccomandabile, e un concetto di dubbia serietà» (MR, 1339). È il crollo di un mito, che porterà con sé molti altri crolli, sfasamenti, «slittamenti del senso» (*shifts*) che, per quanto minuscoli, provocano «uno spostamento significativo del modo di pensare» (MR, 1340).⁸

È in questa prima, necessaria ricerca di un riscontro che prende radici la più autentica arte meneghelliana, arte della mobilità, della perlustrazione, dell'oscillazione, sempre affacciata sull'alterità, mossa dall'urto fra lingue diverse. Tradurre, spiegherà Meneghello, «significa spostare gli equilibri interni di un testo» — quelli che nella comprensione immediata si vedono «stabili», e che invece, una volta che si tenta di tradurli, rivelano un *quid* inafferrabile —, trovare «qualche cosa che non sapevate nemmeno che c'era nel testo» (MR, 1539). Come la polarità è considerata necessaria «per poter pensare, o perfino sentire», così la natura stessa non solo del leggere, ma «del comunicare e del capire», appare «intimamente intrecciata con la natura del tradurre» (MR, 1540). La traduzione accende la consapevolezza, permette di guardar meglio, nel testo e in se stessi.⁹ Essa diventa allora molto più che un'operazione filologica, facendosi necessità esistenziale, movimento incoativo: «la traduzione c'è dappertutto nella mia vita, a ogni svolta di strada e a tutti i livelli: da una lingua all'altra e dall'altra alla prima, in frammenti, coscientemente, come esercizio, incoscientemente, in mille cose» (MR, 1940). Nel raffronto continuo fra le due lingue, il dispatriato gode, prima di tutto, di un'estensione delle sue possibilità percettive ed espressive:

certi settori dell'esperienza si analizzano meglio, in modo più sottile o più penetrante, nel lessico della lingua A, altri nella lingua B. È lo schema della ragione e della Fede in san Tommaso. I due cerchi si intersecano, nell'ovoide di mezzo stanno appaiati per esempio *coward* e «vigliacco», mentre all'esterno abbiamo di qua *vicious*, o *bully*, o *cad*, di là qualcuna delle nostre specialità (D, 100).

La spartizione del senso fra i diversi sistemi linguistici non è pacifica, ma subordinata ad una complessa geometria di intrecci, con rare sovrapposizioni. Ora, una delle esperienze fondamentali dell'apprendistato inglese di Meneghello è proprio la scoperta delle parole irriducibili, inassimilabili, quelle che rimangono fuori dall'ovoide di mezzo. Se, al di là della loro qualità intrinseca di chiarezza e semplicità, alcune parole inglesi, imperfettamente conosciute, illuminano insospettiti rapporti fra le cose e le idee, è proprio in funzione del loro scarso indice di traducibilità, della loro maggiore resistenza al raffronto, al riscontro. Da questo punto di vista, la traduzione è un esercizio che vale di più per gli scarti, i residui che lascia dietro di sé, che per la fedeltà della sua resa. Nel passaggio da una lingua all'altra, emerge ogni tanto una parola che contiene un nucleo concettuale sconosciuto, una nuova categoria

del sapere, che trascina con sé una realtà storica, civile, psicologica senza equivalenti: «per definire con assoluta precisione un *Cad* con tre soli fonemi ce ne vuole della civiltà!». Il senso di queste parole deborda da qualsiasi significante, resiste a qualunque tentativo di traduzione, non combacia che con se stesso. Così *Implications* non corrisponde appieno né a «conseguenze», né ad «effetti». Il dubbio è allora addirittura che in italiano manchi «non solo la parola, ma [...] la cosa significata» (MR, 1303). Di fatto, Meneghello riconosce altrove che non si tratta tanto di una mancanza della cosa in sé, ma della sua pratica discorsiva, quindi della sua stessa concezione. Se la parola *snub* è una «specialità inglese» che in Italia «si faceva poco e si concepiva imperfettamente», è perché l'Italia è in ritardo nel nominare e nel pensare la cosa: «siamo sempre alle solite: la cosa è impossibile che non ci fosse, ma il nome della cosa, e perciò la sua idea, non circolavano molto» (D, 53).¹⁰ Simili scarti nell'espressione riguardano, al tempo stesso, la frequenza d'uso di un oggetto¹¹ e il posto che esso occupa nel sistema di riferimento culturale, morale e immaginario del paese, cioè nella sua «cultura riflessa», che seleziona alcune cose e non altre, conferendo loro un peso e mettendole in circolazione.¹²

Nel movimento pendolare di comparazione prodotto dall'esperienza del dispatrismo, Meneghello trova gli strumenti di un'espressione che vuole «arrivare il più vicino possibile alla realtà delle cose» (MR, 1378). Ora, per avvicinarsi al cuore delle cose, di tutte le cose, quelle conosciute e quelle sconosciute, quelle sempre accese e quelle rimaste spente, quelle abituali e quelle insolite, chi scrive deve talvolta arrestare il moto della traduzione, cogliendo i materiali espressivi allo stato grezzo. Pur affermando che è «assurdo sproloquiare sulle speciali virtù di questa o quella lingua» (D, 167), Meneghello sa che in tutte le lingue «ci sono cose e cosette in cui ciascuna è speciale, inimitabile» (D, 115). Per qualità intrinseca, alcune parole inglesi, più di altre, fanno centro, diventando, per questo, insostituibili: «c'è un settore della sprovvedutezza, a cui il nostro "gramo" si accosta, ma che solo questa macchinetta linguistica inglese sembra centrare in pieno». Malgrado i tentativi di traduzione, magari ricorrendo a forme regionali, «ti resta tuttavia la certezza che *jejune* si dirà con totale proprietà soltanto *jejune!*» (D, 96).¹³ Al cospetto di tali parole è meglio arrendersi, perché qualunque traduzione ridurrebbe irrimediabilmente la loro densità semantica, la loro fulminante concisione. Esse vanno preservate intatte, non tradotte e talora, idealmente, non pronunciate, poiché la loro virtù specifica non è soltanto legata al senso cui esse rinviano, ma anche alla loro sonorità, alla loro stessa pronuncia, che un non autoctono non potrà mai interamente addomesticare. Se l'epiteto *blackguard* sembra voler dire «canaglia», «furfante», «mascalzone», la pronuncia di esso sprigiona una sonorità fulminante, senza la quale il suo senso rimane monco, incompleto. In «*blègad* c'è una cruda, stimolante mutilazione interna, da cui si svincola un personaggio di estrema, pittoresca nequizia». Tanto vale, allora, fare un passo indietro, ri-

nunciare ad usare gli insulti inglesi con proprietà, godersi la loro accecante potenza di «spari nel buio» (*D*, 213). È lì, nel punto in cui la corrente fra i poli si interrompe, e il senso si comprime, si addensa, che sorgono le «parole miracolose», quelle in cui si annidano lo stupore, la novità che abbaglia.¹⁴ Prende forma da queste variazioni, interruzioni, intensificazioni di corrente la scrittura plurilingue di Meneghello, che circola in una zona di confine, fra diversi serbatoi linguistici da cui essa attinge i suoi «enzimi essenziali», addensandosi in parole-«bonsai»¹⁵ zeppe di senso, intraducibili e non tradotte, perfettamente autarchiche, che, tagliati tutti i ponti con l'approssimazione, affondano nel cuore delle cose. Se il modello letterario è quello di una *brevitas* folgorante, Meneghello si spinge oltre la «rapidità» di cui parla l'ammirato Calvino. La rapidità stessa del sintagma, per Meneghello, può essere distillata ulteriormente grazie ad un procedimento che, sostanzialmente estraneo alla cultura italiana,¹⁶ rimarrà fondamentale nella sua poetica, quello della «compressione, che imprime alla materia un effetto energizzante» (*MR*, 1428). Ora, frutto di una «compressione» al quadrato, folgorante, è, nel cuore della frase, la singola parola. Nell'«esplosivo racconto» guatemalteco di una sola riga citato da Calvino in una delle sue *Lezioni americane*, Meneghello mette a fuoco un solo avverbio:

c'è una parola miracolosa là in mezzo, quel *todavía*, «ancora», una specie di chiodo conficcato nella compagine del tempo narrativo. Compressione, anzi contrazione estrema del racconto: o forse bisognerebbe parlare di un effetto di «sorpresa»? (*MR*, 1428)

La scoperta delle parole-bonsai, della loro sorprendente intensità, è strettamente legata alla condizione di espatriato. Se alcune parole, più di altre, sembrano capaci di raggruppare in sé, sintetizzandola, la complessità di interi universi, la loro potenza è direttamente proporzionale al sentimento di parziale estraneità di chi le ascolta, o legge. Indugiando nell'analisi di un madrigale di William Yeats,¹⁷ Meneghello si chiede da dove venga quello speciale «peso» che egli avverte «dentro alla leggerezza» del testo. Le ipotesi allora si accavallano, toccando perlopiù i temi della poesia, fino all'illuminazione finale:

mi viene l'idea che l'enzima essenziale stia invece in quella ostica parola *yellow*, l'intraducibile colore di capelli di Anne Gregory, che suona (almeno al mio orecchio di straniero) sufficientemente insolita da creare un curioso senso di intensificazione, e sigillare l'effetto «leggerezza-gravità» della poesiola. Giudicate voi. (*MR*, 1427)

L'intensificazione è un «effetto speciale, privilegio dell'espatriato» (MR, 1475),¹⁸ perché implica un margine di feconda distanza dal suono e dal senso. Per l'orecchio straniero, vi è qualcosa che sporge al di fuori di *yellow*, una speciale opacità, un'«ostica» refrattarietà che si fa rivelazione. Senonché, la stessa condizione di estraneità non è un dato acquisito per sempre, ma va coltivata nel regolare allontanamento che soltanto la pendolarità può garantire. Se il dispatrio ha virtù palingenetiche, se è una sorta di «nuova vita, con qualcosa della speciale intensità delle percezioni che abbiamo nell'infanzia» (MR, 1301), non basta vivere in un paese straniero per sfuggire all'assuefazione. Le parole accendono la mente finché non ci si abitua ad esse; una prolungata assenza, una mancata frequentazione della lingua a cui appartengono possono allora intensificare il loro intrinseco fulgore: «se leggi o senti (per esempio, e gli esempi sono decine di migliaia) che qualcuno sembra un po' *smug*, e questo ti accade dopo qualche settimana di assenza e di astinenza, la mente fa *ping!*» (D, 167). Entro la corrente alternata, l'effetto energizzante opera anche sul paese di origine. A distanza, lo sguardo sull'Italia si modifica; se non guadagna in giustezza, cresce in intensità: «viste da qui le cose italiane risaltano meglio, si ha l'impressione di capirle, o di fraintenderle, più energicamente» (D, 182).¹⁹

L'esperienza inglese, intesa come prima esperienza della polarità, condizionerà la scrittura letteraria di Meneghello, portandolo ad accendere, per rifrazione, un altro polo, rimasto lontano, il terzo, quello di Malo. *Libera nos a malo*, spiega Meneghello, «centrava il bersaglio» sin dal titolo, perché appariva come «il modo giusto di esprimere in un motto emblematico ciò che sentivo nei confronti della mia materia, il mio vero rapporto con l'esperienza paesana, fatto di partecipazione e di distacco». La partecipazione non va confusa con la familiarità, con la dimestichezza di chi nel paese ha radici, ma è una prospettiva, un «punto di osservazione» da fuori (MR, 1389). In *Jura*, lo scrittore aveva già chiarito la natura della sua «relazione di fondo» con Malo:

da un lato essere (e sentirsi) *all'interno* della materia e parlare con l'autorità di chi vede le cose dall'interno; dall'altro la condizione opposta, *il distacco* senza del quale non c'è prospettiva in ciò che sai e che dici. (J, 1156)

Queste due condizioni, «ugualmente essenziali», rinviano ad un'esigenza che Meneghello aveva riconosciuto, per la prima volta, a Reading. L'Inghilterra gli aveva offerto l'occasione di un'esperienza diretta, empirica, dall'interno, ma vissuta col giusto «distacco»; qui egli aveva trovato una «materia» (la *Matter of Britain*) e, al tempo stesso, gli strumenti utili per lavorarla. Nel dispatrio, per la prima volta, l'«originario» aveva brillato, vincendo l'opacità del «derivativo»:

nelle questioni di carattere intellettuale e letterario sono convinto che la distinzione tra derivativo e originario sia cruciale. Affidarsi a ciò che è derivativo mi è sempre parso una forma di insipienza, di ottenebbrazione della mente. (MR, 1389)

Il «derivativo» può essere inteso come una sorta di marcia, a motore spento, nei sentieri battuti di una conoscenza d'accatto. Sono le cellule morte di un'educazione scolastica astratta, formale, passivamente accolta, quell'educazione «a braccia conserte» (MR, 1336), senza legami con l'esperienza, di cui Meneghello parla in *Fiori italiani*.

L'affermazione secondo la quale è in Inghilterra che Meneghello impara a riconoscere l'«originario» è solo apparentemente paradossale e va intesa alla luce dello speciale tipo di rapporto che lega tra di loro l'esperienza e la scrittura meneghelliana. L'autore spiega che un tale rapporto, solitamente considerato come una funzione della memoria, riguarda invece, per lui, qualcosa di meno privato: «quando posso io cerco di non usare la parola "memoria", per evitare certe associazioni collaterali in chiave di sentimento e di nostalgia, il *côté* emotivo della faccenda» (MR, 1380). L'esperienza, come si legge in *Jura*, «non è solo quella personale, privata, dello scrittore, ma quella altrui che è venuto in qualche modo a conoscere e che gli pare di comprendere: o quella immaginaria, dei sogni e della fantasia» (J, 1029). Se è vero che, poco propenso ad affidarsi a quelle che egli chiama «le finzioni della *fiction*», Meneghello predilige «la narrazione a sfondo autobiografico» alla «storia personale romanzata» (MR, 1328), le modalità di appropriazione dell'esperienza che egli preconizza estendono il raggio oltre il cerchio dell'individualità. L'esperienza è da intendersi «in chiave empirica [...]: nel senso di ciò che ci capita, le cose che ci troviamo a sentire o a fare», qualcosa di assimilabile alla parola inglese «*experience*, con le sue speciali connotazioni non astratte» (MR, 1382). Da questo punto di vista, non importa che si tratti di un'esperienza propria, degli altri o immaginaria, basta poter attingere ad essa empiricamente, col giusto grado di conoscenza «dall'interno». Quella inglese è la prima esperienza «altrui» che Meneghello viene a conoscere e «gli pare di comprendere».

Quando Meneghello, dopo quindici anni di permanenza all'estero, comincia a scrivere «sbadatamente», «roba "letteraria"», il «problema della conoscenza», che tanto peso ha nella sua poetica, è di fatto già risolto. Se la *Matter of Britain*, in quanto esperienza «originaria», non addomesticabile, apre naturalmente la via che conduce alla «materia» di Malo, il metodo stesso per captare quella realtà non «filosofica», ma «intuitiva, ironica, illuminante», era stato acquisito negli anni del dispatro. Il movimento di raffronto con un secondo polo, messo in moto una prima volta, è divenuto ormai un fondamento di poetica. All'inizio degli anni '60, Meneghello ha gli strumenti per ricono-

scere ed affrontare, procedendo a ritroso, un altro tipo di polarità, fin lì, se non priva di appercezione, rimasta inespressa; quella, primordiale, che oppone all'astrazione della cultura urbana italiana, «scritta e in lingua», una forma di concretezza non dissimile da quella inglese, quella della cultura paesana, «parlata e dialettale»:

la prima era sentita come un modo di vivere, con le idee incorporate negli istituti e nei costumi; l'altra invece pareva quasi solo un sistema di idee, non connesse col nostro modo di vivere, e forse con nessun altro. (*FI*, 787)

L'opposizione ricalca quella tra l'«originario» e il «derivativo», il genuino e lo spurio, l'autentico e il contraffatto che Meneghello aveva già messo in luce nel raffronto fra la cultura inglese e la cultura italiana. La lingua inglese, di folgorante espressività, è quella di un paese unito da secoli, «una lingua dell'uso adoperata o almeno facilmente compresa da tutti, che si può "scrivere" quasi come la si parla» (*J*, 1099). Quando vuol dire qualcosa in inglese, lo straniero ha l'impressione che la frase per dirla esista già e sia chiarissima, «mentre in Italia», prosegue Meneghello, «io almeno ho l'impressione opposta, che se vuoi dire qualcosa a voce o per iscritto devi dal più al meno fabbricartela tu la frase». Di fronte ad una tale povertà di materiale, la scelta è limitata: «o la prendi dal dialetto e la "trasporti" come puoi, o la puoi desumere o derivare dai testi letterari che conosci» (*J*, 1099). Il concetto di «trasporto» che, introdotto in *Libera nos a malo*, riguarda «i liberi scambi reciproci», le «interazioni» fra il dialetto e la lingua letteraria, propone una novità rispetto al tradurre. Non si tratta, spiegherà Meneghello nel *Tremaio*, di tradurre il dialetto in italiano, ma di «trasferire, *trasportare*, la mia esperienza dialettale in italiano» (*J*, 1079). La lingua di Malo non è fatta di parole, ma di esperienza di parole; esperienza di quella fase espressiva essenzialmente orale che precede l'«impatrio», in cui la singola parola non si limitava a nominare una cosa, ma, per riprendere una frase di Meneghello già citata, «tirava su tutto il resto». A riaccendere la materia di quelle parole è il dispatrio. Anche quelle inglesi erano state per Meneghello più che semplicemente parole, esperienze sonore, concettuali, culturali; parole che, come quelle di Malo, non erano solo «vibrazioni dell'aria», ma «vibrazioni della mente» (*J*, 1083). Ora, per dire queste vibrazioni, Meneghello non può tornare indietro, alle parole spente del «derivativo» che si è lasciato alle spalle; la parola fenomenica dell'«impatrio» non basta, occorrono «trasporti, creazioni, parole noumeniche» (*J*, 1085).

Che si tratti dell'inglese, del vicentino o del «diversiloquio»,²⁰ quel che conta, comunque, è l'«eccezionale potere di straniamento» che queste parole introducono nel testo. L'effetto di straniamento presuppone un sapiente equilibrio, una giusta distanza fra spaesamento e familiarità, un preciso dosaggio:

poiché troppa ironia o troppa «*earnestness*» «stroppia[no]», la funzione principale dell'ironia «è quella di far sentire (a ogni passo di un racconto, a ogni riga) l'ambiguità delle cose» (MR, 1434). Sono le variazioni di corrente, i momenti di intensificazione, le parole-bonsai a preservare, facendola risplendere, una tale ambiguità, che nasce e prolifera nel plurilinguismo. Così, presa entro un movimento oscillatorio che non si fermerà più, diventando fondamento essenziale di poetica, la scrittura di Meneghello «sprofonda nel cuore della realtà», laddove palpita l'originario e l'idea stessa di diversità linguistica non ha più senso: «in queste scritture percepivo gli effetti di una forza oscura [...]: e non pareva rilevante, e nemmeno pertinente, che si trattasse davvero di lingue diverse, era come se fosse una sola lingua».²¹

NOTE

1. Ove non indicato diversamente in nota, i testi di Meneghello vengono citati con le seguenti abbreviazioni: *D* = *Il dispatrio*; *MR* = *La materia di Reading*; *FI* = *Fiori italiani*; *J* = *Jura*.
2. Meneghello 1999, 327-328. L'ammirazione per il nuovo paese, «aspro e austero, e meravigliosamente serio», confina con una sacralizzazione pienamente assunta: «ero andato lassù come su un altare, e questo sentimento ha pervaso poi ogni altro aspetto della mia esperienza, e dura ancora» (*D*, 25). Del nuovo paese Meneghello ammira non solo la cultura, ma anche la fibra morale e, non da ultimo, una resistenza armata al nazismo senza compromessi.
3. Rinunciare al confronto significa rinunciare a toccare il cuore delle cose. Le rare volte in cui il raffronto interrompe il suo moto, la mente dell'osservatore riposa sulle cose, lo sguardo vi si appoggia con delicatezza, lasciandosi cullare dalle immagini. Nessuno scandaglio, allora, solo una sbadata distanza, un'estraneità apolare: «non frequentare, non conoscere: non perché non si può o non si vuole, ma così... Né nomi né cognomi... Giardinetti, cancelletti, sfondamenti di muretti...» (*D*, 192).
4. Starnone 2010, XXV. Per Starnone, a differenza di *espatrio*, *dispatrio* «ha dentro la patria (lingua, usi, costumi, storia)». La parola «riassume una destrutturazione-ristrutturazione dell'identità cultural-nazionale sempre più diffusa». Per A. Tosi, il suffisso «dis» denota «dispersione», una divisione in più parti, la creazione di un doppio polo del sentire. Cf. Tosi 2005, 193-199.
5. Secondo la definizione dell'enciclopedia Treccani, i prefissi di questo tipo «selezionano verbi che descrivono azioni teliche (cioè dotate di una conclusione: *destabilizzare*, *disunire*, *scucire*)».
6. Il corsivo è nostro.
7. Il contesto condiziona l'atto di conoscenza. Meneghello osserva che, se le letture fatte in Inghilterra lo influenzano così profondamente, non è soltanto per il loro contenuto, ma per il contesto culturale in cui egli li legge: «ha avuto importanza decisiva il fatto che l'assorbimento della cultura "moderna" sia avvenuto tramite la lingua e l'ambiente culturale inglese» (MR, 1370).
8. Anche quando sembrano avere un equivalente in italiano, le parole straniere portano con sé un concetto diverso, dislocato, sono parole-grimaldello capaci di aprire un intero universo «di convinzioni e comportamenti». Così, l'espressione «guidare bene», in apparenza facile da tradurre, rimanda, in Italia, alla velocità esibita, alle «curve ra-

- spanti» e alla «sterzata repentina», mentre in Inghilterra la buona guida è «quella che non si nota» (*D*, 101).
9. Meneghello spiega di essersi accorto della speciale sintassi di un verso solo nell'atto di tradurlo: «prima sentivo che mi piaceva e non sapevo perché» (*MR*, 1551).
 10. L'intraducibilità dei termini inglesi è spesso attribuita ad un ritardo italiano nell'elaborazione dei concetti. Così *The Age of Anxiety* di Auden è intraducibile perché «caratterizzazioni di questo tipo presuppongono una cultura che se ne intende di psicologia dei gruppi», mentre, conclude Meneghello, «su tutto questo in Italia avevamo idee un po' vaghe» (*D*, 57). Lo stesso termine «sesso» in Italia indicava ancora la categoria dei maschi o delle femmine, o un organo corporeo, «mentre l'inglese *sex* già inglobava la copula o qualche suo surrogato» (*D*, 91).
 11. Così, se il termine *barge-pole* è intraducibile in italiano, «è perché nel paese delle *barge-poles* ci sono più *barges* (da *punting*) che non nel Paese dei Balocchi, e perciò la locomozione acquatica a pertica (*punting*) è meglio caratterizzata nel discorso comune» (*D*, 82).
 12. L'«ingenua passione» con cui il suo *supervisor* inglese e la moglie considerano le insegne delle osterie stupisce il giovane *scholar*. In Inghilterra, osserva, esse corrispondevano ad «un repertorio di emblemi popolari curiosi e divertenti, che la cultura riflessa del paese registrava». In Italia, invece, ove pure non mancano le insegne delle osterie, nessuno le guarda di proposito. Nel ricordo del dispatriato, esse sono soltanto «immagini eidetiche restate nel retrobottega degli occhi, del tutto fuori uso» (*D*, 80). L'incontro con l'inatteso non apre soltanto alla scoperta di immagini nuove, ma ha il potere di accendere, di rimbalzo, quelle che permangono spente nella memoria individuale, di scoprire, se non di riattivare, intere fette di senso rimasto fin lì «del tutto fuori uso».
 13. Il termine *pathetic*, osserva Meneghello, «somiglia solo in parte, a 'penoso' o 'pietoso', e in certi casi pare insostituibile» (*D*, 99).
 14. Il grado di stupore, che è proporzionale all'irrelatezza dell'oggetto osservato, riguarda anche la percezione dei paesaggi: «del tutto inattesa, e senza riscontri "italiani", era anche la bellezza naturale del Berkshire» (*D*, 45).
 15. Dinanzi alla parola *smug*, Meneghello si interroga stupefatto: «ma come hanno fatto a ficcare tutto in questo bonsai?» (*D*, 168).
 16. L'Italia è un paese estraneo all'idea di *compression*: «ad un italiano, anche intellettualmente ponderato come Delio, l'idea di uno sforzo per *comprimere* un argomento, un discorso accademico, anziché semmai dilatarlo, gonfiarlo, rimpinzarlo di vento, appariva incredibile» (*D*, 189).
 17. La poesia di Yeats gli appare sempre ricca di «illuminazioni fulminee, luce di lampo che va al cuore delle cose» (*MR*, 1426).
 18. «Rientro appena dall'Inghilterra, e c'è il solito effetto di intensificazione dei dati dei sensi che provo ai miei ritorni in Italia. Tutto pare più intenso, più vivido. Lo si sente dire abbastanza spesso, all'estero, che l'Italia è vivida, ma questo di cui parlo è un effetto speciale, privilegio dell'espatriato» (*MR*, 1475).
 19. Lo sguardo nuovo, più intenso, conduce ad un più pacato giudizio sulle cose italiane, ad una pacificazione in contumacia con l'Italia, sconfinando talora addirittura in un sentimento di orgoglio per la cultura umanistica nazionale. Così, nel parlare di Lorenzo, «il mio Lorenzo», uno degli assistenti da lui scelti per collaborare con il dipartimento di Italianistica di Reading, Meneghello si abbandona ad un insolito slancio di orgoglio: «ero orgoglioso di lui, di averlo portato io agli inglesi; e orgoglioso anche

della cultura umanistica italiana, così robusta nel picchiare di punta sull'uovo della cultura anglosassone, e incrinare il guscio» (*D*, 227).

20. Il «diversiloquio», che in *Quaggiù nella biosfera* Meneghello attribuisce a Fenoglio, è «l'effetto di una lingua sconvolta», che per tradurre «un magma rovente di percezioni che si accavallano e fanno ressa» è disposta a fondere fra di loro lingue diverse, fino al neologismo: «è come se lo scrittore cercasse le parole in se stesso — non nell'uso corrente» (Meneghello 2010, 1615).
21. Meneghello 2012, 221.

BIBLIOGRAFIA

Meneghello 1999 = L. Meneghello, *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, BUR, Milano 1999.

Meneghello 2010 = L. Meneghello, *Opere scelte*, a cura di F. Caputo, Mondadori "I Meridiani", Milano 2010.

Meneghello 2012 = L. Meneghello, *L'Apprendistato, Nuove carte 2004-2007*, Rizzoli, Milano 2012.

Starnone 2010 = D. Starnone, *Il nocciolo solare dell'esperienza*, saggio introduttivo a Meneghello 2010, pp. XI-XLI.

Tosi 2005 = A. Tosi, *Luigi nel paese delle meraviglie o il diario inglese di Meneghello*, in *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo» (Malo, 4-7 settembre 2003), a cura di G. Barbieri – F. Caputo, Terra Ferma, Vicenza 2005, pp. 193-199.

Cristina Terrile

Università "Francois Rabelais" di Tours

terrile.cristina@wanadoo.fr

ERRANTI

Novella di Nunzio

LA FUNZIONE LETTERARIA DELL'EBREO ERRANTE E L'EBRAISMO COME DISPOSITIVO NARRATIVO E CRITICO

1. Il Novecento e la simbolizzazione dell'ebreo

Agli occhi del mondo occidentale, quella ebraica ha da sempre rappresentato una realtà di non facile interpretazione e, di conseguenza, non facile gestione. Gli ebrei, infatti, sono portatori di un'idea di terra – e di non appartenenza ad essa – del tutto rivoluzionaria rispetto a quella cui l'Occidente era ed è, in parte, ancora abituato; un'idea che, per chi non la condivide, può risultare destabilizzante. Le conseguenze storiche di tale destabilizzazione, vale a dire la sequenza di persecuzioni ed esili caratterizzante la vicenda del popolo ebraico, hanno contribuito in modo consistente alla creazione, nell'immaginario collettivo, di un rapporto antonomastico tra Israele e l'esperienza dell'esodo, attribuendo alle due realtà una corrispondenza che va oltre le contingenze storiche e che presenta piuttosto un'origine fisiologica, rintracciabile appunto nelle concezioni di terra e nazione di cui gli ebrei tradizionalmente si fanno testimoni.

Tuttavia, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento la tematica dell'ebraismo e con essa la questione dell'antisemitismo acquisiscono particolari concretezza e urgenza storica, e assumono così una centralità ancora maggiore nel pensiero intellettuale dell'Europa occidentale, attirando riflessioni politiche, culturali e antropologiche tra loro contrastanti – si pensi, per citare solo alcuni tra i casi più significativi, al *J'accuse* di Zola, al *pamphlet* di Weininger o ai saggi di Blachot e Sartre –¹ che pongono l'intera faccenda sotto nuove luci e l'arricchiscono di significati inediti.

Uno degli apporti più significativi di tale fervore teorico va senza dubbio individuato nella messa in atto di un processo di simbolizzazione attraverso cui la tipizzazione canonica della figura dell'ebreo viene superata in virtù di una ricerca culturale più profonda e intellettualmente libera. A tal riguardo, in riferimento all'ambiente intellettuale italiano va sottolineato quello che Ernestina Pellegrini definisce «uno stravolgimento mitico» della categoria dell'ebraismo, registrabile negli anni Trenta in modo particolare sulle pagine della rivista "Solaria", la quale, fedele alla propria impostazione liberale ed europeistica, si era fatta promotrice di un'interpretazione in chiave politica del giudaismo come «polo mitico di polemica nei confronti del potere costituito», emblema dell'internazionalismo e incarnazione dello «spirito libero in lotta» contro la chiusura del regime fascista e dei nazionalismi in generale.

«Una polemica “bianca”, squisitamente letteraria, [quella] dei solariani nei confronti del fascismo»,² non manca di aggiungere Pellegrini; ma, ad ogni modo, particolarmente degna di nota, almeno per ciò che concerne il presente lavoro. Ad interessare in tale frangente, infatti, non è tanto l'utilità politico-civile dell'interpretazione solariana dell'ebraismo, invero parecchio astratta, quanto, propriamente, la sua letterarietà. In altre parole, ciò su cui si vuole focalizzare l'attenzione è il processo per cui, nell'immaginario intellettuale del Novecento, l'ebreo trascende la propria identità storica per mitizzarsi, trasformarsi in simbolo civile, portatore di valori quali l'apertura, la curiosità culturale e l'internazionalismo, contro la chiusura, la xenofobia e il nazionalismo; ma anche, più in generale e facendo un ulteriore passo in avanti, per trasformarsi in simbolo di una determinata pensabilità del mondo e della sua epistemologia di riferimento.

In tal senso, anche una visione fortemente segnata dal pregiudizio come quella weiningeriana può essere considerata all'interno di un simile atto di simbolizzazione. Infatti, il pensiero di Weininger fornisce degli elementi interpretativi che, svincolati dalle vistose e fortemente connotate implicazioni ideologiche che essi assumono nel discorso del filosofo austriaco, risultano evidentemente funzionali alla trasformazione novecentesca dell'ebreo in simbolo, tanto da riproporsi in modo costante nel pensiero di altri intellettuali che pure si sono interessati all'argomento con toni meno violenti e antisemiti, tra i quali, si noti, anche un solariano come Emilio Cecchi.³ Tali elementi sono riassumibili in un certo nomadismo spirituale, corollario del nomadismo fisico e storico caratterizzante le vicende del popolo d'Israele; in un'attitudine particolarmente pronunciata all'accanimento speculativo e alla corrosione analitica, la quale però si accompagna – ulteriore effetto del nomadismo – a una spiccata facilità ad accogliere forme metafisiche sempre nuove, e dunque alla non compatibilità con visioni generali chiuse e concezioni troppo rigide della realtà; infine, in una tendenza generale all'apertura, al non finito, al mutevole, al multiforme, cui corrispondono un'instancabile capacità di adattamento e una predisposizione alla passività. La questione verrà ripresa e approfondita più avanti. Per il momento basti solo notare come tutte le caratteristiche appena menzionate vengano generalmente lette in rapporto alla sfera archetipica del “femminile”, in opposizione ad attributi quali l'invariabilità, la chiusura, la fermezza, la predisposizione al definito e all'attivo, riconducibili piuttosto all'archetipo maschile.⁴

È a questo punto che si distingue il contributo di Giacomo Debenedetti. Il critico infatti compie un ulteriore passo in avanti lungo il processo di astrazione dell'ebraismo, interpretando gli elementi “femminili” abitualmente associati alla natura ebraica come l'espressione di un preciso paradigma epistemologico, caratterizzato dalla presenza di un soggetto conoscente passivo, la cui strategia di conoscenza consiste nella messa in ascolto; da una concezione

aperta e illimitata dell'oggetto conoscibile, del quale vengono sottolineate in prima analisi l'impossibilità di possesso, e quindi l'inafferrabilità; e, in definitiva, dal riconoscimento di un tratto di precarietà permanente nel processo di conoscenza. La figura dell'ebreo costituirebbe pertanto la rappresentazione diretta del modello di intellettuale corrispondente all'approccio conoscitivo appena sintetizzato. Sta qui, in effetti, al di là di qualsiasi connotazione politico-ideologica tanto positiva – è il caso di "Solaria" – quanto negativa – è il caso di Weininger –, il tratto più significativo della simbolizzazione novecentesca della figura dell'ebreo. Ma con il proprio contributo Debenedetti si spinge ancora oltre, portando l'ebreo da simbolo e modello di un determinato atteggiamento intellettuale a funzione narrativa, e, ancora, da funzione narrativa a strumento di interpretazione critica.

2. Giacomo Debenedetti e i *Profeti*

Nella primavera del 1924 il giovane Debenedetti tiene un ciclo di cinque conferenze incentrate sul tema del profetismo ebraico. «Dunque, o Signori, noi parleremo dei Profeti»: ⁵ così esordisce il conferenziere, in modo chiaro e conciso. Le coordinate temporali e spaziali di queste conferenze, invece, non sono molto chiare. Come sottolinea Giuliana Citton basandosi sugli unici documenti esistenti, ⁶ è noto che esse si tennero nella città di Torino e che ebbero un impatto straordinario sugli ascoltatori, ma non esiste «nessuna informazione certa sul luogo» in cui vennero concretamente pronunciate, mentre l'ambito e le date della loro esecuzione restano noti solo «in modo approssimativo», in quanto «i manoscritti delle lezioni non sono datati», e va aggiunto che «di questo breve ciclo di conferenze non esiste traccia nella cronaca cittadina della "Stampa" di Torino». Nondimeno, è possibile affermare che «il breve corso sul profetismo venne probabilmente letto in una sede legata alla Comunità ebraica di Torino, nel periodo tra marzo e aprile 1924». ⁷

Allo stesso modo approssimativa va considerata la versione scritta delle *Cinque conferenze*, la quale, pubblicata postuma a cura della stessa Citton, ⁸ costituisce il testimone imperfetto di un tipo testuale che era stato pensato per una trasmissione orale, e che dunque niente vieta di ipotizzare diverso, magari anche in maniera considerevole, rispetto alla sua riproduzione scritta. ⁹ Si tratta, del resto, di uno stato comune a molte opere di Debenedetti, compresa quella che è ritenuta all'unanimità il suo capolavoro critico, *Il romanzo del Novecento*. ¹⁰

Scegliere di «soffermarsi sul grande messaggio biblico, in anni che vedevano i primi trionfi del fascismo» ¹¹ è un atto intellettuale che si pone sullo stesso piano e anticipa quello solariano prima menzionato. Come sarà per gli scrittori di "Solaria", infatti, anche il giovane Debenedetti – il quale, del resto, rientrerà a pieno nel gruppo dei solariani – vede nell'ebreo prima di tutto il simbolo di una resistenza, di una difesa, del rifiuto di una condizione di bar-

barie e involuzione della ragione. Ma, come già affermato, a differenza di altri studiosi Debenedetti non si limita a ciò, e supera la dimensione etico-politica e simbolica, più astratta, per andare verso una maggiore concretezza ermeneutica, attribuendo alla figura dell'ebreo una precisa funzione narrativa e critica.

All'altezza del 1924 il giovane Debenedetti aveva già dato avvio alla sua attività di critico letterario, pubblicando a pieno ritmo su "Primo tempo", rivista di sua stessa fondazione. Tale attività si riversa in modo diretto sulle *Cinque conferenze*, nelle quali infatti, dopo una parte introduttiva in cui vengono narrate le vicende d'Israele,¹² Debenedetti assume come oggetto di analisi i primi quattro profeti della storia del popolo ebraico – Amos, Osea, Isaia e Geremia – trattandoli come veri e propri autori, e cioè analizzandone la scrittura, oltre che la figura umana, secondo un approccio che, attento al personaggio-uomo e intento a instaurare un'equivalenza perfetta tra la letteratura e la vita, si rivela già tipicamente debenedettiano, e consente pertanto di individuare nelle *Conferenze* un «primo esteso annuncio del critico futuro».¹³

Le vicende di Israele, riassunte nelle prime due lezioni, sono organizzate in quattro tappe fondamentali più un epilogo, ed esposte secondo una prospettiva particolare, quella, appunto, dei profeti, i quali, costituendo il culmine e il traguardo della storia narrata, la influenzano e l'attraggono a sé come un magnete, imprimendole un senso e una direzione. La prima tappa, nella quale si verificano le manifestazioni originarie di Dio ai patriarchi, è dominata da uno stato preistorico di pastorizia ed erranza. La seconda tappa è quella dell'esilio in Egitto. La terza tappa, nel corso della quale avviene l'ingresso nella storia grazie all'introduzione per tramite di Mosè del *Decalogo*, la legge scritta, è segnata dall'esperienza dell'esodo verso la Terra Promessa. Infine, con la quarta tappa si hanno l'approdo in Palestina, la sua conquista e la formazione del regno di Israele, ed è a questo punto che la parola e la scrittura dei profeti possono giungere alla piena maturazione, prima dell'ulteriore esilio in Babilonia e dell'ultima e tragica fase, quella della diaspora. Argomento della terza, quarta e quinta lezione, allora, non sarà più l'avventura generale del popolo di Israele, ma l'opera individuale dei suoi primi profeti, ciò che determina, sul versante metodologico e stilistico del testo debenedettiano, un passaggio dal racconto storico al racconto critico.

A ognuna di queste quattro tappe, nota Debenedetti, corrisponde un diverso rapporto di Israele con la terra. La fase pastorale e nomade è contraddistinta da uno stato di mobilità permanente e dalla tendenza innata a non fissarsi su nulla. Tale inclinazione si traduce nel rifiuto del possesso e, in particolare, del possesso della terra, la quale viene percepita come realtà a sé, libera e non soggetta a sottomissioni da parte dell'uomo.¹⁴ La fase dell'esilio è portatrice di un sentimento nuovo, di nostalgia verso una terra che, ad ogni modo, continua a non essere percepita come propria, come possesso personale, ma appare piuttosto sotto forma di miraggio, sogno indefinito, promessa

divina. Lo stesso si può affermare per la fase dell'esodo, durante la quale il sentimento della nostalgia diventa ancora più potente, arricchendosi di ulteriori connotati quali l'amore e il desiderio smanioso della meta. Quando poi gli ebrei riescono finalmente a raggiungere e a conquistare quell'agognata terra che sin dalle origini era stata loro promessa, il suo statuto di concessione per grazia divina seguita a preservarne la libertà originaria di stampo pastorale, impedendone il possesso materiale e la riduzione a patrimonio privato, atti cui la tradizione indoeuropea, stabile e contadina, era invece profondamente abituata, e nei quali affondava le proprie radici.¹⁵ Afferma a tal riguardo Debenedetti, in modo particolarmente significativo:

la terra vien data ad Israele come l'acqua marina allo scoglio: monta la marea ad impregnarlo di sale e poi se ne ritrae. Della storia d'Israele è, la terra, una visitatrice pudica e animata e fuggitiva: soffia negli orecchi attenti una sua parola che ravvicina più vasti ideali religiosi, e poi pare che diletui in silenzio, col dito sulle labbra [...]. Con varia veste ella viene ad Israele per recare i suoi vari messaggi: terra di nomadismo o terra d'esilio – terra di dominio, o terra di dispersione. Quasi non si pensa più alla terra: sibbene ad alcuna sostanza movente e fluida e riccamente suggestiva [...]. Gli altri popoli sono, in un certo senso, gli schiavi di un suolo: ne assumono [...] i caratteri, ne seguono le lente evoluzioni naturali [...]. Israele ama la terra: ma sa che è un possesso precario: sa che, tra i tanti paradossi che gli tocca realizzare, c'è anche quello che lo destina, in certi tempi, ad essere nazione vivente, anche se priva di quell'elemento fondamentale che è una sede nazionale, un suolo proprio.¹⁶

Se, dunque, «tutta la storia di Israele può dedursi dalle varie posizioni di Israele di fronte alla terra», «ciò deve dirsi anche per quella capitale manifestazione della storia di Israele che è la storia del suo Dio».¹⁷ Infatti, al rapporto evolutivo degli ebrei con la terra corrisponde un rapporto altrettanto evolutivo con il divino, una percezione e una concezione di Dio, della sua sostanza, di ciò che egli rappresenta e di come si manifesta al suo popolo, che si distinguono e si trasformano nel passaggio da una fase all'altra.¹⁸

Il periodo del nomadismo, in cui trovano spazio gli antichi patriarchi, è segnato da una compresenza di Dio e degli uomini. Il divino si mostra all'umano in modo diretto ed elementare, senza necessità di intermediazioni simboliche o profetiche: «il Signore appare ai patriarchi, generazione di uomini tranquilli, riposati ed ospitali, in figura di viandante e di straniero; siede alle loro mense; si ciba dei loro pani; e, ad un tratto, ricambia i doni che ha ricevuti con una promessa d'eternità». Ne deriva uno stato di armonia in cui fisico e metafisico, nell'«aura dolcissima e di perfetta innocenza» di un «dialogo

casto fra la terra e il cielo»,¹⁹ si muovono all'unisono, in un'organicità e un'intercomprensibilità assolute. Quello in cui vivono i patriarchi è dunque un mondo illuminato da uno stato di grazia per la quale all'umanità «persuasiva» non si rende necessario nessun tipo di ricerca, né dell'elemento naturale – tanto che, lo si è già visto, è possibile rifiutare il possesso della terra e godere di uno stato di gioiosa erranza –, né dell'elemento divino, essendo questo già dato, chiaro e diretto, senza necessità di ulteriori indagini.²⁰

In seguito, nel passaggio dalla fase del nomadismo alle fasi successive, dal primo esilio in Egitto all'esodo, e poi ancora dal ritorno in Palestina al secondo esilio babilonese, fino alla definitiva diaspora, al Dio armonico si sostituisce il Dio della mancanza e dell'esilio, della nostalgia e del dolore. In altre parole, dalla compresenza di umano e divino, dall'euritmia originaria, si passa a uno stato di separazione e abbandono in cui l'umanità si ritrova orfana del senso metafisico:

Iddio si sottrae da ogni agevole e rassicurante contatto con gli uomini – e lascia agli uomini una semplice ed enorme massima morale: «Agisci secondo il bene e la giustizia». Le applicazioni di questa massima debbono essere sofferte e discusse nella intima solitudine dell'anima umana, senza che Iddio più intervenga a confortare l'uomo e ad assisterlo nelle azioni singole.²¹

Dio va in esilio, si allontana dalla terra e gli uomini, lasciati soli, si trovano nella necessità, prima sconosciuta, di una ricerca del senso di sé e della vita tanto materiale quanto morale, avendo perso la sicurezza di quella datità che in passato l'immanenza del divino, ovvero dell'universale significante in terra, aveva garantito. Tale percorso di ricerca trova il proprio strumento privilegiato di espressione nella parola dei profeti, ed è infatti a questo punto che la scrittura profetica può avere inizio:

coi Profeti, la figura di Dio si muove, per così dire, in un doppio senso: da un lato si affonda nelle anime degli individui come norma d'agire, diventando un organo di controllo su cui l'uomo deve saggiare, non pure le azioni, ma, in un segreto ancora più intimo, le decisioni e le intenzioni. D'altro lato, si esilia per i più lontani cieli.²²

Quella dei profeti è dunque un'esperienza scrittoria che nasce da una condizione di esilio (esilio addirittura doppio, del popolo ebraico dalla Palestina e di Dio dalla terra), e che porta a compimento l'itinerario del senso metafisico e del rapporto di esso con l'umano, cominciato, come si è visto, da una condizione di euritmia, passato attraverso l'abbandono e la nostalgia, e giunto fino alla dolorosa conquista della maturità profetica.²³

Ora, parallelamente a quanto notato in relazione al concetto ebraico di terra, il quale, come si è detto, è mobile e stabile allo stesso tempo, poiché da una parte subisce delle trasformazioni lungo il percorso compiuto dal popolo d'Israele e dall'altra mantiene una costante, e cioè un sostanziale rifiuto del possesso di essa; allo stesso modo le trasformazioni della percezione umana del divino vanno di pari passo con un elemento che invece resta invariabile, e che è rappresentato dal chiodo fisso del monoteismo. Novità principale della rivoluzione ebraica rispetto al mondo circostante, al contrario politeista e incline a una visione molteplice della realtà, quello del monoteismo è un pensiero dominante che, al di là delle più evidenti implicazioni politiche e religiose, si svela latore di un determinato paradigma epistemologico. Nello specifico, tale paradigma va individuato nella già menzionata tendenza ebraica a un'azione iperanalitica e corrosiva che aggredisce la realtà spolpandola fino a raggiungerne l'osso e, andando oltre esso, il midollo; un atteggiamento indotto da un'ottusità verso il molteplice delle forme e, al contrario, da un'ossessione verso l'essenziale, il nucleo delle cose, cioè verso quanto si mantiene costante, unico e pertanto sempre vero, oltre le mutevoli manifestazioni storiche e fenomenologiche.

L'Ebreo è assai modicamente dotato di una facoltà che gli Ariani possiedono al massimo grado e che, raccoltasi in meravigliosa abbondanza sulla luminosa Grecia, permise agli Elleni di figurare tra gli uomini come gli eccellentissimi maestri d'ogni arte: voglio alludere alla facoltà di entrare in comunione con le esteriori parvenze di tutte le cose e di prestare a siffatte parvenze un chiaro linguaggio. Si direbbe che l'Ebreo sia sprovvisto di questo dono uberoso e fecondo: la natura dell'ebreo è calcare, rocciosa, assetata. Posando gli occhi su qualunque cosa l'Ebreo la sveste e la spolpa: mira allo scheletro. E nemmeno lo scheletro gli basta: ché egli vuole andare più in là: e dissolvere le cose in uno spirito astratto, al quale nemmeno la più piccola particella di materia – o, vogliamo dire, di esteriorità – rimanga appiccicata. Questo lavoro di semplificazione, di scarnimento – porta, di natura, al monotono e all'indistinto [...]. Questo sguardo che mira all'essenza vale in quanto è capace poi anche di varcare le singole cose – per mettersi tutto al servizio di una dominante passione unificatrice [...]. Da essa, l'Ebreo attinse la forza per condurre a termine la sbalorditiva fatica di giungere a Dio.

Ma nel profilo intellettuale dell'ebreo una simile contemplazione corrosivo-analitica va di pari passo, anche questo si è già avuto modo di notarlo, con un approccio passivo, di contemplazione, messa in ascolto e accoglimento della realtà, la quale si fa veicolo di importanti intuizioni conoscitive che rifiu-

tano il possesso dell'oggetto, riconoscendone, al contrario, l'inafferrabile vastità:

appena si arresta lo stridulo tramestio degli interessi, e tacciono i pettegoli e tormentosi soliloqui delle passioni – allora l'occhio si ferma sulle cose e contempla. Queste cose, questi prati, queste montagne, questi alberi, queste acque: tutto è lì, determinato entro linee chiuse, limitato da superfici nette ed evidenti. Ma, di sopra, c'è qualche cosa di più grande, sebbene invisibile, che preme. Queste cose che, ferme, si distendono sotto l'occhio contemplante, pare che abbiano trattenuto il respiro, attonite. E allora l'uomo, sbigottito, avverte che su quelle presenze, limitate e fisse, trema la inesausta palpitazione dell'infinito. Gli oggetti tra cui egli si aggira, le rappresentazioni ch'egli forma nella propria mente; insomma, le realtà frammezzo alle quali egli opera, se riempiono materialmente i suoi sensi e ne appagano l'attenzione, sono peraltro sommerse dentro alcuna vastità, di tal natura che i limiti onde tutte le cose sono conchiuse non ne accennano se non il perpetuo, evasivo sconfinare.²⁴

Gli ultimi due brani citati sono in particolar modo significativi per cogliere la chiave attraverso cui Debenedetti, superando le peculiarità tanto storiche quanto religiose, trasfigura l'ebreo in emblema di una determinata esperienza conoscitivo-intellettuale e, di conseguenza, in strumento ermeneutico. Essi, infatti, esemplificano in modo estremamente chiaro il processo secondo il quale il critico attua una trasposizione dal racconto storico alla gnoseologia, instaurando una corrispondenza diretta tra i concetti di terra e Dio da una parte e i concetti di realtà fisica e metafisica dall'altra, per cui il rapporto di Israele con la terra diventa metafora di un determinato approccio cognitivo verso il reale, mentre il rapporto con Dio rappresenta il modo di porsi rispetto al senso ultimo delle cose, al «Mistero», a quella realtà universale e autentica di cui l'uomo, per «urgenza dell'infinito»,²⁵ è da sempre alla ricerca. In altre parole, Debenedetti individua nella maniera peculiare in cui il popolo ebraico vive e si relaziona tanto alla terra quanto a Dio – e cioè il rifiuto del possesso nel primo caso e l'ossessione monoteista nel secondo caso – un preciso schema gnoseologico, cui corrisponde un atto altrettanto preciso modello di ricostruzione narrativa della realtà.

Lungo questo itinerario, Debenedetti giunge finalmente alla lettura dei profeti, scegliendo di analizzarli quali veri e propri scrittori testimoni di una data *Welthanschauung*, portatori di una pensabilità del mondo riconoscibile e definibile e di uno stile ad essa corrispondente. In tal modo, partendo dall'analisi del fenomeno profetico, Debenedetti arriva a costruire delle vere e proprie categorie interpretative che, sta qui il punto di maggiore interesse delle *Cinque conferenze*, in seguito si riveleranno utili anche per la lettura del No-

vecento letterario. L'affermazione di Segre secondo la quale dopo i *Profeti Debenedetti* non tornerà più su tali argomenti va dunque corretta:²⁶ a seguito di queste prove giovanili, cui si può conferire a tutti gli effetti una funzione di officina critico-metodologica, i *Profeti* torneranno in modo costante nella riflessione dello studioso, solo non più in forma di tema, ma in qualità di configurazioni e paradigmi ermeneutici.

3. Calchi intellettuali: Amos, Osea, Isaia (e Geremia)

Come nota Segre, a differenza della tradizione dell'*Antico Testamento*, in cui i profeti vengono divisi tra maggiori e minori e l'esposizione si organizza in base a tale distinzione, Debenedetti struttura il proprio discorso seguendo un criterio puramente cronologico: da Amos a Geremia, e cioè dal profeta più antico a quello più recente tra quelli scelti.²⁷ Non si tratta, però, di una scelta neutra: come accade generalmente nell'opera debenedettiana, all'impianto cronologico corrisponde un preciso intento narrativo. Afferma infatti Debenedetti, in chiusura della terza lezione: «con Amos e Osea tutte le premesse del profetismo sono poste: i profeti futuri non faranno che approfondire il solco che questi due hanno tracciato». E poi, in modo ancora più significativo: «a seguire la storia del messaggio profetico, vien pensato che la vocazione venga posata successivamente da Dio su uomini che, colle diverse qualità della loro natura, accrescano e perfezionino l'idea del divino».²⁸ Si dia sempre come presupposta l'equivalenza Dio-senso universale e autentico delle cose, e si avrà così chiaro come, attraverso il racconto ordinato della vicenda profetica, Debenedetti delinea la storia di un'evoluzione intellettuale che, a sua volta, offre le basi per la storia intellettuale e narrativa che verrà successivamente raccontata nei *Saggi critici* e nel *Romanzo del Novecento*.

In conformità con il criterio cronologico prescelto, il primo profeta ad essere preso in esame è dunque Amos. Debenedetti ne dipinge una figura caustica, violenta, impetuosa, da cui coerentemente sgorga uno stile duro, corrosivo, perentorio, ammonitore e apocalittico. I tratti distintivi di Amos vanno ricercati nell'ossessione per l'errore ancestrale in cui si trova l'umanità, nel senso continuo di catastrofe imminente e in un'idea del divino cupa e terrificante; tratti che si manifestano rispettivamente in atteggiamento rigido e moralizzante verso gli uomini, furore critico verso la realtà e sbigottimento di fronte al senso metafisico delle cose.

Amos, veduto nelle linee più essenziali della sua figura, è il rimestatore di una coscienza addormentata. [...] viene ad impersonare questa corrosiva e castigatrice e catastrofica figura della coscienza. Egli si presenta a noi come uno di quegli eroi scalzi e scamiciati e irosi che, nelle notti di rivoluzione, immaginiamo corrano urlan-

do, per le strade in delirio. Arrivano trafelati, grondano sudore e sangue, portano torce alla cui luce, guizzante e fumosa, ogni aspetto subisce deformazioni sinistre. Ma, in pari tempo, sembra che le lingue rapide di quella luce si allunghino a rischiare, per attimi, gli abissi dell'avvenire. Amos ha voce stentorea e squarciata: e, con questa voce – senza che, nemmeno per un istante qualche modulazione più affabile ci consoli – egli urla tutto il suo messaggio. [...] ebbe anzitutto una stupefacente facoltà di sorprendere la psicologia della società che lo circonda. Ne smaschera i sottintesi ottimismo e mostra su che fragili fiducie essi siano fondati [...]. Le doti sensitive di Amos e quel complesso di moti interiori che noi chiameremo genericamente la sua umanità – sono ferocemente limitate, e sembra che si riducano al sentimento continuo, assillante della presenza d'una giustizia implacabile, augusta e vendicativa. Amos non ci sa dire altro [...]. Il tono morale di Amos è come l'atmosfera di un tempio dalla cupola arroventata, dove ci si può prostrare in disperazione smarrita – ma non prefare in effuso abbandono [...]. Il dio di Amos è infinito: ma solo nel senso della giustizia implacabile e terrorizzante: tutto il resto, in lui, è silenzio.²⁹

Tali premesse “epistemologiche” danno vita a una determinata ricostruzione narrativa, a quello che Debenedetti definisce uno «stile»³⁰ personale:

il libro di Amos somiglia ad una sinfonia orchestrata per soli tromboni, timpani e grancasse. E, se tale ne è il suono, il sentimento in gran parte pare che risponda ad una specie di gusto sadico dell'eversione, della rovina di tutto. Bisogna sapere ritrovare, dentro il monotono parossismo di questa disperazione, il timbro delle poche parole che la fanno veramente eterna [...]. La caratteristica più spiccata dello stile di Amos è, a nostro avviso, quella di tentar di sorprendere sempre la realtà in azione. Non c'è un aspetto che Amos non veda in movimento: e per questo il suo libro è traversato come da una fantastica ridda. Amos, più che esprimersi per immagini, si spiega con la forza di esempi prospettati in una forma, direi quasi, drammatica e scenica. Egli mette in moto uomini e perfino Dio: quando questo moto ha assunto figure estreme, paradossali e, qualche volta, sfacciate, egli lo ferma e, così come esso si trova, lo fotografa.³¹

È sorprendente la vicinanza dei passi ora citati con altri passi debenedettiani dedicati a Michelstaedter e scritti nel 1922, due anni prima, dunque, rispetto alla stesura dei *Profeti*, a conferma del valore di officina critico-metodologica delle *Cinque conferenze*, nelle quali appunto vengono ripresi e perfezionati approcci interpretativi già avviati, oppure ne vengono elaborati dei nuovi, con prospettive di riutilizzi futuri. Nel caso specifico de *La Persua-*

sione e la Rettorica, significativamente nei *Saggi critici* il giovane Debenedetti notava «ovunque un tetro fanatismo che predica e sentenzia», tale da rendere il tono di Michelstaedter «sempre acre e intollerante, sostenuto da una burbera solidarietà con le cose sulle quali egli vuole reagire»; un tono che «pertanto si volge allo stimolante sarcasmo». Michelstaedter, continua il critico torinese,

ricostruisce la realtà per negarla sconsolatamente e, negandola, manifesta e matura un bisogno individuale di azione riformatrice [...]. Le unilateralità polemiche sono semplificazioni del mondo, con cui egli si apparecchia ad agire. È chiaro che non giustifichi nulla e denudi invece l'insufficienza di tutto. Il suo soffio raggela il ritmo quotidiano del vivere e, come egli ha sfiorata la realtà, essa rimane sospesa in un atteggiamento di aspettativa; qualche cosa deve giungere a integrarla o a rifarla [...]. Michelstaedter realizza l'atteggiamento sentimentale del mistico vittorioso che, dopo di essere stato toccato dalla Grazia, si ripiega sul mondo a rammaricarne l'inguaribile miseria e proterva malizia; e si dispone, con una rinnovata ascesi, a conquistarsi la salute definitiva [...]. Tetro ardore che ritrova, sul fondo di una psicologia paragonabile, i ritmi deserti da anno mille. Ma ancora alla psicologia dei mistici egli aderisce per la raggianti indeterminatezza da cui non cura sottrarre il segno delle sue aspirazioni; facendone un termine di fede e non di convinzione ragionata. La parola "fede" tocca l'estrema caratteristica che è possibile dare in Michelstaedter. Una fede violenta e precipitosa, senza trepidi o gaudiosi misteri. Senza beatitudine; solo promette al sommo della via della salute una disperata consolazione: "il dolore è gioia" [...]. Certo la parola di Michelstaedter non è mai venata di compassione: va dritta e senza pentimenti. Il coraggio della sua risoluzione gli permette di fare a meno di certe umili solidarietà; perciò gli sono leciti lo sprezzo e l'invettiva e il piglio sgarbato e sufficiente del forte che ghigna sull'illuso.³²

È da sottolineare anche la parte relativa allo stile di Michelstaedter, nella quale Debenedetti utilizza dei toni molto vicini a quelli usati in relazione alla scrittura di Amos e, più in generale, al modello intellettuale ebraico, così com'è stato sinora definito:

la passione dello scrittore, spiccatasi da un desiderio di dimostrare, si era concentrata tutta in uno sforzo di esattezza visiva che aumentasse l'efficacia della prova, poi egli si tocca gli occhi con meraviglie e l'oggetto, di cui tentava dare una scrupolosa e violenta fotografia, è già trasfigurato. Le linee gracili e povere che lo sguardo fuggevole tratteneva, ora passano, con una verità scabra e nuova, nella frase senza melodia. L'incanto ne è morbido e fievole, come d'una musica di cui appena qualche accordo evoca il tono e le ar-

monie. [...] in simili inavvertite conversioni del discorso dal puramente pratico al puramente contemplativo, accade che la constatazione dell'insufficienza delle cose, con cui il mistico si esorta a perseverare nella costruttiva ascesi, si distenda in calme, precise ed efficaci pitture [...]. La posizione staccata, che egli prende in riguardo al mondo delle forme e delle apparenze più sensibili, gli dà una veggenza complessa e tentacolare del rapporto tra i fenomeni che salgono alla superficie e gli strati più profondi della coscienza: dove un flutto vitale travolge nel suo decorso torbido e primordiale gli elementi del dolore cosmico [...]. Regioni in cui la sensibilità non può scendere che a sbalzi, senza relazioni chiare con gli ordinari strati d'animo di cui è materiata la coscienza comune; qui i giudizi e le azioni perdono le loro domestiche affabilità: intimità difficili di fronte alle quali il coraggio espressivo diventa ingrata pazienza di essere oscuri. Ogni scorrevole riferimento a realtà più note – indispensabile, pare, per chi voglia definire – viene meno. Anche la storia, con le sue provvidenziali inesorabilità, fatte di conseguenze del passato e dell'avvenire, abbandona nudo l'uomo in tali contingenze. Ma in ciò Michelstaedter è davvero un illuminato e guarda con coraggio dentro quella nebulaosa, che raramente riesce a trarsi dal tormento di disperate gestazioni di chiarezza. Egli osserva con un prisma che, nel deviare i raggi, affina e separa le qualità particolari, senza confonderle in nuove vibrazioni di luce e di colore. In tali scomposizioni fredde e monocromatiche, Michelstaedter allinea e analizza pazientemente tutti gli aspetti che gli appaiono.³³

Gli stessi concetti, ripresi, come si è già avuto modo di notare, in occasione della conferenza dedicata ad Amos, torneranno, rielaborati e riadattati, anche in scritti successivi, per esempio nelle pagine del *Romanzo del Novecento* dedicate a Michelstaedter e a Tozzi, autori da Debenedetti non casualmente messi a confronto.³⁴ Anche in quella sede è possibile notare quanto i due modelli – il modello Michelstaedter e il modello Amos – interagiscano tra loro, e come anzi si possa parlare di una vera e propria “funzione Amos”, attiva oltre e indipendentemente dalla figura del profeta.

Il passaggio da Amos a Osea comporta un'evoluzione dell'approccio epistemologico tanto alla realtà fisica e umana quanto al divino, da Debenedetti inteso, lo si è più volte ricordato, come universale metafisico e significato ultimo della vita, piuttosto che in senso prettamente religioso. Al Dio terrificante, a una realtà inautentica in urgenza di demistificazione e a un'umanità malata, bersaglio meritevole di attacchi mordaci e demolitori, si sostituiscono ovunque dolcezza e amore, stati emotivi che da una parte acuiscono la predisposizione tipicamente ebraica alla messa in ascolto, all'apertura e all'accoglimento passivo dell'oggetto di conoscenza, e dall'altra permettono di

scoprire nel mondo fenomenico una molteplicità e una complessità inedite che subentrano alla monotonia dello stadio profetico precedente:

la giustizia intransigente del Dio di Amos, Osea la circonda dell'alone di una infinita pietà. In Amos l'uomo era semplicemente giudicato: in Osea, l'uomo è anche compreso. Il fascino e la ricchezza del libro di Osea riposano appunto su questa qualità di luce alonare che ne esce, su questa luce di diffusa calma – piena di promesse d'ombre e di riposi. Amos è un sole da mezzogiorno canicolare: sole sinistro, sotto i cui raggi l'uomo calpesta la sua ombra raggomitolata, e tutte le cose si fermano in una fissità attonita, allucinata ed egoista. Osea restituisce alle cose tutti i loro colori, teneri e distesi; e agli uomini la loro ombra. [...] Osea mette Iddio sotto il segno dell'amore: cioè lo circonda e lo arricchisce del più ricco sentimento umano, e del più capace di devozione.³⁵

A tale processo corrisponde, comprensibilmente, una mutazione della scrittura profetica che, allo stesso modo pervasa da dolcezza e amore, si caratterizza nei termini di un'armonia sinfonica, andando così a sostituire la disarmonia e la durezza monodica da «tromboni, timpani e grancasse» riscontrabile nel paradigma Amos-Michelstaedter:

quello che ci incanta in Osea non è mai, come succede per Amos, l'estro infallibile e ardito che lo guida a cacciare le sue dita negli ingranaggi più segreti della macchina sociale, per toccare il granello di polvere che, domani, ne arresterà il movimento. Osea ci presenta un complesso di doti umane meno limitato, meno precisamente definibile che quello di Amos. Per intenderci, vi direi che Amos ferma, nel suo libro, delle figure inesorabilmente decise; mentre Osea crea un magico, e suggestivo – e non pertanto meno avvincente – fluttuare di tonalità [...]. L'io di Osea invade tutto il suo libro, ma lo invade come garanzia che quanto vi è scritto è cosa umana, di una trepida, povera, anelante umanità: e quindi suscettibile di diventar subito cosa nostra. L'io [...] è nel libro di Osea null'altro che la curva palpitante che trattiene, nei confini dell'umano, tutto quel che sarà detto. È l'equivalente musicale di quel vasto segno d'amore sotto il cui influsso il profeta ha posta tutta la propria predicazione.

Amos e Osea: abbiamo detto l'urlo feroce del peccato senza speranza, e l'anelito verso armonie ritrovate di là dalla disperazione.³⁶

Se nel caso del profeta Amos è stato possibile cogliere delle analogie con Michelstaedter, allo stesso modo ora è lecito individuare una "funzione Osea" che va oltre il testo specifico, e i cui echi possono essere riconosciuti,

per esempio, nella figura di Proust. Anche in questo caso il riutilizzo della “funzione Osea” agisce a livello tanto gnoseologico quanto stilistico. Come in quella del profeta, infatti, anche nell’esperienza intellettuale di Proust Debenedetti coglie i *leitmotif* della dolcezza e dell’amore. Particolarmente significativo a tal riguardo l’episodio delle rose del Bengala, un aneddoto proustiano caro a Debenedetti. Il critico ne fa menzione una prima volta nel 1928 in *Commemorazione di Proust*, e successivamente nel *Romanzo del Novecento*. Qui si cita dal saggio del ‘28, contenuto nella prima serie dei *Saggi critici*.

Un giorno Proust passeggiava con il musicista Reynaldo Hahn, per il giardino di una villa. Il viale lungo cui camminavano era costeggiato da una siepe di rose del Bengala. Proust si fermò un momento a guardare la siepe, indi riprese il cammino. Poco dopo, come punto da un rimorso, si fermò e [...] disse al compagno: «Vi dispiace se rimango un po’ indietro? Vorrei rivedere il roseto». Hahn ebbe il tempo di fare parecchi giri e sempre, volgendosi, ritrovava Proust fermo davanti alle rose. «Con capo chino e volto grave, socchiudeva gli occhi, tenendo i sopraccigli lievemente aggrottati come in uno sforzo di appassionata attenzione, mentre con la mano sinistra introduceva ostinatamente tra le labbra l’estremità dei suoi baffi neri, che veniva mordicchiando».

Un simile approccio alla realtà esteriore si fa veicolo di un’esperienza intellettuale del tutto affine a quella ebraica: di messa in ascolto, di approccio passivo all’oggetto di conoscenza e, contemporaneamente, di corrosione analitica e fissazione “monoteistica” per l’essenza. Aggiunge infatti Debenedetti:

L’atteggiamento di Proust, fermo con attenzione appassionata davanti alle rose del Bengala, non ci deve trarre in inganno. Qui non è un Proust, che si stacchi dal compagno e dai rapporti della vita quotidiana, per concentrarsi e cercare l’essenza di quelle rose: anzi, all’opposto, è uno che si espone a farsi cercare dall’essenza delle rose. O meglio [...] è un Proust, che si abbandona a lasciarsi tentare e sedurre dall’essenza di quelle rose. Per passare da sé al suo protagonista, non farà che creare un personaggio romanzesco, il quale viva continuamente in quello stato di attesa, di non resistenza, di disponibilità.³⁷

Queste premesse di conoscenza danno origine a una ricostruzione narrativa della realtà dai tratti sinfonici, dominata da un soggettivismo dilagante che esercita, proprio come avveniva in Osea, un ruolo umanizzante e di tenuta di una materia colta nel pieno della sua magmatica complessità. Nel *Romanzo del Novecento*, per esempio, Debenedetti riconosce e ammira in Proust «il tessuto incantevole, smagliante e doloroso del suo romanzo, gli echi stu-

pendi e inesauribili destati incessantemente dal suo stile, su una fuga prospettiva di piani multipli, che si succedono e si richiamano a perdita d'occhio dietro la fluida superficie della sua sinfonia verbale»;³⁸ sono estremamente riconoscibili, nel breve passo appena citato, gli echi della "funzione Osea".

A ciò va aggiunta un'ulteriore analogia tra gli strumenti di conoscenza del profeta e quelli proustiani, identificabile in un utilizzo affine della figuratività autobiografica. Nel primo caso, Debenedetti sottolinea come il profeta arrivi alla piena cognizione del rapporto tra Dio e Israele proprio grazie a un procedimento figurale, e cioè usando come calco il rapporto tra uomo e donna, nel caso specifico quello con la propria moglie: «la profezia, la rivelazione di Osea è – per molta parte – una profezia veduta in una biografia: nell'autobiografia del profeta. Osea si carica dolcemente sulle spalle la sua vita sofferente e la offre in dono agli uomini come un simbolo del Divino». L'elemento autobiografico trasformato in simbolo è il seguente:

per comando divino, il profeta aveva dovuto sposare una donna di malcostume e d'amorosa vita. Dopo la nascita di tre figli, la sposa comincia ad essergli infedele, a tal segno che egli, con tristezza, si vede costretto a ripudiarla. Ma l'amore di Osea, che l'infedeltà non ha sconfitto, gli darà tanta forza da fargli perdonare alla sciagurata donna: e costei rientrerà nella sua casa, con un patto di fedeltà.

«Questa piccola e triste e soave storia coniugale del Profeta», conclude Debenedetti, «si solleva, teneramente e senza strappi, fino a diventare il simbolo dei rapporti del Signore con Israele». E in questo modo si ottiene un'acquisizione di conoscenza:

Osea non prova la compiacenza del poeta che ha scoperto una bella immagine per tradurre la sua intima realtà: ma afferma una nuova intuizione del Divino [...]. Raffigurando l'amor divino sotto il velame di una sua personale esperienza d'amore egli si apre un varco per dire del Signore cose non dette ancora.³⁹

Lo stesso procedimento autobiografico-figurale viene individuato da Debenedetti anche nella *Recherche*. Nell'ambito di un inquadramento generale dell'opera proustiana nel genere dell'*autofiction*, il critico instaura un parallelo tra i personaggi di Odette e Albertine e la vita, considerando le une rappresentazioni metaforiche dell'altra. Ciò fornisce una chiave per la lettura dell'intero romanzo: Odette e Albertine sono due «esseri di fuga», manovrati da un segreto e scatenanti pertanto nell'innamorato una violenta reazione di gelosia, cui segue un tormentato interrogatorio, alla ricerca disperata di un'improbabile rivelazione della verità. Stando al parallelo sopra menzionato, anche la vita ottiene la qualifica di «essere di fuga», e si fa detentrica di un mi-

stero e motrice di gelosia. Come Swann e Marcel *agens* si lanciano all'inseguimento delle amate, allora, parallelamente Marcel *auctor* si lancia all'inseguimento della vita, che ama proprio perché in essa riconosce un mistero irraggiungibile. Ciò permette a Debenedetti di interpretare tutta la *Recherche* quale «un immenso interrogatorio di gelosia»⁴⁰ sul modello dei rapporti interpersonali tra i personaggi sopracitati, nello stesso modo in cui Osea, per mediazione ermeneutica di Debenedetti, aveva potuto interpretare sul modello del rapporto con la moglie infedele il legame tra Dio e l'ingrato popolo di Israele. In ciò si ha un esempio particolarmente chiaro del procedimento attraverso cui nell'opera critica di Debenedetti l'ebraismo, da oggetto di analisi, si fa strumento di interpretazione critica.

L'evoluzione successiva del percorso profetico avviene con le figure di Isaia e Geremia. Rispetto ai casi di Amos e Osea, con Isaia e Geremia si assiste all'acquisizione di un approccio più equilibrato verso le manifestazioni fenomenologiche, tanto quelle naturali quanto quelle umane, e, simmetricamente, al raggiungimento di una maggiore consapevolezza teorica della concezione del divino, e con esso del senso ontologico del mondo. In altre parole, con Isaia e Geremia l'esperienza profetica si intellettualizza. La violenza corrosiva, la visionarietà apocalittica, l'accoglimento e la messa in ascolto amorose non scompaiono, solo si trasformano, pervenendo a un inedito stato di maturità nel cui ambito possono finalmente compiersi in maniera completa i tratti specifici della fisionomia intellettuale dell'ebreo, e cioè, non sarà inutile ricordarli ancora una volta, l'approccio conoscitivo passivo, cui corrisponde il rifiuto del possesso, e l'ossessione per la verità monoteistica, latrice di uno sguardo contemplativo profondo e scarnificante che va oltre il molteplice e punta all'essenza. In due parole, ossessione e intuito, come riassume efficacemente Debenedetti: «intuito dell'essenziale natura di ogni cosa: intuito dei più efficaci in quanto è immediatamente suscettibile di trasformarsi in un opportuno e adeguato trattamento della cosa osservata, da parte dell'uomo che la osserva».⁴¹

A ciò si aggiunga – appunto come acquisizione specifica di quest'ultimo stadio profetico – un uso più consapevole della facoltà razionale messa al servizio dell'esperienza metafisica. Infatti, se Amos e Osea «in fondo, rivelavano Iddio senza conoscerlo», al contrario con Isaia «tutto si svolge sotto alla luce meridiana della coscienza». Dio – e si intenda qui, al solito, come equivalente di senso universale delle cose – «si rivela all'intelligenza di Isaia, prima di entrare nei visceri di lui, a farlo parlare. È un'epifania, un'apparizione»⁴² commenta poi Debenedetti, facendo ricorso a termini e concetti che, se calati nell'ambito della letteratura del primo Novecento, e dunque nello stesso periodo in cui Debenedetti scrive e pronuncia le *Conferenze*, rimandano a un clima letterario ben preciso: quello del modernismo. E, in

effetti, nel testo debenedettiano la figura di Isaia, rappresentato nei panni di un «contemplatore» dall'«occhio intrepido» che «ha saputo restare fermo a guardare con aperti occhi», ricorda alcuni atteggiamenti intellettuali tipici del modernismo, quali appunto la contemplazione, la chiaroveggenza, lo sdoppiamento, lo sguardo esterno, l'implacabile autoanalisi da cui deriva una «coscienza di sé e dei propri fini», la «saggezza» intesa come «intrepido e probo coraggio di dare a tutte le cose il loro proprio nome»,⁴³ e quidi come strumento di analisi profonda e demistificante.

Rispetto a Isaia, il modello offerto da Geremia si distingue per motivi riconducibili a una sfera meramente individuale, di temperamento soggettivo, e che pertanto non modificano le acquisizioni intellettuali e i tratti caratteristici sinora osservati in relazione a quest'ultimo stadio dell'avventura profetica. Non ritenendo utile indugiare ulteriormente su tale punto, si sceglie di tralasciare una lettura più approfondita della quinta e ultima lezione, e di concentrare piuttosto l'attenzione sulle modalità secondo cui l'ultimo modello di "profeta intellettuale", comprensibilmente il più completo e sfruttabile in termini critici, si stato riproposto da Debenedetti nei lavori successivi alle *Cinque conferenze*.

Tra i numerosi esempi che si potrebbero fare, particolarmente degno di nota appare quello relativo all'opera di Italo Svevo, per l'efficacia interpretativa ma anche e soprattutto, considerato l'oggetto di interesse del presente lavoro, per l'evidenza del processo attraverso il quale Debenedetti passa dall'analisi critica della figura dell'ebreo e delle sue manifestazioni profetiche all'uso stratto dell'ebraismo come strumento critico. Si osservi infatti come nella citazione che segue, tratta dalla *Lettera a Carocci su «Svevo e Schmitz»* (1929), emergano con chiarezza ed estrema sintesi tutti i tratti che si è visto essere tipici, in modo particolare nell'immaginario novecentesco, della figura dell'ebreo – quegli stessi tratti che nelle *Cinque conferenze* avevano raggiunto la piena manifestazione solo con Isaia e Geremia, e cioè all'altezza del profetismo più maturo –; e si osservi inoltre come il loro impiego avvenga in funzione puramente interpretativa, senza implicazioni storico-culturali né cenni diretti all'ebraismo come realtà fenomenica:

Svevo si metteva a centro della sua sensibilità di osservatore e di conversatore, come un ragno in mezzo alla sua tela. E di mano in mano che un nuovo argomento, non cercato, anzi atteso passivamente e con una certa stanchezza, vi si impigliasse, lui si dava a filarlo, a corrergli intorno, a rigirarlo e a saggiarlo, fino ad averne estratti tutti gli aspetti e significati, in accordo con una sua bonaria, esperta e indulgente idea della vita. Il medesimo procedimento si perpetua anche nella sua composizione narrativa. [...]. Il romanzo scorre sulla favola. La sua originalità, la sua dinamica si fondano sulla disposizione con cui lo Svevo narratore, proprio come lo Sve-

vo conversatore, si getta, da quella possibilità quasi passiva di interessamento, sui fatti e sulle riflessioni che vengano a lui. Al buon intenditore egli non offre una *storia*, ma lo tiene avvinto con un'attenzione più intellettuale, e fatta a somiglianza della sua: ghermire il minuto per tutto quello che può rendere di vivacità rappresentativa e d'acume ragionante; poi domandarsi, con una curiosità buona lega, che novità porterà il minuto seguente.⁴⁴

Al di là degli elementi consueti – la passività conoscitiva, la corrosione analitica, l'ossessione monoteistica per l'essenza – spicca «la bonaria, esperta e indulgente idea della vita», corrispettivo modernamente reinterpretato di quel particolare tipo di saggezza, di «sovrana misura» e di «giusto senso delle distanze» che, come si è visto, aveva costituito l'apporto principale del modello Isaia-Geremia al profetismo.

4. Dagli eroi antichi agli eroi moderni: la morte di Dio e la pena del modernismo

Perché il passaggio dall'analisi dell'ebraismo storico – considerato sia da un punto di vista generale, il popolo d'Israele, sia attraverso il particolare delle sue prime quattro manifestazioni profetiche, Amos, Osea, Isaia e Geremia – all'ebraismo come categoria interpretativa sia non solo possibile, ma anche efficace, è necessario ribadire e riflettere ulteriormente, come del resto fa Debenedetti stesso nelle *Cinque conferenze*, su due aspetti.

Dal punto di vista del reale fenomenico, dietro le dicotomie volontà/rifiuto del possesso terreno e sedentarietà/erranza, storicamente e antropologicamente riconducibili a un'opposizione originaria tra tradizione indoeuropea e tradizione semita, vanno individuati due diversi paradigmi epistemologici. Il primo presenta uno squilibrio tra soggetto conoscente e oggetto conoscibile, tale per cui l'uno è guidato dalla certezza di poter dominare completamente l'altro, di potersene impossessare, di poterlo cioè conoscere a fondo sfruttando la via del possesso. Il secondo paradigma, invece, attribuisce all'oggetto piena autonomia di esistenza, generando così uno stato di equilibrio che di fatto annulla l'opposizione stessa tra soggetto e oggetto, per generare piuttosto una compresenza di soggetti che, impedendo ogni forma di possesso, complica l'esperienza conoscitiva, privandola di ogni certezza.

Il secondo aspetto concerne la sfera della verità ontologica, ed è relativo all'elemento basilare che distingue gli eroi antichi, i profeti, dagli eroi moderni e, parlando del Novecento, si potrebbe dire modernisti. I primi contano su un Dio che, per quanto lontano e in esilio dopo l'immanenza e l'armonia dell'antico mondo dei pastori, resta comunque una datità, una certezza oggettiva e univoca nel cuore degli uomini. Infatti, dopo l'esilio del divino dalla terra verso i cieli più lontani, da una parte l'uomo «è condannato [...] a una fiera

solitudine, in cui gli sono recise tutte le dande con cui Dio, fino allora, l'aveva guidato nei vari commerci terrestri», e si ritrova così a dover gestire «la Materia e lo Spirito; le cose che si possono toccare e vedere e gustare e quelle che non si possono sperimentare altro che nel fondo dell'anima».45 Dall'altra parte, però, l'umanità può ancora contare sull'ossessione monoteista che dà per certa l'esistenza, per quanto distante dalla dimensione terrena, di una «Provvidenza divina» effettiva e univoca, vale a dire di una necessità e di un senso ontologico delle cose: «la storia del mondo non è se non la proiezione in terra di una ideal curva già tracciata in cielo. E agli uomini spetta di secondarne il moto».46 Di questa «ideal curva» sono garanti e testimoni i profeti, gli eroi antichi, che si trovano a guidare un'umanità cui è ancora possibile vivere persuasa, in perfetta organicità e armonia tra particolare e universale, così che, «per una prodigiosa trasfigurazione, gli aspetti che vivevano nella fuggitiva luce di un giorno, si trasferiscono [...] nell'immobile lume dell'eternità».47

Gli eroi modernisti, invece, orfani di Dio e di qualsiasi idea assolutistica, hanno definitivamente perso l'antica possibilità di persuasione, e si trovano a inseguire con caparbia e in modo ossessivo – con un'ossessione del tutto analoga a quella ebraica per il monoteismo, tranne che per il fatto di essere totalmente priva della certezza metafisica di cui godeva quest'ultima – ciò che è diventato solo il miraggio di una verità ormai inconoscibile. Dopo il Dio armonico primordiale, il successivo Dio dell'allontanamento e della nostalgia, e dopo l'evoluzione ulteriore del Dio della maturità, dolorosamente recuperato a seguito del non facile percorso profetico, lo stadio finale è dunque quello della perdita irrimediabile del divino, del senso ultimo delle cose: è questa la pena cui si trova condannata l'umanità nel Novecento.

Eppure, tale perdita non provoca rassegnazione e rinuncia, al contrario spinge a una ricerca martellante, a una smania, quasi una malattia della verità, la quale, per quanto ritenuta irrimediabilmente ai confini, si continua a cercare con ostinazione. Sta qui il nucleo dell'atteggiamento intellettuale modernista: un atteggiamento, e una tradizione letteraria ad esso corrispondente, cui Debenedetti si mostra evidentemente sensibile sin dagli inizi della sua attività critica. Rispetto a tale tradizione, le tematiche del nomadismo, dell'esilio e dell'ebraismo – inteso come paradigma epistemologico e strumento narrativo e critico, ma anche privato della sicurezza monoteista e della fiducia in un senso provvidenziale che giustifichi il mondo terreno – giocano senza dubbio un ruolo significativo.

NOTE

1. Cf. Weininger 1903; Blanchot 1969; Sartre 1946. Quanto all'articolo di Zola, uscito su "L'Aurore" il 13 gennaio 1898, una recente traduzione in italiano è stata pubblicata in appendice a Dreyfus 2014.

2. Pellegrini 1998, 56.
3. Cf. Cecchi 1976. Non è un caso, del resto, che proprio l'opuscolo di Weininger, *Sesso e carattere*, sia stato al centro dell'attenzione comune, in modo particolare nei primi decenni del Novecento, e abbia stimolato la reazione di tutto il mondo intellettuale europeo. Il grande impatto di questo volume e il fascino da esso esercitato costituiscono una prova ulteriore della diffusione, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, della riflessione sul tema dell'ebraismo. Significativo ed esemplare, a tal riguardo, quanto testimoniato da Cesare Segre in relazione a Giacomo Debenedetti: «quello che oggi può colpire è l'interesse (non dichiarato peraltro) per la definizione del carattere ebraico proposta in *Sesso e carattere* da un ebreo antisemita come Otto Weininger» (Segre, *Introduzione* a Debenedetti 1998, XX).
4. Su tale argomento cf. in particolare il numero monotematico di "Allegoria", 61, 2013.
5. Debenedetti 1998, 5.
6. Nello specifico, si tratta di due recensioni anonime, pubblicate sul settimanale fiorentino "Israel" il 20 marzo e il 3 aprile 1924. «Solo questi due brevi resoconti», nota Citton, «ci danno l'effettiva certezza che le conferenze ebbero un uditorio reale, e non rimasero un progetto inattuato». Tuttavia, continua la studiosa, «i due resoconti ci permettono di stabilire che le lezioni furono legate alla vita della Comunità, ma non di più: l'estensore delle note non si cura di segnalare, o dà per scontata, la sede delle letture (Citton, *Nota storica*, in Debenedetti 1998, XXIV).
7. Citton, *Nota storica*, in Debenedetti 1998, XXIII.
8. Cf. Debenedetti 1998.
9. Cf. Citton, *Nota storica*, in Debenedetti 1998, XXIII, XXVI: «le cinque conferenze sono il frutto di un imponente lavoro di studio e di stralcio dai testi biblici, di cui rimane testimonianza in una cartella di abbozzi, e in non poche pagine di appunti ancora conservate nella sua [di Debenedetti] copia della Bibbia [...], rimasta intatta tra i libri della sua scrivania romana [...]. Il fascio degli abbozzi e il gruppo ordinato delle ultime stesure sono stati accuratamente conservati dall'autore: quelle che si pubblicano sono le lezioni nella loro veste definitiva, frutto di un paziente lavoro di montaggio, da parte del giovane Debenedetti, di una grande massa di appunti preparatori. Naturalmente, nessuna di queste lezioni è nata per essere stampata, e non sono state riviste dall'autore a questo scopo: la cura con cui Debenedetti ha corretto e riscritto, aggiungendo o levigando le frasi, è una cura intesa a perfezionare un testo orale, e che come tale va considerato».
10. Cf. Segre, *Introduzione* a Debenedetti 1998, VII-VIII: «c'è qualche difficoltà a definire opera un testo destinato esclusivamente all'esecuzione orale, nella quale tra l'altro, com'è assodato per i rimanenti scritti postumi (come *Il romanzo del Novecento*, o *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*, o la *Poesia italiana del Novecento*) Debenedetti si staccava quasi totalmente dal testo scritto».
11. Segre, *Introduzione* a Debenedetti 1998, X.
12. Si tratta della prima e della seconda conferenza. Quanto al termine "Israele", si noti che nel testo debenedettiano esso viene usato come equivalente diretto di "popolo d'Israele", e a quest'ultimo incondizionatamente alternato.
13. Segre, *Introduzione* a Debenedetti, XVII. Sulla questione afferma ancora significativamente il critico: «Debenedetti ha deciso di caratterizzare i suoi profeti sulla base del loro comportamento e del loro messaggio, fedele in questo al suo istintivo approccio critico, più tardi esattamente motivato, che mirava a raggiungere la poesia partendo da un approfondimento dell'animo del poeta» (XII).

14. Cf. Debenedetti 1998, 36: «nutre naturalmente il nomade, verso la terra, un'affezione genetica ed inquieta: che non mai questo o quel paese, questo o quel panorama può saziare; ma che sazia ciò che è comune a tutte le vedute, a tutti gli spettacoli che passano sotto i suoi occhi nel suo perpetuo trasmigrare».
15. Cf. Debenedetti 1998, 36-37: «il contadino [...] divinizzerà la sua terra, che rigogliosa si stende, i suoi alberi che crescono possenti, le stelle che tornano ogni sera nel suo cielo e ch'egli può chiamare per nome – come i pulcini dell'ultima covata. Ma il pastore no: il pastore si attacca alla natura per qualcosa di più vasto e universale: per quelle potenze che determinano, in tutti i paesi che egli ha visitati, tutti i fatti naturali».
16. Debenedetti 1998, 32-33.
17. Debenedetti 1998, 33.
18. Cf. Debenedetti 1998, 32: «la storia d'Israele somiglia, nei suoi ritmi, alle pulsazioni di un cuore. Per entro ad essa come un sangue che, in perpetuo ribollimento, mai non coagula – il popolo Santo si dilata e si contrae, si stringe e si dispera, con la mobilità inquieta di chi è signoreggiato da una grande passione. La passione di Israele è la vicenda del suo dio. E non si vuol dire che queste contrazioni e queste dilatazioni – queste diastole e queste sistole – siano soltanto, per il nostro popolo, fatti spirituali; ché, anzi, esse hanno riscontro negli accadimenti esteriori e, soprattutto, nel modo come Israele possiede la terra e ne è, a sua volta posseduto. Prima nomade in Palestina, poi esule in Egitto, poi signora della Palestina, poi nuovamente esule in Babilonia, poi fermo un'altra volta in Palestina, poi sparso nella diaspora, con la luce – oramai non lontana – di un'aspirazione a ritrovarsi nella propria terra, il nostro popolo si ispira da ognuna di tali mutazioni per arricchire la sua idea di divino [...]. Nelle passeggere offerte che di sé fa alla gente ebraica, essa [la terra] è tramite – ogni volta – di qualche nuovo messaggio del cielo».
19. Debenedetti 1998, 8.
20. Cf. Debenedetti 1998, 35-36: «il Patriarca non è mai un uomo che si senta sopraffatto dalle cose che lo circondano: che prostri la propria meschinità davanti alla invadente grandezza della restante natura: la natura, invero, è ben destinata a lui, uomo; a lui che è venuto quasi a riassumerla ed a chiuderla nell'ultimo giorno della Creazione – e che dunque la può e la deve amare. Del resto, se di tutto ciò vi volete rendere persuasi, rileggete il racconto della Creazione: dove tutte le cose, uscendo dal caos, par che si raccolgano in un piccolo, agevole e ordinato diorama: e in questo diorama le visioni si succedono, quasi che le animi un docile movimento di orologeria, tutto regolato su tempi umani [...]. Conoscevano, insomma, i Patriarchi, un modo candidissimo d'essere devoti: fatto di persuasione e d'amore. Rispettosi di tutti gli ordini [...], di cui riconoscevano la vitale indispensabilità».
21. Debenedetti 1998, 21.
22. Debenedetti 1998, 21-22.
23. Cf. Debenedetti 1998, 22-25: «prima del messaggio profetico, l'uomo poteva chiedere a Dio che gli creasse direttamente, e nel modo più proprio, le circostanze della sua vita: con la venuta dei Profeti, invece, Iddio lascia all'uomo l'arbitrio di crearsi da sé la propria storia, ponendogli solo – come condizione – l'obbligo di colorare una tale storia con le tinte dell'ideale morale [...]. È passato il tempo dei miracoli: quando bastavano gli occhi e gli orecchi per accorgersi che dio era vicino. I miracoli delle età vicine a noi hanno qualche cosa di tardo [...]. Dopo i profeti, non è più possibile avvertire dio – se non mettendo in gioco una sensibilità più sepolta e d'irritazione più costosa: voglio dire la suscettibilità morale [...]. Ma questo esilio di Dio non è senza dolore per l'umanità che comincia una più difficile carriera, e per Dio medesimo che dà segno di

- subirlo non più che come grandiosa necessità della Sua oculata Provvidenza. E ciò è tanto vero che l'ultima pietra di cui si compone l'edificio profetico, il vertice ideale di questo tempio, è suggellato con un segno di sviscerato e doloroso amore».
24. Debenedetti 1998, 37-39, 16.
 25. Debenedetti 1998, 17. Scrive ancora il critico: «questo fisico mondo è sensibilmente l'accidente di qualche sostanza remota e difficile: ma i sensi che ci hanno portato sul limitare di tale sostanza ci abbandonano, impotenti e sconsolati – ogni qual volta la nostra conoscenza tenti di spingersi più in là. Sopra la terra è il cielo ed il cielo che pare anch'esso, al nostro sguardo, esaurirsi in una cupola d'azzurro cristallo, ci suggerisce peraltro il presentimento dell'infinito che sta dietro la cupola [...]. Tutti sentiamo che i nostri atti non bastano a se medesimi e non si fermano all'attimo in cui li produciamo [...]. È qui, indeprecabile, il Mistero. È onnipresente; come onnipresente ne è l'Eterno motore, e l'inqualificabile figura a cui fu dato il nome di Dio» (17-18).
 26. Cf. Segre, *Introduzione* a Debenedetti 1998, VIII: «abbiamo qui un Debenedetti giovane, impegnato su un argomento che poi non avrebbe toccato più, e comunque lontano, a prima vista, dall'area su cui si sarebbe mosso nel successivo lavoro».
 27. Cf. Segre, *Introduzione* a Debenedetti 1998, XII-XIII: «Debenedetti si muove con sicurezza fra i suoi profeti. Non rispetta il canone ebraico che li distingue in maggiori e minori, e che li ordina non cronologicamente. Preferisce attraversare il primo periodo del profetismo: quello dei "profeti antichi", come Samuele o Elia [...]. Poi passa ai "profeti scrittori", che conosciamo dai loro stessi scritti. Perché si soffermi solo, sempre in ordine cronologico, su Amos (intorno al 750 a. C.), Osea (verso e dopo 744), Isaia (740-701) e Geremia (626-587 c.), non è dato sapere; ma non è probabile che volesse affrontarli tutti, dato che l'itinerario spirituale già individuato pare autosufficiente». Nell'*Antico Testamento* i «profeti scrittori» sono invece organizzati, come si diceva, in ordine di importanza: quattro maggiori (Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele) e dodici minori (Osea, Gioele, Amos, Abdia, Giona, Michea, Naum, Abacuc, Sofonia, Aggeo, Zaccaria, Malachia).
 28. Debenedetti 1998, 83, 99.
 29. Debenedetti 1998, 65-73.
 30. Cf. Debenedetti 1998, 74: «voi capite bene in che senso io assuma questa elastica parola di "stile". Amos si fa portavoce di un'ispirazione divina: ma questa ispirazione egli la esprime con parole sue, la traduce in forme plastiche rispondenti al suo modo di vedere le cose, al suo proprio temperamento».
 31. Debenedetti 1998, 74-75.
 32. Debenedetti 1999, 147 e sgg.
 33. Debenedetti 1999, 152 e sgg.
 34. Cf. Debenedetti 2006³, in particolare le pp. 171-172. Sull'argomento cf. anche di Nunzio 2012a.
 35. Debenedetti 1998, 75-77.
 36. Debenedetti 1998, 79-80, 83.
 37. Debenedetti 1999, 318-319.
 38. Debenedetti 2006³, 427.
 39. Debenedetti 1998, 77.
 40. Debenedetti 1999, 974 e sgg. Sull'argomento cf. anche di Nunzio 2012b.
 41. Debenedetti 1998, 103.
 42. Debenedetti 1998, 89. Sul tema della maturità profetica raggiunta a partire da Isaia e intesa come sviluppo degli stadi precedenti, continua significativamente l'autore: «[i]

passi che, isolati, ci ripetono un suono che già avevamo imparato a conoscere presso i precedenti profeti, prendono tutt'altro senso, appena vengano reinseriti nel testo che li reca [...]. Isaia raccoglie, sotto il segno dell'intelligenza, gli sparsi e, finora, alquanto ciechi e unilaterali attributi divini» (99).

43. Debenedetti 1998, 90, 106.
44. Debenedetti 1999, 453-454. Anche in questo caso si rimanda a di Nunzio 2012b.
45. Debenedetti 1998, 27.
46. Debenedetti 1998, 99.
47. Debenedetti 1998, 106.

BIBLIOGRAFIA

- “Allegoria” 2013 = “Allegoria”, 61, 2013.
- Blanchot 1969 = M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.
- Cecchi 1976 = E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo – P. Citati, Mondadori, Milano 1976.
- Dreyfus 2014 = M. Dreyfus, *Il caso Dreyfus: cronaca di un'ingiustizia*, Castelvecchi, Roma 2014.
- Debenedetti 1998 = G. Debenedetti, *Profeti. Cinque conferenze del 1924*, a cura di G. Citton, Mondadori, Milano 1998.
- Debenedetti 1999 = G. Debenedetti, *Saggi*, a cura di A. Borghesi, Mondadori, Milano 1999.
- Debenedetti 2006³ = G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 2006³.
- di Nunzio 2012a = N. di Nunzio, *Debenedetti lettore di Michelstaedter*, in *Carlo Michelstaedter. Un intellettuale di confine*, a cura di S. Gentili – M. Pistelli, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 77-94.
- di Nunzio 2012b = N. di Nunzio, *Da Auerbach a Debenedetti: il modernismo come metodo*, “Intersezioni”, 32, 1, 2012, pp. 3-22.
- Weininger 1903 = O. Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Braumuller, Leipzig 1903.
- Pellegrini 1998 = E. Pellegrini, *La riserva ebraica: il mondo fantastico di Arturo Loria*, Diabasis, Reggio Emilia 1998.
- Sartre 1946 = J.P. Sartre, *Reflexions sur la question juive*, Morihien, Paris 1947.

Novella di Nunzio
Università di Vilnius
novedi@fastwebnet.it

Valentina Sardelli

«LA VERA PATRIA È LA LINGUA». GLI INTELLETTUALI EBREO-
TEDESCHI DA MINORANZA PRAGHESE A COMUNITÀ ESULE

«Die wahre Heimat ist eigentlich die Sprache»: «in realtà la vera patria è la lingua», scriveva Wilhelm von Humboldt nel 1827, nella lettera a un'amica. Dopo più di un secolo questa riflessione diventa quasi un suggerimento, la rivelazione di una via di fuga, di un punto di vista che traduce la geografia in storia e la storia in esperienza. Il suggerimento viene accolto da una minoranza che è proprio l'esilio a trasformare in comunità.

Nel 1939, la notte che precede l'invasione tedesca di Praga, avvenuta il 15 marzo, Johannes Urzidil, narratore, saggista, giornalista, fugge in treno dalla capitale boema. Dopo molte traversie e due anni trascorsi in Inghilterra, dal 1941 è stabilmente a New York insieme alla moglie Gertrude Thieberger, poetessa e sorella del Friedrich Thieberger che insegnò l'ebraico a Franz Kafka.

Non sono gli unici intellettuali tra coloro che lasciano Praga: H.G. Adler viene internato nei campi di concentramento di Theresienstadt, Auschwitz e Buchenwald tra il 1942 e il 1945; sopravvissuto, dopo la guerra torna in patria, dove si dedica all'educazione dei bambini scampati ai Lager e alla costruzione del museo ebraico della capitale. Nel 1947 emigra definitivamente a Londra e si mantiene con lezioni private o scrivendo.

Anche Max Brod fugge da Praga insieme alla moglie nel 1939, alla vigilia dell'invasione tedesca: si stabilisce a Tel Aviv e lì continua la sua attività di scrittore, critico letterario, compositore, ma soprattutto discusso curatore delle opere postume di Franz Kafka.

Felix Weltsch, membro del *Prager Kreis* e amico fraterno di Kafka, ripara via treno a Gerusalemme, dove lavora come filosofo e giornalista. Suo cugino, Robert Weltsch, si trasferisce in Germania alla fine della prima guerra mondiale e, dagli anni Venti fino al 1938, è caporedattore della rivista "Jüdische Rundschau" di Berlino: dopo alcuni articoli di aperta critica alla politica di Adolf Hitler, nel 1938 fugge in Palestina, dove continua a occuparsi di giornalismo. Con la fine della seconda guerra mondiale parte per l'Inghilterra, ma torna a trascorrere gli ultimi anni di vita in Israele.

Franz Werfel è amico di Kafka e Brod fin dalla giovinezza; dal 1912 al 1915 è consulente editoriale al Kurt Wolff Verlag di Lipsia. Dal 1915 al 1917 presta servizio nell'esercito austriaco e a Vienna conosce Alma Mahler-Gropius, che sposa nel 1929. Nel 1938 fugge con lei attraverso l'Europa e ripara nel sud della Francia. Il tragitto prosegue insieme a Heinrich, Nelly e Golo Mann: il gruppo attraversa i Pirenei e giunge a Lisbona, poi si imbarca per gli Stati Uniti. I Werfel si stabiliscono a Los Angeles.

Personalità forse poco conosciute, ma testimoni straordinarie del proprio tempo, della Praga multietnica e multiculturale che, fino all'invasione dell'esercito nazista, includeva cechi, tedeschi, ebrei. Nel 1918, al crollo dell'impero austro-ungarico, la capitale boema contava circa 540.000 abitanti: 410.000 erano cechi, 100.000 tedeschi e 30.000 ebrei, alcuni dei quali parlavano ceco e altri tedesco, oltre allo yiddish. Praga era una «pugnacious symbiosis of Czechs, Germans, Austrians and Jews [...] – a kind of supranational intellectual metropolis», scrive Urzidil in una lettera del 20 febbraio 1964 all'amica Annie W. Ellerman, detta Bryher. Egli scrive ancora che

i poeti e gli scrittori tedeschi di Praga avevano simultaneo accesso ad almeno quattro fonti etniche: al mondo tedesco, naturalmente, cui appartenevano per lingua e per cultura; a quello ceco, che ovunque li attorniava come elemento vitale; all'ebraismo, e ciò valeva anche per quanti non erano ebrei, giacché esso costituiva un essenziale fattore storico della città, percepibile in ogni luogo; e, ancora, alla civiltà austriaca, nella quale tutti erano nati e avevano ricevuto la loro educazione [...]. Grazie alla ricchezza di sfaccettature nazionali, sociali e confessionali, Praga di fatto offriva la tensione spirituale di una grande città cosmopolita, molto più brillante di tante altre metropoli europee, ben più popolate.¹

Uno scenario culturale che aiutava a creare un legame intenso, esclusivo, spesso conflittuale con la propria città: l'«amata perduta» di Urzidil, la «mammina con gli artigli» di Kafka, la «città polemica» di Brod, il «ghetto» di Werfel. I tedeschi, ebrei e non, erano una minoranza, un'isola nel contesto ceco: nonostante questo, la loro influenza economica e intellettuale era forte e creava talvolta malcontento. I contrasti erano la quotidianità, un problema ma anche uno stimolo, il motore di un confronto che la seconda guerra mondiale annullò e che mai fu ristabilito: il regime nazista sterminò gli ebrei, poi quello comunista bandì i tedeschi; l'Europa si divise in due grandi blocchi, contrapposti politicamente, economicamente, militarmente, in un equilibrio così precario da impedire per decenni che gli stati centrali del continente vivessero una loro indipendenza, prima di tutto culturale.² Le differenze, le esternazioni, le diatribe, tutto fu messo a tacere: l'unica terra franca, l'unica patria, soprattutto per coloro che erano riusciti a fuggire, e poi avevano rinunciato a tornare, restava la lingua, la scrittura, la sovra-nazionalità, l'identità che sopravvive alla storia e alla geografia, nonostante la storia e la geografia, grazie proprio alla sublimazione di entrambe in esperienza diretta.

Quella che in patria era una minoranza all'estero diventa una grande famiglia di esuli: le storie si intrecciano, le paure si somigliano, le fughe si concludono ovunque nella scrittura, pubblica e privata, che ricrea una comunità dispersa e rafforza un'identità definita. Comunità è avere vincoli o inte-

ressi comuni e, in circa trent'anni, numerose sono le lettere che lo dimostrano: Urzidil corrisponde con intellettuali, politici, giornalisti e musicisti con cui aveva condiviso la giovinezza praghese e lo scenario boemo. Lo scambio con Felix Weltsch e Franz Werfel inizia poco dopo la fuga e in seguito si affievolisce. Le lettere con H.G. Adler e Robert Weltsch coprono gli anni Sessanta, quelle con Max Brod i tre decenni dell'esilio, fino alla morte di Brod.³ L'inizio dei carteggi, sempre successivo al 1939, rende evidente che sono proprio la maturità e la lontananza dalla patria a svegliare l'urgenza della condivisione e della comunicazione con chi ha affrontato un destino affine.

Il dialogo a distanza si sviluppa nell'empatia verso i problemi altrui, spesso riconosciuti come propri e osservati da un uguale punto di vista: l'intellettuale in esilio, che pure ha imparato a essere felice nella salvezza, vive il disagio della ristrettezza economica, dell'impossibilità di acquistare libri, del ricordo di ciò che si è dovuto lasciare alle spalle, nei roghi e nelle violenze della guerra, in un'erranza che è anche mancanza, assenza di possesso. Nei primi anni di esilio Urzidil si mantiene con lavori di falegnameria, in seguito collabora con l'emittente radiofonica *Voice of America*, infine riprende a pubblicare. Il primo segno di un reale ritorno a se stessi, cioè a quello che si ama fare, sono le ricerche, i contatti con gli editori, lo scambio di volumi. Urzidil, Brod, Werfel, Adler scrivono ai direttori, discutono di diritti, inviano copie ai colleghi e ne ricevono, tornano piano al proprio mestiere, quello compiuto senza fatica. La guerra e l'emergenza hanno ostacolato tutto, anche i meccanismi editoriali, e, nonostante non sia in quel momento una fonte di reddito, la scrittura, tanto privata quanto pubblica, resta irrimediabilmente legata al concetto di salvezza e di «buon esilio», come lo chiama Franz Werfel.⁴

La corrispondenza si evolve: oltre a chiedere aiuto agli amici per poter pubblicare alcuni articoli, come fa Felix Weltsch da Gerusalemme con Urzidil a New York,⁵ coinvolgente e complice è anche il monitoraggio delle tendenze della critica internazionale intorno alla figura di Franz Kafka, ovvero quello che fa continuamente Brod, ritrovando in Urzidil, Weltsch e in quanti avevano condiviso la Praga di Kafka, «eine Sekte, gering an Zahl, aber bedeutend durch die Kraft ihrer Überzeugung»:⁶ secondo Heinz Politzer, quindi, «una setta, ridotta di numero, ma significativa per la forza delle proprie convinzioni», nella difesa, talvolta cieca, del passato comune. Una difesa che passa anche attraverso il *Prager Deutsch*, la lingua usata dai tedeschi di Praga, lingua amata e discussa, come la città da cui proviene.

L'idioma, parlato e scritto dagli intellettuali della capitale, è oggetto di dispute nel dopoguerra, soprattutto dagli anni Cinquanta, quando iniziano a occuparsene Pavel Eisner e Klaus Wagenbach.⁷ Quest'ultimo, contrastato da Urzidil e Brod, porta a proprio sostegno le teorie di Fritz Mauthner⁸ e definisce il tedesco praghese una lingua scarna, cresciuta lontano dal paese natio e influenzata dal ceco. Urzidil non nega che il *Prager Deutsch* venisse usato solo

da una minoranza della città e che il suo vocabolario fosse in qualche modo concentrato, ma tiene piuttosto a precisare i meriti da attribuirgli, prima di tutto la purezza, che convive con l'espressività: proprio da tali elementi di esclusività e sobrietà sarebbe nata l'innovativa prosa di Kafka. «Wenn wir keine deutschen Autoren mehr sind, dann ist es niemand»: «se noi non siamo più autori di lingua tedesca, allora nessuno lo è», sentenza Urzidil,⁹ che in privato discute spesso dell'argomento con Brod. Il *Prager Deutsch* è quindi elemento di provenienza, di differenziazione, di unicità.

L'esilio divide la vita a metà dandole per sempre un prima e un dopo: la separazione crea una distanza, cioè un paesaggio, uno spazio del corpo e della mente tra osservatore e oggetto osservato. Nello spazio nasce il nuovo punto di vista, la percezione di un insieme denominato passato, lontano ma ingombrante: tutti hanno un passato, ma l'improvvisa frattura a cui è dovuto quello imposto lascia una distanza maggiore da colmare e un paesaggio più ampio da osservare. Il 14 gennaio 1969 Adler confida a Urzidil la consapevolezza matura di essere nato nella vecchia monarchia e della triade Austria, Boemia, Praga è proprio l'elemento praghese il più difficile da conciliare con il presente. Il ritorno, auspicato ma intollerabile, non restituisce il passato, ma solo uno scenario ormai irriconoscibile. Per questo Adler torna a casa e poi decide di andarsene di nuovo. Per questo Urzidil rinuncia a priori a ogni possibile rimpatrio. Troppo grande la differenza tra cosa la città era e cosa sicuramente è diventata, accettare il cambiamento sembra più difficile che salvare i ricordi e farne rivivere l'atmosfera. «Nun müssen wir für Prag stehen und auf seine Weise jeder erzählen davon, was wir vermögen»:¹⁰ schierarsi con Praga e raccontarla, ciascuno a proprio modo, è la proclamazione della difesa attraverso la narrazione. Praga si è trasformata nell'idea di Praga, la cura di qualcosa che fisicamente non c'è più è la salvaguardia del suo significato: non solo un ricordo individuale, ma soprattutto un concetto comunitario.

Con gli anni la memoria del «dorato tempo praghese», come lo chiama Brod, è mitizzata dalla partecipazione collettiva, anche perché associata da tutti alla giovinezza: nel periodo che precede la maturità, infatti, ci si concede il lusso di godere di aspettative che, a prescindere dalla loro realizzazione, hanno l'ineguagliabile valore delle molteplici opportunità future.

«Meine Heimat ist, was ich schreibe»:¹¹ «la mia patria è ciò che scrivo», confessa Urzidil, accettando ed elaborando il suggerimento di von Humboldt. Con questa frase egli si descrive nel romanzo *L'amata perduta*, in un passaggio dedicato a un segreto di famiglia scoperto in esilio: per raccontare di sé al fratellastro conosciuto in vecchiaia, a distanza di anni e di paesi, Urzidil parla della propria scrittura come patria, come casa, come espressività. Nel 1966, in occasione del conferimento del Premio Letterario Andreas Gryphius, egli ribadisce come la patria non sia solo un concetto geografico: la patria sono i cittadini, a prescindere dal loro indirizzo.¹² La libertà controversa vissuta in gio-

ventù adesso è possibile soltanto lontano da Praga: è nella multiculturalità di New York o di Londra, nel clima familiare di Tel Aviv o Gerusalemme, che si rispecchia in parte la capitale boema.

Se la vera patria è la lingua, coloro con cui l'idioma è condiviso sono – e restano ovunque – i concittadini, sia pure di un paese che esiste solo per coloro che continuano a evocarlo. Adler è concittadino di Urzidil e con lui ha in comune l'aver accolto il suggerimento di von Humboldt. Adler si sofferma sulla parola tedesca *Heimat*, che non ha corrispettivo nelle lingue neolatine o nell'inglese. Un vocabolo simile esiste in alcuni idiomi slavi: *dòmovina* in sloveno, croato e serbo e *domov* in ceco. *Heimat*, patria, contiene *Heim*, casa: la patria, quindi, è anche la casa, in una simbiosi di appartenenza. Adler possiede un *Zuhause*, cioè un domicilio, un rifugio lontano dai pericoli e dalla sofferenza, quello che fisicamente gli manca è una *Heimat*.¹³ Egli ha attraversato l'esperienza del *Lager* e di quell'esperienza ha scritto,¹⁴ come si era ripromesso di fare, in caso fosse sopravvissuto. La sua testimonianza è precisa, oggettiva, la sua analisi è lucida, didattica: uno sguardo insolito per un deportato, che talvolta si esprime in poesia e che riesce, quindi, a misurare, secondo esigenze di artista o di studioso, la distanza dagli eventi, anche quando il coinvolgimento è talmente profondo da cambiare per sempre il mondo interiore e quello esteriore di colui che, prima di tutto, è un uomo. La sopravvivenza fisica e morale, confessa Adler, nasce proprio da questa duplice percezione, dalla capacità di essere presente e, allo stesso modo, abbastanza lontano per poter osservare e analizzare la straordinarietà e la complessità del sistema *Lager*, come di quello che era stato il sistema Praga. «La scrittura nella prigionia è un esilio interiore»,¹⁵ ovvero una fuga, una salvezza, un luogo nel quale non solo è possibile ritrovarsi, ma addirittura si riesce a non perdersi del tutto.

Wilhelm von Humboldt analizzava le lingue in continuità tra passato e futuro, tra esperienza individuale e storia collettiva; esse sono la sintesi di pensiero e sentimento, influiscono sulle abilità della mente e manifestano così la propria naturale creatività: «nulla può venire escluso dalla lingua, poiché essa tutto racchiude».¹⁶

È il *Prager Deutsch*, il tedesco di Praga, che ha nutrito l'identità di una minoranza di cittadini dal forte senso di appartenenza. In quell'angolo di mondo erano custodite le fondamenta delle loro case, le coordinate dei loro ricordi, lo spirito di patria e il codice indispensabile a conservare e trasmettere se stessi.

NOTE

1. Urzidil 2002, 12, 14 (edizione originale: Urzidil 1966; la prima versione, poi ampliata, era uscita nel 1965).
2. Kroutvor 1993, 15-23.

3. Per maggiore chiarezza: J. Urzidil († Roma, 2-11-1970); H.G. Adler († Londra, 21-8-1988); M. Brod († Tel Aviv, 20-12-1968); F. Weltsch († Gerusalemme, 9-11-1964); R. Weltsch († Gerusalemme, 22-12-1982); F. Werfel († Beverly Hills, 26-8-1945).
4. Werfel a Urzidil, *Sanary sur mer*, 18-4-1940.
5. F. Weltsch a Urzidil, *Gerusalemme*, 15-1-1945.
6. Politzer 1965, II. Lo stesso concetto era stato espresso nella prima edizione in lingua inglese del volume (Poltzer 1962, VIII): «they formed a sect, an intellectual conspiracy, and an élite».
7. Eisner 1947 (versione inglese: Eisner 1950); Wagenbach 1958; Wagenbach 1964.
8. Mauthner 1922-1924.
9. Urzidil 1972, 209.
10. H.G. Adler a Urzidil, Londra, 14-1-1969.
11. Urzidil 1996, 57 (la prima edizione è del 1956).
12. Urzidil 1967, 20.
13. Adler 1998, 19.
14. Adler 1955 (la seconda edizione ampliata è del 1960); Adler 1958.
15. White - Speirs 1999, 135; Adler 1981, 26.
16. Von Humboldt 2004, 22, 25, 28, 32; von Humboldt 1994.

BIBLIOGRAFIA

Adler 1955 = H.G. Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1955.

Adler 1958 = H.G. Adler, *Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1958.

Adler 1981 = H.G. Adler, *Dichtung in der Gefangenschaft als inneres Exil*, in *Literatur des Exils*, a cura di B. Engelmann, Goldmann, München 1981, p. 26.

Adler 1998 = H.G. Adler, *Zu Hause im Exil*, in H.G. Adler. *Der Wahrheit verpflichtet. Interviews, Gedichte, Essays*, a cura di J. Adler, Bleicher Verlag, Gerlingen 1998, pp. 19-31.

Eisner 1947 = P. Eisner, *Franz Kafka a Praha, Žikeš, Praha 1947*.

Eisner 1950 = P. Eisner, *Franz Kafka and Prague*, Golden Griffin Books, New York 1950.

Humboldt 1994 = W. von Humboldt, *Über die Sprache. Reden vor den Akademie*, Francke, Tübingen-Basel 1994.

Humboldt 2004 = W. von Humboldt, *La diversità delle lingue*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Kroutvor 1993 = J. Kroutvor, *Praga, città polemica*, in *Praga. Mito e letteratura (1900-1939)*, a cura di A. Pasinato, Shakespeare and Company, Firenze 1993, pp. 15-23.

Mauthner 1922-1924 = F. Mauthner, *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendland*, Dt.Verl.-Anst., Stuttgart 1922-1924.

Poltzer 1962 = H. Poltzer, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Cornell University Press, Ithaca 1962.

Poltzer 1965 = H. Poltzer, *Franz Kafka, der Künstler*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1965.

Urzidil 1966 = J. Urzidil, *Da geht Kafka*, Deutscher Taschenbuch, München 1966.

Urzidil 1967 = J. Urzidil, *Dankrede*, in *Andreas-Gryphius Preis. Verleihung des Ostdeutschen Literaturpreis 1966 im Haus des deutschen Ostens zu Düsseldorf*, a cura di Arbeits und Sozialminister des Landes Nordrhein-Westfalen, Wegweiser Verlag, Troisdorf 1967, pp. 20-23.

Urzidil 1972 = J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten. Erzählungen und Essays aus dem autobiographischen Nachlass*, Artemis, Zürich-München 1972.

Urzidil 1996 = J. Urzidil, *Die verlorene Geliebte*, Langen-Müller, München 1996.

Urzidil 2002 = J. Urzidil, *Di qui passa Kafka*, traduzione di M. Carbonaro, Adelphi, Milano 2002.

Wagenbach 1958 = K. Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*, Francke, Bern 1958.

Wagenbach 1964 = K. Wagenbach, *Kafka*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1964.

White – Speirs 1999 = J.J. White – R. Speirs, *Hermann Broch and H.G. Adler: the correspondence of two writers in exile*, in *Comparative Criticism*, vol. 21, a cura di E. Shaffer, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 131-200.

Valentina Sardelli

Università di Pisa

vali@valdelsa.net - vasardelli@gmail.com

Marta Mędrzak-Conway

NEW YORK EXILES, TRIESTINE EXILES: AFFINITIES BETWEEN
AMERICAN-JEWISH AND SVEVIAN PROTAGONISTS¹

America, as it is well known, is the land of exile, where everyone, unless of Native American origin, is or was at some point an expatriate who came from “elsewhere”. It has always been home to refugees, immigrants of all sorts, driven by different motivations and hopes: political, cultural, economic, or simply a destination of adventurers for whom the New World meant spiritual freedom and endless possibilities. It formed a mosaic of cultures, which with time turned into a – probably the greatest in history – melting pot, a crossroads of different frontiers: «*e pluribus unum*», says the seal of the United States. New York, in many respects, is a nucleus of that world of “newness”, as it became – with its Ellis Island – a gate through which millions of immigrants reached their Promised Land.

At the turn of the Nineteenth and Twentieth centuries New York became a new Palestine for masses of immigrants of Jewish origin, as a result of increased persecutions in Russia after 1881, namely the assassination of czar Alexander II (according to Irving Howe the second greatest turning point in the history of Jews after the burning of the Temple of Jerusalem in 70 A.D.).² Although Jews of German descent had been immigrating to America already in the Seventeenth century, and by the Nineteenth century they were already a well established, “indistinguishable” group of Americans, the immigration of the *Ostjuden* marked a breakthrough in the Jewish presence in the American society. It has been estimated that between 1881 and 1914 approximately 2 million Eastern-European Jews emigrated to America. In the sole New York in 1890 lived approximately 200.000 of them, populating mainly the Lower East Side of Manhattan.

Even though the great part of the immigrants was extremely poor and uneducated, the cultural life in the ghetto, “where the other half lived” (as the title of Jacob Riis famous work indicates), very often in dehumanizing conditions, was flourishing. Numerous Jewish intellectuals who fled the persecutions were eager to educate the Jewish population of the East Side by establishing newspapers, theaters, and other cultural institutions. The results came quickly and already at the end of the Nineteenth century numerous *Yiddish* poets emerged. Sons of immigrant fathers, who usually were deeply attached to the *Yiddish* tradition, began to amalgamate with the American culture. The first step was education and mastering the English language, hence the libraries became for them “new synagogues”: «I felt like Columbus finding new worlds through every new word»,³ said one of them.

Nonetheless, it was not before the first decade of the Twentieth century that some major works by Jewish writers in English language were published, namely Mary Antin's *Promised Land* (1912), Abraham Cahan's *The Rise of David Levinsky* (1917), which deal with the experience of immigration and the urge to "make it". These early examples of the American Jewish novel already betrayed a great literary potential of the immigrants. A decade earlier American Jewish writers produced important modernist novels, like *The Island Within* by Lewisohn (1928) and Henry Roth's *Call It Sleep* (1938), strongly influenced by modernism. And while the «American-Jewish writer of the Thirties built on the foundation of the immigrant experience and established a modern Jewish literary and moral sensibility», to quote David Martin Fine, it «would reach full maturity post-War II breakthrough».⁴ Naturally, American Jewish fiction thematically was deeply rooted in the experience of exile. The major topic was the question of assimilation with all the privileges and all the discontents it entails. The American literary scene beginning from the Forties witnessed a so called Jewish Renaissance, when the American-Jewish fiction entered the mainstream and in the Fifties it invaded the bestseller lists. Undoubtedly, writers like Bernard Malamud, Saul Bellow, Philip Roth – the "three magnificent" whose works best demonstrate the dynamics of the American Jewish fiction – reached a strong position on the literary scene, while the Jewish critics with so called New York Intellectuals began to shape American post-war cultural taste.

In the literary sensibility of the Fifties and Sixties many critics notice affinities with the atmosphere of the slowly decaying, and yet intellectually and culturally prolific, Austro-Hungarian Empire from the turn of the century. Helen Weinberg, for instance, speaks of Kafkan mood in American literature which reigned in the contemporary, new American fiction, finding that «the existential expression of the lives of the heroes of all these novels did reflect certain broad characteristics of the Jewish (Kafkan) [...] temperament»,⁵ referring mostly to writers like Bellow, Malamud, Roth. Moreover, Giuseppe Antonio Camerino distinguishes affinities between two empires in a particular historical moment: in the opinion of the scholar America was in a way parallel to the Austro-Hungarian Empire since it attained the height of efficiency of the modern industrial society, but also the height of alienation.⁶ Middle-European literature and culture became influential among American intellectuals and writers. Alfred Kazin, in his autobiographical *The New York Jew*, admits that European writers, among whom Joyce, Kafka and Schnitzler, were their gods. What is emblematic, Kazin among these few names mentions also Italo Svevo.⁷

In fact, during the Jewish Renaissance of the Fifties and Sixties Italo Svevo's fame in the US reached its peak. His novels were reprinted, his shorter pieces published in different short stories collections or even college

textbooks, all followed by raving reviews. The critics admitted that he was a serious and difficult writer, for the happy few, but found his novels surprisingly congenial to the American reality of that period. American critics were fascinated with Svevo's multifaceted duality: a writing businessman, an Italian in the Austro-Hungarian Empire, a baptized Jew. Nonetheless, they were also attracted by the *milieu* that shaped him, and especially the mercantile Hapsburg Trieste, which was one of the most important factors in Svevo's literary production. Trieste in many ways mirrored the essential Americanness of New York City: a borderline city, like America – to quote Charles Klopp – that, «deprived, like America, of a past stretching back more than a couple of centuries», had been «long preoccupied with the frontier», characterized by the “border anxiety”,⁸ a city of paradox, as aptly described by Elizabeth Schächter,⁹ where the extraordinary intersection of nationalities and religions contributed to the «cultural and intellectual cross-fertilization».¹⁰ Like America, it was a city of newness – a city of the future, glorified by prophets of modernism and of change, among whom Marinetti, and Marx who «found Trieste's lack of an extensive past to be not a drawback but an advantage».¹¹ It was a city with no substantial past and no fixed identity, as well as with culture which is not easy to define – its characteristic “*triestinità*” remains a somewhat ephemeral concept. Trieste was, and perhaps still remains, a “nowhere”, as Jan Morris characterized the essence of Trieste in her book, a love letter to the city.¹² Thus, the multilingual Trieste was a city of exiles, and created by exiles, where many nations established an amalgam that built the Habsburgian port's strength and uniqueness.

Was Svevo an exile? As an artist, Carmine di Biase observes, he was inevitably an exile, one of these who «in order to see the world clearly enough to recreate it, must keep it nearly always at a distance».¹³ Culturally – certainly. Just like his city, he was a paradox: aspiring to Italianness, to the perfection of Dante's language, at the same time he was formed by the German culture. He seemed to avoid adopting a fixed identity. Nevertheless, he was an exile also in his own conscience. To some extent a renegade, in a way “accidentally” baptized, nonetheless simultaneously defensive and attached to the *Yiddishkeit* he undoubtedly inherited: not only did he write an emotional defense of Shylock, but also one cannot ignore the Jewish upbringing – in a detailed way documented by Giuseppe Antonio Camerino in his canonical biography of the writer¹⁴ – he received from his, if not orthodox, quite religious parents. These dilemmas of identity and of the question of belonging he – even if maybe less explicitly – encountered brings his works surprisingly close to the post-War American Jewish writers.

If Svevo was a kind of an exile, were his protagonists exiles, as well? Their is definitely the experience of belonging “elsewhere”, it is the yearning to escape. The emblematic is Afonso Nitti's – the first of the Svevian

indissoluble “entity” Nitti-Brentani-Cosini – nostalgia for his native town. Such a strong longing for this haven is parallel to *Ostjuden's* yearning for the lost *shtetl*: they were frequently unable to accommodate in the new world, the world of money, the modern world, which is one of the crucial motifs in the Middle-European, and American Jewish, fiction. Thus, it is legitimate to claim that the core of Svevo's oeuvre is indeed the Jewish experience of exile and assimilation, even if not in the implicit manner, of Svevian crypto-Jews, who are, although not directly, a part of the condition of Diaspora.

The most obvious likeness between Svevo's protagonists and their American Jewish counterparts is their *schlemiel*dom. *Schlemiel* is closely related to the legendary Wandering Jew, an exile, to the extent that Willy Pogany claims: «every immigrant is a *Schlemihl*». ¹⁵ Outsiders, inept, using self-mockery as a tool of defense from the most often hostile surrounding world, «a weapon in the [...] battle for survival». ¹⁶ *Schlemiel* was someone «born under a bad star». ¹⁷ As opposed to *schlimmazzel's* situational comedy (he is simply luckless), Ruth Wisse explains in her study, *schlemiel's* is «existential, deriving from his very nature in its confrontation with reality». ¹⁸ Loser as winner, he was the key protagonist of the American Jewish literature, from Morris Bober, through Herzog, to Alex Portnoy. *Schlemiel's* undoubted fame in America lays in the fact that «he continued to play his dual role (thank God I'm not him) as a comic relief and anxious reminder: there's something painfully familiar about that fellow». ¹⁹ Svevo's protagonists represent a similar *schlemiel*dom of the American Jewish protagonists. Their comedy is sometimes bitter, sometimes ironic, sometimes utterly funny, but it is always existential and touches the deepest stratum of the modern man's soul. The Svevian protagonists' *schlemiel*dom is strictly connected with their inborn ineptitude, if not synonymous with that fundamental motif in Svevo's oeuvre. The Triestine writer based his protagonists, as it is well known, mostly on Schopenhauer's lesson, «il primo che seppe di noi», ²⁰ but their inept character might be also seen as a reflection of the Middle-European sensibility: the discontents of the assimilated Jews which can be lead to the nostalgia for the *shtetl*. As Giuseppe Antonio Camerino aptly observed, in Svevo's poetics ineptitude expresses not only the spiritual condition but also an intellectual conquest, it is the only possible escape from the trap of assimilation: «è l'unica condizione che permette al singolo di sfuggire all'ingranaggio dell'assimilazione». ²¹

Frequently encountered in the *schlemiel* stories is the motif of an undermined masculinity. ²² The conflict is not to be understood as based on gender identity, but as an antagonism between manliness and *Menschlichkeit*, the cult of conventional virile strength and orientation towards inner life, values, studiousness, and the broadly understood ineptitude. One of the key scenes in Svevo's literary production perfectly represents this opposition.

Macario, Annetta's cousin and Nitti's antagonist, ridicules the protagonist:

you study, you spend hours at a desk, nourishing your brain uselessly. Anyone who isn't born with the necessary wings will never grow them afterwards. Anyone who can't drop instinctively and at the right second like lead on prey will never learn, and there'll be no point in his watching others who can, as he'll never be able to imitate them. One dies in the precise state in which one is born, our hands are organs made for catching instinctively or letting what one has fall through one's fingers.²³

The motif is rooted in the antithesis between Western and Eastern values, physical strength as opposed to contemplation, money against intellectual and spiritual development – all that is most suggestively expressed by the contrast between Western Jewry and *Ostjuden*, frequently considered a metaphor for all Jews, the vigils of the Eastern tradition, faithful to the religion of the fathers, loyal to the shtetl. This phenomenon was characteristic of the Middle-European culture, and, apparently, close to the atmosphere of the post-World War II America as well. *Schlemiels*, clowns, inept and unlucky keep their *Menschlichkeit*. They are often studious, library is their haven, and – as in Nitti's case – they value the intellectual achievement more than the economic success. The study is an important Jewish theme. As we have already mentioned, education in the new country was for the immigrants a priority. It is important to realize that the cult of the book might be seen as the expression of the Talmudic tradition, as a sort of prolongation of the culture of the word in the secular ambient, the culture in which it was through the study that one could achieve the height of self-development and gain respect in the community.

Similarly to most of the American Jewish inept protagonists, all three main characters in Svevo's novels have their “virile” counterparts: Macario, Balli and Guido, who emphasize their *shlemieldom*, but in the same time their humanity.

The problem of assimilation is often expressed by the motif of intermarriage. The chase after *shiksa* who, usually a blonde American girl even though, paradoxically, the term in *Yiddish* means “impure”, comes to symbolize a new, better life, success, the ultimate transition from the Lower to the Upper East Side. To Alex Portnoy America is a *shiksa*, it is through American girlfriends that he tries to escape the burdens of his Jewish background. Every Jew wants his Marilyn Monroe (but also many American girls long for their Arthur Miller). This significant American Jewish motif of assimilation through a broadly understood intermarriage is as important in Svevo's works. The key to his stories are women. Chasing women could be

read as chasing *guarigione*. «Mother Nature [...] induces us to believe that our wife will also bring about a renewal of ourselves»,²⁴ states Zeno. Annetta, Angiolina (who among all Svevian heroines the most resembles an angelic *shiksa*), Ada, and in the end Augusta – all are the promise of escape, of health, differing profoundly from the protagonists; as Cosini observed: «the initial also said something else: my name is Zeno and I therefore had the sensation I was about to take a wife very far from my own country».²⁵

Nonetheless, estrangement from roots, often accompanied by severe generational conflict, with time causes a profound sense of loss. Not rarely do we encounter a theme of turning to God, *t'shuva*, yearning for the lost religion of the fathers, the memory – if not direct – and longing for the *shtetl*, sensed by the assimilated American Jews. Nitti's withdrawal and deep sense of nostalgia marks the passage to that particular theme of the American Jewish fiction. Emilio Brentani, who is another fervent *shiksa* hunter, similarly has moments of self-doubt, of reflection, which all might mean the flashes of the yearning for the religion of his childhood, for the power of the religion: «hope sprang anew in Emilio. Oh, the beauty of religion. He had banished it from his home», something that goes in stark conflict with the desire to possess the pure “impure” blonde. *T'shuva* is well portrayed in Philip Roth's *Eli, The Fanatic*, where a perfectly assimilated lawyer after meeting an Orthodox immigrant exchanges clothes with the greenhorn, symbolically returning to the religion of his fathers. In one of the greatest American Jewish novels, Malamud's *The Assistant*, the theme of repentance gains a crucial significance in our deliberations. Here the one that turns to God is Frank Alpine, an Italian shop assistant in a Jewish grocer's shop. Alpine discovers the values, the *Yiddishkeit* of Morris Bober, who is not even particularly religious, within his own conscience. He gradually realizes, even though being a *goy*, that he is also a Jew.

What Malamud was trying to say is somewhat parallel to the theories of the tragic, self-hating Otto Weininger. Jewishness is a state of mind. Malamud's Frank is the Weiningerian psychological Jew. In the modern age, the age which Yuri Slezkine calls “a Jewish Age” since «modernization is about everyone becoming urban, mobile, literate, articulate, intellectually intricate, physically fastidious, and occupationally flexible [...]. Modernization, in other words, is about everyone becoming Jewish»,²⁶ Jews become representative men, they come to epitomize the condition of humanity. And particularly *Ostjuden*,²⁷ who were always exiles. Thereby, *schlemiel* – often considered a representative Jew – becomes a modern hero, «a type of metaphor [...] both for the tragic dimension of anyone's life and for a code of personal morality».²⁸ Malamud, after all, claimed that «all *men* are *Jews*, though few *men* know it».²⁹

Regardless of the fact that all of these writers: Malamud, Bellow, Roth,

as well as Svevo rejected the label of the Jewish writer, Malamud admitted: «I'm an American, I'm a Jew, and I write for all men [...]. I write about Jews because they set my imagination going». It is true of each of these writers. They do express a similar sensibility, a Jewish temperament, as Helen Weinberg would define it,³⁰ which results perhaps from similar experience, religion, upbringing, shared tradition, or however one chooses to call it. Perhaps, as Malamud asks us to believe, «this is an a priori state of being»,³¹ a sort of internalized tradition of *Galut*, experience of an uprooted Jewish nation, which «was more than just a physical condition»,³² of the innate, unavoidable exile, present even in the Jews that did not have the direct memory of the *shtetl*. And thus the protagonists they create, either in New York or in Trieste, are inevitably explicitly or implicitly Jewish, exiles *par excellence*.

The essence of Jewishness, according to Morris Bober, is suffering. Even though covered by a layer of the the Jewish wit, these Jewish stories are bitter and difficult expressions of anxiety, alienation and loss in the modern world. Both, New York and Trieste exiles presented in this essay share torments and weaknesses. But then, whatever is their final fate, they attempt to find hope that lies in a sort of moral integrity, of embracing life, just like Herzog who «ends in silence and acceptance in a feeling that the values of the heart will somehow prevail»³³ – the message which in most cases these Jewish tales tried to transmit. Svevo's triumvirate, Nitti-Brentani-Cosini, share the pedigree and the substance of the greatest American Jewish protagonists: his Triestine exiles and their Jewish New York counterparts are truly, if not brothers, certainly fathers and sons. Thus, one is not surprised that «the gentlemen of Zeno's complexion are strolling down Park Avenue daily and [...] blood flows through their veins».³⁴

FOOTNOTES

1. This essay is based on the research rendered possible by the Kosciuszko Foundation grant.
2. Howe 1983, 3.
3. Fine 1988, 16.
4. Fine 1988, 31.
5. Weinberg 1970, xii.
6. Camerino 1996, 68.
7. Kazin 1979, 66.
8. Klopp 2008, 4.
9. Schächter 2000, 1.
10. Klopp 2008, 4.
11. Klopp 2008, 5.
12. Morris, 2001.

13. di Biase 2008, 170.
14. I refer to Camerino 1981, which offers the largest spectrum of details of the writer's life.
15. Pinsker 1971, 11.
16. Pinsker 1971, 14.
17. Pinsker 1988, 51.
18. Wisse 1971, 14.
19. Wisse 1971, 89.
20. Svevo 1966, 860.
21. Camerino 1996, 79.
22. Wisse 1971, 38.
23. Svevo 2000, 68.
24. Svevo 2001, 61.
25. Svevo 2001, 68-69.
26. Slezkine 2004, 1.
27. Unlike the German Jews who were coming from an entirely different environments and were already perfectly assimilated.
28. Theodor Solotaroff, cit. in Pinsker 1971, 88.
29. Malamud explained it: «I doubt I expected anyone to take the statement literally. But I think it's an understandable statement and a metaphoric way of indicating how history, sooner or later, treats all men» Field 1975, 11.
30. Weinberg 1970, xii.
31. Pinsker 1971, 88.
32. Pinsker 1971, 18.
33. Pinsker 1971, 157.
34. Gregory 1930, 52.

BIBLIOGRAPHY

Camerino 1996 = G.A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, IPL, Milano 1996.

Camerino 1981 = G.A. Camerino, *Italo Svevo*, UTET, Torino 1981.

di Biase 2008 = C. di Biase, *Borrowed identities and the writers exile : Joyce, Svevo and their younger brothers*, in *Bele Antiche Storie. Writing, Borders, and the Instability of Identity. Trieste, 1719-2007*, a cura di Charles Klopp, Bordighera, New York 2008, pp. 169-187.

Field 1975 = L.A. Field, J.W. Field, *An Interview with Bernard Malamud*, in *Bernard Malamud: A Collection of Critical Essays*, a cura di L.A. Field, J.W. Field, Prentice-Hall, London 1975.

Fine 1988 = D.M. Fine, *In the Beginning: American-Jewish Fiction, 1880-1930*, in *Handbook of American-Jewish Literature, An Analytical Guide to Topics, Themes and Sources*, a cura di L. Fried, Greenwood Press, New York 1988, pp. 15-34.

Gregory 1930 = H. Gregory, *Intellectual Comedy*, "New Republic", August 27th 1930 (from the archives of the Museo Sveviano).

Howe 1983 = I. Howe, *The World of Our Fathers*, Simon and Schuster, New York 1983.

Kazin 1979 = A. Kazin, *The New York Jew*, Vintage Books, New York 1979.

Klopp 2008 = C. Klopp, *Introduction*, in *Bele Antiche Storie. Writing, Borders, and the Instability of Identity. Trieste, 1719-2007*, a cura di Charles Klopp, Bordighera, New York 2008, pp. 3-20.

- Morris 2001 = J. Morris, *Trieste and the meaning of nowhere*, Faber and Faber, London 2001.
- Pinsker 1971 = S. Pinsker, *The Schlemiel as Metaphor. Studies in the Yiddish and American Jewish Novel*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1971.
- Schächter 2000 = E. Schächter, *Origin and Identity*, Northern Universities Press, Leeds 2000.
- Slezkine 2004 = Y. Slezkine, *The Jewish Century*, Princeton, Princeton University Press 2004.
- Svevo 2000 = I. Svevo, *A Life*, trans. A. Colquhoun, Pushkin Press, London 2000.
- Svevo 1966 = I. Svevo, *Opera Omnia*, vol. 1, dall'Oglio editore, Milano 1966.
- Svevo 2001 = I. Svevo, *Zeno's Conscience*, trans. W. Weaver, Vintage, New York 2001.
- Weinberg 1970 = H. Weinberg, *New Novel in America. The Kafkan Mode in American Fiction*, Cornell University Press, Ithaca 1970.
- Wisse 1971 = R. R. Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero*, The University of Chicago Press, Chicago 1971.

Marta Mędrzak-Conway
University of Warsaw
mmedrzak@uw.edu.pl

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: TEATRO

Paolo Puppa

LA GRAZIA/DISGRAZIA DI ESSERE STRANIERO A TEATRO

Oggi, l'avvento di società multietniche-multiculturali e di un meticciato, in relazione a un mercato globale e a un'urbanizzazione espansa, si rovescia ne «l'apprestamento di difese e di meccanismi espulsivi a salvaguardia contro l'invasione del mondo "altro"». ¹ Sempre più, di conseguenza, il concetto di straniero subisce spinte e contropunte contraddittorie, sino a divenire «stereotipo culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane [...], fortemente implicato (e per questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali». ² Pregiudizi reiterati si depositano così su questa figura, sottoposta nello stesso tempo ad accelerazioni e variazioni semantico-ideologiche. Del resto, si tratta di dinamiche di lunga durata per un simile fantasma dell'immaginario, in qualche modo originario, che inizia già in natura, là dove l'animale marca il proprio territorio, pulsione presente pure nel mondo dell'infanzia. ³ Indubbia, in ogni caso, la potenzialità generativa nello straniero di costituirsi quale formidabile macchina narrativa, vedi Odisseo, che incanta i Feaci e la dolce Nausicaa, o Othello, che seduce la bianca Desdemona, entrambi grazie all'affabulazione enfaticizzata delle loro peripezie. In un certo senso, la storia della cultura vede l'oscillare del valore positivo e negativo conferito a questa figura, alternanza legata altresì alla dialettica tra strada e casa, tra incontro con l'altro e ostilità all'altro, tra apertura al mondo e gruppo chiuso. Lo straniero che arriva da fuori pertanto risulta di volta in volta arricchimento educativo o, all'opposto, traumatica minaccia. Lacerazione che in fondo può essere ricondotta alla dicotomia antropologica e sociologica tra comunità migranti e sedentarie. E la paura che suscita tale fantasma è legata al fatto che lo straniero introduce virtualmente cambiamenti entro una società tradizionale. Ma questa oscillazione è implicita pure nei termini che connotano tale stereotipo. Non si dimentichi in effetti che *hospes* e *hostis* presentano la medesima radice nell'indoeuropeo. ⁴ E si può aggiungere che la detta coppia sprigiona una luce fosca, un *fascinus*, nell'ambivalente accezione antica del termine, sempre pronto a rovesciare la disponibilità benevola nel suo opposto. ⁵ Eppure, se *hostis* indica insieme chi ospita e chi è ospitato, l'obbligo di ospitalità che spetta a entrambi i due ruoli dischiude in tale semantema l'ipotesi di un dio travestito. ⁶ Virtualità che trascina con sé ovviamente implicazioni erotiche, come testimoniano Enea alla corte di Didone, Teseo a Creta, Giasone nella Colchide, Medea a Corinto, tutti in grado di suscitare amori travolgenti. Tant'è vero che

la diffidenza verso lo straniero nutre e smuove (non sempre) forti curiosità sessuali, da qui la fascinazione indubbia esercitata dallo stesso, per quel misto di attrazione e mitizzazione circa la libertà dei costumi in ambiti diversi rispetto al territorio ospitante. Basti citare il monologo *La nuit juste avant les forêts* di Bernard-Marie Koltès del 1977. Qui il protagonista, un giovane straniero alla disperata ricerca di una stanza che lo ripari dalla notte sotto una pioggia devastante, nel suo ruminare appetiti ed emarginazioni, desideri e umiliazioni subite, attraverso l'invocazione di un compagno, costituisce un perfetto simulacro di tutto ciò, declinato però quale fantasia di abiezione.

Nel trattamento negativo della figura rientra di diritto *L'étranger* di Camus del '42, in cui lo straniero viene caratterizzato da anaffettività – si pensi al modo in cui il personaggio osserva ad esempio la morte della madre – così come da estraneità totale rispetto ai sentimenti e ai valori degli altri, da cui Meursault non si lascia condizionare, sino all'omicidio gratuito dell'arabo. Un'atonìa che determina innanzitutto lontananza da se stesso. In questo territorio entra, altresì, anche il moraviano *Gli indifferenti* del 1929. Si potrebbe inquadrare una simile variante nel concetto freudiano di *Unheimlichkeit*, magari secondo lo schema di Julia Kristeva. Qui lo straniero, in quanto sradicato e privo dell'identità originaria, spunta in noi stessi, facendo affiorare impulsi nascosti e debolezze.⁷ Si rischia insomma di inabissarsi nel cuore di tenebra del proprio io, con valenze conradiane. Come dimostra Dioniso nelle *Baccanti euripidee*, contrastato con furia compulsiva dal malcapitato Penteo, che si rifiuta di riconoscerlo in quanto Dio, e si riduce poi a travestirsi in abiti muliebri per essere infine sbranato dalle donne, e dalla madre Agave per giunta. In compenso, lo straniero può essere valorizzato attraverso il mito del buon selvaggio, sulle orme di Montaigne,⁸ e in tal caso ci si sposta verso l'idealizzazione arcadico-utopica della natura, mentre avanza il relativismo, smantellando il postulato etnocentrico, in funzione di una nuova razionalità. Si costruiscono allora polarità quali primitivismo *versus* civiltà, stato di natura dei selvaggi senza governo e senza proprietà privata *versus* gli ordinamenti sociali europei.⁹ Connessa a tale riabilitazione, ecco poi la prospettiva straniata che lo straniero consente ogni volta che si intende contestare l'esistente. L'illuminismo conosce spesso tale mascheratura, dalle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721 ai severi forestieri nella scena goldoniana. Così, la parlata levantina seria di Isidoro che condanna le pratiche femminili dispendiose ne *Le donne di casa soa* del 1755, così il ricco Alì, disgustato dai castrati d'opera, ne *L'impresario delle Smirne* del 1759. Ritroviamo quest'occhio innocente e malizioso nell'orizzonte novecentesco, tra lo straniamento auspicato nella scena da Brecht e la categoria dell'*ostranenie* dei formalisti russi. Perché lo straniero, da sempre, è portatore di uno sguardo diverso e non integrato, alla lettera esotico. Se porta il caos nel micromondo statico e chiuso in sé, questo sradicato e senza patria manifesta pure istanze di verità. Ci obbliga infatti a confrontarci

con la percezione dell'altro, quasi a cogliere il proprio volto nell'occhio altrui, senza più le nostre abitudini, ossia gli automatismi narcisistici e autoprotettivi. Oppure, quale variante, è lo storico che si volge verso altri tempi, sino a rischiare la nostalgia per il passato, come ammoniva Descartes.¹⁰ Porsi fuori, insomma, per vedere meglio e vedere nuovo.

La demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci, capaci di inventare un lemma che idealmente comprendesse quanti non condividevano la loro etnicità, e questo, per essere precisi, dopo le invasioni persiane, come attesta la già citata *Medea* euripidea, con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato, appunto βάρβαρος, rimanda ironicamente a un'origine orientale e fa risuonare, per «onomatopea imitativa e reduplicativa»,¹¹ chi comunica in un linguaggio non articolato, insomma un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. Βάρβαρος finisce per coincidere con il non umano, con l'altro da sé con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile pertanto nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero è innanzitutto chi si esprime in una lingua diversa, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. Opportuna, in questo snodo del discorso, la novella pirandelliana *Lontano* del 1902, in cui il marinaio norvegese Lars Cleen, che ha sposato Venerina, una ragazza siciliana di Porto Empedocle, si ritrova alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Una sorta di incubo per cui, rispetto agli altri esseri umani, «si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva, e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?». ¹² Suoni del corpo, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, uguali, trans-culturali, e qui invece ben differenziati. Perché lo straniero, se cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella sua diversità dall'orribile accento che svela l'appartenenza a un'altra *phonè*. Anche Dante, nel canto XVII, vv. 55-60, del *Paradiso*, esibisce tale esperienza in termini desolanti e depressivi: «tu lascerai ogni cosa diletta». Esilio quale autentica ordalia, prova drammatica che seleziona, in termini darwiniani, la categoria.¹³ L'idioma fuori dalla propria origine comporta una lingua tagliata, deprivata, sradicata, una lingua dell'infelicità, «minorata» che però può rovesciarsi in «lingua della verità», «lingua filosofica». ¹⁴ Questo il primo trauma di chi è costretto a lasciare la terra madre. È la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, di cui però un ebreo come George Steiner ci mostra i vantaggi, e insieme la fisiologica omologazione nei processi di comunicazione, verificata del resto nello scambio verbale con l'altro, entro il medesimo vocabolario.¹⁵ Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, l'atto di tradurre e di tradursi, ciò che ripropone la medesima oscillazione di valore connessa al ruolo dello straniero. Naturalmente la dinamica non avviene mai alla pari, in quanto ci sono lingue egemoniche e lingue subalterne, in base all'andamento dell'economia, alla forza

dell'esercito, e, secondariamente, della cultura. Così, uno svizzero, extracomunitario proprio come un marocchino qualsiasi, non viene mai nominato in tal modo.

Ebbene, portato in scena, lo straniero rivela subito la propria diversità meglio che sulla carta, in quanto barbarismi fonici e solecismi espressivi vengono messi a nudo immediatamente. Di solito, la ribalta utilizza registri comici, ancora una volta facendo ridere di quel che si teme. Il caso di Angelo Beolco è esemplare in tal senso. Chiamato Ruzante dal nome del suo personaggio più celebre, Beolco si inquadra in un momento storico del teatro prima del teatro, in una fase laboratoriale in cui, di fatto, nulla appare definito. Non solo le poetiche e il pubblico, ma anche gli spazi e i tempi della rappresentazione non sono ancora canonizzati. Il periodo è quello della terza e quarta decade del Cinquecento, quando Beolco si afferma e arriva al culmine della carriera. Il suo teatro pone al centro la figura del contadino, nella variante del *brazente*, colui cioè che porta le barche da terra, messo traumaticamente a contatto con la Storia, ovvero con la guerra.

Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo, per esempio, allude proprio al terrore che incombe sulla Serenissima durante la Lega Santa e dopo la sconfitta di Agnadello, con i contadini costretti a inurbarsi, incalzati dall'impulso primario di scappare, di salvare la pelle. Arruolato a forza, il protagonista Ruzante inciampa in altre lingue, in uno scenario angoscioso con sangue e morti dovunque, e, una volta tornato a casa, esibisce una irreversibile diversità. Basti rammentare l'insistenza con cui il reduce, sempre nel *Parlamento*, e nel suo grottesco colloquio col compare Menato, rimasto nel proprio *habitat*, infila di continuo una frase quasi apotropaica: «s'a' fossè stò on' son stato io mi, a' no dissé cossí»,¹⁶ a marcare la frattura simbolica subita. Ma è proprio il plurilinguismo la nota espressiva caratterizzante l'attore-autore pavano, condivisa sia con la commedia letteraria rinascimentale, sia con lo spettacolo popolare di quel tempo. Per quest'ultimo aspetto si veda il buffone di tenda, ovvero la recita di un monologo¹⁷ dietro un siparietto, molto richiesta nel *menu* delle feste. Si tratta, in pratica, di un ventriloquo in grado di imitare diverse parlate: una vera e propria drammaturgia aperta, disarticolata, non chiusa in un'opera determinata, ma finalizzata a esaltarsi negli *impromptus*. L'interprete, mimetizzato dietro la cortina, si limita a cambiare voce e lingua, creando un gioco virtuosistico di sdoppiamenti e dissociazioni vertiginose, con un impatto irresistibile sul pubblico e straordinari esiti comici, sempre specchio della grande paura provocata dai vuoti comunicativi tra idiomi stranieri. E, tuttavia, tali sfasature vengono gestite in un clima festoso, spalmate democraticamente, senza interne gerarchie: viene a cadere la *koinè* autoritaria e quaresimale, centripeta e normativa, soppiantata da quella centrifuga e carnevalesca.¹⁸ Il motivo scardinante è quello dell'*inversio ordinis*, topica generativa nell'immaginario ruzantino, ovvero del *roesso mondo*, che rimanda al moti-

vo del rovesciamento e dell'universalità di tale mutazione. L'attitudine anti-pedantesca insulta di continuo la lingua tecnica e il gergo, magari tramite ipercorrettismi e svarioni lessicali che fan precipitare un termine *elatus* nel territorio *plebeius* o *rusticus*. Frequenti risultano in tal senso le varietà idiomatiche nei copioni di Ruzante, basti osservare il *Bilora*, in cui i dialetti si articolano con precisi riferimenti alle effettive parlate storiche, dal bergamasco aspro e quasi teutonico del servo, al pavano del protagonista e della sua donna, al veneziano cittadino del vecchio Andronico (di grande complessità come di solito i *characters* ruzantini, aperti e contraddittori, prima del loro ridursi a fissità nelle maschere che ne derivano, come il *senex* libidinoso), destinato a morire sotto i colpi di Bilora stesso, ubriaco.

Ne *La Moscheta* ci imbattiamo in un quartetto di personaggi, oltre al villano del prologo¹⁹ e a una vicina di scorcio. Il trio, inurbato nei sobborghi di Padova e costituito da Ruzante, Betia e dal loro compare Menato, legato da un disinvolto libertinismo rurale, viene completato dal soldato Tonin, con il quale il nucleo originario entra in collisione. A sua volta il dualismo pavano-bergamasco attiva il consueto gioco di intarsi fonici, specie nei frequenti alterchi, anche professionali, tra contadino e soldato, tra reciproche accuse di «vilan» e «megiolaro»,²⁰ ovvero di 'porta-cestè'. E non si dimentichi che nel carattere del facchino, poi villano arruolato, si annidano indubbie premesse figurali del futuro Zanni, ovviamente privato del *côtè* burlesco che ancora virilizza il personaggio ruzantino.²¹ Così pure le ripetute zuffe a distanza tra Ruzante e Tonin implicano scambi di accuse reciproche a base di «poltron» e «valent'omo»,²² consentendo altresì smottamenti etologici tra i due, con imitazioni sfasate e palinodie comportamentali. L'uomo d'armi calcola e simula una codardia di comodo, pur di non trascendere e non pregiudicarsi il rapporto con la moglie del rivale. Dal canto suo, il contadino gioca a fare il «braoso», attratto dall'avversario, e si cimenta con l'asta in prove di aggressione (come fa il collega Bilora, non fermandosi però alla simulazione), mentre vagheggia e minaccia un suo improvvisato arruolamento personale, nei modi e nelle forme a lui più convenienti. Ma, sempre ne *La Moscheta*, la diversificazione di accenti e idiomi si intensifica attraverso la mimesi ipercorretta, precipitata in macchina buffonesca grazie alla recita operata dal povero Ruzante, che si traveste in un assemblaggio di ruoli forestieri – dallo studente napoletano al soldato di ventura spagnoleggiante –.²³ Siamo nella grande *mouse trap* del secondo atto. Il contadino, dietro il suggerimento dell'astuto Menato nei panni di un villico Iago, regista della scena metateatrale, vuole saggiare la fedeltà coniugale della consorte. Alle prese con una lingua altra, per rendere lo studente «de la Talia, pulitàn»,²⁴ e poi il soldato smargiasso e spagnoleggiante, assembla iperboli e ridondanze relative alle forme pronominali – «sapítilo perché no me cognosseti lo io mi?» –, tra la collocazione a sproposito del suffisso «-ano», la coniugazione del verbo alla terza plurale, assente nel veneto, e il morfema

«esse», a rendere la patina iberica. Da un lato allora «ben stàgano(...)ve pàreno(...) ve dégnano», e dall'altro «se volís essere las mias morosas, ve daranos de los dinaros». ²⁵ Salvo poi scoprire puntualmente la leggerezza della moglie, ben disposta ad accogliere in casa per denaro il forestiere, perché nella guerra le virtù domestiche non sono più moneta corrente e spendibile.

È da notare che, grazie agli spagnolismi, questa messinscena linguistica pare prefigurare una delle future maschere in auge nell'imminente commedia dell'arte, ossia il Matamoro. Menato che, rispetto alla coppia dei suoi protetti, può vantare una condizione economica meno assillata dal bisogno, in quanto proprietario di «buò, vache, cavale, piègore, puorçi e scroe», ²⁶ nel quinto atto costruisce un altro *play within play*. Escogita l'incredibile spaesamento del malcapitato Ruzante, riuscendo ad allontanarlo da casa e a bastonarlo fino a tramortirlo, salvo poi organizzare una pace armata tra i contendenti e a godersi la donna. Ma la citata moltiplicazione degli idiomi in Ruzante, ²⁷ relativa sia a cifre stilistiche che a vocabolari effettivi ospitati nella commedia, consegna agli scenari frenetici delle maschere, egemoniche per almeno due secoli in Europa, la compresenza tra lessico alto e serio degli innamorati e il suo rovescio puntuale nel vocabolario fisiologico e triviale dei servi, cioè uno scarto idiomatologico e comportamentale tra due mondi. Il fatto è che, da rispecchiamento del reale e della Storia (basti tenere a mente l'internazionalizzazione di una città come Venezia nel Rinascimento, simile alla New York o alla Londra di oggi), tale struttura si fa sempre più meccanismo codificato e astratto, macchina del comico e dell'equivoco. Inevitabile dunque la riforma goldoniana, tesa a prosciugare via via il plurilinguismo nella sua riforma, nella quale tuttavia permangono tracce consistenti di equivoci e zuffe lessicali tra allofoni. Così opera, ad esempio, il finto armeno dell'Arlecchino burlesco ne *La famiglia dell'antiquario* del 1750, che inventa un suo esotismo maccheronico, quasi un involontario omaggio al gioco de *La Moscheta*, un arzigogolo al solito farcito di stilemi finto aulici che precipitano nello scatologico, per depredare il nobile Anselmo, collocato per prudenza nella lontana Palermo con una tecnica consolidata che rimanda agli ipercorrettismi deliranti nello schema Salomone-Marcolfo della memoria carnevalesca. La formazione dello stato unitario e poi il fascismo, con la persecuzione delle compagnie dialettali, completano l'opera, scardinando l'attore-autore in vernacolo grazie alla introduzione della regia e al primato conferito alla drammaturgia in lingua. Spariscono così sia i copioni in dialetto, sia soprattutto le parlate multiple, la Babele democratica, lo straniero in scena. Questo per oltre un secolo. Poi, alla fine del secondo millennio, qualcosa si muove e preme per tornare all'antico, se ci riferiamo al contesto italiano.

Nella produzione contemporanea, una simile stratificazione interregionale si ritrova in *Passione* della torinese Laura Curino, datata 1995. Qui, nella storia del proprio apprendistato teatrale secondo la prospettiva

dell'adolescente alle prese con la Storia grande,²⁸ la *performer* drammaturga riproduce con sobrie varianti foniche un'articolazione di accenti, inghiottendo quasi in se stessa, e poi rendendo con agilità irresistibile, veneto e romagnolo, napoletano e toscano, pugliese e siciliano nella scena delle *Supplenti*. Sul piano internazionale, la Babele rispunta nella scrittura di un poeta che sembra richiedere più che mai l'oralità di una pronuncia teatrale. Si tratta di Andrea Zanzotto, il quale nel suo *Filò*, testo sollecitato come partitura sonora nel 1976 per *Casanova* di Fellini, realizza l'assunto di Luigi Meneghello secondo cui il dialetto può, a volte, rendere nelle traduzioni anche i grandi testi tragici o romantici.²⁹ Il montaggio filmico presenta all'inizio, assiepata a ridosso di uno stilizzato Ponte di Rialto, una folla assieme alle autorità e al doge, nel tipico interclassismo festivo della Serenissima. Si tratta però di un rito fascinoso e notturno, bello e terrificante allo stesso tempo, per l'apparizione di un'icona medusea che sorge dalle acque del Canal Grande. È, questa, la testa di un'orca enigmatica, gigantesca e nera, nume lagunare e madre mediterranea. Poi però si spezzano i pali, si strappano le funi, e il feticcio scompare nelle acque, inabissandosi tra le vane orazioni dei presenti, da un lato implorazioni gementi e dall'altro imprecazioni beffarde e scatologiche. Zanzotto rispolvera per l'occasione il suo *petèl*, ossia un idioma regressivo, il *vecio parlar* che, alla ricerca di una *glossa* originaria, mescola lalismo fiabesco, nenie arcaiche, sequenze tecnico-gergali, citazioni colte, intrusioni materiche tardo poundiane e intuizioni junghiane sulla persistenza degli archetipi primari. Nel coro poliglotta, nella delirante polifonia che commenta la visione e la sua successiva dissolvenza, l'autore ha modo così di riversare un lessico inzuppato di latte e invaso dal fango, là dove l'io si annulla e con lui svaniscono le distinzioni spazio-temporali e la razionalità storicizzante. I suoni concitati, quasi canto lamentoso intorno a un parto bramato/temuto, paiono richiamare il sabba frenetico con cui Dario Fo, nel monologo plurale del *Mistero buffo*, presentava sette anni prima la sua *Resurrezione di Lazzaro*. Vi si riscontra, infatti, proprio il Carnevale, con il vocabolario centrifugato, ancora una volta il babelico Fontego lagunare, il caos grottesco dell'evento numinoso rivissuto in chiave popolare, come se a dettare questo Vangelo apocrifo fosse lo sproloquio di uno Zanni ebbro e irrituale. In questa maniera si conferma il recupero alto del dialetto in funzione dell'estro poetico, fuori da qualsiasi bozzettismo o intermezzo comico, mentre una scrittura più che mai preziosa si rovescia nell'estro e nel disordine vitalissimo di un corpo in scena.

Se il più importante uomo di teatro della scena occidentale, Shakespeare, inventaria quattro figure di straniero, ossia la donna, l'ebreo, il moro e il selvaggio,³⁰ quello che qui interessa è l'ebreo dissociato tra un nomadismo incessante, quasi per il bisogno di «essere altrove»,³¹ e il tentativo reiterato di farsi assimilare in una determinata realtà culturale e linguistica. Straniero-ebreo-eretico-marginale diviene allora un volano per i motori dello sviluppo

capitalistico moderno, assumendo sempre più rilievo nel suo decollo.³² È lui a saggiare l'effettiva apertura o meno delle società in cui cerca di penetrare, è lui a verificarne sulla propria pelle il grado di tolleranza:

il senso di sicurezza o la paura verso l'altro sono l'espressione della fiducia che una comunità ha in se stessa. Se si crede nella propria capacità di integrare altri individui al proprio interno, si ha un atteggiamento di apertura verso lo straniero, non si teme la sua cultura.³³

Tanto più che parte del territorio degli Usa «è stata colonizzata da pellegrini inglesi alla ricerca di libertà religiosa», così come lo sviluppo economico è stato realizzato «grazie anche a consistenti flussi di manodopera nera comprata sul mercato degli schiavi fiorenti per secoli tra le due sponde dell'Atlantico».³⁴ Da un lato, pertanto, ipertrofia della razionalità, sprigionata «solo se si è estranei gli uni agli altri», dall'altro la mobilità quale apertura all'esperienza.³⁵ Ed è proprio l'ebreo a mostrarsi incapace di metter radici. La sua estraneità si traduce nell'ambivalenza riguardo allo spazio, perché «la distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino».³⁶ Essendo vicino-lontano, l'ebreo «non è riconosciuto come un individuo, ma come il membro di un tipo, di una classe, come l'elemento che è costantemente sospeso sul limite, che è fuori e di fronte».³⁷ Una volta emigrato, l'ebreo, il primo cosmopolita e cittadino del mondo, si emancipa dal suo vecchio *habitat* e, privo di legami com'è col nuovo mondo che l'accoglie anche con asprezza, nella ricerca iniziale di assimilazione non può che attivarsi lungo due traiettorie, ovvero «la secolarizzazione della società e l'individualizzazione dell'individuo».³⁸ Non basta: in quanto uomo marginale, secolarizzato e cosmopolita, l'ebreo-straniero è anche e soprattutto «individuo metropolitano», che anticipa «le relazioni di estraneità esistenti tra gli uomini della modernità».³⁹

Qui si aggancia la contraddizione oggettiva, o meglio la mimetizzazione operata in tal senso da Harold Pinter nel presentare la staticità esasperata del nucleo familistico – con la casa che appare quale *bara-bunker* e il condominio quale *lager* traslato – in *The room* al debutto nel 1960. La stanza, vera protagonista del *play*, è proprio lo spazio vitale per sopravvivere rispetto al mondo esterno, pericoloso e violento, in uno scenario quasi da *Day after*. Tanto più viene accentuato il lato ornamentale e *cosy* del luogo, tanto più si infittiscono fuori i segnali della minaccia, quasi come nella polarità simbolica del dramma ibseniano tra salottino elegante e fiordo esterno, con apocalissi naturali che incombono sui personaggi ignari di tale rischio. Nell'opera pinteriana l'ebraismo appare di sbieco, obliquamente,⁴⁰ nel riferimento alla vecchia madre morta del padrone del caseggiato («my mum was a Jewess»)⁴¹. Al centro

del copione, la coppia composta dalla sessantenne Rose Hudd e dal marito cinquantenne (sfasatura anagrafica significativa), Bert camionista che esce anche nelle notti ghiacciate con il suo *van*, personaggio muto per lo più, tranne che nel furibondo finale, occupa l'appartamento con l'orgoglio di chi non fa che ribadire la propria tranquilla esistenza. Una vita regolata dal rito del tè, dalla cena preparata al marito, in un appagante ménage crepuscolare. In uno sclerotico e raggelante *milieu* del genere nessuno disturba né è disturbato: «and we're not bothered. And nobody bothers us».42 E più avanti lo stesso concetto viene ribadito: «we're very quiet. We keep ourselves to ourselves. I never interfere. I mean, why should I? We've got our room. We don't bother anyone else. That's the way it should be».43 Ma la quiete è ben presto incrinata dal sospetto che in basso ci siano dei nuovi inquilini, «maybe they're foreigners».44 Freddo fuori e dentro, e l'umidità che sale, scrostando e facendo cadere l'intonaco dal *basement*. Basta un battere alla porta per far trasalire. È l'antica paura dell'ebreo di cui parla Sholem Aleichem nel suo canonico dramma *It's Hard To Be A Jew* del 1915. Il condominio, però, veniamo informati, è pieno di inquilini «all sorts».45 Una seconda coppia, Mr e Mrs Sands, venuta a cercare dei locali, pretende che quello occupato dagli Hudd vada considerato libero, almeno secondo quanto riferito da una voce misteriosa del *basement*. Così si scatena un'autentica *struggle for life*. Poi, dalle viscere del caseggiato arriva Riley, un cieco e nero, a riferire a Rose di un padre che la cerca, mentre lei non intende frequentare gente di «another district».46 Emerge così una condizione di estraneità in se stessi, in chiave onirica. E intanto la lingua spezzata, paratattica di Pinter, scarnificata tra ellissi e spezzature, ruota attorno al rifiuto compulsivo della donna. L'incontro-scontro, segnato pure dal diverso nome che Riley le attribuisce, Sal e non Rose, sembra vanificare il processo di assimilazione e di integrazione operato dalla donna. A un tratto, per nulla motivato dalle battute precedenti, Rose comincia a toccare gli occhi, la testa, le tempie di Riley, quasi a compiere una ricognizione corporale, un moto di identificazione, o come rispondendo al ritorno inopinato di un antico desiderio. Nel brusco congedo del *play* spunta Bert a parlare, descrivendo la corsa del suo *van* nella notte buia e gelata. Quindi si siede davanti al nero, salvo poi, con uno scatto impreveduto, farlo cadere e sbattergli più volte la testa sulla stufa, possibile ricordo traslato delle camere a gas. Rose intanto si copre gli occhi e mormora attonita tre volte «I can't see», come se fosse lei ora ad essere cieca. Infine il *blackout*, con il sipario che cala sinistro lasciando aperti tutti gli interrogativi.

Antonio Tarantino, nato nel 1938 e dunque quasi coetaneo di Pinter, che è del 1930, arrivato tardi al teatro dalla pittura alla fine del secolo scorso, diviene presto il rappresentante di punta della nuova drammaturgia italiana, caratterizzata da una lingua bloccata su di una campionatura ossessiva di metafore ripetitive. Un gergo da strada esalta il mondo dei *clochard* metropolita-

ni, nella loro esibita, reciproca aggressività. E intanto costoro vengono assurti a eroi del sottosuolo attraverso una parola impotente e onnipotente, che segna la loro laica *via crucis*. Si aggiunge, altresì, un costante sottotesto mitico, prelevato dalla tradizione evangelica, quale ombra grottesca dietro vicende proletarie. Una passionalità elementare, con influssi vari, da Elsa Morante, a Sandro Penna, allo stesso Giovanni Testori, per l'insistita somiglianza tra questi *paria* umani e le figure della storia di Cristo. In *Stranieri*, presentato nel 2000, Tarantino riutilizza a modo suo *The room*. Stavolta è saltata la coppia, perché l'uomo, vedovo solitario, snocciola un paranoico monologo, di forte impronta bernhardiana. La lingua, seguendo i moduli cari al commediografo, impasta varie parlate, come la minaccia di ricorrere alle forze dell'ordine resa con «Polis Polis | Polizei | Spazieren | Foera d'le bale».⁴⁷ Questo flusso da *blank verse* viene spaziato verticalmente senza sintassi e punteggiatura, contrapposto alla prosa dei morti, salvo poi omologarsi al loro standard nel finale, non appena i due mondi vengono a collidere. Ma, nella buia vicenda condominiale, l'estraneità è divenuta ormai intra-familiare, in quanto il vecchio sclerotico, alle prese col catetere e barricato dentro il proprio appartamento, simile a una bara, non riconosce come parenti la moglie e il figlio, tornati dall'al di là a reclamare un contatto. All'inizio, l'uomo grida di non volere aprire a nessuno, invitando i due a rivolgersi alla vicina che «non paga il condominio»,⁴⁸ dato che il «via vai su e giù per le scale di sconosciuti»⁴⁹ gli crea ansia. Li accusa altresì di parlare arabo, allertando difese contro il mondo esterno tipo «mettiamo che fuori dalla porta ci siano degli stranieri che vogliono entrare di prepotenza, magari per rapinarmi – ma io c'ho la cassaforte a muro».⁵⁰ E una volta «inchiodate le finestre blindato l'ingresso e le tapparelle – le tapparelle con tutti i chiavistelli che il fabbro mi ha messo su, io sono salvo».⁵¹ Da Pinter, la bizzarra creatura preleva pure il panico di essere schiodato dalla propria stanza-rifugio, perdendo magari «l'usu capione» (altro barbarismo lessicale), per cui, «se loro fanno tanto a entrare si piazzano, aprono il frigo, si infilano nel mio letto, si mettono addosso la mia roba», e «se tu stai in un posto per trent'anni di fila, quel posto, alloggio o casa o giardino, diventa tuo».⁵² Ci informa anche del suo passato, confondendo però i tempi, coniugandoli ancora al presente. Veniamo infatti a sapere che è stato commerciante di bilance affettatrici, da lui truccate nel peso, che ha preso la tessera socialdemocratica per opportunismo ideologico, che ha avuto un figlio, spesso picchiato, forse per differenza culturale (il ragazzo s'è laureato in filosofia), e ancora che di notte guarda le donne nude in televisione, assicurando però di restare impassibile. In più, illustra il suo totale, disincantato antifamilismo contro il figlio fuggito a Roma, contro la nuora e la moglie, bella solo sul letto di morte, e la domestica straniera, magari incinta col fidanzato che gli beve i liquori. Una sorta di alzheimer sentimentale e cognitivo scuote dalle fondamenta lo spazio della *privacy*. Nondimeno, questa mimesi sociologica di uno spaccato naturalistico

nella realtà piccolo borghese del Nord Italia si tinge di colori neogotici, perché i congiunti (lo scopriamo a poco a poco) sono appunto defunti, stranieri nel senso metafisico della parola. Dialogo più che mai tra sordi, allora, gestito con ritmi vaudevilleschi, in una leggerezza a volte macabra, vedi ad esempio la descrizione del disfacimento dei corpi: «quello non ha neanche più le gengive e neppure più le labbra, e lasciamo pur stare l'aspetto generale della persona, che la dieta è la dieta, ma presentarsi così, nemmeno pelle e ossa, ma solo ossa». ⁵³ A metà del montaggio, però, i due morti riescono a penetrare nel bunker, rivelandosi quali *revenants* venuti a portarlo via nel viaggio annichilente, refo di una sonata di fantasmi strindberghiani, testardi e inflessibili. Quasi a prepararsi in tal senso, l'uomo si traveste da donna, si fa suo doppio (con qualche citazione da *Orgia* di Pasolini) e, in quanto *en travesti*, ne affetta la parlata, dizionario straniero che coniuga i verbi all'infinito, in una regressione culturale. Eccolo allora mormorare «Andare fuori | Essere bella giornata | Se piovere | Noi europei | Avere ombrelli», ⁵⁴ oppure «Mio marito | Essere uno bravo | Zone erogene nessuna | Zero | Che ci voleva l'indiano | Quello che col piffero | Fa uscire il serpente», ⁵⁵ tra pesanti allusioni alla miseria sessuale della coppia. Una volta entrati in casa (il figlio aveva le chiavi), la donna nota che il Padre «ci sta fissando», ⁵⁶ e che indossa il suo stesso abito. Provano a calmarlo, «non è vero che gli stranieri ti vogliono uccidere», mentre lui ribatte: «pensavo addirittura che eravate due stranieri», e il figlio ribadisce: «noi non siamo stranieri». Intanto lo vestono, gli infilano la camicia e lei gli toglie l'anello, nel ricordo pallido della Nora ibseniana, per cui «siamo sciolti, per sempre». ⁵⁷ Ma il senso del tutto va ricercato nell'universalizzazione della estraneità che arriva fin dentro la casa, fin dentro noi stessi.

NOTE

1. Domenichelli 1997, XLIV.
2. Ceserani 1997, 311.
3. Bisogna aspettare, almeno in ambito italiano, Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007, 2382-2391.
4. Cf. Benveniste 1976, 272 e sgg. Questo fa sì che l'ospite e il nemico risultino uniti «dalla comune relazione di scambio e reciprocità» (Bodei 1997, 4).
5. Fasano 1997a, LVIII.
6. Ad esempio, l'Odisseo omerico, che ricorda nei suoi approdi a lidi sconosciuti «la sacralità dell'ospite straniero, sacro anche perché può celare un dio travestito» (cf. Marcialis 1997, 20). Per gli aspetti sinistri di tale stereotipo, cf. Perutelli 1997, 331-337.
7. Cf. Kristeva 1988. Ma la studiosa bulgara riprende il motivo dei processi psichici vissuti dall'emigrante anche sotto forma di *thriller* metafisico nel romanzo *Meurtre à Byzance* (cf. Kristeva 2004).
8. Cf. Fasano 1997b, su cui pure Greenblatt 1992. Del resto, anche la tradizione ebraico-cristiana universalizza la condizione dello straniero, in quanto ogni uomo sulla terra di Dio è solo di passaggio (cf. Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007, 2384-2385).

9. Fasano 1997b, 470; Romeo 1989, 58.
10. Per Descartes, tre figure dello straniero appaiono in tal senso, chi assume attivamente lo sguardo dell'altro per mettere in crisi le proprie convinzioni, quindi l'estraneità soggettiva, subita, dello sradicato, e infine quella dello storico. Nel *Discours de la Méthode*, è il filosofo, dunque, che si costituisce proprio in quanto assume uno sguardo straniante (cf. Marcialis 1997, 19).
11. Ceserani 1997, 319.
12. Pirandello 1985, 957.
13. Domenichelli 1997, XXXIV.
14. Domenichelli 1997, XXXI.
15. Cf. Steiner 1975.
16. Cf. Ruzante 1967, 519. Questa è la prima emersione di una domanda retorica poi riproposta di continuo dal personaggio.
17. Si pensi a figure come Domenego Taiacalze o a Zuan Polo, da cui Ruzante preleva alcuni lazzi, vedi l'autoferirsi simulando l'aggressione, o l'uso reiterato dei soliloqui, come avviene spesso ne *La Moscheta*, l'opera più organica e riuscita di Beolco. Si tratta di arie, in termini di melodramma, da cui poi verranno, attraverso un processo controverso, i lazzi della commedia dell'arte. Sul genere e sui repertori del buffone di tenda, cf. Vianello 2005, 87-117.
18. Ovviamente, il riferimento d'obbligo va agli studi di Michail Bachtin sulle tipologie del comico carnevalesco, e al suo canonico (edito, dopo una travagliata gestazione, solo nel 1965): *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, specie alle pp. 198-365 nell'edizione francese del 1970 (cf. Bakhtine 1970; cf. anche Puppa 1987, 149-179).
19. Mi riferisco al prologo a stampa, che differisce da quello marcianteo e veronese. Su *La Moscheta*, indispensabile la recente edizione critica a cura di D'Onghia (cf. Ruzante 2010).
20. Cf. specie la scena terza del quarto atto. Sul significato di "megiolaro" in quanto 'porta ceste', cf. L. Zorzi in *Note a Ruzante* 1967, 1372-1373.
21. Sulla contrapposizione tra Ruzante e la commedia dell'arte, in garbata polemica con le tesi svalutanti di Zorzi nei riguardi del sistema complessivo degli scenari, cf. Taviani 1985, 73-81.
22. Ruzante 1967, 649. Significativo il fatto che entrambi i personaggi sono convinti che l'altro di fatto non lavori.
23. Sulla confusione tra le due lingue, cf. L. Zorzi in *Note a Ruzante* 1967, 1405.
24. Ruzante 1967, 619.
25. Ruzante 1967, 619.
26. Ruzante 1967, 591.
27. Utile, a tale proposito, Paccagnella 1998, 129-148.
28. Del resto, la stessa Curino 1998 mostra come la recente schiera dei narratori monologanti, da Paolini a Celestini, ostenti precise ambizioni di scrittura, puntando spesso alla stampa dei propri copioni, magari agevolati in ciò da una indubbia strategia editoriale (si pensi all'Einaudi, pronta a pubblicare dvd dello spettacolo e copione). Ovviamente, si tratta più che mai di una formalizzazione dopo la messinscena, di cui il testo fornisce un'eco riduttiva e in qualche modo provvisoria, nella dialettica tra scrittura "oralizzante" e oralità che si fa scrittura (cf. Guzzini 2005, 22-26 e anche, più in generale, Stefanelli 2006). Perché tra testo scenico, oggi controllabile tramite registrazione elettronica, e testo a stampa si intrecciano di solito compromessi vari sul piano linguistico, di volta in volta orientati ad agevolare o ostacolare la ricezione di una sala allofona. Per il caso esemplare di *Mistero Buffo* di Fo e la stratificazione successiva di

- inserti di varia estrazione dialettale rispetto al ceppo padano-veneto dell'esordio nel '69, cf. Barsotti 2007, 209 e sgg. Più in generale sulla mappatura del soliloquio teatrale, cf. Puppa 2010.
29. Cf. Zanzotto 1999 e Meneghello 2002, 88-119 per quanto riguarda la traduzione di passi dall'*Hamlet* (*Hamlet di Sèspir*); 127-129 per il *Macbeth* (*Frammenti da Sèspir*, in appendice al volumetto).
 30. Cf. Deidda 1997, 497-511. Deidda ricava tali categorie da Fiedler 1979, cui aggiunge le figure del malinconico e del mago.
 31. Fink 1997, 139.
 32. Cotesta 2002, 9-14.
 33. Cotesta 2002, 5.
 34. Cotesta 2002, 3.
 35. Cotesta 2002, 14.
 36. Cotesta 2002, 16.
 37. Cotesta 2002, 21.
 38. Cotesta 2002, 25.
 39. Cotesta 2002, 29.
 40. Harold Boom ha parlato, a proposito del teatro di Pinter, di una Shoah nascosta (cf. Pinter 1987, 1). Travestimenti e mascherature che ricordano un po' il film *Lo squalo* di Spielberg (cf. pure Calimani 1985).
 41. Pinter 1968, 99.
 42. Pinter 1968, 93.
 43. Pinter 1968, 105. E, poco oltre, è sempre Rose che insiste, rivolta a Mr Kidd: «I don't know anybody. We're quiet here. We've just moved into this district» (Pinter 1968, 111). E infine ribadisce disperata, questa volta parlando con il cieco Riley: «we're settled down here, cosy, quiet» (Pinter 1968, 113).
 44. Pinter 1968, 93.
 45. Pinter 1968, 99.
 46. Pinter 1968, 111.
 47. Tarantino 2006, 21.
 48. Tarantino 2006, 17.
 49. Tarantino 2006, 39.
 50. Tarantino 2006, 50.
 51. Tarantino 2006, 39.
 52. Tarantino 2006, 51.
 53. Tarantino 2006, 34.
 54. Tarantino 2006, 47-48.
 55. Tarantino 2006, 52.
 56. Tarantino 2006, 57.
 57. Tarantino 2006, 61.

BIBLIOGRAFIA

- Bakhtine 1970 = M.M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par A. Robel, Gallimard, Paris 1970.
- Barsotti 2007 = A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

- Benveniste 1976 = E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. 1, *Economia, parentela, società*, trad. it. di M.A. Liborio, Einaudi, Torino 1976.
- Bodei 1997 = R. Bodei, *L'altro tra noi*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, Bulzoni, Roma 1997, pp. 3-16.
- Calendoli – Vellucci 1987 = *Convegno internazionale di studi sul Ruzante* (Padova, 26-28 maggio 1983), a cura di G. Calendoli – G. Vellucci, Corbo e Fiore, Venezia 1987.
- Calimani 1985 = D. Calimani, *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, Olschki, Firenze 1985.
- Ceserani 1997 = R. Ceserani, *Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 303-330.
- Ceserani – Domenichelli – Fasano 2007 = R. Ceserani – M. Domenichelli – P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. 3, Utet, Torino 2007.
- Cotesta 2002 = V. Cotesta, *Pluralismo culturale e immagini dell'Altro nella società globale*, Laterza, Roma – Bari 2002.
- Curino 1998 = L. Curino, *Passione*, a cura di R. Tarasco – G. Vacis, Interlinea, Novara 1998.
- Deidda 1997 = A. Deidda, *The Devil's Part. Lo straniero nei drammi shakespeariani*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 497-511.
- Domenichelli 1997 = M. Domenichelli, *Pensiero straniero*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. XXV-XLIX.
- Domenichelli – Fasano 1997 = *Lo straniero. Atti del Convegno di Studi* (Cagliari, 16-19 novembre 1994), a cura di M. Domenichelli – P. Fasano, 2 voll., Bulzoni, Roma 1997.
- Fasano 1997a = P. Fasano, *Il racconto dello straniero*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. LI-LXIX.
- Fasano 1997b = P. Fasano, *Montaigne e il "selvaggio": un'apologia senza mito*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 463-481.
- Fiedler 1979 = L.A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare*, Stein and Day, New York 1972, trad. it. di A. Donati – A. Rizzardi, Argalia, Urbino 1979.
- Fink 1997 = G. Fink, *Stranieri nella terra promessa: Israele nel romanzo ebraico-americano*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. 135-147.
- Greenblatt 1992 = S. Greenblatt, *Marvellous Possessions: the Wonder of the New World*, University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Guccini 2005 = *La bottega dei narratori*, a cura di G. Guccini, Audino, Roma 2005.
- Kristeva 1988 = J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris 1988.
- Kristeva 2004 = J. Kristeva, *Meurtre à Byzance*, Fayard, Paris 2004.
- Marcialis 1997 = M.T. Marcialis, «...Quando si impiega troppo tempo a viaggiare, si diventa alla fine stranieri nel proprio paese». *Figure dell'estraneità da Platone a Benjamin*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 1, pp. 17-30.
- Meneghello 2002 = L. Meneghello, *Trapianti: dall'inglese al vicentino*, Rizzoli, Milano 2002.
- Paccagnella 1998 = I. Paccagnella, *Il plurilinguismo di Ruzante*, "Quaderni veneti" 27-28, 1998, pp. 129-148.
- Perutelli 1997 = A. Perutelli, *Il tema del perfidus hospes nella poesia erotica antica*, in Domenichelli – Fasano 1997, vol. 2, pp. 331-337.
- Pinter 1968 = H. Pinter, *The Birthday Party. The Room. Two plays*, Grove Press, New York 1968.
- Pinter 1987 = H. Pinter, *Harold Pinter*, edited and with an introduction by H. Bloom, Chelsea House, New York – Philadelphia 1987.

Pirandello 1985 = L. Pirandello, *Novelle per un anno*, 2 voll., a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985.

Puppa 1987 = P. Puppa, *Il contadino di Ruzante tra "foire" carnevalesca e maschera sociale*, in Calendoli – Vellucci 1987, pp. 149-179.

Puppa 2010 = P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010.

Romeo 1989 = R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Laterza, Roma – Bari 1989.

Ruzante 1967 = Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967.

Ruzante 2010 = Ruzante, *Moschetta*. Edizione critica e commento di S. D'Onghia, Marsilio, Venezia 2010.

Stefanelli 2006 = S. Stefanelli, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*, Cesati, Firenze 2006.

Steiner 1975 = G. Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975.

Tarantino 2006 = A. Tarantino, *La casa di Ramallah e altre conversazioni*, introduzione di F. Quadri, Ubulibri, Milano 2006.

Taviani 1985 = F. Taviani, *Una pagina sulla Commedia dell'Arte*, "Quaderni di Teatro" 27, 1985, pp. 73-81.

Vianello 2005 = D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

Zanzotto 1999 = A. Zanzotto, *Filò*, in *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Del Bianco – G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, pp. 461-545.

Paolo Puppa

Università "Ca' Foscari" di Venezia

puppa@unive.it

L'ESILIO DEGLI INTELLETTUALI ITALIANI
DAI TERRITORI ASBURGICI: IL PERCORSO DI NANI MOCENIGO

Lo scrittore dalmata Gerolamo Enrico Nani Mocenigo (Zara 1866 – Siena 1915) è costretto a esiliare in Italia per la sua opposizione alla de-italianizzazione dei territori asburgici, che manifesta in particolare con la fondazione della rivista “La Penna” e del bisettimanale “Il Giovine Pensiero”. Il presente lavoro analizza l’esperienza dello sradicamento dall’amata patria, racchiusa in ben quattro dei suoi drammi: *Una tempesta nell’ombra* (1899), *Malocchio* (1900), *Urla, urla!... Scene marinaresche* (1902) e *Nuovi tempi* (1902).

Il percorso di Nani Mocenigo dalla Dalmazia all’Istria, e infine l’esilio in Italia, sono connessi alla sua difesa dell’identità nazionale italiana, pesantemente osteggiata dal governo asburgico. Dalle poche e frammentarie informazioni sulla vita di questo illustre scrittore, contenute in un breve riepilogo biografico presente nell’introduzione dell’opera *Nuovi tempi*,¹ scopriamo che Nani ha manifestato molto presto un’indole antiaustriaca e antislava, come traspare da un aneddoto secondo cui, appena dodicenne, egli avrebbe composto, durante le lezioni di italiano, la sua prima tragedia in cinque atti dal titolo *L’esule*, nella quale, dopo solo cinque battute, morivano ben quattro tra croati e austriaci.² La tragedia non è stata pubblicata, quindi non ci è pervenuta, ma è fondamentale per mettere in risalto il carattere combattivo e patriottico dell’autore.

Conclusi gli studi liceali, Nani inizia a maturare l’idea di spostarsi in Istria, dal momento che, come lascia chiaramente intendere il curatore della biografia, la Dalmazia era ormai politicamente e socialmente compromessa, per cui, al grido di «qui è la lotta, qui il mio posto!», sceglie di unirsi agli intellettuali istriani.³

Poco più che ventenne, intorno al 1886, Nani si trasferisce a Rovigno, dove fonda “La Penna”, mensile letterario, poi bimensile, uscito ininterrottamente dal settembre del 1886 all’ottobre del 1887. La rivista si proponeva di essere una sorta di ponte culturale con l’Italia,⁴ e come tale deve aver costituito il primo punto di rottura tra il governo austriaco e il letterato. Per rendere palese quanto detto, è necessario considerare la sua ampia diffusione (dalla Bocche di Cattaro fino a Trento), ma anche la presenza di sedi secondarie in tutte le più grandi città italiane da Padova a Milano, da Firenze a Bologna e persino a Palermo. Si tratta dunque non di una rivista regionale, ma di una sorta di vero e proprio giornale letterario internazionale. Notevoli sono inoltre le collaborazioni, tra cui spiccano i nomi dei più grandi autori dell’epoca, come Gabriele D’Annunzio, Giosuè Carducci, Giovanni Verga, Mario Rapisardi e,

sempre dalla Sicilia, collaborò saltuariamente anche il futuro accademico Giovanni Alfredo Cesareo.⁵ Da queste considerazioni si deduce che Nani divenne uno sgradito ospite dei territori austriaci non tanto per quello che scrisse ne "La Penna", quanto per l'unione degli intellettuali italiani che era riuscito a promuovere. Non essendosi salvato l'ultimo numero, non sappiamo con certezza i motivi che hanno portato alla chiusura di una rivista talmente nota; una delle cause più plausibili è da riscontrare nel passaggio del giornalista a Pola, per avviare un bisettimanale politico "Il Giovine Pensiero". Il dato a dir poco interessante è che, nonostante il periodico sia uscito ininterrottamente dal 1 ottobre 1887 al 25 settembre 1897, di questo oggi non rimangono che pochissimi numeri, nemmeno dieci in tutto, conservati presso la Biblioteca dei Civici Musei di storia ed arte di Trieste.⁶ Dai dati che abbiamo raccolto, emerge che, sin dal primo numero, il giornale fu oggetto di una vera e propria rapresaglia da parte dell'amministrazione austriaca, la quale sistematicamente ne sequestrava i numeri e li faceva sparire.⁷ Il primo numero, in senso cronologico, che è giunto sino a noi, è il diciottesimo, datato Pola mercoledì 30 novembre 1887, ed è l'unico giornale in nostro possesso nel quale Nani risulta come direttore.⁸ A destare qualche perplessità è soprattutto il paragone tra il numero diretto da Nani e i rimanenti, usciti dopo il suo esilio, dai quali non si evidenzia alcuna sostanziale differenza nei temi trattati; in entrambi i casi ci troviamo di fronte a una rivista politica, antiaustriaca e anticroata, che attacca gli usurpatori della causa italiana dell'Istria.⁹ In questo senso, non ci pare peregrino ritenere che l'amministrazione austriaca, presumibilmente a causa de "La Penna", abbia vessato non tanto il giornale, quanto l'intellettuale Gerolamo Enrico Nani Mocenigo, che, impossibilitato a esprimere il proprio pensiero, nel corso del 1888 fu costretto a esiliare in Italia, dove lavorò per i maggiori quotidiani nazionali.¹⁰ Oltre che al campo giornalistico, Nani si è dedicato con fervore anche maggiore all'attività drammaturgica, scrivendo ben dodici opere teatrali,¹¹ che si possono riallacciare alla soppressione asburgica e alla conseguente esperienza dell'esilio. Il genere teatrale è considerato, non a caso, quello che meglio si presta a un processo di «auto-confessione»,¹² e consente a Nani di manifestare, attraverso la scrittura, i disagi patiti.

Nel suo primo dramma, *Una tempesta nell'ombra* (1899),¹³ la vicenda è incentrata sulla sofferenza di uno scrittore colpito da cecità totale, che si lamenta di non riuscire a esercitare autonomamente l'abituale professione, e di non vedere più i luoghi a lui cari. Apprendiamo così, nel corso della narrazione, che il letterato sta dettando al nipote un nuovo libro che sarà intriso di «memorie dolorose», necessarie affinché il proprio dramma non venga dimenticato.¹⁴ La *pièce* termina con un delitto passionale; l'estremo gesto è motivato dal tradimento della moglie, ma è evidente che l'exasperazione del personaggio riguarda soprattutto la consapevolezza di non poter difendersi o tutelarsi, e di essere ormai inutile. Il rammarico del protagonista sembra rispecchiare quello

nutrito da Nani, che, lontano dalla propria patria, non poteva lottare per i diritti dei suoi concittadini, o anche solamente condividere il loro stesso destino.¹⁵

Il malessere si concretizza nella commedia *Malocchio* del 1900, in cui un dottore è vittima dei pregiudizi della gente, mentre la sua unica missione era quella di rendersi utile e curare le persone da un'«epidemia» che si stava diffondendo e provocava partenze di massa, volte a cercare rifugio in luoghi più sicuri.¹⁶ Questo passo palesa indubbiamente il vano tentativo di combattere la discriminazione dell'identità nazionale italiana dell'Istria e della Dalmazia, che portava all'abbandono di quelle terre. La paura di opporsi alla supremazia asburgica induceva però a desistere dalla scelta di proseguire con tenacia di fronte a continui ostacoli, come traspare dalla citazione: «parecchi de' miei colleghi soccombono... alcuni cominciano a scoraggiarsi... qualcuno persino deserta il campo della lotta e del dolore... Io, quasi solo, benché estenuato dalla fatica [...], io quasi solo resisto!» (III, 3, 66-67).

Le condizioni di vita particolarmente sfavorevoli portano il protagonista a considerare la decisione di andarsene,¹⁷ che si presenta subito come una scelta errata: «ma che altro ormai mi rimane? Forse fuggire? Fuggire come un profugo dalla città che mi vide nascere, e vivere nell'*esilio*, dopo aver rinunciato a tutti i più dolci sogni, a tutte le più care speranze e vivere così, come la bestia, solo per vivere? No, no, no, no!» (III, 3, 68). È interessante notare che, mediante le insistenti negazioni, l'autore manifesta la sua disapprovazione di fronte alla codarda scelta dell'*esilio* volontario, e sembra ricordare che lui è stato, invece, costretto a compiere tale passo, a causa delle continue vessazioni.

Il «trauma»¹⁸ dell'esule affiora nel dramma *Urla Urla...! Scene marinaresche*,¹⁹ in cui le narrazioni sono intercalate dalle raffiche di vento, dal mare in tempesta e dalle incessanti grida di uomini ai margini della società, umili pescatori trascinati via dalla violenza delle onde.²⁰ L'angoscia dei personaggi che rimangono a guardare lo strazio che si consuma davanti ai loro occhi, e di coloro che in un gesto disperato tentano di salvare i compagni inghiottiti dal mare, potrebbe identificarsi con la frustrazione degli abitanti italiani delle città litorali, come quelle in cui Nani è vissuto (Zara, Rovigno e Pola), coinvolti in tumulti che trascinarono in molti sulla tortuosa via dell'*esilio*.

Le opere teatrali riflettono, quindi, le «vicende dolorose della sua terra»²¹ e, nello specifico, l'esperienza dello «sradicamento»²² dall'amata patria si trova racchiusa nella commedia *Nuovi tempi* (1902), in cui un giovane avvocato sceglie di allearsi con una donna potente, la sola a garantirgli «benefizii» e «protezione», che, a nostro avviso, simboleggia il predominio dell'Austria (I, 4, 49). La donna ridurrà, ben presto, l'avvocato in rovina, privandolo della sua autonomia e della possibilità di riscatto, come dichiara egli stesso: «non posso

più pensare, non posso più agire, [...] insomma, non sono più padrone di me stesso» (III, 9, 147-148).

L'autore introduce nelle sue *pièces* degli inetti, che rappresentano gli intellettuali che non riescono a lottare, ma si limitano a rendere «la coscienza miope al male»;²³ attraverso il difetto visivo e la cecità, che, come si è visto, devasta il protagonista di *Una tempesta nell'ombra*, Nani deriva il malessere sociale dalle persone che scelgono di non vedere e accettano passivamente le circostanze avverse, come i decreti asburgici e la supremazia che stava ottenendo la parte croata, a discapito degli italiani.²⁴ L'unica soluzione possibile è identificata in una costante ribellione, come si deriva dall'esortazione «alza la voce, fatti, fatti sentire [...], questa è la lotta: se non si combatte non si vince» (III, 9, 146). Nei dialoghi emerge una marcata insistenza sulla potenza della «parola»,²⁵ richiesta questa volta agli altri, agli intellettuali rimasti, dal momento che la voce del nostro giornalista e drammaturgo ha perso potenza, appena fuori da quel contesto. Diventa quindi fondamentale comunicare lo scontento generale attraverso la scrittura,²⁶ come emerge in particolare dalla citazione del celebre verso dell'*Inferno* dantesco, «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»,²⁷ che può essere riallacciata a quanto sostenuto precedentemente, e cioè che non destavano il sospetto degli austriaci le opere di per sé, quanto l'ostilità di chi le componeva, che doveva essere stroncata all'origine per non scaturire altre ribellioni.

L'avvocato ammette la propria sconfitta nell'attimo in cui è indotto ad abbandonare le proprie convinzioni: «tutto quello che avevo edificato a forza di lotte, di sacrifici e [...] di...vergogne... sì, sì anche di vergogne... tutto, tutto crolla intorno a me...» (III, 16, 172). Ormai allo stremo delle forze, l'uomo è costretto a lasciare il luogo in cui lavora e a intraprendere quello che è definito il «viaggio del pentimento»,²⁸ mentre il suo sconforto è posto in simbiosi con una condizione atmosferica alquanto sfavorevole:

lungo la via, la neve alta livelava ogni cosa...nella squallida e brulla campagna non v'era un soffio d'aria, non un sorriso di sole...un freddo pungente, acutissimo [...] Tutto ciò non faceva che aumentare le mie impazienze ed a farmi desiderare sempre più che quell'insopportabile viaggio avesse una volta a finire... e quel viaggio finì...quel desiderio fu appagato...ma quando ciò avvenne, io avrei desiderato una cosa sola: tornarmene, tornarmene via al più presto, a costo di rifare mille volte quella strada, foss'anche mille volte più dolorosa! (IV, 8, 202).

La volontà di partire e arrivare a una nuova destinazione si esaurisce nella necessità di tornare indietro,²⁹ in quanto l'avvocato diventa cosciente che, anche lontano da quella donna spietata che lo mortificava, continuava a nutrire un incessante disagio e, con una maggiore attenzione alla dimensione

spaziale, dichiara «in ogni luogo, in ogni dove, dappertutto era penetrato il gelo, l'inesorabile, spaventevole gelo» (IV, 8, 202). Da quest'angoscia si percepisce la drammatica condizione del poeta, che si sente «esule in patria», condannato a essere ovunque un perfetto estraneo.³⁰

La mancanza di un sentimento di unità nei rapporti interpersonali, e l'assenza di appaganti stimoli in seguito al trasferimento dell'avvocato, potrebbero testimoniare le avversità sperimentate anche dal nostro autore, che in Italia aveva sì ottenuto la libertà artistica che gli era mancata nel litorale adriatico, ma si trovava a far i conti con quel senso di non appartenenza che accomuna gli esiliati.³¹

I protagonisti dei drammi esaminati sono soprattutto dei dotti, uno scrittore, un medico e un avvocato che, vista la loro posizione sociale, individuano in maniera più nitida i soprusi compiuti nei propri confronti. Attraverso questi personaggi, l'autore denuncia le difficoltà degli intellettuali italiani originari dell'Istria e della Dalmazia, che si sentivano stranieri nella propria terra, e tale disagio persisteva anche una volta raggiunta l'Italia, con una rinnovata nostalgia per i luoghi d'origine. Nonostante Nani Mocenigo non faccia più ritorno alla città natia o all'Istria, non mancherà di appoggiare indirettamente nelle sue opere la tenacia dei rimasti, rappresentando la sconfitta morale degli esuli che, come lui, hanno combattuto a proprio discapito per la salvaguardia dell'italianità nei territori asburgici.

NOTE

1. Il curatore della nota biografica è anonimo e si firma con il nome della casa editrice. Interessante notare che l'autore sconsiglia agli editori di pubblicare troppe informazioni sulla sua vita, viste «le dure prove superate, i disinganni patiti, le forze sperdute, le illusioni morte, le lotte combattute contro l'indifferenza e lo scetticismo, l'invidia e l'ignoranza, l'astuzia e la falsità» (Nani Mocenigo 1902a, X).
2. Nella biografia si sottolinea, inoltre, che «sin dalla più tenera età» «ebbe a disdegno ogni frase straniera» (Nani Mocenigo 1902a, XII, XVI).
3. Nani Mocenigo 1902a, XIV. In Dalmazia le ondate croate erano maggiori e diversi giornali italiani venivano sventati dall'Austria, che in alcuni casi negava la pubblicazione di qualche numero o perseguiva i periodici «con la censura fino a sopprimerli» (Perini 1937, 37, 48).
4. Cf. Nani Mocenigo 1886, 1. Per un quadro esaustivo sulla rivista si rimanda a Damiani – Fioretti 2011, 186 – 192.
5. Cf. “La Penna” 1887, 159 – 160.
6. In Istria, solamente il Centro di Ricerche Storiche di Rovigno conserva alcune copie, che però non sono state prese in analisi perché risalgono a un periodo nettamente successivo all'esilio di Nani.
7. Nella rassegna biografica dell'opera *Nuovi tempi* il curatore annota che: «il “Giovane pensiero” [...] aveva suscitato, collo spavento, le ire della polizia austriaca, la quale cominciò col sequestrare quotidianamente il giornale, poi coll'istruire processi, e, in-

- fine, coll'ordire contro il Nani tanti e tali soprusi da costringerlo ad esulare» (Nani Mocenigo 1902a, XIV – XV).
8. Nella prima pagina del diciottesimo numero del periodico troviamo un articolo intitolato *Unione*, in cui il giornalista, che si firma con «Io» (probabilmente il direttore stesso), critica l'intento dei dominatori di «paralizzare la stampa onesta e patriottica» (*"Il Giovine Pensiero"*, 18, 1887). Il numero successivo, che è pervenuto sino a noi, è datato Pola 22 novembre 1888 e riporta come direttore Carlo Martinolich.
 9. Oltre a politici vari, vengono apertamente accusati gli ecclesiastici istriani di inculcare la lingua e la cultura croate tra la popolazione, come traspare dalla citazione: «primi i preti intimorendo la debole fantasia del contadino, col terrorismo, collo spauracchio dell'inferno!!» (*"Il Giovine Pensiero"* 1889).
 10. Come riportato in *Nuovi tempi*: «lo vediamo occupare le più ambite cariche nel patriottico *"Tempo di Venezia"*, nella autorevole *"Gazzetta piemontese"*, nella vecchia *"Italia di Milano"* [...]; è nominato corrispondente dell'*"Ateneo veneto"*, del *"Corriere della sera"*, del *"Secolo XIX"*, del *"Resto del carlino"*, della *"Gazzetta di Venezia"*, del *"Don Chisciotte"* e del *"Messaggero"*» (Nani Mocenigo 1902a, XV).
 11. Cf. Balić-Nižić 2008, 127-129.
 12. Toschi 1955, 305-306.
 13. *Una tempesta nell'ombra* è l'opera teatrale di Nani che ha ottenuto maggior successo, tanto che è stata replicata a Roma per trenta volte, e a Francoforte per ben cinquanta sere (cf. Balić-Nižić 2008, 127).
 14. Nani Mocenigo 1899, I, 5, 25 (per i drammi saranno riportati di seguito, oltre alla pagina, anche l'atto e la scena). Attraverso la sua cecità, il personaggio rivela la disgrazia di essere condannato a «brancolare ancora nel buio, col petto pieno di angoscia, col cuore agitato da continue tempeste» (I, 18, 43). L'argomento del libro non è dichiarato concretamente, ma appare ugualmente ovvio che questo racchiude il dramma dell'esilio, come traspare dalla dichiarazione dell'impossibilità «che gli altri abbiano sofferto quanto io soffro... E sarà sempre così» (I, 14, 36).
 15. L'esule cerca sempre una condivisione con la «propria comunità di origine» per l'impossibilità di riuscire definitivamente a «voltare le spalle al passato» (Pasquinelli 2009, 44, 52).
 16. Nani Mocenigo 1900, III, 3, 66. L'interpretazione dell'esilio come malattia, la troviamo anche nel saggio *Exul Poeta* di Richard Exner, in cui si dichiara che l'allontanamento forzato dalla propria patria provoca malessere mentale e fisico, tanto da identificarlo con un morbo (cf. Exner 1976, 286).
 17. Il dottore ritiene di non riuscire a sopportare ulteriormente una vita «d'eterna tortura che offusca la fama d'ogni più atroce martirio» e si chiede fino quando potrà sostenere una tale situazione: «Io dovrei trascinare ancora questa insopportabile catena, fino a che avesse a spezzarsi da sé? Ah no! Vivaddio, no! Io la spezzerò, la spezzerò da me!» (III, 3, 64, 67).
 18. Pasquinelli 2009, 52.
 19. L'opera, formata in due parti e un intermezzo, sarebbe stata rappresentata in Italia già nel 1899, anche se è stata pubblicata appena nel 1902 (cf. Balić-Nižić 2008, 127).
 20. Le urla dei personaggi si alternano nel testo alla paura di parlare, per cui un pescatore ammonisce l'altro dicendogli «zitto, ché il vento fa la spia lontano» (Nani Mocenigo 1902b, 21).
 21. Nani Mocenigo 1902a, XXII.
 22. Marci 2009, 55.

23. Nani Mocenigo 1902a, I, 3, 34. Il protagonista stesso, in un secondo momento, viene definito «miope e tardo, non vedi e non comprendi» (III, 9, 147).
24. Cf. Alberi 2006, 104.
25. «Una tua parola può tutto ridarmi: tutto quello che ho perduto, la stima, la fiducia, la tranquillità [...], una tua parola può redimermi, salvarmi!... Dilla, dilla quella parola!» (III, 16, 172-173).
26. Si sostiene addirittura che i libri possano «aiutare la società a liberarsi dagli individui pericolosi» (I, 1, 11), che sembra seguire lo stesso principio con cui il “Giovine Pensiero” denunciava le ingiustizie subite.
27. Nani Mocenigo 1902a, II, 8, 89; Alighieri 1993, 113, *Inferno*, Canto V, v. 137. Per il tema dell’esilio nella *Divina Commedia*, cf. Exner 1976, 288, 294.
28. IV, 1, 182. L’avvocato dichiara, ben due atti prima, la necessità di fuggire: «lasciami andare... perché è inutile, non sto bene [...], lasciami andare... lasciami andare... lasciami andare» (II, 2, 67).
29. L’esule con la propria partenza «ha perso tutto, anche la speranza del ritorno» (Pasquinelli 2009, 43).
30. Cf. Pasquinelli 2009, 42.
31. Anna Maria Mori sostiene che gli esiliati si portano dietro per tutta la vita «un sentimento di incompletezza e di estraneità», che secondo Tito Marci è sempre vissuto come una grave «perdita» (Mori 2007, 11; Marci, 2009, 58).

BIBLIOGRAFIA

- Alberi 2006 = D. Alberi, *Istria. Storia, arte, cultura*, Lint Editoriale, Trieste 2006.
- Alighieri 1993 = D. Alighieri, *Inferno*, in *La divina Commedia*, annotata e commentata da T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna 1993.
- Balić-Nižić 2008 = N. Balić-Nižić, *Girolamo Enrico Nani*, in *Scrittori italiani a Zara negli anni precedenti la prima guerra mondiale (1900-1915)*, a cura di R. Tolomeo, Il Calamo, Roma 2008, pp. 125-129.
- Damiani – Fioretti 2011 = M. Damiani – F. Fioretti, *L’apporto della rivista «La Penna» nella diffusione della cultura italiana in Istria, “Adriatico/Jadran. Rivista di cultura tra le due sponde”*, Fondazione Ernesto Giammarco, Pescara – Spalato, 1 – 2, 2011, pp. 186-194.
- Exner 1976 = R. Exner, *Exul Poeta: Theme and Variations*, “Books Abroad”, 50, 2, 1976, pp. 285-295.
- “Il Giovine Pensiero” 1887 = “Il Giovine Pensiero”, 1, 18, mercoledì 30 novembre 1887.
- “Il Giovine Pensiero” 1889 = “Il Giovine Pensiero”, 1, 40, giovedì 20 giugno 1889.
- “La Penna” 1887 = “La Penna” 1, 15, 20 maggio 1887, pp. 159-160.
- Marci 2009 = T. Marci, *Esilio ed estraniamento*, “Parolechiave” 17, 41, 2009, pp. 55-86.
- Mori 2007 = A. M. Mori, *Nata in Istria*, BUR, Milano 2007.
- Nani Mocenigo 1886 = G.E. Nani Mocenigo, *Programma*, “La Penna” 1, 1, 1 settembre 1886.
- Nani Mocenigo 1899 = G.E. Nani Mocenigo, *Una tempesta nell’ombra. Dramma in un atto*, E. Voghera, Roma 1899.
- Nani Mocenigo 1900 = G.E. Nani Mocenigo, *Malocchio. Dramma in quattro atti*, E. Voghera, Roma 1900.
- Nani Mocenigo 1902a = G.E. Nani Mocenigo, *Nuovi tempi. Commedia satirica in quattro atti*, La Poligrafica, Milano 1902.
- Nani Mocenigo 1902b = G.E. Nani Mocenigo, *Urla, urla!... Scene marinesche in due parti e un intermezzo*, R. e O. Ferretti, Trieste 1902.

- Pasquinelli 2009 = C. Pasquinelli, *Il tempo dell'esilio*, "Parolechiave" 17, 41, 2009, pp. 41-54.
- Perini 1937 = F.A. Perini, *Giornalismo italiano in terra irredenta*, Università Degli Studi, Perugia 1937.
- Toschi 1955 = P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino 1955.

Martina Damiani – Fabrizio Fioretti
Università "Juraj Dobrila" di Pola
mdamiani@unipu.hr
ffiore@unipu.hr

Anne-Marie Lievens

L'ARCANGELO DALL'ALA SPEZZATA:
L'ESILIO DI ALBERTI IN *NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO*

Nelle sue *Riflessioni sull'esilio*, Edward Said precisa che per l'uomo *displaced*, privato del suo mondo non per scelta propria, la scrittura viene ad essere spesso l'unica «casa» ancora accessibile, la casa che permette di ritornare a sentirsi in quella natia, ormai irrimediabilmente persa; al contempo, in coloro che non fanno del proprio esilio una forma di masochismo narcisistico chiuso a ogni sforzo di vita in comune, la scrittura si rivela strumento adeguato per compensare il senso di perdita attraverso la denuncia; una denuncia delle cause all'origine dell'esistenza spezzata.¹

Entrambe le asserzioni trovano una valida esemplificazione nel caso di Rafael Alberti, uno dei tanti poeti spagnoli esiliati a seguito della Guerra Civile del 1936, e rifugiatosi nelle terre ispanoamericane d'oltreoceano. «En el año 39 – ricorda lo scrittore – cuando ya quedaban diez días para que entrara Franco en Madrid, yo tuve suerte (por el coronel Hidalgo de Cisneros, que me metió en un coche); me encontré debajo de un olivo en Monóvar y salí para Orán», evitando così una morte certa: «me hubieran fusilado, extactamente como a García Lorca».² Alberti aveva allora 37 anni e un passato recente di «poeta en la calle»: dalla crisi del 1928, infatti, di cui sono testimonianza gli inquietanti angeli dei versi di *Sobre los ángeles* (1929), la sua scrittura, al pari della sua vita, si era fatta sempre più civilmente e politicamente impegnata. Ad Orán l'imbarco per Marsiglia, assieme alla moglie María Teresa León, e da lì in treno per Parigi; ma le pressioni della diplomazia franchista ottennero che venisse ritirato loro il permesso di soggiorno in Francia, perché troppo pericolosa la loro collaborazione con l'emittente radiofonica Radio Paris-Mondiale. L'anno 1940 segna così il definitivo abbandono dell'Europa, alla volta dell'America: «tengo que ir primero a la Argentina, donde estoy 24 años», anni in cui il binomio esilio-compromesso si fa stretto: «pues mira, la nostalgia por la nostalgia considero que puede ser una cosa negativa; pero mi nostalgia era activa, porque en la Argentina he trabajado por España, por los presos..., qué sé yo... Me he movido como un león».³

Nell'ambito della vasta produzione albertiana dell'esilio, *Noche de guerra en el Museo del Prado* si presenta come l'ultima delle sue *pièces* teatrali, redatta nel 1955, ritoccata su suggerimento di Bertolt Brecht, pubblicata a Buenos Aires ma messa in scena per la prima volta solo nel 1973, a Roma, e poi nel 1974, dopo un ulteriore aggiustamento.⁴ Una scrittura lunga, dunque, ripensata nel tempo e alla luce della sua condizione di esule, due circostanze che permettono all'autore quel distacco necessario per trasporre ed approfondire

la realtà di un episodio storico e personale in una ricreazione poetica assolutamente originale, che prende le distanze dal «realismo addomesticato»⁵ e quotidiano di altre opere del momento.

L'episodio storico di *Noche de guerra* è quello del 1936, l'evacuazione del Museo del Prado minacciato dai bombardamenti dell'aviazione franchista; evacuazione cui avevano partecipato attivamente Alberti e sua moglie come membri della *Junta para la defensa del patrimonio artístico*. Il grido d'allarme era stato lanciato da Manuel Azaña, presidente della Seconda Repubblica: «es más interesante salvar el Tesoro Artístico que la propia República: ésta, si se pierde, puede ser siempre restaurada, pero aquél ya no se podría jamás recuperar, en caso de perderse».⁶ Di qui il primo trasferimento dei dipinti di maggior valore negli scantinati dell'edificio, ma poi, con l'intensificarsi degli attacchi aerei, il loro lungo viaggio verso una meta più sicura: Valencia prima, Catalogna poi e poi ancora Ginevra, qui sotto il protettorato della Società delle Nazioni. Alberti ricorda i primi momenti di quella «noche... sin sueño»:

dos inmensas cajas, sujetas por barrotes de hierro a los lados del camión que había de transportarlas, unidas fuertemente por entrecruzados barrotes de madera, levantaban un alto y extraño monumento, protegido por grandes lonas para reservarlo de la humedad y de la lluvia. En un auto, milicianos del V Regimiento y motoristas de la columna motorizada custodiaron, carretera de Madrid hacia Levante, la histórica marcha. Comenzaban a borrarse los perfiles de la ciudad en el momento de partir. Noche aquella sin sueño.⁷

Nel lontano esilio, la scelta del Museo in *Noche de guerra* è già di per sé la «messa in scena di un ritorno a casa» attraverso la scrittura, per tornare alle parole di Said, perché, come asserisce Alberti nelle battute d'esordio dell'opera, quel Museo era stata la sua «casa»:

casa de la Pintura, sí. Y la llamo así, casa, porque para mí fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud. A ella llegaba yo cada mañana, quedándome arrobado en sus cuartos más íntimos o en sus grandes salones, por los que oía, de pronto, el ladrar de los perros de Diana o me encontraba de improviso en el claro de un bosque con las tres diosas de la Gracia, lozanas y redondas, como aquel fauno de los campos de Flandes las ofreciera un día a nuestros ojos. Los cierro ahora, sí, señoras y señores, y al cabo de tan largos años de destierro y angustias, todavía las veo, sorprendido.⁸

Là Alberti, ancora pittore e poco poeta,⁹ aveva passato ore ed ore ad osservare, assopito, i quadri dei grandi pittori, di Goya, di Velázquez, del Beato Angelico, di Tiziano. Nell'esilio, la memoria gli permette di riannodare il filo di quell'esistenza spezzata, e forse non è un caso che sia proprio quel Museo, quello spazio tanto amato, a riaffiorare per primo, perché, come insegna Bachelard ne *La poétique de l'espace*, i luoghi in cui abbiamo vissuto la *rêverie*, in cui abbiamo potuto sognare, sono quelli che si consegnano spontaneamente ad un nuova *rêverie*.¹⁰ Solo che la *rêverie* di *Noche de guerra* non può più avere il sapore di quella degli anni giovanili: la riappropriazione sensoriale, a distanza, di quelle grandi creazioni artistiche non può più avere il sapore di un tempo, poiché l'intimità di quella casa è ormai irrimediabilmente andata perduta.

Questa esperienza personale costituisce il punto di partenza per l'azione di *Noche de guerra*, in cui i veri protagonisti sono i personaggi usciti dai quadri, dai disegni e dalle incisioni di Goya, che erigono una barricata per difendersi dalle minacce provenienti dall'esterno e che, nella scena finale, giustizieranno un fantoccio e un enorme rospo, emblemi rispettivamente della regina Maria Luisa e del ministro Godoy. Evidente è dunque l'intersecarsi dei due piani storici, dei due piani temporali: quello del giovane Alberti, del novembre 1936, quando il popolo madrilenò era stato chiamato a difendere se stesso e il proprio patrimonio artistico dagli attacchi fascisti, e quello del maggio del 1808, immortalato da Goya, quando lo stesso popolo, nella stessa città, aveva dovuto far fronte all'occupazione del territorio da parte delle truppe francesi. La lotta del '36 viene dunque inserita in un più ampio ciclo storico, Alberti fonde i due piani fino a confonderli, mettendo chiaramente in risalto il perpetuarsi dell'eroicità del popolo spagnolo.

Il segno pittorico di Goya si fa segno plastico in *Noche de guerra*, ma attraverso un previo passaggio intermedio di codificazione in segno verbale. È degli anni immediatamente precedenti alla *pièce*, infatti, la raccolta di poesie *A la pintura* (1948), in cui l'autore dipinge in versi quadri universali, accanto al ricordo del «¡Museo del Prado! ¡Dios mío! | [...] ¡Qué asombro!».¹¹ Nell'antologia, quasi tutti i pittori dell'opera teatrale hanno un componimento a loro riservato, ma soprattutto Goya, colui che aveva dichiarato alla reggenza spagnola, in una lettera autografa del 24 febbraio 1814, di sentire «ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa». Erano nate così le celebri pitture *El dos de mayo del 1808* e *Los fusilamientos del 3 de mayo*, che andavano ad aggiungersi ai bozzetti de *Los desastres de la guerra*, preannunciando già le più cupe tinte delle *Pinturas negras*. Nella poesia *Goya*, l'atmosfera che predomina è quella angosciosa, *esperpéntica*, che sarà componente essenziale di *Noche de guerra*:

La dulzura, el estupro,
la risa, la violencia,
la sonrisa, la sangre,
el cadalso, la feria.
Hay un diablo demente persiguiendo
a cuchillo la luz y las tinieblas [...].

El mascarón, la muerte,
la Corte, la carencia,
el vómito, la ronda,
la hartura, el hambre negra,
el cornalón, el sueño,
la paz, la guerra.¹²

Il 1936, dunque, così come nel 1808. La correlazione tra le due date era già sorta spontanea negli anni della difesa di Madrid dall'assedio franchista. In occasione del II *Congreso de Intelectuales Antifascistas* del 1937, Corpus Barga si riferiva al popolo della capitale in questi termini: «reparad en los rostros, en los gestos y las miradas de este pueblo, y recordaréis los cuadros de Goya que no podéis ver ahora en el Prado [...]. En este nuevo Dos de Mayo que vive Madrid desde hace doce meses»; Antonio Machado, qualche anno più tardi, aveva osservato: «quien estableció el paralelo entre ambas efemérides [...] supo bien lo que decía».¹³

La fusione dei due piani storici in *Noche de guerra* fa sì che la «*pièce dell'esilio*», perché scritta da un uomo nella lontananza spaziale e temporale dalla sua terra, sia al contempo una «*pièce sull'esilio*», in quanto «*pièce di esiliati*»: di un uomo sradicato dalla propria patria, ma anche di un intero popolo che la guerra ha bandito dalla propria vita; di quadri in fuga, esiliati dalla loro casa, ma anche di personaggi goyeschi esiliati dalle proprie tele di fronte ad una nuova urgenza. Ciò che accomuna tutti i protagonisti – Alberti, presente in scena fin dalle prime battute, due miliziani repubblicani e i personaggi dei quadri di Goya – è il senso di smarrimento che li coglie di fronte all'irruzione della violenza nel loro mondo pacifico, una violenza proveniente dall'esterno, inaspettata e continuamente in agguato, minacciosa, ben messa in scena teatralmente anche attraverso un attento studio degli effetti sonori e visivi.

La stessa *pièce Noche de guerra* è di fatto concepita come un «aguafuerte en un prólogo y un acto», come recita il sottotitolo dell'opera, un acquaforte dai colori chiaroscuri: il colore scuro della violenza, della distruzione, di una «notte di guerra», dell'esilio e quello chiaro, luminoso, della pace, dell'armonia, della «casa» del museo del Prado. Questa costante dialettica scenica domina l'intera rappresentazione, annunciata già dalle due parti di cui si compone il titolo principale – *Noche de guerra* e *en el Museo del Prado* –; ma la sua realizzazione più perfetta è forse nel terzo e ultimo piano cronologico che

Alberti inserisce intrecciandolo agli altri due:¹⁴ quello dell'episodio di Venere e Adone, usciti da un quadro di Tiziano; del re Felipe IV con il suo buffone nano don Sebastián de Morra, proveniente da un dipinto di Velázquez; infine, quello dell'Arcangelo Gabriele uscito dall'*Annunciazione* del Beato Angelico.

Le tre sequenze irrompono sulla scena in maniera del tutto inaspettata e autonoma rispetto all'azione principale, tanto da richiedere allo spettatore un maggiore sforzo per coglierne la pertinenza in seno alla *pièce*; ma la costante presenza del medesimo gioco di luci e suoni della fabula invita ad una loro lettura non svincolata dal resto. È la messa in scena della sconfitta dei miti con il loro valore simbolico: il mito pagano dell'Amore, il mito della Storia, il mito cristiano. Venere e Adone, nudi come nel quadro di Tiziano, smarriti nell'oscurità – «¡Adonis, mi Adonis! ¿En dónde nos hallamos?» –, inscenano un amplesso amoroso bruscamente interrotto dall'arrivo di Marte, che coglie Adone nel massimo della sua nudità, indifeso: «ha muerto la juventud del mundo – sentencia Venus –, el aroma de los jardines, la primavera de los campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más».¹⁵ Filippo IV e Sebastianillo de Morra, così come Velázquez li aveva immortalati nel 1640, si mostrano colti da un terrore poco dignitoso in una scena in cui prevale la comicità scatologica:¹⁶ «¡Estoy condenado... ¡Ya es tarde para salvarme!», grida il re prima di lasciare la scena, muovendo verso l'unico rifugio possibile ai suoi occhi, l'«agujero inexpugnable» del «retrete privado de la reina».¹⁷ Nella terza sequenza, infine, il protagonista è l'arcangelo Gabriele uscito dall'*Annunciazione* del Beato Angelico, precipitato sulla terra in quella notte di guerra, di spari e bombardamenti, ferito, con un'ala spezzata, piangente perché non riesce a trovare Maria e a ricordare il messaggio che doveva portarle. L'arcangelo Gabriele è forse l'esempio più estremo di un esiliato tra gli esiliati, l'esiliato per eccellenza: esiliato dal cielo, perché l'ala spezzata non gli permetterà più di farvi ritorno, ma esiliato anche dalla propria memoria.

La visione dell'arcangelo esce dalla memoria albertiana trasfigurata: la luminosità del quadro si è ormai spenta, del messaggio d'annuncio resta solo la frase iniziale, tutto il resto è ormai scomparso assieme a Maria stessa. Il personaggio irrompe sulla scena in preda allo smarrimento più totale:

la perdí, la perdí... Desapareció de mis ojos cuando iba a decirle mi mensaje. ¡Dios te salve, María! comenzaba. Pero una gran tormenta y una espesa tiniebla que lo oscureció todo, me dejaron cortadas las palabras... ¡Dios te salve, María!... ¿En dónde estás, señora? ¿Adónde ir a buscarte, yo, pobre paloma extraviada, con un ala partida y sin arrullo, quebrado el hilo de la memoria? ¿Cómo seguía el divino mensaje?¹⁸

La sequenza è breve, ma densa di significati. All'altro arcangelo, Michele, uscito dal *retablo* dell'anonimo maestro di Arguis, Gabriele confessa che ciò che maggiormente lo affligge è il suo stato di perenne esiliato: «el no poder volar quizás ya nunca y tener que quedarme prisionero en esta tierra de demonios», ovvero l'essere «caído para siempre»: «en mi vuelo bajaba la alegría y se me cruzó el odio. No sé qué ha sucedido esta noche»,¹⁹ termina l'arcangelo abbandonando la scena, dando inizio al suo desolato esilio sulla terra.

È così che, in un gioco di intertestualità e integrazione tra linguaggio teatrale, pittorico e poetico, la rievocazione dell'esilio albertiano trascende lentamente il piano aneddotico per arrivare a quello storico, approdando in ultimo a quello dell'esistenza umana, di una umanità esiliata da se stessa.

NOTE

1. Cf. Said 2008, 216-231.
2. González-Martín 1984, 34.
3. González-Martín 1984, 35.
4. Concepita inizialmente come atto unico, *Noche de guerra* si presenta oggi, nella sua versione definitiva, come il risultato della combinazione di tre nuclei così scanditi diacronicamente: il testo del 1955, che corrisponde più o meno all'attuale *Acto único*; l'aggiunta del *Prólogo* nel 1956, su indicazione di Brecht, che probabilmente avrebbe messo in scena l'opera al *Berliner Ensemble*, se la morte non l'avesse colto in quello stesso anno; l'inserimento, in occasione della rappresentazione al Teatro Belli di Roma, nel 1974, di una scena finale all'interno dell'*Acto* (quella dell'incontro tra i due pittori Goya e Picasso) e qualche ritocco nell'ultima comparsa sul palco dei miliziani. Le modifiche suggerite da Bertolt Brecht, compresa quella del titolo iniziale, da *Noche de guerra en el Prado* a *Noche de guerra en el Museo del Prado*, supponevano un adeguamento dell'opera di Alberti al concetto di teatro epico.
5. Monleón 1990, 74.
6. Torres-Nebrera 2008, 12.
7. Torres-Nebrera 2008, 16-17.
8. Alberti 2008, 137-138. L'accento che Alberti pone sulla parola «casa» è, come puntualizza Monleón, «dramáticamente importante. Sin esa familiaridad con el edificio, sin las innumerables horas pasadas en sus salas, el propósito del autor quizá habría sido vencido por la frialdad de la alegoría. Así, no. Porque el Prado es, en el continuo recordar-recrear de Rafael, Madrid entero, su Casa verdadera» (Monleón 1990, 290).
9. Quando Alberti si trasferisce a Madrid con la famiglia, nel 1917, la sua vocazione per la pittura era ormai chiara. Nella capitale il suo pennello passa dai paesaggi della natia baia di Cadice alla riproduzione delle grandi opere del Museo del Prado: alla prima esposizione dei suoi quadri al Salón Nacional de Otoño, nel 1920, ne segue un'altra, nel 1922. Il passaggio dalla pittura alla scrittura è di questi anni, e non presuppone affatto un abbandono della prima: «el pintor no desaparece jamás en el escritor; por el contrario, se incorpora a él en una fructífera simbiosis».
10. Bachelard 2006, 27.
11. Alberti 1945-1976, 6.

12. Alberti 1945-1976, 2-3.
13. Torres-Nebrera 2008, 25-26, 27.
14. Come ben puntualizza Silvia Monti, «la modalità antirealista scelta da Alberti per la messa in scena di un episodio storico, legato per di più alla propria esperienza personale, gli permette di utilizzare con grande disinvoltura vari piani temporali, il cui intreccio finisce per essere funzionale al valore simbolico dell'opera» (Monti 2001, 174).
15. Alberti 2008, 158, 159-160.
16. Monti 2001, 175.
17. Alberti 2008, 172.
18. Alberti 2008, 182.
19. Alberti 2008, 183.

BIBLIOGRAFIA

Alberti 2008 = R. Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, a cura di G. Torres-Nebrera, Biblioteca Nueva, Madrid 2008.

Bachelard 2006 = G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, a cura di M. Giovannini, Edizioni Dedalo, Bari 2006.

González-Martín 1984 = J.P. González-Martín, *Notas biográficas sobre Rafael Alberti*, "Anthropos: boletín de información y documentación" 5, 1984, pp. 27-53.

Monleón 1990 = J. Monleón, *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Primer Acto, Madrid 1990.

Monti 2001 = S. Monti, *Pittura e rappresentazione: Alberti e Buero Vallejo*, in *Le arti figurative nelle letterature iberiche. Atti del XIX Convegno dell' AISPI (Roma, 16-18 settembre 1999)*, a cura di A. Cancellier – R. Londero, Unipress, Padova 2001, pp. 169-177.

Said 2008 = E.W. Said, *Nel segno dell'esilio: riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi – F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008.

Salvat 2002 = R. Salvat, *Algunos aspectos de mi puesta en escena de Noche de guerra en el Museo del Prado*, in *Rafael Alberti, un poeta en escena*, Centro de Documentación Teatral, Madrid 2002, pp. 103-125.

Torres-Nebrera 2008 = G. Torres-Nebrera, *Introducción a R. Alberti, Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, pp. 7-109.

SITOGRAFIA

Alberti 1945-1976 = R. Alberti, *A la pintura (poema del color y la línea)*, 1945-1976: <http://www.bilaketa.com/programacion/prog_docs/documentos/A%20la%20pintura.pdf>.

Anne-Marie Lievens
 Università di Perugia
 annemarie.lievens@unipg.it

Maria Esther Badin

MIGRAZIONE E TEATRO

*Su lengua era difícil | sus nombres eran raros
Los gauchos se murieron | sin poder pronunciarlos.
Bérlincourt se llamaban | que es un hilo enredado.
Zíngerling se llamaban: campanita sonando [...].
Mas allá venían | los nombres italianos,
Boncompagni adelante! | el vino derramado.
(José Pedroni, *La invasión gringa*, *Poemas*)*

1. Introduzione

Sulle emigrazioni-immigrazioni, fatto atavico nato con il mondo, e sulla gravità delle cause e la complessità degli effetti di ogni spostamento, solo due cose di sicuro si possono affermare: una, che tali fenomeni non finiranno mai; l'altra, che, partendo da una situazione di crisi, coloro che emigrano vanno verso un'altra crisi nei nuovi paesi che li ospitano (ospitanti/inospitali). Si tratti di un singolo, un gruppo o un movimento di massa, le problematiche in genere toccano questioni simili: il lavoro, l'abitazione, l'economia, la lingua, la legge, la politica (in caso di rifugiati o attivisti).

Studiato e analizzato dalle scienze specifiche e dalla sociologia, le quali tendono a uno sguardo complessivo e trovano risposte generali, seppur distinguendo per aree geografiche e periodi storici differenti, il fenomeno della migrazione interessa e attrae soprattutto il discorso letterario. È la letteratura, infatti, lo spazio che meglio intuisce tale fenomeno, per poi ricostruirne modi e motivi, casi, situazioni e strutture, esprimendo le varie problematiche umane e spesso dando vita a una produzione molto attendibile che costituisce un documento, pur essendo una creazione artistica, cioè finzione, e che dunque viene giustamente chiamata a testimone. L'arco narrativo va dalle esperienze singole alle comunitarie: autobiografie (con l'analisi delle specifiche sofferenze personali); biografie (con il racconto delle vite di nonni, genitori, parenti, cioè di coloro che hanno dato il via al movimento migratorio di una famiglia o di un gruppo); descrizioni e ritratti locali; storie scritte da un paese lontano e lontano dal proprio paese. Sono numerosi, per esempio, i romanzi in cui si raccontano le difficoltà incontrate dalle masse italiane di emigrati sia in Australia, sia nelle famose "Americhe": sogni e timori progettati e vissuti nel mito della *Merica Merica!*¹

2. Teatro e migrazione. Il *sainete* argentino

In Argentina, dove il numero di immigrati tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo superava abbondantemente quello delle popolazioni locali, fu in modo particolare il teatro a registrare e dare un notevole spazio al fenomeno migratorio. Se le prime forme espressive puntavano al buffo, ritraendo situazioni di una comicità bassa, in seguito la riflessione si è spostata su problematiche più profonde: dal trauma personale a quello sociale, dall'inadeguatezza e dallo sradicamento ai movimenti di protesta: gli scioperi, l'insubordinazione popolare, l'atteggiamento anarchico.

Indubbiamente queste tematiche non hanno interessato l'intera produzione teatrale, tuttavia va segnalato come queste abbiano costituito un genere drammatico specifico: il *sainete*. Si tratta di una vecchia formula teatrale, più comica che drammatica, ereditata dalla tipologia spagnola di scene brevi nata alla fine del 1700 e attiva anche nel corso del secolo successivo, sebbene saltuariamente e con i semplici schemi del teatro di trattenimento. Pensato per soddisfare il gusto semplice dei semplici spettatori, il *sainete* era dunque tipico del teatro popolare; tuttavia cambierà presto tono, stile, contenuto e obiettivi grazie al fenomeno degli immigrati, che diventeranno parte e centro della scena, costituendone una costante. Sofferenti e innocenti, in una perenne contraddizione dal tocco pirandelliano per gli opposti, saranno allo stesso tempo rappresentanti e rappresentati, tesi a denunciare le ingiustizie civili e morali. Solo una parte, dunque, del teatro argentino di fine Ottocento/inizio Novecento; ma la parte più importante, che ha permesso di mettere in rilievo il tessuto sociale di una lunga epoca, con le sue verità e le sue ipocrisie, e con il passaggio da un'idea di terra prodiga alla realtà dello sfruttamento. Questo tipo di produzione teatrale ha inoltre consentito, senza caricare troppo le tinte con tonalità catastrofiche, di fare una critica che rivelasse un'altra realtà. Più che di contraddizione, si è trattato allora di una reazione/creazione di complementarità in cui gli attori sono il centro, i protagonisti, i personaggi, le maschere: rappresentano "gli stranieri" – *nuevos, ajenos, foráneos, refugiados* –, impersonando così se stessi. Credo sia questa la più grande novità da tenere particolarmente in considerazione nello sviluppo e nella continuità del genere teatrale in questione: fedeltà, ma allo stesso tempo sistematica re-significazione e simbolizzazione della realtà, in un percorso che ha attraversato parecchie epoche.

Le sofferenze sono vere e realmente patite, ma nel *transfert* artistico i personaggi sono a un tempo loro stessi e gli altri, rappresentano i problemi di una popolazione, anzi di una nazione – come tante dimenticata senza vere cause dalle autorità noncuranti –, che in mezzo ai tanti scherzi si rivela sulla scena, rappresentando i propri sentimenti, le proprie sofferenze e sventure, in modo tale da liberarsene, trasferendo tutto su questi *otros*. Così lo straniero, divenuto attore protagonista, mostra agli occhi degli spettatori la strada inevi-

tabile del fallimento, denuncia un presente sbagliato, sottopone alle coscienze il problema del futuro di tanti.

Ora, rispetto a questo specifico fenomeno, alle sue cause, agli effetti e alle conseguenze, bisognerebbe interrogarsi da una parte sui motivi della consacrazione di un determinato tipo umano e sociale a personaggio, e dall'altra parte sulle ragioni della persistenza di tale personaggio sulla scena, così massicciamente presente nelle opere, nonché sulla frequenza delle messinscene, tramandate per decenni e vive ancora oggi, fuori dall'epoca che le dava senso, lontano da quelle condizioni politiche, economiche e sociali che ne avevano giustificato la nascita e che già da tanto – più di un secolo – non esistono più. Tuttavia, dare una risposta precisa a tali quesiti è impossibile.

Senza dubbio le ragioni non sono solo artistiche, ma vanno più in profondità: non riguardano soltanto la parte visibile di quelle storie rappresentate, come se si trattasse solamente di un fatto sociale specifico, temporalmente e spazialmente definito, di una crisi venuta dall'esterno. Dietro il singolo avvenimento storico si celano le soggiacenti crisi epocali, da sempre materia privilegiata del teatro. D'altra parte non c'è dubbio che il fenomeno della migrazione abbia a che fare con la drammaturgia in senso lato, condivide quello che essa è in sostanza, in essenza e in sintesi: il teatro è storicamente interpretabile come un esule che si muove tra i tanti cambiamenti e rifiuti (religiosi, teorici, ideologici, politici), vive spostandosi, in un essere frontiera, giacché è confine in sé, costituito dall'uno e i tanti limiti che attraversa di continuo, emigrando e immigrando da un'estrema demarcazione a un'altra. Essendo di per sé una grande frontiera, il teatro esercita una funzione di urto, di contrasto; possiede un proprio linguaggio, ma allo stesso tempo ne ingloba tanti; è un modo "altro", travagliato e difficile di comunicare; è fedele alle proprie radici storiche, in quanto mantiene un legame rituale con la violenza; è una verità fantastica, cioè contemporaneamente realtà e maschera; è una finzione che però si presenta come "realtà" che si vede, si sente, è viva *hic et nunc* davanti a noi.

Espressione letteraria, prima e sotto la dimensione rappresentativa (facendo eccezione per le forme ludico-ancestrali originarie e per la Commedia dell'Arte), il teatro aggiunge una dimensione "altra" all'esistenza: concretamente visibili, veri e vivi sulla scena, i personaggi continuano a vivere e morire oltre la scena, sul palcoscenico del mondo. Anche per questo è risultato così attraente per chi soffriva i limiti, viveva due sponde, non poteva esprimersi. Il migrante e il teatro hanno in comune la funzione d'urto, le difficoltà di linguaggio e di comunicazione, la dimensione liminale tra realtà e sogno, la precarietà e la permanenza, l'essere uno e sempre "altro" in mezzo a realtà nuove, difficili, inaspettate.

A Buenos Aires, nella grande Bocca del Porto, la scena ha dato grande spazio all'immigrazione, e per lungo tempo, partendo dal tradizionale *sainete* fino a farlo diventare una formulazione teatrale autonoma e incentrata quasi

esclusivamente sugli immigrati. Si cominciò “usandoli” per far ridere, con i più vecchi e semplici *topos* della comicità, abusando degli errori della lingua parlata, delle scorrettezze tipiche di uno straniero che mescola pronunce, lingue e dialetti. Rapidamente, però, le figure degli immigrati servirono ad altro, e cioè a denunciare la trama di una società frantumata, in decadenza. Quegli stessi errori, e le sofferenze che ne derivavano, divennero allora il segno rivelatore dei cambiamenti epocali, dei disordini sociali.

Non fu la maschera, dunque, ma il volto stesso a dare corpo ai problemi di tutti. In un primo momento, dal punto di vista del discorso scenico le trasformazioni e le evoluzioni non furono troppo evidenti, giacché, conformemente a uno schema teatrale consolidato, si aveva l’obbligo di trattenere un pubblico abituato a storie gradevoli, *tranche de vie* dove s’intrecciassero vicende avventurose e piccoli quadri di situazioni quotidiane, dall’amore alle rivalità, dall’egoismo alla solidarietà. Via via, però, penetrarono altre realtà, dando vita a nuovi quadri – la mancanza di lavoro, le malattie, gli abusi, gli sgomberi – e a un clima differente: scene scherzose in primo piano e, sul fondo, il panorama di una società ingiusta che castiga i suoi abitanti. Si passò così dal comico allo pseudo comico, per avvicinarsi a una tragedia che superava il racconto e che, pur riguardando casi personali, tuttavia manteneva sempre un respiro sociale e collettivo, perché ormai, in quanto figure paradigmatiche, questi stranieri rappresentavano sempre di più lo specchio dei problemi epocali.

Il *sainete* cambiò decisamente atteggiamento, contenuti e scopi: in una prima fase si definì *sainete criollo*, cioè genere drammatico nazionale coloniale e postcoloniale, senza rapporti con l’originale spagnolo, volendo imporre un particolare “qui” che era un “qui da noi” o un “tra di noi” – con un “noi” che vuol dire sempre “noi stessi” –, e confermando nel migrante la propria necessaria musa, il paradigma e la ragione della scena. Inoltre, seguendo successivi percorsi culturali e sociali, il *sainete* ebbe un ulteriore cambiamento che, affondando le radici nel grottesco italiano, diede origine al *grottesco criollo*. Come di consueto, “lui”, ovvero l’“altro” fece da tramite affinché quel “noi stessi” mostrasse la grande crisi d’identità o *des-identidad*, che fu il tema centrale in questo *transfert* sistematico collocato nella figura ormai tipica dello straniero.

E, volendo essere il riflesso fedele delle vite altrui, la scena ricreò e fissò il vitruviano o napoletano interno-esterno, e da allora l’angolo-piazza pubblica, il punto di riunione, fu rappresentato dal cortile di quelle vecchie case (*conventillos*) che costituivano l’unica possibilità di abitazione per i bassi ceti sociali; case necessariamente prese in affitto da più immigrati contemporaneamente, tutti conviventi. Il *conventillo*² era una costruzione bassa e lunga dimezzata dal *cortile*, attorno al quale c’erano le camere affittate secondo le ristrette possibilità economiche di ogni famiglia. Entro l’ampio spazio di quei *patios*, con gli abituali elementi umoristici, si svilupparono tutti gli altri conflit-

ti – sentimentali, lavorativi e sociali –, fino ad arrivare alla radice ultima, che rivelava il vero conflitto morale e, soprattutto, di identità. Volendo essere vero specchio interiore, l'azione presentava in mezzo al carnevale le tristi buffonate di un dramma ontologico.

3. Il *sainete* e "l'italiano": personaggio feticcio. Prima tappa

Se ci sono ancora dubbi sul perché della speciale e unica consacrazione del *sainete*, velatamente spensierato e giocoso, ai problemi sociali e morali veicolati dall'immigrato, un altro enigma, tanto più notevole e misterioso, nasce dalla constatazione che generalmente, fra i tanti possibili, come protagonista veniva scelto sempre un italiano, il quale in effetti finì per costituire il simbolo di tutte queste tragi-commedie. Ora, tale preponderanza risulta enigmatica in quanto non corrisponde ai numeri effettivi: nella realtà erano gli spagnoli a costituire, tra tutti gli immigrati, la maggioranza, non gli italiani. Eppure, "l'italiano" diventa man mano un vero e proprio simbolo nazionale, il portavoce delle incertezze, delle ingiustizie e delle difficoltà dell'"uomo locale". È lecito chiedersi, allora, per quale motivo la consacrata, nobile, a volte sublimata, sempre rispettabile, figura "italica", superando tutti gli altri stranieri, arrivi a costituire un emblema fisso, come una sorta di *pater familias*; come e perché "l'italiano", da punto di riferimento individuale, passi a personificare i problemi e le sofferenze dei cittadini e non solo (nella seconda metà del XX secolo sarà addirittura simbolo del governo).³

Le condizioni di vita, le difficoltà, le sofferenze e le problematiche erano le stesse per tutti gli immigrati, giacché persino gli spagnoli – il gruppo, vale la pena ripeterlo, più numeroso – erano stranieri come gli altri, europei senza Europa. In fondo, tutti avevano gli stessi problemi: la lingua era un ostacolo alla comunicazione a causa della presenza di dialetti e pronunce differenti; nuove abitudini si sovrapponevano violentemente alle vecchie, alle tradizioni perse, alle terre e alle famiglie abbandonate; al bisogno di lavorare corrispondeva una disperante mancanza di lavoro; gli immigrati erano costretti a una vita di strettezze, necessità e sforzi; a percepire costantemente il timore del domani, dei rifiuti; a vivere con uno sguardo doppio, rivolto in avanti per il futuro dei figli e indietro per il sogno, la speranza disperata del ritorno. Eppure, malgrado tali elementi in comune, dal punto di vista scenico il protagonista principale è stato sempre e solo uno: "l'italiano".

Tale figura, che si è mantenuta invariabilmente centrale per più di un secolo, caratterizzata da una forza morale e drammatica che la rendono unica, trova la propria specificità nell'essere, più che italiano in senso etnico-culturale, capo di famiglia. Così il *sainete* continuò a mettere in scena "l'italiano", dandogli ogni volta un rilievo maggiore e trasformandolo sempre più in figura-feticcio, fino a una sorta di eponimia: *Mateo* (1923),⁴ *Stefano* (1928),

Giacomo (1923); *El organito* (1925); *Cremona* (1932); *Mustafá, Relojero* (1934), *Jettatore* (1904), *Facha Tosta* (1927), *Don Chicho* (1933), *La familia de Don Giacumino*.⁵

Va fatta poi un'ulteriore considerazione: specialmente nel *grotesco criollo*, questa figura invariabile, e ormai irrinunciabile persino per il pubblico, risulta sempre fallimentare: fallisce, crolla, perde sempre, non riesce mai a realizzare gli obiettivi che si è prefissato, malgrado i continui sforzi e le migliori intenzioni. La domanda, dunque, si fa ancora più complessa: perché il teatro argentino del Novecento pone al proprio centro la figura dell'“l'italiano”, e perché questi viene scelto per rappresentare un protagonista inevitabilmente fallimentare?

4. “L'italiano”: personaggio feticcio. Seconda tappa

Intorno agli anni Cinquanta il teatro registrò un nuovo flusso migratorio: anche in questo caso un reale e penoso esodo vissuto da tante famiglie, che videro partire giovani, figli e nipoti in cerca di orizzonti migliori. Tali orizzonti erano offerti dal Nord America, che restava il paradiso per centinaia e centinaia di latinoamericani, attratti da prospettive di lavoro e di sviluppo nel “paese della cuccagna”. Il *sainete* non poteva dunque astenersi dal registrare un fenomeno umano e sociale così significativo. Tuttavia, ciò avvenne ancora una volta trasferendo al suo tradizionale rappresentante, lo sventurato lavoratore italiano, i dolori nati da questa rinnovata odissea. “L'italiano” consentiva in modo particolare la dimostrazione di quel dolore raddoppiato: i figli degli immigrati emigravano, lasciando soli e frantumate case, famiglie, genitori, gli stessi che, a loro volta, avevano abbandonato tutto nel proprio paese come i figli adesso. Lo straniamento già vissuto e patito si rinnova una seconda volta: la generazione dei figli era venuta in un'Argentina al tempo reclamizzata “terra di abbondanza”, e ora invece terra dalla quale allontanarsi alla ricerca di ideali che sono tanto nuovi quanto uguali: diversi, eppure sempre gli stessi. Questo speciale raddoppiamento dell'esperienza migratoria si offriva per rinforzare un tema che era già stato nazionale, un dramma fallimentare che ora si riproponeva intensificato in tutto il suo dolore, come un doppio fallimento e un doppio castigo che pure, pirandellianamente, lasciano tutti innocenti.

Un esempio di raddoppiamento dell'esperienza migratoria è offerto dall'opera *Gris de ausencia*, (“Grigio d'assenza”), scritta e rappresentata nel 1981 dal drammaturgo argentino Tito Cossa. In questo dramma, i toni apparentemente scherzosi sono smorzati dalle tinte scure delle perdite, dell'assurdo, mentre il tema dell'identità viene affrontato in relazione non solo allo straniero, ma all'umanità intera: tutti gli uomini sono dei migranti, degli espatriati. Per far questo, Cossa si serve del tema della doppia, anzi, nel caso specifico tripla emigrazione, raccontando la storia di una famiglia che, dopo aver lasciato l'Italia per l'Argentina, dopo un po' di tempo decide tornare in patria.

Infine, il sempiterno sacrificio dell'inevitabile ricominciare da capo e dell'approdo in sponde estranee viene rinnovato ancora una volta: i figli di questi già doppi emigrati decidono a loro volta di lasciare nuovamente l'Italia, la quale ormai non era per loro che una seconda patria sconosciuta.

Nell'ambito di tale famiglia, Cossa riserva uno spazio speciale alla figura del nonno. Amnesico, la testa ormai persa, nella bonarietà della sua figura sembra offrirsi a una comicità la quale però si rivela subito falsa, tendente piuttosto al grottesco e legata al problema della *desidentidad*, un'altra forma di esilio. L'estraniamento si manifesta negli effetti della smemoratezza senile, che getta il personaggio nell'assurdo di una inutile nostalgia, in una grande confusione di fiumi, tempi, persone e circostanze. Il vecchio non capisce di essere tornato alla sua agognata Italia, e allora rimpiange indiscriminatamente il Rio della Plata e il Tevere, il campo sportivo della Boca e il Colosseo, mentre racconta, in una creativa confusione, del Duce e di Peron, mischiando persino i balconi e, naturalmente, i discorsi. Una dimensione generata da un eccesso di perdite, separazioni, esili, nella quale il comico non può che dissolversi completamente.

5. Il personaggio "italiano" in TV. Terza tappa

Superata la conflittuale epoca migratoria, i *sainetes grotescos*, con i loro personaggi di immigrati impegnati nelle solite lotte quotidiane (lavoro, conflitti, angosce), a loro volta prodotto di altre lotte (ostilità, crisi, esilio), non scompaiono, anzi, continuano ad esistere con una persistenza e una vitalità quasi inaudite. Non si tratta di echi dello *humor* semplice di un'antica mordacità, ma di opere in cui trovano conferma sia l'unione di comico e tragico, sia il vecchio, insostituibile personaggio del migrante italiano, figura sempre intensa e centrale, unica nella sequenza delle maschere sociali, che si oppone agli "adattati" e mantiene tutte le virtù etiche e morali precedenti, nonché la sua tradizionale innocenza. Una persistenza e una continuità nel presente che colpiscono in modo particolare e spingono a interrogarsi circa i motivi, gli scopi e gli interessi che possano giustificare l'atto di ricreare o rivedere opere in cui un buon italiano, padre di famiglia, sbaglia, crolla e soffre. Questa volta, però, una risposta c'è, e sembra essere univoca.

Negli ultimi decenni del Novecento, "l'italiano" è apparso meno in teatro, spostando la propria vitalità piuttosto nei programmi TV di tipo americano trasmessi a puntate, dove si presentava come l'evoluzione della figura tradizionale creata dal *sainete*. Se le opere teatrali avevano dato ai personaggi un nome, il quale, come si è visto, costituiva il titolo delle opere stesse, le serie televisive assegnavano loro anche un cognome, rafforzandone così l'identità, il dominio, l'autorità, e rendendoli protettori a pieno titolo di un gruppo familiare/parentale di loro appartenenza. Inoltre, queste serie TV riproponevano e provavano a restituire in modo aggiornato il tema del disfacimento, del crollo

individuale, familiare e sociale messo in scena dal primitivo *sainete*. Non che l'aspetto della frantumazione e della dispersione generazionale non si affrontasse più, ma la necessità morale e sociale di quella unità essenziale costituita dalla famiglia-cellula, rispetto alla quale "l'italiano" si poneva di nuovo con atteggiamento affettivamente desideroso e moralmente sicuro, veniva affrontata secondo modalità differenti.

Tra queste serie TV, la più famosa è *Los Campanelli* (1969-1974), storia di una famiglia allargata a parenti e qualche amico, nella quale trovano spazio tutti gli stereotipi sociali: l'immane capo, il padre, *Jefe de familia*, che riunisce e protegge tutti, le figure dello scioperato, dell'approfitatore, degli impiegati, dei vicini, ecc. Viene inoltre riconfermato lo spazio del cortile quale luogo di incontro, il più delle volte realizzato intorno a una tavola dove siedono tutti e dove, nella sospirata convivialità dell'altare domestico, l'unità sacra della famiglia si raduna accanto al *pater*. Da potente patriarca, don Carmelo Campanelli gode a vedere l'intera sua famiglia riunita, per questo a tavola non tollera litigi, che infatti di volta in volta sopprime con il solito grido autoritario dall'accento italo-argentino (cioè in *cocoliche*): «¡basta! ¡non quiéro oír ni el volído de una mosca!». Poi, ottenuto il silenzio, guarda i suoi con fare quasi nostalgico e, abbracciando sua moglie, la quale gli sta sempre accanto, prosegue sorridente: «¡qué lindos son los domingos!... ¡No hay nada más lindo que la familia unita!».⁶

Los Campanelli ebbe un successo straordinario, tanto che in due occasioni passò al cinema (*El picnic de los Campanelli*, 1971 e *El veraneo de los Campanelli*, 1972), ispirando due pellicole dirette dal noto cineasta Enrique Carreras, le quali tuttavia non ottennero un grande successo, rispetto a quello riscosso della serie televisiva. Ai *Campanelli* succederà, qualche anno dopo, un'altra serie televisiva, *La familia Benvenuto* (1991-1995), con protagonista Guillermo Francella, famoso attore di cinema e teatro. Il programma, del tutto simile al precedente, ne ripropone la struttura, ripetendo elementi e situazioni divenuti da lì in poi tipologici: la famiglia di genitori italiani emigrati in Argentina, il padre/patriarca che "parla male", fondendo l'elemento comico e il tragico così come fonde l'italiano e l'argentino, le sue reazioni autoritarie e rispettate (dai familiari e, in base a un processo di identificazione, dal pubblico stesso), quelle più drammatiche, profonde e dolorose, le riunioni familiari; fino ad arrivare ai tempi della trasmissione televisiva, che anche in questo caso avveniva la domenica a ora di pranzo.

Rispetto a quanto affermato, l'ultima serie televisiva, realizzata fino a oggi, è interessante in quanto "veramente straniera": essa infatti non corrisponde al modello tradizionale ora illustrato, anzi, vi si oppone. Si tratta della trasposizione di una *sitcom* americana, una serie famosa negli Stati Uniti, dove è nata sotto il nome di *Married with children*. Per la riproduzione in Argentina, vige l'obbligo di rispettare l'originale americano: dalle situazioni ai perso-

naggi, dalle storie agli atteggiamenti e le personalità di ognuno, seguendo tipizzazioni già pensate e realizzate nel contesto statunitense. Ciò significa che del copione originale non era consentito toccare quasi niente, né aggiungere né fare cambiamenti. Tuttavia, cercando il modo di arrivare agli spettatori e alla popolazione argentina, e cioè nel bisogno di “nazionalizzare” la *sitcom*, così da ottenere un successo di pubblico maggiore, la soluzione è stata quella di ricorrere al tramite della lingua italiana, utilizzata dunque in funzione anti-statunitense e nazionale (argentina). È stato così che *The Bundys*, la famiglia tipicamente americana protagonista della *sitcom Married with children* (ancora oggi in onda negli USA), è diventata la *Familia Argento*. Di più non si poteva fare sulla base “intoccabile” di una famiglia tradizionale americana in onda in entrambi i Paesi, la quale, a dire il vero, poteva contenere e rispecchiare ben poco delle famiglie argentine.

Eppure, la sola trasformazione del cognome risulta un atto di per sé sufficiente a rendere la famiglia in questione più riconoscibile da parte del pubblico argentino. Come già affermato prima, il cognome svolge un ruolo centrale nei processi di costruzione e riconoscimento dell’identità, in quanto rimanda al padre (in questo caso rappresentato da Pepe Argento, un americano divenuto argentino-italianizzato). Se, a fronte della modernità degli argomenti e di un approccio ormai globalizzato al mondo, *Married with children* si presenta comunque come una farsa critica – un po’ crudele un po’ ridicolizzante – di americani per americani, nella versione argentina lo strumento per dare alla *sitcom* almeno un tocco di nazionalità locale è stato, appunto, il “cognome benedetto”, valido a recuperare il sapore di una italianità gloriosa e rispettabile, nonostante tutti gli errori e fallimenti messi in atto, tra la scena e lo schermo televisivo, nel corso di tutto un secolo. Un’italianità eroica, se non negli atti, almeno in virtù di quei valori morali per i quali, a torto o a ragione, ogni *Pater familias* si è battuto, e dai quali il pubblico, magari senza rendersene più conto, si sente ancora rappresentato, continuando, nonostante tutto, a riconoscere in essi un esempio, forse per effetto di una memoria inconscia collettiva.

NOTE

1. Cf. Franzina 1979 e 2008, che riproducono storie italiane d’immigrazione tra Argentina e Brasile, ricreate anche dalle lettere dei contadini.
2. Il *conventillo*, diminutivo di ‘convento’, è un tipo di abitazione collettiva chiamata anche *inquilinato* in Argentina, Uruguay e Bolivia. Ogni persona o famiglia affittava una o più stanze costruite attorno a uno o vari cortili centrali; nei più economici spesso i muri e/o il tetto era di lamiera metalliche.
3. Mi riferisco all’opera *La nona* del drammaturgo argentino Roberto Cossa, andata in scena nel 1977.

4. “Matteo” in verità era il nome del cavallo con il quale il protagonista si guadagnava poveramente la vita. L’opera ebbe un tale impatto sulla società, che le carrozze da passeggio ancora oggi si chiamano *Mateos*.
5. Le date corrispondono alle prime teatrali.
6. Queste ultime due battute sono diventate motti che la gente comune ha ripetuto per decenni.

BIBLIOGRAFIA

Cossa 1987 = R. Cossa, *Teatro*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1987.

Franzina 1979 = E. Franzina, *Merica, Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America latina (1876-1902)*, Feltrinelli, Milano 1979.

Franzina 2008 = E. Franzina, *L’America gringa: storie italiane d’immigrazione tra Argentina e Brasile*, Diabasis, Reggio Emilia 2008.

Maria Esther Badin
Università di Buenos Aires
mebadin@yahoo.com

«IL SOGNO DI UNA COSA»

Boško Knežić

L'ETERNO ESULE DALMATA SUGLI ESEMPI DI TOMMASEO E BETTIZA

1. Esilio come categoria autobiografica

Com'è ben noto, la questione dell'esilio trova le sue radici nei tempi più lontani. Con la nascita dei primi insediamenti storici insieme ai primi segni della vita organizzata, si crea il terreno fertile per lo sviluppo del fenomeno dell'esilio. Molto presto, l'esilio diventa uno dei temi principali che occupa i pensieri dei primi letterati, di cui tanti hanno vissuto in prima persona l'esperienza tragica dell'esilio. Da allora fino ai nostri tempi, il sintagma "esilio" è riuscito a salvaguardare nel pieno senso della parola la crudeltà, l'umiliazione e la caduta morale di cui abbonda. Le più grandi menti della letteratura europea e mondiale trovarono l'ispirazione per le loro opere nell'esperienza dell'esilio. Alcuni di loro, com'è il caso del sebenzano Niccolò Tommaseo, che si è meritato il titolo del più famoso esule dalmata, hanno scritto le più belle pagine della letteratura del Bel Paese. Tommaseo, seguendo le orme del primo esule nella letteratura italiana, il suo grande maestro Dante, concepiva l'esilio quasi come un compito messianico, che lo spinse ad abbattere le strette frontiere dipinte da un forte sentimento del nazionalismo che soffoca il libero sviluppo del pensiero umanista. Fu appunto l'esilio che aiutò Tommaseo, sulla via del romanticismo nazionale, a imporsi su un livello internazionale che non può essere circoscritto da nessuna frontiera o confine umano: «l'essere nato in colonia italiana mi interdisce i diritti e le comodità e i conforti che vengono dall'avere una patria; mi fece esule in casa mia, ma concittadino di più nazioni».¹ Nella stessa «colonia italiana» cento anni dopo, a Spalato, nacque Enzo Bettiza, il cui cammino della vita, appunto come quello di Tommaseo, fu segnato da diversi esili, sia volontari che forzati.

Il presente contributo prende lo spunto dall'immagine del mistico esule dalmata, l'uomo che vive al bivio tra Oriente e Occidente, ma che non appartiene del tutto né all'Occidente "avanzato" né all'Oriente "esotico", e fa da ponte tra le diverse culture e civiltà. Affascinato dai due mondi a cui appartiene, lo scrittore esule avrebbe lo scopo di superare lo iato creatosi fra i due mondi a prima vista tanto diversi e lontani. Di questo fenomeno vediamo esempi ancora vivi nella figura di Tommaseo, che nacque nel 1802 a Sebenico, in Dalmazia, precedentemente uno dei più bei possedimenti nelle mani della Serenissima, e in quella di Enzo Bettiza, che nasce nel 1927 a Spalato. Sarà proprio la questione del luogo, cioè l'appartenenza a un luogo, da cui prenderà spunto il tema dell'esilio. Biljana Romić definisce "il luogo" come il punto

d'incontro dei rapporti complessi dell'esistenza umana, in cui si intrecciano le questioni di storia, ambiente e lingua.² Lo scrittore esiliato è necessariamente non allineato e la sua missione è di fare da ponte culturale tra diverse civiltà, non appartenendo del tutto a nessuna di esse. Per questo motivo lo scrittore esiliato crea una patria immaginaria che non cambia mai, rimasta sempre com'era nei tempi della sua partenza. La Dalmazia di Bettiza esiste in un mondo parallelo al nostro, in una terza dimensione, imprigionata nel 1945. La patria del giovane Tommaseo, dall'altra parte, è una patria immaginaria in cui egli non mise ancora piede, si tratta piuttosto del mito della terra promessa. Nella sua visione l'Italia viene raffigurata come una irraggiungibile isola della fortuna, alla quale Tommaseo dedica i suoi primi componimenti giovanili. La sofferenza e l'amore per l'Italia raggiungono il culmine nel romanzo epistolare *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*, che Tommaseo dedica alla memoria dell'amico defunto Antonio Marinovich, l'*alter ego* letterario del grande Dalmata. Il romanzo in questione rappresenta un ottimo esempio dell'esilio interiore causato dall'impossibilità di adattarsi alla vita in provincia: «ma nel soggiorno dalmatico la noia vinceva il debole animo mio».³ Un tipico scrittore esiliato lascia il suo paese d'origine e continua a vivere e a creare tra la letteratura del suo paese e la letteratura della comunità che lo accoglie, realizzando in questo modo una specie di cultura ibrida. Le origini dell'esilio nei casi di Bettiza e Tommaseo vanno rintracciate in un particolare immaginario collettivo, vale a dire la spaccatura geografica in cui si è trovata la Dalmazia dimezzata tra Oriente e Occidente: «io sono un esule nel più completo senso della parola [...], uno che si sentiva già in esilio a casa propria».⁴ All'esilio interiore, che segnò gli anni giovanili dei due scrittori, viene contrapposto l'esilio vero e proprio, che per Tommaseo si verificò una prima volta dal 1834 al 1839, in Francia, e successivamente nel 1849, dopo la caduta della Repubblica di San Marco, quando egli fu costretto a rifugiarsi a Corfù. Tornò in Italia solo nel 1854, stabilendosi a Torino e poi a Firenze, dove morì nel 1874, ormai cieco e malato. Bettiza, dopo la seconda guerra mondiale e il collasso economico della famiglia, lascia per sempre la Dalmazia, che visiterà solo in età avanzata. Anche allora gli sembrerà di avere davanti la stessa terra, lasciata cinquanta anni prima, non cambiata, rovinata ancora una volta dal disastro della guerra, una guerra più sanguinosa di quella degli anni '40, una guerra memoricidio che aveva cancellato il ricordo di un intero periodo.

2. La macchia genealogica

Il tassello mancante alla comprensione dell'anima esiliata di Bettiza e Tommaseo è la quasi identica struttura etnica delle loro famiglie, «la macchia genealogica»,⁵ per dirla con Bettiza, per cui si sentiranno «a-nazionali» più volte: «anch'io, esule semislavo senza radici».⁶ Negli occhi di Tommaseo e Bettiza la Dalmazia viene vista come una donna non protetta che incorpora

l'immagine delle loro madri slave, l'immagine che, per essere completa, ha bisogno di un'altra componente, quella maschile, paterna ovvero quella italiana. Promuovendo questo esempio al livello nazionale, Bettiza e Tommaseo formano la propria visione politica della Dalmazia basata sulla convivenza di due popoli, visione che però non era sempre ben accettata. Giuseppe Praga, d'altra parte, sostenendo che la componente dominante e superiore sia sempre quella maschile, la quale avrebbe il compito, attraverso l'assimilazione forzata, di civilizzare quella femminile, cioè slava, si mette nella fila di coloro che, attraverso posizioni nazionalistiche, creano l'idea dell'unità nazionale. Ihab Hassan ritiene che questo tipo di nazionalismo sia basato su premesse biologiche, etniche, culturali, linguistiche, politiche e geografiche⁷ che, a nostro avviso, determinano un notevole passo avanti verso lo sviluppo dell'ideologia del fascismo. Il sentimento che accompagnava Tommaseo nei suoi anni giovanili, invece, fu quello di una non appartenenza a nessuna delle due nazioni; lo stesso sentimento che provò Bettiza per la prima volta dopo l'arrivo a Zara: «confusamente intuivamo di non essere né italiani né slavi completi».⁸ Dopo la firma del Trattato di Rapallo nel 1920, agli italiani dalmati è stata offerta la cittadinanza italiana a patto che fossero "cittadini italiani all'estero". "L'estero" assorbe per gli italiani di Dalmazia un doppio significato di alterità, nei riguardi della maggioranza slava, ma anche nei riguardi degli italiani dalla penisola. Ricollegandoci a quanto detto sopra, possiamo concludere che quella dei dalmati italiani è un'italianità culturale, avvolta nel mistico velo di Roma e di Venezia. Prezzolini, tenendo conto che la Dalmazia della gioventù di Tommaseo fu un miscuglio di territori e di tradizioni diverse, dove la lingua o l'origine marcavano l'appartenenza ad una determinata comunità, afferma che il sebenicese fu «slavo di origine, e italiano di cultura»,⁹ mentre Bettiza, parlando della propria appartenenza nazionale, scrive quanto segue: «si trattava di un'italianità quasi misteriosa, periferica, forse più culturale che etnica [...]. L'Italia era per tanti dalmati il sogno che essi si facevano dell'Italia».¹⁰

3. Alterità

Il rapporto binario in cui si intersecano i sentimenti di non appartenenza e dell'alterità rappresenta il midollo del conflitto nella relazione italiano-slavo. Nel periodo in cui vive Tommaseo (la prima metà dell'Ottocento) la questione nazionale italiana, come anche quella croata, non era ancora risolta. L'Italia dell'epoca non esiste come concetto geopolitico, tanto meno la Croazia. Dall'altra parte dell'Adriatico, nelle terre slave ancora non unite in uno stato politico, linguisticamente, culturalmente ed etnicamente spiccava la Dalmazia, fatto che spinse Tommaseo a lanciare l'idea di una nazione dalmata. Mentre nei rapporti tra gli slavi e gli italiani, come anche tra i croati del nord e i dalmati, era evidente, nell'ambito del discorso orientalistico, il fatto

dell'alterità, il rapporto tra gli slavi dalmati e gli italiani dalmati non conobbe mai una cosa del genere. Ai tempi di Bettiza, invece, il quadro nazionale italiano e croato è già ben definito, e in base a questo è tanto più semplificato il conflitto nazionale tra i croati e gli italiani. Ora, dentro la comunità slava viene creato un altro tipo di alterità, basato sulle differenze sociali, mentre la comunità italiana, dopo lo stabilimento del regime fascista, viene spaccata tra gli enunciatori di nuovi valori e i sostenitori del vecchio ordinamento sociale e politico. Con l'arrivo del fascismo, sulle sponde dalmatiche arriva anche il pregiudizio sui croati, che venivano definiti una razza inferiore, idea che viene disapprovata da Bettiza: «sarebbe stato comunque del tutto errato e arbitrario definire di razza inferiore un grandissimo romanziere come Tolstoj o un grande poeta tragico come Petar Njegoš, avo della regina Elena di Savoia». Il giovane Bettiza, anche se nella sua visione della Dalmazia rimane coerente rispetto alle principali idee tommaseiane, a volte, descrivendo certe abitudini orientali di sua madre, dalmata di origini montenegrine o musulmane (a giudicare dal cognome Razmilić), cade inconsciamente nel tranello del discorso orientalistico:

certamente mia madre e il padre di lei, provenienti dall'isola di Brazza, erano ormai dalmati naturalizzati da qualche generazione. Ma bastava poco per far riemergere a galla la radice originaria che istintivamente li spingeva a vedere, non nella riottosa Croazia di Radić, bensì nel regno jugoslavo dei Karadjordjević la naturale estensione panslava del piccolo Montenegro da cui veniva il loro clan familiare.¹²

Parlando della Dalmazia, Bettiza introduce una certa gerarchia dell'italianità delle città dalmate. Zara, che la madre di Bettiza definisce come «la città estranea artificialmente italianizzata»,¹³ diventa il bastione dell'italianità dalmata in cui l'elemento slavo non era ben accettato. Gli slavi di Zara erano una comunità omogenea completamente disumanizzata, al cui comportamento venivano attribuiti gli istinti caratteristici per un'intera razza. D'altra parte, gli slavi di Spalato (città nativa di Bettiza), li conosciamo tutti per nome. La nutrice slava ortodossa di Bettiza, Mara, ha il ruolo di *comprador*, la guida che aiuterà il giovane Bettiza a scoprire il mistico mondo slavo tramite le storie degli eroi di Kosovo e di Marco Kraglievich. E chi aiuterà Tommaso a riscoprire la cultura slava invece sarà lo slavo ortodosso Spiridone Popovich di Sebenico, che lo aiuterà a scrivere in slavo l'elegia dedicata alla madre defunta *Uspomeni majke svoje*. Un altro problema che Bettiza indica è quello della ghettizzazione. Secondo Dionne Brand il multiculturalismo, invece di unire, porta sempre di più verso la ghettizzazione.¹⁴ Nella Spalato moderna, un quartiere che originariamente era il quartiere degli ebrei spagnoli porta il

nome "Ghetto". Il palazzo dell'imperatore Diocleziano, il primo esule dalmata, rappresenta il ghetto, il germe di tutti gli esili dalmati. Bettiza non riesce a nascondere la delusione dopo la seconda guerra mondiale, quando nelle città dalmate i posti lasciati dai profughi italiani venivano popolati dai rappresentanti delle ex repubbliche jugoslave. Una politica del genere portò alla creazione dell'alterità sotto l'illusoria maschera dell'unità: «una nuova stirpe slava, rimescolata, imbastardita [...], Zara è diventata oggi il fantasma di se stessa».¹⁵ Anche la guerra patria in Croazia non cancellò il problema dell'alterità. Nella Croazia indipendente non c'è più l'alterità nei rapporti tra gli italiani e i croati, o tra i croati e i serbi. Ora viene creato un altro tipo di alterità tra i croati del sud e quelli del nord. Bettiza in questo caso difende il concetto tommaseiano della "specificità dalmata", che lui stesso tra l'altro definisce come «l'esibizione dei sentimenti»,¹⁶ riferendosi al carattere impulsivo dalmata che è caratterizzato dall'esplosività, ma anche da un cuore mite e umile, dall'esuberanza di sentimento, passione e capriccio.

4. La Dalmazia non allineata

La Dalmazia di Bettiza è una terra speciale che, così com'è riuscita a salvaguardare le sue particolarità quando fece parte delle diverse creazioni politiche, lo deve fare anche ora quando fa parte della Croazia: «la Dalmazia ex jugoslava, ex austriaca, napoleonica, veneziana, ungherese, bizantina, romana e illirica. Oggi croata».¹⁷ Bettiza rimprovera il governo di Zagabria che chiama i dalmati «i croati del Sud»,¹⁸ mentre Tommaseo nella missiva *Ai Dalmati* enfatizza ancora una volta la specificità dalmata: «se il popolo dalmata si sentiva altro da quello che il suo nome suona, avrebbe nominato sé stesso altrimenti»;¹⁹ in seguito, parlando della Croazia, Tommaseo sottolinea che si tratta «non solamente di una provincia distinta, ma regno separato».²⁰ Le differenze tra i croati e i dalmati non sono di carattere nazionale, secondo Tommaseo si tratta piuttosto di una differenza culturale, linguistica e fisica alla quale Bettiza aggiunge una nuova componente; la passione dei dalmati per la cucina: «neppure l'attrazione per la donna, pur radicata profondamente nella sensualità tommaseiana dei dalmati, riusciva a superare quella per una pietanza gustosa».²¹ I prodotti tipici della cucina dalmata derivarono dalle diverse parti, e il punto d'incontro dell'Oriente e dell'Occidente, dove si incontravano le signore italiane e le Morlacche ortodosse, era il mercato di Spalato, noto per il suo nome turco di *pazar*. Un'altra caratteristica della specificità dalmata, secondo Bettiza, è il culto del "ridicolo", che forse fu più evidente, appunto, a Spalato. Dopo essere tornato nella sua città nativa, cinquanta anni dopo, Bettiza si rende conto che la città ha perso la maggior parte della sua specificità, però il particolare senso dell'umorismo, il capriccio e il cinismo sono rimasti ancora a far parte della mentalità spalatina. Il particolare umorismo dalmata si basa sul concetto tommaseiano di "compatire", cioè "compatirsi",

che nella Croazia indipendente serve da arma con la quale i dalmati cercano di combattere il centralismo di Zagabria: «croati anomali, politicamente non faziosi, ma caustici e irriverenti su tutto e su tutti, anche sui nuovi governanti di Zagabria, gli spalatini in particolare non rinunciano al loro consueto cinismo critico».²² L'autonomismo di Bettiza, come quello di Tommaseo, è basato sul non riconoscimento dell'esistenza delle grandi nazioni che dovrebbero portare avanti la ruota del cambiamento: «il tempo delle nazioni regine maestre dell'universo è passato: siamo tutti fratelli e discepoli».²³ Bettiza rimane coerente all'idea tommaseiana della nazione dalmata: «non c'era, nel fondo, grande differenza, né etnica né linguistica, tra il vecchio dalmata che si riteneva italiano e il dalmata che si diceva slavo».²⁴ Egli difenderà quest'idea che sarà minacciata dal nazionalismo slavo, ma anche da quello italiano. Dopo la caduta del Regno di Jugoslavia, il fratello di Bettiza espone la bandiera italiana sul tetto della loro casa, una mossa che Bettiza definisce come inutile esercizio di potere:

perché offenderla adesso, innalzando la bandiera italiana, la bandiera dell'aggressore e del vincitore, proprio al centro del nostro orto, sul tetto della nostra vecchia casa pacifica? Perché umiliare i nostri operai e domestici croati, che ci hanno appena riaccolto dall'esilio come parenti, con l'esibizione inutile di un pezzo di stoffa colorata?²⁵

Dal canto suo, il patriottismo non è solo l'insieme di peculiarità nazionali o religiose che proponeva il nuovo regime fascista. In Dalmazia, secondo Bettiza, non sarebbe stato pensabile mettere in pratica la parola d'ordine del fascismo:

vogliono non solo italianizzare ma fascistizzare col manganello, in ventiquattr'ore, migliaia di slavi che neppure sanno che Mussolini si chiama Benito! Non era certo questa Italia che aspettavamo noi.²⁶

L'Italia che è arrivata alle sponde dalmatiche non era l'Italia che si aspettava la giovane maestra zaratina Consuelo che, anche se italiana, rispetto al passato slavo di Bettiza rappresenta l'alterità. A Zara, i miti slavi di Marco Kraglievich vengono cambiati con i miti del superuomo e della superiorità della stirpe italica:

la mia angoscia di poter essere rigettato come un organo vile, semibarbarico, dal corpo del liceo zaratino che fin dall'illustre nome di Gabriele d'Annunzio, scolpito a lettere dorate sopra il portale,

sembrava annunciare ai dalmati la superiorità della cultura italiana su ogni altra.²⁷

La storia dell'amore tra il giovane Bettiza e la maestra Consuelo, che fa da spina dorsale nell'ultima parte dell'*Esilio*, parla dell'ingenuità giovanile e dell'entusiasmo per gli ideali romantici, mentre la politica espansionistica italiana era ancora in fasce (Consuelo aderisce alla Croce Rossa in Abissinia, una delle prime vittime della politica conquistatrice italiana). La maestra Consuelo rappresenta nello stesso tempo il braccio esteso della nutrice slava Mara e la sua principale contrarietà. Mentre Mara viene rappresentata come una tipica donna Morlacca il cui fisico è dominato da grandi mammelle che sono il simbolo della fertilità femminile e dell'animalità, Consuelo non abbandona mai il ruolo di una bella e timida ragazza borghese. A volte, come anche la madre di Bettiza, Consuelo si toglie la maschera mettendo così in luce il suo carattere stregonesco. Il rapporto che Bettiza ebbe con le donne rispettava il principio bipolare amata-odiata, il principio che egli proiettò sul caso della Dalmazia e dell'Italia. Tommaseo, d'altra parte, tutta la sua vita si era sentito dimezzato tra l'Italia e la Dalmazia, ma gli anni avanzati lo portarono a sentirsi più vicino al popolo da cui prendeva le radici, tanto che nel suo *Testamento letterario* non dimenticò di onorarlo: «alla Dalmazia ove nacqui, e alle genti slave dalle quali in parte ho l'origine, confesso di aver pensato col debito affetto assai tardi».²⁸ Come dichiara Rushdie, l'identità dello scrittore esiliato è nello stesso tempo plurale e parziale, a volte egli si sente come l'unificatore che abbraccia le due culture, a volte invece come se si trovasse tra due fuochi.²⁹ Tommaseo non concepiva mai la patria come un concetto geopolitico, essa veniva osservata tramite le idee del romanticismo storico partendo dalle massime di Metastasio «la patria è un tutto di cui siam parte».³⁰ Nonostante tutto, già anziano e malato non poté non chiedersi se la vita tra i due fuochi avesse più un senso: «misero me che ho smezzata la vita tra due nazioni, una in culla e l'altra in bara!»³¹ Il disgregamento della Jugoslavia, secondo Bettiza, fece sì che la questione nazionale in Croazia venisse semplicemente cambiata con quella regionale, visto che l'indipendenza della Croazia portò al divario tra il nord e il sud: «è forse il momento in cui un dalmata riceve il dono più atteso che la vita possa offrirgli: la felicità nichilistica dell'esodo immobile, della solitudine e del silenzio in patria».³² Nella politica ufficiale di Zagabria, negli anni '90, Bettiza riconosce il discorso orientale che stereotipa i dalmati come un popolo di pigroni. La Zagabria ufficiale ora ha il ruolo paterno, ed essa sa meglio dei dalmati stessi cos'è migliore per loro, mentre i dalmati non vogliono altro che «restare dalmati».³³ Spalato diventa l'antitesi di Zagabria sulla corrente del pensiero lombrosiano, riportato da Gramsci:

il Mezzogiorno è la palla di piombo che impedisce più rapidi progressi allo sviluppo civile dell'Italia; i meridionali sono degli esseri biologicamente inferiori, semibarbari o barbari completi per destino naturale; se il Mezzogiorno è arretrato, la colpa non è del sistema capitalistico o di qualsivoglia altra causa storica, ma della natura che ha fatto i meridionali poltroni, incapaci, criminali, barbari, temperando questa sorte matrigna con la esplosione puramente individuale di grandi geni, che sono come le solitarie palme in un arido e sterile deserto.³⁴

In base a questo esempio, è evidente lo spostamento dell'orientalismo non necessariamente verso est, bensì verso sud: ciò consente di parlare di un meridionalismo secondo cui il Sud percepisce il Nord attraverso il prisma egemonico, mentre il Nord stereotipa i meridionali.

Come è già stato accennato, quello dalmata è un esilio particolare che nello stesso tempo divide e unisce. Tommaseo dovette lasciare la Dalmazia per poter comprendere il vantaggio che ha uno che non appartiene a una nazione sola. Bettiza d'altra parte riscopre la cultura slava, e con essa in parte anche quella dalmata, nella lontana Russia. L'esilio nel caso dei due scrittori è una categoria biografica che porta alla riconciliazione tra i due mondi che in fin dei conti non sono tanto diversi, divisi soltanto da un mare, un fiume comune, per dirla con Tommaseo:

si vede insomma che, per tanti dalmati, il richiamo dell'esilio è come il richiamo della foresta. Richiamo endemico, da Diocleziano in poi, quasi fisiologico, ricorrente in varie fasi e alterni cicli storici.³⁵

NOTE

1. Bruni 2003, 24.
2. Romić 2002, 257.
3. Tommaseo 1840, 37.
4. Bettiza 1996, 14.
5. Bettiza 1996, 238.
6. Bettiza 1996, 392.
7. Hassan 2002, 323.
8. Bettiza 1996, 43.
9. Katušić 1975, 87.
10. Bettiza 1996, 27, 32.
11. Bettiza 1996, 107.
12. Bettiza 1996, 24.
13. Bettiza 1996, 113.
14. Romić 2002, 256.
15. Bettiza 1996, 131.

16. Bettiza 1996, 129.
17. Bettiza 1996, 3.
18. Bettiza 1996, 4.
19. Tommaseo 1861, 5.
20. Tommaseo 1861, 6.
21. Bettiza 1996, 188.
22. Bettiza 1996, 367.
23. Tommaseo 2000, 233.
24. Bettiza 1996, 376.
25. Bettiza 1996, 264.
26. Bettiza 1996, 267.
27. Bettiza 1996, 103.
28. Bruni 2003, 24.
29. Romić 2002, 255.
30. Zorić 1992, 350.
31. Pirjevec 1977, 84.
32. Bettiza 1996, 410.
33. Bettiza 1996, 278.
34. Gramsci 2008, 69.
35. Bettiza 1996, 409.

BIBLIOGRAFIA

Bettiza 1996 = E. Bettiza, *Esilio*, Mondadori, Milano 1996.

Bruni 2003 = F. Bruni, *Tommaseo: nazione e nazioni, in Niccolò Tommaseo e il suo mondo, Patrie e nazioni*, a cura di F. Bruni, Edizioni della laguna, Venezia 2003, pp. 15-43.

Gramsci 2008 = A. Gramsci, *La questione meridionale*, Davide Zedda Editore, Cagliari 2008.

Hassan 2002 = I. Hassan, *Imperativi srca: nacionalizam, kolonijalizam i multikulturalizam s osobnog motrišta*, in *Egzil emigracija; Novi kontekst*, a cura di I. Lukšić, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2002, pp. 321-336.

Katušić 1975 = I. Katušić, *Vječno progonstvo Nikole Tommasea*, Liber, Zagreb 1975.

Romić 2002 = B. Romić, *Postkolonijalni posac u egzilu između dva stolca*, in *Egzil emigracija; Novi kontekst*, a cura di I. Lukšić, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2002, pp. 253-261.

Tommaseo 1840 = N. Tommaseo, *Dell'animo e dell'ingegno di Antonio Marinovich*, Gondoliere, Venezia 1840.

Tommaseo 1861 = N. Tommaseo, *Ai Dalmati*, Colombo, Trieste 1861.

Tommaseo 2000 = N. Tommaseo, *Fede e bellezza*, RCS, Milano 2000.

Pirjevec 1977 = J. Pirjevec, *Niccolò Tommaseo tra Italia e Slavia*, Marsilio, Venezia 1977.

Zorić 1992 = M. Zorić, *Književna prožimanja hrvatsko-talijanska*, Književni krug, Split 1992.

Boško Knežić
 Università di Zara
 boknezic@unizd.hr

Chiara Marasco

ALLA PERIFERIA DEL MONDO: IL VICINO E L'ALTROVE.
LE CICATRICI DELLA MEMORIA NELLA LETTERATURA TRIESTINA

*Il grande prodigio dello spirito umano: la memoria; e questa parola mi avvince come se fosse
antichissima anch'essa, dimenticata e poi di nuovo recuperata dal fondo.*
(Elias Canetti, *Il cuore segreto dell'orologio*)

Nella Prefazione a *Trieste nei miei ricordi*, Giani Stuparich confessa che se Trieste, alla fine della seconda guerra mondiale, avesse avuto la stessa sorte toccata alle altre città italiane, egli probabilmente non avrebbe mai scritto quelle pagine: quelle pagine diventano invece, dopo le umilianti occupazioni straniere e la dolorosa mutilazione dell'Istria, l'unico strumento per provare a ricucire le sanguinanti cicatrici della morte e dell'esodo. L'esodo istriano-dalmata diventa il momento più tragico della storia affannosa e tormentata di una particolare area geografica che è diventata nel corso del Novecento fucina di scrittori che più di altri hanno saputo interpretare il disagio, la fatica dell'esistenza, quell'inquietudine tipica della modernità che Scipio Slataper aveva già riconosciuto nelle contraddizioni proprie di Trieste: «commercio e letteratura, salotto e città vecia, carso e lastricato, italiani e sloveni».¹ L'appartenere al mondo asburgico, alla Mitteleuropa, il desiderio di libertà e di unione all'Italia genera il disagio dei triestini, costretti a vivere una situazione di "diversità" che per esempio Svevo identificava in «quella mia certa assenza continua ch'è il mio destino»,² un'assenza che è tipica degli scrittori triestini: la consapevolezza di una mancanza di qualcosa che è stato loro strappato, l'identità. Vivere per sottrazione è la sintesi di questo malessere che permane sotterraneo nell'anima dei triestini e fa di Trieste una città di frontiera: di passaggio, di approdo, che accoglie, che respinge e che diventa nelle pagine dei suoi autori meta verso cui convergere, città-mondo, luogo del degrado e dell'emarginazione sociale, ma anche del riscatto, luogo di contrasti e antinomie, città tentacolare e fantasma, città letteraria.

Lo sguardo di Trieste e della sua letteratura può sembrare deformato, perché troppo lontano dal centro del mondo, ma talvolta è vero che l'eccesso di vicinanza inevitabilmente acceca, e che vivere «su un anello periferico della geografia del mondo che conta» aiuta a vedere meglio. È quello che avviene in Europa a scrittori come Ibsen, Strindberg e Čechov, i quali, tra fine Ottocento e inizio Novecento, con uno sguardo che viene da lontano, rappresentano come nessun altro i sogni e le angosce dell'individuo. D'altra parte, «chi si sente emarginato» finisce per essere più curioso, «guarda più intensamente, penetra meglio la realtà delle cose. È insomma la vittoria del presbite. Da vicino si ve-

de l'albero ma non si vede la foresta».³ L'espressione, presa a prestito dal drammaturgo Strindberg, ci permette di stabilire più o meno il punto di vista di una città che, pur essendo geograficamente ai margini rispetto alle più centrali Roma, Milano e Firenze, ha prodotto una letteratura per molti versi più nuova, viva e originale.

La storia tormentata di Trieste ha segnato profondamente l'animo dei suoi scrittori, fino a diventare un «non luogo»⁴ che la letteratura ha rappresentato in tutte le sue contraddizioni.

È vero che prima del Novecento Trieste, come dice Slataper (colui che ha inventato il paesaggio letterario triestino) in un articolo pubblicato sulla "Voce" nel 1909, «non ha tradizioni di cultura»,⁵ ma è in questo ambiente così variegato che nasce, tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, una ricca tradizione letteraria che con la sua modernità influenzerà l'intero panorama italiano.

Come ricorda Elvio Guagnini, in *Letteratura a Trieste* Giorgio Voghera invita a distinguere momenti storicamente e culturalmente diversi nella letteratura della città, contestando la categoria «indifferenziata e indebita» di «triestinità» «oltre i termini storici e culturali che permetterebbero di cogliere una omogeneità tra il lavoro degli scrittori che si formano e sviluppano la loro attività tra fine Ottocento e primo Novecento». Una letteratura dai caratteri comuni, precisi e definibili (verità, autobiografismo, conoscenza delle teorie freudiane, massiccia presenza della componente ebraica) esiste, ma è circoscritta ai primi decenni del Novecento, a quel periodo cioè in cui Slataper, Svevo e Saba esprimono pienamente nelle loro opere «l'anima triestina»⁶, quella riconosciuta dalla rivista "Solaria" e poi legittimata dal critico Pietro Pancrazi, che in un famoso articolo del 18 giugno 1930 sancisce la nascita ufficiale della letteratura triestina.⁷ Continua Guagnini:

l'etichetta "triestina" applicata alla letteratura e alla cultura indica non solo scrittori nati e operanti a Trieste ma anche – per i tratti problematici affini, per alcuni comuni punti di riferimento contestuali e per il complesso intreccio di suggestioni e di apporti – scrittori di un'area molto vasta che spazia dalla Gorizia di Michelstaedter all'Istria di Quarantotti Gambini e alla Fiume di Morovich.⁸

A queste si possono aggiungere la Materada di Tomizza e la Spalato di Bettiza. Per "tradizione letteraria e culturale" triestina ci riferiamo dunque a un'intima congenialità spirituale, all'atteggiamento umano di chi vive in un medesimo ambiente e sente l'assillo dei medesimi problemi, ciò che Magris chiama «endogamia», e che sintetizza le affinità, le reciprocità, il comune sentire che avvicina tutti quegli scrittori che nascono, vivono o vengono adottati

dalla città adriatica, e che spesso fanno echeggiare nella loro pagina le parole già dette, già pronunciate e sofferte da chi li ha preceduti.⁹

Nel corso del Novecento «una letteratura triestina continua ad esistere», ma col tempo poi finisce per stilizzarsi, per ripiegarsi su se stessa, per autocelebrarsi, perdendo la sua autenticità e trasformandosi in una «letteratura sulla triestinità».¹⁰ Gli scrittori della nuova generazione non possono liberarsi del passato, e spesso lo ripropongono imitandolo in forme retoriche e false; talvolta, invece, la letteratura si confonde con la saggistica, in un gioco di specchi che solo in parte ci rivela una letteratura al tramonto. Il panorama letterario del secondo Novecento si arricchisce infatti di nuova linfa da parte di chi non è nativo di Trieste, ma in quella città ha trovato l'altrove, l'aldilà della propria frontiera: «il mondo slavo penetra per la prima volta nella letteratura triestina, non più in un modo intellettualistico e volontaristico, come in Scipio Slataper, ma attraverso una diretta esperienza di vita e una intima conoscenza delle culture slave, nell'opera di Enzo Bettiza e di Fulvio Tomizza»: «la letteratura nata sulla scia del dramma dell'esodo istriano-dalmata si caratterizza sempre più per le sue note dolenti, per lo scavo autobiografico, per la sua antiletterarietà, per la testimonianza che ne danno i sopravvissuti testimoni: una scrittura che è una sintesi fra romanzo e saggio, che è confessione e rimpianto, ricerca dolorosa nei meandri della memoria. Trieste, infatti, che non ha ancora assorbito le sofferenze delle guerre e la fine dell'Impero, vive un'altra pagina dolorosa, quella dell'esilio, accogliendo nel suo grembo migliaia di persone costrette ad abbandonare i territori dell'Istria, della Dalmazia, quei luoghi prima così vicini perché italiani e ora così lontani, al di là di una frontiera divenuta invalicabile.

“Destino di frontiera” era già quello avvertito da Slataper, ma che diventa ora lacerante condizione esistenziale per chi vive da protagonista l'esodo: «dove finisce Scipio Slataper comincia Fulvio Tomizza» aveva intuito Biagio Marin.¹² In effetti ci sembra che, tolte le dovute differenze, un *continuum* percorra tutta la letteratura triestina del Novecento: seguendo la linea ideale che da Slataper conduce a Tomizza, a Bettiza, a Magris e a Morovich, la ricerca di verità e di chiarificazione interiore connaturata nella letteratura triestina diventa ricerca nella memoria da parte di chi si sente a sua volta frontiera, perché sopravvivere significa vivere sopra, cioè al di là della morte e della vita, e forse anche altrove rispetto alla propria vita.

Il concetto di frontiera, con riferimento a Trieste e Gorizia, viene elaborato all'inizio del Novecento da intellettuali come Piero Gobetti, Gaetano Salvemini, Scipio Slataper, per poi essere messo in discussione da intellettuali e scrittori come Elias Canetti, Milan Kundera, fino a Claudio Magris, Fulvio Tomizza, Angelo Ara.

Per Fulvio Tomizza, la cui vita si costituisce in un vero e proprio «destino di frontiera», la «frontiera reale, frontiera “per antonomasia”, è quel ter-

ritorio sempre conteso, e in definitiva sempre estraneo ai contendenti, che alla sommità dell'Adriatico si insinua tra Italia, Austria e Jugoslavia, nel quale si radicano il mio destino di uomo e la mia ricerca di narratore». ¹³

Per Claudio Magris, studioso e scrittore nato a Trieste, la vicinanza geografica del confine è sempre stata una delle esperienze cruciali e determinanti per lo sviluppo personale dell'uomo e dell'artista.

Per Magris la frontiera triestina non l'ha soltanto separato dall'altro, ma anche da se stesso. Le terre che sino alla fine della seconda Guerra Mondiale erano appartenute all'Italia (quel Carso in cui Magris da bambino andava a passeggiare con i suoi amici) erano sparite dietro la Cortina di Ferro che nascondeva «l'altra Europa», un misto per Magris di noto e ignoto. ¹⁴

Scrive infatti Magris:

se Trieste è una frontiera, quest'ultima diviene, in alcune opere letterarie, un modo di vivere e di sentire, una struttura psicologica e poetica. La frontiera è una striscia che divide e collega, un taglio aspro come una ferita che stenta a rimarginarsi, una zona di nessuno, un territorio misto, i cui abitanti sentono spesso di non appartenere ad alcuna patria ben definita, o almeno di non appartenere con quella ovvia certezza con la quale ci si identifica, di solito, col proprio paese. ¹⁵

L'uomo di Magris, il personaggio che emerge nei suoi romanzi, è un uomo del confine. Il confine costituisce un valore finché può essere oltrepassato: superarlo vuol dire arricchire la propria identità. Senza l'esperienza della frontiera, Magris ne è convinto, molti testi non sarebbero mai stati scritti:

la frontiera è una necessità, perché senza di essa ovvero senza distinzione non c'è identità, non c'è forma, non c'è individualità e non c'è nemmeno una reale esistenza, perché essa viene risucchiata nell'informe e nell'indistinto. La frontiera costituisce una realtà, dà contorni e lineamenti, costruisce l'individualità, personale e collettiva, esistenziale e culturale. ¹⁶

La letteratura stessa diventa frontiera, ma anche esercizio terapeutico: compensando le mancanze della vita, diventa rifugio, ma anche possibilità di salvare il tempo perduto, un viaggio per sfatare il mito "dell'altra parte", «per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là - che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro». ¹⁷

Non mancano le critiche di Magris ai tanti colleghi scrittori che approfittano del proprio *status* di uomo di frontiera per sfuggire ad una precisa appartenenza e «per costruirsi un'identità grazie a questa alterità esasperata». ¹⁸ Accanto a questa è nata, però, anche una letteratura incisiva e originale da parte di chi ha saputo superare il dolore del distacco, della lacerazione, e ha saputo trovare una nuova identità nella città che lo ha accolto. Esempio è la figura di Fulvio Tomizza, di cui Claudio Magris mette in evidenza la capacità di dare «voce a quel mondo slavo dell'Istria che la tradizione italiana aveva ignorato o rimosso». ¹⁹

Fulvio Tomizza, la cui nostalgia per la terra perduta diventa materia della sua scrittura letteraria, è uomo di frontiera e frontiera a sua volta: lo scrittore di *Materada* avvertirà costantemente un senso di estraneità non tanto a un luogo, quanto piuttosto al tempo presente, e in questo senso di non appartenenza scoprirà la sua identità. Tomizza ha vissuto oltre cinquant'anni a Trieste, ne è divenuto uno degli scrittori più rappresentativi, eppure ha sempre avvertito la sensazione di sentirsi un «triestino a metà», ²⁰ rimasto con buona parte dell'anima abbarbicato a qualsiasi campagna e a quella istriana in particolare, e di non possedere in pieno la città che maternamente lo ha accolto. A Trieste lo scrittore dedica pagine intense, facendo dei luoghi triestini nuovi spazi della memoria e, anche quando tornerà a parlare della sua amata Istria, divenuta «ferma particella dell'universo», Trieste sarà implicitamente presente come città d'approdo, quella a cui il destino lo ha condotto. La letteratura di Tomizza è epica almeno quanto antiepica è quella triestina, un'epicità che nasce e si sviluppa dall'esperienza della vita che conduce in maniera estemporanea alla scrittura: «nato in un cantuccio dell'Istria contadina e mistilingue, sono divenuto scrittore in seguito agli eventi che hanno sconvolto anche quell'appartato e trascurato angolo di terra». ²¹ *Materada*, scritto di getto all'arrivo a Trieste, è un *unicum* nella letteratura triestina, un'opera originale, ma che aveva in sé soprattutto un intento, un monito, quello di superare le barriere dell'odio e delle differenze, nella speranza di dimostrare che convivere anche nella diversità, in uno stesso luogo, è possibile. Per il contadino di *Materada* il confine,

quella sbarra sollevata, che chiude su un territorio e ne spalanca un altro, è un limite estremo che soltanto un'imposizione, sia pure interiore, può rendere valicabile. Tutto [...], tutto è ugualmente rimasto alle sue spalle. Oltre, al di là, sarà fondata un'altra vita, ma come presa in prestito, che poteva essere assegnata al suo vicino e che pertanto non lo coinvolgerà mai interamente. ²²

La condizione di profugo non può comunque essere dimenticata. Gli italiani d'oltre confine giungono nella terra d'origine dei loro genitori con

molte speranze. Come dice Bettiza, parlando dell'esodo degli italiani dalmati, la loro è «un'italianità quasi misteriosa, periferica, forse più culturale che etnica»; vi è una «comune devozione al mito dell'Italia d'oltrespanda. Italia idealizzata, stilizzata, abbellita, e quasi sempre malcompresa da tanti irredentisti dalmati e istriani».²³

Dopo testi interessanti, ma che non lasciano il segno (*Il fantasma di Trieste, Mito e realtà di Trieste*) e vanno segnalati soprattutto come testimonianza della letteratura sulla letteratura che si afferma a Trieste nella seconda metà del Novecento (una sorta di letteratura "al quadrato"), Enzo Bettiza scrive "il libro", il romanzo-confessione da sempre negato e finalmente venuto alla luce.

Esilio (1996) rappresenta un punto d'arrivo, ma anche un ritorno, il ritorno ad un passato che si pensava in gran parte dimenticato, rimosso: il viaggio nella memoria riporta alla luce l'immagine sublimata della città natale, Spalato, un luogo in cui non è più possibile tornare perché così come lo ricorda Bettiza non esiste più. Bettiza si definisce «un esule organico più che anagrafico, uno che si sentiva in esilio a casa propria», «un esule semislavo senza radici». Il momento effettivo dell'esilio rappresenta «il taglio ombelicale, l'esodo vero e proprio»: da quel momento comincia «il lento processo di necrosi dei ricordi legati a Spalato e alla Dalmazia». L'esule non ricorda facilmente: «l'esilio prolungato nello spazio e nel tempo» «lentamente carbonizza tutto ciò che siamo stati altrove, recide i vincoli di sangue, spegne i ricordi», effetto dell'«anestesia distruttiva dell'esilio».²⁴ Qualcosa poi improvvisamente fa riemergere schegge di vita vissuta, momenti che sembrano essere appartenuti ad altri, istantanee di un mondo lontano: è quello che accade a Bettiza, il quale nel Prologo di *Esilio* confessa che forse non avrebbe mai scritto quelle pagine, se non fosse scoppiata la guerra nell'ex Jugoslavia: una nuova tragedia fa riemergere l'altra, quella vissuta sulla propria pelle tanti anni prima. Si riaprono vecchie ferite che, dopo tanti anni di amnesia, hanno ripreso a sanguinare. L'autore dà finalmente sfogo ai «rubinetti dei ricordi» affidando alla pagina bianca un'involontaria autobiografia: «l'esilio è simile a una lebbra leggera, gassosa, che, con un logorio diluito nel tempo, sfigura e corrompe a poco a poco l'organo della memoria». Per un esule «ricordare è guarire» (carattere terapeutico e catartico della memoria), anche se poi la memoria seleziona in maniera indiscriminata i ricordi che, sottratti al passato, vengono fissati per sempre dalla scrittura. Rievocando gli ultimi giorni vissuti a Spalato riemerge vivido, dal fondo, il «giorno dell'esodo», mentre lo sguardo del giovane Bettiza, che vede farsi sempre più piccola la sua Spalato, sancisce l'inizio dell'esilio.²⁵

Il viaggio invece è il momento sospeso fra il qui e l'altrove: la nave su cui viaggia Bettiza rappresenta «un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo all'infinito del ma-

re [...], grande serbatoio di immaginazione [...], eterotopia per eccellenza»:26 col tempo subentrerà nel profugo la coscienza di una doppia identità, quella del passato corrispondente alla terra natale e quella del presente, legata alla terra d'approdo, almeno fino a quando tutto sprofonderà nell'oblio, poi in una sorta di nevrosi a lungo irrisolta.

Scrivere, ha scritto Foucault, significa «subordinarsi al tempo» e «ritornare, risalire all'origine, riappropriarsi del primo momento»:27 proprio quello che accade a Bettiza, che dopo anni si abbandona ai ricordi e affronta il trauma dell'esilio e tutte le conseguenze dell'esodo. Per uscire in parte dal male oscuro, Bettiza dovrà aspettare di approdare a Mosca diciotto anni esatti dopo il suo arrivo a Trieste. C'è voluta una seconda vita di diciotto anni (tanti erano stati gli anni trascorsi in Dalmazia) per cancellare le morbose conseguenze del distacco dalla prima. Il vuoto dell'esilio verrà colmato in questa nuova fase della sua vita: Mosca cura le ferite del passato e sancisce, quasi svevianamente, il ritorno alla vita e alla salute.

L'esilio rappresenta per ogni individuo un'esperienza di rottura: l'addio a un mondo che lo ha escluso e l'ingresso in una realtà che, pur essendo anche geograficamente tanto vicina a quella di provenienza, è un altrove che respinge, che umilia, che non accetta lo straniero, l'altro; di conseguenza l'esilio diventa esclusione, confine dalla vita, assenza, la sensazione di sentirsi perennemente "dall'altra parte".

Il confine verrà avvertito come una cesura psicologica che si incunea in maniera congenita nell'inconscio, come dimostra l'immaginario onirico e surreale di Enrico Morovich: nei suoi racconti i fantasmi, gli spettri, gli spiriti vaganti, le anime in pena si aggirano per la campagna e per i boschi sia di giorno che di notte, evitando accuratamente la rete di confine che hanno in odio: la scrittura fantasmatica dello scrittore fiumano esorcizza così l'angoscia del vuoto e della morte. Sopravvivere diventa ancora più arduo quando si è costretti a fuggire alla minaccia della morte esemplificata nell'immagine della foiba: cronotopo storico di morte e vendetta, la foiba diventa nelle pagine degli scrittori simbolo del baratro, dell'abisso, dell'ansia confinaria. In questo senso, emblematico diventa il romanzo di Morovich, *Il baratro*, composto nel 1954, l'anno in cui l'esodo degli italiani dalle terre assegnate alla Jugoslavia si fa più intenso. La migrazione forzata coinvolge centinaia di famiglie. Nel romanzo non si fa espresso riferimento alla foiba, ma si allude continuamente alla paura del vuoto, alla vertigine, direbbe Bachelard. Attraverso immagini surreali e fantastiche, *Il baratro* «si rivela buco nero che inghiotte esperienze e memorie passate, traumi, oggetti, carcasse, detriti e voci intrappolate dal ventre oscuro di una terra di confine riluttante a rigurgitare il suo prezioso contenuto».28 Quella dello scrittore fiumano è la preziosa testimonianza dei silenzi fecondi (*Silentes Loquimur* è il motto scolpito sulle croci poste ai margini delle

foibe) e di quelle nevrosi di frontiera che accompagneranno, come una ferita che non può essere rimarginata, Trieste e la sua letteratura.

Il dolore per quella pagina terribile della storia risuona anche in un libro gradevole e apparentemente leggero di Mauro Covacich, *Trieste sottosopra*: passeggiando per Basovizza, piccolo paese dell'altopiano carsico, ma noto soprattutto per le foibe omonime, Covacich pensa che nei boschi in cui gli uomini di Tito hanno fatto scomparire centinaia di morti oggi i triestini passeggiano, corrono, chiacchierano piacevolmente; la loro non è mancanza di rispetto, ma desiderio di andare comunque avanti. La nota «gaiezza dei triestini», afferma Covacich, è dovuta al desiderio di dimenticare, rimuovere l'angoscia, il dolore, la morte che ha caratterizzato la loro storia: «Trieste è destinata a rimanere terra di passaggio, corridoio, dove i flussi continuano a transitare, a mescolarsi, a conflagrare»,²⁹ un mondo vario e grande che porta addosso cicatrici incancellabili, ma che nonostante tutto ha una struggente bellezza che si diffonde nei paesaggi dell'anima dei suoi tanti scrittori, come nelle pagine dell'originalissima e sorprendente Marisa Madieri, la cui prosa tersa e limpida ci restituisce tutta la genuinità di una donna che è stata una giovane esule e ha conosciuto la fatica dell'esistenza senza mai perdere il sorriso.

Un uomo – dice una parabola di Borges:

si propone il compito di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di vascelli, di isole, di pesci, di case, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.³⁰

Quei segni, quei solchi tracciati sul volto rappresentano le cicatrici della vita e insieme il paesaggio dei luoghi che l'individuo ha attraversato nei suoi viaggi nel tempo e nello spazio. Il paesaggio del mondo che attraversiamo nella vita diventa lo specchio della nostra immagine. «Noi siamo tempo rappreso» dice Marisa Madieri, ma anche i luoghi sono tempo rappreso, un tempo plurimo in cui si fondono passato e presente e attraverso cui è possibile viaggiare ricostruendo lentamente il mosaico dei ricordi, frammenti di vita e di dolore. Il viaggio diventa così metafora della scrittura che salva dall'oblio tutto ciò che non deve essere dimenticato.³¹

«Trieste, forse più di altre città, è letteratura, è la sua letteratura», ed è la città che più di altre ha mantenuto la sua memoria attraverso le pagine di coloro che hanno sentito maggiormente il suo dissidio, dandole un volto.³² Ed ecco che i volti della città cambiano in base alla penna del suo autore; le vie e le strade si ripetono, si trasformano e si trasfigurano: «il tempo, quarta dimensione dello spazio»,³³ consente allo scrittore-*flâneur* di viaggiare nei luoghi del-

la memoria.³⁴ Così la topografia dei luoghi rappresentati diventa la *mise en abîme* dello scrittore che cerca, fra le pieghe sinuose della città, la propria identità.

NOTE

1. Slataper 1931, 145.
2. Svevo 2004, 899.
3. Alonge 1988, 98-99.
4. Bahr 1909, 8. Cf. anche in Powell 1980, 133: «Trieste è strana. Paesaggio meraviglioso. Più bello che a Napoli. Ma non è una città. Si ha l'impressione di non essere in alcun posto. Ho provato la sensazione di essere sospeso nell'irrealtà».
5. Slataper 1954, 11.
6. Guagnini 2009, 7.
7. Cf. Marasco 2012, 9-19.
8. Guagnini 2009, 15.
9. Cf. Ara – Magris 1982, 98.
10. Guagnini 2009, 26.
11. Ara – Magris 1982, 182.
12. Tomizza 1992, 25.
13. Tomizza 1995, 142.
14. Dupré 2009, 28.
15. Ara – Magris 1982, 192.
16. Magris 2001, 58.
17. Magris 2001, 52.
18. Magris 2001, 54.
19. Ara – Magris 1982, 194.
20. Cf. Tomizza 1995, 23.
21. Tomizza 1995, 101.
22. Tomizza 1995, 134.
23. Bettiza 1996, 27, 34.
24. Bettiza 1996, 14-15.
25. Bettiza 1996, 397, 399, 420.
26. Foucault 2001, 32.
27. Foucault 2001, 33.
28. Pizzi 2007, 172.
29. Covacich 2006, 41-42.
30. Borges 1999, 195.
31. Cf. Magris 2005, XVI-XVII.
32. In più occasioni Magris fa riferimento alla parabola di Borges: «la nostra identità è il nostro modo di vedere e incontrare il mondo: la nostra capacità o incapacità di capirlo, di amarlo, di affrontarlo e cambiarlo» (Magris 2008, 238).
33. Bachtin 2007, 23.
34. Cf. Magris 2008, 247: «almeno a partire da Baudelaire, metropoli e poesia sono strettamente legate».

BIBLIOGRAFIA

- Alonge 1988 = R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma – Bari 1988.
- Ara – Magris 1982 = A. Ara – C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Bahr 1909 = H. Bahr, *Dalmatinische Reise*, s. Fischer-Verlag, Berlin 1909.
- Bachtin 2007 = M. Bachtin, *Estetica e romanzo* [1979], Einaudi, Torino 2007.
- Bettiza 1996 = E. Bettiza, *Esilio*, Mondadori, Milano 1996.
- Borges 1999 = J. L. Borges, *L'artefice*, Milano 1999.
- Covacich 2006 = M. Covacich, *Trieste sottosopra. Quindici passeggiate nella città del vento*, Laterza, Roma – Bari 2006.
- Dupré 2009 = N. Dupré, *Per un'epica del quotidiano. La frontiera in Danubio di Claudio Magris*, Franco Cesati, Firenze 2009.
- Foucault 2001 = M. Foucault, *Spazi altri*, Mimesis, Milano 2001.
- Guagnini 2009 = E. Guagnini, *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori*, Diabasis, Reggio Emilia 2009.
- Magris 2001 = C. Magris, *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano 2001.
- Magris 2005 = C. Magris, *L'infinito viaggiare*, Mondadori, Milano 2005.
- Magris 2008 = C. Magris, *Alfabeti*, Garzanti, Milano 2008.
- Marasco 2012 = C. Marasco, *Trieste e l'«inquietudine» della modernità*, in *La città e l'esperienza del moderno*, Atti del Convegno MOD, tomo 3, a cura di M. Barenghi – G. Langella – G. Turchetta, ETS, Pisa 2012, pp. 9-19.
- Pizzi 2007 = K. Pizzi, *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera*, Gedit, Bologna 2007.
- Powell 1980 = N. Powell, *Viaggiatori a Trieste*, trad. it. di R. Prinzhofer, Mursia, Milano 1980.
- Slataper 1931 = S. Slataper, *Lettere*, vol. 3, a cura di G. Stuparich, Buratti, Torino 1931.
- Slataper 1954 = S. Slataper, *Scritti politici*, a cura di G. Stuparich, Mondadori, Milano 1954.
- Svevo 2004 = I. Svevo, *Soggiorno londinese*, in *Teatro e Saggi*, a cura di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, pp. 893-910.
- Tomizza 1992 = F. Tomizza, *Destino di frontiera. Dialogo con Riccardo Ferrante*, Marietti, Genova 1992.
- Tomizza 1995 = F. Tomizza, *Alle spalle di Trieste (Scritti 1969-1994)*, Bompiani, Milano 1995.

Chiara Marasco
Università della Calabria
marascochiara@libero.it

Massimiliano Tortora

«L'ESILIATO» E «LA PATRIA SOGNATA»
IN *MEDITERRANEO* DI EUGENIO MONTALE

1. L'esilio come condizione permanente

Mediterraneo è un poemetto costituito di nove movimenti, che occupa l'intera terza sezione di *Ossi di seppia*. Sia per la sua data di composizione – 1924, e dunque successiva a quella di gran parte dei testi poi confluiti nella prima raccolta di Montale –, sia per la sua collocazione all'interno del libro – terza, appunto, di quattro sezioni – il lungo componimento si presenta al lettore come un testo maturo, espressione di una fase avanzata della riflessione montaliana.

Nello specifico, se è vero che *Ossi di seppia* prende le mosse dall'aspirazione, da parte dell'io lirico, a un «miracolo» redentore che lo sottragga al magma del contingente per veicolarlo in un insieme indistinto superiore e pacificato – la natura –, è altrettanto vero che all'altezza di *Mediterraneo* tale speranza è, con maturità e con senso di “adulità”, abbandonata: dopo aver incontrato la «disturbata Divinità»¹ ne *I limoni*, e aver reclamato l'abbraccio del vento in *Corno inglese* e del mare in *Falsetto*, il soggetto si arrende infatti e prende atto di appartenere alla «razza | di chi rimane a terra» (*Falsetto*, 50-51), ossia di chi non vedrà «sorgere per via | la libertà, il miracolo, | il fatto che non era necessario!» (*Crisalide*, vv. 65-67). Sono già le *Poesie per Camillo Sbarbaro* a rivelarlo, nonché quasi tutti i testi della seconda sezione: immediatamente precedenti, pertanto, a *Mediterraneo*.

Mediterraneo, come se fosse una raccolta nella raccolta, riepiloga l'intera vicenda raccontata in *Ossi di seppia*, che ha come protagonista un io, che più tardi si scoprirà essere Arsenio. Non stupisce pertanto che tutti i primi movimenti, che riferiscono di un'infanzia mitica nella quale il soggetto si sentiva parte di un ente superiore divino ed empireo, cioè il mare – di qui il titolo *Mediterraneo* –, siano tutti coniugati al passato. E proprio nel quarto movimento, che ancora rimanda a un passato pieno e a contatto con una totalità posseduta e non da ricercare, troviamo una delle definizioni più pregnanti della condizione esistenziale dell'io:

Nasceva dal fiotto la patria sognata.
Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.

(*Ho sostato talvolta nelle grotte*, vv. 13-15)

Nel mondo mitico dell'infanzia, il soggetto dunque abitava «la patria sognata», il «paese incorrotto», e non scontava alcuna condizione di “esilio”, anzi, semmai proprio dall'esilio «rientrava». Tuttavia, come informa più tardi anche *Fine dell'infanzia*, «eravamo nell'età illusa» (*Fine dell'infanzia*, v. 79), e quella fusione con il mare e con la natura in genere – sempre in *Mediterraneo* si legge: «tu m'hai detto primo | che il piccino fermento | del mio cuore non era che un momento | del tuo» (*Antico sono ubriacato dalla voce*, vv. 12-15) – era solo una chimera, appagante sì, ma non imperitura.

Sicché, il quinto movimento di *Mediterraneo*, quello centrale, si apre proprio con una frattura tra io e mare, e raccontata oltretutto con il presente indicativo, che sostituisce la lunga sequela di remoti e imperfetti della prima parte dell'opera:

Giunge a volte, repente,
un'ora che il tuo cuore disumano
ci spaura e dal nostro si divide.

(*Giunge a volte, repente*, vv. 1-3)

A partire da questi versi, nel poemetto si istituisce la condizione di “esilio” che il soggetto-Arsenio deve scontare, e che a ben vedere è il motore di tutta la raccolta di *Ossi di seppia*: il libro infatti rappresenta l'io lirico da subito in una condizione liminare, tra la giovinezza e l'età adulta, e mette in scena questo trapasso, che conduce all'abbandono delle illusioni infantili e della patria sognata, perfetta e fantasiosamente abitata; conduce, insomma, allo *status* di esiliato appena enunciato.

Ora, tutta la cultura letteraria di primo Novecento ruota intorno al concetto di esilio esistenziale e di espulsione da un eden mitico, in cui la totalità era compatta e non già infranta, come invece si configura a inizio secolo. Esemplare a tal riguardo è la *Teoria del romanzo* di Lukács, scritta nel 1914, circa dieci anni prima di *Ossi di seppia*, e rappresentativa di un'epoca e di un *humus* da cui anche Montale ha tratto nutrimento. Proprio in quest'opera, il giovane Lukács parla del legame spezzato con la «patria trascendentale»,² e il conseguente essere gettati in un mondo di «crepe» e di abissi»,³ dominato da una temporalità lineare e irreversibile, sinonimo di dispersione e di finitudine. È insomma «l'espatriazione trascendentale»⁴ la condizione tipica dell'uomo moderno; una condizione, peraltro, che si riscontra, rientrando nei confini italiani e in territori letterari vicini a quelli di *Ossi di seppia*, anche in Ungaretti, in cui la vicenda biografica si intreccia con un comune sentire: al punto che l'intera *Allegria* è costruita sulla tensione per una patria – che è *Italia, Popolo*, ma anche comunità in genere – talvolta raggiunta, ma mai agguantata defini-

tivamente. Ancora una volta l'esilio esistenziale si pone come elemento costitutivo dell'individuo.

Riducendo all'essenziale questioni che naturalmente sviluppano riflessioni ampie e complesse, nei confronti dell'esilio, anche di quello esistenziale, o trascendentale, si possono avere due opposte reazioni. Da un lato il soggetto può rassegnarsi a una piena accettazione, talmente decisa da condurre all'abbandono definitivo della patria originaria, e addirittura al suo oblio: in questo modo l'esilio però cessa di essere tale, per trasformarsi in una sconfitta che ha imposto un cambiamento. Oppure, ed è la reazione opposta a quella appena descritta, l'espulso mette in atto una serie di strategie volte a riscattare la condizione di esilio e a recuperare la patria perduta: anche in questo caso l'obiettivo è quello di sottrarsi alla fisionomia di esiliato per assumere prima «l'espressione del non-essere-ancora-tornati in patria»,⁵ e poi il volto del figliolo rientrato a casa.

Diversa è però la direzione che intraprende Arsenio: quello del protagonista di *Ossi di seppia* in fondo è un percorso che esplicita un atteggiamento e uno stato esistenziale peculiari dei personaggi della letteratura moderna – si pensi al finale di *I Malavoglia* e al giovane 'Ntoni – e modernista in maniera ancora più caratteristica. In *Ossi di seppia* l'accettazione del contingente, e dunque la caduta delle speranze di riconquista della «patria sognata», non fa venir meno l'esigenza di continuare a reclamare il diritto di cittadinanza per quel «paese incorrotto» ormai perduto e forse addirittura inesistente. In questo modo la condizione di «esilio» non è più accidentale e transitoria, ma assume dei tratti strutturali e fondanti: diventa in sostanza l'elemento precipuo che caratterizza l'uomo di *Ossi di seppia* e della modernità in genere.

2. «Giurano fede queste mie parole | a un evento impossibile»

Se il quarto movimento di *Mediterraneo* rievoca la «patria sognata», appoggiandosi in gran parte all'imperfetto indicativo, e *Giunge a volte repente*, il quinto segmento, si impone con ventitré presenti indicativi su ventiquattro occorrenze verbali, il sesto testo del poemetto, *Noi non sappiamo quale sortiremo*, si caratterizza per l'utilizzo del futuro indicativo: e, proprio per questo dato, rappresenta un'eccezione all'interno di tutto il componimento della terza sezione della raccolta.⁶

Il futuro non è mai un tempo neutro, ossia meramente referenziale, in *Ossi di seppia*, ma comporta sempre un'istanza di speranza e di vocazione al miracolo e al miglioramento. E anche il sesto movimento di *Mediterraneo* non si sottrae a questa regola. Sia sufficiente rileggere l'*incipit* del testo:

Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto;
forse il nostro cammino

a non tóche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino.
Ancora terre straniere
forse ci accoglieranno: smarriremo
la memoria del sole, dalla mente
ci cadrà il tintinnare delle rime.

(*Noi non sappiamo quale sortiremo*, vv. 1-12)

Il futuro, nonostante l'abdicazione del miracolo e di tutte le prospettive di liberazione esistenziale, si presenta a più incognite: può essere una lenta discesa verso la morte – il «vallo estremo» –, oppure un imprevisto riscatto ottenuto grazie a un «anello che non tiene» (*I limoni*, v. 27) o a «una maglia rotta nella rete» (*Godi se il vento ch'entra nel pomario*, v. 15); o ancora, ed è l'opzione finale, quella che diviene la piattaforma su cui far poggiare il resto della raccolta, all'io spetterà solo un eterno esilio, in foscoliane «terre straniere». Non solo ma quest'ultima possibilità si struttura proprio unendo le due precedenti, giacché da un lato l'io si trova trasportato da un tempo lineare che conduce alla fine, e dall'altro aspira a recuperare un mondo addirittura dimenticato, ma che, attraverso un «luciferino e accecante splendore»,⁷ un riverbero di quella luce divina che testimoniava l'immanenza del senso, gli «ammicchi»,⁸ fa ancora sentire la sua presenza.

Impostata così la lettura di *Mediterraneo*, la chiusa del poemetto risulta al lettore molto più comprensibile, e non necessitante di interpretazioni volte a negare ciò che è sotto gli occhi: una chiusa all'insegna della speranza e della positività. Così è l'inizio del nono e ultimo movimento di *Mediterraneo*:

Dissipa tu se lo vuoi
questa debole vita che si lagna,
come la spugna il frego
effimero di una lavagna.
M'attendo di ritornare nel tuo circolo,
s'adempia lo sbandato mio passare.
La mia venuta era testimonianza
Di un ordine che in viaggio mi scordai,
giurano fede queste mie parole
a un evento impossibile, e lo ignorano.

(*Dissipa tu se lo vuoi*, vv. 1-10)

Non occorrono eccessive spiegazioni per mostrare come l'ultimo testo di *Mediterraneo* si apra con fiducia al futuro. Più interessante notare che tale atteggiamento ricorra alla retorica tipica della preghiera religiosa, rivolta al mare affinché questi lo riaccolga nel suo «circolo». E sempre ricalcando la cifra della preghiera, da un lato si richiede che venga redento il peccato della propria vita terrena – lo indicano proprio i versi iniziali: «dissipa tu se lo vuoi | questa debole vita che si lagna, | come la spugna il frego | effimero di una lavagna», vv. 1-4 –; e dall'altro si compie un vero e proprio atto di fede, tanto più cieco, quanto più diretto a un miracolo che non si adempirà e la cui essenza rimane, e rimarrà, ignota all'io lirico: «giurano fede queste mie parole | a un evento impossibile, e lo ignorano», vv. 9-10. Anche il finale, che chiude ovviamente l'intero poemetto, ha il tono di un *explicit* religioso, in cui l'anima, con «umiltà», viene riconsegnata al dio – ossia al signore della patria perduta – e il soggetto dichiara di sentirsi parte di un disegno superiore, nel quale si scioglierà e troverà il suo significato ultimo:

a te mi rendo in umiltà. Non sono
che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare,
questo, non altro, è il mio significato.

(*Dissipa tu se lo vuoi*, vv. 22-24)

Si potrebbe insistere ulteriormente sulla matrice biblica, evidenziando l'occorrenza di «favilla», termine attestato in Giobbe e oltretutto proprio in similitudine con l'uomo nato per «soffrire», e quello di «bruciare», senz'altro centrale nei vangeli già a partire dal rito battesimale di Gesù.⁹ Più urgente è invece sottolineare che, nel vocabolario di *Ossi di seppia*, proprio «bruciare» rimanda quasi sistematicamente all'atto del soggetto di annullarsi,¹⁰ così da elevare se stesso alle «elisie sfere», al mondo altro, al «paese incorrotto» (e «paese» non a caso ritorna anche in *Dissipa*):¹¹ così ad esempio è in *Minstrels* e in *Vento e bandiere*, in cui rispettivamente a perdersi tra le fiamme sono il «cuore», finalmente pronto a un abbraccio panico,¹² o «la nostra fiaba», qualora si riuscisse a riscattare la linearità del tempo;¹³ ma al fuoco come elemento salvifico, e di pari passo al «bruciare» come sinonimo di liberazione dal contingente, rimandano anche *Non rifugiarti nell'ombra*,¹⁴ *Sul muro grafito*,¹⁵ *Marezzo*¹⁶ e *Ciò che di me sapeste*,¹⁷ in cui il senso ultimo della vita è racchiuso, a ulteriore dimostrazione di quanto stiamo sostenendo, in «un'ignita | zolla» (vv. 11-12).

Da questo breve *excursus* si ricava che il perno di *Mediterraneo* – ma, ripetiamo, anche di tutta la raccolta giacché *Ossi di seppia* si chiude con *Riviere* – è proprio questa apertura alla speranza, a fronte di una completa impossibilità di recupero della «patria» perduta.

Qual è il motivo di questa «fede [...] a un evento impossibile»? Per quale ragione l'io-Arsenio persevera nella sua condizione di esiliato rendendola addirittura struttura cardine della sua fisionomia?

Fin quando la raccolta si costruisce sul binomio miracolo vs. mondo-in-assenza-di-miracolo o, se si preferisce, «patria» vs. mondo alieno che tralascia anche le più vaghe reminiscenze del «paese incorrotto», l'io è condannato allo scacco. Infatti da un lato il soggetto può ingegnarsi per recuperare la «patria sognata»: una conquista che implicherebbe necessariamente l'abolizione della temporalità terrena a favore di una proiezione verso mondi altri, ulteriori, empirici; ma è una conquista che può realizzarsi solo su basi mentali e immaginifiche – come dimostra *Quasi una fantasia* –, pena il fallimento totale, che conduce a una disperazione al rifiuto del proprio essere “umano troppo umano”. Dall'altro lato però l'io può, in maniera stoica e quasi da superuomo, rinunciare a ogni prospettiva metafisica, e accettare il mondo così com'è: tuttavia, nelle coordinate montaliane un simile atteggiamento fa cadere ogni forma di speranza, e dunque di rinvio a un futuro che può radicalmente modificare lo *status quo*. E nel momento in cui il futuro è soppresso, anche il soggetto vede smarrite le sue molteplici coordinate temporali, per trovarsi invece impanatanato in un eterno presente, privo di qualsiasi speranza: anche in questo caso l'umanità risulta pressoché abolita, risolvendosi in mera e irrilevante esistenza biologica.

È invece proprio il fattore «esilio» che si offre all'io come il dispositivo attraverso cui dare vita. L'«esilio» infatti presuppone che della «patria sognata», e drammaticamente persa, si conservi il ricordo – e dunque il rimando al passato – e al contempo si alimenti la speranza – di qui il rinvio al futuro. Sicché Montale finisce per elaborare una teoria dai tratti paradossali, ma senz'altro corrispondenti alla fotografia dell'uomo moderno: è vero che nel primo Novecento l'io ha smarrito tutta una serie di certezze, al punto che il mondo è diventato più vasto e ingestibile, e la totalità si è definitivamente infranta; è altrettanto vero però che lo *status* di «esiliato» – tipico del soggetto moderno del XX secolo – consente di mantenere un contatto con l'eden perduto, e dunque di aspirare a un mondo altro; aspirazione che permette il cambiamento, l'avanzamento, la spinta verso l'ignoto. Dunque l'«esilio» per Montale non è tanto condanna, quanto risorsa: è questo l'insegnamento che si ricava dalla lettura di *Mediterraneo*.

NOTE

1. Tutte le citazioni delle poesie montaliane sono tratte da Montale 1980.
2. Lukács 1994, 151.
3. Lukács 1994, 87.
4. Sonino 1998, 109.

5. Lukács 1994, 61.
6. Costituisce parziale eccezione *Potessi almeno costringere*, che fa registrare un futuro indicativo, contro 12 verbi al presente indicativo, e 4 congiuntivi: «non ho che queste frasi stancate | che potranno rubarmi anche domani | gli studenti canaglie in versi veri» (vv. 18-20).
7. Lukács 1994, 63.
8. Lukács 1994, 63.
9. Si sbilancia in un discorso volto a sostenere un rapporto serrato tra *Mediterraneo* e la Bibbia Frare 1997.
10. Non è questa la posizione di Luperini, che proprio in riferimento ai versi conclusivi di *Dissipa tu se lo vuoi* scrive: «alla fine del poemetto il destino dell'uomo appare ridotto a un significato di consunzione e di cenere, che sembra rendere inutile e assurda l'esistenza stessa» (Luperini 1986, 41).
11. Cf. i seguenti versi: «ma sempre che tradii | la tua dolce risacca su le prode | sbigottimento mi prese | quale d'uno scenario di memoria | quando si risovviene del suo paese» (vv. 11-15).
12. Così si chiude *Minstrels*: «non s'ode quasi, si respira. | Bruci | tu pure tra le lastre dell'estate, | cuore che ti smarrisci! Ed ora incauto | provi le ignote note sul tuo flauto» (vv. 22-25); e si noti che il «cuore» a cui si chiede di perdersi tra le fiamme purificatrici è lo stesso che in *Corno inglese* – proprio per la sua incapacità di accordarsi al superiore ritmo del vento, del mare e della foresta – rappresentava metonimicamente l'esclusione dal mondo della natura subita dal soggetto.
13. Si legge infatti in *Vento e bandiere*: «ahimé, non mai due volte configura | il tempo in egual modo i grani! E scampo | n'è: ché, se accada, insieme alla natura | la nostra fiaba brucerà in un lampo. | Sgorgo che non s'addoppia» (vv. 13-17). Anche in questo testo, non a caso collocato alla fine della sezione, due opposte prospettive vengono a convivere: da un lato infatti si asserisce l'irredimibilità del tempo, tragicamente lineare e condannato a non "addoppiarsi" mai; dall'altro prende corpo l'opzione di "bruciare" insieme alla natura, abolendo così qualsiasi costituzione contingente, e dunque temporale, del soggetto. E tuttavia questa opzione non sarebbe realmente salvifica, giacché condurrebbe all'annullamento dell'io e della sua individualità: insomma si pagherebbe con una «legge rischiosa», che in cambio della redenzione richiede il venir meno di qualsiasi identità.
14. Cf. la chiusa del componimento: «tali i nostri animi arsi | in cui l'illusione brucia | un fuoco pieno di cenere | si perdono nel sereno | di una certezza: la luce». In questo caso il «fuoco» – forse già consumato perché «pieno di cenere» – libera il soggetto di qualsiasi vuota «illusione», donandogli piuttosto una «certezza»: quella della «luce» salvifica e liberatoria, che proprio col fuoco quindi ha una stretta relazione. In ogni caso proprio l'abbandono dell'illusione, il rapporto col fuoco e più genericamente la prospettiva di senso a partire da un mondo privo di miracoli offrono l'occasione al soggetto di svincolarsi dall'accidia e di uscire dal riparo di un'ombra a conti fatti mortifera e nullificante. Per un'interpretazione di *Non rifugiarti nell'ombra* all'insegna del concetto di accidia, anzi, con l'inserimento del testo all'interno di un cosiddetto «ciclo dell'accidia», cf. Arvigo 2003, 90-93.
15. In *Sul muro grafito*, il «fuoco» inteso come elemento purificatore e come sinonimo di approdo a una dimensione altra è presentato al passato, in continuità con un testo che nella prima parte mette fortemente in discussione la possibilità del miracolo: «chi si ricorda più del fuoco ch'arse | impetuoso | nelle vene del mondo; – in un riposo | freddo le forme, opache, sono sparse» (vv. 5-8).

16. *Marezzo* si costruisce sulla contrapposizione tra «fuoco» reale – quello della salvezza – e il proprio «lume», che della più grande luce è solo un riverbero: «è come un falò senza fuoco | che si preparava per chiari segni: | in questo lume il nostro si fa fioco, | in questa vampa ardono volti e impegni» (vv. 33-36).
17. Si fa riferimento ai seguenti versi: «lo schiudersi d'un'ignita | zolla che mai vedrò» (vv. 11-12); cui segue, immediatamente dopo, l'asserzione: «restò così questa scorza | la vera mia sostanza; | il fuoco che non si smorza | per me si chiamò l'ignoranza» (vv. 13-16). Colpisce come in *Ciò che di me sapeste* il «fuoco» sia a tutti gli effetti sinonimo di senso.

BIBLIOGRAFIA

Arvigo 2003 = T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, Carocci, Roma 2003.

Frare 1997 = P. Frare, *Un "auto da fe" di Eugenio Montale: Mediterraneo*, in *Letteratura e religione in Europa*. Atti del Convegno internazionale, Milano 27-30 settembre 1995, "Testo" 18, 1997, pp. 76-102.

Lukács 1994 = G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994.

Luperini 1986 = R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 1986.

Montale 1980 = E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.

Sonino 1998 = C. Sonino, *Esilio, diaspora, terra promessa: ebrei tedeschi verso est*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Massimiliano Tortora
 Università di Perugia
 massimiliano.tortora@unipg.it

Elis Deghenghi Olujic

LA TERRA E LE ORIGINI RITROVATE: IL RITORNO IN ISTRIA,
SPAZIO FISICO E INTERIORE, DI ANNA MARIA MORI

E però non posso, come capita di fare a tanti, associare mia madre a un profumo di buona cucina istriana: mia madre, semmai, sapeva di lavanda.
(Anna Maria Mori, *Nata in Istria*)

1. Introduzione

Anna Maria Mori è nata nel 1936 a Pola, in Istria, che ha lasciato bambina al termine della seconda guerra mondiale. Dopo aver studiato a Firenze, si è stabilita a Roma. Giornalista di vaste esperienze e scrittrice affermata, ha lavorato dapprima alla radio, poi nei periodici femminili (è stata caporedattrice di "Annabella"), alla terza pagina del "Messaggero" di Roma e, fino al 1995, come inviato di cultura e spettacoli a "la Repubblica", di cui è stata tra i fondatori. Ha lavorato anche per la televisione, per la quale nel 1993 e nel 1997 ha curato una serie di servizi sull'Istria, intitolati rispettivamente *Istria 1943-1993: cinquant'anni di solitudine* e *Istria, il diritto alla memoria*. Premiata nel 2009 con il conferimento, nella sezione per la letteratura, del Premio Internazionale del Giorno del Ricordo, nel corso della sua lunga carriera ha lavorato principalmente su tre terreni: il mondo femminile, il lavoro e l'Istria. Ha pubblicato *Il silenzio delle donne e il caso Moro* (1978), *Nel segno della madre* (1992), *Ciao maschi* (1994), *Io Claudia, tu Claudia* (1995), *Donne mie belle donne* (1997), *Gli esclusi* (2001), *Femminile irregolare. Uomini e donne aggiornamenti sull'uso* (2002), *Lasciami stare* (2003), *Nove per due. L'ansia di diventare madre oggi* (2009).

2. Il luogo delle origini: viaggio sentimentale nella geografia e nella storia dell'Istria

La realizzazione dei documentari sull'Istria, in particolare quello del 1993, è stata l'occasione che ha consentito a Mori di (ri)scoprire il legame con le sue radici istriane, rimosso negli anni giovanili quando a Firenze, dove per cinque anni aveva studiato in un collegio di suore, si era spesso sentita umiliata per le sue origini istriane e polesane. In *Nata in Istria* confessa:

l'Italia in cui arrivai bambina, senza più niente di quello che avevo avuto sino ad allora, una bella casa, un certo benessere, la considerazione della comunità in cui vivevo, l'ho vissuta piena di complessi d'inferiorità: mi sentivo ospite, anche indesiderata, di un Paese grande, ricco di cultura e di Storia, e dalla mia ero convinta di venire da un «niente» che peraltro amavo senza poterlo dire, un

amore di cui mi dovevo vergognare, il parente povero di cui non si parla e che si cerca di nascondere. «Nata a Pola, e cos'è, dov'è questa Pola?» E ogni volta che succedeva, è successo spesso nel corso della mia vita, io mi sentivo come «il resto di niente» del titolo del bel libro di Striano.¹

La realizzazione dei servizi televisivi le dà anche modo di mantenere una promessa fatta alla madre: ritornare in Istria. Un'Istria alla quale si è accostata con maggiore passione dopo aver letto *Una valigia di cartone* (1991) di Nelida Milani, sua concittadina, saggista e scrittrice, stimata intellettuale e docente di linguistica e psicosociolinguistica nella locale università, per lunghi anni caporedattrice della rivista fiumana di cultura "La Battana". Nei suoi lavori, Milani «non fornisce i come e i perché del cataclisma istriano, eppure i suoi racconti ne costituiscono una delle più sottili rappresentazioni. Di cosa sia stato l'esodo nelle menti, nelle minuzie del quotidiano e nell'irreversibilità dei destini».² Esemplificativo il brano che riportiamo, tratto da *Una valigia di cartone*, nel quale a parlare è Norma, la protagonista. Il passo non ha bisogno di commenti, perché rende perfettamente l'idea di cosa sia stato l'esodo per Nelida Milani e per molti polesani e istriani.

Si viveva, come dire, un tempo sospeso, non so come esprimermi, un tempo che tempo propriamente non era, un tempo indefinito che aveva accomunato le cose più disparate: gli spettacoli al Circolo Italiano e lo scirricolo ai Giardini, i militari alleati e i titini, i rottami del porto e gli elmi tedeschi sotto i pini di Valcane, la nuova moneta e i Reali sui francobolli ingialliti. In osteria l'argomento principale di ogni conversazione era l'esodo. Se ne sentivano di cotte e di crude, discorsi sullo scampato pericolo tedesco, sul pericolo slavo e le foibe, sul pericolo italiano, sul pericolo russo e americano. Il mio disorientamento proveniva sempre e soprattutto dalla mia ignoranza, dall'impossibilità di partecipare alla situazione generale in città. Chi non sa niente xe come el samer che porta le brente, mi ammoniva Berto. Il fitto intreccio dei cortili vuoti, di case vuotate dalla gente allergica alle manfrine dei drusi e agli inni di una nuova patria, scale vuote, erano diventate per me spazi di smarrimento, l'aria stessa che respiravo partecipava dello squallore dello sgombero e della rottura dell'equilibrio universale.³

Per Mori la lettura di *Una valigia di cartone*, vincitrice nel 1992 del Premio Mondello opera prima, è illuminante per almeno tre ragioni: perché è un libro che parla dell'Istria, perché è scritto da una donna e perché le protagoniste dei due racconti, *Una valigia di cartone* e *Impercettibili passaggi*, sono figure simboliche dell'universo femminile istriano. Leggendo l'opera di Milani, Mori ha capito che condivideva i sentimenti di quella donna, alla quale si sentiva

accomunata da una sorte uguale e contemporaneamente diversa. Ha sentito impellente il bisogno di andare in Istria per sondarne la complessità, e a Pola, per conoscere quella scrittrice che le aveva fatto scoccare dentro una scintilla. Ha incontrato Milani, ha vinto la ritrosia di lei e l'ha convinta che i tempi erano maturi perché ciascuna mettesse su carta i propri ricordi. Il ritorno del rimosso ha spinto la giornalista a ripercorrere a ritroso le tappe della propria esistenza da esule e a incontrarsi, sul piano della letteratura, con la scrittrice polesana. Ed è così che è nato *Bora* (1998), un libro pionieristico scritto per rimediare ai silenzi, correggere le interpretazioni distorte e gli errori, che ha dato l'avvio a un ricco e diversificato filone letterario di memorialistica dell'esodo "al femminile". All'origine dell'opera, il desiderio di «capire, raccogliere i fili sparsi o interrotti, mettere a confronto le idee ricevute, andare a vedere»,⁴ come spiega Mori, e la volontà di recuperare con la memoria una prima vita perduta perché a undici anni, quando venne via da Pola, in Italia fu costretta a nascere una seconda volta. Con l'esodo, difatti, insieme alla città e alla casa, aveva perso tutti quei punti di riferimento che in qualche modo ci proteggono per il resto della vita. Scrive in *Nata in Istria*:

a undici anni, quando sono venuta via da Pola insieme agli altri trentamila della mia città, è come se fossi stata costretta a nascere una seconda volta. Più che una giovinezza, ho avuto due infanzie. La prima, indimenticata e indimenticabile: la mia vera, unica infanzia. La seconda, obbligata e faticosissima: innaturale. E subito dopo mi sono ritrovata adulta.⁵

Le due donne hanno iniziato a scambiarsi una fitta corrispondenza fattata, nella quale hanno preso forma riflessioni, ricordi e aneddoti che s'intrecciano con la storia delle rispettive famiglie e con la cronaca degli eventi storici. L'esodo degli italiani dall'Istria, e in particolare da Pola dopo il 1947, l'allontanamento forzato e massiccio di gran parte degli abitanti dalla città e dalla penisola è raccontato da due ottiche diverse, ma mai avverse: quella di chi fu costretto ad abbandonare la propria città e la propria terra e quella di chi, restando, si vide costretto a vivere in una città fantasma, perché svuotata di gran parte dei suoi abitanti.⁶ L'epistolario, che s'infittisce pian piano, è lo specchio di una condizione subita da migliaia di persone, del comune senso di smarrimento vissuto sia da chi è partito sia da chi è rimasto. Per Mori l'opera è la testimonianza dell'intolleranza degli uomini per il diverso, è la confessione autentica e sincera del dolore e del senso d'ingiustizia che prova chi subisce l'allontanamento forzato dalla terra in cui è nato, perché il dolore dell'esodo toglie il respiro, annichilisce, paralizza, almeno fino a quando l'istinto di sopravvivenza prende il sopravvento e spinge a uscire dall'abisso. Ma l'opera è anche il pretesto per ricostruire la propria identità e recuperare

con la memoria una parte rimossa e ripudiata della propria vita. Per Milani è invece il racconto del dolore provato da chi resta a vivere, ma da straniero, nella propria città che sente estranea, perché la sua fisionomia è stata stravolta in modo devastante e dirompente. Le due scrittrici non si sopraffanno mai. Sono due voci soliste che si stimolano a vicenda, che intensificano l'una l'esperienza dell'altra e offrono a chi legge una somma di percezioni e atmosfere intensamente femminili. Con stili diversi, giornalistico quello di Mori, perfettamente letterario quello di Milani, che «rapisce letteralmente il lettore e lo immette nel vortice fluido dei periodi, delle immagini e della narrazione puntuale»⁷ rifanno percorsi, ritrovano luoghi, ricordano persone, scavano nei sentimenti con sensibilità femminile. Luciano Dobrilovic ha evidenziato a ragione che «le due autrici scrivono sorrette da quella saggia vitalità e quel senso pratico che la letteratura del "sesso forte" possiede assai di rado, tese a una comprensione dei problemi umani e immuni da ideologie e dottrine».⁸ *Bora* è, infatti, un libro che tocca il cuore ancora prima di arrivare al cervello: conferisce vita ai sentimenti, ai sapori, ai profumi dell'Istria e al colore del suo mare. Ma è anche un libro che costringe a ragionare, è il libro di quella memoria scottante e scomoda che scuote dall'oblio collettivo e fa riemergere il passato drammatico degli istriani. È un libro importante, con cui devono confrontarsi tutti coloro che si occupano dell'Istria e della sua storia, e lo è anche perché racconta di due mondi lontani eppure vicini, «due moncherini divisi», per usare le parole di Milani, in grado però di fondersi. L'opera segna difatti «il riavvicinamento di due realtà [quella degli andati e quella dei rimasti], che per molti anni si erano guardate da lontano e con diffidenza: ancora una volta, la letteratura diviene il luogo comune, l'agorà in cui le diversità si incontrano e dialogano fra loro».⁹ Esemplificativa la riflessione di Mori, che di seguito riportiamo:

la nostra è stata, resta una tragedia, alla quale però non è stato ancora riconosciuto fino in fondo il diritto a essere tale nelle pagine della storia [...]. Il nostro nemico siete diventati voi: perché, restando, avete sminuito in qualche modo il nostro andarcene [...]. Il vostro nemico siamo diventati noi. Perché, andandocene, vi abbiamo lasciato più soli, più deboli, impotenti a difendere la vostra identità di italiani in un territorio che non era più italiano.¹⁰

La valutazione di Dobrilovic consente una breve riflessione sulla scrittura femminile, che non ha mai goduto di grande risonanza perché troppo spesso bollata come eccessivamente lirica, autobiografica, compiaciuta, sentimentale. Questo giudizio è in parte vero, perché non è facile conquistare un proprio linguaggio quando si è taciuto per molto tempo, com'è successo alle donne. Ma al silenzio talvolta s'impone l'urgenza di parlare. E allora ci sono

donne che, come le autrici di *Bora*, decidono con coraggio e determinazione di uscire allo scoperto, per comunicare senza riserve e con fermezza le esigenze interiori e i rispettivi destini, che poi sono i destini di tanti altri individui colpiti dalla medesima tragedia in tante parti del mondo e in epoche diverse. Per questo il racconto delle loro esperienze, sebbene sia incentrato sulla vita privata e la storia istriana, acquista valenza universale: la loro vicenda è paradigmatica, una cartina di tornasole per leggere altri sradicamenti.¹¹ La loro è la voce di chi, anche ad altre latitudini e in tempi diversi, ha subito e subisce ancora lo stesso destino e vive lo stesso dramma. *Bora* sollecita alla riflessione chi non ha vissuto la scelleratezza di una divisione e non conosce o disprezza per ignoranza il dramma umano di chi fa una scelta sofferta, tormentata: quella di restare nella propria terra o partire lasciando tutto alle spalle per iniziare da un'altra parte una nuova vita. Fa intravedere al contempo una comune appartenenza a chi ha vissuto tale dramma, pur nella consapevolezza che solo il tempo, la pazienza, la comprensione, il desiderio di rinascita, l'amore per la propria terra, indipendentemente da una precaria linea di demarcazione, riusciranno a lenire ferite ancora aperte.

Le opere con argomento istriano più conosciute e premiate di Mori sono, oltre a *Bora* (Premio Rapallo Carige per la donna scrittrice; Premio Alghero per la narrativa femminile; Premio Costantino Pavan di San Donà di Piave), *Nata in Istria*, pubblicata dalla Rizzoli nel 2006 (Premio Recanati) e *L'anima altrove*, pubblicata nel 2012, sempre con la Rizzoli. Con *L'anima altrove* di fatto si chiude la trilogia istriana di Anna Maria Mori. È un libro nel quale, dopo aver affrontato nelle prime due opere "istriane" i temi dell'esodo e del legame fra il luogo natio e la propria identità, l'autrice elabora il tema dell'esilio come condizione dell'essere, come dimensione dello spirito, e cerca di spiegare cosa significhi sentirsi *ex solum*, lontano dal suolo, come ricorda l'etimo, lontano dalla propria terra, ossia da uno spazio fisico o interiore con il quale ci si sente in sintonia. Una lontananza che può essere reale o interiore, stato dell'essere, condizione emotiva, sempre fonte di lacerazione e soprattutto di sofferenza.

Nata in Istria è un viaggio nella geografia e nella storia istriana, scritto in prima persona sul filo della memoria e dei sentimenti, con l'intento di ritrovare le proprie origini e far conoscere un mondo rimasto per troppo tempo nell'ombra con tutto il suo patrimonio di cultura. Un mondo che va raccontato non tanto a coloro che direttamente o indirettamente vi sono legati, ma agli altri, a tutti gli italiani che dell'Istria sanno poco o niente, e per i quali essa rappresenta solo una suggestiva destinazione turistica dove vengono d'estate per nuotare e mangiare le prelibatezze locali, ignari della complessità che sta dietro a quel mare e a quei paesaggi bellissimi. In Istria, osserva Mori,

si viaggia solo nella geografia, e per quel che riguarda la storia,
per pigrizia, perché ci si va d'estate quando si ritiene di avere il di-

ritto di mettere anche il cervello a riposo, ci si abbandona a una specie di eterno presente che rende ciechi o distratti anche di fronte a segni inequivocabili di un passato, prima romano, e poi vistosamente veneziano.¹²

Cosa rappresenta l'Istria per la stragrande maggioranza degli italiani? Una regione di vacanze distratte, risponde con amarezza Mori a questa domanda, «non meno lontana, sconosciuta ed esotica della Patagonia».¹³ Anche se vi sono nati attori come Alida Valli (anche lei polesana, di cui Mori delinea un delicato profilo nel capitolo intitolato *Un'istriana di nome Alida*), Laura Antonelli e Lino Capolicchio, le sorelle Irma e Emma Gramatica, Gandusio, sportivi che hanno portato alto il tricolore su tutti i podi del mondo, come Nino Benvenuti, musicisti come Uto Ughi e Sergio Endrigo, al quale è stata riconosciuta di recente la paternità della colonna sonora che nel 1996 ha vinto l'Oscar per il film *Il postino*, tratto dall'opera di Pablo Neruda, per più di mezzo secolo l'Istria è stata un buco nero nella coscienza italiana, una terra dimenticata e rimossa insieme al suo carico di storia, «ridotta alla miseria di un'unica dimensione: quella politica».¹⁴ Riportiamo dal brano incipitario di *Nata in Istria* intitolato *Il luogo delle origini*:

che cos'è, dov'è l'Istria? Fino a poco tempo fa bastava uscire dai confini di Trieste perché nessuno lo sapesse, o quasi. [...] a quel triangolo di terra con i pini che, incuranti della Storia, si chinano oggi come si chinavano ieri ad accarezzare un Adriatico che in nessun altro posto è così verde e trasparente nella cornice delle sue rocce lisce e bianchissime, per cinquant'anni non si è voluta riconoscere nessun'altra possibile identità. Non si è meritato neanche un po' di curiosità: dimmi, com'era, com'è? Persa, cancellata la memoria dei nomi, dei luoghi, dei monumenti romani, bizantini, veneti, le tracce eleganti della dominazione austroungarica. Persa la sua musica, l'ingenuità delle sue fisarmoniche, la sua cucina saporosa e un po' pesante, le sue feste popolari e religiose. Perso anche quel diritto che viene da Dio o dalle fate, e che nessuna vicenda politica dovrebbe poter cancellare, ed è il diritto alla bellezza: perché l'Istria non è solo una tragedia umana e politica come molti ormai sanno, l'Istria come invece sanno ancora in pochi, è soprattutto bella.¹⁵

Nata in Istria è un'opera particolarmente ispirata. Passo dopo passo, entrando in un mondo perduto o forse semplicemente rimosso, da far riemergere e riconquistare attraverso la figura centrale del libro, la madre, Mori si (ri)appropria completamente, definitivamente e orgogliosamente delle radici istriane e dello splendore della terra natia, che nel tempo è stata teatro di molte dominazioni e di svariati influssi culturali, che ne hanno determinato la

complessità. Per questo nascere in Istria è come essere segnati per sempre da un marchio indelebile: «è il destino di portarsi dentro, incomunicabile, segreta, quasi indicibile, una diversità che, quando la pensi, diventa un dolore e, come tutti i dolori veri, è persino fisico: una piccola fitta allo stomaco, il respiro che improvvisamente ti manca»,¹⁶ spiega l'autrice. In questo libro, che si presenta come un mosaico di percorsi, di riflessioni e di storie non necessariamente conseguenti l'una con l'altra, raccontate da diverse sfaccettature ma coerenti fra loro e convergenti in un disegno complessivo, la memoria e la verità storica e umana si esprimono liberamente e al di là di ogni strumentalizzazione politica. A un lettore che ignora la storia dell'Istria e non conosce la ricchezza culturale di questo lembo di terra, Mori spiega cosa significhi essere istriani. Essere nati in Istria ed essere istriani vuol dire essere stati testimoni del dopoguerra più lungo e sanguinoso d'Europa, essersi sentiti stranieri nella propria terra più d'una volta e in varie epoche. Ma nascere in Istria è anche un grande privilegio, perché vuol dire essersi bagnati nel mare più bello del mondo, «che sta per "infinito", al posto di troppi confini, storie spezzate, o lasciate a metà»,¹⁷ vuol dire custodire nella memoria paesaggi e colori unici, possedere un bagaglio di tradizioni, di miti, riti e leggende, significa portarsi dentro sapori e profumi mediterranei e mitteleuropei, che s'imprimono indelebilmente nella mente tanto da forgiare persino il carattere.

Nata in Istria è un libro puntiglioso fin dal titolo, che rivela l'orgoglio dell'autrice per essere venuta al mondo in una terra di struggente bellezza. È un'opera emotiva, un grande gesto d'amore verso l'Istria, la sua storia, il suo paesaggio naturale e culturale, verso la sua gente di ieri e di oggi, premiata con alcuni tra i più prestigiosi premi per la narrativa: il premio Casanova, Recanati, Adelfia e Latisana per il Nord est. È il puntuale resoconto di un lungo e profondo lavoro di investigazione personale durato oltre quindici anni, durante i quali, grazie soprattutto alla professione che ha esercitato, Mori ha potuto ripercorrere un cammino a ritroso nel tempo e ricostruire la propria identità in un viaggio tra storia e memoria, intrapreso per raccogliere le testimonianze degli italiani rimasti e di chi ha invece lasciato l'Istria dopo il secondo conflitto mondiale. L'opera è pertanto l'affresco intenso e corale di una micro realtà che riassume tante vite e tante storie, che ripercorre il passato ma non manca di considerare il presente. *Nata in Istria* è un gesto d'amore per una terra di cui l'autrice ricomponne il complesso mosaico identitario attraverso le sue mille fiabe, le sue mille cucine, le mille memorie. Il desiderio che persegue è abbattere vecchi stereotipi e pregiudizi per porre invece in rilievo la bellezza dell'Istria, come ribadisce nel brano *Libera tutti*:

vorrei riuscire a vedere solo la bellezza, che è tanta, cancellare la Storia e le storie, le bugie, le mezze verità, le strumentalizzazioni della Storia, la politica che per raccogliere consensi avalla di volta

in volta le ragioni degli uni o degli altri, vorrei mandare via da qui tutti, anche me stessa con i miei ricordi. Vorrei... Per amore soltanto per amore, vorrei essere capace del miracolo di restituire l'Istria solo a se stessa.¹⁸

Le donne istriane sono note e stimate per la rettitudine, per il forte senso del dovere (il «doverismo», lo definisce l'autrice a p. 253), per il rigore, l'ordine e la disciplina. Il loro unico culto è il lavoro. Sono donne spesso apparentemente quiete nelle pieghe di una consueta subalternità, attente però a lasciare traccia di una presenza tutt'altro che marginale, a tratti memorabile. Era istriana, di Lussinpiccolo, anche Ida Maria, la madre di Mori, che aveva innata la religione del lavoro:

in questa piccola storia [raccontata nel brano *Un uovo per Sigmund*], si leggono in controluce la fermezza, il culto del rigore, delle cose che si devono fare costi quel che costi, che mia madre si portava con sé, se li è portati sempre con sé, sono stati insieme la sua forza e la sua tragedia, e che venivano dritti dritti dall'Austria-Ungheria in cui si erano formati il suo carattere, i suoi modi, anche le sue irriducibili convinzioni.¹⁹

Il suo pianto silenzioso ha fatto da sfondo all'infanzia dell'autrice, che non capiva e non sapeva spiegarsi il motivo di quelle lacrime: «io ho vissuto tutta la mia infanzia e la mia giovinezza dentro al mare di lacrime di mia madre»,²⁰ confesserà in diverse occasioni. Erano le lacrime di una donna che aveva avuto, come molti, la disgrazia di perdere tutto in età matura, e che aveva dovuto ricominciare daccapo e altrove una nuova vita, un altrove in cui si era sempre sentita smarrita e in cui non era mai riuscita a essere quella di prima. Con *Nata in Istria*, Mori ha dato finalmente un senso a quelle lacrime, ha preso coscienza di quel dramma familiare che lei, bambina, aveva solo intuito. L'opera ha perciò una duplice funzione: ricordare con rispetto e amore filiale la forza, la bellezza e il coraggio di una madre che aveva «attraversato, da protagonista, tutta una vita di grandi battaglie»,²¹ che si era data un'identità nel donarsi generosamente agli altri; e rendere un amorevole omaggio alla terra delle origini, che, come in una sorta di *imprinting*, lega a sé, avvince, affascina, seduce, cattura al punto che, quando si è lontani, si sente nostalgia per il dialetto che si continua a parlare in famiglia, le tradizioni, la gente, i morti, i sapori e i profumi dei piatti tipici, il colore delle feste laiche e religiose. Come racconta nei brani incipitari, in quella terra, in Istria, Mori ritorna dopo la scomparsa della madre con lo scopo di ritrovarla proprio là dove era nata, dove aveva vissuto la sua giovinezza e aveva imparato a fare quello *strucolo de pomi* (strudel di mele) con il quale, nell'ultima stagione della sua vita, per un

momento troppo breve, l'autrice era riuscita a riportarla alla realtà, a fare breccia nella sua mente ormai confusa, offuscata dalla perdita della memoria:

dove non avevano potuto i grandi luminari, le pillole che si dimenticava di prendere, le inutili iniezioni, ho pensato che avrebbero potuto la forza della memoria antica delle sue radici, la tradizione della sua terra, il profumo di mele rosolate nel burro e pangrattato della mia infanzia e della sua giovinezza, la gioia, l'unica gioia che le veniva dal riconoscersi in tutto questo.²²

Nel preparare lo strudel, la memoria delle mani aveva preso con sicurezza il posto di quella perduta della testa. L'autrice è convinta che, mentre sua madre preparava con pazienza e precisione quel dolce fatto mille volte, mentre girava la pasta qua e là sulla tavola perché conservasse la sua forma rotonda e poi la stendeva con gesti sicuri, tanto da farla diventare come un foglio di carta trasparente,

la memoria le restituiva la casa di sua madre e della sua giovinezza a Lussinpiccolo, con la cucina affacciata sul cortile, la finestra della camera al piano di sopra da cui si poteva vedere uno spicchio del mare, del porto e, di sotto, il gatto nero accovacciato sopra la gomma per annaffiare i vasi di latta con i gerani e le ortensie. Le restituiva la madre di sua madre, la nonna di Neresine, con i capelli a crocchia in alto, sulla testa, e la gonna nera, lunga, arricciata in vita, delle contadine. Le restituiva le liti tra i fratelli [...]. Le feste da ballo al circolo ufficiali, con sua madre seduta che controllava [...]. Le restituiva la sua casa a Pola, più grande e quasi lussuosa, con le grandi scale di pietra bianca d'Istria [...]. Le restituiva tutto il suo passato in cui aveva condensato l'unica, possibile, felicità di tutta la sua esistenza, rifiutandosi con dolore e con rabbia al confronto con tutte le diversità che il presente le proponeva: forse, chi sa, proprio per questo, per cancellare quel presente in cui non si era mai ritrovata, aveva anche deciso di perdere la memoria.²³

Per Mori l'Istria è il luogo dell'anima, dove la scrittrice ritrova quegli aspetti del paesaggio e quelle consuetudini che le permettono di rendere concreta, oggettivandola, finanche la definizione di "bello":

il mio Bello di nata in Istria sono le capre bianchissime arrampicate sulle pietre aride del Carso, i boschi rossi di sommacco in autunno, i pini curvati dalla bora fin dentro il mare, i chilometri e chilometri in mezzo a boschi e sottoboschi abitati solo dal silenzio, la scomodità di un mare trasparente che non conosce o quasi le spiagge di sabbia ma solo i grandi scogli bianchi o i ciottoli sui quali,

quando esci dall'acqua, ti sloghi le caviglie, e poi la terra rossa e sassosa, i pergolati di uva rosa, gli ulivi stenti, i campanili aguzzi, le piccole case armoniose di pietra [...]. Il mio Bello è questo e tante altre cose ancora: è anche un piatto di brodo con gli gnocchetti di *gries* come li faceva mia madre, lo strudel all'istriana, gli gnocchi con le susine, i *crostoli* a carnevale, la *pinza* a Pasqua.²⁴

Quest'idea di "bello" è rimasta impressa nell'inconscio di Mori, fissata nella sua «memoria neonatale». Un "bello" che lei ha sempre cercato inconsapevolmente intorno a sé, al punto da restare affascinata, anche prima di venire in Istria, dal disegno di una capra, simbolo della penisola, visto in una galleria d'arte a Roma e comperato subito e d'istinto, che da allora sta sopra la sua testa nella stanza da letto «al posto delle madonne e dei santi».²⁵ L'idea di bello, che secondo l'autrice si fissa nell'inconscio sin dal momento della nascita e si continua a cercare per il resto della vita, è la causa di un altro colpo di fulmine, solo apparentemente inspiegabile: quando decise di cercare una seconda casa, la scelta cadde su un trullo in Puglia, a Ostuni, dove trascorre le sue vacanze estive e organizza manifestazioni culturali. Come nel caso del disegno della capra di Pericle Fazzini, nel momento in cui si trattò di scegliere una seconda casa, non ebbe tentennamenti: nel paesaggio pugliese riconobbe inconsapevolmente, guidata solo dalla sua «memoria neonatale», i tratti del paesaggio istriano: la medesima terra rossa, gli ulivi, e quella stessa costruzione rotonda in pietra, con il tetto a cono, che in Puglia chiamano trullo e in Istria *casita*.

In *Nata in Istria* si parla frequentemente e dettagliatamente di cibo e di sapori tipici della cucina istriana. Parlare di cibo significa accostarsi alla memoria del fare, del cucinare, del preparare piatti e ricette che si sono trasmessi attraverso generazioni e si sono rielaborati con il tempo e in base alle esperienze e alla storia dei luoghi. Cucinare significa apprendere da chi è vissuto prima di noi e trasmettere, attraverso le proprie personali elaborazioni legate a una dimensione familiare e di comunità, quel sapere frutto di una continua elaborazione e di cambiamenti. Le pratiche alimentari costituiscono una preziosa risorsa culturale per la costruzione di identità, memoria e appartenenza sociale. Attraverso la preparazione del cibo si radica il proprio vissuto alimentare in uno specifico contesto storico-geografico, e si tramandano saperi e tradizioni prevalentemente femminili. L'elaborazione delle pietanze, difatti, fa parte di una cultura legata alla materialità, al saper fare e alla creatività delle donne, all'uso delle mani, alle abilità di mescolare sapientemente gli ingredienti e dosarli in modo equilibrato, di servirsi di pratiche culinarie legate alla quotidianità e all'ordinarietà della vita sociale e di relazioni. Inoltre, il cibo segna imperiosamente con la sua presenza i riti e le stagioni, le rotture e le con-

tinuità, le frammentazioni e la complessità, le svolte, le seduzioni tra la tentazione del superfluo e il richiamo delle vecchie radici sepolte.

Nata in Istria è concepita innanzi tutto come un dono da offrire alla memoria della madre

per risarcirla, almeno un po', di quel viaggio di sola andata in un gelido inverno di neve, su un bastimento nero che, dalla sua Istria, doveva portarla via per sempre: e l'ultimo sguardo dal ponte sulla nave è la fotografia che si è portata poi dietro per sempre nella memoria e nell'anima. La fotografia triste e nera di una città a lutto.²⁶

Non stupisce pertanto che alla fine dell'opera, in un *Postscriptum*, siano riportate dodici ricette datate 1930, tratte dal ricettario materno,²⁷ considerate una sorta di testamento spirituale, nonostante la madre dell'autrice, che aveva sempre lavorato fuori casa, in un ufficio o nell'altro, non fosse una gran cuoca, anzi, affermava «di non avere mai avuto tempo per cucinare: di non aver mai imparato a farlo fino in fondo».²⁸ Eppure, per la figlia, quel ricettario lasciatole in eredità è una reliquia preziosa, è la testimonianza tangibile di tutte quelle contaminazioni di popoli e di usi diversi che contraddistinguono la cucina istriana:

ed è in questo quaderno, nelle ricette che lei ha trascritto sotto dettatura della *siora* Clelia, della *siora* Mandich, e di chi sa quante altre *sio*re della sua piccola, bellissima isola, parecchio di quel tantissimo sulla sua terra che lei non sapeva o sapeva solo in parte, e che il resto d'Italia continua ad ignorare: storie di successive occupazioni, di mescolanze di popoli e di usi diversi, di violenze fatte e subite, ma anche di contaminazioni.²⁹

Le ricette di pietanze veneziane, ungheresi, di dolci austriaci, le regole da seguire per preparare il caffè alla turca sono riportate nel ricettario materno in forma narrativa. Le ricette non riportano solo il mero elenco degli ingredienti, ma spiegano con precisione il procedimento da seguire nella preparazione della pietanza:

si mescolano la farina con il latte in un pentolino sul fuoco, finché diventano come una crema. Tolto il composto dal fuoco si aggiungono il burro e lo zucchero, e si aspetta che il tutto si raffreddi. A questo punto si aggiungono, ad uno ad uno, i cinque rossi d'uovo, e si mescola il tutto pazientemente (per un'ora) finché il composto risulta morbido, lucido ed elastico,³⁰

si legge nella spiegazione di come si prepara il *Kindsback* allo *chandeau*, di provenienza incerta, viennese o forse francese. Le ricette attestano il carattere plurale dell'Istria, paese composito e tollerante anche nel rispetto delle sue molteplici tradizioni culinarie, come si evince dalla bella e semplice sintesi «alimentare» di Fulvio Tomizza, citata da Mori: «per una frugalità avveduta e dignitosa, il mio uomo di Materada la domenica mangia all'austriaca, sui bordi del campo all'italiana, nelle sere d'inverno alla slovena». Sfogliando il quaderno di ricette della madre, l'autrice commenta: «fa tenerezza, per esempio, trovare a tu per tu la ricetta delle pesche all'imperatrice, che già nel nome evocano fasti danubiani, il caffè turco, e le istriane sardelle al forno, frutto della pesca locale».³¹ E conclude: «in Istria ti mangi in primo luogo l'Istria stessa, il suo mare, la sua campagna e i suoi monti, la sua millenaria povertà, e poi mangi anche Venezia, l'Austria-Ungheria, la Romania, i turchi ottomani, la Serbia, la Croazia, il Montenegro, la Bosnia e l'Albania».³²

Scrivendo *Nata in Istria*, Mori ha realizzato un libro che è insieme un saggio con inserti narrativi di grande lirismo, che rimandano a Saba (nella descrizione di Trieste) e a Stuparich (nel discorso sulla terra istriana), è ricerca e letteratura, è riflessione ed esposizione dei fatti. Ha riannodato il legame con la terra delle origini, ha cercato di capire dagli incontri con la gente i tanti perché di una scelta che ha determinato una profonda spaccatura tra andati e rimasti, ha cercato di comprendere la caparbia, anche quella tutta istriana, degli italiani rimasti di accettare il ruolo difficile ma esaltante di minoranza, perché testardamente convinti del proprio diritto originale fondato sull'autoctonia, saldati alla terra dal dialetto, dalle tradizioni, dai riti, dal re-taglio culturale. Ha raccontato un'Istria che, per la quantità di storia, tragedie e contraddizioni, potrebbe sembrare grande come un continente, ed è invece un piccolo triangolo di terra che «in tutta la sua piccolezza, pretende comunque di raccontare e raccontarsi nei suoi mille distinguo, mille tesi contrastate da mille antitesi, decine di migliaia di storie individuali che contrastano con altre decine di migliaia di storie altrettanto individuali».³³ Con il suo carico di cultura e storia, con le sue bellezze naturali, l'Istria è «come Circe che stregava chiunque capitasse nella sua isola, impedendogli poi di ripartire».³⁴ È una terra che, come l'araba fenice, è rinata tante volte dalle ceneri, una terra da ammirare a occhi spalancati, ma con il necessario disincanto, come insegna saggiamente Nelida Milani nell'acuta e puntuale analisi dell'attuale realtà istriana, che citiamo di seguito:

i nuovi mutamenti sociali sono le famiglie miste, il rapporto intenso con le fonti della vita, con i figli, con gli affetti ed i bisogni, con la materialità del quotidiano. Il croato e il serbo, il bosniaco e il montenegrino fanno irruzione tra le pareti di casa e nella nostra esistenza attraverso mille vicende e teoremi legati all'amare, senza che

ci sia il tempo né l'intenzione di produrre modelli culturali capaci di elaborare il cambiamento [...]. Nuove radici parentali, nuovi nonni e zii chiamo da altre terre, si viaggia verso nord-est, dal nord-est verso Pola, grandi tavolate di gnocchi e di sarme, di fusi e di čevapčiči, inedite composizioni linguistiche per ammortizzare gli urti, ammorbidente gli opposti. Una realtà in costante crescita. È rarissimo se non impossibile oggi trovare una famiglia che non sia mista. Parlare di questa vasta casistica rimanda al concetto di intercultura, secondo cui gli individui di questa e quella cultura si mettono in gioco giorno per giorno attraverso lo scambio e stabilendo regole di convivenza e avviando termini di negoziazione che permettono di confrontarsi e di creare una cultura nuova all'interno del gruppo familiare. È un fenomeno che ha attivato nuovi atteggiamenti e dinamiche relazionali [...]. Intanto i decenni non sono passati invano, dai matrimoni misti, tanti arbusti. Sono i mutanti. Noi i restanti, loro i mutanti. I giovani hanno scelto di avanzare, di non accontentarsi di rimanere su spiagge conosciute, vivendo nel rammarico di non aver osato. Loro si son fatti il passaporto per varcare la dogana dell'accettabilità sociale [...]. I giovani sono massimamente aperti e si aggregano a livello generazionale e territoriale, non a livello etnico-nazionale-linguistico. Il risultato è di ricchezza e di povertà allo stesso tempo. Non vogliono saperne del passato, inghiottono e sono inghiottiti dal presente. Il risultato? Una cultura mista di precaria convivenza sociale [...] e di sincera e cordiale convivialità, di piccola serena umanità, di piccole consuetudini, di natura e di paesaggi, di cosmopolitismo provinciale sempre *in fieri*. Malgrado tutto, l'Istria, come l'araba fenice, nasce e rinasce e la vita continua, si lascia vivere dal sole, dal cielo, dal vento, dal mare.³⁵

NOTE

1. Mori 2006, 72-73.
2. Mestrovich 1996, 3.
3. Milani, 1991, 46. La parola "samer" è termine dialettale che significa 'asino', mentre la parola "drusi" è usata per indicare i 'compagni comunisti', i nuovi detentori del potere, termine che per i polesani aveva anche connotazioni spregiative.
4. Mori – Milani 1998, 8.
5. Mori 2006, 86.
6. Nei primi mesi del 1947, dopo la firma del Trattato di pace firmato a Parigi il 10 febbraio, salpavano quotidianamente dal porto di Pola due grandi motonavi, la *Grado* e la *Toscana*. Le imbarcazioni, messe a disposizione dal Governo italiano, portarono via da Pola in poche settimane 28.000 abitanti dei 32.000 che Pola allora contava (il dato è tratto da Rumici 2001).
7. Eccher 2012, 200-201.
8. Dobrilovic 1998, 359.
9. Eccher 2012, 200.

10. Mori – Milani 1998, 218.
11. Se si volge lo sguardo a un orizzonte più ampio di quello adriatico, si nota che negli ultimi tempi sono stati proprio scrittori di rilievo quali Günter Grass con *Il passo del gambero* (2002) e Hertha Müller con *L'altalena del respiro* (2010), Premi Nobel per la letteratura rispettivamente nel 1999 e nel 2009, a proporre all'attenzione del pubblico internazionale la tragedia degli esodi dei tedeschi davanti all'avanzata dell'Armata Rossa tra il 1944 e il 1945, e delle deportazioni in URSS delle comunità germanofone dell'area danubiana nella fase finale e subito dopo la conclusione del conflitto, di cui fino ad allora la storiografia tedesca poco o nulla, per ragioni di convenienza diplomatica o per scrupoli di coscienza, pensando ai crimini nazionalsocialisti, aveva trattato.
12. Mori 2006, 280.
13. Mori 2006, 31.
14. Mori 2006, 9.
15. Mori 2006, 9-10.
16. Mori 2006, 10.
17. Mori 2006, 245.
18. Mori 2006, 234.
19. Mori 2006, 67.
20. Mori 2012, 16.
21. Mori 2006, 17.
22. Mori 2006, 21.
23. Mori 2006, 21-22.
24. Mori 2006, 11-12.
25. Mori 2006, 13.
26. Mori 2006, 131.
27. Come in *Afrodite* di Isabel Allende, anche nel caso di Mori tutte le ricette sono inserite alla fine dell'opera. La parte narrativa, che in Mori è costituita da unità narrative brevi e indipendenti, è dunque separata dal ricettario. Clara Sereni, citata da Mori all'inizio della prima parte («le mie radici aeree affondano nei barattoli, nei liquori...nelle pinte del terrazzo», da *Casalinghitudine*), coerentemente alla sua natura, che la porta sempre a sconfinare, inserisce le ricette fra i frammenti narrativi e racconta la preparazione dei piatti in prima persona. Si può dire che Mori e Allende siano più conservatrici rispetto alla Sereni, la quale invece è innovativa perché non si attiene alle regole prescritte dai generi, ma ne attraversa i confini.
28. Mori 2006, 48.
29. Mori 2006, 36.
30. Mori 2006, 285-286.
31. Mori 2006, 37.
32. Mori 2006, 54.
33. Mori 2006, 124.
34. Mori 2006, 217.
35. Milani 2012, 12, 13, 14.

BIBLIOGRAFIA

Dobrilovic 1998 = L. Dobrilovic, *Inconscio collettivo e personale nella narrativa di Milani e nella poesia di Marchig e Jelichich*, in *La forza della fragilità. La scrittura femminile nell'area istro-*

quarnerina: aspetti, sviluppi critici e prospettive, vol. 2, a cura di E. Deghenghi Olujic, EDIT/Pietas Iulia, Fiume/Pola 1998, pp. 354-370.

Eccher 2012 = C. Eccher, *La letteratura degli italiani d'Istria e di Fiume dal 1945 a oggi*, EDIT, Fiume 2012.

Mestrovich 1996 = E. Mestrovich, *Prefazione*, in *L'ovo slossso/Trulo jaje*, EDIT/Durieux, Fiume/Zagabria 1996.

Milani 1991 = N. Milani, *Una valigia di cartone*, Sellerio, Palermo 1991.

Milani 2012 = N. Milani, *Solo vento, cielo e mare*, "Clivo", periodico della Comunità degli Italiani di Pola, maggio 2012.

Mori – Milani 1998 = A.M. Mori e N. Milani, *Bora*, Frassinelli, Milano 1998.

Mori 2006 = A.M. Mori, *Nata in Istria*, Rizzoli, Milano 2006.

Mori 2012 = A.M. Mori, *Esodo o esilio?*, "Clivo", periodico della Comunità degli Italiani di Pola, maggio 2012.

Rumici 2001 = G. Rumici, *Fratelli d'Istria: italiani divisi*, Mursia, Milano 2001.

Elis Deghenghi Olujic

Università "Juraj Dobrila" di Pola

elis.olujic@pu.t-com.hr

Tiziano Toracca

L'AMBIGUITÀ DEL TERZO MONDO:
IL RIMPIANTO DRAMMATICO DI PASOLINI

La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova la voglia dell'evasione, del sogno ("Africa, unica mia alternativa").
(P.P. Pasolini, *Salinari: risposta e replica*)¹

1. Linee d'intervento

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.²

Nel mio intervento ho ricondotto l'attenzione di Pasolini per il Terzo Mondo alla sua più ampia riflessione sulla modernizzazione occidentale e soprattutto italiana. In questa prospettiva, le principali opere dedicate al Terzo Mondo fanno sistema con quelle del decennio che da *Poesia in forma di Rosa* (1964) giunge sino a *Petrolio* e *Salò* (e cioè alla data di morte, il 1975), con quelle opere, cioè, in cui Pasolini sperimenta nuove strategie e nuovi mezzi espressivi (primo tra tutti il cinema) per contestare il falso progresso della società in cui vive. Il Terzo Mondo entra a far parte di queste nuove strategie autoriali di contestazione, ma viene descritto in modo ambivalente: da un lato, infatti, i "reami di Bandung" rappresentano un mondo simile all'Italia precedente il boom economico e cioè, in sintesi e per citare Pasolini, rappresentano un mondo ancora detentore del mito e del sentimento del sacro, e dunque un mondo non ancora omologato;³ dall'altro lato, e al contrario, essi appaiono ora oscuramente tribali ora rivolti acriticamente ai modelli di sviluppo occidentali e dunque ancora più feroci del mondo consumistico (e irreligioso) al quale dovrebbero contrapporsi.

Obiettivo del mio intervento è considerare l'ambiguità con cui Pasolini guarda al Terzo Mondo (utopia vs distopia) per chiarire bene che cosa egli rimpianga del mondo precedente «la nascita di un potere neocapitalistico "multinazionale"»: ⁴ l'analogia tra questi due mondi infatti è vera solo in parte e incontra un limite di carattere storico e ideologico.

2. Le principali vittime del neocapitalismo

Il capitalismo è oggi il protagonista di una grande rivoluzione interna: esso sta evolvendosi, rivoluzionariamente, in neocapitalismo [...]. La rivoluzione neocapitalistica si pone come competitora con le forze che vanno a sinistra. In un certo modo va esso stesso a sinistra. E, fatto strano, andando (a suo modo) a sinistra tende a inglobare tutto ciò che va a sinistra. Davanti a questo neocapitalismo rivoluzionario, progressista e unificatore si prova un inaudito sentimento (senza precedenti) di *unità* del mondo.⁵

Ad accomunare la generazione di scrittori italiani di cui Pasolini fa parte, la generazione più o meno degli anni Venti del Novecento, è soprattutto una medesima condizione esistenziale: Volponi, Calvino, Sciascia, Parise, Meneghello, Fenoglio, sono «eredi», per citare il titolo di una rivista progettata da Pasolini (e mai compiuta) nei primi anni Quaranta, di un passato sempre più scollegato rispetto al mondo in cui vivono.⁶ Per un verso, ereditano una lunga tradizione che risale all'umanesimo ma che, con le avanguardie storiche prima e con la neoavanguardia poi, ha cominciato a perdere rilievo e ad essere in parte delegittimata. Per altro verso, ereditano dall'esperienza del fascismo, della guerra e della resistenza l'esigenza di un impegno civile, vale a dire il bisogno di ricercare costantemente «i nessi fra etica e società».⁷

Il più traumatico momento di svolta (per Pasolini direi apocalittico) comincia all'incirca nei primi anni Sessanta ed esplose nel 1968. A quest'altezza Pasolini si accorge che, nella nuova civiltà dei consumi sorta col neocapitalismo, l'idea di attribuire alla letteratura una funzione etica diretta alla formazione dell'individuo e al miglioramento della società sta cadendo nel vuoto: infatti, scrive, «anche la letteratura è un vecchio valore di cui il nuovo potere non sa più che farsene».⁸ Si accorge, mutuando il discorso da Ernesto De Martino, che in Italia e nel mondo occidentale sta avvenendo una vera e propria apocalissi culturale, perché si stanno sgretolando valori e identità.⁹ Di questa irriconciliabilità degli uomini, di questa «crisi della presenza», per citare proprio De Martino, sono vittima principalmente, secondo Pasolini, quattro soggetti: 1) le classi sociali più povere (quella del proletariato e del sottoproletariato), vale a dire il popolo, sempre più indistinguibile (per valori e aspirazioni) dalla classe borghese e per questo sempre più infelice; 2) la figura dell'intellettuale-legislatore, e dunque, più in generale, la possibilità di attribuire alla letteratura e all'arte un valore formativo («Il mondo non mi vuole più e non lo sa», scrive Pasolini in un disegno d'incerta datazione), cancellandone il valore antagonista, ovvero, parafrasando Pasolini, il suo contenuto di verità; 3) i precedenti caratteri del «Potere»: ecclesiastici, «paleo fascisti», moralistici e patriottici;¹⁰ 4) l'idea stessa, infine, della lotta di classe, dunque l'idea

stessa di rivoluzione, introiettata adesso in maniera strumentale dalla classe dominante e perciò mistificata.¹¹

3. La seconda stagione letteraria e civile di Pasolini: un solo corpo testuale e alcune costanti.

Io spero naturalmente che [...] non vinca il neocapitalismo ma vincano i poveri. Perché io sono un uomo antico, che ha letto i classici, che ha raccolto l'uva nella vigna, che ha contemplato il sorgere e il calare del sole sui campi, tra i vecchi, fedeli nitriti, tra i santi beati; che è poi vissuto in piccole città dalla stupenda forma inespresa dalle età artigianali, in cui anche un casolare o un muricciolo sono opere d'arte, e bastano un fiumicello o una collina per dividere due stili e creare due mondi. (Non so quindi cosa farmene di un mondo unificato dal neocapitalismo, ossia da un internazionalismo creato, con la violenza, dalla necessità della produzione e del consumo).¹²

In gran parte delle opere che Pasolini scrive nel decennio che va dalla metà degli anni Sessanta alla sua morte, i concetti di mutazione antropologica, tolleranza repressiva, genocidio delle culture eccentriche, apocalisse, omologazione culturale ed edonismo di massa, tengono più o meno esplicitamente il centro. Questi temi, che saranno poi cruciali e più chiaramente espressi negli *Scritti corsari*, nelle *Lettere luterane* (e cioè, con le parole di Alfonso Berardinelli, nella «saggistica politica d'emergenza»),¹³ e in alcune dichiarazioni rese negli ultimi anni di vita e pubblicate postume,¹⁴ danno vita a un lungo ininterrotto discorso del quale le singole opere non sono che dei pezzi, delle parti, dei brani. Le opere di Pasolini appartenenti a questa seconda stagione costituiscono insomma un unico corpo testuale di cui le varie opere rappresentano delle *performances* che scaturiscono per l'appunto da una comune ispirazione: vale a dire dal bisogno di testimoniare la contrapposizione tra la moderna e ferocissima civiltà del consumo e la precedente «Età del pane».¹⁵

Questa seconda stagione si può caratterizzare a grandi linee per tre costanti: la strategia del non-finito (in stretto rapporto con la scelta dell'autore di dedicarsi al cinema); la nuova centralità del corpo e del suo linguaggio; l'attenzione rivolta al Terzo Mondo come luogo alternativo (fatto di realtà), sottratto al potere perentorio e capillare della società dei consumi (generatrice di irrealtà).

La prima consiste in una scelta formale: Pasolini rinuncia al libro¹⁶ e adotta la strategia dell'incompiuto. Lo fa, ed è questo il punto, per raggiungere un maggior grado di realismo: come ha ribadito Walter Siti, infatti, la fiducia nel non-finito è in stretto rapporto con la scelta «istintiva» ed entusiasta di dedicarsi al cinema, «la lingua scritta della realtà».¹⁷ L'opera letteraria più vi-

cina a questo procedimento, che è di mimesi e allo stesso tempo di critica e interpretazione della realtà, è *Petrolio*, romanzo diviso tra un "Mistero" (vale a dire un congegno narrativo romanzesco) e un "Progetto" (vale a dire un abbozzo di romanzo). Ma è probabilmente *Trasumanar e organizzar* (1971) il libro migliore per valutare la situazione contraddittoria in cui si trova ad agire Pasolini nel decennio che ho indicato. Da un lato, infatti, egli rompe le convenzioni e le forme letterarie per dare ai propri testi un nuovo valore civile; dall'altro lato, però, sa bene che questa operazione rischia di apparire l'ennesima finzione letteraria. Pasolini teme di subire, in pratica, quella che il sociologo Mark Frank ha poi efficacemente definito «mercificazione del dissenso».¹⁸

La seconda costante è di carattere tematico ed è al centro dei film che compongono la *Trilogia della vita*. Come antitesi all'omologazione prodotta dal consumismo, Pasolini scommette sul corpo, e in particolare sulla sessualità popolare.

Questi film sono abbastanza facili, e io li ho fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però tuttavia reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica.¹⁹

Anche la successiva abiura della *Trilogia della vita*²⁰ (e dunque il *Salò*) scaturisce da una identica ragione di fondo: i suoi film hanno infatti contribuito a diffondere quella stessa falsa liberalizzazione e quella stessa falsa tolleranza propagandata dalle classi dominanti.

Dunque riassumendo: alla fine degli anni Sessanta l'Italia è passata all'epoca del Consumismo e della Sottocultura, perdendo così ogni realtà, la quale è sopravvissuta quasi unicamente nei corpi e precisamente nei corpi delle classi povere. Protagonista dei miei film, è stata così la corporalità popolare [...]. Mi pento dell'influenza liberalizzatrice che i miei film eventualmente possano aver avuto nel costume sessuale della società italiana. Essi hanno contribuito, in pratica, a una falsa liberalizzazione, voluta in realtà dal nuovo potere riformatore permissivo, che è poi il potere più fascista che la storia ricordi. Nessun potere ha avuto infatti tanta possibilità e capacità di creare modelli umani e di imporli come questo che non ha volto e nome.²¹

La terza costante è rappresentata da quella sorta di esilio dal mondo occidentale che Pasolini compie a partire dai primi anni Sessanta, cominciando a viaggiare con una certa continuità in Africa e in Oriente.²² Il Terzo Mondo

descritto da Pasolini, tuttavia, non riesce a rappresentare una vera alternativa al modello occidentale di sviluppo: all'analogia con l'Italia pre-industriale (o a certe sue zone ancora non industrializzate) si contrappone infatti, ambigualmente, l'assoluta sfiducia nelle dinamiche tribali e comunitarie che caratterizzano i regni della fame.

4. Le due principali caratteristiche del Terzo Mondo pasoliniano

Come dice il titolo, il tema di questo film è il Terzo Mondo: nella fattispecie, L'India, l'Africa Nera, i Paesi Arabi, l'America del Sud, i Ghetti negri degli Stati Uniti [...]. Il discorso sarà unico. Così non mancheranno anche altri ambienti [...], per es. l'Italia del Sud o le zone minerarie dei grandi paesi nordici con le baracche degli immigrati italiani, spagnoli, arabi, etc. I temi fondamentali del Terzo Mondo sono gli stessi per tutti i paesi che vi appartengono.²³

Sono due le caratteristiche essenziali del Terzo Mondo che si ricavano dalle opere e dagli interventi in cui Pasolini ne discute. La prima è di tipo tematico: secondo Pasolini, il Terzo Mondo non è confinato all'Africa o all'Oriente ma si ricava trasversalmente a partire da alcuni suoi temi fondamentali. Infatti, come dichiara in un'intervista con Ferdinando Camon (1965): «non c'è differenza fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino, si tratta di due varianti di un fatto che al fondo è lo stesso».²⁴ Pasolini ribadisce questa idea a più riprese.²⁵ Durante un'intervista con Alberto Arbasino, nel 1963, invitato a chiarire il senso in cui egli adopera il termine "Bandung", Pasolini ammette infatti di non riferirsi alla storica conferenza afroasiatica del 1955, ma di adoperarlo «come senhal geografico per comprendervi la fisicità dei "regni della Fame", il fetore di pecora del mondo che mangia i suoi prodotti».²⁶ I confini di questo Terzo Mondo non sono dunque geografici ma tematici. Nell'intervista già citata con Ferdinando Camon, Pasolini paragona l'Italia e il Terzo Mondo, sostenendo che una simile operazione può servire a capire che cosa accadrà in futuro in tutto il Terzo Mondo. Dalla "lezione italiana" si deve dedurre che anche il resto del mondo non ancora sviluppato è destinato prima o dopo a essere fagocitato dal nuovo potere delle merci.

La seconda caratteristica è di tipo ideologico. Pasolini guarda al Terzo Mondo in funzione anti-occidentale, per criticare il modello di sviluppo della società capitalista, e tuttavia, sotto un profilo retorico, egli si muove costantemente tra due estremi: l'idealizzazione utopica del Terzo Mondo (del suo paesaggio e dei corpi dei suoi abitanti soprattutto) e la sua condanna, l'uso di toni profetici e rivoluzionari o al contrario di toni apocalittici. Nello stesso momento in cui guarda al Terzo Mondo in funzione anti-consumistica, proiettandovi per molti versi l'immagine del passato italiano, egli lo condanna, ancora

sull'esempio italiano, come luogo predestinato a essere dominato dai modelli occidentali. Desidererebbe che il Terzo Mondo fosse un'alternativa reale e tuttavia non nutre per esso alcuna vera speranza rivoluzionaria, ritenendolo al contrario atrocemente preistorico o proiettato irrimediabilmente verso gli stessi modelli di sviluppo. Di questa retorica, alternata tra l'idealizzazione utopica e la condanna distopica del Terzo Mondo, si possono fare alcuni esempi. Si può innanzitutto confrontare la più celebre poesia che Pasolini ha dedicato ai regni della fame (*Profezia*, 1965) con le sue dichiarazioni successive, esplicite, sullo stesso tema.

Alì dagli Occhi Azzurri
uno dei tanti figli di figli,
scenderà ad Algeri, su navi
a vela e a remi. Saranno
con lui migliaia di uomini
coi corpicini e gli occhi
di poveri cani dei padri
Sulle barche varate nei regni della Fame.²⁷

Ma poi Pasolini ammette:

è un vecchio motivo mio quello dell'idealizzazione dei contadini del Terzo Mondo. Anni addietro sognavo i contadini venire su dalle Afriche con la bandiera di Lenin, prendere i Calabresi e marciare verso l'Occidente. Oggi mi sto ricredendo [...]. In Alì dagli occhi azzurri c'è una poesia, quella che dà il titolo al libro, dedicata a Sartre, che oggi vorrei dimostrativamente rinnegare [...]. Perché rinnego questa profezia? Perché mentre allora ero solo e ridicolo a farla, oggi è divenuta merce comune [...], quella profezia era giusta allora ma in quanto era sbagliata [...]. Perché dunque il fatto che tale speranza posta nella potenzialità dei contadini del "Terzo Mondo" ora è sbagliata? Perché non è più guardata in prospettiva rivoluzionaria.²⁸

Pasolini condanna la storia di Alì e della marcia rivoluzionaria delle migliaia di umili, deboli, timidi, colpevoli sudditi, per una ragione essenziale: la profezia è già stata smentita, è già stata superata. In occidente, infatti, il nuovo potere ha introiettato le ragioni della rivoluzione e ha reso quel tipo di linguaggio e quel tipo di lotta totalmente inoffensivi. Anche il Marocco, ammette amaramente Pasolini, diventerà in cinquant'anni «un'avanzata nazione neocapitalistica».²⁹ In un eloquente resoconto del 1970: *In Africa tra figli obbedienti e ragazzi moderni*, la contraddizione in cui versa il Terzo Mondo è tematizzata fin dal titolo.

In quel ragazzo muto che mi aveva condotto attraverso il labirinto del suo villaggio di polvere [...] convivevano l'antico figlio dogone, obbediente, e il nuovo ragazzo africano rivolto a una meta ancora spaventosamente lontana, ma tuttavia presente: il mondo bianco del consumo [...]. La folla di Sangai, Peul e Tuareg [...] dava con assoluta precisione il sentimento del Terzo Mondo. Tutti quegli uomini e quelle donne erano rivolti verso i paesi della civiltà occidentale. Inutile fare dei sentimentalismi (anche se, al solito, un nodo alla gola c'è stato); la realtà è questa; va accettata prima che sfugga.³⁰

Nel personaggio che Pasolini descrive convivono due atteggiamenti esistenziali che l'autore contrappone: l'antico figlio dogone è obbediente e perciò ammirevole e tuttavia la sua identità vacilla a causa della nuova e spaventosa seduzione esercitata dal consumismo "bianco". In uno scambio di battute con Jean Duflot, Pasolini ammette che la sua attrazione per i paesi del Terzo Mondo, e dunque la loro diversità rispetto all'Occidente, scaturisce principalmente dal sentimento del sacro. Ammette anche, però, subito dopo, che non ci sarà nessuna risorgenza del sacro capace di scalfire il potere del consumo.

J. Duflot: "Lei mi ha parlato della sua attuale attrazione per i paesi del Terzo Mondo: un'attrazione che prolunga quella provata da sempre per gli strati sociali più vicini alla terra, per il sottoproletariato [...]; essa mi sembra derivare ovviamente da questa concezione del sacro, tema che domina l'insieme della sua opera."

P.P. Pasolini: "Non c'è alcun dubbio."

J. Duflot: "Dal momento che i due terzi del mondo vivono ancora in questa civiltà contadina [...] è lecito supporre che lo scontro possa avere come posta in gioco una risorgenza del sacro?"

P.P. Pasolini: "Il Terzo Mondo, che conosco bene per aver visitato l'India, il Medio Oriente, i paesi arabi e l'Africa [...], mi pare avviarsi con la massima rapidità verso il neocapitalismo."³¹

All'idealizzazione dei paesi terzomondisti, guardati come l'unica alternativa al capitalismo perché i soli ancora capaci del sentimento del sacro (possessione esclusiva di tutta quanta la civiltà contadina), segue dunque la sfiducia nella loro reale capacità di insorgenza e persino di sopravvivenza. Come già l'Italia contadina, anche gli altri paesi di questo Terzo Mondo transnazionale non possono che subire il medesimo sviluppo neocapitalistico, reso peraltro ancora più atroce dalla sua repentinità.

5. *Il padre selvaggio; Appunti per un film sull'India; Appunti per un'Orestide africana; Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. L'ambiguità del Terzo Mondo.

Il primo progetto relativo al Terzo Mondo, se si eccettua *L'odore dell'India* (1961), il resoconto diaristico di un viaggio compiuto con Moravia e Morante, è il soggetto cinematografico intitolato *Il padre selvaggio*. Pasolini aveva pensato di girare un film di ambientazione africana al suo primo viaggio in Kenia, nel febbraio del 1961. Scritto un anno esatto dopo, *Il padre selvaggio* viene pubblicato in "Cinema e film" nel 1967 e poi, da Einaudi, nel 1975. Fin da questo primo progetto Pasolini guarda al Terzo Mondo in maniera ambigua. La dissociazione di cui è vittima il giovanissimo Davidson, infatti, deriva dalla brutalità del mondo africano, dai tremendi riti di sangue che gli vengono imposti, per l'appunto, da un padre selvaggio. Ambientato in Congo nel quadro della feroce guerra civile successiva all'indipendenza del 1960, *Il padre selvaggio* narra il tentativo di un insegnante occidentale di contrapporre alla «smaniosa inespressività» in cui è paralizzato il ragazzo il «sogno di una cosa»,³² vale a dire la possibilità ch'egli prenda coscienza di sé come individuo.

È la voce interiore dell'insegnante che, IMMAGINE PER IMMAGINE, dipinge un quadro di quella che essa chiama la «reale» condizione africana (ben diversa dalle sue speranze idealistiche e idilliache).³³

Nel 1963, in partenza per l'Africa proprio per girare *Il padre selvaggio*, Pasolini dichiara ad Alberto Arbasino di sentirsi braccato e solo di fronte ad una scelta

ugualmente disperata: perdermi nella preistoria meridionale, africana, nei reami di Bandung, o gettarmi a capofitto nella preistoria del neocapitalismo, nella meccanicità della vita delle popolazioni ad alto livello industriale, nei reami della Televisione.³⁴

Dopo un sopralluogo in India tra il 1967 e il 1968 Pasolini scrive *Appunti per un film sull'India*, documentario che viene trasmesso in televisione e poi presentato alla Mostra del Cinema di Venezia già nel 1968. Pasolini intervista alcuni operai e poi i redattori del "Times of India" sul progresso dell'India, perché vuole evidenziare l'ambiguità di fondo con cui i paesi del Terzo Mondo si stanno sviluppando, stretti come sono in una morsa tra la ferocia della tradizione (evocata nel film dalla questione degli intoccabili e della sterilizzazione, e dalla vicenda del Maharaja) e la brutale occidentalizzazione da cui sono investiti (simboleggiata dalle fabbriche, dall'industrializzazione e dalla morte per fame del resto della famiglia del principe). Come dichiarato

dall'autore stesso, è da questi appunti che nasce l'idea di un ampio film a episodi sul Terzo Mondo strutturato secondo la poetica del non-finito (*Appunti per un poema sul terzo Mondo*) che però non verrà mai realizzato. In questo progetto ambizioso, per l'episodio sull'Africa Pasolini pensa inizialmente di risistemare *Il padre selvaggio*, poi però cambia idea e decide di scrivere e girare un nuovo episodio (*Appunti per un'Orestiade africana*) il quale, presentato a Venezia nel 1973, può considerarsi come l'unico segmento effettivamente girato di questo progetto a episodi sul Terzo Mondo. Come già *Il padre selvaggio* e *Appunti per un film sull'India*, anche *Appunti per un'Orestiade africana* tematizza il tentativo di fuoriuscire da uno stato selvaggio che ossessiona e imbestialisce, la difficoltà insomma, per il Terzo Mondo, di aspirare a un processo democratico autonomo e autentico.

Le ragioni dell'ambiguità (*alias* della sfiducia) con cui Pasolini guarda al Terzo Mondo si potrebbero sintetizzare nel titolo di un suo articolo apparso su "Il Giorno" il 20 marzo del 1970: *Nell'Africa nera resta un vuoto fra i millenni*.

6. Un drammatico rimpianto

I plans un mond muàrt.
Ma i no soj muàrt jo ch'i lu plans.
Si vulin zì avant bisugna ch'i planzini
il timp ch'a no'l pòs pì tornà, ch'i dizini di no

a chista realtà ch'a ni à sieràt
ta lo so preson...

Piango un mondo morto. Ma non son morto io che lo piango. Se vogliamo andare avanti, bisogna che piangiamo il tempo che non può più tornare, che diciamo di no || a questa realtà che ci ha chiusi nella sua prigione...³⁵

In una lettera indirizzata a Italo Calvino nel luglio del 1974 dal titolo: *Lettera aperta a Italo Calvino: Pasolini: quello che rimpiango* (pubblicata su "Paese Sera" e poi in *Scritti corsari* col titolo *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*), accusato di rimpiangere «l'Italietta», Pasolini risponde di rimpiangere tutt'altra cosa (e non dunque l'Italia «piccolo-borghese, fascista, democristiana [...] provinciale e ai margini della storia»), vale a dire l'universo contadino transnazionale di cui fanno parte tutte le culture sottoproletarie urbane, «questo mondo contadino pre-nazionale e pre-industriale, sopravvissuto fino a pochi anni fa». Per questa ragione, aggiunge, «dimoro il più a lungo possibile nei paesi del Terzo Mondo, dove [questo universo contadino] sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch'esso entrando nell'orbita del cosiddetto Sviluppo».

Ho detto e lo ripeto, che l'acculturazione del Centro consumistico ha distrutto le varie culture del Terzo Mondo (parlo ancora su scala mondiale, e mi riferisco dunque appunto anche alle culture del Terzo Mondo, cui le culture contadine italiane sono profondamente analoghe): il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo del resto) è unico.³⁶

Nella stessa lettera, dopo essersi lamentato per l'uso soltanto negativo del concetto di rimpianto («tutti dicono che rimpiango qualcosa, facendo di questo rimpianto un valore negativo e quindi un facile bersaglio»), e dopo aver ribadito di averne già parlato altrove, in versi, («se si può parlare di rimpianto»), Pasolini chiarisce la sua contrapposizione tra passato e presente in relazione a due tipologie di beni, di consumatori e quindi di esistenze: ai beni necessari, ai consumatori di beni necessari e ad esistenze necessarie (del passato) sono subentrati beni superflui, consumatori di beni superflui ed esistenze superflue (del presente). Come aveva già scritto nell'autorecensione a *Calderón* (in risposta a un commento di Adriano Sofri), Pasolini rimpiange «disperatamente [...] la povertà» come valore alternativo alla ricchezza, perché, mentre «la povertà non è affatto il male peggiore», la ricchezza (e Pasolini spiega bene recensendo il romanzo già citato di Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*) non è altro che «la modificazione sostanziale della vita umana decisa e realizzata dal Potere», un valore falso propagandato con «la scusa che si tratt[ia] di un miglioramento del tenore di vita».³⁷ Sono queste categorie critiche, insomma (necessario vs superfluo), a caratterizzare il rimpianto di Pasolini per il passato e la sua ferma opposizione alla «conquista globale della mentalità tramite l'ossessione di produrre, di consumare e di vivere di conseguenza».³⁸ *Da un fascismo all'altro*, appunto. La povertà che l'autore rivendica in maniera spesso provocatoria deve essere messa a sistema con la sua denuncia dell'ideologia edonistica: la più spietata, feroce e repressiva tra le ideologie che la storia abbia mai conosciuto.

In questo senso è davvero straordinaria la *Postilla in versi* posta al termine delle *Lettere luterane*, in cui Pasolini contrappone l'*Agàpe* e l'*Anàanke* all'*Edonè*, in cui, insomma, l'autore ritorna sui temi dell'omologazione culturale, della falsa tolleranza e del nuovo fascismo con qualche verso cantilenato e infantile («Voi pensate ai nostri doveri | ché ai nostri diritti, se vorremo, ci penseremo noi...»)³⁹

Il 5 gennaio 1974, qualche mese prima della lettera a Calvino, "Paese sera" ospita cinque poesie che tematizzano le modalità e le prospettive di resistenza alla civiltà dei consumi e la possibilità di una nuova lotta di classe.⁴⁰

Nel primo testo, intitolato per l'appunto *Il significato del rimpianto*, Pasolini giudica una «stupida verità» l'ineluttabilità dello sviluppo e dice di guar-

darsi indietro per piangere (visto che un intero mondo è scomparso) ma anche per riattivare quella lotta di classe attualmente spenta dalla febbrile ansia di possesso e di benessere dettata dal potere. Il rimpianto assume dunque, esplicitamente, un significato positivo di riscatto: lo scontro sociale può riaccendersi poiché i modelli di sviluppo non sono imm modificabili.

L'ansia di star bene e nel più breve tempo possibile è molto più forte di Dio! I più giovani figli degli operai avevano ormai sorrisi borghesi, dignità che rendono tristi, vergogne di se stessi, conformismi radicati più degli istinti, abitudini falsamente intellettuali, snobismi disgraziati, libertà avute per concessione e diventate febbrili ansie di possesso. Come trasformare dal di dentro la realtà borghese con l'apporto di questi nuovi operai? Ora ciò che non era stato previsto, accade. I ricchi diventeranno meno ricchi, i poveri più poveri. Si guarderanno di nuovo negli occhi.⁴¹

Pasolini rifiuta il fatto che «non si torna indietro» (rifiuta cioè di ammettere che un mondo contadino e preindustriale sta scomparendo e sia in parte scomparso) pur sapendo benissimo che il suo è un rifiuto antistorico e che tornare indietro è per l'appunto impossibile (continua dunque, paradossalmente, a idealizzare un tempo che non può più tornare) perché solo in quel passato esiste un'alternativa ideologica ancora valida. Egli, insomma, rimpiange un mondo perduto (e che sa perduto) in funzione critica del presente, in funzione polemica;⁴² costringe il passato contro il presente, perché crede che il primo contenga valori alternativi a quelli attuali ancora capaci di modificare l'atteggiamento degli uomini, e dunque la società.

Al primo sbaglio, l'aver cioè creduto che gli uomini non potessero essere cambiati in così poco tempo, se ne aggiunge ora un secondo che l'autore però vorrebbe scongiurare (come si legge in *Poesia popolare*).

Abbiamo creduto che questo cambiamento dovesse essere tutta la nuova storia. Invece grazie a Dio si può tornare indietro. Anzi, si deve tornare

indietro. Anche se occorre un coraggio
che chi va avanti non conosce.⁴³

Il modello di sviluppo capitalista deve essere rifiutato *in toto* (e non deve essere migliorato o moderato) perché, si legge in *Appunto per una poesia in lapponese*, «parte da principi non solo sbagliati [...] bensì maledetti. Essi presuppongono trionfanti una società migliore e quindi tutta borghese».⁴⁴

Se da un lato il Terzo Mondo descritto da Pasolini (e cioè in sintesi: un universo transnazionale ideologicamente contrapposto al neocapitalismo) rappresenta bene, fisiologicamente, questo “dietrofront” rispetto ai principi del capitalismo, e cioè la loro assenza, la loro ancora scarsa incidenza sui corpi, sul paesaggio, sulle tradizioni (ed è questa, in sostanza, la prospettiva in cui si deve leggere il suo esilio terzomondista), dall’altro lato tuttavia, l’ambiguità con cui egli descrive l’Africa e l’Oriente (vale a dire i loro rituali arcaici e le loro accelerazioni consumistiche) è troppo marcata per non essere significativa di qualcos’altro. Il Terzo Mondo pasoliniano non coincide a pieno con quel mondo precedente la rivoluzione antropologica prodotta dal neocapitalismo, con quel mondo cioè di cui l’Italia precedente il boom economico rappresenta l’esempio più evidente, perché il Terzo Mondo è privo di una base ideologica (di una coscienza critica) alternativa al capitalismo e al neocapitalismo. L’“analogia terzomondista” per cui un villaggio calabrese assomiglia a un villaggio africano incontra insomma un limite di carattere storico e ideologico che si potrebbe riassumere così: mentre in Africa o in Oriente il modello capitalistico non ha incontrato e non incontra ostacoli ideologici (e proprio per questo la spinta all’imitazione è così impetuosa), nell’Italia (e nel mondo occidentale) precedente l’affermazione del neocapitalismo è esistita invece una vera e propria alternativa ideologica, ovvero il comunismo. La costante diffidenza di Pasolini per i paesi del Terzo Mondo (per quanto opposti, fisicamente e frontalmente, all’occidente) testimonia uno scarto rispetto al suo rimpianto per il passato italiano. Le ultime due poesie pubblicate su “Paese sera” nel 1974 chiariscono bene la questione.

In *Recessione*, dopo aver tratteggiato un paese pre-industriale con tanto di stracci, pietre, coltelli e cavalli, Pasolini scrive (solo ora significativamente in italiano e non in dialetto): «ma basta con questo film neorealistico. | Abbiamo abiurato da ciò che esso rappresenta. | Rifarne esperienza val la pena solo | se si lotterà per un mondo davvero comunista».⁴⁵

E in *Appunto per una poesia in terrone*, Pasolini ribadisce che «così non si può più andare *avanti*», che «bisognerà tornare *indietro*» per non lasciare alla cultura borghese il controllo di tutta la cultura

perché se la nostra cultura, non potrà e non dovrà più essere la cultura della povertà, si trasformi in una cultura comunista. Perché

i nostri corpi, se è destino che non vivano più l'innocenza e il mistero della povertà, vivano la cultura comunista. Perché la nostra ansia, se è giusto che non sia più ansia di miseria, sia ansia di beni necessari.

Torniamo *indietro*, col pugno chiuso, e ricominciamo da capo [...]. Torniamo indietro. Viva la povertà. Viva la lotta comunista per i beni necessari.⁴⁶

Nell'ottobre del 1975, in un dibattito (pubblicato postumo con il titolo *Volgar'eloquio*)⁴⁷ con alcuni insegnanti e studenti del liceo classico Palmieri, a Lecce, Pasolini ribadisce l'aspetto progressista del suo rimpianto: un modo diverso di essere progressisti, perché scommette su una lotta non retorica di fronte a un capitalismo «completamente nuovo». Gramsci stesso, dice Pasolini, «voleva che le loro culture [dei proletari, dei contadini e dei sottoproletari] entrassero dialetticamente in rapporto con la grande cultura borghese in cui lui stesso, come Engels, si era formato, ed era assolutamente contrario al loro genocidio».⁴⁸

All'incirca un anno prima, nel novembre del 1974, in un dibattito con la redazione di "Roma giovani", Pasolini aveva indicato nella ricerca di una coincidenza tra sviluppo e progresso la sola via d'uscita (non intrapresa purtroppo dal Pci) dal modello consumistico; una strada da percorrere proprio ritornando indietro, dando «preminenza assoluta ai beni necessari».⁴⁹

Nella sua ultima intervista, rilasciata a Furio Colombo il 1° novembre 1975, e pubblicata su "La Stampa - Tuttolibri" una settimana dopo con il titolo ancora molto triste: *Siamo tutti in pericolo*, Pasolini ribadiva il proprio rimpianto per un ideale di lotta comunista, per un mondo cioè in cui la gente oppressa ha «il solo scopo di farsi libera e padrona di se stessa»; nello stesso tempo ripeteva la sua diffidenza per una rivolta che non lascia più vedere «di che segno sei», e che ha come solo scopo quello di assomigliare a chi detiene il potere.

Ho nostalgia della gente povera e vera che si batteva per abbatter quel padrone senza diventare quel padrone [...]. Io ho paura di questi negri in rivolta, uguali al padrone, altrettanto predoni, che vogliono tutto a qualunque costo.⁵⁰

Già nel 1970 Pasolini scriveva:

I figli obbedienti delle città e dei villaggi africani sono assetati della nuova qualità di vita che il bianco ha fatto loro conoscere, prima con la violenza e poi con la dolcezza. Il neocapitalismo è la grande meta verso cui i paesi africani si avviano senza incertezze, è una leggenda il Terzo Mondo socialista. Il Terzo Mondo va verso

l'industrializzazione che si identifica col modello neocapitalistico, anche là dove i governi si dichiarano socialisti o filocomunisti.¹¹

NOTE

1. Pasolini 1999b, 978. L'articolo, dal titolo *Salinari: risposta e replica*, uscì su "Vie Nuove" n. 45 il 16 novembre 1961. I testi apparsi su "Vie Nuove" dal 28 maggio 1960 al 30 settembre 1965 nella rubrica *Dialoghi con Pasolini*, insieme a tutti quelli apparsi su "Tempo" dal 6 agosto 1968 al 24 gennaio 1970 nella rubrica *Il caos*, sono stati interamente pubblicati nel volume: *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, con prefazione di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1992.
2. Pasolini 2003, 1099. I versi di *Poesie mondane* vennero pubblicati originariamente assieme alla sceneggiatura di *Mamma Roma* (Rizzoli, Milano 1962) ed entrarono poi a far parte della raccolta *Poesia in forma di rosa* (1964).
3. Cf. Pasolini 1999b, 1480-1490 (*Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*). *Il sogno del centauro* è il risultato di una doppia intervista che Pasolini rilasciò a Jean Duflot nel 1969 e nel 1975.
4. Pasolini 1999a, 2150. L'articolo uscì su "Tempo" il 18 ottobre 1974 col titolo: *Un'antica intimità ci lega agli autori "di destra"*, ed è stato poi pubblicato in *Descrizioni di descrizioni* nel 1979 col titolo *Autori «di destra»*. Nel descrivere questa nuova forma di potere capitalistico, Pasolini fa esplicito riferimento ad alcuni discorsi pronunciati da Eugenio Cefis.
5. Pasolini 1999b, 861-862. Il brano, dal titolo *Il capitalismo*, è contenuto in *Quasi un testamento*, una serie di riflessioni rilasciate dall'autore al giornalista inglese Peter Dragadze e pubblicate postume ("Gente", 17 novembre 1975).
6. Cf. Pasolini 1999b, 1137-1138. *La volontà di non essere padre* uscì nella rubrica settimanale *Il caos*, su "Tempo" n. 45 il 2 novembre 1968.
7. Luperini 1999, 173.
8. Pasolini 1999a, 1866. Cf. anche Pasolini 1999a, 1965-1970. L'articolo, confluito nel volume *Descrizioni di descrizioni* curato per Einaudi da Graziella Chiaricossi nel 1979, con il titolo *I giovani che scrivono*, uscì su "Tempo" nel dicembre 1973 col titolo *Riflessioni dopo un anno di critica militante*. Cf. inoltre Pasolini 1999a, 2556-2559 (*Che cos'è un vuoto letterario* era uscito su "Nuovi Argomenti", n. 21, gennaio-marzo 1971).
9. Cf. De Martino 1964; 1954. Cf. anche Pasolini 1999b, 1442-1450 (il saggio si intitola significativamente *L'apocalisse secondo Pasolini*).
10. Pasolini 1999b, 313-314. «Scrivo "Potere" con la P maiuscola [...] solo perché sinceramente non so in cosa consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c'è. Non lo riconosco più nel Vaticano, né nei Potenti democristiani, né nelle Forze Armate. Non lo riconosco più neanche nella grande industria». *Il vero fascismo e il vero antifascismo* (così negli *Scritti corsari*) uscì sul "Corriere della sera" il 24 giugno 1974 col titolo *Il Potere senza volto*.
11. La fine della lotta di classe e della rivoluzione (in nome di una lotta civile intestina alla classe borghese) è la tesi di fondo di tutto quanto il teatro pasoliniano, vale a dire delle sei tragedie in versi che l'autore scrive tra il 1966 e il 1967.
12. Pasolini, 1999b, 861-862. Cf. nota 5.
13. Berardinelli 1990, 12.
14. Cf. Pasolini 1999b, 840-849 (in *Un sorriso anche al Sud*, dibattito con la redazione di "Roma giovani" pubblicato in questa stessa rivista nel novembre del 1974, Pasolini spiega di aver ricavato la nozione di «genocidio» dal *Manifesto del partito comunista*).

- Cf.: Pasolini 1999b, 853-871; nota 5; Pasolini 1999a, 1995-2001 (*Cultura borghese – Cultura Marxista – Cultura popolare*, così in *Descrizioni di descrizioni*, uscì su “Tempo” l’8 febbraio 1974 con il titolo *Gli intellettuali che non conoscono l’espressione “cultura popolare”*).
15. Pasolini ricava questa espressione dal romanzo dell’ex partigiano Felice Chilanti: *Gli ultimi giorni dell’Età del pane* (1974).
 16. Cf. Tricomi 2005.
 17. Siti 1998, 45-48.
 18. Cf. Frank 1997.
 19. Pasolini 1988, CXXXII.
 20. Cf. Pasolini 1999b, 599-603; Scritto il 15 giugno 1975, *L’ Abiura dalla «Trilogia della vita»* uscì postuma sul “Corriere della sera” il 9 novembre 1975.
 21. Pasolini 1999b, 261 (*Tetis*). Si tratta dell’intervento al convegno *Erotismo, eversione, merce*, organizzato a Bologna nel dicembre del 1973.
 22. Queste le mete di Pasolini: 1961: India, Kenia, Tanzania; 1962: Egitto, Sudan, Kenia; 1963: Yemen, Kenia, Ghana, Guinea; 1965-66: Marocco; 1969: Uganda, Tanzania, Tanganica; 1970: Senegal, Costa D’avorio, Mali; 1972: Egitto, Yemen, Persia, India, Eritrea; 1973: Iran, Yemen, Eritrea, Afghanistan, Corno d’Africa, Nepal.
 23. Pasolini 2001a, 2679.
 24. Pasolini 1999b, 1638.
 25. Uno dei testi in cui Pasolini chiarisce al meglio l’equivalenza sociale, economica e culturale del «mondo del sottoproletariato “consumatore” rispetto al capitalismo produttore» è *La Resistenza negra*, in *Letteratura negra. La poesia*, a cura di M. De Andrade, Editori Riuniti, Roma 1961, ora in Pasolini 1999a, 2344-2355.
 26. Pasolini, 1999b, 1573.
 27. Pasolini 2003, 1287-1291. La poesia ha avuto ben sei diverse redazioni. Più o meno nello stesso periodo Pasolini pubblica anche altre poesie dedicate al Terzo Mondo: *L’uomo di Bandung* (1964); *E l’Africa?* (1967); *Canto di un bianco errante per l’Africa* (quest’ultima, inedita, si può leggere in Pasolini 2003, 1397).
 28. Pasolini 1999b, 1638. Cf. nota 24.
 29. Pasolini 1999b, 1646.
 30. Pasolini 1998, 1875, 1876.
 31. Cf. Pasolini 1999b, 1484. Cf. nota 3.
 32. Pasolini 2001b, 303, 325.
 33. Pasolini 2001b, 288.
 34. Pasolini, 1999b, 1572.
 35. Pasolini 2003, 491.
 36. Pasolini 1999b, 319, 320, 321, 322.
 37. Pasolini 1999a, 1933; 1999b, 2056.
 38. Pasolini 1999b, 1530 (*Da un fascismo all’altro*).
 39. Pasolini 1999b, 721. La *Postilla in versi* è stata posta alla fine delle *Lettere luterane* perché il manoscritto si è conservato nella cartella così appunto intitolata. Si tratta in realtà di uno dei testi postumi usciti col titolo *Tre poesie inedite* su “Giorni-Vie Nuove”, anno 6, n. 14, 7 aprile 1976.
 40. Cfr. Pasolini 2003, 490-502. Questi i testi: *Significato del rimpianto; Poesia popolare; Appunto per una poesia in lappone; La recessione; Appunto per una poesia in terrone*. Essi sono stati inseriti, con qualche modifica, nella terza sezione (*Tetro entusiasmo. Poesia italo-friulane, 1973-74*) della raccolta *La nuova gioventù, Poesie friulane 1941-1974*, uscita nel maggio del 1975.

41. Pasolini 2003, 492.
42. Cf. Pischedda 2011, 63-64
43. Pasolini 2003, 494.
44. Pasolini 2003, 496.
45. Pasolini 2003, 500.
46. Pasolini 2003, 502.
47. Pasolini 1999a, 2825-2864.
48. Pasolini 1999a, 2844-2845.
49. Pasolini 1999b, 846. Cf. nota 14.
50. Pasolini 1999b, 1728,1727,1726.
51. Pasolini 1998, 1874. Cf. nota 30.

BIBLIOGRAFIA

Berardinelli 1990 = A. Berardinelli, *Prefazione a Scritti Corsari in Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 1990.

De Martino 1954 = E. De Martino, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, "Studi e Materiali di Storia delle religioni" 24-25, 1954, pp. 1-25.

De Martino 1964 = E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, "Nuovi Argomenti" 69-71, 1964, pp. 105-141.

Frank 1997 = M. Frank, *The conquest of the Cool: Business Culture, Counterculture, and consumerism*, University of Chicago Press, Chicago 1997.

Luperini 1999 = R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999.

Pasolini 1988 = P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988.

Pasolini 1998 = P.P. Pasolini, *In Africa tra figli obbedienti e ragazzi moderni*, in Id., *Romanzi e racconti 2*, a cura di W. Siti – S. De Laude, Mondadori, Milano 1998.

Pasolini 1999a = P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti – S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

Pasolini 1999b = P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti – S. De Laude, Mondadori, Milano 1999.

Pasolini 2001a = P.P. Pasolini, *Appunti per un poema sul terzo mondo*, in Id., *Per il cinema 2*, a cura di W. Siti – F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

Pasolini 2001b = P.P. Pasolini, *Il padre selvaggio e Appendice al Padre selvaggio*, in Id., *Per il cinema 1*, a cura di W. Siti – F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

Pasolini 2003 = P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003.

Pischedda 2011 = B. Pischedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Siti 1998 = W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. 1, a cura di W. Siti – S. De Laude, Mondadori, Milano 1998.

Tricomi 2005 = A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005.

Tiziano Toracca
 Università di Perugia
 tizianotoracca@gmail.com

COLONIE, IDENTITÀ, IDIOMI

Eleonora Ravizza

PERCORSI ALLA RICERCA DEL SÉ E DELL'ALTRO NELLA LETTERATURA D'ESILIO ANGLO-CARAIBICA

«The pleasure and paradox of my exile is that I belong wherever I am»,¹ affermava lo scrittore barbadiano George Lamming, descrivendo la propria esperienza di soggetto coloniale trapiantato nell'Inghilterra dei primi anni Cinquanta. In questo breve enunciato è racchiuso il tema centrale del mio contributo, cioè l'affermarsi, nella letteratura anglo-caraibica contemporanea, del concetto di esilio come forma paradossale di alienazione e connessione. Conciliando in una sola affermazione le due condizioni contrapposte di «exile» e di «belong[ing]», Lamming condensa una significativa mutazione semantica del termine "esilio", riscontrabile in una serie di opere pubblicate a partire dagli anni Cinquanta fino ai giorni nostri. L'esilio, da momento di amputazione della relazione immaginaria che lega un individuo alla propria comunità e terra di appartenenza, si trasforma in un'occasione di incontro, di trasformazione e di crescita personale. Lo sradicamento diviene, in altre parole, da esperienza di lacerazione e isolamento, punto di partenza necessario e imprescindibile sul quale costituire il processo di ricerca e costruzione di identità, in continua relazione con l'altro e con l'altrove.

«Pleasure» e «paradox» sono le condizioni attraverso le quali prende forma la concezione di esilio che George Lamming pone al centro dell'attenzione nella sua opera più celebre. *The Pleasures of Exile*, pubblicato nel 1960, è il testo con cui Lamming, per primo, ha portato alla ribalta la questione dell'identità caraibica in relazione a una realtà globale, non solo influenzando enormemente gli intellettuali caraibici, ma anche anticipando numerose questioni che saranno al centro del dibattito interno ai cosiddetti *post-colonial studies*, affermatasi molti anni più tardi. In questa raccolta eterogenea di saggi, che spaziano dal racconto autobiografico, allo scritto politico, alla critica letteraria, Lamming intraprende un'indagine sofisticata sul significato dell'esperienza dell'esilio alla luce di un passato coloniale e di un presente da esso pesantemente segnato. Se vi sono piaceri nell'esilio, Lamming mette subito in chiaro che non può trattarsi di piaceri "puri", alieni da controversie e da problematicità. Essi, infatti, non possono rimuovere una storia macchiata di sofferenze e crimini atroci, e non possono certo erodere la memoria delle ingiustizie razziali, le cui tracce sono tangibili nel presente. Possono, semmai, essere piaceri dialettici, discorsi complessi che permettano di tracciare le fila delle perdite e delle separazioni, ma anche di stabilire nuove continuità.

Che cos'è, dunque, l'esilio che Lamming descrive nei suoi saggi e che s'incarnerà nell'opera di scrittori quali Vidiadhar Surajprasad Naipaul, Derek Walcott, Sam Selvon, Edward Kamau Brathwaite, per citare i nomi più noti? Il termine "esilio", nel dibattito culturale anglo-caraibico, riassume e sostituisce una varietà di altri concetti. Parola dalle molteplici connotazioni, essa si riferisce sia a un'esperienza storicizzata che a un momento contingente. L'esilio caraibico è iscritto nelle innumerevoli deportazioni dall'Africa, nei flussi degli *indentured labourers* dall'Asia, nelle migrazioni dall'Europa che hanno plasmato la storia dell'intera regione. L'allontanamento irrimediabile dalla terra natia, l'incontro violento e non cercato con la cultura europea, lo sfruttamento economico e la marginalizzazione dal cuore dell'impero fanno del soggetto caraibico un "esule a casa propria": anglicizzato, e pertanto non completamente inglese, Afro-caraibico, ma strappato inesorabilmente alle culture e alle lingue africane, *West-Indian*, ma non davvero indiano. Allo stesso tempo, il termine "esilio" viene utilizzato per definire l'esperienza che un'intera generazione di scrittori caraibici affronta per soddisfare la propria vocazione artistica, immigrando in Inghilterra² e scegliendo di esplorare nella letteratura il significato del proprio sradicamento. In altre parole, per questi scrittori l'esilio diviene la condizione stessa per sentirsi "a casa", il filtro necessario per poter affermare la propria voce tramite la scrittura.

L'esilio, in questo senso, è un'esperienza collettiva e condivisa, e il singolo individuo è chiamato a mediare un proprio percorso personale alla ricerca di un'identità che non può definirsi soltanto in una prospettiva locale o nazionale, ma che è legata a doppio filo alla storia di altri luoghi e di altre genti. Per lo scrittore caraibico, attraversare l'Atlantico significa ripercorrere il senso delle varie diaspore che hanno dato origine ai Caraibi e cercare di capire la complessa e composita topografia della parola *home*, che abbraccia ma non si limita a un arcipelago che fa da ponte fra il vecchio e il nuovo mondo. La letteratura di questo territorio di globalizzazione accelerata³ si trova ad affrontare, in anticipo sui tempi e da una prospettiva marginale ma allo stesso tempo unica, problematiche legate a quella che Bauman descriverà come la fluidità della modernità e delle identità locali. Il testo letterario diviene allora il sito privilegiato in cui gli scrittori caraibici utilizzano le proprie risorse per esplorare tale fluidità, trasformando un'esperienza umana e personale nel punto di partenza per rinegoziare il labile confine fra qui e altrove, presente e passato, colonizzato e colonizzatore.

In *The Pleasures of Exile*, Lamming affronta i risvolti epistemologici, psicologici ed esperienziali dell'essere esule. La propria esperienza di immigrato di colore in un'Inghilterra che a parole si definisce "madrepatria", ma che in realtà offre ben poche possibilità di integrazione indolore nel tessuto sociale è il punto di partenza attraverso il quale lo scrittore barbadiano si interroga sugli effetti profondi dell'essere "in esilio a casa propria" e del sentirsi "a casa

nell'esilio".⁴ Lamming riflette su come la percezione di sé e dell'altro passi attraverso la mediazione imprescindibile dell'etnicità,⁵ espone i condizionamenti ideologici della propria educazione coloniale, le aspettative e le idealizzazioni create da un'immaginazione coloniale e l'impatto con la realtà inglese del dopoguerra. Inoltre, analizza con particolare raffinatezza intellettuale il ruolo della lingua nella formazione dell'individuo in generale, e del soggetto coloniale in particolare, anticipando di qualche decennio alcune riflessioni che prenderanno corpo nell'opera di Louis Althusser e Michel Foucault.

Il tratto più originale della riflessione di Lamming consiste nell'affermazione che l'esilio non è un'esperienza "esclusiva", che riguarda solo il soggetto "colonizzato". Lamming rifiuta di utilizzare la logica binaria che distingue e separa il colonizzato dal colonizzatore, il padrone dallo schiavo, il bianco dal nero. Dal suo punto di vista, l'esilio non è nemmeno una condizione esistenziale legata a condizioni geografiche, ma una relazione instaurata a partire dal rapporto con l'altro. Fondamentale, nella concezione di esilio di Lamming, è l'idea che questi sia un'esperienza che abbraccia, seppur in maniere diverse, tutti gli agenti, colonizzati o colonizzatori, coinvolti nel processo coloniale: «colonization is a reciprocal process. To be a colonial is to be a man in a certain relation; and this relation is an example of exile».⁶ Per Lamming, la colonizzazione non si risolve in una forma di aggressione unidirezionale, o nel tentativo del colonizzatore di sottomettere o assimilare il colonizzato. Essa va compresa piuttosto come un processo complesso, che ha origine da un incontro potenzialmente pericoloso e destabilizzante per tutte le parti interessate. L'incontro con lo straniero risulta essere uno sradicamento del sé portatore di un processo di trasformazione che sfugge al controllo stesso dei soggetti interessati, trasformandoli, in questo senso, in esuli.

In *The Pleasures of Exile*, la reciprocità dell'esilio si incarna in due personaggi che hanno convogliato un'enorme quantità di discorsi su potere e colonialismo, vale a dire i due antagonisti de *La Tempesta* di Shakespeare, Prospero e Calibano. Il valore speciale che Lamming attribuisce a *La Tempesta* deriva dal fatto che «the Tempest is a drama which grows and matures from the seeds of exile and paradox».⁷ Sia Prospero che Calibano sono due esuli, ed è precisamente il loro esilio che li porta ad avvicinarsi e a trasformarsi reciprocamente. Sono due i teatri dell'esilio di questi due personaggi. A livello manifesto, il primo è l'isola, terra inospitale su cui Prospero ha trovato rifugio essendo stato scacciato da Milano; terra natia e allo stesso tempo straniera per Calibano, al quale Prospero ha usurpato il comando che gli sarebbe spettato per eredità dalla madre, la strega Sycorace. A livello profondo, invece, il teatro dell'esilio di Calibano e Prospero, come sostiene Lamming, è la lingua che

Prospero e Miranda hanno portato sull'isola, e con la quale essi esercitano il proprio potere su Calibano.

La situazione iniziale che *The Tempest* prospetta è quella di un'asimmetria di potere a sfavore di Calibano. È la lingua che ha reso Calibano un esule e uno schiavo, e per la quale questi maledice il proprio padrone con la celebre invettiva: «you taught me language and my profit on't | is I know how to curse». ⁸ Prospero ha reso Calibano un soggetto in senso foucaultiano/althusseriano *ante litteram*. Lo ha assoggettato, tramite la lingua, a un apparato ideologico dal quale Calibano emergerà come schiavo: «Prospero lives in the absolute certainty that Language which is his gift to Caliban is the very prison in which Caliban's achievement will be realized and restricted». ⁹ Allo stesso modo, il sistema educativo imposto dalle amministrazioni coloniali ha costretto il soggetto coloniale a vivere e agire ai margini di una lingua e cultura, situazione rispetto alla quale egli si ritrova immancabilmente ad occupare la posizione limitante dell'«altro» coloniale. Descritto come selvaggio, brutto, figlio della natura, Lamming sostiene che in realtà Calibano non ha nulla di naturale. Questi non è un soggetto pre-ideologico, e inizia a esistere e ad agire come soggetto solo grazie a un'interpellazione che avviene con la mediazione dell'altro. Il legame perfetto con la sua terra (simbolicamente, con la madre Siorace, che lo aveva destinato ad essere il padrone dell'isola), se mai c'è stato, è stato spezzato dall'incontro con Prospero.

È nel contesto dell'esilio nel sistema-lingua che il vero incontro fra Prospero e Calibano ha luogo, e che la loro reciproca trasformazione ha inizio. La lingua è il mezzo attraverso il quale le loro esperienze prendono forma e il loro rapporto schiavo-padrone si attualizza. Allo stesso tempo, però, la lingua è anche un terreno instabile, nel quale i rapporti fra le persone e le cose sono soggetti a continui mutamenti. Far dono della lingua significa allora aprirla alla possibilità (e al rischio) dell'altro. Se Prospero all'inizio della commedia è in grado di utilizzare la lingua per trasformare Calibano in un esule a casa propria, egli stesso, benché si illuda di avere il controllo di questo dono, è un esule nella lingua, proprio come lo è Calibano. Lamming scrive infatti che

Caliban is Prospero's convert, colonized by language, and excluded by language. It is precisely this gift of language which has brought about the pleasure and paradox of Caliban's exile. Exiled from his gods, exiled from his nature, exiled from his own name! Yet Prospero is afraid of Caliban. He is afraid because he knows that this encounter with Caliban is, largely, an encounter with himself. ¹⁰

Ciò che spaventa Prospero, dunque, è che solo attraverso una relazione, in questo caso con un «altro» che genera sgomento e repulsione, egli può diventare se stesso, cioè il mago padrone dell'isola. Il «tu» cui Prospero si deve rivolgere per poter trasformare in atto la propria potenzialità è pericoloso

ed imprevedibile, sicuramente poco propenso ad accettare il proprio asservimento. La distinzione fra schiavo e padrone è infatti rivelata da Lamming come arbitraria. Prospero occupa la posizione di *sujet-supposé savoir* (vd. Lacan 2006) solo provvisoriamente, la sua magia deriva dall'illusione di essere al centro del linguaggio e del potere, e che il linguaggio possa essere da lui utilizzato come strumento per esercitare la propria volontà. Tuttavia, l'agenzialità del linguaggio non appartiene interamente a un individuo solo, o a un gruppo definito di individui, bensì è esterna, collettiva, subordinata a una prassi derivante da interazione sociale. Prospero e Calibano, infatti, sono entrambi soggetti in quanto interpellati dall'apparato ideologico che è il linguaggio (o, come direbbe il filosofo francese J.J. Lecercle, il linguaggio è il luogo della loro soggettivazione tramite interpellazione). L'incontro con l'altro, cioè con Calibano, mette Prospero di fronte a se stesso. Il vecchio mago ha paura perché le due posizioni potrebbero essere invertite – anche Prospero potrebbe venire «esiliato dal proprio nome», e Calibano potrebbe imparare la magia della lingua.

Il dono linguistico si rivela allora come un contratto, un legame di mutua dipendenza nel quale le due parti vengono legate l'una all'altra, e per il quale l'una non potrebbe esistere senza l'altra. Con questo dono, Prospero ha dato a Calibano nuove possibilità di esistenza e di conoscenza. Allo stesso tempo, anche Calibano agisce sul mondo di Prospero, provvedendo ai suoi bisogni, ma anche complottando contro di lui. È questo il paradosso e il piacere dell'esilio di Prospero e Calibano: il loro isolamento e la loro estraneità non hanno impedito che avvenisse un incontro che ha profondamente modificati entrambi, e che ha mosso la loro identità in direzioni completamente inaspettate. Il loro conflitto, che la commedia non risolve, è parte di un agone più vasto, che si estende ben oltre i limiti narrati nel testo shakespeariano.

Il Prospero e il Calibano che interessano maggiormente a Lamming, infatti, non sono quelli che nel corso di *The Tempest* si muovono su fronti contrapposti, bensì quelli che alla fine della storia si ritrovano nuovamente esuli, ma in maniera differente, entrambi posti di fronte all'ignoto del proprio futuro. Alla fine de *La Tempesta* tutto è cambiato per Prospero e Calibano, e le molteplici nuove possibilità che si aprono di fronte a loro sono quelle generate dal loro incontro. Entrambi continueranno a essere interpellati dalla lingua, ma a entrambi sarà comunque data la possibilità di contro-interpellare la lingua, di entrare in relazione con il sistema-lingua, e possibilmente anche di modificarlo tramite il loro apporto individuale. Qualunque trasformazione dovranno ancora affrontare, sarà in rapporto alla relazione con l'altro – non più solo l'altro di una relazione duale, ma l'altro di una relazione molteplice e condivisa. Calibano è lasciato da solo sull'isola, Prospero, invece, decide di tornare nella sua patria. Nell'epilogo, in cui Prospero si accinge ad abbandonare l'isola su cui ha vissuto con la figlia Miranda, il mago rivela che la sua magia

(o meglio la sua presunzione di controllare gli elementi) è ormai esaurita: «Now my charms are all o'erthrown, | And what strength I have's mine own».¹¹ Per lasciare l'isola, Prospero deve chiedere aiuto al pubblico («But release me from my bands | With the help of your good hands»)¹² Prospero deve, in altre parole, fare atto di sottomissione di fronte a una lingua che non gli appartiene più, ma che si rivela come un sistema che è al di fuori di lui, collettivo e soprattutto in continuo mutamento – come il pubblico a teatro, infatti la lingua cambierà e si evolverà in base ai nuovi rapporti che si creeranno fra i parlanti.

Lamming sostiene che Shakespeare ne *La Tempesta* abbia voluto rappresentare un'impresa coloniale, realtà all'epoca ancora agli albori, e che allo stesso tempo ne abbia prefigurato anche la conclusione. Significativamente, si tratta di una conclusione aperta, nella quale, più che rispondere a interrogativi, ne vengono aperti di nuovi. Che cosa succederà a Prospero e Calibano? Verso quali strade li porterà il loro incontro? E, soprattutto, che cosa succederà all'isola, cioè ai nuovi stati caraibici postcoloniali che gradualmente, nella seconda metà del Novecento, cominciarono a richiedere la propria indipendenza? Che lezione avranno imparato i discendenti di Prospero/Calibano? E nel processo immaginario al colonialismo che apre *The Pleasures of Exile*, chi verrà giudicato colpevole e chi verrà assolto?

Lo scrittore barbadiano, per parte sua, si definisce un discendente sia dell'esilio di Prospero che di quello di Calibano, e il suo libro parte da questa relazione immaginaria, per estenderla a nuove relazioni con i lettori (e quindi con molteplici altri). Il piacere e il paradosso dell'esilio di Lamming, il fatto che egli possa dire «I belong wherever I am», è pertanto una conseguenza della scelta di trasformare l'esilio in un terreno d'incontro, nel riconoscere il sé nell'altro e l'altro nel sé. Questo riconoscimento della relazione con l'altro come momento fondamentale per la costituzione del proprio "io" appare come centrale anche nella scrittura stessa di Lamming, che sceglie di redigere i propri saggi in forma di dialogo con un "tu" che viene lasciato deliberatamente indefinito. L'esilio di Lamming, del soggetto caraibico e postcoloniale, si definisce a partire da un dialogo con il lettore, il quale viene interpellato come parte attiva in una discussione lasciata appositamente aperta. Il lettore, in altre parole, è tenuto ad assumere una prospettiva, a riflettere sul ruolo che lo lega al colonialismo e, da questa posizione precisa, a rispondere agli stimoli e alle provocazioni intellettuali che Lamming dissemina nella scrittura. La scrittura di Lamming, per essere attualizzata, si espone al piacere paradossale dell'altro – cioè alla possibilità che l'incontro con l'altro possa rendere fertile oppure stroncare il dialogo che lo scrittore vuole aprire.

Lamming, in questo modo, ha iniziato ad utilizzare il testo letterario per dare espressione a processi di costituzione di soggettività ibride e postcoloniali, e per anticipare riflessioni su di un mondo destinato a divenire sempre

più globalizzato e multiculturale. Lo scrittore barbadiano ha dimostrato che parlare di globalizzazione e di ibridità significa innanzitutto rendere esplicito il quoziente di alterità contenuto in questi processi. Il rapporto con l'altro costringe a sradicarsi dalle prospettive e dalle identità precostituite – va ricordato, infatti, che i nuovi stati caraibici sono sorti in un momento storico ancora pesantemente segnato dalla seconda guerra mondiale e dallo sfacelo causato dai nazionalismi estremi. Lamming pertanto ci ricorda che la differenza è uno spazio che può essere denaturalizzato e decostruito, ma che allo stesso tempo vale sempre la pena di esplorare e valorizzare. Parlare di trasformazione, di riconoscimento dell'altro nel sé e del sé nell'altro non comporta l'appiattimento della differenza. Al contrario, il termine "esilio" viene utilizzato in tutta la sua forza, proprio per sottolineare che non vi è possibilità di incontro e di trasformazione senza sofferenza. Lo spazio dell'esilio è per Lamming uno spazio altamente sovra determinato, attraversato da campi di forza e relazioni di potere. La letteratura si offre come un luogo di mediazione in continuo divenire, reso molteplice e plurale anche attraverso il rapporto che essa sviluppa con i suoi lettori.

Il discorso che Lamming inaugura in *The Pleasures of Exile* si concretizza in maniera esemplare nella scrittura di un altro grandissimo autore appartenente alla stessa generazione di esuli caraibici. Vidiadhar Surajprasad Naipaul inaugura nei suoi testi una modalità di scrittura autobiografica corale,¹³ in grado cioè di parlare dell'io scrivente attraverso le storie di molteplici "altri" che attraversano la sua esistenza in maniera apparentemente casuale e poco significativa. Nei suoi romanzi, Naipaul esplora il confine fra finzione e realtà per raccontare la propria esperienza di scrittore fra più mondi: nato a Trinidad ma di famiglia indiana, ed emigrato a Londra a soli diciotto anni per studiare e perseguire una carriera di scrittore che lo porterà al Premio Nobel nel 2001. Nell'opera di Naipaul, l'esilio si trasforma in uno sguardo estraneo e disincantato attraverso il quale dare forma e sostanza a personaggi che emergono dal testo come "naufraghi" di una serie di coincidenze storiche e geografiche. Come Naipaul, questi personaggi sembrano essere in esilio dalle grandi narrative che li avrebbero posti come protagonisti assoluti della loro storia, e si ritrovano invece a comporre un mosaico articolato in cui ciò che emerge è un mondo in continuo divenire. Tuttavia, è proprio sulla base di tale assenza dalle grandi narrative che Naipaul riesce a sviluppare una sua poetica dell'esilio, attraverso la quale rendere in maniera complessa la problematicità della relazione con l'altro, e le potenzialità che ne possono derivare.

Su queste premesse si basa la mia lettura di *A Way in the World*, testo ibrido nella forma e nel contenuto, a metà fra *travelogue*, racconto autobiografico e romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1994. Sebbene sottotitolato *A Novel* nell'edizione americana, Naipaul ha definito *A Way in the World* piuttosto *A Sequence*. Il libro si articola in sette capitoli variamente interrelati, in cui

Naipaul inframmezza ad episodi autobiografici delle *unwritten stories*, attraverso cui rielabora materiale narrativo parzialmente utilizzato in opere precedenti. Il primo capitolo del romanzo, che descrive il ritorno di Naipaul nella propria isola natale dopo tanti anni di assenza, è quasi interamente dedicato a un personaggio che non verrà più nemmeno menzionato nel resto del romanzo. Leonard Side è in effetti una figura del tutto marginale rispetto allo svolgersi della narrazione, ma è proprio da questa sua marginalità che il personaggio trae forza, diventando una chiave di lettura dell'intera opera. Egli è l'altro attraverso cui Naipaul parla di se stesso e della propria condizione di esule, tramite cui riesce a configurare il proprio io autobiografico.

Leonard Side è presentato nel testo attraverso una serie di mediazioni, lungo la linea di un processo di narrazione indiretta atto a sottolineare la distanza del personaggio, e il suo esilio dalla storia raccontata. Il narratore, infatti, non incontra mai personalmente Leonard Side, ma sente solo parlare di lui da una conoscente, un'insegnante che racconta di averlo ingaggiato come giudice in un concorso scolastico nel quale alcune studentesse sono state invitate a creare composizioni di fiori. La donna racconta di averlo contattato in tre occasioni diverse, scoprendone, in ciascuna occasione, dettagli sulla vita che le hanno causato una reazione di orrore e repulsione, dal testo lasciata tuttavia senza spiegazioni. Nel racconto dei primi due incontri, si scopre che Side è un decoratore che utilizza la propria abilità manuale passando indifferente dagli ornamenti floreali per i defunti alla creazione di dolci, ambiti assolutamente inconciliabili nella mente ordinata della giovane insegnante. La narrazione del terzo incontro, invece, si concentra sul senso di disgusto e angoscia che spinge la giovane donna a scappare dalla casa di Side, dove questi giace malato e assistito dalla madre, rifiutando persino di incontrarlo. La prospettiva di Naipaul, nel riferire questa storia, non tradisce né simpatia nei confronti della donna, né nei confronti di Side. Il narratore si limita a raccontare questi fatti, all'apparenza poco interessanti, da un punto di vista distaccato.

Leonard Side è un soggetto ibrido – un trinidadiano di origine indiana, proprio come Naipaul. Ma il suo essere ibrido non si limita a circostanze geografiche e culturali: ciò che risulta inquietante è il modo in cui quest'uomo, la cui personalità tutto sommato sembra essere mite e disponibile, attraversa indistintamente una serie di confini che rendono la sua identità instabile, e quindi pericolosa. Di Side sappiamo che è musulmano, ma che la sua casa è decorata da un crocifisso. Side è un uomo, ma ha un aspetto e dei modi effeminati, e si guadagna da vivere con un'attività femminile, legata all'estetica e all'eleganza. Sembra non curarsi del limite fra il mondo dei vivi e quello dei morti, e le sue dita toccano con la stessa abilità i corpi dei defunti e i dolci che le sue alunne, entusiaste, mangeranno alla fine del corso. Infine, la giovane donna scappa prima che Side possa incontrarla, per il terrore di vederlo attraversare anche il confine fra sanità e malattia. Non sappiamo che cosa succede-

rà a quest'uomo in seguito, ma Naipaul immagina che sia guarito, e che abbia proseguito la propria vita altrove, da esule:

this was what I heard, and the teacher could not tell me what had happened to Leonard Side; she had never thought to ask. Perhaps he had joined the great migration to England or the United States. I wondered whether in that other place Leonard Side had come to some understanding of his nature; or whether the thing that had frightened the teacher had, when the time of revelation came, also frightened Leonard Side.¹⁴

L'esilio appare al narratore come la conclusione più naturale per una vita già così segnata dall'ibridità. È solo nell'esilio che Leonard Side potrà trovare se stesso ed eventualmente, quando quello che Naipaul chiama «tempo della rivelazione» sarà venuto, essere spaventato da se stesso e dalla propria natura. La storia di Leonard Side è un mistero che Naipaul lascia deliberatamente aperto. Tramite la propria erudizione, Naipaul cerca di ricostruire una genealogia del personaggio, risalendo fino al luogo da cui la sua famiglia avrebbe avuto origine in India, ma questo atto esplicativo è del tutto insufficiente per riuscire a comprendere la vera natura di Leonard:

I can give you that historical bird's eye view. But I cannot really explain the mystery of Leonard Side's inheritance. Most of us know the parents or grandparents we come from. But we go back and back, forever; we go back all of us to the very beginning; in our blood and bone and brain we carry the memory of thousands of beings. I might say that an ancestor of Leonard Side's came from the dancing groups of Lucknow, the lewd men who painted their faces and tried to live like women. But that would only be a fragment of the truth. We cannot understand all the traits we have inherited. Sometimes we can be strangers to ourselves.¹⁵

In questo brano Naipaul apre simbolicamente la narrazione dell'esilio di Leonard Side, fino a trasformarla in una storia universale che abbraccia non solo la biografia di quest'ultimo, ma anche un «we» che comprende lo stesso narratore: «we cannot understand all the traits we have inherited. Sometimes we can be strangers to ourselves». Per Naipaul, come per Lamming, l'esilio viene utilizzato per parlare di relazione, empatia, trasformazione reciproca. Il «noi» che utilizzano nel loro testo ci ricorda che l'esperienza dell'esilio non è solo una questione individuale, ma riguarda una collettività molto più vasta, nella quale nessuno può ritenersi estraneo e che attraversa il passato, il presente e il futuro di un mondo in trasformazione. Per entrambi gli scrittori l'esilio è il punto di partenza per interrogarsi sulle molteplici possibilità

dell'esistente che si aprono attraverso la relazione con l'altro. La virtualità dell'esilio è nella memoria, nelle molteplici storie perdute che compongono l'identità di un individuo e ne influenzeranno il futuro. Esplorare l'esilio significa esplorare lo straniero che è in se stessi, e allo stesso tempo avvicinarsi all'altro, lasciarsi trasformare dall'altro. Il discorso in prima persona che il narratore di *A Way in the World* sviluppa, parlando di Leonard Side, riesce a essere al contempo un discorso di empatia e di differenza. L'empatia fra questi due personaggi è infatti basata sulla loro capacità di riconoscere l'altro/lo straniero dentro di sé, con tutti i rischi che ciò comporta, anche accettando di doversi raffrontare con qualcosa di doloroso o repellente. Entrambi sono soggetti ibridi che hanno fatto dell'attraversamento di confini la propria marca distintiva. Entrambi sono destinati a rimanere «stranieri a se stessi», ma è attraverso questa estraneità che possono trovare anche una connessione. Se la memoria storica non basta, per Naipaul, a rendere conto delle migliaia e migliaia di persone che compongono la sua eredità genetica, è la presenza e il mistero dell'altro che lo costringono a porsi di fronte all'ulteriore mistero della propria identità.

A conclusione di questo breve e limitato *excursus*, vorrei sottolineare che i testi di Naipaul e Lamming sono esemplari di come la letteratura caraibica sia all'avanguardia nell'impresa di scrivere e raccontare un mondo di fronte alla sfida della globalizzazione. Il ruolo che l'esilio vi gioca è eticamente imprescindibile, perché sono le esperienze dell'esilio, dell'estraneità e dello sradicamento che permettono allo scrittore postcoloniale di rendere conto della presenza dell'altro, delle relazioni di potere e dei campi di forza che determinano il mondo in cui vive. L'esilio, in questo senso, non potrà più presentarsi come un limite. Il suo ruolo, nel bene e nel male, come «piacere» e come «paradosso», sarà sempre più centrale per esplorare i terreni ancora sconosciuti di una modernità sempre più segnata da incontri e mediazioni, e sempre più ibrida.

NOTE

1. Lamming 1992, 50.
2. Edward Kamau Brathwaite, V. S. Naipaul, Wilson Harris, Derek Walcott, Sam Selvon, Jan Carew, Edgar Mittelholzer, Andrew Salkey – per citarne alcuni fra i più noti – appartennero infatti alla grande ondata migratoria dalle cosiddette “Indie Occidentali”, che ebbe la sua spinta iniziale a partire dal *British Nationality Act* del 1948, il quale riconosceva cittadinanza britannica e pieno diritto di soggiorno in territorio britannico a tutti i cittadini del *Commonwealth*. Molti di questi scrittori si recarono in Inghilterra con borse di studio concesse dal governo, alcuni di loro collaborarono con il programma della BBC *Caribbean Voices*, che divenne, nelle parole di Brathwaite «the single most important literary catalyst for Caribbean creative and critical writing in English» (Brathwaite 1984, 87). Il percorso di migrazione verso “Madrepatria” è il tema centrale di molte delle opere dei sopraccitati scrittori.

Menziono brevissimamente i romanzi *The Emigrants* di George Lamming (1954) e *The Lonely Londoners* di Sam Selvon (1956), che raggiunsero subito un considerevole successo, e che sicuramente prepararono il terreno per opere successive, tra cui *The Mimic Men* (1967) e *The Enigma of Arrival* di Naipaul (1987), o *The Final Passage* (1985) di Caryl Phillips, e anche, in tempi più recenti, le opere celeberrime di scrittori anglo-caraibici immigrati di seconda generazione, come *Small Island* (2004) di Andrea Levy o *White Teeth* di Zadie Smith.

3. Per ulteriori informazioni sul concetto di globalizzazione accelerata e sull'importanza dei Caraibi nello sviluppo dei *Transnational Studies*, cf. Hitchcock 2003.
4. Vd. anche Locatelli 2007.
5. Utilizzo il termine "etnicità" come traduzione dell'inglese *ethnicity*, in contrapposizione a *race*. Con *ethnicity* si intende l'insieme delle aspettative e delle costruzioni sociali legate all'apparenza ad un gruppo etnico.
6. Lamming 1992, 156.
7. Lamming 1992, 95.
8. Shakespeare 1981, 833.
9. Lamming 1992, 110.
10. Lamming 1992, 15.
11. Shakespeare 1981, 963.
12. Shakespeare 1981, 965.
13. Cf. Eakin 1999.
14. Naipaul 1994, 8.
15. Naipaul 1994, 9.

BIBLIOGRAFIA

Bauman 2007 = Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2007.

Brathwaite 1984 = E. K. Brathwaite, *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon Books, London and Port of Spain 1984.

Eakin 1999 = J. P. Eakin, *How our Lives Become Stories: Making Selves*, Cornell University Press, New York 1999.

Feroza 1997 = J. Ferroza, *Conversations with V.S. Naipaul*, University Press of Mississippi, Jackson 1997.

Hitchcock 2003 = P. Hitchcock, *Imaginary States. Studies in Cultural Transnationalism*, University of Illinois Press, Urbana 2003.

Lamming 1992 = G. Lamming, *The Pleasures of Exile*, A.A. Paperbacks, Chicago 1992.

Lecerle 2006 = J.J. Lecerle, *A Marxist Philosophy of Language*, Brill Academic Pubs, Leiden 2006.

Locatelli 2007 = A. Locatelli «*Living at Home Abroad – Living Abroad at Home*»: ovvero la letteratura come Altro, in *I linguaggi dell'Altro. Forme dell'alterità nel testo letterario*, a cura di A.M. Pigionica – C. Di Bacile-Castiglione – M.S. Marchesi, Leo Olschki Editore, Firenze 2007.

Naipaul 1994 = V.S. Naipaul, *A Way in the World*, Minerva, London 1994.

Shakespeare 1981 = *Teatro completo di William Shakespeare. Vol 6. I drammi romanzeschi*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1981.

Eleonora Ravizza
Università di Bergamo
eleonora.ravizza@unibg.it

Cristiano Ragni

«LA PROLE DELLO SCHIAVO DI CRUSOE».
L'IDENTITÀ "LIQUIDA" NELLE ANTILLE DI DEREK WALCOTT

1. Introduzione

Originario dell'isola caraibica di Saint Lucia, il Premio Nobel Derek Walcott (1930) ha ben indagato, all'interno della sua vastissima produzione poetica, l'esperienza del vivere in un crogiuolo di razze e lingue differenti e spesso in conflitto tra loro. In uno dei suoi componimenti più famosi, *The Schooner "Flight"* (1979), il marinaio Shabine, *alter ego* del poeta, afferma significativamente: «ho dell'olandese, del negro e dell'inglese in me, | o sono nessuno, o sono una nazione».¹ Tra i principali autori della variamente detta letteratura postcoloniale di lingua inglese,² Walcott riflette da sempre sulla realtà della propria terra d'origine, i Caraibi, in quanto ex luogo colonizzato, in cui continuano a permanere i lasciti dell'impero inglese, primo fra tutti la lingua. Prendendo in esame alcune delle poesie scritte dagli anni '60 a oggi, vorrei qui porre l'attenzione su alcuni aspetti fondamentali dell'opera di Walcott, in quanto autore rappresentativo contemporaneamente di culture differenti e testimone delle loro travagliate relazioni.

In primo luogo, vorrei soffermarmi sulla scelta consapevole di questo poeta di comporre i propri versi in inglese, la lingua degli ex colonizzatori. Lingua nella quale, però, egli intreccia magistralmente i suoni e i ritmi del creolo della sua isola nativa.

In secondo luogo, mi concentrerò sulla costante riflessione di Walcott circa il ruolo dell'artista, del poeta posto di fronte alla sfida di definire la propria identità e quella della propria patria. Sfida che per il poeta diventa anche libertà di reinventarsi *ex novo* nel contesto fluido dell'isola, fluido come il mare che di questa identità diventa spesso metafora.

Vorrei cercare di mostrare dunque come Walcott abbia lentamente, ma in modo sempre più deciso, elaborato una propria idea di identità che, senza tacere critiche o sorvolare sugli inevitabili conflitti latenti, punta piuttosto a salvare il meglio delle varie culture esistenti sull'isola. Del resto, proprio il suo impegno multiculturale, unito alla coerente visione storica, è stato il motivo del riconoscimento del Nobel nel 1992.

2. «Till the wound and the word fit». La questione della lingua.

Il carattere multirazziale e cosmopolita della società caraibica è uno dei suoi tratti distintivi, e questa stessa eterogeneità etnica e culturale, le differenze di credo religioso e la dispersione in tutti i continenti, lungi dall'indebolire tale comunità, fanno della lettera-

tura delle Indie Occidentali inglesi una delle letterature più feconde e promettenti della scena contemporanea.³

È inevitabile che questa eterogeneità emerga anche da un punto di vista linguistico e i Caraibi sono infatti da sempre la regione del mondo in cui forse la concentrazione di lingue ufficiali e creole è maggiore. Il susseguirsi di domini stranieri (gli spagnoli prima, gli olandesi poi e infine francesi e inglesi) su una popolazione formata dagli schiavi di origine africana e indiana hanno portato infatti al diffondersi, parallelamente alle lingue ufficiali dei colonizzatori e a quelle di ceppo amerindio e africano, di lingue creole su cui l'attenzione della critica si è dovuta necessariamente soffermare negli ultimi decenni. In seguito alla decolonizzazione infatti, i vari intellettuali di questa regione hanno iniziato sempre più a interrogarsi sulla questione della lingua, fino ad arrivare alla scelta della promozione del creolo, la *nation language*, come parte integrante della loro politica di indipendenza dalla ex madrepatria, arrivando addirittura al famoso movimento della Oralità, che intendeva richiamarsi direttamente alla cultura africana originaria.⁴

Soprattutto gli scrittori e i poeti sono stati i protagonisti di un acceso e controverso confronto su questo tema, dal momento che essi – a differenza del parlante comune – sono coloro che per definizione riflettono sul mezzo linguistico da utilizzare nelle loro opere. Come scrive Laurence Breiner infatti: «writers understand that linguistic choices take on greater importance when they are made in the special arena of literature, and as result, the diction of a Caribbean literary text often has particularly rich political and ideological implications».⁵ Ed è proprio per queste implicazioni che si è assistito a un vero e proprio scontro tra intellettuali caraibici a partire dagli anni '70, che si sono inaspriti fino ad arroccarsi rispettivamente su posizioni che o abbandonavano del tutto l'uso della lingua dei colonialisti, oppure ne rivendicavano la necessità al fine di rientrare all'interno di una supposta letteratura "seria" e "impegnata".⁶

A questo proposito, la scelta dell'inglese nel caso di Derek Walcott potrebbe sembrare abbastanza naturale. Nato in una famiglia della piccola borghesia mulatta, vissuto nel cuore della capitale di Saint Lucia – Castries, educato all'inglese a casa e a scuola, il poeta ha da sempre usato in modo del tutto naturale sia l'inglese che il creolo della sua isola. Come ha dichiarato egli stesso in una intervista del 1988:

to grow up in those two languages [British English and Caribbean English] is not to feel that there was, in any way, an internal conflict. There was absolutely no problem in reciting a passage from *Henry V* in class and going outside of class and relaxing; there was no tension in the recitation of the passage from *Henry V* and going outside and making jokes in patois or relaxing in a kind of

combination patois of English and French. So it was not that one was going through the experience of translating one's self into something else. It was a reality that there was an excitement that could be shared in both languages at the same time.⁷

Tuttavia, la scelta che egli compie nello scrivere i suoi versi in inglese è naturalmente complessa e quegli «internal conflicts» che egli dice di non aver provato – o che forse, più probabilmente, non provava più nel 1988 – erano invece emersi in diverse delle sue primissime poesie, intrecciati anche a quelli altrettanto complicati delle differenze etniche: a questo proposito, egli aveva scritto per esempio di essere «troppo tra il chiaro | e lo scuro per essere un nero».⁸ Walcott ha sempre visto bene infatti le problematiche legate alla storia della sua patria, ma ha scelto di evitare gli estremi opposti del movimento nazionalistico cui si è accennato sopra.

This is my ocean, but it is speaking
Another language, since its accent changes round
Different islands [...]
I go back upstairs,
For so much here is the Empire envied and hated
That whether once chooses to say «ven-thes» or «ven-ces»
Involves the class struggle as well. So, be discreet.⁹

«Be discreet» è dunque ciò che sceglie il poeta per raggiungere una sofferenza, ma inevitabile, conciliazione.¹⁰ Nell'acceptare la sua funzione di poeta dell'isola, Walcott riconosce subito che, di tutti i lasciti imperiali, la lingua è senza dubbio quello più rilevante, perché «no language is neutral», ma anzi è espressione per eccellenza di cultura. E per quanto sia un bene che i rappresentanti di quella cultura coloniale che l'inglese rappresenta – nota per essere stata particolarmente cruenta e repressiva – se ne siano andati, essa è comunque penetrata ormai nell'isola, assorbita inevitabilmente:

The green oak of English is a murmurous cathedral
Where some took umbrage, some peace, but every shade, all,
Helped widen its shadow.¹¹

Rinunciare ad essa, ci dice dunque Walcott, è impossibile, ancor più che inutile e, sebbene in una fase più recente della sua produzione, egli abbia scritto di preferire «la freschezza salmastra» della «ignoranza» isolana,¹² continua a echeggiare nelle orecchie il grido espresso in una delle sue primissime e più famose poesie, del 1962:

I who am poisoned with the blood of both,

where shall I turn, divided to the vein?
I who have cursed
The drunken officer of British rule, how choose
Between this Africa and the English tongue I love?¹³

Rinunciare a quell'inglese che egli tanto ama non è dunque la soluzione per Walcott. La sua scelta è di evitare gli opposti a favore di una lingua poetica che, inglese nella struttura più visivamente evidente, mescola ai suoni e alla sintassi occidentali quelli dei vari dialetti dell'isola di Saint Lucia. Questa è l'origine di una lingua letteraria che, nata dalla pretesa dei colonizzatori occidentali affinché tutto avesse un nome («Being men, they could not live | Except they first presumed | The right of everything to be a noun.»),¹⁴ è stata poi plasmata da quelli che Walcott chiama gli Africani dei Caraibi, i quali quei nomi li hanno «acquiesced | repeated, and changed».¹⁵ Una lingua indigena dunque, fatta – ci viene detto – della stessa sostanza di quel mare che diventerà più volte metafora della patria stessa del poeta.

From this village, soaked like a grey rag in salt water,
A language came, garnished with conch shells,
With a suspicion of berries in its armpits
And elbows like flexible oars.¹⁶

Questa volontà di conciliazione, però, non significa rinunciare alle proprie specificità identitarie, né tantomeno sorvolare sui conflitti, che continuano infatti a permanere. Come scrive sempre Breiner, quella di Walcott «non è una genuflessione nei confronti della tradizione europea, né un esempio di inconscia imitazione coloniale di quella tradizione»,¹⁷ quanto piuttosto il risultato di un notevole sforzo intellettuale volto a sottolineare l'unicità del genere umano, al di là della provenienza.

3. «This love of ocean [is] self's love». L'identità "liquida" nelle Antille di Walcott.

Quei conflitti che hanno segnato la storia delle Indie Occidentali e che hanno prodotto scissioni profonde e crisi d'identità negli abitanti di questi territori, come si è già detto, emergono chiaramente dalle opere di Walcott. Nella poesia *Gros-Ilet* (1986), il poeta scrive per esempio che «questo non è l'Egeo viola-uva. | Non c'è vino qui, né formaggio, le mandorle sono verdi, | le uve di mare aspre, la lingua è quella degli schiavi»,¹⁸ a sottolineare la lontananza della realtà della sua patria dall'immagine del paradiso classico associato ai Caraibi. Una riflessione che compare nella produzione del poeta fin dagli esordi e si intreccia inevitabilmente con quella sul suo ruolo di poeta, che di quell'isola dovrebbe essere il cantore. La realtà che Walcott descrive nella sua opera, dunque, è quella difficile di un'ex colonia che cerca di definire la pro-

pria identità, svincolandosi dall'immagine di paradiso in terra che soprattutto i turisti sembrano vederci in modo quasi esclusivo – «eyes | that have known cities and think us happy here»,¹⁹ come si legge nella poesia *Prelude*, che apre la prima raccolta poetica di Walcott (1962). Dietro le loro bellezze naturali, i Caraibi nascondono le lacerazioni prodotte da secoli di colonialismo e sfruttamento e la rabbia di questo poeta generalmente pacato e ironico nei confronti degli inglesi affiora più volte soprattutto nelle prime opere. Nella poesia *Laventille* (1965), leggiamo per esempio:

We left
Somewhere a life we never found,
Costumes and god that are not born again,
Some crib, some grille of night
Changed shut on us in bondage, and withheld
Us from that world below us and beyond,
And in its swaddling ceremonies we're still bound.²⁰

Raccogliendo comunque da subito la sfida di definire la propria identità – e quindi quella della propria patria – ci sembra che Walcott abbia sfruttato la libertà che gli viene concessa dalla stessa natura geografica del luogo. Il contesto fluido dell'isola, infatti, permette al poeta di inventarsi in qualche modo una sua idea di identità, partendo proprio dagli elementi caratteristici dei Caraibi:

I seek,
as climate seeks its style, to write
verse crisp as sand, clear as sunlight,
cold as the curled wave, ordinary
as a tumbler of island water.²¹

Walcott rivendica in particolar modo «l'ostinata pazienza dell'onda» e più volte usa l'immagine del mare dei Caraibi come metafora dell'identità della sua patria e della sua poesia. Partendo dai suoni liquidi dei nomi delle isole caraibiche («Anguilla, Adina | Antigua, Cannelles, | Andreuille, all the I's, | *Voyelles*, of the liquid Antilles»),²² Walcott sembra voler superare tutte le definizioni conosciute e individuare in un elemento essenziale dell'isola – il mare – quella complessa identità che è l'identità di gente esiliata, «la prole dello schiavo di Crusoe» appunto, e i cui destini sono stati per secoli decisi proprio nelle traversate di quelle acque. E non a caso quel mare che è «History», e sul cui fondo giacciono monumenti, battaglie, martiri e persino la memoria tribale degli altri «castaways», naufraghi caraibici, è ciò che più manca per esempio al poeta quando si trova lontano, «a deafening absence». Questo perché proprio quando si è lontani – e Walcott spesso ha scelto questa forma

di auto esilio in Europa – si riesce meglio a osservare e definire il proprio mondo e la propria storia.²³ È lontano dai Caraibi, infatti, che il poeta sente la nostalgia della propria patria («'We were in Amalfi.' [...] | 'Why didn't you stay longer?'. | I said: 'I have an island'. 'And it was calling you'. | To say yes was stupidity, but it was true.»)²⁴ e realizza che «this love of ocean [is] self's love».

Compito del poeta ad ogni modo, nonostante tutte le difficoltà e le più volte ripetute domande sull'utilità o meno del proprio ruolo, è quello di confrontarsi costantemente con il lascito più grande degli ex coloni e cantare – novello Omero – le origini e la storia della sua patria di cui il mare serba memoria:

At the end of this sentence, rain will begin.
At the rain's edge, a sail [...]
The drizzle tightens like the string of a harp.
A man with clouded eyes picks up the rain
And plucks the first line of the *Odissey*.²⁵

Se infatti l'impero ha significato crudeltà, soprusi e violenza, Walcott non può però nascondere l'altra faccia della medaglia, quella letteratura inglese che egli tanto ama. E non a caso, come già accennato, ciò che ci sembra emergere dalla produzione walcottiana è appunto la volontà di superare le tensioni e prendere il meglio delle varie culture presenti sulla sua isola, cercando di aprirsi alla comprensione e all'accoglienza dell'altro. «Tutto nella compassione ha fine | così diversamente da come il cuore dispose»²⁶ aveva scritto già in una poesia del 1962 e in uno dei componimenti finali di *The Prodigal*, la raccolta del 2004, ci sembra che il cerchio si chiuda con l'immagine di un concreto spostamento verso l'altro: di nuovo in mare aperto, la paura dell'ignoto viene placata – scrive il poeta – dalla

certa, costante, sul bordo luminoso
del mondo, né vicina né più vicina, anche se
il cuneo della prua fremeva verso di lei, prodigo,
quella linea di luce che splende dall'altra riva.²⁷

4. «Like a flock | of white egrets». L'ultimo Walcott.

Vorrei concludere con un breve accenno alla più recente produzione di Walcott, la raccolta *White Egrets* pubblicata nel 2010 e non ancora tradotta in italiano. In queste poesie emerge un poeta più malinconico e nostalgico, che dall'alto dei suoi ottant'anni rievoca con parole sussurrate, quasi da bucolica virgiliana («I felt such freedom writing under the acacias»),²⁸ luoghi e persone di un passato ormai inevitabilmente lontano. E forse ha ragione Kate Kellaway quando scrive che spesso, leggendo alcune delle poesie di questa raccol-

ta, si ha come l'impressione di vederlo quasi sparire, nascosto dietro la fitta trama di immagini e suoni da lui creati:

I read the new collection looking for Walcott [...] and observed him disappear repeatedly behind his own majestic lines. He would often launch himself into the first person, then retreat into the mercy of the third, as if the exposure of speaking as himself were too great. It is easy to guess why this might be. For in this collection, he is writing his own valediction.²⁹

Tuttavia, nonostante ciò, Walcott non ha perso lo smalto che lo contraddistingue, in modo particolare quando torna a rielaborare i temi a lui più cari: l'eredità dell'impero inglese e il suo ruolo di poeta. Egli vede ancora bene per esempio aleggiare nell'aria lo spettro dell'ex impero, «the white spectre of another time», ma esso in quanto spettro sta appunto perdendo i suoi connotati più concreti:

An image
More than a man, this white-drill figure
Is smoke from a candle or stick of incense
Or a mosquito coil, his fame is bigger
Than his empire's now, its slow-burning conscience.³⁰

L'eredità coloniale è ormai dunque fumo, sostanza impalpabile che rappresenta la coscienza di crimini in attesa di una redenzione che, come emerge da altre poesie, è ciò che lo stesso poeta aspetta.³¹ Il Walcott di quest'ultima raccolta insomma – sebbene non manchi di criticare anche la politica del profitto che rischia di trasformare la sua isola in a «mall», in un supermercato, definendola con tono lapidario «a slavery without chains»,³² – è un poeta che ci appare più pacificato, che si dichiara «content [...] to be born to shreds like the sea's lace».³³ Frammenti che egli paragona con un'audacissima similitudine alla schiuma del mare che orna, come un merletto, la superficie dell'acqua. Si torna dunque, sempre, al suo mare. Quel mare che era Storia e ora invece «has lost its stuttering memory of our hates».³⁴ Quel mare che egli, «for whom the waves are not news»,³⁵ continua a osservare dal fondo del molo. E in ciò trova pace:

Happier
Than any man now is the one who sits drinking
Wine with his lifelong companion under the winking
Stars and the steady arc lamp at the end of the pier.³⁶

Come nota Tom Payne in una sua recensione:

throughout Walcott's life, the sea has symbolized many things to him – sometimes the water of inspiration, sometimes the lonely plain the poet must sail when he slips away from his community. More haunting still is the recurring idea that the sea wipes beaches clean. Rather than offering forgiveness, the sea cleanses us of sin by offering the chance to forget [and move] “beyond desires and beyond regrets”.³⁷

E questa pace «oltre i desideri e i rimpianti» che Walcott sembra trovare è assicurata anche da un altro elemento, comparso già nel suo penultimo lavoro, *The Prodigal*: quegli aironi che danno il titolo alla raccolta e che in inglese rimano proprio con ‘rimpianti’ («egrets» e «regrets»). Anche se in fondo, a leggere bene, essi altro non sono che l’ennesima trasfigurazione di quella entità liquida, il mare, che abbiamo detto essere metafora dell’identità altrettanto liquida dell’isola di Saint Lucia e del suo poeta. Come scrive Walcott infatti:

The egrets are the colour of waterfalls,
And of clouds. Some friends, the few I have left,
Are dying, but the egrets stalk through the rain
As if nothing mortal can affect them [...]
I am happier
That they have come back now, like memory, like prayer.³⁸

Gli aironi di Walcott sono dunque anch’essi della stessa sostanza del mare e di quel mare che ora dimentica sembrano aver assunto la funzione di ricordare: non più però l’odio e «le ferite della Storia», bensì gli affetti che non ci sono più. Ed è proprio a questi aironi impalpabili come il mare, le nuvole e la pioggia, che Walcott paragona anche i propri versi che, nonostante i dubbi e la stanchezza, continua a comporre. Con un «coraggio» – come è stato scritto – che celebra, fino all’ultimo, la relazione armonica tra le isole caraibiche e il loro poeta, al di là – ormai – di qualsiasi diversità e che porta il lettore a «migrare insieme al poeta in un viaggio che vale davvero la pena intraprendere».³⁹

Del resto, che la sua poesia fosse un tutt’uno con gli elementi naturali dei Caraibi è un fatto che si è sottolineato altre volte e non stupisce, dunque, che sia anche significativamente il tema del sonetto con cui Walcott abbia scelto di chiudere questo suo ultimo lavoro:

This page is a cloud between whose fraying edges
A headland with mountains appears brokenly
Then is hidden again until what emerges
From the now cloudless blue is the grooved sea
And the whole self-naming island, its ochre verges,
Its shadow-plunged valleys and a coiled road

Threading the fishing villages, the white, silent surges
 Of combers along the coast, where a line of gulls has arrowed
 Into the widening harbour of a town with no noise,
 Its streets growing closer like print you can now read,
 Two cruise ships, schooners, a tug, ancestral canoes,
 As a cloud slowly covers the page and it goes
 White again and the book comes to a close.⁴⁰

NOTE

1. Walcott 2007, 112: «I have Dutch, nigger, and English in me, | and either I'm nobody, or I'm a nation». I testi delle poesie di Walcott e le eventuali citazioni saranno altrove riportati direttamente dall'originale inglese, tranne laddove si ritenga – come in questo caso – di non dover spezzare il ritmo della frase italiana.
2. L'ansia di definire in termini generici quegli scrittori – provenienti da diversi angoli del globo – che, a partire dalla seconda metà del Novecento, hanno deciso di scrivere le loro opere in inglese, la lingua dell'ex impero di cui avevano fatto o fanno ancora parte, ha fornito una varietà di termini più o meno corretti. Negli anni Settanta, si era diffusa la dicitura “letterature del Commonwealth”, che era però imprecisa e con implicazioni vagamente razziste. A partire dagli anni '80, poi, ha preso sempre più piede, soprattutto a livello accademico, la dicitura abbastanza vaga di “letterature postcoloniali”. Più recentemente, si è cominciata a usare la definizione, proposta dallo scrittore Salman Rushdie, di “letterature di lingua inglese”, volta a definire tutti quegli autori “figli” dell'(ex) impero, e pertanto legati da una stessa lingua letteraria, anche se facenti riferimento a patrimoni culturali autonomi. Per ulteriori informazioni a riguardo, si rimanda a Gorlier 1996.
3. Tomasi 1996, 994.
4. Questo richiamo all'Africa era comparso già, come è naturale, nella primissima produzione letteraria nazionale caraibica, che si deve alla prima generazione di schiavi liberati, e cui appartiene per esempio l'autobiografia di un appartenente alla tribù Ibo, ribattezzatosi Equianus Gustavus Vassa (1789). Questa cultura africana originaria, sopravvissuta oralmente e ritenuta da alcuni l'elemento più importante di questa letteratura, è stata particolarmente esaltata dal principale esponente del Movimento dell'Oralità, Edward Brathwaite (1930-), in opere come *The History of the Voice* (1984). In Saracino 1995 si legge, a questo proposito, che per Brathwaite «[i]l modello linguistico [...] non poteva venire da un inglese 'alto' e per la stessa ragione nemmeno dalla variante popolare del medesimo, cioè da un inglese dialettale. La risposta fu trovata invece in quella *nation language*, vera e propria strategia di sopravvivenza in forma di parole, nata all'epoca della tratta degli schiavi; una lingua che poggiava sull'oralità, cioè sulla parola parlata e sul suono, che per la cultura caraibica si è andato identificando nel tempo con un ritmo molto preciso: il ritmo del calypso».
5. Breiner 2005, 30.
6. Tra coloro che hanno sostenuto la tesi del necessario abbandono dell'inglese, per favorire l'emancipazione e il riconoscimento di dignità al creolo, va ricordato in particolare il linguista e scrittore John Jacob Thomas (1841-1889), con il suo *The Theory and Practice of Creole Grammar* (1869). Tra gli altri invece, trova posto quello che è considerato il padre della letteratura caraibica moderna, Claude McKay (1889-1948), il quale arrivò a ripudiare del tutto le origini africane. Per ulteriori informazioni, si rimanda a Saracino 1995 e Tomasi 1996.

7. Rowell 1988, 83.
8. Walcott 2009, 120-121: «not too bright | for a nigger, and not too dark».
9. Walcott 2009, 439.
10. Affine a Walcott in questo atteggiamento è un altro famoso autore caraibico, Samuel Selvon (1923-1994), il quale ha sostenuto l'inutilità di una chiusura ghetizzante nei confronti della ex madrepatria e sostenuto, al contrario, la necessità di un confronto, unito anche a una buona dose di *sense of humour* e autoironia, come emerge da romanzi quali *The Lonely Londoners* (1956).
11. Walcott 2009, 455.
12. Walcott 2009, 360.
13. Walcott 2007, 32. Questo conflitto emerge anche dai versi di un altro famoso poeta caraibico di origini africane, Eric Morton Roach (1915-1974), che aveva scritto: «Islands cage us | and we long to leave them; | cities scorn us | and we long to love them».
14. Walcott 2009, 248-250.
15. Walcott 2009, 248-250.
16. Walcott 2009, 460.
17. Breiner 2005, 35: «a genuflection to the European tradition, nor is it an instance of unconscious colonial mimicry of that tradition» (la traduzione nel testo è mia).
18. Walcott 2009, 460-462: «This is not the grape-purple Aegean. | There is no wine here, no cheese, the almond are green, | the sea grapes bitter, the language is that of slaves».
19. Walcott 2009, 22-23.
20. Walcott 2009, 104-105.
21. Walcott 2009, 70-71.
22. Walcott 2009, 64-65.
23. Pur essendo questo quasi un *leitmotif* presente in tutta la produzione di Walcott, si vedano in particolare le poesie della raccolta *Midsummer* (1984) e quelle di *The Prodigal* (2004).
24. Walcott 2009, 564-565.
25. Walcott 2007, 150-151.
26. Walcott 2007, 38-39: «all in compassion ends, | so differently from what the heart arranged».
27. Walcott 2009, 602-603: «certainly, steadily, on the bright rim | of the world, getting no nearer or nearer, the more | the bow's wedge shuddered towards it, prodigal, | that line of light that shines from the other shore».
28. Walcott 2010, 11.
29. Kellaway 2010.
30. Walcott 2010, 40.
31. Per il rapporto tra Walcott e la religiosità, si rimanda a D'Aguiar 2005.
32. Walcott 2010, 11. La critica all'occidentalizzazione portata all'eccesso nelle Indie Occidentali viene criticata spesso anche dall'altro autore famoso di questa regione, V. S. Naipaul (1932-), anch'egli insignito del Nobel nel 2001.
33. Walcott 2010, 38.
34. Walcott 2010, 63.
35. Walcott 2010, 57.
36. Walcott 2010, 88.
37. Payne 2010.
38. Walcott 2010, 9.

39. Hart 2011: «the reader migrates with the poet on a journey well worth taking» (la traduzione nel testo è mia).
40. Walcott 2010, 89. Come si legge in Kellaway 2010: «it is a farewell to a blue world. There is a sense that it has been written by a grand old man of the sea (with a Victorian command of the iambic pentameter). But what one must finally salute is the courage it takes to look failure in the eye as Walcott does (he is ruthless about his attempts at painting) and write on, regardless».

BIBLIOGRAFIA

- Breiner 2005 = L.A. Breiner, *Creole Language in the Poetry of Derek Walcott*, "Callaloo" 1, 2005, pp. 29-41.
- D'Aguiar 2005 = F. D'Aguiar, *In God we trust: Derek Walcott and God*, "Callaloo" 1, 2005, pp. 216-223.
- Gorlier 1996 = C. Gorlier, *Un nuovo canone*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. 3, a cura di F. Marengo, UTET, Torino 1996, pp. 821-847.
- Lacan 2006 = J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, a cura di A. di Ciaccia, Einaudi, Torino 2006.
- Rowell 1988 = C.H. Rowell, *An Interview with Derek Walcott Part 1*, "Callaloo" 34, 1988, pp. 80-89.
- Saracino 1995 = M.A. Saracino, *La letteratura anglo-caraibica*, in *Le orme di Prospero. Le nuove letterature di lingua inglese: Africa, Caraibi, Canada*, a cura di A. Lombardo, Carocci, Roma 1995, pp. 115-140.
- Tomasi 1996 = L. Tomasi, *La letteratura caraibica*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. 3, a cura di F. Marengo, UTET, Torino 1996, pp. 977-995.
- Walcott 2007 = D. Walcott, *Mappa del Nuovo Mondo*, intr. di I. Brodskij, Adelphi, Milano 2007.
- Walcott 2009 = D. Walcott, *Isole*, a cura di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2009.
- Walcott 2010 = D. Walcott, *White Egrets*, faber & faber, London 2010.

SITOGRAFIA

- Hart 2011 = J. Hart, *White Egrets by Derek Walcott*, "Harvard Review Online", 2011: <<http://harvardreview.fas.harvard.edu/?q=features/book-review/white-egrets>>.
- Kellaway 2010 = K. Kellaway, *White Egrets by Derek Walcott*, "The Guardian Books", 2010: <<http://www.theguardian.com/books/2010/mar/21/white-egrets-derek-walcott-review>>.
- Payne 2010 = T. Payne, *White Egrets by Derek Walcott: review*, "The Telegraph Books", 2010: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/7568453/White-Egrets-by-Derek-Walcott-review.html>>.

Cristiano Ragni
 Università di Perugia
 cristianoragni@yahoo.it

ESPERIENZE MARGINALI: LA *LUUANDA* DI LUANDINO VIEIRA

Riflettere circa le letterature del Novecento, soprattutto quando provenienti da contesti marginali e di frontiera, come quelli coloniali e postcoloniali, significa premettere una più vasta indagine riguardante *in primis* il concetto di Storia. Questo non solo perché determinate scritture, proponendo un confronto con realtà altre, demoliscono la visione eurocentrica del passato, ma soprattutto perché chiamano in causa e promuovono una discussione circa il che cosa si intenda con il termine Cultura, pensato nel suo farsi diacronico.

Le complesse dinamiche che regolano il rapporto tra Storia e Cultura interessarono il pensiero di uno dei maggiori filosofi del ventesimo secolo, Walter Benjamin, e le sue tesi *Sul concetto di Storia*. Secondo il filosofo tedesco, infatti, la Storia tende a immedesimarsi con la Storia dei dominatori, dei vincitori (*Sieger*) di ogni epoca: «chiunque abbia riportato sinora vittoria partecipa al corteo trionfale dei dominatori di oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono a terra. Anche il bottino, come si è sempre usato, viene trasportato nel corteo trionfale. Lo si designa come il patrimonio culturale».¹ Ne consegue, dunque, che «non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie».²

Appartenendo il discorso storico e culturale ai «vincitori di ogni epoca», quindi al potere che ne domina le regole – come analizzerà poi Michel Foucault in *Microfisica del potere* – sarà necessario «spazzolare la storia a contropelo»,³ per ascoltare le voci dimenticate nelle storiografie ufficiali.

Pensando la letteratura e l'arte come allegoria, Walter Benjamin intravede in queste i luoghi in cui possano, potenzialmente, manifestarsi e preservarsi le storie dei vinti e degli oppressi di ogni epoca. Il testo letterario può dunque essere interpretato come testimonianza, anche da un punto di vista epistemologico, di realtà la cui esistenza mette in crisi i discorsi del potere.

In contesti marginali, caratterizzati da complessi rapporti di egemonia come quelli coloniali, la letteratura diventa la voce attraverso la quale il subalterno denuncia la propria condizione e, contemporaneamente, afferma la propria Storia e la propria Cultura, entrambe annichilite dall'ideologia coloniale:

il colono fa del colonizzato una specie di quintessenza del male. L'indigeno viene dichiarato impermeabile all'etica, assenza di valori, ma anche negazioni di valori. Egli è, osiamo confessarlo, il nemico dei valori. In questo senso è il male assoluto. Elemento corrosivo [...]. I valori, difatti, sono irreversibilmente avvelenati e inquinati appena li si mette in contatto col popolo colonizzato. Le usanze del

colonizzato, le sue tradizioni, i suoi miti, soprattutto i suoi miti, sono il segno stesso di tale indigenza, di tale depravazione costituzionale.⁴

Muovendo da tali prospettive e dalle profonde relazioni tra letteratura e politica nell'Angola – così come in tutta l'Africa – dell'indipendenza e post-indipendenza, è possibile tracciare una linea interpretativa che veda la scrittura come principale arma, nel lento processo di costruzione di un'identità culturale libera dal giogo del colonialismo.

In *Reflections on the exile*, Edward Said ricorda come il pensiero occidentale contemporaneo sia in gran parte figlio di una comunità di individui mobili e “deterritorializzati”: «modern western culture is in large part the work of exiles, émigrés, refugees [...]. Our age – with its modern warfare, imperialism and the quasi-theological ambitions of totalitarian rules – is indeed the age of refugees, the displaced person, mass immigrations».⁵ Figure che appartengono dunque ad almeno due realtà differenti – spesso in contrasto – e che fanno della frontiera non solo un luogo simbolico, ma un *topos* delle proprie esperienze.

L'Africa coloniale condivide tali tensioni, le quali esploderanno e si manifesteranno con maggior veemenza nel post-indipendenza. Di fatti, durante il colonialismo, i governi europei, se da un lato fomentarono l'afflusso di nuovi coloni nelle terre africane, dall'altro lato, e con lo scopo di creare dei funzionari governativi locali, crearono nella madrepatria strutture pronte ad accogliere, formare e “occidentalizzare” gli africani che avrebbero poi dovuto amministrare i propri paesi per conto degli europei. Tuttavia, e contrariamente alle aspettative, questi, nati in Africa ma formati in Europa, diventarono i principali promotori dell'emancipazione politica e culturale anticoloniale.⁶ L'universo coloniale, pur dominato da rigidi rapporti di forza su base razziale – considerati spesso come trascendentali⁷ – si presenta dinamico in termini spaziali.

Se la letteratura offre un ampio campo d'analisi attraverso il quale indagare e affermare le radici culturali, lo scrittore, che di questo processo si fa carico, appartiene a quella *élite* africana interculturale che ha attraversato la frontiera tra la metropoli e la periferia dell'impero, in entrambi i versi.

Lo scrittore africano, spesso indipendentista e nazionalista, è colui che ha sperimentato sulla propria pelle le dinamiche – violente nel mondo coloniale – di non appartenenza illustrate da Edward Said nel saggio già menzionato. In questa situazione si iscrive il profilo personale e letterario di una delle più interessanti voci nel panorama della lingua portoghese: José Luandino Vieira, pseudonimo letterario di José Vieira Mateus da Graça.

Nato in Portogallo nel 1935, Luandino si trasferì in Angola ancora bambino, al seguito della famiglia, che versava in condizioni precarie. In Africa, lo

scrittore fece esperienza di marginalità, andando a vivere e poi a raccontare le periferie della città di Luanda, luoghi in cui la coercizione coloniale mostrava esplicitamente il proprio volto sanguinario. Attivista independentista, Luandino Vieira combatté l'occupazione portoghese nelle fila dell'MPLA – *Movimento Popular para Libertação de Angola* –, prima di essere arrestato per terrorismo e attività anti-coloniali nel 1961 e condannato a quattordici anni di reclusione nel campo di concentramento di Tarrafal, a Capo Verde.

Da un punto di vista intellettuale, Luandino Vieira appartiene alla generazione che ruota intorno alla rivista "Cultura", nata nel 1957 dalle ceneri della rivista "Mensagem" che, al grido *Vamos descobrir Angola* – motto mutuato dai modernisti brasiliani –, voleva indagare e quindi (ri)affermare le radici culturali angolane.

Intendendo la Cultura in senso benjaminiano, nell'editoriale del primo numero di "Cultura" – pubblicato nel novembre 1957 – si legge:

múltiplos e complexos são os problemas culturais em Angola. Tendo como base questões económicas e sociais, se ligam aos mais variados problemas da vida e dela são resultantes. Pode dizer-se que, enquanto estes problemas não foram resolvidos, toda a ação cultural há-de pecar por defeitos. Serão apenas, quandomuito, privilégio de uns tantos, e isso è negar desde logo o caráter fundamental e primordial de uma autêntica cultura: obra de tudo um povo.⁸

Considerare la Cultura come opera che coinvolga tutto il popolo significa sottrarla alle mani del potere coloniale, il quale – attraverso la voce del dittatore fascista Salazar – riconosceva lo Stato Portoghese come unico organo ad avere il diritto di interpretare e considerare tutto ciò che riguardasse la Storia e la Cultura, su tutto il territorio nazionale, *do Minho a Timor*.⁹

Di conseguenza, è possibile comprendere le ragioni politiche che causarono censura e rappresaglie quando, nel 1965, la *Sociedade Portuguesa de Escretores* – oggi SPA, *Sociedade Portuguesa dos Autores* – attribuì quello che veniva considerato il maggior premio letterario, all'opera *Luuanda*, scritta da Luandino Vieira all'interno del campo di concentramento di Tarrafal.¹⁰

Luuanda, opera composta da tre *Estórias* – termine con il quale Luandino definisce le sue creazioni, più lunghe di un racconto ma meno complesse di un romanzo, oltre che semanticamente opposto al termine *História* (Storia) –, ritrae le vicissitudini di quella complessa ed eterogenea massa di emarginati che vivono al di qua del sistema coloniale, e la cui sola esistenza scardina la visione della Storia architettata dalla propaganda imperiale.

I personaggi di Luandino sono, di fatto, africani non assimilati,¹¹ dunque non considerati degni dello *status* di cittadino portoghese, e di conse-

guenza trattati come barbari, selvaggi e alla stregua di animali. Questi, per di giorno, vagabondi o ladruncoli di basso calibro, sono figure marginali sulle quali l'alienazione del colonizzato – teorizzata da Frantz Fanon in *I dannati della terra* – si abbatte con impeto distruttivo. Essi appaiono disumanizzati, sempre in preda alla fame, emarginati in quanto africani e in quanto provenienti da luoghi che portano, finanche nei nomi, il marchio dell'indigenza: Lixeira – dal portoghese *lixo*, 'immondizia' – Icolibengo, Sambizanga.

Tale è la condizione di Zeca Santos, protagonista del primo racconto dal titolo, *Vavó Xixi e suo nipote Zeca Santos*. Il giovane, se da un lato viene descritto come scansafatiche e irresponsabile seppure onesto, dall'altro non riesce in alcun modo a eludere la propria ingiusta condizione:

il tempo fuggiva via verso la notte; il sole, rabbioso, bruciava; il cielo era di un azzurro intenso, neppure una nuvola in vista, e nella Baixa, senza alberi, i raggi del sole ti attaccavano dritti. La pancia di Zeca Santos non protestava più ma c'era un gran caldo in tutto il suo corpo e un formicolio ai piedi che lo obbligava a camminare in fretta in mezzo alla gente, la sua camicia gialla procedeva rapida, schivava gli urti, diretta coraggiosamente verso l'annuncio di lavoro, preparandosi già le parole nella testa, le sue ragioni, avrebbe detto della nonna vecchia, qualunque lavoro gli volessero dare, non c'erano problemi, lo accettava... [...]

Ma all'ingresso si fermò e il timore antico gli riempì il cuore. [...]

- Senti un po', ragazzo, dov'è che sei nato?

- Nato dove? - Ripeté l'impiegato.

- A Catete, signore,

Allora l'uomo fischiò, sembrava soddisfatto, batté le mani sul tavolo mentre si toglieva gli occhiali, mostrando gli occhi piccoli, stanchi.

- A Catete è? Icolibengo?...Mezzecalzette, ladri e pelandroni!... e adesso, per giunta, terroristi!... Vattene via, figlio d'un cane! In strada, figlio di buona donna, di Catete qui non ce ne vogliamo [...].

Zeca Santos non capì neanche come riuscì ad uscire tanto in fretta senza sbattere contro la porta di vetro. La faccia di quell'uomo faceva paura, come fosse diventato matto, ubriaco, tutto rosso e con il dito puntato, a minacciarlo, a insultarlo, e tutti i passanti guardavano il ragazzo sgomento, mogio mogio, che si prendeva spintoni e pestate, un ragazzetto gli mollò persino una manata sul collo.

- Icolibengo eh? Figlio di puttana!... se ti azzardi ancora, ti spacco le corna...¹²

Alla stessa logica appartengono i personaggi che, nelle successive *Estórias*, dominano la scena. È il caso, in *Storia del ladro e del pappagallo*, dello sciancato Garrido Kam'tuta, zoppo dalla nascita e insultato persino dal pap-

pagallo Jacó, così come del compagno Lomelino Dosreis, costretto a rubare oche perché si vede negata la possibilità di un lavoro qualsiasi. Oppure, in *Storia della gallina e dell'uovo*, di tutte quelle figure che – riprendendo la forma del racconto tradizionale africano – si alternano nel tentativo di risolvere la diatriba tra due donne, riguardante la proprietà di un uovo. Tanto il poliziotto quanto il ragazzo del seminario o il proprietario delle baracche in cui vivono le donne – personaggi che intervengono nella contesa – si dimostreranno interessati a godere dei miseri benefici che può offrire un uovo, anziché a prestare il servizio per il quale sono stati chiamati in causa.

Lo sfondo su cui dette figure si muovono è quello appunto della città di Luanda. Riflettendo circa la realtà coloniale, Frantz Fanon afferma che:

il mondo colonizzato è un mondo scisso in due. Lo spartiacque, il confine, è indicato dalle caserme e dai commissariati di polizia. In colonia l'interlocutore valido e istituzionale del colonizzato, il portavoce del colono e del regime di oppressione è il gendarme o il soldato [...].

Il gendarme e il soldato, con la loro presenza immediata, i loro interventi diretti e frequenti, mantengono il contatto con il colonizzato e gli consigliano, a colpi di sfollagente o di napalm, di non muoversi.¹³

La Luanda di Luandino Vieira è di fatto un luogo in cui la presenza dell'apparato repressivo si manifesta come costante, oltre che altamente simbolica. Se *Storia del ladro e del pappagallo* si svolge interamente tra il carcere e il commissariato, l'intera opera si apre con una descrizione certamente significativa: «da più di due mesi non pioveva. Dappertutto nel *musseque* l'erba bambina di novembre si era vestita di una pelle di polvere rossa trasportata dal vento delle camionette di pattuglia che si scaraventavano fra strade e vicoli, fra le catapecchie venute su alla rinfusa».¹⁴

Interpretata in chiave allegorica, l'immagine della camionetta che soffoca nella polvere i piccoli fili d'erba nati ai lati delle strade del *musseque*¹⁵ rimanda alla fragilità di coloro che vivono ai margini della società e che il potere coloniale continuamente calpesta. *Incipit* di *Luuanda*, tale immagine può essere interpretata come una dichiarazione d'intenti: lasciare una testimonianza di tutte quelle esistenze prive di voce, soffocate con forza dalla violenza coloniale.

Come scrive Luandino:

la mia storia. Se è bella, se è brutta, chi la saprà leggere me lo dirà. Ma giuro che me l'hanno raccontata così e non ammetto che nessuno dubiti di Dosreis, che ha moglie e due figli e ruba oche, un lavoro onesto non glielo permettono; di Garrido Kam'tuta, storpio e

paralitico, preso in giro perfino da un pappagallo; di Inácia Domingas, una sfacciatella che pensa che il servo di un bianco è bianco – *m'bika mundele, mundele uê* –; di Zuzé, l'ausiliario, che di essere buono mica glielo hanno ordinato; di João l'Espresso, fumatore di marijuana per dimenticare quello che non può non ricordare. Di Jacó, un povero pappagallo di *musseque*, che solo sciocchezze gli insegnano e non ha neppure un trespolo...

E questa è la verità, anche se i fatti, questi fatti, non sono mai successi.¹⁶

Tali testimonianze, che rispondono al principio aristotelico secondo il quale il verosimile sarebbe preferibile ad un reale impensabile, annientano la possibilità di interpretare l'epopea lusitana come un *continuum* – da Vasco de Gama allo *Estado Novo* – che veda il popolo portoghese predestinato ad esportare la civiltà. *Luuanda* è, di fatto, un documento reale delle barbarie del colonialismo e, contemporaneamente, un passo verso l'affermazione della Cultura angolana: la struttura narrativa, così come l'idioletto di Luandino,¹⁷ lasciano trasparire in maniera chiara ed evidente le tracce dell'oralità tipica delle tradizioni africane.

Di fatti, la lingua in *Luuanda* è una mescolanza di portoghese *standard*, di lingue Bantu (principalmente Kimbundu e Umbundo) e del dialetto parlato a Luanda, allo scopo non tanto di riprodurre in maniera mimetica il linguaggio delle classi popolari, quanto di includere nel portoghese iberico tratti dell'oralità caratteristica della Cultura angolana.

La lingua europea risulta dunque alterata non solo in termini lessicali, ma anche nella sintassi: sono frequenti i casi di elisione dell'articolo, della preposizione e della congiunzione *que* ('che'), così come quelli in cui l'indicativo è preferito al congiuntivo. Quello che avviene in *Luuanda* è una "detritorializzazione" del portoghese stesso, che, da lingua europea, diventa una lingua adatta a rappresentare il contesto africano, una lingua che si riteritorializza attraverso il senso, in un movimento che conserva una forte carica rivoluzionaria.

Gilles Deleuze e Felix Guattari in *Kafka, per una letteratura minore*, riferendosi alla lingua in Kafka – dunque alla lingua tedesca parlata dalla minoranza ebraica di Praga – e alla sua letteratura, scrivono:

il primo carattere di tale letteratura è che in essa la lingua subisce un forte coefficiente di detritorializzazione [...]. Il secondo carattere delle letterature minori consiste nel fatto che in esse tutto è politica [...]. Il campo politico ha contaminato ogni enunciato. Ma soprattutto [...] dal momento che la coscienza collettiva o nazionale è "spesso inattiva nella vita esterna e sempre in via di disgregazione", la letteratura viene ad esprimere positivamente su di sé questo

ruolo e questa funzione di enunciazione collettiva, e addirittura rivoluzionaria [...]. La macchina letteraria prende il posto di una macchina rivoluzionaria a venire non certo per ragioni ideologiche, ma perché è la sola ad essere determinata a soddisfare le condizioni di un'enunciazione collettiva [...]: *la letteratura è affare del popolo*.¹⁸

In *Luuanda* la macchina letteraria si affianca a quella rivoluzionaria già esistente, collaborando all'indipendenza del paese e alla lotta contro il colonialismo attraverso l'emancipazione culturale.

Per quanto sia difficile immaginare un canone per una letteratura ancora molto giovane come quella angolana, va comunque sottolineato il fatto che le figure di *Luuanda* – la città stessa, la violenza, il *malandro*, il bandito, il poliziotto¹⁹ – sono oggi *topoi* della narrativa nazionale contemporanea. Nonostante l'indipendenza raggiunta nel 1975, attraverso le sue voci migliori l'Angola continua a testimoniare il margine, in un contesto nel quale il *boom* economico non ha certamente cancellato gli squilibri sociali ereditati dal colonialismo.

NOTE

1. Benjamin 1997, 31.
2. Benjamin 1997, 31.
3. Benjamin 1997, 31.
4. Fanon 2000, 8.
5. Said 2000, 137.
6. Cf. Anderson 1991.
7. Il colonialismo portoghese, che fino al 1974 amministrava i territori appartenenti oggi a cinque stati africani (Angola, Capo Verde, Guinea-Bissau, Mozambico, São Tomé e Príncipe) attraverso un'ideologia imperialista intrisa di elementi mitologici e messianici, affermava il proprio diritto di dominare le terre *de ultramar* anche in termini teologici. Cf. Lourenço 2010.
8. Laranjeira 1995, 112.
9. Il Minho è la regione settentrionale del Portogallo, mentre Timor Est – paese del sud est asiatico – è la colonia più orientale. Considerare il Portogallo *Uno e Indivisível, do Minho a Timor*, significava legittimare il dominio sulle terre d'oltremare. Secondo quanto affermava Antonio de Oliveira Salazar, la missione civilizzatrice cui il Portogallo era da secoli predestinato era strettamente legata alla territorialità nazionale, comprendente anche le colonie (cf. Salazar 1961).
10. A causa dell'attribuzione del premio a *Luuanda*, la PIDE (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*) chiuse definitivamente la *Sociedade Portuguesa de Escritores* e costrinse la giuria del premio – composta, tra i tanti, da Jacinto do Prado Coelho, Gaspar Simões e Manuel da Fonseca – a deporre in tribunale.
11. Con il termine *Assimilado*, durante il colonialismo portoghese ci si riferiva a quegli africani che, dopo una serie di umilianti prove – come dimostrare di saper mangiare con forchetta e coltello –, ottenevano la cittadinanza portoghese, seppure sempre considerati cittadini di serie B.
12. Luandino Vieira 1990, 28, 29.

13. Fanon 2000, 7.
14. Luandino Vieira 1990, 11.
15. Termine angolano che sta ad indicare quartieri caratterizzati da un insieme confusionario di baracche, alla periferia di Luanda.
16. Luandino Vieira 1990, 105.
17. Lo sperimentalismo linguistico di Luandino Vieira – elemento fondamentale nel suo corpus letterario – è stato oggetto di numerosi studi. Cf. Mata 1992; Trigo 1981.
18. Deleuze – Guattari 1996, 31.
19. Cf. Macedo 2009; 2012.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson 1991 = B. Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London – New York 1991.
- Benjamin 1997 = W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.
- Deleuze – Guattari 1996 = G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Fanon 2000 = F. Fanon, *I dannati della terra*, Ed. Comunità, Torino 2000.
- Foucault 1997 = M. Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1997.
- Laranjeira 1995 = P. Laranjeira, *Literaturas africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- Lourenço 2010 = E. Lourenço, *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, Gradiva, Lisboa 2010.
- Luandino Vieira 1990 = J. Luandino Vieira, *Luuanda*, Feltrinelli, Milano 1990.
- Macedo 2009 = T. Macedo, *Luanda: cidade e literatura*, Ed. UNESP, São Paulo 2009.
- Macedo 2012 = T. Macedo, *Violenza e letteratura: Angola e Brasile, cammini paralleli*, in *Voci dal margine*, a cura di R. Francavilla, Artemide, Roma 2012, pp. 47-60.
- Mata 1992 = I. Mata, *Pelos trilhos da literatura africana de língua portuguesa*, Cadernos do povo, Pontevedra – Braga 1992.
- Said 2000 = E. Said, *Reflections on exile and others essays*, Harvard University press, Harvard 2000.
- Salazar 1961 = A. Salazar, *Discursos*, ed. Coimbra, Coimbra 1961.
- Trigo 1981 = S. Trigo, *Luandino Vieira o logoteta*, Brasília, Porto 1981.

Luca Fazzini
 Università di Lisbona
 lucafazz@hotmail.it

Lorenzo Mari

UN RICONOSCIMENTO MANCATO.
L'ESPERIENZA ITALIANA (1976-1979) DI NURUDDIN FARAH

Al pari di molti altri testi classificabili all'interno del cosiddetto "mainstream postcoloniale anglofono", la produzione letteraria dell'autore di origini somale Nuruddin Farah occupa una posizione fortemente ambivalente nel sistema letterario transnazionale che è stato recentemente ridefinito all'insegna del binomio *Weltliteratur / world literature*.¹

Da un lato, infatti, si può osservare – sulla scorta di analisi monografiche, come quella di Jamilé Morsiani,² o comparatistiche, come quella di Chantal Zabus³ – come la lingua adottata da Farah nei suoi romanzi in lingua inglese (che al momento sono undici, pubblicati dal 1970 al 2011) non sia il frutto di una contaminazione linguistico-culturale audace, tale da metterne in crisi una fruibilità generale. Un'eccezione può forse essere rintracciata nella scrittura «flamboyantly experimental»⁴ di *Maps* (1986) che pure, paradossalmente, si è rivelato essere uno dei testi maggiormente conosciuti, tradotti e premiati dell'autore.

Al di là del caso specifico di *Maps*, tuttavia, i romanzi sinora pubblicati da Farah⁵ possono essere descritti attraverso alcune tendenze linguistico-stilistiche generali, ben riconoscibili, che si possono efficacemente riassumere tramite l'immagine che è stata proposta da Itala Vivian rispetto alla prima trilogia di romanzi dell'autore, *Variations on the Theme of an African Dictatorship* (1979-1983). Prendendo spunto dal «beautiful mat»⁶ che Deeriye eredita dalla tradizione culturale nomadica del suo clan in *Close Sesame* (1983), Vivian afferma che la tessitura linguistica dei romanzi di Farah ricorda quella di una stuoia variopinta, dove l'immagine di superficie (in lingua inglese) contiene e al tempo stesso nasconde altri arabeschi, talora enigmatici (in lingua somala, araba e italiana). L'intreccio non è soltanto di tipo linguistico, ma ha anche valenze storiche, politiche e culturali, rinviando tanto all'enigma che è legato alle modalità costitutive della nazione postcoloniale⁷ – in questo caso, della Somalia – quanto all'enigma che è proprio dell'arte letteraria praticata dall'autore.⁸ L'investimento sulle figure del mistero, del segreto e dell'enigma, difatti, è un momento centrale nella poetica dell'autore, rendendosi pienamente manifesto nella struttura tematica di vari romanzi, uno dei quali è significativamente intitolato *Secrets* (1998).

In linea con questa argomentazione, si può osservare come nei romanzi più recenti di Farah, a partire da *Links* (2004), il mistero si faccia, per così dire, più rado e la tessitura sia più semplice, avvicinandosi così alle modalità di circolazione globali della lingua inglese. La lingua piana e scarna, l'uso dei tem-

pi verbali del presente e l'intreccio sommamente lineare ravvisati da Michele Levy nella recensione di *Knots* (2007),⁹ per esempio, possono essere intesi come una consapevole approssimazione, da parte dell'autore, ai meccanismi di traduzione e transazione della conoscenza tra le dimensioni del "locale" e del "globale". Le sperimentazioni linguistiche e narrative, infatti, sembrano essere relegate in secondo piano a favore di una più accurata descrizione contestuale della guerra civile somala, nella quale è poi calata la vicenda della protagonista del romanzo, Cambara. Ciò consente all'autore di descrivere con maggior precisione il posizionamento di tale soggettività femminile all'interno delle dinamiche del conflitto, ma, allo stesso tempo, espone l'autore al rischio di operare alla stregua di un "informante nativo", ossia della figura-cardine delle indagini etno-antropologiche di matrice coloniale, già fortemente stigmatizzata da Gayatri Chakravorty Spivak,¹⁰ fornendo informazioni "di prima mano" al lettore occidentale sulle realtà storiche e culturali non-occidentali.

Inoltre, questo duplice meccanismo di semplificazione della lingua e di messa in risalto dei dati contestuali sembra supportare la posizione critica di Jonathan Arac riguardo alla «world literature»,¹¹ nella sua obiezione a una delle prime ipotesi contemporanee sull'argomento, a firma di Franco Moretti.¹² Mentre quest'ultimo ha promosso le strategie interpretative del «distant reading»,¹³ ossia di un modello di lettura globale basato sulla fruibilità trasversale delle opere, in lingua originale o in traduzione, attraverso l'ineludibile mediazione dei sistemi linguistico-culturali egemoni, Arac ha avanzato il sospetto che ciò serva soltanto a cristallizzare la posizione dominante della lingua inglese, lingua onnipresente e tuttavia largamente impoverita dalle molte traduzioni e transazioni alla quale è sottoposta.

Se queste tensioni contraddittorie attraversano l'analisi dell'opera di Farah a livello linguistico, postulando, nei testi più recenti, l'adesione a una lingua pienamente globale, sembra necessario, d'altra parte, osservare come la dimensione transnazionale della produzione letteraria dell'autore sia segnata anche, e in modo preponderante, dall'esperienza biografica, non di rado negativa e problematica, di esilio dalla madrepatria. Iniziata a metà degli anni Settanta, l'esperienza di allontanamento di Farah dalla Somalia è tuttora in corso, poiché al veto politico posto dal regime autoritario di Siad Barre, in vigore fino alla sua destituzione, nel 1991, si è sostituita, dal 1991 in poi, la difficoltà materiale di tornare in Somalia a causa della guerra civile.

In questo periodo di quasi quarant'anni, infatti, l'itinerario di esilio dell'autore si è diviso tra Nord e Sud del mondo – Farah ha vissuto in almeno sette nazioni: Italia, Gran Bretagna, Sudan, Nigeria, Uganda, Stati Uniti e Sudafrica –, non garantendo sempre a Farah di poter godere dei privilegi legati alla condizione di scrittore e intellettuale *mainstream*. La sua posizione, infatti, è diventata quella di un *globetrotter* privilegiato, in virtù della sua fama di scrittore e intellettuale transnazionale, soltanto nel corso degli anni Ottanta.

L'itinerario precedente, invece, è quello di una migrazione che per molti aspetti evidenzia una netta condizione di subalternità rispetto alle società d'arrivo. A dimostrarlo in modo paradigmatico interviene l'esperienza italiana dell'autore, che si può collocare all'incirca tra il 1976 e il 1979 e si può mappare in continuo spostamento tra le città di Roma, Milano, Trieste e Siracusa.¹⁴

Si tratta di una cartografia labile, non priva di assenze e punti oscuri – una «strada dell'oblio», per usare la definizione adottata da Marcella Delle Donne per descrivere la situazione generale dei richiedenti asilo e dei rifugiati nel Paese.¹⁵ In questo momento della vita e della produzione artistica di Farah, infatti, si manifesta con chiarezza la condizione paradossale, a livello biografico, esperienziale e, come si cercherà di dimostrare, anche letterario, di un autore già appartenente al *mainstream* postcoloniale anglofono – all'epoca, Farah ha già pubblicato due romanzi presso l'influente casa editrice Heinemann di Londra, *From A Crooked Rib* (1970) e *A Naked Needle* (1976) – e allo stesso tempo di un individuo impegnato nella costante ricerca di quello che lui stesso chiama, in *Rifugiati*, usando l'espressione italiana, un «permesso di soggiorno».¹⁶

A tal proposito, sembra opportuno ricordare come l'esperienza dell'autore nell'Italia nella seconda metà degli anni Settanta illumini alcuni dettagli finora poco indagati della situazione dell'asilo politico in Italia in quel periodo. Sancito dalla Costituzione repubblicana (art. 10, comma 3), il diritto d'asilo politico viene ulteriormente regolato dalla Convenzione di Ginevra del 1954. Come ha osservato Luca Einaudi, l'Italia adotta la Convenzione con la cosiddetta «riserva geografica» (tolta solo con l'approvazione della legge Martelli nel 1990), accettando, cioè, solo i rifugiati provenienti dall'Europa.¹⁷ A questo proposito, il Pci ha espresso più volte il timore di un uso strumentale e ideologico del diritto d'asilo, che viene così ad essere orientato in modo univoco verso i paesi socialisti dell'Europa dell'Est. Tuttavia, anche altre deroghe alla riserva geografica sono risultate altrettanto strumentali:

nel 1973, in occasione del golpe in Cile, il governo italiano decise di accettare comunque dei rifugiati politici in fuga dal regime di Pinochet. Altre eccezioni furono fatte a favore di cambogiani, laotiani, sudvietnamiti, afgani, ghanesi e iraniani, oltre a riconoscere nel tempo una prassi favorevole per i palestinesi. Ma ciò avvenne sempre con atti legislativi specifici e non nel quadro di una legge che riconosceva un diritto generale.¹⁸

Si è trattato, dunque, non soltanto di atti legislativi specifici e contingenti, ma anche dell'effetto di orientamenti politici più generali, di disponibilità o meno a trattare casi non regolati in modo chiaro e univoco dal punto di vista giuridico. È esemplare, ad esempio, la discrasia, negli stessi anni, tra il

trattamento dei richiedenti asilo cileni e argentini, dettato dall'opportunità geopolitica del momento.¹⁹ In questo contesto, i rifugiati africani hanno goduto di poca visibilità, continuando a lottare, come nel caso di Nuruddin Farah, per il rilascio del permesso di soggiorno, anziché per il riconoscimento dello *status* di rifugiato politico.

Tornando alla personale «strada dell'oblio» di Farah in Italia, essa pone molte difficoltà a chi intenda intraprenderne un'analisi critica, perché, com'è stato accennato, le risorse documentali disponibili sembrano essere molto scarse. Pare necessario, di conseguenza, risalire alle poche informazioni che l'autore ha disseminato nei suoi testi e ad alcune testimonianze personali di conoscenti dell'autore, e in particolare dei critici letterari italiani già impegnati all'epoca nello studio della sua opera, per poter ricostruire, almeno parzialmente, l'esperienza italiana dell'autore.

Nel saggio-intervista *Yesterday, Tomorrow* – tradotto in italiano con il titolo *Rifugiati. Voci della diaspora somala* –, Farah racconta di aver ricevuto, mentre si trovava nel suo appartamento a Roma, la telefonata in cui suo fratello lo supplicava di non tornare più in Somalia, per non incorrere nelle ire di Siad Barre. È questo episodio a scatenare la nascita della famosa metafora della «falena della creatività», che entra nella casa dello scrittore esule, scatenando le sue facoltà creative e consentendogli, attraverso la manipolazione socio-simbolica della perdita della nazione, di elaborarne il lutto attraverso la costruzione di una nazione possibile soltanto nell'immaginazione:

nato da una necessità psichica, questo paese pian piano pervase i miei sensi, in silenzio, come una falena che nel buio della notte si avvicina alla luce di una finestra sul mondo, la falena silente del buon senso, della mia sanità mentale. E questa stessa falena si fece per necessità farfalla, e prese a librarsi sul frutto candito che era il mio esilio: un esilio che mise inevitabilmente in moto le mie facoltà creative.²⁰

È un'esperienza che non è comune a tutti i migranti, come ribadisce più chiaramente Farah poco più avanti, riferendosi a un altro aneddoto del suo esilio italiano:

fu durante questo periodo di introspezione che mi imbattei in una vecchia amica danese [...]. La mia amica era dell'opinione che uno scrittore, a prescindere dalla sua condizione economica o politica, esule o clandestino che sia in un paese straniero, non potrà mai essere un rifugiato. Discutemmo e convenimmo sull'opportunità di definire un rifugiato una persona che ha perso la capacità di mostrare se stesso per intero e che deve spingersi oltre confine per esprimere tutto il proprio essere, la propria natura umana.²¹

In virtù di queste distinzioni, la posizione di Farah, che tende alternativamente a identificarsi e a distanziarsi dal resto della diaspora somala, non si può interamente qualificare attraverso la definizione di «democracy of voices» adottata da Patricia Alden e Louise Tremaine nel loro studio monografico sulla produzione letteraria dell'autore.²² Evitando di postulare una democrazia delle possibilità di autorappresentazione che non sarebbe supportata – nella diaspora somala, come anche in altri contesti – da sufficienti riscontri materiali, e, per altri versi, sottraendosi dal ruolo di intellettuale portavoce della diaspora – compito esplicitamente rifiutato dall'autore in *Rifugiati*²³ –, Farah riproduce anche all'interno di *Rifugiati* le modalità in cui nelle sue opere letterarie sono rappresentati i “silenzi” propri della condizione subalterna: come ha suggerito John Williams analizzando *Sweet and Sour Milk* (1979), questi “silenzi”, pur se evocati, o messi in scena, non vengono mai determinati da modalità rappresentative consolatorie, che ne risarciscano le lacune.²⁴

Si tratta di un accurato posizionamento ideologico-politico, portatore di una differenza, specificamente articolata, tra la propria posizione individuale e la dimensione collettiva. Tale orientamento, del resto, trova adeguate corrispondenze nella biografia dell'autore, all'interno della quale l'esperienza italiana può essere interpretata come un rilevante momento di transizione tra la subalternità e la mancanza di voce pubblica, e l'acquisizione del ruolo e del prestigio autoriale. Rispetto a questa trasformazione, è Lidia Curti, nel saggio *La voce dell'altra* (2006), ad aggiungere un'informazione interessante sul periodo italiano di Farah: «perfino un autore di grande notorietà come Nuruddin Farah ha tentato invano negli anni Settanta di pubblicare i suoi scritti che sono apparsi in Italia dal 1993 in poi e solo dopo la pubblicazione in inglese». ²⁵ L'affermazione, lasciata cadere *en passant*, è un po' sibillina, ma si può comunque arguire come il tentativo di pubblicazione cui allude Lidia Curti sia da intendersi, con ogni probabilità, come duplice, ossia tanto come progetto, da parte di Farah, di scrivere e pubblicare in lingua italiana, quanto come sforzo di trovare una casa editrice disponibile ad acquisire i diritti delle opere già pubblicate in inglese.

A questo proposito, è opportuno osservare in via preliminare come a metà degli anni Settanta Nuruddin Farah non avesse ancora individuato in modo definitivo la propria lingua d'elezione. Momento culturale e politico tipico nell'esperienza dello scrittore postcoloniale, per l'autore somalo, che ha a disposizione almeno cinque lingue (inglese, somalo, arabo, amarico e italiano), essa si prospetta nei termini di una scelta complessa e articolata che trova anche nuovi sviluppi contestuali e storici nel corso del tempo. Oltre all'inglese – lingua delle sue prime prove letterarie, sia pubblicate che inedite²⁶ –, Farah aveva provato pochi anni prima, nel 1973, a pubblicare un romanzo a puntate in somalo, intitolato *Tolow Waa Talee Ma...!* ('Bisogna pur prendere una deci-

sione...!') e apparso sul giornale "Xiddigta Oktobaar" ('Stella di Ottobre'), sfruttando così la trascrizione alfabetica ufficiale della lingua, promossa dal governo di Barre nel 1972. L'intervento della censura governativa ne aveva interrotto la pubblicazione, determinando la riscrittura di parte del romanzo in inglese, come emerge nella successiva pubblicazione di *A Naked Needle*. Nel 1976, dunque, la scelta della lingua è ancora un campo aperto per lo scrittore, e la possibilità di adottare l'italiano può sembrargli del tutto plausibile.

Non è incontrovertibile neppure la decisione dell'autore di perseguire la scrittura romanzesca in luogo della scrittura drammaturgica, già sperimentata con *A Dagger in the Vacuum* (1969) e con *The Offering* (1974), scritto, quest'ultimo, come prova conclusiva del Master of Arts frequentato da Farah presso la University of Essex. In occasione del ritrovamento della versione italiana di *The Offering*, dall'inequivocabile titolo *L'offerta*, presso l'archivio del CRT (Centro di Ricerca per il Teatro) di Milano, Itala Vivan ha sottolineato come sia «evidente che nel 1974 Farah [prestasse] attenzione alla scrittura teatrale e [sperimentasse] varie forme espressive chiedendosi quale fosse il palcoscenico a lui più consentaneo».²⁷

Mentre Vivan ritiene che la pubblicazione del secondo romanzo di Farah, *A Naked Needle* (1976), segni una svolta decisiva nel percorso di formazione e maturazione artistica dello scrittore, a quasi quarant'anni di distanza sembra legittimo sostenere che Farah, da un lato, non abbia mai abbandonato l'interesse per la scrittura drammaturgica – l'ultimo testo teatrale scritto dall'autore, *A Stone Thrown at the Guilty*, è stato rappresentato nel 2012 – e che, dall'altro lato, la virata decisiva verso la produzione romanzesca avvenga soltanto con *Sweet and Sour Milk*, romanzo pubblicato nel 1979, a conclusione dell'esperienza italiana dell'autore. Questo romanzo, infatti, è il primo della trilogia *Variations on the Theme of an African Dictatorship*, inaugurando un modello di scrittura romanzesca in serie che Farah, in seguito, non ha più abbandonato, pubblicando anche le trilogie *Blood in the Sun* (1986-1998) e *Past Imperfect* (2004-2011).

Riguardo all'*Offerta* è opportuno notare, lo osserva la stessa Vivan, come sia una versione anonima, anche se certamente stilata da una mano «abituata a lavorare con testi destinati alla scena teatrale».²⁸ Vivan si chiede, legittimamente, se sia stato lo stesso autore ad autotradursi:

Nuruddin Farah, cui ho chiesto notizie personalmente, riferendogli di come si fosse trovato il testo in un faldone depositato al CRT, afferma di non ricordare nulla dell'episodio, di non sapere chi fosse il traduttore. [...]. Ma non mi appare davvero casuale che i movimenti di Nuruddin siano avvolti da un elemento quasi di mistero, poiché l'enigma è una componente fondamentale

dell'immaginario di questo scrittore e occupa una parte rilevante nella sua produzione, sin dalle prime opere.²⁹

La reticenza di Farah, oltre ad essere una componente fondamentale della sua poetica, lascia aperta la possibilità che sia stato lui l'autore della versione in italiano: perché, allora, questo suo ipotetico tentativo di approccio alla lingua italiana, testimoniato dall'*Offerta*, non si concretizza in alcuna altra pubblicazione?

È possibile supporre, a ragione degli inserti linguistici in italiano che costellano tutta l'opera di Farah e che riflettono spesso una lingua idiosincrasica, ricca di imprecisioni lessicali,³⁰ che le prove letterarie dell'autore in italiano non abbiano incontrato il favore delle case editrici per un motivo prettamente linguistico-letterario. Non esiste, tuttavia, una politica editoriale che sia esclusivamente, per così dire, "tecnica", come hanno dimostrato recentemente, e in più di un'occasione, le case editrici italiane, attuando interventi di varia natura e qualità sui testi della cosiddetta "letteratura migrante italiana", ora favorendone, ora bloccandone la diffusione.³¹

Tra i fattori culturali e politici che hanno influenzato la decisione di alcune case editrici di non pubblicare i testi di Nuruddin Farah, già autore di due romanzi in lingua inglese, risalta la mancanza, o per meglio dire, la debolezza di quel dibattito pubblico sull'eredità del colonialismo italiano che le opere di Nuruddin Farah avrebbero potuto consolidare, tramite l'adozione della lingua dell'ex-Impero. Se la fioritura della letteratura postcoloniale in lingua italiana si registrerà soltanto quindici anni più tardi, a ragione di un interessamento convergente per la letteratura italiana della migrazione e, in parallelo, dell'emersione della ricerca storiografica riguardante il colonialismo italiano, lo scenario politico e culturale degli anni Settanta si qualifica invece per la debolezza delle posizioni favorevoli all'apertura di questo dibattito.

A tal proposito, rimarcare una debolezza in luogo di una lacunosità tradizionalmente interpretata come mancanza vuol dire agire in un contesto che è stato più di lotta per l'egemonia culturale³² che non di rimozione psicostorica dell'evento, con tutto l'implicito giustificazionismo che quest'ultima prospettiva potrebbe recare con sé.³³ In questo senso, si può allora osservare come Nuruddin Farah non riesca a pubblicare in italiano non tanto per la rimozione della storia coloniale italiana, quanto per una precisa sconfitta nella sua lotta per il riconoscimento, che, aldilà dei termini proposti da Charles Taylor³⁴ o da Axel Honneth,³⁵ riflette in modo sintomatico la situazione delle relazioni di potere post e neocoloniali.

L'esperienza italiana dell'autore non si esaurisce, tuttavia, nella domanda di un riconoscimento sia giuridico che autoriale che rimane largamente insoddisfatto per le circostanze sociali, culturali e politiche dell'Italia dell'epoca, trovando parziale risposta solo fuori dall'Italia e nell'uso

dell'inglese, definitivamente scelto come lingua principale dall'autore con la pubblicazione di *Sweet and Sour Milk* (1979). La vicenda di esclusione e marginalizzazione di Farah, infatti, trova risposdenze interessanti anche all'interno della sua stessa produzione letteraria, ampliandone gli orizzonti culturali e politici: la fragilità del dibattito culturale e politico sul colonialismo italiano, nella seconda metà degli anni Settanta, sembra infatti spingere Nuruddin Farah verso una disamina più accurata di quello che è il contesto storico-politico a lui contemporaneo, rintracciando, quindi, l'eredità del colonialismo italiano nella trasformazione dell'Italia da nazione coloniale a nazione non decolonizzata e, parallelamente, sempre più chiaramente neocoloniale.

Il soggiorno italiano di Farah, infatti, non è dedicato soltanto alla ricerca letteraria, svolta dall'autore a Trieste (dove Farah ha occasione di approfondire la propria conoscenza dell'opera di Joyce, rafforzando l'intertestualità, già ravvisata da Ian Adam, tra *A Naked Needle* e lo *Ulysses*)³⁶ e Siracusa (dove la caverna conosciuta come l'Orecchio di Dionisio, dove il tiranno omonimo rinchiuso il poeta Filosseno, fornisce il correlativo oggettivo per le carceri di Siad Barre in *Sweet and Sour Milk*). In questo periodo, emerge anche l'interesse di Farah per la storia della lotta somala contro il colonialismo italiano, la quale viene identificata, in primo luogo, con la figura storico-legendaria di Sayyid Maxammed Cabdille Hassan, comunemente definito da Farah "il Sayyid", morto nel 1920.³⁷ Si tratta quasi sempre, in ogni caso, di una rievocazione strategica, che ha poco a che fare con il colonialismo britannico o italiano che il Sayyid combatté per buona parte della sua vita. In *Close Sesame* (1983) la figura del Sayyid, ad esempio, ispira la lotta del protagonista, Deeriye, contro il regime autocratico di Siad Barre, rinsaldandone la convinzione di essere impegnato in una lotta dove i nemici cambiano di nome e fattezze, ma il percorso di liberazione del popolo somalo è inalterato e necessita ancora di compimento.

Più aderente al panorama culturale e politico italiano dell'epoca appare la costruzione del personaggio di Sandra in *Sardines* (1981). Sandra è una giornalista italiana, inviata a Mogadiscio: può muoversi e lavorare autonomamente, sotto il regime repressivo e censorio di Siad Barre, perché ne condivide, in modo del tutto ingenuo, la prospettiva ideologico-politica e gode, quindi, della protezione del governo. Come ha notato Reed Way Dasenbrock,³⁸ Sandra è un'esponente di quella sinistra italiana tanto allineata con il Pci da non poter avere un metro di giudizio imparziale su Siad Barre. Ciò si deve anche al posizionamento politico mutevole e sfuggente di Barre stesso, il quale fu alfiere, almeno a parole, del socialismo scientifico dal giorno del suo insediamento fino all'inizio della guerra in Ogaden (1977-1978), quando la Somalia si sarebbe poi schierata al fianco degli Stati Uniti contro l'Etiopia di Mengistù Hailè Mariam, sostenuta, nel conflitto, dall'Unione Sovietica. La responsabilità della miopia politica di Sandra ricade, però, completamente sul suo personaggio.

Pur avendo studiato insieme in una università italiana, infatti, Sandra si presenta come l'avversario ideologico diretto di Medina, la protagonista somala del romanzo, la quale medita invece di scrivere un libro contro Siad Barre e la sua opera repressiva. Inoltre, la costruzione del personaggio di Sandra è segnata da un'arroganza che, come ha intuito Gerald Moore, da coloniale si fa neocoloniale, al punto di far sentire Medina ospite in casa propria, esclusa da una conoscenza e da un'azione politica di cui, ancora una volta, sono forze politiche esterne alla Somalia ad appropriarsi.³⁹

In seguito anche ai rivolgimenti geopolitici correlati alla guerra in Ogaden, la solidarietà ideologica del Pci a Siad Barre,⁴⁰ che Nuruddin Farah, in *Rifugiati*, ha esplicitamente ricondotto all'attività politico-culturale gravemente ingenua di alcuni circoli intellettuali italiani,⁴¹ è presto rimpiazzata dalla solidarietà politico-economica del PSI. L'amicizia tra Siad Barre e Bettino Craxi, negli anni Ottanta, è fatto noto, mentre resta più oscura la vicenda della Camera di Commercio Italo-Somala, presieduta da Paolo Pillitteri e degli accordi commerciali che la coinvolgevano e che, secondo indagini giudiziarie del 1993-1994, comprendevano, con ogni probabilità, non soltanto aiuti per la cooperazione internazionale, ma anche vendita di armi e un notevole giro di tangenti.⁴² Senza far menzione diretta all'Italia, il meccanismo perverso degli aiuti per la cooperazione internazionale quale nuova forma di dipendenza economica per le società postcoloniali è al centro di uno dei romanzi più immediatamente politici di Nuruddin Farah, *Gifts* (1992).

Un ultimo tassello della storia neocoloniale dell'Italia in Somalia può essere rintracciato in quello che, al momento, è l'ultimo romanzo di Nuruddin Farah, ossia *Crossbones*,⁴³ del 2011. Il romanzo non è stato ancora tradotto in italiano, a riprova dell'ambivalenza dell'etichetta di *mainstream* postcoloniale anglofono, non sempre supportato da politiche di traduzione che corrispondano adeguatamente allo *status* di una letteratura che è, per alcuni aspetti, compiutamente *mainstream*. Come segnala il titolo stesso del romanzo, *Crossbones* si occupa estesamente del fenomeno della pirateria al largo delle coste somale, oggetto di un'attenzione mediatica internazionale pressante a partire almeno dal 2006. Pur affidandosi, in modo ambivalente, alle parole degli stessi pirati o dei loro mandanti politici, i miliziani appartenenti ad Al-Shabaab, *Crossbones* riesce a delineare un quadro molto più articolato del fenomeno della pirateria. Nelle interviste raccolte dal protagonista, il giornalista Malik, parte delle cause sono ricondotte al depauperamento delle risorse ittiche delle acque somale, che ha ridotto in condizioni di estrema povertà le comunità locali di pescatori, riciclati come pirati. Tale situazione si è verificata, in prima battuta, a causa dell'aggressività economica delle multinazionali della pesca, che si spingono oltre i confini territoriali posti dai trattati internazionali, e, in parallelo, dallo sversamento in mare dei rifiuti tossici contrabbandati in Somalia dall'Europa, in particolare dall'Italia. È chiaro come il personaggio di

Malik, oggetto di varie intimidazioni e miracolosamente sopravvissuto a un'esplosione alla fine del romanzo, evoca le storie di Ilaria Alpi e Miran Hrovatin, uccisi in un'imboscata il 20 marzo 1994 per le loro inchieste sul traffico internazionale di armi e rifiuti tossici durante la guerra civile.⁴⁴

In conclusione, pur essendo segnata da un mancato riconoscimento individuale, storico, giuridico, politico e letterario, l'esperienza italiana di Farah ha trovato consistenti rifrazioni nella sua produzione letteraria e al di fuori di essa, favorendo un'interpretazione che non è legata soltanto alla qualità "postcoloniale" o "esilica" dell'opera letteraria dell'autore, ma anche a un'attenta disamina della temperie culturale e politica, sia italiana che internazionale, dagli anni Settanta a oggi. L'enfasi si sposta, dunque, dalla storia coloniale e postcoloniale della Somalia alla situazione storica, politica e culturale internazionale che è stata ed è tuttora contemporanea all'autore, manifestando in questo modo, tra i vari effetti, la transizione dell'Italia dalla funzione di ex potenza coloniale a quella di nazione neocoloniale. Tramite la critica alle posizioni ideologiche di alcuni circoli intellettuali italiani affiliati prima al Pci e poi al Psi e, in seguito, con la critica dei meccanismi di cooperazione internazionale diretti dal Nord al Sud del mondo e con la denuncia delle attività illecite che hanno contribuito alla nascita del fenomeno della pirateria somala, Farah ha colto e riarticolato la differenza che, all'epoca della sua permanenza in Italia, esisteva tra l'affermazione della rimozione, a livello psico-storico, del colonialismo italiano e il riconoscimento della debolezza delle posizioni, a favore di un più elaborato dibattito di marca postcoloniale. La prima e più importante «strada dell'oblio» che gli è toccato di percorrere, infatti, non ha riguardato tanto il silenzio sul colonialismo italiano, quanto la fragilità della sua posizione di richiedente asilo nell'Italia della seconda metà degli anni Settanta. Iniziando a rielaborare tale condizione di subalternità, Farah ha fatto entrare nella sua casa quella «falena della creatività» che ne ha segnato sempre l'esperienza di esilio, mettendolo nelle condizioni di poter narrare la storia, materiale e immaginaria, della nazione somala dall'uscita del colonialismo sino alle vicende, immensamente precarie, della diaspora transnazionale che è stata causata dal conflitto in tempi più recenti.

NOTE

1. Cf. Arac 2002; Damrosch 2003; Moretti 2000; Spivak 2003 *et al.*
2. Cf. Morsiani 1995, 85-98.
3. Cf. Zabus 2007.
4. Wright 2002, 97.
5. Nonostante la regola di formazione del nome personale, in lingua somala, prescindendo dalla costruzione nome-cognome, operando, invece, per accumulazione di patronimici, il nome di Nuruddin Farah sarà abbreviato qui in Farah, in linea con la scelta adottata dalla critica letteraria nazionale e internazionale riguardante l'autore.

6. Farah 1983, 35.
7. A tal proposito, Vivan cita il saggio *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation* di Homi Bhabha, nel quale si sostiene che la lingua, agendo sia internamente che esternamente rispetto al soggetto che parla, opera in analogia a quella che è l'ambivalenza strutturale delle moderne autorità sociali, facendo particolare riferimento, in questo caso, alle autorità nazionali postcoloniali (cf. Bhabha 1990, 297).
8. Cf. Vivan 1998, 790.
9. Cf. Levy 2007, 63.
10. Cf. Spivak 1999; 2003.
11. Arac 2002, 40.
12. Cf. Moretti 2000.
13. Moretti 2000, 56-58.
14. Comunicazione personale di Itala Vivan.
15. Cf. Delle Donne 1995.
16. Farah 2003, 96.
17. L'Italia adotta la Convenzione di Ginevra con un'altra limitazione, chiamata "riserva temporale", che limita le pratiche di asilo alle persone colpite dagli avvenimenti della seconda guerra mondiale, rendendo valide solo le domande presentate prima del 1951. Tale riserva decade per effetto del Protocollo di New York del 1967, al quale l'Italia aderisce nel 1970 (cf.. Delle Donne 1995, 159), sei anni prima dell'arrivo di Farah in Italia.
18. Einaudi 2007, 50.
19. Cf. Calamai 2006.
20. Farah 2003, 82.
21. Farah 2003, 83-84.
22. Alden – Tremaine 1999, 160.
23. Cf. Farah 2003, 249.
24. Cf. Williams 2006.
25. Curti 2006, 199-200.
26. Oltre al romanzo pubblicato da Heinemann, *From A Crooked Rib* (1970), Farah aveva già scritto in inglese almeno due sceneggiature teatrali – *A Dagger in the Vacuum* (1969) e *The Offering* (1974) –, rimaste inedite.
27. Vivan 2005, 2.
28. Vivan 2005, 2.
29. Vivan 2005, 2.
30. Cf. Morsiani 1995, 91-96.
31. Cf. Camillotti 2006; Panzarella 2013.
32. A tal proposito, il recente romanzo di Wu Ming 1 e Roberto Santachiara, *Point Lenana* (2013), riporta l'aneddoto emblematico della disputa decennale, in televisione e sui giornali, che ha coinvolto il giornalista Indro Montanelli e lo storico Angelo del Boca, sull'uso dei gas nella campagna fascista di Etiopia, e che ha costretto Montanelli a una parziale ammenda all'inizio degli anni Novanta. Definendo Montanelli «il "negazionista dei gas" più celebre e influente» (Wu Ming 1 – Santachiara 2013, 335), gli autori del romanzo sottolineano come la vicenda dell'uso delle armi chimiche non sia stata semplicemente rimossa dalla memoria, ma sia stata oggetto di una lunga contesa storiografica, nella quale si è operato un consapevole e «pluridecennale boicottaggio degli studi sul colonialismo da parte delle istituzioni militari e civili della Repubblica italiana» (Wu Ming 1 – Santachiara 2013, 582).

33. Cf. Ellena 2001; Triulzi 2006 *et al.*
34. Cf. Taylor 1994.
35. Cf. Honneth 1995.
36. Cf. Adam 1984.
37. Cf. Abdi 1993; Samatar 1982.
38. Cf. Dasenbrock 1998.
39. Cf. Moore 1984, 12.
40. Cf. Borruso 2003.
41. Cf. Farah 2003, 94.
42. Cf. Biondani 1994; Della Seta – Salzano 1993, 40; Fiori 1993.
43. Farah 2011.
44. Cf. Fois –Vicentini Orgnani 2003; Ripoli – Rizzo 2010; Scardova 2009.

BIBLIOGRAFIA

Abdi 1993 = A.S. Abdi, *Divine Madness: Mohammed Abdulle Hassan (1856-1920)*, Zed Books, Londra 1993.

Adam 1984 = I. Adam, *Nuruddin Farah and James Joyce: Some Issues of Intertextuality*, "World Literature Written in English" 24, 1, 1984, pp. 34-43.

Arac 2002 = J. Arac, *Anglo-Globalism?*, "New Left Review" 16, 2002, pp. 35-45.

Alden – Tremaine 1999 = P. Alden – L. Tremaine, *Nuruddin Farah*, Twayne, New York 1999.

Bhabha 1990 = H. Bhabha, *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*, in *Nation and Narration*, a cura di H. Bhabha, Routledge, Londra 1990, pp. 291-322.

Borruso 2003 = P. Borruso, *L'Italia e la crisi della decolonizzazione*, in *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni settanta. Tra guerra fredda e distensione*, a cura di A. Giovagnoli – S. Bons, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 397-442.

Calamai 2006 = E. Calamai, *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos*, Feltrinelli, Milano 2006 [2003].

Camillotti 2006 = S. Camillotti, *L'editoria italiana della letteratura di migrazione*, in *Nuovo Planetario Italiano*, a cura di A. Gnisci, Città Aperta Edizioni, Troina 2006, pp. 383-391.

Curti 2006 = L. Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.

Damrosch 2003 = D. Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003.

Dasenbrock 1998 = R.W. Dasenbrock, *Nuruddin Farah: A Tale of Two Trilogies*, "World Literature Today" 72, 4, 1998, pp. 747-752.

Della Seta – Salzano 1993 = P. Della Seta – A. Salzano, *L'Italia a sacco*, Editori Riuniti, Roma 1993.

Delle Donne 1995 = M. Delle Donne, *La strada dell'oblio. Richiedenti asilo e rifugiati in Italia*, Sensibili alle foglie, Roma 1995.

Einaudi 2007 = L. Einaudi, *Politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma – Bari 2007.

Ellena 2001 = L. Ellena, *Remembering Fanon, Forgetting Africa*, "Journal of Romance Studies" 1, 3, 2001, pp. 35-51.

Farah 1970 = N. Farah, *From A Crooked Rib*, Heinemann, Londra 1970.

Farah 1979 = N. Farah, *Sweet and Sour Milk*, Allison & Busby, Londra 1979.

Farah 1983 = N. Farah, *Close Sesame*, Allison & Busby, Londra 1983.

Farah 1992 = N. Farah, *Gifts*, Baobab Books, Harare 1992.

- Farah 2000 = N. Farah, *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*, Cassell, New York 2000.
- Farah 2003 = N. Farah, *Rifugiati*, trad. it. a cura di A. Di Maio, Meltemi, Roma 2003.
- Farah 2011 = N. Farah, *Crossbones*, Riverhead Books, New York 2011.
- Fois – Vicentini Orgnani 2003 = M. Foïs – F. Vicentini Orgnani, *Ilaria Alpi. Il più crudele dei giorni*, Frassinelli, Milano 2003.
- Honneth 1995 = A. Honneth, *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*, Polity Press, Cambridge 1995.
- Levy 2007 = M. Levy, *Knots (review)*, "World Literature Today" 81, 5, 2007, pp. 63-64.
- Moore 1984 = G. Moore, *Nomads and Feminists: The Novels of Nuruddin Farah*, "International Fiction Review" 11, 1, 1984, pp. 3-12.
- Moretti 2000 = F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, "New Left Review", 1, 2000, pp. 54-68.
- Morsiani 1995 = J. Morsiani, *Nuruddin Farah and the image of Italy in the labyrinths of Anglophone African literatures*, in *Essays on African Literatures in English*, Pàtron, Bologna 1995, pp. 85-98.
- Panzarella 2013 = G. Panzarella, *L'editing di un testo di letteratura migrante in lingua italiana*, "InVerbis" 5, 2013, pp. 203-211.
- Ripoli – Rizzo 2010 = F. Ripoli – M. Rizzo, *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità*, Becco Giallo, Padova 2010.
- Samatar 1982 = S.S. Samatar, *Oral Poetry and Somali Nationalism: The Case of Mahammad Abdille Hasan*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- Scardova 2009 = R. Scardova, *Carte false. L'assassinio di Ilaria Alpi e Milan Hrovatin. Quindici anni senza verità*, Edizioni Ambiente, Milano 2009.
- Spivak 1999 = G.C. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Harvard 1999.
- Spivak 2003 = G.C. Spivak, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York 2003
- Taylor 1994 = C. Taylor, *The Politics of Recognition*, in *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, a cura di A. Gutmann, Princeton University Press, Princeton 1994, pp. 25-73.
- Triulzi 2006 = A. Triulzi, *Displacing the Colonial Event. Hybrid Memories of Postcolonial Italy*, "Interventions" 8, 3, 2006, pp. 430-443.
- Vivan 1984 = I. Vivan, *Tessere per un mosaico africano: cinque scrittori neri dall'esilio*, Morelli, Verona 1984.
- Vivan 1998 = I. Vivan, *Nuruddin Farah's Beautiful Mat and Its Italian Plot*, "World Literature Today" 72, 4, 1998, pp. 786-790.
- Vivan 2005 = I. Vivan, *Nota critica a The Offering (L'Offerta) di Nuruddin Farah*, "Africa e Mediterraneo" 49, 2005, pp. 2-3.
- Williams 2006 = J. Williams, *"Doing History": Nuruddin Farah's Sweet and Sour Milk, Subaltern Studies and the Postcolonial Trajectory of Silence*, "Research in African Literatures" 37, 4, 2006, pp. 161-176.
- Wright 2002 = D. Wright, *Mapping Farah's Fiction: The Postmodern Landscapes*, in *Emerging Perspectives on Nuruddin Farah*, a cura di D. Wright, Africa World Press, Trenton 2002, pp. 95-130.
- Wu Ming 1 – Santachiara 2013 = Wu Ming 1 – R. Santachiara, *Point Lenana*, Einaudi, Torino 2013.
- Zabus 2007 = C. Zabus, *The African Palimpsests. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Rodopi, Amsterdam – New York 2007 [1991].

SITOGRAFIA

Fiori 1993 = S. Fiori, *Somalia, maledetto imbroglio*, "La Repubblica", 28.01.1993:
<http://archivistorico.corriere.it/1994/marzo/02/aiuti_oro_Siad_Barre_co_o_9403029792.shtml
>.

Biondani 1994 = P. Biondani, *Aiuti d'oro a Siad Barre*, "Corriere della Sera", 2 marzo
1994:
<http://archivistorico.corriere.it/1994/marzo/02/aiuti_oro_Siad_Barre_co_o_9403029792.shtml
>.

Lorenzo Mari
Università di Bologna
lorenzo.mari4@unibo.it

Jelena Reinhardt

DALLA PERIFERIA AL CENTRO:
LA FIGURA DEL TAGLIO IN ELIAS CANETTI E HERTA MÜLLER

La comunicazione in senso pieno è paragonabile alle fiamme, alla scarica elettrica di un fulmine. Ciò che in essa attrae è la rottura che la instaura, la quale ne aumenta tanto più l'intensità quanto più è profonda.

(Georges Bataille, *Il colpevole/L'Alleluia*)

Nel 1981 Elias Canetti riceve il Premio Nobel per la letteratura con la seguente motivazione: «per i suoi lavori caratterizzati da un'ampia prospettiva, ricchezza di idee e potere artistico».¹ Nel 2009 anche Herta Müller ottiene l'ambito riconoscimento perché «con la concentrazione della poesia e la franchezza della prosa ha rappresentato il mondo dei diseredati».² Ma a unire i due scrittori c'è ben di più della comune premiazione a Stoccolma, così come allo stesso tempo molto li divide. L'elemento che più di tutti li accomuna è, evidentemente, la lingua di scrittura, il tedesco. In questo caso particolare l'aspetto linguistico è fondamentale, dal momento che per entrambi l'uso del tedesco non è scontato, bensì nasce da una scelta ben precisa, seppure presa in contesti e sulla base di ragioni differenti.³

Sia Canetti sia Müller provengono da due paesi dell'Est Europa nei quali il tedesco non costituisce la lingua nazionale. A tal proposito, ricorrendo a quelle categorie degli studi postcoloniali che particolarmente si prestano ad indagare i rapporti di forza che intercorrono tra gruppi dominanti e quelli subalterni,⁴ si potrebbe dire che gli autori in questione sono originari della periferia, nonché provenienti dal margine, mentre la lingua di scrittura è inclusa nell'ambito del centro forte, ossia quello del mondo occidentale.⁵ Per intraprendere una lettura secondo tale prospettiva è fondamentale conoscere la mappa geografica e linguistica che accompagna i due scrittori.

Elias Canetti⁶ è nato nel 1905 a Rustschuk, in Bulgaria, in un ambiente multilingue. Nella sua famiglia di ebrei sefarditi impara il ladino (o giudeo-spagnolo) e subito entra in contatto anche con il bulgaro, che però presto dimentica non praticandolo. Dopo l'abbandono della sua terra natia, trascorre l'infanzia e l'adolescenza tra l'Inghilterra, la Svizzera e l'Austria.

Preso dagli eventi e profondamente interessato a capire i meccanismi che regolano il fenomeno delle masse e del potere, decide di trattenersi a Vienna anche dopo l'*Anschluss*, per poterli osservare da vicino, una decisione rischiosa, date le sue origini ebraiche, che gli è consentita solo in nome del suo passaporto turco. Ma nel 1938, dopo la «Notte dei cristalli», è infine costretto a

trasferirsi prima a Parigi e poi a Londra. Successivamente Canetti si sposta a Zurigo dove muore nel 1994.

Herta Müller⁷ è nata nel 1953 nel distretto di Timiș a Nitzkydorf, un villaggio di lingua tedesca del Banato svevo, una regione situata nell'attuale Romania occidentale al confine con l'Ungheria e la Serbia. Dopo gli studi di letteratura all'Università di Timișoara, Müller trova lavoro in una fabbrica come traduttrice tecnica dal tedesco, la sua lingua madre, al rumeno, la lingua della quotidianità. Stando alla sua testimonianza, viene poi licenziata nel 1979 per mancata collaborazione con la *Securitate*, i servizi segreti del regime comunista.⁸ Nel 1987 abbandona la Romania per espatriare insieme al marito Richard Wagner nella Repubblica Federale Tedesca. A tutt'oggi vive in Germania.

Si dipanano, dunque, due storie di vita segnate dalla migrazione e dall'esilio, dalla lontananza e dalla separazione, seppure diversamente declinate, ma comunque strettamente collegate ai grandi avvenimenti del XX secolo. Canetti scappa dall'Austria per sfuggire alla persecuzione nazista. Herta Müller lascia la Romania comunista di Ceaușescu. Malgrado ciò la prima e radicale esperienza di emarginazione e di esclusione, di cui la lingua d'elezione continua a portare i segni innanzi tutto in quanto espressione dell'identità stessa, si ravvisa già molto prima dei terribili eventi sopra ricordati, dal momento che si colloca per entrambi al tempo dell'infanzia.

Per Elias Canetti il tedesco è la quarta lingua, «una lingua madre imparata con ritardo e veramente nata con dolore»⁹ e tra tutte quelle da lui conosciute proprio questa è quella «incantata». Essa occupa, infatti, una posizione particolare nella costellazione linguistica e personale dello scrittore: è la lingua segreta, la lingua dell'amore dei suoi genitori, da cui era appositamente tenuto fuori e pertanto la lingua della sua esclusione, sia dal mondo degli adulti che dalla vita affettiva. A tal proposito Canetti scrive ne *La lingua salvata*, il primo dei tre volumi che compongono la sua autobiografia:

quando il papà tornava a casa dal lavoro, subito si metteva a parlare con la mamma. A quel tempo si amavano molto e tra loro usavano una lingua speciale che io non capivo, parlavano tedesco, la lingua dei loro felici anni di studio a Vienna. Ciò che più amavano era parlare del Burgtheater, là avevano visto, ancor prima di conoscersi, gli stessi spettacoli e gli stessi attori e non la finivano più di rievocare le esperienze di quel tempo. Seppi più tardi che si erano innamorati l'uno dell'altro proprio parlando di queste cose.¹⁰

E più avanti continua Canetti:

nel periodo del loro legame segreto i due giovani avevano alimentato ininterrottamente il loro amore con discorsi in tedesco, e si

può immaginare quante celebri coppie di amanti della letteratura teatrale avessero la loro parte in quelle conversazioni.

Avevo dunque i miei buoni motivi per sentirmi escluso quando i miei genitori cominciavano quei discorsi. Quando parlavano così si facevano molto allegri e vivaci e io collegavo questa trasformazione, che percepivo con grande acutezza, al suono della lingua.¹¹

Nell'autobiografia di Canetti l'esclusione dal mondo della lingua segreta viene percepita come la prima e più profonda esperienza di esclusione nell'ambito di un'infanzia collocata, perlomeno nei ricordi, in un ambiente vivo e pieno di stimoli. Si legge infatti:

Rustschuk, sul basso Danubio, dove sono venuto al mondo, era per un bambino una città meravigliosa, e quando dico che si trova in Bulgaria ne do un'immagine insufficiente, perché nella stessa Rustschuk vivevano persone di origine diversissima, in un solo giorno si potevano sentire sette o otto lingue. Oltre ai bulgari, che spesso venivano dalla campagna, c'erano molti turchi, che abitavano in un quartiere tutto per loro, che confinava col quartiere degli «spagnoli», dove stavamo noi. C'erano greci, albanesi, armeni, zingari. Dalla riva opposta del fiume venivano i rumeni, e la mia balia, di cui però non mi ricordo, era una rumena, c'era anche qualche russo, ma erano casi isolati.¹²

Al di là del fiume c'è dunque la Romania, la terra di Herta Müller, la quale seppure così vicina alla Bulgaria viene presentata dalla scrittrice secondo tutt'altri toni. Se Canetti illustra il suo luogo d'origine come un'antica città portuale in cui la molteplicità e l'apertura costituiscono il tratto dominante, al contrario Herta Müller descrive il suo villaggio come un'isola¹³ in cui tutto si definisce al ritmo della ripetizione e di una chiusura ostinata.

Il Banato nasce come una sorta di colonia tedesca. Provincia della parte estrema dell'impero austro-ungarico, dopo la caduta di quest'ultimo fu annesso alla Romania. Müller descrive il suo villaggio a tinte fosche, dei suoi abitanti evidenzia tutta la grettezza e l'incapacità di fare i conti con il loro passato nazista, li dipinge disperatamente e caparbiamente attaccati alle loro tradizioni, al fine di mantenersi in vita come una comunità autonoma e peculiare, mentre risulta ormai in dissoluzione. In proposito scrive Müller:

questa minoranza tedesca veniva considerata come un'isola di nazistucoli e si percepiva essa stessa come un'isola ingiustamente punita dai rumeni [...]. Nei confronti del mondo esterno erano diventati umili, ammaestrati trafficavano senza riserva sul terreno statale, che fino a poco tempo prima era di loro proprietà. E come compensazione interna venne intessuto il mito della superiorità,

lontano da ogni vocabolario, che avrebbe potuto mettere i bastoni tra le ruote del socialismo. Incorreggibili a proposito del crimine di Hitler, cantavano le canzoni dei nazisti come canzonette conviviali, che mettevano solo di buon umore.¹⁴

Ad acuire l'isolamento del Banato non solo dal resto della Romania, ma anche dal centro forte delle sue antiche origini, contribuiva il fatto che il tedesco che vi veniva parlato era, in verità, una forma dialettale non coincidente con l'alto tedesco. Oltre a questa lingua dell'infanzia, la vera lingua madre, Müller impara in un secondo tempo anche l'alto tedesco e il rumeno. La scrittrice dà una descrizione precisa delle tre lingue, connotandole diversamente a seconda dell'influenza che hanno su di lei, dunque, come Canetti esprime una sua percezione del tutto personale e privata dell'espressione linguistica. Per l'appunto ella opera una distinzione tra la *Kinderbettsprache*, la lingua infantile, la *Staatssprache*, la lingua di Stato e la *Muttersprache*, la lingua madre per eccellenza.

La *Kinderbettsprache*, ossia la lingua infantile, è costituita dal dialetto tedesco, che richiama la realtà del villaggio della sua infanzia; è la lingua in cui, nella percezione dell'autrice, domina il silenzio e in cui non è contemplata la riflessione e l'introspezione. La *Staatssprache*, la lingua di stato, è ovviamente il rumeno, che nei fatti Herta Müller impara in ritardo, a 15 anni, quando si trasferisce in città per studiare. Si tratta della lingua della dittatura, e quindi della costrizione. Infine, la *Muttersprache*, la lingua madre per eccellenza, l'unica vera lingua nella quale, secondo lei, è lecito pensare; una lingua che non sporca le mani e che, non a caso, coincide con l'alto tedesco, quello della Germania, che, non dimentichiamolo, ella ha imparato prima di tutto dai libri.

Per Müller dunque le lingue non sono tutte uguali, anzi, a suo modo di vedere il valore di ciascuna di essa sembra dipendere dalla possibilità e dalla libertà di pensiero che è in grado di garantire. Scrive infatti ne *Il paese delle prugne verdi*, un romanzo dai forti tratti autobiografici, come tutta la sua opera del resto:

i libri nella casa estiva venivano contrabbandati in paese. Erano scritti nella madrelingua in cui il vento si coricava. Non la lingua ufficiale del paese. Ma nemmeno una lingua infantile proveniente dai paesi. Nei libri si trovava la madrelingua, ma il silenzio del paese che vieta il pensiero nei libri non c'era. Credevamo che là, da dove provenivano i libri, tutti pensassero. Annusavamo i fogli e ci scoprivamo con l'abitudine di annusare le nostre mani. Ci meravigliavamo che, leggendo, le mani non diventassero nere come l'inchiostro da stampa dei giornali e dei libri pubblicati nel paese.¹⁵

Müller percepisce la sua diversità nel momento in cui scopre che esistono modi di essere e di vita differenti rispetto a quelli del suo villaggio, collegati, nel suo caso, a lingue diverse. Le uniche occasioni in cui da bambina poteva intravedere l'esistenza di un mondo altro erano quando portava le mucche al pascolo e si avvicinava tanto ai binari da poter scorgere sui treni le donne ingioiellate e con le unghie smaltate di rosso, oppure durante le sue rare visite in città. Allora Müller sentiva tutta la sua inadeguatezza e la sua vergogna. A disagio nel mondo di provenienza, così come nella sua famiglia Herta Müller descrive la sua doppia esclusione: dal contesto di origine e da quello sconosciuto che tanto ammira e che naturalmente idealizza.

Come si è potuto sin qui osservare, sia Canetti sia Müller raccontano il sentimento dell'esclusione risalente alla loro infanzia, forse tanto traumatico proprio perché si tratta della prima esperienza di questo tipo. La percezione del senso di esclusione si accompagna però a un forte desiderio di inclusione che per entrambi si concentra sul tedesco, il quale viene percepito come la lingua della cultura. Solo che per Canetti l'oggetto del desiderio si trova nell'ambito della sua famiglia, all'interno della quale si coglie tutto l'orgoglio per le antiche origini. Per Müller, invece, il discorso è diverso dato che non riesce a provare alcuna forma di orgoglio per l'appartenenza alla propria famiglia, in parte per via del coinvolgimento del padre con il nazismo, ma soprattutto a causa di un rapporto particolarmente conflittuale con entrambi i genitori. Müller sceglie, quindi, di concentrare il suo desiderio di inclusione su qualcosa che sta al di fuori del nucleo familiare, del Banato e della Romania stessa.¹⁶ Siamo, quindi, di fronte a due forme di inclusione sostanzialmente diverse: nel caso di Canetti si tratta di un'inclusione di ordine psicologico legata al mondo degli affetti più cari, mentre per Müller il desiderio di inclusione assume tutte le forme del riscatto sociale, accompagnato dal disprezzo per le sue origini.

L'apprendimento del tedesco diventa, quindi, il presupposto per raggiungere il centro forte che, come si va evidenziando, non è solo di tipo geografico, economico, politico, culturale, nonché esterno all'individuo, ma anche più intimo e personale e quindi strettamente intrecciato ai movimenti psicologici interiori. Canetti e Müller concentrano sul tedesco, eletto a nuova lingua madre, il raggiungimento di una completezza identitaria di cui veniva percepita ancora tutta la sua manchevolezza. L'identità viene vissuta come se fosse monca e, difatti, è proprio la figura del taglio di una parte del corpo a diventare la proiezione simbolica del sentirsi incompleti. Pertanto, un modo di sentire che si può solo intuire assume, invece, le sembianze di una forma concreta tramite il ricorso all'immagine dell'amputazione.

Senza poter entrare ora nei dettagli delle dinamiche e dei significati della figura del taglio nell'opera di Canetti e Müller,¹⁷ mi limito a citare i due

episodi sicuramente più rappresentativi di questo tema, soprattutto in relazione alla paura di castrazione dell'identità.

Nel caso di Canetti si tratta del suo «più lontano ricordo», «intinto di rosso» un colore che legato al taglio richiama inevitabilmente il sangue di una ferita che si apre. Canetti inizia proprio con questo racconto la sua autobiografia: ogni mattina il piccolo Canetti esce di casa in braccio alla sua balia e ogni mattina sul pianerottolo incontra un uomo che lo minaccia di tagliargli la lingua. Così scrive Canetti:

di fronte a noi, sul nostro stesso piano, si apre una porta e ne esce un uomo sorridente che mi si fa incontro con aria gentile. Mi viene molto vicino, si ferma e mi dice: «Mostrami la lingua!». Io tiro fuori la lingua, lui affonda una mano in tasca, ne estrae un coltellino a serramanico, lo apre e con la mano mi sfiora la lingua. Dice: «Adesso gli tagliamo la lingua». Io non oso ritrarla, l'uomo si fa sempre più vicino, ora toccherà la lingua con la lama. All'ultimo momento ritira la lama e dice: «Oggi no, domani». Richiude il coltellino con un colpo secco e se lo ficca in tasca.¹⁸

Non è possibile sapere se questo sia effettivamente il primo ricordo di Canetti, ma quel che conta è il rilievo che viene attribuito dall'autore a questo episodio. Infatti, proprio la lingua viene identificata come lo strumento dell'inclusione e poi della realizzazione della sua identità di scrittore, nonché lo strumento con il quale ha potuto compiere il percorso da quella che percepiva come la sua periferia a quello che aveva eletto come il suo centro.

Per Herta Müller il taglio identitario si proietta, secondo delle modalità simili, non sulla lingua, bensì sulle mani. Infatti, per Müller sono le mani ad essere lo strumento in grado di rendere possibile l'emancipazione dal suo villaggio, innanzitutto in quanto donna e poi anche come scrittrice.

Cito a titolo d'esempio l'episodio che si trova nel romanzo *Herztier* che, come ho già ricordato, contiene elementi chiaramente autobiografici. Così scrive Müller:

una bambina non si lascia tagliare le unghie. Fa male, dice la bambina. La madre lega la bambina alla sedia con la cintura dei suoi vestiti. La bambina ha occhi cupi e grida. Le forbici per unghie cadono spesso di mano alla madre. A ogni dito le forbici cadono sul pavimento, pensa tra sé la bambina.

Su una delle cinture, quella verde erba, gocciola sangue. La bambina sa: quando sanguina, si muore. Gli occhi della bambina sono bagnati e vedono la madre offuscata. La madre ama la bambina. L'ama alla follia e non sa trattenersi, perché la sua mente è lega-

ta all'amore, come la bambina alla sedia. La bambina sa: la madre deve tagliuzzare le mani del suo amore legato.

Deve mettere le dita tagliate nelle tasche del suo vestito da casa e andare in cortile, come fossero dita da buttare. In cortile, dove nessuno la può vedere, deve mangiare le dita della bambina.¹⁹

La ferita è in verità l'espressione di una paura spesso irrazionale, ossia della paura di essere privati di quelle qualità che possono permettere l'inclusione in un mondo da cui si sentono ancora esclusi. La ferita però, come si può già intuire, non ha solo un valore negativo. Hillman, soffermandosi sulla figura archetipica del *puer*, strettamente legata alla figura dell'artista che coincide con quella dell'eroe mitico, sostiene che una caratteristica fondamentale consiste proprio nell'«essere ferito» e in particolare nell'«apparire menomato specie alle estremità corporee».²⁰

E, infatti, pare poter dire che è da una ferita, o meglio dalla paura che tale forma di violenza venga attuata irrimediabilmente sul corpo, impedendo quindi uno sviluppo completo dell'identità, che scaturisce la scrittura. Non a caso Georges Bataille sostiene che «la ferita, in quanto equivalente a una rottura, a una distruzione, permette il superamento dei limiti individuali ed è quindi la condizione di ogni comunicazione».²¹

Tuttavia, nel caso di Elias Canetti e di Herta Müller la comunicazione sembrerebbe perfettamente riuscita, dato che con la vincita del Premio Nobel per la letteratura, la massima forma di riconoscimento del mondo occidentale, sono stati pienamente inclusi in quello che è il centro forte.

NOTE

1. The Nobel Prize in Literature 1981: «for writings marked by a broad outlook, a wealth of ideas and artistic power».
2. The Nobel Prize in Literature 2009: «who, with the concentration of poetry and the frankness of prose, depicts the landscape of the dispossessed».
3. Sull'argomento vd. Reinhardt 2011; 2013.
4. Per quanto riguarda i problemi di centro e periferia, di cultura dominante e cultura subalterna di letteratura maggiore e letteratura minore vd. Bhabha 1994; Bhabha 1997, 149-194; Spivak 1987; Abodati – Aldouri-Lauber – Hager – Hosch 2001; Deleuze-Guattari 1996; e più in dettaglio Allerkamp 1991.
5. Sul peso che la centralità dell'Occidente ha sulla costruzione dell'identità dei gruppi subalterni e sui contrasti e i conflitti che scaturiscono da ciò vd. Maalouf 2007. Significativamente a p. 70 si legge: «ovunque si viva su questo pianeta, ogni modernizzazione è ormai occidentalizzazione. [...] tutto ciò che si crea di nuovo – si tratti degli edifici, delle istituzioni, degli strumenti di conoscenza, o del modo di vita – è a immagine dell'Occidente».
6. Per un quadro più dettagliato sull'autore vd. Hanuschek 2005; Ishaghpour 2005, Barnouw 1996; Piel 1984.

7. Per un approfondimento su Herta Müller vd. Reinhardt 2013; Bozzi 2005; Predoiu 2001.
8. Sul tema si veda la testimonianza della scrittrice stessa in Müller 2009.
9. Canetti 2008, 100 (90). «Es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache».
10. Canetti 2008, 39 (33). «Wenn der Vater vom Geschäft nach Hause kam, sprach er gleich mit der Mutter. Sie liebten sich sehr in dieser Zeit und hatten eine eigene Sprache unter sich, die ich nicht verstand, sie sprachen deutsch, die Sprache ihrer glücklichen Schulzeit in Wien. Am liebsten sprachen sie vom Burgtheater, da hatten sie, noch bevor sie sich kannten, dieselben Stücke und dieselben Schauspieler gesehen und kamen mit ihren Erinnerungen darüber nie zu Ende. Später erfuhr ich, daß sie sich unter solchen Gesprächen ineinander verliebt hatten».
11. Canetti 2008, 40 (34). «In der geheimen Zeit hatten die jungen Leute ihre Liebe unaufhörlich durch deutsche Gespräche genährt, und man kann sich denken, wieviele Bühnenliebespaare dabei eine Rolle spielten. Ich hatte also guten Grund, mich ausgeschlossen zu fühlen, wenn die Eltern mit ihren Gesprächen anfangen. Sie wurden überaus lebhaft und lustig dabei und ich verband diese Verwandlung, die ich wohl bemerkte, mit dem Klang der deutschen Sprache».
12. Canetti 2008, 14 (10). «Rustschuck, an der unteren Donau, wo ich zur Welt kam, war eine wunderbare Stadt für ein Kind, und wenn ich sage, daß sie in Bulgarien liegt, gebe ich eine unzulängliche Vorstellung von ihr, denn es lebten dort Menschen der verschiedensten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören. Außer den Bulgaren, die oft vom Lande kamen, gab es noch viele Türken, die ein eigenes Viertel bewohnten, und an dieses angrenzend lag das Viertel der Spaniolen, das unsere. Es gab Griechen, Albanesen, Armenier, Zigeuner. Vom gegenüberliegenden Ufer der Donau kamen Rumänen, meine Amme, an die ich mich aber nicht erinnere, war eine Rumänin. Es gab, vereinzelt, auch Russen».
13. Müller 2008, 160 e sgg.
14. Müller 2008, 162. «Diese deutsche Minderheit wurde als Insel der Nazifritzen gesehen und empfand sich selber als Insel der schuldlos von den Rumänen Bestraften [...]. Sie wurden demütig nach außen, werkelten wie bedingungslos Dressierte auf dem Staatsacker, der bis vor kurzem ihr Eigentum gewesen war. Und als innere Kompensation wurde der Mythos der Überlegenheit gestrickt, abseits jedes Vokabulars, das dem Sozialismus hätte in die Quere kommen können. Unbelehrbar in Bezug auf Hitlers Verbrechen, sang man die Nazilieder als Trinklieder, die doch nur gute Stimmung machten». Trad. mia.
15. Müller 2010, 58-59 (55). «Die Bücher aus dem Sommerhaus waren ins Land geschmuggelt. Geschrieben waren sie in der Muttersprache, in der sich der Wind legte. Keine Staatssprache wie hier im Land. Aber auch keine Kinderbettsprache aus den Dörfern. In den Büchern stand die Muttersprache, aber die dörfliche Stille, die das Denken verbietet, stand in den Büchern nicht drin. Dort, wo die Bücher herkommen, denken alle, dachten wir uns. Wir rochen an den Blättern und erwischten uns in der Gewohnheit, an unseren Händen zu riechen. Wir staunten, die Hände wurden beim Lesen nicht schwarz wie von der Druckerschwärze der Zeitungen und Bücher im Land».
16. Analizzando la vita e l'opera di Herta Müller si evidenziano due andamenti opposti, uno sempre tendente al centro nel concreto della sua vita, l'altro rivolto ai margini nella sua scrittura. In particolare, dominante risulta la spinta all'inclusione nei confronti del centro forte, incarnato in un primo momento dalla Romania di Ceaușescu,

- successivamente dalla Repubblica federale tedesca e, infine dalla Germania riunificata. In proposito è particolarmente interessante seguire la storia delle diverse edizioni della prima opera di H. Müller, *Niederungen (Bassure)*, in Reinhardt 2013, 48-59.
17. Ho ampiamente trattato la rappresentazione del taglio e delle sue innumerevoli implicazioni nell'opera di E. Canetti e H. Müller in Reinhardt 2012a; 2012b; 2013.
 18. Canetti 2008, 13 (9). «Gegenüber von uns, in selber Höhe öffnet sich eine Türe und ein lächelnder Mann tritt heraus, der freundlich auf mich zugeht. Er tritt ganz nahe an mich heran, bleibt stehen und sagt zu mir: „Zeig die Zunge!“ Ich strecke die Zunge heraus, er greift in seine Tasche, zieht ein Taschenmesser hervor, öffnet es und führt die Klinge ganz nahe an meine Zunge heran. Er sagt: „Jetzt schneiden wir ihm die Zunge ab.“ Ich wage es nicht, die Zunge zurückzuziehen, er kommt immer näher, gleich wird er sie mit der Klinge berühren. Im letzten Augenblick zieht er das Messer zurück, sagt: „Heute noch nicht, morgen.“ Er klappt das Messer wieder zu und steckt es in seine Tasche».
 19. Müller 2010, 18-19 (14). «Ein Kind läßt sich die Nägel nicht schneiden. Das tut weh, sagt das Kind. Die Mutter bindet das Kind mit den Gürteln ihrer Kleider an den Stuhl. Das Kind hat trübe Augen und schreit. Die Nagelschere fällt der Mutter oft aus der Hand. Für jeden Finger fällt die Schere auf den Boden, denkt sich das Kind. Auf einen der Gürtel, auf den grasgrünen, tropft Blut. Das Kind weiß: Wenn man blutet, dann stirbt man. Die Augen des Kindes sind naß und sehen die Mutter verschwimmen. Die Mutter liebt das Kind. Sie liebt es wie eine Sucht und kann sich nicht halten, weil ihr Verstand genauso an die Liebe angebunden ist, wie das Kind an den Stuhl. Das Kind weiß: Die Mutter muß in ihrer angebundenen Liebe die Hände zerschneiden. Sie muß die abgeschnittenen Finger in die Tasche ihres Hauskleids stecken und in den Hof gehen, als wären die Finger zum Wegwerfen. Sie muß im Hof, wo sie keiner mehr sieht, die Finger des Kindes essen».
 20. Hillman 1988.
 21. Ugolini 2009, 11.

BIBLIOGRAFIA

- Abodati – Aldouri-Lauber – Hager – Hosch 2001 = Ch. Adobati – M. Aldouri-Lauber – M. Hager – R. Hosch (a cura di), *Wenn Ränder Mitte werden. Zivilisation, Literatur und Sprache im interkulturellen Kontext*, WU-Univ.-Verlag, Wien 2001.
- Allerkamp 1991 = A. Allerkamp, *Die innere Kolonisierung. Bilder und Darstellungen des/der Anderen in deutschsprachigen, französischen und afrikanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln 1991.
- Barnouw 1996 = D. Barnouw, *Elias Canetti zur Einführung*, Junius, Hamburg 1996.
- Bhabha 1994 = H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994.
- Bhabha 1997 = H. K. Bhabha, *DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation*, in E. Bronfen – B. Marius, *Hybride Kulturen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997.
- Bozzi 2005 = P. Bozzi, *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- Canetti 2008 = E. Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend; La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, trad. it. A. Pandolfi – R. Colorni, Adelphi, Milano 2008.
- Deleuze – Guattari 1996 = G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Hanuschek 2005 = S. Hanuschek, *Elias Canetti*, Hanser, München 2005.

Hillman 1988 = J. Hillman, *Le ferite del Puer e la cicatrice di Ulisse*, in Id., *Saggi sul Puer*, Cortina, Milano 1988.

Ishaghpour 2005 = Y. Ishaghpour, *Elias Canetti. Métamorphose et identité; Elias Canetti. Metamorfosi e identità*, a cura di A. Corsari, trad. it. S. Pietri, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Maalouf 2007 = A. Maalouf, *L'identità*, Bompiani, Milano 2007.

Müller 2008 = H. Müller, *Die Insel liegt innen – die Grenze liegt außen*, in Ead., *Der König verneigt sich und tötet*, Fischer, Frankfurt am Main 2008.

Müller 2010a = H. Müller, *Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht*, Wallstein, Göttingen 2009; *Cristina e il suo doppio ovvero Ciò che (non) risulta nei fascicoli della Securitate*, trad. it. M. Rubino, Sellerio, Palermo 2010.

Müller 2010b = H. Müller, *Herztier*, Frankfurt am Main 2009; *Il paese delle prugne verdi*, trad. it. A. Henke, Keller, Rovereto 2010.

Piel 1984 = E. Piel, *Elias Canetti*, C.H. Beck, München 1984.

Patrut 2006 = I.K. Patrut, *Schwarze Schwester-Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*, Böhlau Verlag, Köln 2006.

Predoiu 2001 = G. Predoiu, *Faszination und Provokation bei Herta Müller: Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*, Lang, Frankfurt am Main 2001.

Reinhardt 2011 = J. Reinhardt, *La lingua negata, la lingua salvata. Percorsi tra Uhlman e Canetti*, in A. Tinterri – M. Tortora (a cura di), *L'ottimismo della volontà*, Morlacchi, Perugia 2011, pp. 443-460.

Reinhardt 2012a = J. Reinhardt, *Segni sul corpo. Canetti e la scure dell'armeno*, in G. Falaschi (a cura di), *Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri*, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 357-366.

Reinhardt 2012b = J. Reinhardt, *Unghie rosse: Herta Müller e l'identità femminile negata*, in U. Treder – J. Reinhardt (a cura di), *Sorelle di Saffo sorelle di Shakespeare*, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 217-233.

Reinhardt 2013 = J. Reinhardt, *Sotto gli occhi tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel*, Morlacchi, Perugia 2013.

Spivak 1997 = G. C. Spivak, *In Others Worlds. Essays in Cultural Politics*, Methuen, London-New York 1987.

Ugolini 2009 = S. Ugolini, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Liguori, Napoli 2009.

SITOGRAFIA

The Nobel Prize in Literature 1981 =

<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1981/canetti-facts.html>.

The Nobel Prize in Literature 2009 =

<http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-facts.html>.

Jelena Reinhardt

Università di Perugia

jelena.reinhardt@googlegmail.com

Rosina Martucci

MARY MELFI E GIOSE RIMANELLI: FRA TESTI LETTERARI
DI FRONTIERA ED ESILIO ED ESIGENZE LINGUISTICO-ESPRESSIVE

*Il Canada è bello perché vergine, selvaggio, disperatamente infinito [...].
Io dico che tutti gli uomini che hanno patito torti, hanno sofferto [...] dovrebbero venire qui
per sentirsi liberi.*

(Giose Rimaneli, *Biglietto di Terza*)¹

*È importante ricordare. I ricordi sono simili a baci mandati attraverso una stanza, con tante
buone intenzioni, afferrali e ti sentirai meglio.*

(Mary Melfi, *Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre*)²

1. Introduzione

Casacalenda, paese molisano, vanta i natali di due grandi scrittori: Mary Melfi e Giose Rimaneli. Come migliaia di molisani, essi espatriarono in Canada e negli Stati Uniti, o da piccoli, al seguito della famiglia, come Mary Melfi, o più tardi, in età giovanile, come Giose Rimaneli. L'esperienza dell'espatrio li ha portati a scoprire «nella letteratura e nello scrivere la possibilità di rispondere meglio alla propria vocazione di esseri umani»,³ alla ricerca di una propria identità esistenziale e di una conciliazione con le proprie origini, «per non dimenticare».

I romanzi oggetto di analisi di questo saggio saranno *Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre* di Mary Melfi e *Biglietto di Terza* di Giose Rimaneli,⁴ opere che descrivono avvenimenti vissuti in prima persona, e il cui filo conduttore è la problematica dell'emigrazione. Il Canada, paese infinito, simbolo del distacco dalla terra natia, e la cultura canadese, infatti, fanno da sfondo a entrambi i romanzi. Si tratta di storie nelle quali «ognuno parte per un dolore ricevuto o per una speranza da realizzare»,⁵ e che affondano le proprie radici nell'emigrazione degli anni Cinquanta; libri nelle cui pagine si svolge una storia che è la storia di ogni emigrante. Come afferma Todorov,

la letteratura apre all'infinito questa possibilità di interazione con gli altri e ci arricchisce, perciò, infinitamente. Una letteratura che aiuta a vivere e il cui scopo diventa rappresentare l'esistenza umana; ma l'umanità include anche l'autore e il suo lettore.⁶

La letteratura, e in più generale l'arte, permettono pertanto di comprendere le emozioni, le ansie, le paure e – nei due romanzi in questione – la

tragedia che irrompe nella vita dell'emigrante. Non a caso, Giose Rimaneli afferma:

la mia letteratura è quasi tutta autobiografica nella natura: romanzi, poesia, critica letteraria. Io dato tutto quello che scrivo. E questo perché sento di essere solo al mondo. Il mio discorso, quindi, è più narrativo che critico, più personale che oggettivo. Imparo scrivendo.⁷

Per Nadine Gordimer «essere uno scrittore è cercare di scoprire il mondo»,⁸ e ciò rispecchia a pieno titolo gli scrittori Mary Melfi e Giose Rimaneli.

2. Mary Melfi

Mary Melfi è nata a Casacalenda nel 1951 e si è trasferita in Canada con la famiglia all'età di sei anni. Si è laureata in letteratura inglese alla Concordia University di Montreal e ha pubblicato libri di poesia, prosa, teatro e anche racconti per ragazzi. In Canada è considerata «one of the more interesting women writers in Montreal» (“The Montreal Star”). Il suo primo romanzo, *Infertility Rites* (1991), esplora il trauma emozionale dell'infertilità e l'esperienza e le difficoltà di una donna italo-canadese nel portare a termine la propria maternità e nel conciliare gli aspetti del suo passato di immigrata con il trasferimento nella società canadese. Tutto questo nell'ambito delle relazioni matrimoniali. In Mary Melfi l'identità, la cultura, il lato metafisico dell'esistenza umana, le difficoltà di stabilire un'identità coerente femminile, la dislocazione culturale e linguistica, e il tentativo di creare una nuova realtà sono i temi dominanti della sua arte scrittorica. Così inizia il romanzo/*memoir* *Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre*: «all'improvviso il passato è importante. Improvvisamente ho troppo grigio nei capelli. Nei miei pensieri. Cerco aiuto e mi rivolgo a mia madre».⁹

L'aiuto richiesto alla madre altro non è che il ritorno al passato, alla ricerca delle proprie origini, dell'infanzia perduta, per una riappropriazione consapevole della propria identità italo-canadese. E Montreal, la città che le ha dato la possibilità di essere quello che è, resta presente e viva nei pensieri della scrittrice anche quando viene paragonata al paese natio:

c'è rumore e spesso la notte non riesco a dormire [...]. Quando il rumore che impazza a Montreal, una città che non dorme mai, è troppo per me, mi disseto al ricordo del mio paese, il mio paese natale, Casacalenda, e mi rilasso. Durante il giorno immagino paesani che sedevano al sole, a sgusciare i piselli, rammendare i calzini, a immergersi nella silenziosa energia dell'antico dio pagano e che di notte dormivano come re. Niente è più bello che dormire sotto la

luna – che a differenza del ventilatore, non fa rumore alcuno [...]. Così come non ne fanno le stelle [...]. Ho un'immagine di Casacalenda appollaiata in cima alla montagna, come una ciliegia marasca su una pallina di gelato, un'immagine bella [...]. Di notte in questa grande metropoli è troppo freddo per andar fuori e godere del silenzio che fanno le stelle mentre ci guardano da lassù.¹⁰

Le parole di Mary Melfi esprimono malinconia, rimpianto, amore per il proprio paese e le sue tradizioni, ma anche rispetto e profondo amore nascosto per la città di Montreal, che ha dato a lei e alla sua famiglia la possibilità di vivere una vita umana, una vita degna di essere vissuta: la stessa esperienza di milioni di immigrati italiani che furono obbligati un giorno a lasciare la terra natia e scegliere Montreal come meta finale del loro viaggio. Ed è il personaggio della figlia, *alter ego* della stessa Mary Melfi, a confermare l'importanza della ricerca delle proprie origini quando afferma:

ricercare le proprie origini è come mettersi a cercare l'oro con il setaccio. Si cerca qualcosa di valore [...]. Mi rivolgo a mia madre come *una cercatrice d'oro* con il setaccio nel fiume. In una ricerca di speranza. Una ricerca di come liberarsi dalla sofferenza.¹¹

La madre non esita a risponderle, ribadendo l'importanza della ricerca delle proprie origini:

quindi hai toccato il gran traguardo dei cinquanta e cerchi le radici. Quello che vuoi veramente ritrovare è la gioventù. Le cose che furono. I piatti delle festività. La routine, i riti dell'essere italiani [...]. Forse hai ragione, cara mia. È importante ricordare. I ricordi sono simili a baci mandati attraverso una stanza, con tante buone intenzioni, afferrali e ti sentirai meglio.¹²

Della ricerca delle proprie origini fa parte anche il ricordo dell'arrivo in terra straniera, al Pier 21 di Halifax, Canada. Incisive le parole della madre che ricorda il giorno dell'arrivo in Canada:

attraccammo nel porto di Halifax il 21 marzo 1957. Era una bella giornata di sole. Appena avvistammo la terra ci riempimmo di gioia. Ce l'avevamo fatta (non eravamo annegati in mare!). Finalmente dopo giorni che sembravano un'eternità, potevamo sbarcare.¹³

Ma la gioia dell'arrivo è di breve durata e termina quando la madre ricorda l'impatto con le leggi ferree della dogana canadese.

Prima di tutto fummo diretti alla stazione di accoglienza dove ci sottoposero a controlli per vedere se eravamo in buona salute [...]. Poi fummo mandati alla dogana dove venivano controllati i bagagli e confiscate le merci non consentite. Entrando in quella stanza mi si fermò il cuore – le valigie erano state aperte e il contenuto sparpagliato. Tutto era sotto sopra: i vestiti, biancheria, oggetti personali, i salami e le salsicce erano in terra sul pavimento. Che spreco! [...] i doganieri, con lunghi coltelli, foravano i pacchi che destavano sospetti, cercavano le lattine d'olio, altra sostanza bandita.¹⁴

I ricordi della madre fanno riflettere la figlia che, suo malgrado, deve ammettere: «tutti si sono adattati, ma non io».¹⁵ Interessante è il problema della lingua, nel momento in cui la figlia afferma: «il primo giorno di scuola passai da essere Maria ad essere Mary»¹⁶ e: «la lingua è un'arma che quelli al potere usano per prevaricare, non per favorire chi potere non ne ha».¹⁷ In aggiunta, la madre amaramente deve ammettere:

hai ragione, il divario generazionale tra i genitori immigrati e i loro figli è grande quanto l'oceano Atlantico. Anzi più grande. Non si vuole colmare la distanza. Richiede troppo sforzo [...]. Ascolta, era dovere dei tuoi insegnanti trasformarti in una canadese, e loro hanno assolto il loro compito. Tu non opponesti resistenza e io non posso dire di esserne felice, ma comprendo.¹⁸

Il commento con cui la madre accoglie il ritorno al passato di Mary Melfi – «non è un tavolo che ci separa, ma un oceano» – esprime sofferenza per una condizione di incomunicabilità, ma allo stesso tempo la consapevolezza che quello è il prezzo dell'emigrazione. D'altra parte, la ricerca di identità della figlia è un viaggio a ritroso nel passato e nella cultura di appartenenza. Il suo destino personale, e quindi il destino della stessa scrittrice, sarà quello di abbracciare la lingua inglese che diventerà, insieme alla lingua italiana e al dialetto molisano (la lingua dei padri), il nuovo mezzo di espressione e di identità culturale.

3. Giose Rimaneli

Giose Rimaneli, scrittore molisano di Casacalenda espatriato prima in Canada, poi negli Stati Uniti, è l'autore di *Biglietto di Terza*, un *memoir*-diario di viaggio autobiografico pubblicato nel 1958 a Milano da Mondadori e dedicato al Canada. A partire da *Biglietto di Terza*, tutta la sua produzione letteraria sarà scritta fra Canada e Stati Uniti. Giose Rimaneli è nato a Casacalenda nel 1926 da madre canadese e padre molisano. Entrambi i genitori erano figli di emigrati. All'età di dodici anni la madre lo invia in seminario ad Ascoli Sa-

triano, nelle Puglie. È qui che il giovane Giose ha la possibilità di acquisire quel bagaglio culturale che deciderà per sempre il suo futuro di giornalista, musicista, pittore, scrittore e poeta. Partecipa alla seconda guerra mondiale e vive la terribile avventura di soldato. Nel 1953 pubblica il suo primo romanzo: *Tiro al piccione*, da cui sarà tratto l'omonimo film. La produzione letteraria in tre lingue (*code switching*) è molto vasta: *Tiro al Piccione*, *Una posizione sociale*, *Peccato Originale*, *Biglietto di Terza*, *Tragica America*, *Detroit Blues*, *Graffiti*, *Moliseide*, ecc. sono solo alcuni titoli dei testi da lui pubblicati in Canada, America e Italia. «L'irrequieto e maledetto Rimanelli», così come egli stesso si definisce, «trascorsa la bufera postbellica e morso da quell'aspide del nomadismo che rimarrà una delle costanti della sua personalità »,¹⁹ inizierà un periodo da girovago in Europa, stabilendosi prima a Parigi e poi in Canada. Invitato, infatti, dalla madre canadese a trascorrere le vacanze natalizie a Montreal, si imbarca sul piroscafo Olympic da Napoli alla volta del Canada.

Il *memoir* *Biglietto di Terza* si muove tra finzione narrativa e memoria autobiografica e non segue la struttura tradizionale del romanzo. Impressioni di viaggio, cronache, saggi e racconti sono raccolti in trentasette brevi capitoli, il cui filo conduttore è la ricerca di un posto dove mettere radici e con cui identificarsi. L'autore definisce questo memoriale di viaggio «un suo diversivo», essendo egli viaggiatore, osservatore di caratteri e ambienti, acuto analista delle cose degli uomini e, soprattutto, del sentimento degli uomini. La voce parlante del romanzo è in prima persona e rappresenta lo scrittore stesso. Così ha inizio *Biglietto di Terza*: «sulla rotta degli emigranti mia madre è tornata nel suo paese. Vi è tornata portandosi il materasso, i piatti e i bicchieri, un ritratto del padre morto, figli e il marito. Settemila chilometri di mare».²⁰

L'opera di Rimanelli rappresenta il viaggio nella tematica dell'emigrazione e della ricerca della propria ubiquità-mobilità-identità. Davanti agli occhi del protagonista-visitatore-viaggiatore si apre l'immensità geografica del Canada imbiancato di neve. Una tale immensità e il senso di sbigottimento che essa provoca si desumono dal colloquio fra un viaggiatore-immigrato e un ferroviere: «quando arriviamo? Domani forse, dopodomani. Quanto è grande il Canada? L'altro fece un grande gesto con la mano».²¹ Rimanelli descrive il viaggio sul treno Canadian Pacific verso Montreal, dopo lo sbarco ad Halifax, vagone dopo vagone, veduta dopo veduta, congiunzione dopo congiunzione:

qui l'aria violentemente veniva a gelarti il volto, e qui anche i ferrovieri, bardati come minatori e con la lampadina elettrica sul petto, sostavano a chiacchierare in attesa del nuovo villaggio ove, prima che ferraglia stridessero, aprivano la porta e saltavano fuori [...]. Ad una stazioncina saltò sui vagoni una mamma calabrese secca e scura e alta e vigorosa di forse cinquant'anni [...]. Nel no-

stro vagone giunse il suo grido, prima di lei; disumano stridente e nello stesso tempo pieno di una inesauribile maternità. La gente si schiacciò contro le pareti del carro, e fece largo alla mamma calabrese che, in preda a una frenesia che non udiva ripeté il suo grido. «Calmatevi, chi cercate?» «Pasquali. Avete visto Pasquali? Mio figlio cerco, Pasqualuccio mio. Non l'avete visto? Doveva arrivare con questo treno ... Ma perché lo venite a cercare? Saprà che deve scendere a questa stazione». E lei quasi con rancore: «sicuro, lo sa. Ma è notte, è notte» disse «di notte non si riconoscono i segnali e Pasquale non capisce 'u francise». Quando il treno ripartì vidi ancora la donna circondata da parenti, ferma nel freddo della stazioncina presso i binari, che guardava i vagoni scorrere, il suo Pasquali non l'aveva trovato, ma forse non era con noi. «Un Italiano, dice allora uno, sa lo stesso quando e dove deve scendere, anche se non capisce 'u francise».²²

La scena degli immigrati sul treno che attraversa il Canada (mostro gigantesco, come immobile, sprofondato nel bianco perenne della neve) rappresenta il passato, cioè la memoria, il presente e il futuro. La memoria: persone e cose che si sono lasciate; il presente: cose e persone verso cui si va incontro e infine il futuro, cioè l'incontro con il paese nuovo. Il treno è il simbolo per eccellenza di questo procedere, «il treno intanto s'era fatto del color bianco della neve»,²³ che viaggia all'infinito e nell'infinito del Canada.

4. Conclusioni

Con Mary Melfi e Giose Rimaneli il testo letterario, testimone di verità, diventa specchio della realtà, conoscenza dell'uomo, utilizzo significativo della lingua (italiana, inglese e molisana) e del discorso. Il loro viaggio si svolge alla ricerca del sé, ma allo stesso tempo li aiuta a vivere, apre loro l'infinita possibilità d'interazione con gli altri e li arricchisce, così che, all'amore per il proprio paese d'origine, dal quale sono attratti irrimediabilmente, si unisce l'amore per il paese che li ha accolti e che ha fatto loro superare la miseria, quella miseria di cui parla Mary Melfi per bocca della madre: «che posso dirti? Io che non ho mai messo piede in una scuola, salvo che per farci le pulizie? In Italia tutto quel che conoscevo era la *miseria*»²⁴; «se vivi la miseria, non è vita che vale la pena ricordare!».²⁵

Ciò che accomuna i due romanzi/*memoir* è dunque il tema del viaggio – in Mary Melfi vissuto come ritorno al passato, mentre in Giose Rimaneli come itinerario perpetuo percorso tanto dall'uomo quanto dallo scrittore –, e con esso il tema dei rapporti tra individui e tra individuo e società. Entrambi gli autori hanno come scopo la ricerca del sé, ostacolata da incomprensioni generazionali, linguistiche e culturali. Il loro destino sarà quello di abbracciare

la lingua inglese, che diventerà, insieme a quella italiana, il nuovo mezzo di espressione e di identità culturale.

Quello di Mary Melfi e Giose Rimanelli è un viaggio verso la riappropriazione della propria vita, dei propri ricordi, delle proprie paure, ma vissuto nell'ambito di una prospettiva di crescita interiore e di apertura alla vita adulta, libera dai fantasmi dell'infanzia, dell'adolescenza e della prima giovinezza, e il cui messaggio è affidato al tramite inesauribile della comunicazione letteraria, in quanto «le creazioni umane più vere devono basarsi su condivise e scambiate esperienze creative [...]. La cosa più importante è creare».²⁶

NOTE

1. Rimanelli 1958, 219.
2. Melfi 2012, 95.
3. Todorov 2007, 17.
4. Melfi 2012 (già pubblicato nel 2009 in lingua inglese con il titolo: *Italy revisited. Conversations with my mother*); Rimanelli 1958.
5. Corsi 1987.
6. Todorov 2007, 17.
7. Postman 1995, 29-41.
8. Gordimer 1997, 174.
9. Melfi 2012, 11.
10. Melfi 2012, 17.
11. Melfi 2012, 63.
12. Melfi 2012, 95.
13. Melfi 2012, 261.
14. Melfi 2012, 261-262.
15. Melfi 2012, 262.
16. Melfi 2012, 293.
17. Melfi 2012, 293.
18. Melfi 2012, 292.
19. S. Martelli in Fontanella 2003, XIV.
20. Rimanelli 1958, 7.
21. Rimanelli 1958, 32-33.
22. Rimanelli 1958, 35-36.
23. Rimanelli 1958, 37.
24. Melfi 2012, 294.
25. Melfi 2012, 294.
26. Rimanelli dal manoscritto de *La Macchina Paranoica*, 391.

BIBLIOGRAFIA

- Calvino 1995 = I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995.
Corsi 2003 = P. Corsi, *Halifax. L'altra porta d'America*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2003.
Fontanella 2003 = L. Fontanella, *La parola transfuga*, Cadmo, Firenze 2003.

Gordimer 1997 = N. Gordimer, *Scrivere è vivere*, Datanews, Roma 1997.
Melfi 2012 = M. Melfi, *Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2012.
Postman 1995 = S. L. Postman, *A voyage of the mind as "Diversivo" through G. Rimanelli's Biglietto di Terza*, "Rivista di Studi Italiani", 1995, ?
Rimanelli 1958 = G. Rimanelli, *Biglietto di Terza*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1958.
Rimanelli = G. Rimanelli, *La Macchina Paranoica*, inedito.
Todorov 2007 = T. Todorov, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2007.

SITOGRAFIA

Corsi 1987 = P. Corsi, *Avventure di Molisani nel Nuovo Mondo*, Convegno di Molisani nel Mondo, Campobasso, 1987:
<<http://pietrocorsiscrittore.blogspot.com/2011/11/molisani-nel-mondo.html>>.

Rosina Martucci
Università di Salerno
martuccirosy@libero.it

FORME DI ESILIO, MIGRAZIONE, FRONTIERA: PROSA II

Michelangela Di Giacomo

FOGGIA-TORINO SOLO ANDATA. CODIFICAZIONE DELL'IDENTITÀ MIGRATORIA NELLE MEMORIE DI DUE PROTAGONISTI

1. Le migrazioni interne e il concetto di esilio

La migrazione interna degli anni Sessanta, pur senza attraversare frontiere geo-politiche, ha avuto tuttavia nell'economia dello sviluppo italiano un ruolo di cesura analogo a quello delle più codificate migrazioni internazionali, dando luogo a veri e propri stati di esilio e clandestinità in patria per milioni di persone. L'inserimento in realtà sociali, geografiche, politiche ed economiche completamente differenti rispetto al panorama conosciuto negli anni della maturazione e della formazione – l'abbandono dei paesi rurali del Mezzogiorno per cercare una collocazione nelle città industriali del Nord-Ovest – è stato un processo fortemente conflittuale tanto per i singoli individui coinvolti nella migrazione, quanto per le società di arrivo che quei flussi sconvolgevano.

Come premessa, occorre sottolineare alcuni aspetti che potrebbero apparire scontati, ma su cui tuttavia non sempre ci si sofferma, legati al fatto che la migrazione interna non è stata meno traumatica umanamente, né meno conflittuale socialmente, di quella internazionale.

In primo luogo perché, pare sciocco ma non ci si pensa spesso, era molto meno distante culturalmente un pastore delle valli piemontesi dai suoi omologhi francesi al di là della frontiera di quanto lo fosse un contadino meridionale con un suo compatriota torinese. Barriere linguistiche, architettoniche, olfattive, gustative e comportamentali creavano un senso di estraneazione per l'immigrato nella grande città del Nord analogo a quello provato dagli emigranti in Australia o in Argentina.

In secondo luogo, non bisogna sottovalutare il ruolo delle leggi contro l'urbanizzazione promulgate dal fascismo alla fine degli anni '30 e ancora in vigore nel 1961, che istituivano una relazione biunivoca tra ottenimento della residenza e iscrizione nelle liste di collocamento, imponendo l'allontanamento con foglio di via di chi non soddisfacesse entrambi i requisiti e facendo sì che la maggior parte di chi sceglieva di partire senza aver già una lettera di assunzione in tasca finisse per vivere l'impatto con la città in condizione di clandestinità.¹

In terzo luogo, la dimensione numerica e la continuità dei flussi di mobilità interna che interessarono l'Italia tra il 1955 e il 1973 inseriscono appieno

questo fenomeno nella categoria dell'esodo. Circa quattro milioni di italiani cambiarono in quel ventennio la propria residenza, fissandola, nella maggior parte dei casi, in comprensori geografici diversi e distanti centinaia di chilometri dal luogo di origine. Il che rese i suoi protagonisti consapevoli di far parte di un fenomeno collettivo e non solo individuale.

Infine, occorre tenere in conto la principale differenza tra le migrazioni interne e quelle internazionali, ossia il carattere di stabilità delle prime. A partire per mete internazionali erano infatti per lo più giovani soli, pronti a ritornare a casa appena avessero racimolato "fortuna". Al contrario, gli spostamenti verso mete italiane vedono protagonisti interi nuclei familiari, con la volontà di stabilirsi definitivamente nella città d'arrivo – magari dopo tappe più vicine o migrazioni all'estero o servizi militari –, tornando al "paese" per le ferie estive e solo dopo alcuni anni dalla sistemazione definitiva. Il che implicava un abbandono psicologico del panorama esperienziale precedente con la consapevolezza che sarebbe stato in forma permanente, una specie di esilio volontario dettato da una mescolanza di fattori di *push* e di *pull*, economici, sociali e psicologici.

Fatta questa premessa – ossia chiarito con quale accezione intendere il concetto di esilio ed esodo riferendosi alle migrazioni interne –, il mio intervento intende proporre la lettura di due narrazioni dell'esperienza migratoria dal Mezzogiorno a Torino, entrambe con uno sbocco di militanza nel Pci, ma a diversi livelli culturali e di consapevolezza.

La prima è il manoscritto autografo e inedito delle memorie di Antonio Circiello, conservato presso la Fondazione Istituto Piemontese "A. Gramsci". Di lui non sappiamo nulla, a parte ciò che egli stesso racconta e la sua scelta – che denota un'alta stima di sé – di lasciare le proprie memorie a un ente archivistico.

La seconda, cui sarà dedicato più spazio, è la vicenda – raccontata più volte dal suo protagonista in interviste, libri e seminari – di Bonaventura Alfano, esponente di spicco della Cgil piemontese. In particolare, se ne prenderanno in esame le memorie – *Mirafiori e dintorni*, pubblicato da Ediesse nel 1997 – e una sua testimonianza apparsa nel volume *Esperienza operaia, coscienza di classe e psicologia del lavoro*, curato da Ivar Oddone per i tipi Feltrinelli nel 1977.

L'idea è che, per quanto si tratti di scritture diversissime per capacità narrativa (una di un poco più che analfabeta, densissima di dettagli scabrosi; l'altra raccontata più volte secondo moduli narrativi ricorrenti), entrambe finiscano per rendere conto della tendenza a una rappresentazione del "meridionale" mutuata molto dal contesto mediatico, e solo in ultima analisi appoggiata su esperienze reali. Entrambi i protagonisti narrano il proprio percorso come un passaggio dal mondo rurale all'anelato mondo industriale, come se tutti gli avvenimenti nel mezzo fossero ostacoli in un tragitto imma-

ginato come lineare, dimostrando però, con la sequela delle proprie peripezie, l'inesattezza di quella idealizzazione. Entrambi, dunque, esemplificano la tesi che vi sia stata la costruzione sottotraccia di un *épos* della migrazione interna, di entità assolutamente minore rispetto ai canoni dell'esilio o della Grande migrazione transnazionale, ma non per questo meno densa di rappresentazioni stereotipe.

Al momento di pensare all'emigrante italiano, la mente corre subito all'immagine delle famiglie sulle banchine dei porti in attesa dei piroscafi e alle *Little Italies* sparse per il mondo, mentre molto meno codificata è l'immagine della migrazione interna, anche perché questa è stata meno seguita da letteratura e cinema, e la sua narrazione è stata spesso relegata al contesto intra-familiare. Lo stereotipo forse più diffuso – legato all'altro paradigma storico-narrativo da superare, ossia all'idea della rapidità dello sconvolgimento socio-culturale prodotta dal cosiddetto "miracolo economico" – è quello del contadino meridionale che si risveglia operaio di fabbrica quasi senza stadi intermedi. Se pure vi fu una dinamica del genere nella mobilità sociale ascendente, occorre tenere in conto che essa fu tutt'altro che repentina, tanto a livello personale quanto a livello collettivo. I singoli emigranti faticarono a raggiungere l'agognata meta del lavoro di fabbrica, dovettero passare per lunghi periodi di adattamento, ed è proprio il ridimensionamento del paradigma del contadino-operaio il punto nodale che accomuna le due vicende che qui si propongono.

2. Antonio

Antonio Circiello nasce in un piccolo paese vicino a Rocchetta Sant'Antonio, nella provincia di Foggia, il 13 luglio 1931. Nel 1988 decide di scrivere le proprie memorie e ripercorrere il brusco salto che, come tanti altri, aveva vissuto da una Puglia praticamente medievale a un Piemonte industriale, testimone di un viaggio attraverso novecento chilometri e alcuni secoli di sviluppo. Si mette alla macchina da scrivere e stende, con lo stile di un fiume in piena e ricco di lemmi dialettali, duecento cartelle dense di ricordi. Tenta di fare ordine, ma ne esce sostanzialmente un flusso continuo di esperienze, alcune delle quali finanche raccapriccianti. Il suo racconto è infarcito di lemmi dialettali, di espressioni volgari e colorite, ma anche di riflessioni, molto meno grezze di quanto possa sembrare ad una prima lettura, sulla propria evoluzione psicologica e sui condizionamenti sociali che su di essa operarono. Ne traspare il peso nettissimo che l'indole personale, l'educazione, il contesto familiare e una serie di altri condizionamenti non economici ebbero nella definizione dei percorsi migratori, rendendo l'emigrazione un quadro complesso, le cui sfumature è tutt'altro che semplice ridurre a un discorso omogeneo.

Come molti, Circiello viene da una famiglia numerosa, di sette figli, che, come spesso accadeva, è anche una famiglia povera. Più che povera: «mi-

sera». In tutti i ricordi legati alla sua gioventù, il trinomio miseria-fame-ignoranza sembra essere il fattore scatenante di tutti i mali e le sofferenze subite non solo dalla propria famiglia, ma da un intero complesso sociale. Lo stesso nesso è alla base di una dura critica contro un sistema di sviluppo che non aveva saputo cogliere questa contraddizione quale il vero cancro da estirpare per risollevare le sorti del Meridione.

Figlio di fornai dallo stato economico precario, cresciuto randagio, Antonio ha difficoltà a inserirsi nel sistema scolastico e ripete varie volte le scuole elementari, che non concluderà per «motivi di lavoro». Egli ricorda i suoi insuccessi come frutto dell'assenza di una guida familiare da un lato e, dall'altro, come il risultato dello scontro tra le condizioni di malessere e povertà di molti scolari, e di un sistema educativo ancora rigido ed elitario.

In questo contesto, ancora bambino, Antonio vive il fascismo come qualcosa di molto personale, familiare, intriso più di difficili rapporti padre-figlio che di categorie storico-politiche. Ne esce un ricordo diviso tra amore e disprezzo per un genitore considerato «analfabeta e credulone», e fascino e ripulsa per le divise – simbolo da un lato dell'uomo-eroe, ma anche concreto capo di vestiario di chi in paese «s'era fatto strada con la violenza» e l'arroganza. Col sopraggiungere della guerra, le condizioni sanitarie si aggravano: «anche i topi piangevano». Inizia una lunghissima digressione popolata di pidocchi, pulci, cimici, in cui paesaggio familiare diventano le latrine in strada e i cumuli di immondizia, nell'indifferenza della popolazione, adusa alla pazienza da una millenaria sopportazione della sofferenza. Fascisti, tedeschi o alleati, nessuno riesce a migliorare le condizioni di fame e miseria di una popolazione che aveva imparato a sopravvivere al limite dell'illegalità durante gli eventi bellici. Anche i maschi della famiglia Circiello trovano rifugio nell'illegalità del contrabbando, costato al capofamiglia una non breve permanenza in carcere. Antonio, non bello e neanche troppo sveglio, è la pecora nera. Figlio della miseria e dell'ignoranza, con scarsa propensione al lavoro e un carattere violento e attaccabrighe, per la famiglia è soprattutto un peso e viene ceduto a un nuovo padre-padrone subito dopo la fine del conflitto. Inizia per lui un periodo durissimo, di lavori pesanti e umilianti, di violenze e solitudini, e di raccapriccianti accoppiamenti con l'asina e le galline della fattoria in cui vive.

Arrivato ormai a compiere diciotto anni, Antonio riceve come regalo dal fratello una macchinetta da barba, un pennello, e una tessera del Pci. Il fratello l'aveva iscritto senza sentire il suo parere, lui che invece era disinteressato alla politica e vagamente propenso al «piccì» solo perché «sembrava il simbolo della miseria, il partito dei pezzenti dei miserabili, dei poveracci, di quelle persone che solo da qualche anno, e cioè da quando erano tornati dalla guerra, non facevano altro che sperare in un lavoro». ² Si unisce così per caso alle lotte per l'occupazione delle terre e la riforma agraria, mentre sbarca il lu-

nario con lavori a caporalato. Molti in paese avevano cominciato ad emigrare, verso Milano, Torino, Bologna. Tornavano per le ferie, concetto già in sé sconosciuto per chi rimaneva al paese, con gli abiti nuovi, ingentiliti nei modi e nelle forme, magari a esibire beni comprati a rate. Antonio non si vergogna come altri del confronto, ma capisce il fascino che i racconti del Nord provocano sui ragazzi di campagna. Sono i primi anni '60 e inizia a vedersi, ricorda Antonio, la differenza tra operai delle fabbriche e delle terre, tanto più che la Fiat aveva iniziato le assunzioni di massa.

La scelta si pone nel racconto non soltanto in termini di possibilità economiche, ma anche e soprattutto in termini di possibilità relazionali: le ragazze sceglievano i ragazzi di città, anche se disoccupati – ed egli appare in tutta la storia ossessionato dall'esigenza di trovare una fidanzata «figlia di benestanti». I più giovani, dunque, partono attratti da queste lusinghe e molte famiglie si trovano, venuto meno l'aiuto dei figli, a dover vendere le terre ricevute dalla riforma agraria, pur contravvenendo alle regole di assegnazione, a un prezzo molto inferiore al loro valore, e a seguire la prole in città. Decisosi anche Antonio a partire, vede i suoi progetti bruscamente troncati dall'incombere del servizio militare. Imposta allora su quell'esperienza il suo futuro, preparandosi ad affrontare mentalità e usanze ben diverse da quelle della sua infanzia. Carico di belle speranze, nel 1952 parte di leva, smistato in direzione di Torino. Di stanza nel Canavese, vede subito disilluse le sue attese, passando dalla campagna del Meridione ad una ruralità ancor più gretta. Tempo e soldi per conoscere il capoluogo e valutare le opportunità di fermarvisi non ci sono. Ci rimane poche settimane, sempre in banda con altri soldati semplici, sbandati quanto lui. Il giorno del congedo dal servizio si avvicina, e con esso l'inquietante prospettiva di dover tornare a casa, o di dover iniziare a girovagare in città senza alcun aiuto da parte di amici o conoscenti. I suoi genitori sono contrari al trasferimento, e dunque deve sopravvivere con i pochi spiccioli della leva in una Torino che si manifesta subito ostile, in cui anche la lingua gli risulta incomprensibile.

Dopo si trattava di avere a che fare con l'anima di Torino, con la gente di Torino che vive la sua vita, che vive la vita di Torino, ma io quella gente non la conoscevo, non la potevo conoscere, quella lingua che parlavano, erano tutte cose che io non avevo preventivato, come non avevo preventivato che questa grande massa, tutto in un grande movimento, come una fiera, una grande fiera, ma non le nostre fiere, nelle nostre fiere e molto facile incontrare molte persone che ti conosci, che si conoscono, invece qui no, in questa specie di fiera no, nessuno ti conosce e sembra che neanche tra di loro si conoscono e come se tutti ti guardavano, e nessuno ti vedeva, e che forse potevi anche lamentarti, gridare, anche qui, tutti ti potevano

sentire, ma nessuno ti poteva ascoltare, questo era il mondo che io vedevo, che credevo di vedere.

Pur pieno di preoccupazioni e senza speranze, Antonio decide di non voler tornare al «paesiello», di rimanere a Torino a tutti i costi. Girovaga giorni per la città, a piedi per risparmiare, chiedendo lavoro in tutti i cantieri edili, ma gli risulta quasi impossibile impiegarsi. Quindici giorni a pane e acciughe, esasperato, senza sapere dove passare la notte se non nella sala d'aspetto della stazione con i senza fissa dimora (il «grand hotel della stazione», come lo epitetizza nel suo racconto), ma con la volontà ferrea di non uscire dalla legalità, tentando al contempo di evitare amicizie poco raccomandabili.

Nella mia solitudine, quella mia miseria, quella mia fame, quella mia disperazione, me la dovevo dividere con me stesso, il mio lavoro quotidiano era quello di alzarmi il mattino abbastanza presto, anche per non dare nell'occhio, andare alla toeletta della stazione con tutta a mia biancheria dietro, che consisteva il necessario e tutto in una piccola valigia, proprio come uno dei tanti viaggiatori, una volta finito nella mia toeletta partivo per la destinazione, senza speranza.

La sua rete di conoscenze è arida. Solo qualche compaesano, emigrato da prima della guerra, che tuttavia o a sua volta non era ancora in grado di aiutare altri nella ricerca di una sistemazione, o non era abbastanza intimo perché si potesse ricorrere al suo appoggio. Alla fine tramite un conoscente, di mestiere barbiere, Antonio trova una sistemazione in una fornace (con peraltro sottolineata confusione linguistica, dato che dapprima aveva capito trattarsi di un forno), scoprendolo fin da subito un lavoro molto pesante, senza turni né giorni di riposo, e integrando anche la paga con straordinari a cottimo. Tramite quel lavoro, però, non gli sarebbe stato possibile inserirsi nel tessuto torinese, poiché vi lavoravano in sostanza solo immigrati. Una riflessione, questa, di un livello di analisi superiore rispetto alle altre, che richiama involontariamente le teorie del *network* e delle reti sociali proprie di una sociologia molto più affinata di quanto non fosse quella di Circiello.

Perso il posto alla fornace, nella difficoltà di trovarne o mantenerne altri, decide di tornare al paese «camuffato» da trionfatore. Non vuole, infatti, che si sappia del suo fallimento in un tessuto lavorativo ricco come quello di Torino, in un ambiente che, semplicemente, non aveva saputo decifrare. Tornato, dunque, racconta a tutti la storia di un successo, di un ritorno per piacere, per non apparire come un fallito, ma anche per non togliere la speranza a molti altri che ambivano a trasferirsi. Si noti che questa osservazione la dice lunga sulla costruzione del mito del Triangolo industriale e dell'emigrazione come panacea di tutti i mali, promossa dalla stessa Fiat e dalla nascente indu-

stria della pubblicità e dei consumi di massa e avvalorata da quei racconti di chi tornava a casa chissà in quanti casi a millantare – analogamente ad Antonio – fortune inesistenti.

A fronte di una miseria familiare peggiorata, se possibile, rispetto al 1952, Antonio decide di avviarsi di nuovo in direzione del Nord, approfittando della generosità di una cognata che gli procura i soldi per il viaggio. Ricomincia la ricerca del lavoro in città, sempre limitata dal circolo vizioso residenza-impiego istituito per legge. Inizia a frequentare un locale dove si riuniscono i suoi compaesani. Instaura con questi un rapporto di rispetto reciproco, senza odio né invidia. Grazie a questa rete di conoscenze trova alcune occupazioni: impasta calce per un conoscente «trabbuccante», poi inizia a fare il fattorino del carbone a domicilio, spacca la legna in qualche osteria, riempie bottiglie nelle cantine, ma sostanzialmente non trova una sistemazione stabile. A un certo punto, entra in contatto con una cooperativa di collocamento abusiva, delle tante che, senza farne mistero, gestivano in città il subappalto della manodopera meridionale. Cooperative organizzate per lo più da meridionali stessi, che si spacciavano per autoctoni:

non potevano essere del sud d'Italia dal momento che questi erano visti non come oggi son visti e trattati la gente di colore, ma molto peggio, con la differenza che per la gente di colore potrebbe essere comprensibile per via della difficoltà della lingua, del colore della loro pelle; per il fatto che non sono Italiani, invece per noi non vi erano queste ragioni, questi motivi validi per i razzisti, eppure si era trattati peggio ma molto peggio della gente di colore oggi.

Appare dunque il paragone con le migrazioni internazionali più recenti che, come vedremo anche in Alfano, è un *topos* ricorrente nella memorialistica dei meridionali a Torino. Inoltre, vi traspare la questione dell'integrazione, percepita dalla prima ondata di immigrati – quella arrivata dagli inizi degli anni Cinquanta fin verso il 1965 – come un processo di azzeramento della propria identità e di appiattimento sullo stereotipo del piemontese sobrio e lavoratore. Un processo, questo, che era anche la risultante di una campagna mediatica volta a creare un senso di colpa antropologico, a superare la paura dell'altro instillando in esso l'obiettivo dell'omologazione. Come nota lo stesso Circiello, la stampa non fu certo in grado di aiutare il reale processo di fusione di corpi sociali di diversa provenienza, anzi rese all'immigrato ancor più duro l'impatto col Nord:

venivamo classificati anche noi come fece del sud, fiumi di inghiostrò e stato sprecato per mostrare il volto del meridionale, che a Torino doveva per forza essere il volto del male, che il meridione

aveva inghuinato l'ambiente di Torino, e mano mano che passava il tempo era sempre un continuo inquinamento.

La vicenda di Circiello volge al termine: fingendosi elettricista, viene preso da una ditta che si occupa degli impianti elettrici in Fiat. Cambia varie volte stabilimento fino a quando, nel 1956, per amicizie interne alla fabbrica e sempre fingendo una qualifica che non ha, riesce ad essere assunto a Mirafiori. La storia si interrompe, significativamente, in questo punto. La Fiat era il traguardo ambito. Una volta raggiuntolo, nulla merita di essere raccontato. Sono le peripezie per arrivare al punto desiderato gli aspetti determinanti nella vita di un immigrato, non l'identità assunta presumibilmente una volta raggiunta quella meta.

3. Bonaventura

La Fiat è invece il centro della narrazione di Bonaventura Alfano. Il luogo primario dell'integrazione e della formazione dell'identità, cui solo nella memoria e nell'auto-definizione di un sé si sovrappongono altri momenti fondativi, a partire dalla figura quasi epica della nonna socialista – che nel Ventennio si travestiva da uomo per far propaganda clandestina –, all'insolita figura di una donna «di una certa età» che al paese riuniva un po' di giovani nel suo studio fotografico. L'ingresso a Mirafiori, nel 1965, è lo spartiacque tra tutto ciò che è prima e tutto ciò che è dopo nell'identità stessa di Alfano. Tra un prima che occupa nella narrazione lo spazio di due pagine e un dopo che determina tutte le vicende future. Un prima di lavoretti – gelataio, operaio in una fabbrica di panettoni, qualche periodo di disoccupazione – e incertezza abitativa – ospite presso compaesani o in alloggi di fortuna – di contro a un dopo di formazione dell'io. Un'esperienza di portata tale da codificarne la narrazione secondo formule statiche e ripetute a distanza di venti e poi trent'anni.

Nel 1977 Alfano racconta:

ricordo con esattezza quella prima giornata di lavoro, che avrebbe segnato la mia esistenza, il colloquio con Giovalli, il caporeparto del montaggio cambi officina 26 del settore Meccanica (circa 15000 addetti): «siamo una grande famiglia – ci disse – comportatevi bene e potrete fare carriera». Termine, quest'ultimo, che mi richiamò alla mente il servizio militare. Non mi ero sbagliato: non di una fabbrica si trattava, ma di una fabbrica-caserma, come mi confermarono i fatti successivi. Appena uscito dall'ufficio, mi trovai scaraventato nei reparti di produzione. Una selva di convogliatori viaggiavano carichi di materiali sulle nostre teste. Un paesaggio indescrivibile. E poi gli uomini-lavoratori. Tanti... tantissimi, attaccati alle macchine singole nei lavori di preparazione o sulle transfert, infine sulle linee

di montaggio cambi [...]. Proprio nel momento in cui sentivo crescere forte dentro di me la paura – paura dell’ignoto, paura di non farcela – notai due lavoratori che pulivano una vetrata. Immaginavi di essere al loro posto: avevo la certezza che quello fosse l’unico lavoro con cui potessi misurarmi, riuscendoci. Era anche la situazione più umana, l’unica sequenza leggibile nell’universo fantascientifico in cui mi stavo addentrando. Pensai al Poeta, pensai che tutto quello che mi circondava non fosse nient’altro che una bolgia infernale, tanto era la «selva selvaggia e aspra e forte | che nel pensier rinnova la paura». Ma non c’era tempo per riflettere. «Questo è il suo posto di lavoro». Era il caposquadra che mi parlava, un tombolino di poco più alto di me (che sono un metro e sessanta) tutto pelato e rotondo, proprio come la medaglia che aveva attaccata al petto e che faceva bella mostra di sé: il segno del comando. Il mio lavoro: mettere quattro dadi e altrettante grover sulle ghiera laterali del differenziale della 500 [...]. Dopo la prima “operazione”, come si dice in gergo, mi azzardai con un filo di voce a chiedere al tombolino medagliato cosa altro dovevo fare. «Sempre la stessa cosa», mi fu risposto e io pensai: per otto ore al giorno, per tutti i giorni... Avevo vent’anni e a quell’età i riflessi sono prontissimi, eppure quell’infernale linea di montaggio aveva qualcosa di diabolico. Era sempre più veloce, troppo, più di me, giovane di belle speranze, approdato dalla natia Lucania in quel di Torino, la fredda.³

Venti anni dopo il racconto appare quasi identico:

ricordo il primo giorno, il colloquio con il caporeparto il quale mi disse che potevo considerarmi uno che andava a far parte di una grande famiglia dove bisognava volersi bene tutti [...]. Che per il fatto che ero giovane, potevo sperare di fare carriera (usò proprio questo termine, tanto che mi fece sentire, anche per la mia giovane età, un po’ un militare). Dopo di che, mi presentò il caposquadra, che era un ometto poco più grande di me (io sono circa un metro e sessanta, quindi...), un po’ grassottello, con la testa pelata, una figura abbastanza ridicola nel suo insieme [...]. Il caposquadra mi portò nel reparto dove si montavano i cambi della 500 e di altre macchine. E, nell’andare lì, nel vedere tutti questi convogliatori, questo materiale in movimento, questi macchinari, il frastuono, la presenza di numerosi lavoratori (ce n’erano tanti, dappertutto!), c’era da parte mia un senso di panico. Ricordo che vidi un paio di operai che stavano lavando dei vetri e pensai che, tutto sommato, lavare dei vetri, rispetto a tutto quello che vedevo attorno a me, era, forse, la cosa più conveniente... Il mio lavoro consisteva nel montare sulle ghiera laterali della 500 otto dadi (quattro per parte) con le due mani: questo mentre tutto si muoveva, perché era una linea di

montaggio e, quindi, continuava a camminare. Io ho capito che dovevo fare quello, poi gli ho detto: «ho finito il primo pezzo. Adesso, che altro devo fare?» «Eh – mi ha detto – devi ripetere la stessa cosa» «E poi?» «La stessa cosa» [...]. Fu durissimo adattarsi al lavoro, e questo mi procurava anche un po' di choc, nel senso che non era raro che mi svegliassi di soprassalto, la notte, pensando alla catena di montaggio [...]. Che non ce la facevo a starle dietro: le correvo sempre dietro, e questa correva più di me. Questo sogno era abbastanza una cosa che corrispondeva alla realtà. Una volta, mentre passeggiavo per piazza Vittorio da solo, alla fine del primo turno di lavoro, ho scoperto che, senza accorgermene, con le mani, facevo lo stesso movimento che facevo quando lavoravo (cioè, stavo avviando dei dadi). Al che mi sono preoccupato perché ho pensato che stavo proprio perdendo i dadi! E questi sono stati i primi momenti che mi hanno portato a riflettere sul tipo di lavoro, sulla stupidità di questo lavoro, su tutta una serie di aspetti negativi che non mi sarei mai aspettato ma che poi, in realtà, c'erano e avevano anche una serie di conseguenze su di me.⁴

L'avrebbe scoperto dopo, dice. Un dopo in cui ci sono gli studenti fuori dalla fabbrica, il 1968, l'iscrizione al Pci e poi la carriera politica, il Consiglio comunale nella giunta rossa di Diego Novelli, il ritorno a Melfi per i comizi della campagna elettorale per le elezioni politiche. Ma, soprattutto, vi è la Fiat, nella quale Alfano ha continuato sempre a lavorare in linea di montaggio, nonostante l'impegno politico. Ma torniamo all'esperienza della migrazione; Torino per Alfano è fredda:

e fredda lo era veramente, e anche umida, in quel marzo del 1964, quando giunsi nella città dell'auto. Avevo passato tutta la notte in piedi nel corridoio del treno sul quale viaggiavano con me tutte le mie speranze giovanili. Mi ero lasciato dietro una donna con due bambini con sé e un terzo in collegio: Raffaella, mia madre. Per pagarmi il biglietto del treno, i miei fratellini avevano dato fondo a tutti i loro risparmi in cambio di una promessa: chiamaci appena puoi, non lasciarci in balia dell'incertezza e della miseria ben note a tanti bambini del Sud, e per giunta senza una guida paterna. Non si tratta di un inedito De Amicis, né di Rocco e i suoi fratelli, ma di me: tutto vero, tragicamente vero.... La notte sognavo la linea di montaggio che correva, correva più veloce di me. Erano sonni travagliatissimi in un'anonima cameretta senza riscaldamento, che avevo affittato nel centro storico. Era fredda l'aria, era fredda la fabbrica e ancora più fredda era la città, dove non era raro trovare sui portoni delle case sfitte la scritta "non si affitta ai meridionali". Così Torino trattava la gente del Sud, me compreso, che mi alzavo alle 4,30 del mattino per andare al lavoro col tram numero 1, che mi

portava dalla città dormitorio alla città fabbrica, alla fabbrica-caserma: la FIAT Mirafiori. Un aggregato umano di circa sessantamila lavoratori, ossessionati da ritmi di lavoro insostenibili, con lavori dequalificati, per lo più monotoni, stupidi, ripetitivi e stressanti.⁵

Soprattutto, la vita a Torino non è migliore di quella lasciata al Sud, o per lo meno, non meno densa di sacrifici, cui si aggiungeva l'insolito aggregato umano con cui il meridionale doveva confrontarsi:

di quel periodo ricordo che lavoravo moltissime ore al giorno (facevo anche dodici ore) [...]. Il problema assillante che avevo era che, comunque, al paese, avevo una serie di fratellini, altri tre più giovani di me, non avevo padre, per cui il problema finanziario (nel senso che c'era bisogno di grana) mi portava anche a fare molte più ore di lavoro, diciamo a non risparmiarmi. Mi ricordo che, a volte, mi alzavo al mattino alle sei e rientravo, a volte, anche dopo mezzanotte. L'interruzione c'era per il pranzo [...]. La cosa che mi ha colpito, all'inizio era che, in fondo, lì si intrecciavano degli idiomi: non c'erano solo piemontesi, anzi, erano in minoranza. Il capo era un veneto tutto attivo, così ho incominciato a capire che il "faccio tutto mi" non era una favola, era qualcosa di reale. C'erano dei napoletani, due pugliesi, c'ero io, c'era un siciliano e poi alcuni altri. Comunque, la cosa che mi ha colpito è stato che, verso Pasqua, c'è stata una cena tutti insieme lì. Mi ricordo una lettera che avevo scritto a mia mamma per dirle di non preoccuparsi, che avevo trovato lavoro e che, comunque, mi stavo inserendo nella nuova realtà dove, tra le altre cose, le dicevo descrivendo questo ambiente, che per la prima volta avevamo fatto l'unità d'Italia a tavola.⁶

Venti anni dopo, Torino e la sua immigrazione diventano il luogo della razionalizzazione, della «Quistione meridionale» gramsciana. La mescolanza linguistico-culturale rimane fondamentale, ma si trasforma da fattore neutrale a fattore di classe e ragione di lotta, tanto in fabbrica che fuori di essa. Allora questione sindacale e questione urbana si fondono, e diventano motivo di integrazione e ricomposizione intorno a identità sociali nuove e diverse da quelle familiari o di compaesanità/corregionalità, che avevano comunque assoluto protagonismo nella maggior parte delle forme di socializzazione degli immigrati a Torino.

La Fiat Mirafiori, questo enorme crogiolo nel quale si mescolavano cento dialetti diversi, cominciava a parlare un unico linguaggio: quello della lotta collettiva [...]. Come era inevitabile, mi iscrissi prima alla Fiom e subito dopo al Pci. E noi, lavoratori della Fiat con

una coscienza nuova: quella dei produttori – noi stessi, in grande maggioranza figli del Sud, riscoprivamo la «quistione meridionale» da un’angolazione nuova: sindacalmente, politicamente, gramscianamente. La città scoppiava per il superaffollamento, e la mancanza di case e infrastrutture sociali creava enormi problemi di vivibilità per il cittadino lavoratore, torinese o immigrato che fosse.⁷

Dalla coscienza di unità di classe alle lotte sindacali, alla riconquista del potere amministrativo da parte di comunisti e socialisti il passo appare breve e quasi inevitabile nella narrazione di Alfano. Un passo parallelo a quello compiuto dal processo di integrazione del narratore, ai cui occhi la città smette di essere estranea, e diventa cognitivamente riconoscibile: «Torino mi sembrava meno fredda in quegli anni... erano spariti persino i cartelli con la scritta “non si affitta ai meridionali”. I miei fratelli erano tutti con me a Torino, già dal 1968».⁸

La stessa vicenda migratoria smette di essere esperienza personale per diventare fenomeno socio-politico da analizzare con strumenti adeguati, e a cui rispondere con mezzi propri della politica e della nascente cultura amministrativa.

Le ondate migratorie, succedutesi sempre più numerose negli anni dello “sviluppo”, avevano sradicato milioni di persone (prima gli uomini, poi le famiglie), dalla terra di origine, strappandole agli affetti più cari. Per questi lavoratori non c’erano case sufficienti, e a Torino il fenomeno era particolarmente grave. Allo sviluppo e alla crescita abnorme della fabbrica e degli abitanti, non corrispondeva uno sviluppo dei servizi, delle infrastrutture, dei luoghi di ritrovo e, soprattutto, della situazione abitativa. Non poteva del resto essere diversamente: la città era strutturata per ospitare seicentomila abitanti, non il doppio. Mi capitò così di avere come compagno di lavoro un ragazzo di Taranto, Franco Gramaglia, che dormiva in via Settembrini, davanti allo stabilimento, in macchina, assieme ad un altro. Altri dormivano alla stazione ferroviaria di Porta Nuova. I più fortunati trovavano un letto in affitto in qualche pensione, pagando prezzi altissimi. È in fondo quello che succede oggi agli immigrati di colore su tutto il territorio nazionale, con appena alcune lodevoli eccezioni.⁹

4. Avviandosi a delle conclusioni.

Vi è da dire in primo luogo che il fattore “capitale umano iniziale” deve aver influito tanto nelle vicende esperienziali di Circiello e Alfano quanto nelle loro rispettive forme di autoanalisi e di narrazione autobiografica. La capacità del secondo di approfittare delle opportunità di crescita che gli venivano offerte – dalla formazione in istituto tecnico alle scuole serali ai corsi

sindacali e di partito – e la sua particolare curiosità intellettuale hanno sviluppato una scrittura autobiografica meno legata ai canoni dell’io e del quotidiano e più caratterizzata da un respiro di largo raggio e lungo periodo. Viceversa, in Circiello la somma di esperienze negative e traumatizzanti sin dalla prima infanzia ha dato vita a una narrazione incentrata su piccoli dettagli scabrosi, un fiume in piena di vicende significative sul piano personale che solo agli occhi dello storico diventano altrettanto significative anche sul piano delle grandi vicende italiane. Non manca nel racconto di Circiello la consapevolezza che le proprie esperienze – dalla miseria meridionale, al predominante ruolo educativo della Chiesa, al servizio di leva come opportunità rispetto alle difficoltà di inserimento in città – facessero parte di una storia nazionale – consapevolezza che peraltro è la stessa che lo induce a scrivere –, ma la difficoltà oggettiva di dar loro un’organizzazione narrativa razionale le rende molto più un pittoresco affresco, che un’analisi storico-sociale. Così anche gli stessi spunti di critica sociale o politica, di cui pure il racconto è costellato, diventano poco più che eco di polemiche e luoghi comuni che dovevano essere diffusi nell’opinione pubblica; l’effetto “Bar Sport”, per così dire.

Nonostante le differenze, però, alcuni caratteri della vicenda migratoria ricorrono in entrambe le narrazioni, e corrispondono sostanzialmente a ciò che gli studi storici e sociologici hanno evidenziato. La motivazione economica alla base della partenza (famiglie spesso troppo numerose); le scelte legate alla percezione di sé (moltiplicazione del proprio capitale umano: non solo non c’è lavoro al Sud, ma soprattutto non ce n’è all’altezza delle aspettative); la funzione fondamentale delle reti migratorie per inserirsi nel mercato del lavoro (in entrambi i casi il primo lavoro lo si ottiene attraverso conoscenti); la necessità di allargare il proprio giro di conoscenze per attingere a opportunità e informazioni maggiori; l’altissima mobilità lavorativa e geografica una volta arrivati a Torino; il mito-Fiat e il mito migratorio, alimentati dal saltuario ritorno al paese (millantando un benessere inesistente o col prestigio sociale raggiunto effettivamente); le differenti possibilità di integrazione prodotte dai canali di socializzazione scelti (il permanere in reti di immigrati o l’inserirsi in istituzioni politiche radicate nel territorio).

Tutto ciò emerge dai racconti che ho proposto, che, tutt’altro che generalizzabili, permettono però di esemplificare differenti “modelli” del processo migratorio interno. Da un lato vi è chi, partendo da condizioni di miseria e senza preparazione né tecnica né culturale, si ritrova in reti sociali deboli, percorrendo una via di ostentazione della propria identità meridionale e di sostanziale rifiuto all’integrazione vera e propria (di Torino si prende il lavoro e l’ambizione alla cena in trattoria, ma nient’altro); dall’altro, il canale politico percorso da chi già aveva una forte coscienza di classe sottotraccia, emersa a contatto col mondo di fabbrica e con i militanti di un forte partito politico portatore di una narrazione coerente dello sviluppo sociale ed economico. Il pri-

mo, dunque, è esempio del processo di parziale nazionalizzazione spontanea prodotta dal rimescolamento geografico della popolazione e dall'accettazione della società dei consumi che caratterizzò l'Italia dal boom in poi, ma che non risolse – ne è dimostrazione la vicenda della Lega Nord – la profonda frattura culturale, la diffidenza reciproca e la differente mobilità sociale che ancora oggi separa gli eredi di quei primi gruppi regionali diversi. Il secondo, invece, rappresenta quel tentativo operato dai grandi partiti di massa, negli anni della cosiddetta “Prima Repubblica”, di creare intorno alle proprie ideologie un'omogeneizzazione sociale che prescindesse dalle differenze regionali e si imperniasse sulla redistribuzione del benessere e sul livellamento delle differenze sociali. Un tentativo che, seppur fallito sul lungo periodo, diede per alcuni anni a molti immigrati la possibilità di sentirsi parte di una comunità, laddove quella cittadina ancora li escludeva, di instaurare un dialogo con gli autoctoni oltre i confini delle fabbriche, di accrescere il proprio bagaglio culturale (a volte di crearselo dal nulla) e di percorrere tragitti personali ascendenti.

NOTE

1. Cf. Colucci – Gallo 2014.
2. La biografia da cui son tratte tutte le citazioni è conservata in Fondazione Istituto Piemontese “Antonio Gramsci”, Fondo Antonio Circiello, busta 1. Gli errori ortografici e sintattici sono originali nel testo.
3. Oddone – Re – Briante 1977, 21-22.
4. Alfano 1997, 108-110.
5. Oddone – Re – Briante 1977, 23.
6. Alfano 1997, 105-106.
7. Oddone – Re – Briante 1977, 26-27.
8. Oddone – Re – Briante 1977, 29.
9. Oddone – Re – Briante 1977, 40.

BIBLIOGRAFIA

Alberoni – Baglioni 1965 = F. Alberoni – G. Baglioni, *L'integrazione dell'immigrato nella società industriale*, Il Mulino, Bologna 1965.

Alfano 1997 = B. Alfano, *Mirafiori e dintorni*, Ediesse, Roma 1997.

Arian-Levi – Foa 1969 = *I lavoratori studenti*, a cura di G. Arian-Levi – V. Foa, Einaudi, Torino 1969.

Arru – Ramella 2003 = *L'Italia delle migrazioni interne*, a cura di A. Arru – F. Ramella, Donzelli, Roma 2003.

Ascoli 1979 = U. Ascoli, *Movimenti migratori in Italia*, Il Mulino, Bologna 1979.

Audenino – Tirabassi 2008 = P. Audenino – M. Tirabassi, *Migrazioni interne*, Mondadori, Milano 2008.

Barbano – Garelli 1980 = F. Barbano – F. Garelli, *Struttura e cultura nell'immigrazione. Il caso di Torino*, in *Strutture della trasformazione, Torino 1945-1975*, a cura di F. Barbano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1980, pp. 99-256.

Basile 2003 = D. Basile, *Piazza Cerignola: un simbolo dell'immigrazione pugliese a Torino*, in *Più di un Sud. Studi antropologici sull'immigrazione a Torino*, a cura di P. Sacchi – P.P. Viazzo, Angeli, Milano 2003, pp. 25-54.

Canteri 1964 = C. Canteri, *Immigrati a Torino*, Edizioni Avanti!, Milano 1964.

Cereja 1989 = F. Cereja, *La storia della cassa integrazione nelle parole dei protagonisti*, in *I cassintegrati Fiat*, a cura di G.M. Bravo, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, pp. 59-112.

Colucci – Gallo 2014 = M. Colucci – S. Gallo (a cura di), *L'arte di spostarsi*, Donzelli, Roma 2014.

CRIS 1962 = CRIS, *Immigrazione e industria*, Edizioni di Comunità, Milano 1962.

CRIS 1963 = CRIS, *L'immigrazione meridionale a Torino: primi risultati dello studio condotto dal CRIS*, Arti grafiche delle Venezie, Vicenza 1963.

Filippa 2003 = *Il cibo dell'altro*, a cura di M. Filippa, Edizioni Lavoro, Roma 2003.

Filippa – Passerini 1997 = M. Filippa – L. Passerini, *Memorie di Mirafiori*, in *Mirafiori 1936-1962*, a cura di C. Olmo, Allemandi, Torino 1997, pp. 327-358.

Fofi 1964 = G. Fofi, *L'immigrazione meridionale a Torino*, Feltrinelli, Milano 1964.

Gribaudo 1981 = G. Gribaudo, *Un gruppo di immigrati piemontesi a Torino: traiettorie individuali e sociali attraverso tre generazioni (1900-1960)*, Annali Fondazione Einaudi, vol. 15, Einaudi, Torino 1981.

IRES 1965 = IRES, *Immigrazione di massa e struttura sociale in Piemonte*, IRES, Torino 1965.

Levi – Maida 2002, *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino, 1945-1970*, a cura di F. Levi – B. Maida, Angeli, Milano 2002.

Levi – Musso 2004 = *Torino da capitale politica a capitale dell'industria*, vol. 2, *Il miracolo economico (1950-1970)*, a cura di F. Levi – S. Musso, Archivio Storico, Torino 2004.

Marra 1985 = *Per un atlante sociale della città*, a cura di E. Marra, in *Progetto Torino, Sette ricerche per una città*, vol. 3, Angeli, Milano 1985.

Martinotti 1982 = *La città difficile*, a cura di G. Martinotti, in *Progetto Torino, Sette ricerche per una città*, vol. 5, Angeli, Milano 1982.

Oddone – Re – Briante 1977 = *Esperienza operaia, coscienza di classe e psicologia del lavoro*, a cura di I. Oddone – A. Re – G. Briante, Feltrinelli, Milano 1977.

Pellicciari 1970 = G. Pellicciari, *L'immigrazione nel triangolo industriale*, Angeli, Milano 1970.

Romeo 1999 = V. Romeo, *L'emigrazione calabrese: il fenomeno, le persone. Il caso torinese del Quartiere 33*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Scienze Politiche, relatore Prof. C. Barbé, a.a. 1998-1999.

Tranfaglia 1999 = *Storia di Torino*, vol. 9: *Gli anni della Repubblica*, a cura di N. Tranfaglia, Einaudi, Torino 1999.

Michelangelo Di Giacomo

Università di Siena

miki.digiacom@gmail.com

FULVIO TOMIZZA, TRA ESODO ED ESILIO

1. Introduzione

Fulvio Tomizza è uno scrittore istriano nato nel 1935 e morto nel 1999. È noto al pubblico italiano e di altri paesi per aver fatto conoscere negli anni Sessanta, attraverso i suoi romanzi, il dramma dei profughi istriani, spinti all'esodo dai cambiamenti di frontiera avvenuti dopo la fine della seconda guerra mondiale.

La vicenda biografica dell'esodo dall'Istria, che ha sradicato lo scrittore dal personale microcosmo istriano per trapiantarlo nella vicina Trieste, ha segnato in maniera indelebile la sua vita di uomo e di scrittore, influenzandone l'abbondante produzione letteraria, che oscilla attorno a due poli costituiti rispettivamente dall'esodo e dall'esilio.

L'esodo, come ebbe a dire un'altra scrittrice istriana, Anna Maria Mori,¹ è un fatto storico, materiale, collettivo; l'esilio è invece una condizione individuale, una dimensione dello spirito, lo stato d'animo che accompagna chi si sente estraneo al luogo dove il destino lo ha portato a vivere dopo aver lasciato la propria terra. Il senso di estraneità che si prova in questa situazione di sradicamento è molteplice: può essere quello di chi non si sente integrato nel nuovo ambiente (esilio interno), come può essere quello di chi si sente in conflitto con se stesso, dilaniato dall'accettazione problematica della propria identità, la quale viene stravolta dalla lacerazione tra un "prima" e un "dopo" che può sconfinare nella depressione e nel suicidio (esilio intimo).² Connaturato all'esilio, il sentimento della nostalgia, che accompagna la vita di molti esuli, spesso determina una difficoltà ad accettare la nuova realtà post esodo, e spinge a cercare un ritorno impossibile al passato e al territorio lasciato.

2. Esodo

Le prime opere di Tomizza riguardano l'esperienza dell'esodo e sono pervase da un realismo rurale, inizialmente interpretato da alcuni critici come neoverismo.³ La scomparsa, o perlomeno profonda modificazione, dell'ambiente istriano al quale egli apparteneva ha spronato Tomizza a narrare la storia della sua gente. Così facendo, lo scrittore ha contribuito alla salvaguardia sulla carta della memoria collettiva⁴ del proprio mondo e, indirettamente, del proprio passato. In questo senso, i romanzi pubblicati nella *Trilogia istriana* (*Materada*, *La ragazza di Petrovia*, *Il bosco di acacie*) e il romanzo *La miglior vita*⁵ testimoniano dell'esistenza di una comunità dell'Istria interna, caratterizzata da lingue, cultura e tradizioni proprie e fino ad allora poco conosciuta nel resto d'Italia:

il mio ruolo di scrittore non si accontenta di essere quello di un raccontatore di storie, né di perseguire soltanto dei risultati letterari [...]. Avevo dapprima condotto la mia esistenza nei luoghi e tra i personaggi dei miei romanzi, implicato nelle medesime vicende e dunque esprimendomi anche a nome di altri come solista di un coro; poi l'ho impegnata a seguirmi nella ricerca e nella ricostruzione di realtà poste al di fuori del mio ambito geografico e temporale.⁶

La dimensione corale è una delle caratteristiche principali di questi romanzi. Il «solista del coro» parla a nome di chi non può o non sa scrivere, e lo fa creando diversi personaggi che, alternando le loro voci concitate, nell'estate del 1955, ricreano per il lettore l'ambiente precedente l'esodo. La diversità delle opinioni in campo sull'opportunità o meno di partire e la divisione ideologica degli schieramenti fanno di *Materada* un romanzo polifonico ed epico allo stesso tempo, nella misura in cui la fatalità della storia si abbatte sull'insieme di una comunità e ne muta per sempre il destino. In *La ragazza di Petrovia*, l'ambientazione oscilla tra il paese istriano di Petrovia, dove abita la protagonista, e un campo profughi di Trieste, dove vive la gran parte dei contadini della stessa Petrovia che hanno scelto l'esodo. Lo sradicamento è già in atto attraverso la dolente realtà della vita in baracca, dove si aspetta un futuro che sembra lontano. Con *Il bosco di acacie* si chiude l'epica dello sradicamento collettivo. Attraverso l'agonia di un profugo anziano, Tomizza mostra uno spaccato della vita di quelle famiglie istriane che ricominciarono un'esistenza di contadini trapiantati in Friuli, divisi tra nostalgia e voglia di un futuro per sé e i figli.

3. Esilio

I sentimenti di «esilio interno» ed «esilio intimo» sono legati invece alla produzione di ispirazione più marcatamente autobiografica dello scrittore, alla quale la narrazione in prima persona e i lunghi monologhi conferiscono il carattere del diario e della confessione intima.

Con il ciclo di romanzi che hanno come protagonista e narratore Stefano Marcovich⁷ (*L'albero dei Sogni*, *La città di Miriam*, *Dove tornare*), Tomizza dà voce ai problemi d'identità sorti dalla scomparsa del microcosmo istriano. Dapprima il protagonista si confronta con il problema dell'integrazione in ambienti diversi e in conflitto tra loro, poi, quando apparentemente si integra, in realtà continua a sentirsi sradicato e in conflitto con se stesso.

L'Albero dei sogni è un romanzo di formazione che illustra in maniera esemplare la psicologia dell'esule. L'ispirazione autobiografica è confermata da Tomizza stesso nella prefazione al romanzo:

non è stata peraltro la singolarità di un destino privato a involgarirmi a questa specie di autobiografia esasperata, quanto la consapevolezza che questo cammino solitario aveva dovuto far sempre i conti (fino ad esserne intimamente condizionato) con la recente storia di una città al confine, contesa da due Paesi di formazione e di ideologia diverse, che fungevano a loro volta da avamposti di due emisferi antitetici, l'occidentale e quello dell'Est europeo.⁸

Il protagonista Stefano Marcovich è un giovane inquieto, alla ricerca di un'identità stabile e di un luogo dove radicarsi dopo aver subito il trauma dei grandi cambiamenti avvenuti nel suo paese istriano a seguito del 1945, e dopo la morte dell'amato padre. Il continuo errare da un ambiente all'altro e da un'esperienza all'altra (l'erranza è un elemento spesso connaturato alla psicologia dell'esule) rivela la difficoltà di mettere radici altrove, fino a che non matura nel ragazzo la decisione di stabilirsi a Trieste.

Il romanzo comincia quando Stefano, verso la fine della seconda guerra mondiale, lascia per la prima volta il paese per andare a studiare al seminario di Capodistria. Il giovane vi si sente a disagio perché in questo nuovo ambiente matura in lui la consapevolezza dolorosa di avere un'identità mista italo-slava, stigmatizzata dai compagni di classe. Infatti il suo cognome – Marcovich – è slavo e il suo dialetto è veneto-slavo e non puramente veneto, il che basta a suscitare il rifiuto da parte dei compagni italiani di Capodistria e Trieste. D'altra parte, Stefano è guardato con sospetto anche dai ragazzi slavi, che non lo considerano uno di loro perché proviene da una classe sociale diversa. Questo fatto mette in crisi il protagonista, costretto a scelte di appartenenza conflittuali che diventano drammatiche con la morte del padre.

Il ragazzo decide di proseguire gli studi a Belgrado, in terra slava, nella capitale di quel regime che gli ha ucciso il padre – morto per la tisi contratta in prigione a Capodistria –, ma la cui ideologia di riscatto sociale dei più poveri lo attrae. Con questa scelta Stefano va ancora più a fondo nelle contraddizioni e passa dall'esilio intimo a quello interno, rendendosi conto, nella capitale jugoslava, di essere culturalmente e socialmente ibrido: «balbettavo un croato fortemente dialettale, affermavo di essere italiano mentre i documenti che esibivo erano identici a quelli delle altre persone e dei diciotto milioni di cittadini assunti a un ruolo che imponeva reciproco sospetto. In nome di Dio chi ero?». ⁹

Il protagonista si accorge di essere diverso e di essere considerato come italiano anche dai nuovi compagni. L'epifania del suo essere "altro" ha luogo in maniera eclatante: venuto a sapere che, in seguito al *Memorandum* di Londra del 1954, il suo paese d'origine diventa jugoslavo, Stefano si dispera e finisce con il dare la colpa del suo sentirsi fuori posto ovunque al destino, che ha generato «un semiprodotto, una piccola razza ibrida ma ormai inconfondibile,

in un'affannosa ricerca, sui due opposti versanti, delle origini troppo lontane».¹⁰

La fine dell'avventura belgradese segna il ritorno di Stefano ai luoghi geografici e all'ambiente culturale della sua famiglia e della comunità di Materada. Tomizza fa coincidere il ritorno al paese natio istriano con l'esodo del 1955, che porterà poi Stefano a raggiungere la famiglia, già trasferitasi a Trieste, e con essa, idealmente, quella comunità che si era in gran parte di là trasferita. «Partivano. Ridicolmente, assurdamente partivano. Ed io per chi ero infine sempre tornato?»,¹¹ si chiede amaro il protagonista. Il trasferimento a Trieste segna la fine provvisoria di una convulsa ricerca di appartenenza.

I successivi romanzi, anch'essi a sfondo autobiografico, trattano del difficoltoso processo di integrazione del giovane istriano a Trieste. In *La città di Miriam*, un altro romanzo di formazione, Stefano Marcovich descrive le difficoltà di chi, come lui, cerca di integrarsi nel capoluogo giuliano. Grazie al matrimonio con Miriam e all'aiuto del colto suocero, Stefano si trova finalmente accolto in una comunità socio-culturale che non è né quella istriana né quella italiana, ma quella ebraica e progressista della famiglia del dottor Cohén. Si tratta però di un rifugio temporaneo e non sufficiente. Infatti, l'insoddisfazione del protagonista per la sua vita triestina – vita che lo costringe a sacrificare la componente slava e contadina della sua identità – fa nascere in lui il desiderio di costruirsi una casa vicino al paese natale, dove poter trascorrere almeno una parte dell'anno.

È il tema dell'ultimo racconto di *Dove tornare*, in cui il protagonista immagina di ristrutturare una casa/nido. La scelta del luogo appare ovvia fin dall'inizio: «dove altrove potevo andare e dove soprattutto tornare? Decidemmo per l'Istria».¹² Ma quello a Materada si rivela un mero ritorno fisico alla terra natia: il mondo lasciato al momento dell'esodo infatti non esiste più, di quel passato è rimasto intatto solo il paesaggio che diventa, per questo, spazio mitico.

La vita pendolare tra il paese istriano e Trieste, dove vive la famiglia, porta il protagonista a una crisi esistenziale profonda, a seguito della quale la sensazione di avere tradito se stesso e la famiglia diventa insopportabile, come testimoniano le pagine intense e drammatiche del romanzo *I rapporti colpevoli*.¹³ Nel romanzo postumo *Il sogno dalmata*, il protagonista esamina con lucidità il proprio animo tormentato, sempre inquieto e insoddisfatto degli equilibri precari raggiunti nel corso dell'esistenza, e di cui è causa l'esilio:

non ero in pace, padrone di me e delle mie cose, né nel territorio avuto in eredità né in quello conquistato con l'assiduità cieca dell'immigrato. Soggiornavo in uno dei posti riempiendomi dell'assenza dell'altro. E quando, sempre dietro iniziativa della compagna che soprattutto non meritavo, raccoglievamo il necessa-

rio, lo distribuivamo nei sacchetti di plastica e ci avviavamo al garage, timida trasluciva la gioia della nuova meta, la quale cresceva nel corso del breve tragitto per appiattirsi all'arrivo, ceder via via all'evidenza di una realtà monca e instabile.

Il mio spirito si sentiva infine stanco della doppia e nessuna appartenenza, con l'estenuante pendolarismo che ne derivava. Era sempre più attratto, richiamato da una bipartizione e un'oscillazione più diffuse e ammesse: uscire da tutti i ruoli e rientrarvi per continuare a essere il figlio, il padre, il neopromosso nonno, il genero, il suocero ecc.¹⁴

4. Sogno

È la dimensione onirica che permette a Tomizza di oltrepassare le frustrazioni e le contraddizioni della sua identità e di tornare a un mondo scomparso nella realtà, ma rimasto vivo nell'inconscio.

La parola «sogno» è utilizzata fin dai primi romanzi di Tomizza, come il sopracitato *L'albero dei sogni*, e la si ritrova anche nel titolo del romanzo postumo *Il sogno dalmata*. Così come pure al mondo onirico appartengono i racconti che costituiscono le raccolte *La torre capovolta* e *Nel chiaro della notte*.

Il sogno letterario permette di concretizzare con metafore e immagini le paure, le aspirazioni e i desideri, collocandoli in un'ambientazione particolare, sintesi dei luoghi reali più diversi. Il luogo onirico diventa un territorio, un paesaggio percepibile nell'inconscio che permette l'ubiquità e il viaggio a ritroso nel tempo.¹⁵ Il sogno diventa lo spazio entro il quale rivivere certe emozioni del passato e incontrare coloro che non ci sono più. Ecco un passo esemplare tratto dal sogno intitolato *Riflesso solare*:

eravamo tornati dall'esilio?

No, l'esilio si era ricomposto, così come doveva avvenire in tempi di pace generale, non con la marcia trionfale all'indietro né con la cacciata di quanti, bene o male, avevano abitato nelle nostre case in questi cinquant'anni.

Noi che occupavamo saltuariamente la nostra casa rossa, da quando Ive di Pizzudo si era costruito la propria, ne eravamo rientrati in pieno possesso. Io continuavo a lavorare a Capodistria, ma almeno al sabato raggiungevo i miei: mia madre, mio fratello, il padre no, era da tempo scomparso e qualunque riferimento a lui, sua resurrezione o altro forzato ricupero, avrebbe turbato questo sogno sereno [...]. Ci spostammo sul davanti dell'abitazione, nelle strade per Cipiani, e osservando le crepe sul muro, le tracce sopra porte e finestre che segnavano quanto alla vecchia casa era stato ristretto e allargato, mi lasciai trasportare dal ricordo e mi dissi che alla nostra età è difficile sentirsi felici, ma che tuttavia la constatazione di esse-

re tornati nel nido dell'infanzia, liberi di riviverla nei suoi riflessi, dava una sicura contentezza.¹⁶

Il mondo onirico non permette solo di rivivere le emozioni positive del passato. È anche il luogo in cui riaffiorano i traumi, come quello dell'esodo e dell'identità scissa, rappresentato dall'ostacolo temibile della frontiera minacciosa:

il confine tra l'una e l'altra zona era un filo di costa scoscesa tra il mare e la campagna, interamente gelato. Alla campagna non si poteva in alcun modo accedere, la stessa coscienza lo escludeva, perché era territorio straniero, debitamente recintato; il mare si presentava come un compatto strato di ghiaccio su un'acqua profonda. In quello stretto margine di mezzo, che scendeva e saliva a precipizio, la lastra uniforme si rivelava invece cedevole, rischiosissima al percorso. Nessuno vi si avventurava. Del tutto incustodito, mai il confine era apparso altrettanto funzionante, infido.¹⁷

5. Romanzi storici

Tomizza non ha solo scritto romanzi che riflettevano direttamente o indirettamente la sua esperienza dell'esilio, con richiami chiari nella diegesi alla storia contemporanea e alla geografia istriana. La maggior parte dei suoi romanzi storico-documentali ha infatti come denominatori comuni l'ambientazione temporale, e cioè il clima culturale della Controriforma, e l'utilizzo di personaggi realmente esistiti, nel cui destino di fuga dalla condanna dell'autorità ecclesiastica lo scrittore istriano ha rinvenuto i caratteri dell'esilio. La scelta non è casuale, nella misura in cui per Tomizza quel determinato periodo storico ha influenzato in modo duraturo l'atteggiamento degli individui nei confronti della religione:

la nostra visione del mondo, le scelte di vita, i sussulti e gli abbattimenti che le accompagnano, l'ansia della conciliazione e cioè della protezione, l'attesa del favore speciale, le stesse piccole o mirabili invenzioni per aggirare quest'interna servitù o venirne una buona volta fuori, risentono tuttora di quelle fobie e di quelli [sic] ardori lontani. Piaccia o non piaccia, è la nostra più vera civiltà.¹⁸

I romanzi storici con tematica religiosa e incentrati su episodi di condanna per eresia si possono dividere in tre categorie, a seconda del tipo di eterodossia preso in esame: interna alla religione cattolica; per conversione a confessione cristiana diversa (luteranesimo); per apostasia e conversione a religione diversa (religione ebraica).

Così, in *La finzione di Maria* la protagonista è una montanara bergamasca vissuta nel Seicento, condannata alla prigione a vita dall'Inquisizione veneziana per aver affermato di nutrirsi della sola ostia consacrata. In *Fughe incrociate*, Tomizza racconta invece le resistenze e le difficoltà vissute da un ebreo convertitosi al cattolicesimo e di un cattolico convertitosi all'ebraismo nel Friuli del Cinquecento. *Quando Dio uscì di chiesa* è la storia di alcuni preti e laici di Dignano, città dell'Istria meridionale, che vengono processati per eresia luterana alla fine del Cinquecento. Il loro caso è sintomatico delle rivolte popolari in una zona di confine.

Nel romanzo storico più conosciuto e documentato di Tomizza, *Il male viene dal Nord*, lo scrittore scrive la biografia di Pier Paolo Vergerio, vescovo di Capodistria nel Cinquecento, nonché teologo. Vergerio aveva svolto un'attività diplomatica importante come nunzio apostolico a Vienna alla corte dell'imperatore Ferdinando, e poi come legato pontificio in Germania. Era stato incaricato dal papa di visitare i principi tedeschi, per convincerli a partecipare a un concilio a Mantova avente come scopo la fine della separazione tra cattolici e luterani. Il contatto con la Riforma lo influenzò notevolmente, a tal punto che nel trattato da lui scritto, *De Unitate et pace ecclesiae*, gli fu imputato di aver fatto troppe concessioni ai protestanti. Vergerio cercò poi di applicare nella sua diocesi di Capodistria alcuni principi ispirati alla Riforma nel campo della lotta alla corruzione dei costumi e alla superstizione popolare. Questo atteggiamento gli valse una denuncia per eresia al tribunale dell'inquisizione di Venezia che, dopo un processo in contumacia, si concluse con un mandato d'arresto. Vergerio fuggì e si rifugiò nelle valli retiche della Svizzera, non lontano dalla frontiera con il Ducato di Milano. La sua vita si concluse in esilio perché, dopo essere tornato clandestinamente a Capodistria e nel Nord Italia durante la vecchiaia, morì a Tubinga nel 1565.

Con *Gli sposi di via Rossetti e Franziska*, Tomizza ha affrontato un nodo della storia più recente che riguarda la discriminazione di cui è stata vittima la comunità slovena della Venezia Giulia. Attraverso la ricostruzione letteraria della tragica storia dei coniugi Vuk e di Francesca Skripac, l'autore ha descritto l'esilio interno subito dalla minoranza slovena a Trieste durante il periodo fascista. Con la sua narrativa storico-documentale, Tomizza è quindi rimasto fedele alla tematica autobiografica dell'esilio, ma l'ha universalizzata, allargando le frontiere geografiche e storiche del suo campo d'indagine letteraria.

L'esilio è una chiave essenziale per l'interpretazione dell'opera di Tomizza, non solo per ragioni testuali interne, ma anche perché permette di inquadrare tale opera in un ambito internazionale più vasto, che è quello della «letteratura degli esodi», nata dal ricordo e dalla testimonianza dei trasferimenti di popolazione in Europa dopo la seconda guerra mondiale.¹⁹ Più in generale, l'opera dello scrittore istriano si palesa come una ricomposizione narrativa dell'identità – secondo la definizione che di questa parola dà il filosofo

francese Paul Ricoeur –,²⁰ nonché portatrice di un messaggio pregnante e duraturo a favore della comprensione tra comunità diverse.²¹

NOTE

1. Cf. Mori 2012, 7-8.
2. La multiforme realtà dell'esilio è oggetto di diverse classificazioni. Per un approfondimento delle definizioni di «esilio interno» e di «esilio intimo o psicologico», cf. Cielens 1985, 5-11 e Segers 2009.
3. Cf. Leoncini 1974.
4. Cf. Actis-Grosso 2006.
5. In questo romanzo Tomizza approfondisce la storia della sua comunità, mostrandone l'evoluzione attraverso un periodo che abbraccia quasi tutto il ventesimo secolo, dall'inizio alla metà degli anni Settanta.
6. Tomizza 1995a, 80.
7. Significativamente, il nome del personaggio è italiano e il cognome è slavo.
8. Tomizza 1977, 12.
9. Tomizza 1977, 203.
10. Tomizza 1977, 224.
11. Tomizza 1977, 263.
12. Tomizza 1974, 138.
13. È il romanzo della profonda crisi di identità, sfociata in depressione. L'io narrante rimane significativamente anonimo.
14. Tomizza 2001, 164-165.
15. Cf. Moretto 2007, 23.
16. Tomizza 1999, 105.
17. Tomizza 1999, 60.
18. Tomizza 1981, 206.
19. Cf. Crainz 2005.
20. Cf. Ricoeur 1985.
21. «Il Forum Tomizza è stato fondato nel 2000 (anno della scomparsa di Fulvio Tomizza) come un *locus cooperandi* (spazio d'azione) e progetto multiculturale e plurilinguistico. L'obiettivo del Forum è lo studio e la realizzazione di un ampio dialogo sociale e culturale nell'area di frontiera sloveno-italico-germanica. La manifestazione, fondata nel 2000 su iniziativa dello scrittore e traduttore Milan Rakovac, ha come pensiero conduttore il legame e la costante comunicazione tra intellettuali e artisti che abitano e operano nell'area di confine, traendo "simbolicamente" ispirazione dalla vita e dall'opera dello scrittore Fulvio Tomizza (Matterada, Croazia 1935 – Trieste, Italia, 1999), il cui valore artistico è ben noto alle varie etnie che popolano il sopraccitato spazio di frontiera» (Forumtomizza 2011).

BIBLIOGRAFIA

Actis-Grosso 2006 = M. Actis-Grosso, *La charge éthique du souvenir dans "Matterada" (1960) de Fulvio Tomizza*, "Revue des Etudes Italiennes" 3-4, 2006, pp. 231-243.

Cielens 1985 = I. Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les œuvres de fiction d'Albert Camus: initiation, révolte, conflit d'identité*, Wiksell International, Stockholm 1985.

Crainz 2005 = G. Crainz, *Il dolore e l'esilio. L'Istria e le memorie divise d'Europa*, Donzelli, Roma 2005.

Leoncini 1974 = P. Leoncini, *La narrativa di Fulvio Tomizza tra «neoverismo» e «saggio» psicologico*, "Annali di Ca' Foscari" 2, 1974, pp. 313-332.

Moretto 2007 = M. Moretto, *Ambivalente errare* in F. Tomizza, *Adriatico e altre rotte. Viaggi e reportages*, Diabasis, Reggio Emilia 2007, pp. 13-26.

Mori 2012 = A.M. Mori, *L'anima altrove*, Rizzoli, Milano 2012.

Ricoeur 1985 = P. Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, vol. 3, Seuil, Paris 1985.

Segers 2009 = M.-J. Segers, *De l'exil à l'errance*, Erès, Toulouse 2009.

Tomizza 1974 = F. Tomizza, *Dove tornare* [1974], Mondadori, Milano 1974.

Tomizza 1977 = F. Tomizza, *L'albero dei sogni* [1969], Mondadori, Milano 1977.

Tomizza 1981 = F. Tomizza, *La finzione di Maria*, Mondadori, Milano 1981.

Tomizza 1986 = F. Tomizza, *La ragazza di Petrovia* [1963], Marsilio, Venezia 1986.

Tomizza 1987 = F. Tomizza, *Quando Dio uscì di chiesa*, Mondadori, Milano 1987.

Tomizza 1990a = F. Tomizza, *Materada* [1960], Bompiani, Milano 1990.

Tomizza 1990b = F. Tomizza, *Fughe incrociate*, Mondadori, Milano 1990.

Tomizza 1993 = F. Tomizza, *Il bosco di acacie* [1966], Bompiani, Milano 1993.

Tomizza 1995a = F. Tomizza, *Alle spalle di Trieste (scritti 1969-1994)*, Bompiani, Milano 1995.

Tomizza 1995b = F. Tomizza, *I rapporti colpevoli* [1992], Bompiani, Milano 1995.

Tomizza 1996 = F. Tomizza, *La miglior vita* [1977], Mondadori, Milano 1996.

Tomizza 1997 = F. Tomizza, *La quinta stagione* [1965], Mondadori, Milano 1997.

Tomizza 1998 = F. Tomizza, *Il male viene dal Nord* [1984], Mondadori, Milano 1998.

Tomizza 1999 = F. Tomizza, *Nel chiaro della notte*, Mondadori, Milano 1999.

Tomizza 2001 = F. Tomizza, *Il sogno dalmata*, Mondadori, Milano 2001.

SITOGRAFIA

Forumtomizza 2011 = Forumtomizza, *Chi siamo*, 29 aprile 2011:
<<http://forumtomizza.com/it/chi-siamo?format=pdf>>.

Alessandra Locatelli
Università di Haute-Alsace
allocatelli@yahoo.fr

LE METAFORE DELL'IDENTITÀ
DALMATA E SPALATINA IN *ESILIO* DI ENZO BETTIZA

1. La legittimazione per la costruzione dell'io autobiografico

Secondo Derrida, un testo autobiografico è un eterno ritorno a sé. Eppure, la prospettiva dalla quale si comincia a narrare la propria vita, che in tal modo si iscrive nella metastoria e vi si afferma, non si trova completamente né nell'opera stessa, né nella vita dell'autore, ma deve essere cercata proprio là dove agisce il bisogno della copertura, in base alla quale si giustifica il principio della narrazione.¹ Siccome questa legittimazione ci viene fornita sempre da qualcuno al di fuori di noi, la storia della vita di ogni individuo non si fonda solo sulla ricerca di sé, ma in grande misura anche sullo spiare dell'Altro. «Probabilmente non mi sarei messo a scrivere le righe che seguiranno se non fosse scoppiata la guerra nella ex Jugoslavia e se la particolarissima regione, in cui sono nato, non ne fosse stata offesa, sconvolta e mutata»,² rivela Bettiza all'inizio del suo libro, annunciando così il proprio orizzonte tematico, nel quale una grande attenzione sarà dedicata alle riflessioni sulla complessa identità culturale dalmata vista dalla prospettiva intima ed autobiografica dell'autore. Inoltre, va ricordato che tutte le prassi discorsive vengono vincolate al grande interesse del pubblico italiano a capire la natura della guerra in Dalmazia e all'identità culturale di questo paese, e perciò esse non si possono analizzare al di fuori di questo specifico contesto. L'insoddisfazione della scarsa copertura giornalistica e la percezione spesso erronea della politica occidentale durante gli anni Novanta rappresentano il motivo per il quale la legittimazione di *Esilio* va cercata nel desiderio di colmare i numerosi spazi vuoti che tali discorsi pubblici lasciano sul campo.

Bettiza paragona ironicamente la debolezza europea, sul piano tanto politico quanto informativo e intellettuale, alla musica «di orchestrali sordi per un pubblico di sordi», nel quale manca per lo più «l'esatta valutazione storica, politica e psicoideologica della novità del fenomeno serbo».³ Secondo lo scrittore, si tratta di un fenomeno rarissimo, unico e paradigmatico, in cui egualmente confluiscono le componenti medievali e moderne, descritto figuratamente come «il travaso dirompente del mito della razza nell'imbutto ideologicamente vuoto del comunismo».⁴

Sebbene poco disposto al discorso autobiografico, Bettiza si decide a scrivere questo libro spinto dal desiderio di esplorare, nelle sue memorie represses, gli stessi modelli psicologici che causarono il riaccendersi del mito serbo. L'autore trova così per la scrittura di *Esilio* una doppia chiave convalidante: l'eccezionalità e la complessità della propria origine e, contestualmente,

la convinzione della propria solida conoscenza delle questioni storiche, politiche ed economiche dell'Europa dell'Est, intesa globalmente.

Per fare la diagnosi della "malattia serba", a Bettiza furono di grande aiuto le memorie della sua prima infanzia, quando subì il fascino della forza suggestiva dei miti eroici serbi. Egli fu allevato da una nutrice serba, proveniente dal retroterra dalmata, che gli narrava instancabile racconti presi dall'epica popolare serba. Il desiderio di avvicinare al lettore italiano la base psicologica su cui negli anni Ottanta sarebbe nato il mito politico della Grande Serbia⁵ ha spinto Bettiza a esplorare i suoi primissimi ricordi. Tuttavia, l'intenzione primaria dell'autore di scrivere un libro incentrato sugli avvenimenti contemporanei è venuta meno davanti al vigore delle memorie represses, lasciando spazio a una specie di saggio autobiografico:

fatto è che, da un certo momento in poi, non sono stato più in grado di sorvegliarmi e di censurarmi. Non ho trovato la prontezza di chiudere per tempo i rubinetti dei ricordi, che andavano straripando prepotentemente dalla memoria la quale, via via, durante i lavori in corso, andava facendosi sempre più ingorda e più autonoma dalla mia volontà. Tutti questi impulsi, più istintivi che razionali, hanno contribuito a dare al libro concluso quasi il carattere di un'autobiografia premeditata. Eppure, nel corso dei lavori, non c'è stato assolutamente nulla di programmato. La genesi delle pagine è stata del tutto spontanea. La memoria ha soverchiato la cronaca per impulso proprio. Insomma, quel mio intento iniziale, di servirmi del passato come di un grimaldello per forzare il presente, mi riappare alla conclusione completamente rovesciato: è il presente che infine si manifesta come un grimaldello per forzare e saccheggare il passato.⁶

2. La ricerca del mito personale come via d'uscita dal trauma dell'esilio

Le riflessioni di Jung sul ruolo del mito nel processo d'individuazione sono particolarmente interessanti nel contesto dell'analisi di *Esilio*.⁷ Nel caso di Bettiza, la scoperta degli strati inconsci repressi ha un importante ruolo terapeutico, legato strettamente alla problematica dell'esilio, che si fa rinvenire gradualmente nel testo. Conformemente a ciò, le riflessioni inserite dall'autore sulle implicazioni psicologiche, culturali e ideologiche dell'esilio si possono trovare quasi in tutti i capitoli del libro.⁸ I disturbi patologici nel percepire il proprio essere, apparsi dopo la partenza dalla Dalmazia, si spiegano con la perdita del paese natale e dell'identità, con l'oblio della lingua madre e con l'indebolimento dei legami matrimoniali e familiari, nell'ambito dei quali un ruolo importante aveva anche la perdita del legame con le tombe degli antenati. Considerando la spiegazione delle nevrosi data da Jung,⁹ diventa chiaro che le cause principali della crisi personale del narratore, negli anni che segui-

rono l'esilio, devono essere cercate nella perdita della partecipazione ai miti identitari della sua infanzia e della sua giovinezza. Il caso di Bettiza è particolarmente complesso, perché egli era sottoposto a vari influssi culturali, reciprocamente contrastanti, e il suo non ritrovarsi completamente in nessuno questi mondi diversi causò un forte sentimento di non appartenenza e di sdoppiamento della realtà anche prima dell'esilio. Il disorientamento iniziale dopo il trasferimento in Italia cominciò a presentare i sintomi di una vera crisi nevrotica e d'identità, descritta nel capitolo *Guerra*.¹⁰ Il recupero e l'annotazione delle memorie represses per un esule ha un significato più importante di una pura sfida letteraria, esso significa l'inizio della guarigione psichica:

ecco perché ritrovare il filo della memoria è, per un esule, un'operazione molto più importante che per un individuo, nato cresciuto e rimasto, senza strappi, nel proprio ambiente naturale. Per l'esule, immerso troppo a lungo nella malsana palude dell'oblio, ricordare è guarire.¹¹

All'inizio del libro si annunciano due sfide interpretative fondamentali che determineranno in grande misura anche le costruzioni dell'io autobiografico. La prima riguarda l'analisi delle vere cause della guerra in Croazia e in Bosnia ed Erzegovina negli anni Novanta del Novecento, mentre la seconda concerne la situazione politica nella Dalmazia tra le due guerre mondiali, che portò all'esilio degli Italiani nel 1945. Nel contesto di queste analisi, un posto importante occupano le riflessioni sull'identità dalmata e croata ispirate dalle teorie postmoderne incentrate sul concetto della «disseminazione della nazione»¹². Dubravka Oraić Tolić, critica letteraria che si è occupata della «disseminazione» della nazione croata, oltre che, più in generale, «dell'indugio e della disseminazione del senso della nazione, dell'incrocio delle varie metafore identitarie e dello scambio incessante di opzioni politiche e mondi immaginari»,¹³ sottolinea come questi fenomeni riguardino l'impossibilità di costituire un discorso patriottico unico prima degli anni Novanta del Novecento. In effetti, la scissione e il vacillamento tra l'ideologia croata jugoslava (sudslavismo), l'ideologia croata nazionale (croatocentrismo) e le loro rispettive imagologie, basate su varie metafore identitarie, impedirono la formazione di un'identità nazionale stabile.

Lungo la stessa linea si colloca il testo di Ivo Žanić, *Identità simbolica della Croazia nel triangolo crocevia-antemurale-ponte*¹⁴, imperniato sull'identità simbolica della nazione croata, costruitasi, durante i secoli, su tre metafore identitarie: l'*antemurale christianitatis/occidentalis*, il ponte e il crocevia. Le riflessioni di Bettiza sul fenomeno della disseminazione della nazione croata in *Esilio* ri-

velano una buona conoscenza di queste metafore identitarie, che si inseriscono per lo più nel contesto della tematizzazione della guerra in Dalmazia.

3. Le metafore identitarie principali della Dalmazia in *Esilio*

«I miti non sono né veri né falsi; sono escrescenze mentali primigenie, preistoriche, tribali, alla loro maniera infantili e amorali»¹⁵, afferma Bettiza nel *Prologo*, sottolineando la loro funzione nella creazione dell'identità d'ogni nazione. Il suo discorso sulle identità in Dalmazia è sulla traccia delle tesi di Bhakka e Derrida, ma riprende molto anche da Fredrik Barth, che definiva i confini etnici come meccanismi autoproducentesi, e i gruppi etnici come categorie di creazione e identificazione da parte degli stessi attori, che manipolano contestualmente pratiche e simboli allo scopo di definire se stessi e così stabilire (o elidere) un confine nei confronti di altri.¹⁶ In base a un approccio di questo tipo, sono di particolare importanza le metafore identitarie sulle quali si basa l'immaginario d'una nazione.

La rappresentazione dello sviluppo storico dell'identità simbolica della Dalmazia in *Esilio* si basa sull'intreccio di tre metafore chiave: il crocevia, il ponte e l'*antemurale occidentalis*.¹⁷ Nel romanzo, l'identità primordiale della Dalmazia si cerca nella metafora del crocevia, a rappresentare la successione diacronica di vari popoli e culture. Questa metafora iniziale si intreccia con la metafora del confine, dalla quale sono però omessi gli elementi dell'*antemurale christianitatis*. In una tale compenetrazione, il valore primario della rappresentazione della Dalmazia come zona di confine non sta tanto nel sottolinearne la funzione esclusiva di bastione rispetto all'Altro, quanto piuttosto nell'accentuazione della sua posizione periferica secolare rispetto ai vari centri politici che, durante i secoli, si sono avvicendati in tutti e quattro i punti cardinali: da Roma e Venezia a Ovest e da Costantinopoli a Sud-Est, fino a Vienna a Nord e Belgrado a Nord-Est.¹⁸

Con la tematizzazione degli avvenimenti bellici in Dalmazia durante gli anni Novanta del Novecento, lentamente si abbandona il metaforismo del confine. L'identità simbolica della Dalmazia comincia a presentarsi con le metafore dell'isola e dell'*antemurale occidentalis*, attraverso le quali si accentua la sua posizione appartata rispetto al retroterra serbo che la minaccia. In tal modo la Dalmazia di Bettiza, con la cui lotta per la sopravvivenza si identifica la voce narrativa, diventa finalmente croata. La trasformazione dell'immaginario si giustifica con le circostanze storiche drammatiche per cui la Dalmazia era stata isolata nelle vie di comunicazione dal Nord della Croazia, e ridotta a «una lunga isola circondata dalle acque e dal sangue della più gratuita guerra europea del secolo».¹⁹ Secondo Bettiza, «l'insularità della Dalmazia [...] si è così accentuata ancor più, staccandola come una naufraga dall'Europa e obbligandola a rinchiudersi con la disperata vitalità dell'istinto di conservazione in se stessa».²⁰ La "gratuità" della guerra si è manifestata per lo più nelle strate-

gie serbe della pulizia culturale ed etnica, che rappresentano la negazione totale dei valori fondamentali sui quali si basa l'identità europea occidentale.²¹

Il bombardamento serbo del centro storico di Dubrovnik è presentato nel libro come l'avvenimento chiave che ha avviato la creazione dell'identità simbolica della Dalmazia e della Croazia nella metafora dell'*antemurale occidentalis* dalla barbarie orientale serba. Vale a dire che la tematizzazione della guerra dalla prospettiva di Dubrovnik offre a Bettiza un'interessante interpretazione delle condizioni storiche della creazione e del crollo della seconda metafora identitaria croata, quella del ponte fra i popoli Slavi del Sud sulla quale si basava l'immaginario ottocentesco dell'ideologia croata del sudslavismo. Con l'immagine di Dubrovnik come l'Atene illirica, Bettiza riformula in modo interessante il paradigma culturale ottocentesco di Ljudevit Gaj²², nel quale Dubrovnik simboleggiava Atene illirica, mentre il Montenegro simboleggiava la Sparta illirica. Con l'omissione del significante illirico comune, si attua lo spostamento semantico di ambedue gli stereotipi. Nella versione di Bettiza, Atene smette di essere illirica e diventa croata; Sparta non rimane solo montenegrina, ma diventa ortodossa nel senso più ampio. Con un tale allargamento semantico, con il quale si allude alla struttura nazionale mista degli aggressori a Dubrovnik, si decostruiscono indirettamente le prassi discorsive granserbe che tentavano di serbizzare l'eredità letteraria di Dubrovnik. In tale contesto, il tentativo serbo di distruggere Dubrovnik e la sua eredità architettonica svela da un lato la falsità di tali prassi, ma nello stesso tempo anche il crollo dell'ideologia slava del Sud, che originariamente era un progetto croato nato nell'Ottocento.

Ancora una volta, in *Esilio* la funzione primaria della tematizzazione di Dubrovnik si può rintracciare nella contestualizzazione storica dello sfacelo delle metafore vecchie e della creazione di nuove metafore identitarie croate; ma una funzione non meno importante si attua anche nel contesto della riflessione sulle cause vere dell'identità dalmata debole e "disseminata". Secondo il narratore, esse devono essere cercate nella mancanza di periodi di pace lunghi e di continuità del potere locale in Dalmazia, continuità che è necessaria ad assicurare uno sviluppo economico e culturale duraturo. In questo senso, Dubrovnik diventa esempio simbolico di una zona di confine che, malgrado la sua posizione non invidiabile tra l'Impero Ottomano e la Repubblica di Venezia, non perse mai la sua indipendenza e l'identità forte, al contrario, proprio per questo prosperava economicamente e culturalmente. Nel caso di Dubrovnik, infatti, la posizione confinaria non diventa ostacolo per la creazione di un'identità forte, della quale, del resto, i Ragusei non hanno mai dubitato, malgrado il bilinguismo onnipresente e il largo uso del latino. Con l'accentuazione della superiorità civile di Dubrovnik rispetto al resto della Dalmazia, Bettiza si allontana dalla tradizione semiorientalistica italiana, che

ascriveva gli alti conseguimenti culturali dalmati all'influsso diretto di Venezia.

Immaginando la Dalmazia come «una piccola nazione incompiuta»,²³ Bettiza non mira alla negazione dell'attuale identità croata, ma in primo luogo tende all'accentuazione della dimensione temporale nella creazione di ogni identità in generale, e a sottolineare la diversità storica e culturale dalmata rispetto ad altre parti della nazione croata. La tesi secondo cui la Dalmazia «ha una sua identità specifica e inconfondibile, ben diversa dalla Croazia storica»,²⁴ Bettiza la basa sulla sua posizione secolare tra Ovest ed Est europeo, Mediterraneo, Balcani e Mitteleuropa, che le ha procurato una dimensione cosmopolita. Visto che l'identità dei Dalmati si era costruita per secoli sulla coscienza della propria posizione di confine, questo ha avuto come conseguenza la creazione di un'identità regionale forte, che non si doveva confondere con quella nazionale. Nel contesto dello stato nazionale croato si trattava della lotta per l'identità culturale autonoma contro il centralismo di Zagabria nel nuovo assetto politico-sociale.²⁵

4. Il ruolo dei miti familiari nella costruzione dell'identità personale

Per ragioni autobiografiche, gli anni tra due guerre mondiali rappresentano per l'autore il periodo privilegiato della storia croata e dalmata. A differenza di altri periodi storici, che si tematizzano marginalmente e principalmente in modo saggistico, la rappresentazione della realtà dalmata e spalatina di questo periodo si offre dalla prospettiva del soggetto diviso tra i vari miti identitari e contrapposti dell'epoca. La nascita dell'io autobiografico è segnata fin dall'inizio dal sentimento dello sdoppiamento culturale, sociale e nazionale. Lo sdoppiamento primario si rivela a livello di civiltà, tra la *Weltschaung* orientale e occidentale.²⁶ Il sentimento dello sdoppiamento di civiltà tra Oriente e Occidente si moltiplica aggiuntivamente sul piano nazionale. L'analisi di vari elementi dell'identità nazionale complessa di Bettiza svela che essa non è divisa solo tra l'italianità paterna "periferica" e la montenegrinità materna "sradicata", ma anche tra l'iniziale acculturazione serba e la formazione scolastica nelle scuole croate.

Nell'analisi della complessa identità nazionale di Bettiza, suscita particolare attenzione l'esistenza di vari criteri in base ai quali è possibile riflettere sulle diverse componenti della stessa. Anche se nel libro non si tematizza il criterio di separazione degli Italiani dai Croati spalatini, la loro distinzione si dà per scontata. In una tale prassi si sottintende l'esistenza della chiave etnica, visto che nel testo si sottolinea più volte che allora non esistevano differenze culturali tra Italiani e Croati dalmati.²⁷ È interessante che «le origini orientali» della madre di Bettiza vengano esaminate in lungo e in largo, anche se i Bettiza «erano ormai dalmati naturalizzati da qualche generazione»,²⁸ e che al contrario non si svelino in nessun luogo le vere radici etniche del bisnonno di En-

zo, Girolamo Smacchia Bettiza. Secondo lo storico spalatino Kovačić, i cognomi Bettiza e Smacchia derivano dai cognomi plebei spalatini croati Betica e Smaća. Va inoltre ricordato che il narratore stesso ammette più volte che "l'italianità" della famiglia da parte di suo padre era più funzionale che "organica", e che si è sviluppata nel corso dell'Ottocento insieme all'identità liberale e borghese della famiglia, in stretto legame con la matrice francese della loro ascesa sociale.²⁹ Si trattava «di un'italianità quasi misteriosa, periferica, forse più culturale che etnica».³⁰ Kovačić spiega l'italianizzazione della famiglia Smacchia Bettiza con l'ascesa sociale precipitosa e con il desiderio dei nuovi ricchi, dei parvenu, di distaccarsi il più possibile dai loro connazionali poveri.

L'iniziale sdoppiamento etnico si complica ulteriormente con l'introduzione del personaggio della nutrice, con la quale la figura materna del narratore si raddoppia a livello sociale. Secondo Nino Raspudić,³¹ il personaggio della nutrice serba riproduce il vecchio modello settecentesco della buona donna selvaggia di Alberto Fortis, nella quale prevalgono istinti naturali e materni. Descritta come estremamente emotiva, generosa e religiosa, ella rappresenta l'antitesi della madre di Enzo, fredda ed emotivamente assente. D'altra parte va notato che anche il carattere materno, passivo, un po' crudele e suicida, viene rappresentato alla maniera tipica del discorso semiorientalistico.³² L'elenco dicotomico con il quale si cerca di sottolineare la diversità della madre di Bettiza dagli altri membri italiani della famiglia comincia con l'accentuazione della sua bellezza orientale come base della «sua personalità concentrata»,³³ mentre la tendenza a trascurare la vita intellettuale è giustificata da una pretesa ossessione per il proprio aspetto fisico. Inoltre, la sua passività e la propensione ai soggiorni negli spazi chiusi e intimi non vengono ricollegati al suo temperamento o ad altre ragioni interne, ma esclusivamente a un'eredità genetica orientale e misteriosa:

era in quest'albero turco, oltreché nel Montenegro cristiano, che evidentemente aveva le sue radici anche la tenebrosa bellezza della mamma, da cui si dipartivano a raggiera, come dal centro di una ruota immobile, le altre ramificazioni orientali della sua indole: la pigrizia che a volte rasentava una sorta d'accidia barbarica, l'assoluta indifferenza ai libri e agli stimoli della cultura occidentale, il disgusto per il riverbero del sole e per i bagni di mare che nuocevano all'epidermide, l'amore per le penombre e le lunghe sieste pomeridiane che considerava nutrimenti estetici.³⁴

La funzione primaria del confronto tra la madre di Bettiza e la zia Tina deve essere cercata nella creazione dei modelli stereotipici della donna croata/slava e italiana della borghesia spalatina tra le due guerre mondiali. I due

modelli si costruiscono tramite un sistema di opposizioni – luce/oscurità, spirito/corpo, razionale/irrazionale –, nel quale le prime caratteristiche si legano all'identità italiana e le seconde all'identità slava. A ciò va aggiunto che l'identità della donna italiana non esce dalle coordinate fisse, mentre l'identità della donna slava si raddoppia in funzione della classe. Infatti, le vere cause dell'intolleranza della madre di Bettiza verso la nutrice possono essere cercate solo nelle loro differenze di classe, visto che ambedue condividono la stessa cultura:

fatto sta che anche mia madre, montenegrina per ascendenza, ma pur sempre cittadina per formazione e altoborghese per promozione, finì col giudicare nociva tutta quella slavità cirillica, di fondo contadino, inoculatami dall'estranea plebea nel sangue e nella passione per le bestie di campagna.³⁵

Da questo esempio risulta che il tratto ideologico primario degli Spalatini tra le due guerre mondiali non si collocava su un livello nazionale, ma di classe. Corroborata questa tesi la grande diffusione dei matrimoni misti nella borghesia spalatina di questo periodo, tematizzati in vari capitoli e contesti.³⁶ Ora, a differenza dei matrimoni nazionali misti, quelli tra borghesi croati e serbi con i loro concittadini provenienti dal retroterra dalmata, che si chiamavano spregiativamente *Vlaji* in lingua colloquiale spalatina, erano praticamente inesistenti. Anche se in *Esilio* non viene espressa direttamente la genesi dell'ideologia nazionale del sud slavismo nel Novecento e il suo intreccio profondo con l'ideologia del comunismo durante e dopo la seconda guerra mondiale, la funzione primaria di queste analisi è stata chiarire le vere cause dell'esilio degli Italiani nel 1945. Secondo il narratore, esse devono essere ricercate per lo più nel contesto della lotta di classe, anche se a questo scontro ideologico principale contribuirono, a modo proprio, anche elementi di varie ideologie politiche nazionali.

Il grande contributo di Bettiza alla trattazione di questo tema, molto tematizzato nella pubblicistica italiana degli anni Novanta del Novecento,³⁷ sta da un lato nella sua capacità di capire la complessità dell'argomento, che richiede ottime competenze in vari campi, competenze che spesso mancano agli altri pubblicisti italiani³⁸, e dall'altro nell'abilità di modellare le proprie riflessioni attorno alle memorie personali. In questo modo si ottiene un effetto di maggiore credibilità, ma nello stesso tempo si evita il pericolo di perdersi in semplificazioni ideologiche pericolose. Le interpretazioni di singoli atti simbolici, compiuti da personaggi selezionati per la loro importanza nei miti urbani spalatini durante la seconda guerra mondiale, non perdono mai di vista i motivi psicologici che spesso si nascondono dietro quelli ideologici. Il caso più interessante da questo punto di vista è rappresentato dall'attentato del

giovane comunista Čerina al comandante fascista Savo. Secondo Bettiza Čerina non aveva solo motivi ideologici, visto che era costretto dai debiti di gioco d'azzardo. L'abbandono del dialetto veneziano da parte di un cugino del narratore, e la sua insistenza nel parlare con suo padre in lingua standard mentre egli gli risponde in dialetto, insieme con altri esempi della fascistizzazione della generazione giovane degli Italiani in Dalmazia,³⁹ hanno una doppia funzione. Da un lato servono ad avvicinare il lettore al contesto storico nel quale il vecchio mito romantico dell'Italia come "patria oltremare" si trasforma nella sua versione fascista grottesca; dall'altro alludono alla scissione generazionale che ovviamente si verifica in molte famiglie dalmate di questo periodo.

Nell'*Epilogo*, l'identità simbolica della Dalmazia si cerca di nuovo nella metafora del confine, e l'identità di Spalato si costituisce nella metafora dell'esilio, inteso in senso metafisico. Con la tematizzazione del mito popolare dell'imperatore Diocleziano e della sua presunta conversione, la costruzione del suo palazzo monumentale s'interpreta nella chiave del richiamo primordiale dell'esilio che il narratore riconosce nella propria storia, ma anche in quella collettiva dalmata.⁴⁰ La componente masochistica sempre presente in un tale esilio volontario sembra avere la sua origine nel sentimento forte di pentimento, che è inciso profondamente nel codice genetico dei Dalmati. Su questa base mitica, il narratore costruisce una storia dalmata personale che corre dal primo "esule" spalatino, il re Diocleziano, a San Geronimo e Niccolò Tommaseo, fino ai protagonisti contemporanei e anonimi che si sono chiusi, davanti agli assurdi del comunismo e del provincialismo del dopoguerra, nei propri micro-mondi. L'istinto di fuga s'interpreta, infine, nel contesto dello scontro di forti contraddizioni interiori:

il cigolio lento ma definitivo delle Quattro Porte – l'Aurea, l'Argentea, la Bronzea, la Ferrea –, che una dopo l'altra si chiudono intorno alla nostra persona, alle nostre delusioni, ai nostri sogni svaniti, è forse il momento in cui un dalmata riceve il dono più atteso che la vita possa offrirgli: la felicità nichilistica dell'esodo immobile, della solitudine e del silenzio in patria.⁴¹

5. Conclusioni

L'analisi di *Esilio* rivela che le riflessioni di Bettiza sulle identità nazionali in Dalmazia nell'Ottocento e nel Novecento si basano sulle tesi di teorici postmoderni quali Homi K. Bhabham, che elabora il fenomeno della disseminazione della nazione, e Fredrik Barth, che definisce i gruppi etnici come categorie di ascrizione e identificazione da parte degli stessi attori, i quali manipolano contestualmente pratiche e simboli allo scopo di definire se stessi. L'identità simbolica della Dalmazia nel libro è rappresentata da tre metafore principali attraverso le quali si è costruita tradizionalmente anche l'identità

della Croazia: il crocevia di culture, immagine lentamente sostituita con le metafore del ponte e dell'*antemurale civilisationis*. Nel contesto dell'analisi dell'identità nazionale complessa di Bettiza, si svela l'esistenza di vari criteri in base ai quali è possibile riflettere su determinate componenti di tale identità, e affermare così l'importanza di alcuni miti familiari nella sua costruzione.

NOTE

1. Cf. Derrida 1984, 56-57.
2. Bettiza 1996, 5.
3. Bettiza 1996, 25.
4. Bettiza 1996, 26.
5. Cf. Bettiza 1996, 442.
6. Bettiza 1996, 441-442.
7. Nel libro *Ricordi, sogni, riflessioni*, Jung riflette su alcuni elementi del discorso autobiografico, soffermandosi per lo più sul problema della rappresentazione linguistica dei contenuti psichici, il problema della scelta del discorso (scientifico o letterario/mitico) e la questione del criterio nel rendersi cosciente e nel giudicare i propri atti. Secondo Jung, raccontare la propria vita è «un'autorealizzazione dell'inconscio»: un «mito individuale» (Jung 1978, 11).
8. A titolo d'esempio, cf. almeno Bettiza 1996, 18, 19.
9. Secondo Jung, la nevrosi è la conseguenza della perdita del mito nell'uomo d'oggi. Jung riteneva che l'unico modo per guarire dalla nevrosi era superare la scissione tra l'Io conscio e l'inconscio (cf. Jung 1978, 9).
10. Bettiza 1996, 376.
11. Bettiza 1996, 443.
12. L'espressione «disseminazione della nazione» è elaborata da Bhabha, il quale si ispira ai testi di Derrida. Secondo Bhabha, non esiste l'identità di per sé, visto che l'Io non si può mai liberare dai legami con le altre identità che lo determinano, come neanche dai legami con il passato, il presente ed il futuro (cf. Bhabha 1994).
13. Oraić-Tolić 2006, 35.
14. Žanić 2003.
15. Bettiza 1996, 15.
16. Barth riprende da Thomas Hylland Eriksen la tesi secondo cui l'etnicità è un aspetto dei rapporti e non la caratteristica culturale d'un gruppo. Tale tesi sottolinea come i confini siano creazioni sociali: i significati dei confini dipendono dal repertorio culturale disponibile, il quale è per natura fluttuante ed eterogeneo.
17. Cf. Žanić 2003, 163.
18. Cf. Bettiza 1996, 5.
19. Bettiza 1996, 6.
20. Bettiza 1996, 6.
21. Bettiza 1996, 8.
22. Ljudevit Gaj è stata una figura importante del risorgimento nazionale croato dell'Ottocento.
23. Bettiza 1996, 17.
24. Bettiza 1996, 5.
25. Cf. Bettiza 1996, 428.

26. Cf. Bettiza 1996, 27.
27. Cf. Bettiza 1996, 178.
28. Bettiza 1996, 27.
29. Cf. Bettiza 1996, 188.
30. Bettiza 1996, 31.
31. Cf. Raspudić 2010, 344-346.
32. Nel libro *Jadranski poluorijentalizam (Semiorientalismo adriatico)*, Raspudić analizza gli elementi del discorso semiorientalistico italiano.
33. Bettiza 1996, 41.
34. Bettiza 1996, 42-43.
35. Bettiza 1996, 266.
36. Bettiza 1996, 412-413.
37. Pamela Ballinger, sociologa statunitense, nel libro *History in exile* analizza dettagliatamente gli enunciati narrativi sull'esilio degli Italiani dalla parte orientale dell'Adriatico (cf. Ballinger 2003).
38. Per esempio, le analisi condotte da Raspudić sui libri di Arrigo Pettaco e Paolo Rumiz – i quali tematizzano vari periodi della storia croata e l'esilio degli italiani nel 1945 – portano alla luce i gravissimi errori fattuali su cui si basano alcune interpretazioni dei due scrittori e giornalisti italiani (cf. Raspudić, 2010, 367-395).
39. Il narratore ricorda l'atteggiamento razzista di un suo compagno di scuola a Zara, che riteneva gli Sloveni inferiori per razza rispetto agli Italiani.
40. cf. Bettiza 1996, 454.
41. Bettiza 1996, 455.

BIBLIOGRAFIA

- Ballinger 2003 = P. Ballinger, *History in exile*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- Bettiza 1996 = E. Bettiza, *Esilio*, Mondadori, Milano 1996.
- Bhabha 1994 = H. Bhabha, *Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation*, in *The Location of Culture*, Routledge, New York 1994, pp. 199-144.
- Derrida 1984 = J. Derrida, *Otobiographies, L'enseignement de Nietzsche et le politique du nom propre*, Galilée, Paris 1984.
- Jung 1978 = C.G. Jung, *Ricordi, sogni, Riflessioni*, a cura di A. Jaffe, BUR, Milano 1978.
- Kovačić 1996 = J. Kovačić, *Povratak Enza Bettize. "Mogućnosti"* 7-9, 43, 1996, pp. 167-173.
- Oraić-Tolić 2006 = D. Oraić-Tolić, *Hrvatski kulturni stereotipi, Disemina-cija nacije*, in: *Kulturni stereotipi*, a cura di E. K. Szabó – D. Oraić- Tolić, FF Press, Zagreb 2006, pp. 29-46.
- Petacco 1999 = A. Petacco, *L'esodo: La tragedia negata degli italiani d'Istria, Dalmazia e Venezia Giulia*, Mondadori, Milano 1999.
- Raspudić 2010 = N. Raspudić, *Jadranski poluorijentalizam*, Naklada Jurčić, Zagreb 2010.
- Žanić 2003 = I. Žanić, *Simbolični identitet Hrvatske u trokutu Raskrižje – Predziđe – Most*, in *Historijski mitovi na Balkanu*, a cura di M. Kamberović, Institut za istoriju u Sarajevu, Sarajevo 2003, pp. 161-202.

Katarina Dalmatin
 Università di Spalato
 kdalmati@ffst.hr

ESILIO E FRONTIERA NELLA NARRATIVA DI CORMAC MCCARTHY

1. Soglie

Esilio e frontiera sono due temi che ritornano con insistenza ossessiva in tutti i romanzi di Cormac McCarthy. Come ha efficacemente dimostrato Susan Kollin, *Blood Meridian* è uno degli esempi più estremi attraverso cui entrare in contatto con l'opera di desacralizzazione della simbologia Western costante nella narrativa dello scrittore. Distruggendo in particolare il mito della frontiera, McCarthy ha svuotato il paesaggio americano «delle sue più sacre qualità», trasformandolo in uno spazio desolato e costantemente profanato.¹ Kollin non esita a definire i romanzi della frontiera di McCarthy come degli anti-western, il diretto frutto di un immaginario che affonda le radici nella narrativa di Faulkner e Steinbeck, ma anche nei film di Sam Peckinpah e Jim Jarmusch. Grazie ad uno scenario post-apocalittico, *The Road* si configura come il capitolo finale di simile decostruzione e nasconde proprio nelle ambientazioni i motivi di interesse maggiori.² Il mondo di questo romanzo è plasmato a partire da una desacralizzazione dello spazio occidentale, ottenuta per mezzo di un realismo distopico in cui non esiste alternativa alla lotta per la sopravvivenza. I personaggi sono appena abbozzati o animaleschi, le apparizioni del "prossimo" avvengono tramite brevissimi lampi, come *shock* che ne orientano la forma:

in those first years the roads were peopled with refugees shrouded up in their clothing. Wearing masks and goggles, sitting in their rags by the side of the road like ruined aviators. Their barrows heaped with shoddy. Towing wagons or carts. Their eyes bright in their skulls. Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland.³

He was burndtlooking as the country, his clothing scorched and black. [...] As they passed he looked down (49-50).

Eyes collared in cups of grime and deeply sunk. Like an animal inside a skull looking out the eyesholes [...]. He was lean, wiry, rachitic (63).

An old man, small and bent [...]. He had a filthy towel tied under his jaw as if he suffered from toothache and even by their new world standards he smelled terrible [...]. He had no shoes at

all and his feet were wrapped in rags and cardboard [...]. He looked like a pile of rags fallen off cart (161-62).

I corpi non manifestano vitalità, tendono anzi a diventare parte del contesto inanimato che li circonda, fusi in nuove e spaventose forme: cadaveri secchi come pupazzi, teste o arti esposti come dolciumi in vetrine, corpi bruciati o fusi con l'asfalto. I rari sopravvissuti, *doppelgänger* diabolici degli esseri umani, condividono la condizione ontologica del "profugo", così come stigmatizzata da Baumann:

sulla strada che li conduce ai campi, i futuri reclusi vengono spogliati di ogni singolo elemento della loro identità tranne uno: quello di profugo senza Stato [...]. Dentro il recinto del campo, i profughi sono pressati in una massa senza volto, cui è negato l'accesso alle più elementari comodità da cui deriva l'identità, ai fili che tradizionalmente compongono la trama delle identità [...]. I profughi sono l'incarnazione stessa del «rifiuto umano», privi di qualsiasi funzione utile da svolgere nella terra di arrivo e di soggiorno temporaneo, e senza l'intenzione né la prospettiva realistica di essere assimilati e integrati nel nuovo corpo sociale. Dalla discarica in cui si trovano attualmente non c'è una via per tornare indietro né per andare avanti.⁴

Con una scelta importante, McCarthy sottopone l'Occidente allo stesso processo subito dal mito della frontiera americana in *Blood Meridian*: il simbolo del mondo avanzato diventa il contesto di un immenso esodo di disperati che non possiedono altro che la propria nuda vita. Esiliati all'interno del proprio stesso impero ridotto in cenere, gli uomini si muovono spinti dai propri istinti più ancestrali. È una indecente contaminazione dell'immaginario occidentale con i detriti del Reale, così come lo intende Žižek in un fortunato passaggio del suo *Welcome to the Desert of the Real*:

la medesima "derealizzazione" dell'orrore si sviluppò dopo la caduta delle torri gemelle: mentre il numero delle vittime – 3.000 – era ripetuto continuamente, è sorprendente notare come gli spettatori occidentali potessero percepire pochissimo della carneficina – nessun corpo smembrato, niente sangue, niente volti disperati di persone moribonde – in evidente contrasto con i reportage delle catastrofi del Terzo mondo, dove l'obiettivo principale è ottenere uno scoop nei suoi più disgustosi dettagli: Somali che muoiono di fame, donne bosniache stuprate, uomini con la gola tagliata. [...] Non è da dimostrare ulteriormente come, persino in momenti tanto tragici, la distanza che separa Noi da Loro nella realtà è mantenuta: l'orrore reale accade lì, non qui.⁵

È in questa nuova contestualizzazione dell'orrore che il romanzo di McCarthy trova il suo straordinario potere evocativo. La stasi, in questo nuovo universo occidentale che ha subito un'inaccettabile fusione con l'alterità, è impensabile: «i profughi si trovano in mezzo a un fuoco incrociato; più esattamente, in un doppio vincolo. Da un lato sono espulsi con la forza o indotti con il terrore a fuggire dal loro paese in qualsiasi altro posto, ma dall'altro si vedono rifiutare l'ingresso in qualsiasi altro paese». ⁶ Attraverso gli insegnamenti impartiti al figlio, che non ha conosciuto altro che questa condizione di perpetuo esilio, il padre è costretto a spiegare e risemantizzare continuamente la nuova realtà:

at the crest of the hill was a curve and a pullout in the road. An old trail that led off through the woods. They walked out and sat on a bench and looked out over the valley where the land rolled away into the gritty fog. A lake down there. Cold and gray and heavy in the scavenged bowl of the countryside.

What is that, Papa?

It's a dam.

What's it for?

It made the lake. Before they built the dam that was just a river down there. The dam used the water that ran through it to turn big fans called turbines that would generate electricity (19-20).

L'uomo è la trasfigurazione dell'esule, contemporaneamente dentro e fuori un nuovo mondo: estraneo nella sua stessa patria, ha la possibilità di guardarla dall'esterno e di descriverla al figlio. Oggetti quotidiani, come il carrello della spesa, una lattina di Coca-Cola o una biblioteca bruciata, mostrano come il mondo finzionale immaginato da McCarthy imiti continuamente quello reale, costituendo un universo disforico ma familiare. Molte caratteristiche del sistema occidentale sono infatti grottescamente conservate: il capitalismo, ad esempio, si trasforma solo in una forma più estrema di possesso e consumo in cui ogni uomo diventa letteralmente l'oggetto del desiderio estremo del prossimo, un bene da cui dipende la sopravvivenza. L'atmosfera perturbante è dunque favorita da questo rifiuto di procedimenti stranianti e da un'insistenza su un continuo sdoppiamento, tema che già Freud considerava fondamentale in apertura delle sue considerazioni sul *Sandmann* di Hoffman. A simile lavoro sullo spazio corrispondono due differenti temporalità: quella attuale in cui il presente sembra dissolto in un eterno ritorno dell'uguale, contro quella arcaica e primitiva in cui bisogni primari degli individui distruggono qualsiasi falsa retorica di progresso. È un Occidente sconvolgente perché familiare, e sembra modellarsi sui disagi descritti dalla filosofia moderna da Nietzsche, Hobbes e Marx, fino a Weber e

Durkheim.⁷ Come ha rilevato acutamente Cataldi, *The Road* «mostra con la forza del codice letterario il volto agghiacciante di un mondo nel quale dominano la legge del più forte, l'interesse individuale, la competizione sociale, il fine del vantaggio del singolo: cioè l'ideologia trionfante dopo la fine delle ideologie».⁸

2. Apocalisse e senso della fine

Ricco di venature apocalittiche, il capolavoro di McCarthy è stato lungamente interrogato con lo scopo di chiarire l'origine alla base della distruzione del mondo.⁹ Gli indizi disseminati nel testo non aiutano a risolvere l'enigma: un lampo di luce che ferma gli orologi all'una e diciassette, la quasi totale assenza di animali, la morte di tutti gli alberi, la terra riarsa, fredda e scura. Giudizio divino di fine del mondo o disastro nucleare, le corrispondenze tra romanzo e Sacre Scritture hanno mosso le indagini di più di un interprete, eppure sarebbe importante prestare fede alle ultime parole che il padre pronuncia da vivo: «he lay watching the boy at the fire. He wanted to be able to see. Look around you, he said. There is no prophet in the earth's long chronicle who's not honored here today. Whatever form you spoke of you were right» (277). Il fascino spaventoso che quest'opera produce sta nella capacità di McCarthy di fondere paure ancestrali, realismo e distopia. La scelta di lasciare misteriose le cause che hanno originato la morte del mondo non risponde a soli criteri estetici, ma ha importanti ricadute filosofiche che già Freud aveva anticipato: *The Road* non è un romanzo ipermoderno, così come non può essere considerato un manifesto ecologista, un testo di fantascienza o il compimento dell'Apocalisse. McCarthy, attraverso la creazione di un mondo dopo la fine del mondo, spoglia l'individuo di qualsiasi falsa retorica e lo precipita al cospetto dell'unico destino certo che lo aspetta alla fine della vita. Siamo nello stesso territorio muto e misterioso che circonda gli enigmi kafkiani, in cui l'unica certezza condivisa dai personaggi è quella di una condanna che porterà alla fine. Indicare con certezza le cause del disastro, equivarrebbe a tentare di leggere le cicatrici sulla pelle dei condannati della *Colonia penale*, o a trovare la vera causa per cui Gregor Samsa è costretto a svegliarsi trasformato in un nuovo involucro corporeo. L'universo di *The Road* si estende oltre il sistema di valori giudaico-cristiano, per assumere caratteristiche più arcaiche ed universali.

Il nichilismo disperato che sembra promanare da simile narrativa ha però un'antitesi positiva rappresentata da una pervicace ostinazione alla vita e alla ricerca di una simbologia di rinascita.¹⁰ Solitamente è negli epiloghi delle sue opere che lo scrittore concentra simili messaggi, come accade nell'ultima pagina di un testo compatto e disperato come *Blood Meridian*:

in the dawn there is a man progressing over the plain by means of holes which he is making in the ground. He uses an implement with two handles and he chucks it into the hole and he enkindles the stone in the hole with his steel hole by hole striking the fire out of the rock which God has put there. On the plain behind him are the wanderers in search of bones and those who do not search and they move haltingly in the light like mechanism whose movements are monitored with escapement and pallet so that track of holes that runs to the rim of the visible ground and which seems less the pursuit of some continuance that the verification of a principle, a validation of sequence and casuality as if each round and perfect hole owed its existence to the one before it there on that prairie upon which are the bones and the gatherers of bones and those who do not gather. He strikes fire in the hole and draws out his steel. They all move on again.¹¹

È una scia luminosa che unisce un'umanità disperata nella ricerca di un senso capace di risalire alla causa ultima del vivere, forse lo scopo del viaggio condiviso da tutti gli esuli e racchiuso nel mantra infantile del fuoco che anche padre e figlio in *The Road* ripetono come una preghiera:

We wouldnt ever eat anybody, would we?

No. Of course not.

[...]

But we wouldnt.

No. We wouldnt.

No matter what.

No. No matter what.

Because we are the good guys.

Yes.

And we're carrying the fire.

And we're carrying the fire. Yes.

Okay (128-29).

Mullins ha notato come l'atto di portare il fuoco sia direttamente collegato al rifiuto dell'antropofagia, una scelta che stacca padre e figlio dal contesto disforico del romanzo: «il rifiuto di soddisfare la fame mangiando altri esseri umani dimostra l'aderenza ad un insieme di credenze fondative che separa il bene dal male, un modo giusto e sbagliato di essere umani».¹² Ovviamente una simile lettura, piuttosto schiacciata sul senso manifesto del testo, è condivisibile solo superficialmente. Mullins fallisce a causa della sua incapacità di collocare *The Road* all'interno della produzione narrativa dello scrittore: la metafora del fuoco è infatti una costante tematica in cui si concentra un'altissima densità di intertestualità, aspetto giustamente rilevato da Cant per cui la dia-

lettica luce/buio subisce infinite rielaborazioni nell'opus mccarthiano. Nonostante tanta varietà, il sogno dello sceriffo Bell in *No Country for Old Men* è probabilmente il segmento testuale in cui l'archetipo salvifico della luce ritorna con più chiarezza:

he just rode on past and he had this blanket wrapped around him and he had his head down and when he rode past I seen he was carrying fire in a horn the way people used to do and I could see the horn from the light inside of it. About the colour of the moon. And in the dream I knew that he was going on ahead and that he was fixin to make a fire somewhere out there in all that dark and all that cold and I knew that whenever I got there he would be there. And then I woke up.¹³

Come un filo rosso che si estende nel corso del tempo e della scrittura, la ricerca della luce è un inno ad una umanità nostalgicamente rievocata e costantemente in cammino. Spazio e tempo sono allora categorie che si confondono analogicamente ed una mappa può contenere il senso di una vita. Il destino di ogni uomo è smarrito nel passato: l'universo diventa un insieme oceanico in cui non sembra esistere casualità. Ogni particolare è stato deciso in tempi antichissimi e l'uomo può solo prendere coscienza dell'impossibilità di lottare contro il destino.

3. Esilio dalla verità

Nell'epilogo della *The Boarder Trilogy*, pubblicata dal 1992 al 1998, questo intreccio tra esilio, viaggio e mistero sembra trovare il proprio apice venendo ad offrire una chiave di lettura anche per testi successivi come *The Road* e *No Country for Old Men*. Dopo una lunga iniziazione all'amicizia, all'amore e al senso della morte, il protagonista Billy Parham, ormai anziano, si incontra con un misterioso viaggiatore senza nome che dichiara di aver conosciuto in un sogno l'esatto momento della propria morte. A partire da questa agnizione il personaggio cerca di disegnare la mappa della propria vita. Una mappa che non può sperare di riassumere la contingenza, ma che pure cerca di intercettare la fine del tempo:

the picture seeks to seize and immobilize within its own configurations what it never owned. Our map knows nothing of time. It has no power to speak even of the hours implicit in its own existence. Not of those that have passed, not of those to come. Yet in its final shape the map and the life it traces must converge for there time ends.¹⁴

Seguendo una struttura ricalcata sulle *Rovine circolari* di Borges ed in cui sogno e realtà si perdono in un ciclo eterno, il viaggiatore racconta a Billy di aver sognato un uomo in viaggio. Alla fine di un lungo percorso, questo viaggiatore onirico si ritrova in un luogo solitario ed antichissimo, in cui pellegrini di tempi perduti erano soliti incontrarsi. Il sito è un passo fra le montagne dominato da una lastra di roccia la cui origine risale ai «first days of the world».¹⁵ L'uomo, esausto per il percorso, si addormenta inconsapevole e inizia a sognare: in questa struttura onirica ad incastro il narratore si focalizza sul secondo sogno, un evento spaventoso in cui McCarthy sembra racchiudere il senso ancestrale dei propri racconti. Raggiunto in sogno da pellegrini in procinto di un sacrificio, l'uomo comprende gradualmente di essere la vittima sacrificale. Dopo aver bevuto da una coppa un liquido che gli rivela come «the world of our fathers resides within us»,¹⁶ è costretto a distendersi sulla lastra di roccia, adesso imbrattata dal sangue di antichi sacrifici, e viene ferocemente decapitato. Questo lo fa risvegliare brutalmente dall'incubo, che però, come un percorso di iniziazione, gli permette di vedere il suo mondo con occhi completamente rinnovati:

the order of his life seemed altered in midstride. Some haltstich in the workings of things. Those heavens in whose forms men see commesurate destinies cognate to their own now seemed to pulse with a reckless energy. As if in their turning things had come uncottered, uncalendared.¹⁷

È una pulsione di morte che, per quanto rituale, ha sconvolto per sempre la prospettiva attraverso cui l'uomo vede la realtà. È la stessa alterazione, lo stesso intoppo nel procedere delle cose, che è possibile leggere sul dorso dei salmerini nel finale di *The Road*. Questa epifania onirica lascia il mondo privo dei rivestimenti retorici con cui gli individui sono soliti spiegarlo. Tutte le cose, spiega il viaggiatore a Billy, sono reciprocamente collegate ma questo non permette alcun controllo: tutto si è già deciso molto tempo prima che gli eventi avessero inizio, la vita è soltanto una «blank page in the book of time».¹⁸

Simili tematiche che chiudono la trilogia della frontiera, si impiantano nella forma del contenuto dei romanzi successivi di McCarthy: l'impossibilità di scrivere una storia tradizionale, l'incapacità di seguire un *plot* o di descrivere degli incontri sono scelte che si spiegano alla luce di simili convinzioni. È sotto questa luce che sembra necessario leggere gli eventi di *The Road*: la struttura che ha dato origine alla morte dell'uomo non è ricostruibile. «Il profilo del mondo», spiega il viaggiatore ad un dubbioso Billy, «e tutto ciò che in esso è racchiuso è stato tracciato molto tempo fa». L'agnizione del proprio destino di esilio dalla verità è dunque la trama che si muove, scura e segreta, al di sotto di tutta la narrativa dello scrittore americano. Nei personaggi emarginati e

folli dei suoi romanzi, si legge sempre la stessa storia di inutile resistenza ad una condanna emessa ben prima della nascita e che durerà anche dopo la scomparsa dell'ultimo uomo:

the world of our fathers resides within us. Ten thousand generations and more. A form without a history has no power to perpetuate itself. What has no past can have no future. At the core of our life is the history of which it is composed and in that core are no idioms but only the act of knowing and it is this we share in dreams and out. Before the first man spoke and after the last is silenced forever.¹⁹

Ogni individuo porta dentro di sé i propri avi, eppure questa impronta di morte è l'unico testamento che lascerà agli uomini futuri. Come recita la filastrocca che chiude con macabra ironia la trilogia:

*I will be your child to hold
And you be me when I am old
The world grows cold
The heathen rage
The story's told
Turn the page.*²⁰

La metafora del fuoco in *The Road* non ha dunque un carattere salvifico, ma attesta l'unica forma di resistenza, vana ed utopica, che gli individui possono conoscere. «Portare il fuoco» non offre redenzione, ma è un gesto di condivisione tra esseri umani, una traccia con cui orientarsi nella mappa oscura e labirintica del tempo in cui le occasioni che hanno generato gli eventi restano elise e misteriose. McCarthy mette al centro del proprio universo narrativo la pulsione di morte: ogni manifestazione dell'uomo è svuotata di retorica e mira a cogliere un senso che trova la sua forza proprio nella consapevolezza della fine. I personaggi di *The Road*, esattamente in linea con gli altri romanzi, sono uomini che vivono sulla soglia che separa vita e morte, ossessionati dalle mappe ed equilibristi su un abisso: il vagabondo Suttree, il maniaco Ballard, lo sceriffo stanco Bell o l'uomo bianco di *Sunset Limited* sono esuli sul margine di un vuoto che li ingoia. L'opera dello scrittore è un inno al tentativo fallito di restare umani: l'unica agnizione possibile è quella della fine e solo l'uomo che vive la propria esistenza con la morte negli occhi è capace di dare alle cose un significato differente.²¹

NOTE

1. Kollin 2001, 562.

2. Una strada differente, ma con interessanti suggestioni che si propagano anche in questo lavoro, è stata seguita da Carljames 2008.
3. McCarthy 2006, 28. I successivi riferimenti di pagina tratti dal romanzo verranno riportati direttamente nel testo. Tutte le altre opere di McCarthy saranno citate in originale. Tutti i saggi consultati in inglese sono citati in italiano e le citazioni sono da considerarsi come traduzioni mie.
4. Baumann 2007, 43-44.
5. Žižek 2002, 13.
6. Baumann 2007, 49.
7. Cf. Baudrillard 1991, 91 e sgg.
8. Cataldi 2011, 207.
9. Molto utili le ricostruzioni, da prospettive differenti, offerte da Ginzburg e Cataldi nelle loro analisi del romanzo (cf. Cataldi 2011, 174-208).
10. Questa dialettica è ben sintetizzata in Crosswhite 2011, 146-149. Diversi studiosi propongono per una lettura positiva della *Strada*, soprattutto valutando l'incontro finale del bambino con il cacciatore e la sua famiglia: si vedano Caruth 2008, 121-129; Knox 2012, 90-99; Kunsza 2009, 57-74. L'interpretazione di McCarthy come scrittore totalmente nichilista è presente con particolare centralità in Bell 1988.
11. McCarthy 1985, 337.
12. Mullins 2011, 80.
13. McCarthy 2005, 309.
14. McCarthy 1993, 1019.
15. McCarthy 1993, 1005.
16. McCarthy 1993, 1026.
17. McCarthy 1993, 1031.
18. McCarthy 1993, 1030.
19. McCarthy 1993, 1026-1027.
20. McCarthy 1993, 1038.
21. Alcune idee presenti in questo contributo sono sviluppate nel saggio *L'universo mortifero della Strada di Cormac McCarthy*, che verrà pubblicato sulla rivista "Intersezioni" nel corso del 2015.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard 1991 = J. Baudrillard, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Sgarco, Milano 1991.
- Baumann 2007 = Z. Baumann, *Modus Vivendi, Inferno e utopia nel mondo liquido*, Laterza, Bari 2007.
- Bell 1988 = V. M. Bell, *The Achievement of Cormac McCarthy*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1988.
- Carljames 2008 = G. Carljames, *The Setting of McCarthy's The Road*, "The Explicator", 67, 1, 2008, pp. 11-13.
- Caruth 2008 = C. Caruth, "After the End": A response, "Studies in the Literary Imagination", 41.2, 2008, pp. 121-129.
- Cataldi 2008 = P. Cataldi, *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in *Canone contemporaneo, "Allegoria"*, 63, 2011, pp. 174-208.
- Crosswhite 2011 = J. Crosswhite, "Carry the Fire": McCarthy's Bullets as Shells of Life in a Post-Apocalyptic World, "The Explicator", 69, 3, 2011, pp. 146-149.

Knox 2012 = P.D. Knox, "Okay Means Okay": Ideology and Survival in Cormac McCarthy's *The Road*, "The Explicator", 70, 2, 2012, pp. 90-99.

Kollin 2001 = S. Kollin, *Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western*, "Contemporary Literature", 42, 3, 2001, pp. 557-588.

Kunsa 2009 = A. Kunsa, *Maps of the World in Its Becoming. Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's The Road*, "Journal of Modern Literature", 33, 1, 2009, 57-74.

McCarthy 1985 = C. McCarthy, *Blood Meridian*, Random House, New York 1985 (trad. it., *Meridiano di sangue*, Einaudi, Torino 2006).

McCarthy 1993 = C. McCarthy, *The border trilogy*, Knopf, New York 1993 (trad. it., *Trilogia della frontiera*, Einaudi, Torino 2008).

McCarthy 2005 = C. McCarthy, *No Country for Old Men*, Alfred A. Knopf, New York 2005 (trad. it., *Non è un paese per vecchi*, Einaudi, Torino 2006).

McCarthy 2006 = C. McCarthy, *The Road*, Knopf New York 2006 (trad. it., *La strada*, Einaudi, Torino 2006).

Mullin 2011 = M. Mullin, *Hunger and the apocalypse of modernity in Cormac McCarthy's The Road*, "Symplike", 19, 1-2, 2011, pp. 75-93.

Žižek 2002 = S. Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, New York 2002.

Valentino Baldi
Università di Malta
valentinobaldi@hotmail.it

CONCLUSIONI (PROVVISORIE)

Claudio Francescaglia

LA «COMPRESENZA» COME LIBERAZIONE E SUPERAMENTO DEL LIMITE

Ringrazio per l'invito a partecipare all'iniziativa «*Già troppe volte esuli*». Titolo molto coinvolgente, che sin da quel "troppe volte" denuncia la stanchezza per una situazione di esilio che noi uomini ci imponiamo reciprocamente da tempo immemorabile, e dalla quale vorremmo uscire solo se sapessimo come fare. In quelle due parole c'è anche una sorta di tristezza romantica, quasi che l'abitudine all'esilio, al limite alla nostra libertà con la sofferenza che ci provoca, anzi proprio per essa, ci faccia temere di perderlo per poi rimpiangerlo una volta lasciandolo alle spalle, quando, cioè, l'esilio, la solitudine, il silenzio che in essa evoca i ricordi e rende più pesante il timore del nulla, non rappresentino finalmente che il passato di un'umanità emancipata, liberata dal limite e dal male, proiettata, tutta insieme, in un futuro di infinità.

Dall'altra parte, e si tratta di uno stimolante auspicio, dall'intreccio di due o più tradizioni può nascere la «condizione apolide assoluta» quale mezzo per eliminare contrasti culturali ed etnici, così che dalla frontiera che chiude si esca per sentirsi cittadini del mondo e uomini liberati. Una condizione, cioè, di totale apertura, che faccia cadere ogni tipo di esilio e che faccia scomparire le "terre" per mutarle in "terra", nella quale non esistano più stranieri, diversi che si additano l'un l'altro come tali e si combattono. Una realtà, tuttavia, quella della condizione apolide assoluta, che, se non mi inganno, permane in posizione interlocutoria con l'identità di confine, e questa, per quanto intesa quale meta liberatoria, è pur sempre inclusa nel limite che ogni confine segna, anche quando tenta di giungere a una sintesi di contrasti. Il fatto poi che questi contrasti generino opere di grande intensità poetica conferma che i drammi dell'esperienza biografica e dell'interiorità di ciascuno non sono del tutto superati dal raggiungimento di quella identità di confine, che pure per sua natura tende a essere sovra individuale.

Il passaggio dalla condizione dell'esilio alla condizione apolide assoluta è un cammino arduo, come ogni ricerca d'identità. Appoggerò la mia proposta (che è anche un invito alla condivisione rivolta ai Tutti) al pensiero di Aldo Capitini, che contiene una risposta a questo problema laica e insieme religiosa nella sua accezione di apertura appassionata all'altro. È una proposta filosofica e poetica, dato che Capitini è stato anche poeta, e con la sua opera, come con tutto il suo pensiero, ha dato forma concreta e dinamica al proprio intimo e ai valori che in esso aveva maturato. La poesia non è più la confes-

sione della propria intima solitudine, del limite avvertito della propria riflessione; essa si trasforma nel luogo in cui la compresenza rivela, dapprima nel silenzio della dimensione interiore, la sua forza con tutta la pienezza di liberazione che contiene; poi salendo all'esterno consente di percepirsi quali appartenenti al Tutto, non più come individui ma come tu-Tutti.

Chi ricerca il senso della vita già tende alla liberazione, al superamento di ogni limite fisico soggettivo e oggettivo, e di ogni altro che si frapponga alla piena realizzazione della vita intellettuale ed etica ispirata a valori liberamente individuati. È tendenzialmente un soggetto rivolto al bene, anche se non ne vede ancora la possibilità. Questa ricerca attesta che l'esistenza per sé stessa non rivela spontaneamente al soggetto individuale il suo senso. Al contrario, questo è oggetto di ricerca, di indagine per avere la possibilità di coglierlo. La naturalità e la vitalità dell'individuo lo certificano come essere insufficiente, in quanto esse stesse gli pongono una serie di limiti, che egli non accetta per non permanere in quella condizione che inevitabilmente lo condurrà al limite estremo, alla morte. Nell'individuo, per quanto vitale, c'è passività, dunque anche impossibilità del superamento dell'ostacolo e dell'angoscia del limite e del male. Esso è di fatto uno nel tutto, e questa posizione svantaggiata e impari non gli consente di affrontare una ricerca autentica per tentare di pervenire a un livello di maggiore consapevolezza, che può toglierlo dalla sofferenza dello spaesamento in cui si trova nella sua stessa realtà. Quando comprende che il mondo – egli stesso e la realtà – non è come dovrebbe essere e che la società a cui egli appartiene è un'isola, un recinto di cui è prigioniero, inizia il suo cammino di riscatto, la sua volontà di trasformazione. Il limite, l'esilio, la frontiera diventano un problema, non sono più un terreno di creazione estetica, ma qualcosa che la riflessione e l'intuizione devono togliere per consentire all'individuo di accedere ad un livello di maggiore consapevolezza di sé. Questo passaggio pretende che l'individuo si chiarisca a sé stesso, e in primo luogo comprenda che il passo iniziale è quello di non accettarsi più come individuo tra gli altri individui. Solamente così potrà superare tutti i limiti che lo contengono. Dice Capitini, ne *La compresenza dei morti e dei viventi* (Il Saggiatore, Milano 1966): «tutta la realtà, e specialmente la società, tengono l'individuo dentro limiti, e così egli cresce abituandosi a sentire questo freno». Abituarsi al limite equivale alla rinuncia alla propria umanità, chiudersi in un esilio per cui l'esistenza acquista il senso della "sua" esistenza, darsi una frontiera invalicabile. Ma Capitini, che ha visto nel suo momento un arresto della storia, un suo regresso, una negazione violenta dei valori e ne ha sentito una necessità di assoluto superamento, non si può più rassegnare al limite, al male, e assume su di sé una sorta di missione profetica, con lo scopo di una trasformazione radicale ugualmente espressa dalla sua poesia e dalla sua filosofia. Ha seguito analogicamente la stessa strada che pochi anni prima aveva percorso Einstein quando, per uscire dalla perplessità scientifica della fisica,

dal suo punto morto, aveva teorizzato la relatività ristretta e aveva rimesso in moto un universo nuovo, che attribuiva all'uomo un'altra fisionomia. La grande intuizione di Capitini, con cui egli dichiara di costruire un uomo nuovo, è la compresenza. Questa esce dal punto morto dell'individuo, che è tale anche se proiettato in mezzo a milioni di altri, i quali tutti non si considerano se non in relazione a un solo individuo che vuole avere il potere assoluto, ponendosi come una sorta di limite universale a ogni idea di libertà che non corrisponda alla propria. La compresenza è un'intuizione che l'individuo ricerca e chiarisce nel suo intimo, e nella quale rintraccia il legame più autentico con tutti gli altri, con la loro umanità, il valore che più lo fa sentire uomo. Così supera lo stato di individuo, di colui che pensa che per oltrepassare il limite occorra farsi spazio tra gli altri, anzi contro gli altri, e si apre con infinita disponibilità e amore a tutti. Una intuizione che restituisce senso e armonia alla realtà, perché togliendone il limite ne toglie anche il male. L'umanità tutta, anche i morti, è compresente e Capitini l'afferma, fino a farsene persuaso, come l'unica vera dimensione per l'uomo e per la sua umanità. La compresenza – afferma Capitini – dice “sì” alla vita e “no” alla morte, «nega la realtà, contrasta, protesta, si ribella e la realtà attuale ne esce accusata e squalificata». A questa posizione metafisica, a cui «sta a cuore ciò che non è accertabile fisicamente, e comprende una totalità, la realtà di tutti», morti inclusi, si coniuga «la pratica dell'amore aperto a tutti gli esseri», espressa nell'«atto di tu rivolto infinitamente ad ogni essere» e tendente «alla realizzazione di un valore». Così «l'atto prende [...] il primato sul conoscere, scientifico, storico e mistico: il conoscere e il descrivere sono trascesi dalla prassi aperta alla compresenza».

Si potrebbe obiettare che attribuire all'intuizione (che fa cogliere la necessità della compresenza in alternativa a una realtà screditata, a una storia che non soddisfa con le sue risposte manchevoli) una funzione prevalentemente gnoseologica ripropone una realtà della metafisica che contraddice una filosofia e una pratica di vita, quali quelle capitiniane, che non possono prescindere dall'esperienza pur con i suoi limiti. La compresenza (così come la nonviolenza e la pace perpetua) rimarrebbe non fondata e non sarebbe altro che il frutto di una riflessione utopica, astratta, separata e consolatoria, un pio desiderio. Ma si può rispondere con la poesia di Paolo Rumiz che, ne *La coto-gna di Istanbul* (Feltrinelli, Milano 2012), fa pronunciare a Maša, rivolta al suo amante che chiama per cognome per dare solennità alle sue parole, i seguenti versi: «Altenberg | con la morte non finisce un bel niente, | tutto continua. Non posso pensare | di avere solo un rapporto coi vivi».

E all'opposto del discorso poetico si possono ascoltare le parole di A. Einstein e di L. Infeld ne *L'evoluzione della fisica* (Boringhieri, Torino 1965), per i quali «senza la convinzione che con le nostre costruzioni teoriche è possibile raggiungere la realtà, senza convinzione nell'intima armonia del nostro mon-

do, non potrebbe esserci scienza. Questa convinzione è [...] il motivo essenziale della ricerca scientifica».

In questi modi di pensare ecco allora apparire con chiarezza, originata dalla compresenza, ma anche originante la compresenza nella partecipazione all'infinito di ogni uomo a questo convincimento, la persuasione; persuasione che per Capitini non fonda l'ottimismo gratuito circa la condizione umana, la quale, infatti, anche nella compresenza seguita a misurarsi con le difficoltà della quotidianità, ma infonde la gioia della consapevolezza del superamento del limite, del male anche estremo come la morte, nella scoperta degli altri, che divengono umanità liberata e solidale nella catena infinita dei Tutti. Infatti Capitini è persuaso che la compresenza sia l'equivalente della vita vissuta in maniera religiosa come «apertura appassionata a una realtà liberata» e perciò come rifiuto del vivere quale accettazione passiva dei dati di fatto. L'individuo, allora, con il suo mero fare, attività che lo riduce a *homo faber*, non esiste più, perché esso ha capito che ha acquistato una identità umana, che colloca la sua naturalità al giusto posto in posizione non più prevalente. La sua attività ha cambiato natura e consiste nel realizzare tutto ciò che impone la compresenza. Da un esilio che disorientava, da uno sbigottimento che non consentiva di conoscere la compresenza come sua realtà, l'uomo ha messo fine a ciò che stava conservando passivamente superandolo, passando a una nuova dimensione della realtà storica, un *èscaton*, che si comincia a vivere nella tramutazione dell'io in un tu:

e se c'è nella compresenza di tutti questa capacità creativa di compensare le insufficienze, si può anche pensare che dalla compresenza venga [...] non soltanto un compenso alle insufficienze date dal mondo della vitalità e della potenza, ma una liberazione in una totale trasformazione, un *èschaton*.

Non posso dilungarmi oltre nel sottolineare la compresenza quale indicazione per il superamento del limite, dell'esilio, della frontiera, dell'insufficienza, più in generale del male. Desidero, per riaffermare la potenza dell'apertura religiosa e dell'amore totale verso gli altri esseri, concludere ricordando altri versi di Paolo Rumiz:

Lei lo accolse sull'uscio a piedi nudi
con un profumo di bucato fresco
che lui immediatamente riconobbe;
senza parlare gli slacciò le scarpe,
gli tolse via le armi e la divisa,
poi lo lavò in ogni angolo del corpo
con una spugna e un pentolone d'acqua
messo a scaldare sulla stufa a legna.

Parole pacate che richiamano alla mente una pia donna evangelica, una persuasa dell'amore, col quale toglie ogni segno di violenza e di falsa potenza.

INDICE DEGLI AUTORI E ABSTRACT

MAURIZIO ACTIS-GROSSO, *Anna Maria Mori e le metamorfosi del lutto esiliaco*

Author of a trilogy of novels focused on the drama of the Italian Community's expulsion from Pola (1946-47), Anna Maria Mori commemorates, both historically and psychoanalytically, the three steps of the experiences of exodus and an exile, giving to them a literary form. The first one (*Bora*, 1999), is the phase of violence and exile's urgency. In the second phase (*Nata in Istria*, 2006), the exiles are disappointed by the cruel reality, wrongly idealized at first, so they start to idealize the lost homeland. Finally, with the last phase (*L'anima altrove*, 2012) it is recognized that, for those who are exiles, a truce between origins and new identity will never be possible.

ELISA AMADORI, *Verso Est*

The literary work by Diego Zandel, who is a second-generation author from the Julian-Dalmatian exodus, is traversed by a sense of "being on the border". *Verso Est*, also subtitled *Racconti di oltre il confine orientale e dell' Egeo con i ricordi del Villaggio Giuliano-Dalmata di Roma*, provides us with clear details and combines the three biographical components of the author's experience linked to the border: the exodus, the community of exiles in the Village and Greek cosmopolitanism, a legacy of his wife's cultural heritage. The presentation consists of a series of reflections resulting from an interview with the author, especially developed for the occasion.

MARIA ESTHER BADIN, *Migrazione e teatro*

The essay analyzes the immigration phenomenon of Italians in Argentina, focusing on how it has especially been narrated and transmitted by a specific theatre tradition, alive still today and re-elaborated in popular TV serials.

VALENTINO BALDI, *Esilio e frontiera nella narrativa di Cormac McCarthy*

The essay focuses on Cormac McCarthy's *The Road*, considered as the final chapter of a narrative and philosophical path started more than forty years ago. McCarthy's literary career is reconsidered in order to understand the meaning of the symbology he adopted from *Child of God* (1974) up to *The Sunset Limited* (2006).

MARIA BORIO, *Esperienze di "frontiera" nell'Occidente raccontato dalla poesia italiana contemporanea*

The essay analyzes how contemporary Italian poetry represents the boundary, as a form of violence and war, in contraposition to the clime of "occidental peace" that characterized the western society from the nineties to September 11 2001. Indeed, after the Twin Towers collapse, that kind of clime has been definitely broken, and Italian poetry has started to give lyrical and tragic representations of the boundary. Through the samples of Franco Fortini, Antonella Anedda and Franco Buffoni, the essay tries to illustrate the path of contemporary Italian poetry after September 11 2001, generally divided between mass-media on one side and the violence and brutality of the real world on the other side.

FLORIANA CALITTI, *Dante esule e Petrarca peregrinus ubique nelle letture di Giuseppe Ungaretti*

Basing on the interpretation of the myth of exile offered by the poet Giuseppe Ungaretti, who was born in exile and uprooted since his birth, the essay retraces how Dante – as *exul immeritus* – and Petrarca – with his peculiar way to be instable, shifting and *peregrinus ubique* – projected themselves onto the character of Ulysses. The essay offers also an analysis of some texts of Italian literature and Italian literary criticism that result particularly significant in relation to the thematic of exile: the letter in which Petrarca expresses to Boccaccio his opinion on Dante (*Familiare* XXI, 15); the *Parallelo tra Dante e Petrarca* (Parallel between Dante and Petrarca) by Foscolo, in which the theme of exile is connected with the *topos* of the exiled patriot; some imagines and passages from poetry and travel proses by Ungaretti, in dialogue with ancestors like Ulisse, Enea, Didone, Dante, Petrarca, Foscolo.

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Le frontiere di Trieste e la posizione di Slataper*

Through the analysis of some basilar epistolary texts, unknown until now, the essay aims to document how, differently from what it is commonly believed, the political and cultural thought of Scipio Slataper during the years immediately before the First World War is quite far from the thought of other intellectuals belonging to “La voce”, the journal by Prezzolini. Indeed, while these ones show nationalistic and interventionist positions, on the opposite side the dream of Slataper, under several aspects similar to the dream of very few other illuminated minds of the Austrian Trieste (like the socialist Vivante and the brothers Stuparich), is the birth, from the collapse of the old Austro-Hungarian monarchy, of a free confederation of populations, all linked to their own cultural and ethnic identities, but also open to each kind of humanistic exchanges. A dream that will be unfortunately broken by the brutal and terrible events coming quickly after the murder of Sarajevo.

FLAVIA CAPORUSCIO, *Souvenirs dans l'exil ovvero l'esilio come modus narrandi*

The essay proposes a reading of *Souvenirs dans l'exil* as a paradigmatic text of “unhoused” writing, which reflects the author’s condition as an “extraterritorial writer”. Indeed, the theme of exile is the only constant *leitmotif* of an opera that is not at all uniform, generated from a state of *dépaysement* that forces the author to tend to a narrative pattern that is open, fluid, based on a continuous short circuit of space and time.

SIMONE CASINI, *Mazzini, il lungo esilio. Caratteri istituzionali e dramma privato di un'esperienza esemplare*

The essay starts from the idea, created and spread by Carlo Cattaneo, of the exile as an institution, that, along with the process of Risorgimento, played a central role for the creation of the Italian national identity. This image of the exile experience, more theoretical and idealistic than concrete and real, is explored through the case of Mazzini, that is compared to the cases of Dante ad Foscolo.

RICCARDO CEPACH, *Il personaggio (che sta) scomodo. La letteratura indaga la frontiera nel Poeta di Gaza di Yishai Sarid*

Il poeta di Gaza by the Israeli novelist Yishai Sarid is a short but intense spy story set in Tel-Aviv, a symbol of boundaries as frontiers between men and inside man himself. The protagonist, who is also the first-person anonymous narrator, lives a personal dilemma that makes him a very uncomfortable character, divided between the leftist Israeli middle-class and his own way of being in the world. In a precarious balance, always open to the other's perspectives, he is the lonely, uncomfortable inhabitant of a physical and spiritual border, a painful and dangerous condition that reveals itself as the only way toward a future cohabitation for Israeli and Palestinian people.

SANDRO CERGNA, *Esilio, testimonianza, letteratura nei Ricordi istriani di Giani Stuparich*

The essay analyzes *Ricordi istriani* by Giani Stuparich as a composition of different literary genres – narrative, lyric, nonfiction, autobiography – and with the aim to find and reveal the intimate, psychological and cultural tearing provoked by the erection of boundaries that never existed before: the ones separating Trieste and Istria, Italy and the ex-Yugoslavia. In this way it is possible to distinguish two parallel spaces, two levels, close to each other, but at the same time divided into an almost insuperable hiatus: the world of “us” and “here” and the world of “them” and “there”.

KATERINA DALMATIN, *Le metafore dell'identità dalmata e spalatina in Esilio di Enzo Bettiza*

The essay analyzes the narrative representations of Spalato and Dalmatia in *Esilio* by Enzo Bettiza. In this novel, the Dalmatian entity is presented by the point of view of a subject divided between two different, conflicting national identities (the western one and the eastern one), and symbolized through three metaphors that are traditionally used also to represent the identity of Croatia: the crossroads, the bridge and the stronghold. Moreover, the essay focuses on the myth of “voluntary exile” that, according to Bettiza, is a significant element of Dalmatian identity.

MARTINA DAMIANI – FABRIZIO FIORETTI, *L'esilio degli intellettuali italiani dai territori asburgici: il percorso di Nani Mocenigo*

The Dalmatian writer Gerolamo Enrico Nani Mocenigo (Zadar 1866 – Siena 1915) was forced into exile to Italy due to his opposition to the “deitalianisation” of the Habsburg territories which he particularly expressed through the establishment of the literary magazine “La Penna” and the political biweekly magazine “Il Giovine Pensiero”. The essay analyzes the experience of the uprooting from his beloved homeland included in as many as four of his plays, namely *Una tempesta nell'ombra* (1899), *Malocchio* (1900), *Urla, urla!... Scene marinesche* (1902) and *Nuovi tempi* (1902), which reflect the discontent of the Italian intellectuals of Istria and Dalmatia.

ILARIA DE SETA, *Autoesilio americano e World Republic nei diari inediti di Giuseppe Antonio Borgese*

In disagreement with Fascism, Borgese exploited the invitation from the University of California as a chance to leave Italy, and spent in the U.S.A. the last twenty years of his life, being active not only academically, but also in the cultural environment, being in contact and collaborating with the community of Italian and European exiles (Lionello Venturi, Gaetano Salvemini, Arturo Toscanini, Erich von Kahler, Hermann Broch and Thomas Mann). The essay is a reconstruction of this American auto-exile through an analysis of Borgese's diaries – both the published and unpublished ones – and other autobiographical documents.

ELIS DEGHENGI OLUJIĆ, *La terra e le origini ritrovate: il ritorno in Istria, spazio fisico e interiore, di Anna Maria Mori*

By analysing the two novels *Bora* and *Nata in Istria*, the essay highlights the figure and the work of Anna Maria Mori. In *Nata in Istria*, the author accounts her pilgrimage among the history and geography of Istria: a particularly important and significant experience that lets Mori rediscover her own roots and the beauty of her native land, Istria, a land that for too much time has been neglected, despite its notable cultural heritage.

MICHELANGELA DI GIACOMO, *Foggia-Torino solo andata. Codificazione dell'identità migratoria nelle memorie di due protagonisti*

The essay focuses on the Italian internal migrations of the Sixties, underlining how, without crossing geopolitical boundaries, but still generating real situations of "exile in patria", they played a significant role for the economic and social development of Italy, comparable to the one played by the more studied international migrations. The analysis has been conducted through the reading and the interpretation of two narrations of the same migratory experience from the South to the North of Italy (Foggia-Torino): the unpublished manuscript of Antonio Ciriello and the autobiography of Alfano Bonaventura, *Mirafiori e dintorni*, published in 1977.

NOVELLA DI NUNZIO, *La funzione letteraria dell'ebreo errante e l'ebraismo come dispositivo narrativo e critico*

The aim of this essay is to analyze the process through which, in particular during the first part of the Twentieth century, "the Jew", starting from the traditional stereotype had gradually been transformed into a symbol and, finally, a narrative and critical device. The analysis has been conducted basically on the works of the Italian critic Giacomo Debenedetti, in particular focusing on *Profeti. Cinque conferenze del 1924*. In these texts, indeed, Debenedetti examines the adventure of Israel and the figures of its first Prophets, Amos, Hosea, Isaiah and Jeremiah, with the specific intent to find, under the historical level, an epistemological meaning, an intellectual feature and a critical function connected with the figure of "the Jew".

FEDERICA DITADI, «I subalterni possono parlare?»: *le risposte di Antonio Gramsci e di Edward W. Said*

The essay wants to build a dialogue between the ideology of Antonio Gramsci and the critical thinking of Edward Said. Starting point will be the

Gramscian concept of “Americanism” that, similar to the Saidian concept of “Orientalism”, is configured as a subjective image, built from an outside point of view (especially outside from Europe), of a geographic, social and cultural reality (the U.S.A. from one side, the Orient from the other side).

LUCA FAZZINI, *Esperienze marginali: la Luuanda di Luandino Vieira*

If history and culture are directly connected to the exercise of power, especially in a precarious environment, literature can give voice to subalterns. *Luuanda*, by the Angolan writer Luandino Vieira, represents a marginalized humanity, and so it becomes the place where is possible to think about a different history which looks at colonized people as an active subject, and not just as the mere object of the colonizers.

LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, *La nazione degli esuli del Risorgimento*

The essay analyzes the topic of exile in the writing of the exiles of Risorgimento, with the aim of studying the development, by the Italian exiles, of an idea of national identity that promoted the exile as an "Institution" and a myth for the Italian patriots who wanted to create an ideal homeland. Through the analysis of some example of poems and memories that thematize the experience of exile (Ugo Foscolo, Giovanni Berchet, Pietro Giannone, Giovita Scalvini, Niccolò Tommaseo, Giuseppe Mazzini), the essay seeks to define the image of the Italian Nation as it appears in exiles' writings, and to evaluate the effects of the exile experience on the expression of a national identity.

ELENA GIOVANNINI, *Esilio, frontiere e confini in La novella degli scacchi di Stefan Zweig*

Written in Brazil, *Schachnovelle* (1941) is the last text by the Austrian exile Stefan Zweig before his suicide. The short story is based on the concept of boundary, which appears as a theme at various levels: narrative, spatial, psychological and linguistic. From this point of view, the text is characterized by several lines of demarcation, all connected with the dichotomy between goodness and evil, symbolized by the whites and blacks of chess.

GIORGIO GUZZETTA, *Lontano da dove? Esilio o doppia appartenenza in Zakes Mda*

Zakes Mda, a South African writer who lived for a long time in the U.S.A., started to write novels to tell about events in the new South Africa, but through the eyes of an African of the diaspora. The “exile” gains new connotations, and it influences the structure itself of the novel. The writer creates a double level of reading that alludes to African events, but also to significant aspects of the American culture.

SREĆKO JURŠIČ, «Uno scrittore italiano nato in Sicilia». *La “poetica” dell’esilio in Camilleri*

The title of the article is a sentence by Andrea Camilleri in which the author declares himself as an intellectual with a problematic literary identity. The paper focuses on the spatial dynamics of an “exile” like Camilleri (who has been living in

Rome since 1949 as a “voluntary exile” writer), and on the literary representation of these dynamics. In Camilleri’s writings the realism of Roman streets openly contrasts with the vagueness of the Sicilian landscape, partially invented by Camilleri.

ELISABETH KERTESZ-VIAL, *Luigi Pirandello dal 1929 al 1935: un improbabile esiliato volontario*

After being the director of “Teatro d’Arte” for 4 years, Luigi Pirandello lived almost continuously abroad. During the last years of his life, the writer criticized Mussolini and the cultural policy of Fascism, despite the several attempts of seduction by the regime. What was the issue: political rejection, deep aversion, mere disappointment? The historical archives, now finally consultable, 70 years after the death of the author, let us examine under a new light the period from 1929 to 1935 of Pirandello’s life abroad, and suggest an interpretation of them as a form of auto-exile.

BOŠKO KNEŽIĆ, *L’eterno esule dalmata sugli esempi di Tommaseo e Bettiza*

The aim of this paper is to offer a portrayal of the mysterious Dalmatian refugee who lives at the crossroads between East and West, but does not belong entirely to the “advanced” West or to the “exotic” East, through the examples of Bettiza and Tommaseo. Their lives are a sort of bridge between different cultures and civilizations. The most famous Dalmatian refugee, Niccolò Tommaseo from Šibenik, had a perception of his exile almost as a messianic task that pushed him to fight the narrow boundaries imposed by a strong feeling of nationalism, which suffocates the progress of humanistic thought. The life of Enzo Betizza from Split was also marked by various exiles, voluntary or forced.

ANNE-MARIE LIEVENS, *L’arcangelo dall’ala spezzata: l’esilio di Alberti in Noche de guerra en el Museo del Prado*

When the re-enactment of a historical emergency is interpreted through the sensibility of a poet, it often happens that the fact itself transcends the limits of the anecdote and reveals itself along with deeper meanings. This is especially so if memory has been soothed by the passing of years and with further spatial distance. Rafael Alberti in *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) is an example of this. The memory of the museum evacuation in the aftermath of the outbreak of the Civil War (1936) takes on a symbolic significance that goes beyond the limits of individual experience. The essay analyzes the poetry collection of Albeti by this specific prospective.

ALESSANDRA LOCATELLI, *Fulvio Tomizza, tra esodo ed esilio*

The experience of exodus from Istria in 1995 has deeply marked the life and the narrative of Fulvio Tomizza. From the first neorealist novels of the sixties, to the dreamlike writing of the autobiographical novels and the historical biographies, the *leitmotif* of eradication, imprinting Tomizza’s entire abundant production, gives a fundamental key to read the author’s work.

ABELE LONGO, *Roma, viandanza dell'esilio. Rafael Alberti tradotto da Vittorio Bodini*

Rafael Alberti left Spain in 1939. After being in Paris and in Argentina (1940), in 1963 he finally moved to Rome. The Italian city, where Alberti lived until 1977, inspired the poetry collection *Roma, peligro para caminantes*, published in Mexico in 1968 and in Italy in 1972 with the title: *Roma, pericolo per viandanti*, translated by Vittorio Bodini, who was for Alberti not only a specialist and translator, but also a close friend. The essay analyzes the book, always considering both the original version and the Italian translation, focusing on the topics of exile and vagrancy of the poet on the city streets.

TERESA MALARA, *La condanna dell'esilio nella Medea di Corrado Alvaro*

The essay analyzes the reinterpretation of the myth of Medea offered by Corrado Alvaro in *La lunga notte di Medea*. The Medea of Alvaro has lost all her destructive power: her crimes have been relegated to a distant, mythical background that is not credible anymore, and she is just a woman left by her husband, marginalized as a foreigner, repulsed by the community of Corinth, guilty of being different. Alvaro transforms and reverses the classic model offered by Euripides and Seneca, transforming Medea into a particularly modern and actual character, who kills her sons just to protect them against that painful destiny of exile that is waiting for them, and from which, as foreigners born of a foreigner, they cannot escape.

CHIARA MARASCO, *Alla periferia del mondo: il vicino e l'altrove. Le cicatrici della memoria nella letteratura triestina*

Crossroads of Central European cultures during the age of the Austro-Hungarian Empire, natural destination of Istrian and Dalmatian exiles after the Second World War, Trieste is one of the most representative symbols of the idea of boundary, as historical fact as well as metaphor of the modern human malaise: feeling stranger everywhere and, at the same time, dreaming of an ideal homeland. The essay offers an overview of the literature of and about the city of Trieste, briefly mentioning some representatives of the generation born in the Nineteenth century (Svevo, Slataper), but concretely focusing on generations of writers born in the Twentieth century: Stuparich, Tomizza, Bettiza, Morovich, Covacich, Madieri.

LORENZO MARI, *Un riconoscimento mancato. L'esperienza italiana (1976-1979) di Nuruddin Farah*

Exiled from Somalia, from 1976 to 1979 Nuruddin Farah lived in Italy. Through the analysis of this phase of Farah's life, the essay elaborates some proposals of interpretation that can be applied to the whole literary production of the author. Moreover, the example of Farah, who wasn't received with enthusiasm or interest by the Italian intellectual entourage, shows how was weak and ignored in Italy during the seventies and at least until the nineties, the debate about post-colonialism.

ROSINA MARTUCCI, *Mary Melfi e Giose Rimanelli: fra testi letterari di frontiera ed esilio ed esigenze linguistico-espressive*

The essay focuses on Mary Melfi, one of the most important Italo-Canadian writers, and Giose Rimanelli, an Italo-Canadian and Italo-American poet and writer. Both the authors set out on a journey in the naturalistic themes of immigration. In Mary Melfi the identity, the culture, the difficulties to establish a coherent female identity, the cultural and linguistic dislocation, and the attempt to create a new reality are the dominant themes of her writing. In Giose Rimanelli we find the autobiographical memory and the themes of leaving and travel, elements through which his own existence is at stake and that are expressed by the idiolect of the Italians of America.

MARTA MĘDRZAK-CONWAY, *New York Exiles, Triestine Exiles: Affinities Between American-Jewish and Svevian Protagonists*

This essay analyzes the main themes in canonical American Jewish fiction (Saul Bellow, Bernard Malamud and Philip Roth) in order to understand the very particular experience the "Ostjuden" exile in America. The outline of the American Jewish protagonist that emerges is compared with exiles in Svevo's prose, which leads to tracing the affinities in the oeuvre of all these authors.

ANDREA PAGANINI, *La letteratura italiana in Svizzera durante la seconda guerra mondiale*

During the Second World War, Ignazio Silone, Piero Chiara, Giancarlo Vigorelli, Giorgio Scerbanenco, Arturo Lanocita, Indro Montanelli and some other Italian writers found in Switzerland not only political asylum, but also the possibility to continue writing and in some cases even to publish their works. Correspondences, diaries, novels, short stories, poems and essays give evidence of a very interesting literary fervour that has not been researched much so far.

PAOLA PAOLUCCI, *L'esule, la cenere dei vivi e la frontiera settentrionale*

The paper concerns the theme of the exile in the epigrammatic anthology assigned to Seneca and transmitted by the *cod. Voss. Lat. Q 86*. It dwells on metaphors of exile like death and on the description of the Seneca's exile island Corsica. It goes through the series called *Laus Caesaris* about the conquest of the Britannia by the Emperor Claudius, in order to show how Britannia, land of triumph, as a boundary has some aspects in common with the Corsica, island of exile and death. The problem of the authorship of these epigrams is also considered.

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

Starting from the Nineties of the last century, Italian literature has been enriched by a new form of poetical expression, produced by migrant authors to Italy who choose Italian as the language of their writing. It is a specific kind of literary production that reflects on and translates the experience of migration, and so is able to elaborate new models of identity, and to reformulate the idea of boundary. The

essay analyzes these topics through a brief reading of the works of G. Hajdari, V. L. de Oliveira, N. Ghazvinizadeh e B. Serdakowski.

PAOLO PUPPA, *La disgrazia/grazia di essere straniero a teatro*

Starting from Pirandello's short story *Lontano* (1902) this essay focuses on the various, contradictory implications for the grace/disgrace of Babel. The analysis is supported by emblematic figures in the literary and theatrical memory about linguistic exile, from the myth of the noble savage to *The Room* by Pinter and to *Foreigners* by Antonio Tarantino. Nevertheless, in the history of the stage there are some periods when this suffering becomes a source of joy for the audience, like the multi-linguistic strength of the "commedia dell'arte", and the performative body which overcome the limits of the verbal communication.

CRISTIANO RAGNI, «*La prole dello schiavo di Crusoe*». *L'identità "liquida" nelle Antille di Derek Walcott*

Born in the Caribbean island of Saint Lucia, the Nobel Prize winner Derek Walcott has widely investigated in his poems what it means to live in a melting pot of different – and often conflicting – races and languages. Being among the main authors of the so-called postcolonial literature in English, Walcott has been always thinking over the history of his homeland, the Caribbean Islands, as a former English colony, where the legacy of the Empire still persists, first and foremost in language. The essay, by analysing some of the poems he has composed from 1948 until the present, focus on the fundamental aspects of Walcott's poetic work, highlighting how the writer is significantly representative of different cultures and of their troubled relations.

FELICE RAPPAZZO, *Frontiere di Fortini*

This work deals with two short essays of Franco Fortini. The first one, *Diario Tedesco. 1949*, is a sharp reportage from German cities and historical sites, in the aftermath of the Second World War. The ruins concern social perspectives, too, and the young writer (and roaming traveller) investigates social attitudes in citizens and refugees from East Germany. The second essay, *I cani del Sinai* (1967), is a harsh polemic and satiric pamphlet, drawn up with anger and fury in the immediate aftermath of the Six Days War. For Fortini this is also an opportunity for a wide and deep investigation on Judaism and integration, Fascism, the European recent past, and on the deceptive role of media in the modern mass society.

ELEONORA RAVIZZA, *Percorsi alla ricerca del sé e dell'altro nella letteratura d'esilio anglo-caraibica*

Exile as a paradoxical experience of alienation and reconnection is the main theme of this paper. By focusing on George Lamming's *The Pleasures of Exile* (1960), a collection of essays, and the autobiographical novel *A Way in the World* (1984), this paper investigates how representations of exile in Anglo-Caribbean literature convey theories of language, of discourse and of representation through which the writers fashion themselves as producers of alternative hybrid discourses.

JELENA REINHARDT, *Dalla periferia al centro: la figura del taglio in Elias Canetti e Herta Müller*

Elias Canetti and Herta Müller both won the Nobel Prize for literature. In this particular case the use of German is not obvious, since they come from two different countries in Eastern Europe where the official language is another one. In the light of postcolonial studies, language becomes an important instrument of inclusion and/or exclusion of the margin towards the putative centre. In the works of these two authors it is interesting to follow the different representations of cuttings, amputations and wounds, as a symbolic projection of an identity perceived as incomplete. Therefore wounds embody a deep fear, often irrational; it is the fear of being deprived of those qualities which may allow inclusion. Wounds, however, should not be considered only as negative.

ILARIA ROSSINI, *Il «miserabile esilio» di Dante nelle pagine del Trattatello di Giovanni Boccaccio*

The aim of the paper is to analyze Dante Alighieri's exile through the account made by Giovanni Boccaccio in *Trattatello in laude di Dante* (1357-1361), in order to contribute to the several studies about the relationship between Alighieri and Boccaccio. In his *Trattatello*, Boccaccio looks at Dante's exile with a specific point of view: on the one hand he expresses an acrimonious disappointment against the Republic of Florence and its political behaviour; on the other hand, he pays particular regard to the human experience of Dante, which was painful especially if we consider the strong and deep nature of Dante's attachment to Florence.

VALENTINA SARDELLI, *«La vera patria è la lingua». Gli intellettuali ebreo-tedeschi da minoranza praghese a comunità esule*

In 1939, when Hitler's forces occupied Prague, many of the German-Jewish intellectuals, such as Max Brod, Johannes Urzidil, Franz Werfels, Felix and Robert Weltsch, managed to escape. Originally considered a minority, some of these scholars in exile become a strong community located in several countries but connected by a common cultural and historical heritage. The personal experiences of these fugitives are linked through a continuous writing activity which is public and private, and which strengthens a well-defined identity. According to Urzidil, «Meine Heimat ist, was ich schreibe», that is to say, the mother tongue becomes their country of origin, and the art of narrating becomes their salvation.

SIRIANA SGAVICCHIA, *La parola dell'esilio nella poesia di Amelia Rosselli*

The purpose of this essay is to analyze the relationship between the experience, the memory and the writing of exile focusing on the case of the Italian poetess Amelia Rosselli. Indeed, in this regard Rosselli offers a particularly meaningful example, considering her life and both the stylistic and philosophical aspects of her poetry.

CRISTINA TERRILE, *Il «dispatrio» di Luigi Meneghello: la polarità come fondamento di poetica*

The essay focuses on the voluntary «dispatrio» in England of Luigi Meneghello with the aim of analysing the crucial function that being in contact with

a different culture has had in Meneghello's writing. The much admired English culture introduces for the first time into the intellectual life of the writer the idea of "polarity". Afterwards, this first experience of distance and extraneousness turns on, like the result of a refraction, a third pole, for a long time under-represent and silent: the pole of Malo. Therefore, after the experience of «dispatrio», the art of Meneghello finds its essential peculiarities: oscillation, the alternating current among different poles, separation.

TIZIANO TORACCA, *L'ambiguità del Terzo Mondo: il rimpianto drammatico di Pasolini*

From the beginning of the sixties, Pasolini starts to regularly travel to the East and to Africa. In opposition to the western part of the world, increasingly dominated by consumerism and uniformity, Africa and the East appear to the author as uncorrupted places through which it is still possible to represent an alternative reality. The essay analyzes some of the works that Pasolini wrote between 1961 and 1975, and that came out directly from the experience of his journeys beyond western boundaries, underlying how these texts have been generated by that condition of "rooted out" felt by the author in front of the new society of neo-capitalism.

MASSIMILIANO TORTORA, *L'«esiliato» e la «patria» sognata in Mediterraneo di Eugenio Montale*

Mediterraneo, the third section of *Ossi di seppia* by Montale, represents a dialogue between the poet and the sea, which is represented as a father, a god and a transcendental entity. The poet feels a painful separation from this entity, a detachment that comes after an immemorial time, childhood, in which there was a perfect fusion between these two poles. At this point, the ideas of «patria sognata» (homeland of dreams) and «esiliato» (exile) are generated: they constitute a significant part of *Mediterraneo*, but actually it can be said that they characterize the whole collection of poems. The essay offers a reading of *Mediterraneo* in the light of these images, but with an open sight to the entire *Ossi di seppia*.

ALESSANDRO VITI, *L'esilio nel romanzo risorgimentale: ricognizione di una (quasi) assenza*

The experience of exile is the central topic of several autobiographic poems, which have significantly contributed to create the mythography of the Motherland proposed by the canon of Risorgimento. By contrast, in contemporary novels analogously inspired by patriotic feelings, as Niccolò Tommaseo's *Fede e bellezza* (1840), Giovanni Ruffini's *Doctor Antonio* (1855), Ippolito Nievo's *Le confessioni di un italiano* (1858), the exile doesn't play the same central role. The essay wants to find the reasons for this difference.

