

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director Rome Campus LdM Institute*)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

*“Voci di donne” nel panorama letterario contemporaneo:
questioni metodologiche e approfondimenti critici*

Anno III, fasc. 6 (18), 25 dicembre 2017

a cura di Maria Panetta

Indice



(Illustrazione di Denise Sarrecchia)

Editoriale

I ruoli delle donne nelle società che cambiano, di Domenico Panetta..... p. 7

Breve premessa, di Maria Panetta..... p. 9

Lecture critiche..... p. 11

La “ragazza di nome” Milena Milani: visioni di città e temi “altri”, fra poesia e prosa (1944-1964), di Alessandra Trevisan..... p. 13

Abstract: Regarding both poetry and prose, considering the autobiographic period between 1944 and 1964, this contribute aims to highlight some of the author's textual topics. Cities – especially Venice –, identity, truth and experience are connected to models and contemporary Italian writers, trying to reconstruct a crucial context in which Milena Milani (1917-2013) worked. Suggestions also from cinema and definition applied to other artists could offer an interesting field of intertextual links.

La valigia di Nelida Milani, di Maria Panetta..... p. 26

Abstract: The essay focuses on *Una valigia di cartone*, one of the best-known stories by Nelida Milani, writer and linguist born in Pula in 1939. It analyzes her composite and rich vocabulary and traces some important junctions of the narration, highlighting the rhetoric strategies used by the author and her conception of language as a perfect metaphor of the crucible of races that the Istrian land today still represents.

Scrivere l'assenza: il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy, di Salvatore Presti..... p. 40

Abstract: This essay highlights the fundamental aspects of the fiction of the Swiss Italian author Fleur Jaeggy (born in 1940). Her artistic path is examined through the analysis of her most important novels. The examination of her style contributes to discussing the main motives of her art, such as family relationships, love, death seen as presence, distance and sense of time. Her writing style is, in a way, nihilistic, but it can be defined as "gentle nihilism", which investigates the secrets of the human soul through a rarefied and occasionally cold touch.

Storie emblematiche d'alterità. Le prose e i versi di Maria Attanasio, di Dario Stazzone..... p. 58

Abstract: Maria Attanasio (born in 1943) is an author of novels, stories, poetic collections, essays and a photographic book illustrated by the shots of Giuseppe Leone, a refined iconotesto whose subtitle reveals a clear Sciascian inspiration: *Il divino e il meraviglioso. Feste religiose in Sicilia*. The work of Attanasio, who published with Sellerio short novels such as *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, *Di Concetta e le sue donne* and *Il falsario di Caltagirone*, is in some ways close to the formula of the Sciascian "cronachette", which the writer has renamed "little chronicles" ("piccole cronache"). In her novels and in her verses the problems of memory, of archives, of documents and therefore of re-writing are central.

La scuola della paura e l'atto della percezione nei romanzi di Herta Müller, di Sebastiano Triulzi..... p. 80

Abstract: This essay focuses on some of the most important novels written by Herta Müller, German writer and poet born in Romania. She won Nobel Prize for literature in 2009.

Intervista a Elvira Seminara, di Maria Panetta..... p. 105

Abstract: Elvira Seminara is a Sicilian writer and a pop artist. She published novels like *L'indecenza* (Mondadori 2008), the dark comedy *Scusate la polvere* (Nottetempo 2011), the metaphisic noir *La penultima fine del mondo* (Nottetempo 2013); in 2015 *Atlante degli abiti smessi* (Einaudi), inspired by Calvino and Perec. In this interview she talks about her conception of writing and reveals which are the most important writers she feels close to her sensibility and to her idea of literature. She tells also about her relationship with her daughter, the writer Viola di Grado, and about their affinities.

Recensioni p. 113

LIBRI

22.11. '63 di Stephen King, di Andrea De Marco..... p. 115

Inferno di Dan Brown, di Valeria Cardarano..... p. 119

Il desiderio di essere come tutti di Francesco Piccolo, di Alice Tonelli..... p. 121

Victima: discorso e forma dell'uccidere di Alessandro Celani, di Francesco Rosetti..... p. 124

La ragazza di Mizpa (Το κορίτσι της Μίσπα) di Angelo Manitta, di Carmine Chiodo..... p. 129

La Chioma di Berenice (Berenikini žametni lasjè) di Angelo Manitta, di Carmine Chiodo..... p. 132

Se mi tornassi questa sera accanto di Carmen Pellegrino, di Claudio Morandini..... p. 134

Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno di Franco Zangrilli, di Biagio Coco..... p. 136

Le cose crollano di Chinua Achebe, di Giulia Iacchini..... p. 142

Le otto montagne di Paolo Cognetti, di Julia Pagliarulo..... p. 145

Memoria di una ragazza di Annie Ernaux, di Teresa Strickner..... p. 147

Come vento sul monte di Alessandra Carnovale, di Maria Panetta..... p. 150

Strumenti..... p. 157

PROFILI

Dacia Maraini (1936), di Chiara Pagoto..... p. 159

SED LEX

Sette anni dalla 240, di Maria Panetta..... p. 177

Contatti p. 187

Gerenza p. 189

Editoriale

di Domenico Panetta

I ruoli delle donne nelle società che cambiano

È innegabile che oggi si sta assistendo a forti instabilità sia sul piano planetario sia negli equilibri all'interno dei singoli paesi e delle diverse classi sociali. Nuove entità politiche, militari, economiche, strategiche *etc.* nascono o si rafforzano; altre iniziano processi di indebolimento che fanno presagire la loro prossima fine: si stanno, cioè, ponendo i presupposti per cambiamenti epocali sconvolgenti, veri e propri terremoti che riguardano ogni stato precedente. I confini territoriali stessi vengono messi continuamente in discussione.

Anche gli assetti delle famiglie non appaiono più in grado di reggere, con le certezze di prima, alle richieste di nuovi equilibri nei rapporti fra uomini e donne. La famiglia patriarcale, che ha retto per alcuni millenni alle spinte disgreganti, ormai non può più rappresentare un modello da emulare e riproporre. Donne e uomini non si riconoscono più nei tradizionali ruoli che venivano attribuiti loro solo sulla base della differenza di genere.

La parità fra i sessi è stata, da tempo, sancita, a livello normativo. Ad accelerare i processi di emancipazione delle donne sono stati, nel tempo, il miglioramento delle generali condizioni di alfabetizzazione e del livello culturale medio e, soprattutto, l'affermarsi del lavoro femminile, che ha progressivamente portato le donne sempre più lontano da casa e dalle famiglie di origine, accrescendone il potere decisionale rispetto alla gestione della propria vita e riguardo ai contesti nei quali venivano a operare. La possibilità di procurarsi autonomamente

delle fonti di reddito e di occupazione ha, infatti, aiutato le donne a liberarsi dal giogo della subordinazione alla dipendenza economica dal “maschio”.

Il momento attuale va esaminato attentamente alla luce dei recenti cambiamenti: i prodotti del passato non sempre incontrano il mutato gusto dei consumatori di oggi e il mercato alimenta, pertanto, nuovi tipi di produzioni; inoltre, in ambito lavorativo, si cercano e si creano professionalità nuove, che potrebbero venire incontro anche all’aumento progressivo della ricerca di occupazione da parte delle donne.

Se teniamo conto del fatto che l’intelligenza artificiale tende a occupare spazi finora riservati al lavoro manuale, possiamo facilmente immaginare che nel futuro non sarà la capacità fisica a fare la differenza tra la forza lavoro sul mercato, ma saranno le doti intellettuali, la tenacia nel perseguire una solida formazione di base, la disponibilità all’aggiornamento costante, l’elasticità mentale e la capacità di adattamento, tutte condizioni che possono garantire pressoché a chiunque uguali opportunità di accesso al mondo del lavoro.

Ben vengano, certo, le politiche di sostegno ai redditi più bassi, ma si tenga presente che non possono essere quelli i percorsi da privilegiare per debellare la povertà e sconfiggere l’impoverimento delle aree più povere del Paese e del pianeta.

Il ruolo delle donne, in questo frangente storico, è di fondamentale importanza, specie nei paesi più svantaggiati dal punto di vista culturale e tecnologico: in ogni tipo di società, l’istruzione può contribuire a formare delle madri che allevino i loro figli nel profondo rispetto dell’Altro, della persona, indipendentemente dal suo sesso, dal suo orientamento sessuale o dal suo credo religioso, insegnando loro che l’intercambiabilità dei ruoli oggi giorno rappresenta una preziosa opportunità e un fattore di crescita per i nuovi nuclei, famigliari e non, che si vanno creando, e che l’emancipazione delle donne ha sempre delle ricadute positive di cui beneficia l’intero tessuto sociale.

Breve premessa

Questo fascicolo di «Diacritica» conclude il terzo anno di vita della rivista. Da tempo ne era stato stabilito il tema, ma di certo le vicende di cronaca degli ultimi mesi hanno reso ancora più necessario e urgente confrontarsi sul ruolo delle donne, in generale, nella società di oggi, e, inoltre, sul loro peso specifico nel panorama letterario contemporaneo, italiano e non.

Questo numero si concentra soprattutto sulle scrittrici (prosatrici, autrici di romanzi e racconti), accennando solo a qualche poetessa: la prospettiva è comparatistica e l'intento sarebbe quello di suscitare un dibattito sulla rilevanza delle “voci di donne” nell'attuale mercato editoriale, specie europeo, cercando di comprendere anche se oggigiorno abbiano eguale visibilità e godano della stessa credibilità di quelle maschili presso gli addetti ai lavori, i critici di professione e il pubblico.

Sfogliando le pagine del numero - e confrontandosi con le diverse tipologie di scrittura del saggio, dell'intervista, della recensione e del profilo -, il lettore non troverà una risposta a tali interrogativi, ma – speriamo – alcuni utili spunti di riflessione e di dibattito.

Maria Panetta

Lecture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

***La “ragazza di nome” Milena Milani:
visioni di città e temi “altri”, fra poesia e prosa (1944-1964)***

Io mi sento a volte
una pietra legata alla corda,
oscillo; come fionda mi tendo.

Ho pura di colpire con il mio cuore.

(La ragazza di fronte, 1953)

Milena Milani è stata una pluri-artista del proprio tempo, capace di muoversi senza condizionamenti tra scrittura, arte contemporanea, organizzazione di eventi, editoria, politica e il moderno *influencing*. Riportarla oggi all’attenzione e alla lettura – seppure in modo parziale – è un’operazione che può essere resa possibile dalla scelta di alcuni suoi testi, affrontando parallelamente la biografia legata a essi.

Da considerare è soprattutto il primo periodo di produzione, il ventennio 1944-1964 circa: ci si troverà immersi in un momento in grado di svelare tratti di stile e particolarità uniche che pertengono all’autrice in tutte le forme artistiche da lei sperimentate, soprattutto in campo poetico e prosastico, tenendo a mente che le qualità dell’attività scrittorica si sono rivelate anche nel campo del giornalismo, della critica d’arte e nella produzione di quadri-scritti e ceramiche-scritte grazie ai quali, fino al 2013 (anno della sua scomparsa), ha ottenuto riconoscimenti internazionali.

Nell’ultimo decennio alcuni critici hanno alimentato un dibattito nutrito sull’opera dell’artista, soprattutto in Inghilterra, Stati Uniti e Italia. In particolare, risulta corposo e completo il contributo di Gianfranco Barcella che, nella monografia *Invito alla lettura di Milena Milani*¹, traccia un percorso tematico in grado di far emergere quelli che si potrebbero definire i “movimenti remoti” autoriali –

¹ Empoli, Ibiskos Ulivieri, 2008.

parafrasando un emblematico titolo di Goffredo Parise risalente al 1948, anno che, se tenuto sottotraccia in termini di etichetta, gioca a favore in questa sede.

Molti motivi che si andranno a sviscerare nell'opera di Milani, almeno fino alla pubblicazione di *La ragazza di nome Giulio* per Longanesi nel 1964, confermano uno sguardo e un taglio autoriale capace di cogliere, dal punto di vista letterario, tendenze coeve; il riferimento ad altre scritture e forme d'arte contemporanee, che possano per affinità palesare un'intertestualità in grado di trovare riferimenti in Italia e in Francia (ma anche altrove), sarà importante per tracciare un impianto di rimandi tenuti insieme dalla pratica scrittoria.

L'aspetto della marginalità di Milani rispetto al canone letterario del Novecento non è da sottovalutare; questa prospettiva, tuttavia, sarà affrontata con l'assunzione di posizioni più vicine alla critica tematico-testuale, sia per ragioni di partecipazione solo sporadica dell'autrice al femminismo sia per tenere aperto il campo delle possibilità di dialogo virtuoso tra contesto e testi.

Nel "fare" di Milena Milani si riconosce a più livelli un contributo fondamentale al panorama del suo tempo: l'adesione in prima persona a correnti, movimenti e alla vita artistica del secondo Novecento è attestata da documenti, articoli apparsi su quotidiani e fotografie². Un probabile successivo oscuramento o una mancanza di seguito sono dovuti, forse, alla sua vicenda privata: da un lato, il legame, nel ventennio qui considerato, con il mercante d'arte Carlo Cardazzo – all'epoca già sposato – e il comune lavoro nella Galleria del Naviglio in via Manzoni 45 a Milano (come già nella Galleria del Cavallino a Venezia, dove fu lanciata); dall'altro, lo scandalo che seguì la pubblicazione del suo più importante romanzo già

² Difficile riportare in poche battute le presenze più significative di Milani in ambienti mondani e d'arte; il volume di Barcella e numerose immagini reperibili in rete testimoniano la frequentazione da parte dell'autrice di contesti prestigiosi. Da citare, ad esempio, il «Premio Strega» del 1966: lì, con Donnini, ha presentato il romanzo di Cesira Fiori *Una donna nelle carceri fasciste* (Milano, Editori Riuniti, 1965). Nel maggio del '68 ha tenuto, invece, un comizio in piazza Duomo a Milano dopo essersi candidata nelle liste del PRI; come attesta «La Stampa» (7/5/1968), Milani «ha esortato le donne a valersi della loro forza elettorale per tendere alla "parità dei sessi in ogni campo, culturale, sociale, economico"».

citato, in cui la narrazione di un amore omosessuale le valse la censura e un processo³.

La sua «*Difficulté d'être*» – parafrasando Jean Cocteau e un certo senso del tragico – riguarderebbe l'apertura verso ciò che, di recente, Laurie Anderson ha affermato a proposito dell'incarnare la figura dell'«artista multimediale»: «*I'm an artist because I wanna be free. I hate when people tell me what to do. Whatever makes you feel free and really good – that's what to do. It's really simple*»⁴. Come anticipatrice, Milani coglie questo netto significato della “libertà” che percorre l'opera prima dell'avvento del femminismo⁵.

È possibile indagare le poesie di *Ignoti furono i cieli*⁶ e *La ragazza di fronte*⁷, le prose brevi di *L'estate*⁸, confluite in *Emilia sulla diga*⁹, e i romanzi *Storia di Anna Drei*¹⁰ e *La ragazza di nome Giulio* come opere dichiaratamente riferite al sé e alla propria esperienza secondo una definizione di Anna Maria Mariani che, nel saggio *Sull'autobiografia contemporanea*¹¹, scrive: «L'autobiografia è il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita». Si parlerebbe di “auto riferibilità”, validando le parole chiave qui riportate unite a un’“ipseità” con cenno alla “coscienza” artistica che Milani manifesta anche come personaggio dei propri testi. Si percorrono, così, gli stessi, ponendo l'accento – già evidente in *Barcella* – sulla

³ Il fatto di cronaca è testimoniato in alcuni articoli dell'epoca apparsi, ad esempio, su «La Stampa» il 24 marzo 1966 (*Milena Milani condannata a sei mesi per la ragazza di nome Giulio*) e su «L'Unità» con la stessa data e una deposizione di Giuseppe Ungaretti a difesa della scrittrice: «avendo una certa esperienza dell'arte posso confermare la mia convinzione [...] nell'opera di M. M. non c'è nessun tentativo di offesa al pudore. C'è solo ricerca di espressione d'arte». Milani è stata, in seguito, assolta.

⁴ Polistrumentista e artista poliedrica, Anderson si è espressa in un video realizzato da «Louisiana Channel» presso il Louisiana Museum of Modern Art che ha sede a Humlebæk, in Danimarca: cfr. la URL <https://vimeo.com/169060945> (ultima consultazione: 30/11/2017).

⁵ Tra le prime donne a pubblicare i propri racconti in rivista e su quotidiani (forse, un parallelo può essere fatto con Grazia Deledda), dal 1952 al 1964 ha tenuto una rubrica senza titolo su «La Stampa»; nel '64 alcune sue prose brevi sono uscite sul «Corriere della Sera» e sul «Corriere d'informazione», mentre un'anticipazione dal titolo *Una ragazza di nome Jules* è comparsa già su «La Fiera Letteraria», a. VII, il 27 aprile 1952.

⁶ Venezia, Edizioni del Cavallino, 1944.

⁷ Venezia, Edizioni del Cavallino, 1953.

⁸ Venezia, Edizioni del Cavallino, 1946.

⁹ Milano, Mondadori, 1954.

¹⁰ Milano, Mondadori, 1947.

¹¹ Roma, Carocci, 2011.

poesia come fondante dell'opera, con una rapida e ampia virata, di lì a poco, verso il racconto lirico.

Il testo poetico – per forma storicamente legato all'oralità – propone Milani come voce in versi il cui accoglimento si manifesta possibile, addirittura precoce; le difficoltà di pubblicazione, infatti, sembrano non appartenere alla vicenda di quest'autrice, che esce con la prima raccolta in un momento storico in cui le donne pubblicavano pochissima poesia – o non ne pubblicavano affatto. Si pensi ai casi di Goliarda Sapienza, Fabrizia Ramondino e Maria Occhipinti che, invece, non avranno uguale destino¹².

Esiste già in Milani, come nelle autrici citate, uno stretto legame narrativo con i luoghi della vita, che figura a partire dalla poesia: esso continuerà fino al 1980, quando uscirà l'ampia raccolta per Rusconi *Mi sono innamorata a Mosca* – ma anche in seguito. La sua poesia è da cogliersi in una dimensione lirico-prosastica e sarà, con continuità, “a sistema” di un'esistenza plurale, figurando dapprima in volume accompagnata da disegni (di Capogrossi, nel caso della pubblicazione del '53), poi su quadri e ceramiche scritte.

Fondamentale è stato per Milani l'insegnamento ricevuto dai grandi maestri frequentati negli anni giovanili; soprattutto Vincenzo Cardarelli, le fornirà spunti di stile e tematici: dallo sradicamento alla ricerca dell'identità, all'osservazione del mutare del tempo biologico. Proprio “l'incresciosa intimità” cardarelliana è tra i tratti dell'opera di Milani la quale, nelle sue liriche e narrazioni, pone sotto l'occhio del lettore un diagramma fitto di personaggi e luoghi che afferiscono alla sua stessa vicenda, registrando il proprio presente autobiografico e bio-psicologico.

¹² Milani è stata una poetessa del GUF; a tal proposito si legga F. CIRILLI, *Scrivere nel Ventennio. Appunti sulla presenza femminile ai Littoriali della cultura e dell'arte*, in «Quaderni del '900», 2005, n. 5, pp. 71-78. Circa la mancata affermazione storica delle altre autrici si può leggere il contributo contenuto in *Voce di donna, voce di Goliarda Sapienza. Un racconto* di Anna Toscano, Alessandra Trevisan e Fabio Michieli (Milano, La Vita Felice, 2016). Su Occhipinti, invece, la recensione alla sua raccolta postuma pubblicata sul lit-blog «Poetarum Silva» è consultabile alla URL: <https://poetarumsilva.com/2016/10/14/maria-occhipinti-anni-di-incessante-logorio/> (link verificato il 30/11/2017). Un approfondimento aggiuntivo del binomio tematico voce-poesia è in A. TREVISAN, *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano, La Vita Felice, 2016, pp. 133-47.

Come una volta

Mi sei venuto incontro
tiepido e freddo mare
in mezzo a quei velieri
logori e stanchi di cammino
e mi hai parlato, mare,
come nei miei mattini
liguri con le luci danzanti
quando non c'era nessuno.

Se ricordi, ascoltavo
e mi dicevi
di lunghe ore bianche
profumate di azzurro
di ciottoli e di fresche ventate di maestrale
di vele gonfie
e di canzoni ansiose.
Pian piano dolcemente
anch'io chiudevo gli occhi
sognando la carezza
lontana inafferrabile infinita
della sua mano che non torna più.

Dove sei se ti chiamo

Dove sei se ti chiamo.
Perduto tra la nebbia
della laguna, debbo
raggiungerti per non morire.

Improvvisate le zattere

Improvvisate le Zattere e uno sgomento
mi serra; notte, nel buio così stanca
la strada di chi non dorme.
In un cantiere aperto la fiamma
ossidrica stride, rossi si avvicendano
uomini. E quanto grande,
gelida l'acqua. Scomparvero
i gradini se cosciente affondavo.

Il primo testo è stato scelto dalla sezione *Poesie liguri* (in *Ignoti furono i cieli*) e gli altri due veneziani sono propri della seconda raccolta (*La ragazza di fronte*)¹³. Una poesia, questa, che ingloba il contesto, segnata da una sintassi poetica – con la presenza del verbo spesso in finale di verso – e da una metrica in grado di sottolineare la malinconia di fondo.

Non sono casuali i titoli nominali *L'estate* ed *Emilia sulla diga*, una caratteristica di Milani forse derivante dall'attività di giornalista.

In quegli anni le scrittrici pubblicavano racconti in volume; non possiamo non ricordare almeno *Le donne muoiono* di Anna Banti¹⁴ e *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese¹⁵. Se la presa sulla realtà risulta la stessa, in termini di stile Milani pare più vicina a prove diverse. Similitudini si avrebbero con *Le metamorfosi* di Lalla Romano¹⁶, anche se l'onirismo dell'autrice piemontese è talvolta scarnificato da Milani, che si avvicina al testo per registrare la realtà come cronaca; si avvicina, così, alla Goliarda Sapienza della raccolta postuma *Destino coatto*¹⁷ e alle *Piccole cronache* di Maria Giacobbe¹⁸ con un percorso che oscilla tra due poli: le “nevrosi” dell'io (già pirandelliane) da un lato e dall'altro la “storia”, ossia il noi. Una simmetria si avrebbe anche con *La strada che va in città e altri racconti* di Natalia Ginzburg¹⁹; nella prefazione al *Meridiano* dell'autrice²⁰, è sempre Garboli a parlare di «disappartenenza, di esilio e di confino nella solitudine. [...] il rapporto casa/città [è] sentito dalla Ginzburg come l'espressione a embrice di uno stesso diritto di ciascuno alla vita [...] [in un] rapporto fisiologico col mondo».

Tutte le peculiarità considerate si accentrano nell'opera di Milani, con un rinvio vivo rivolto al tema dell'amore-odio nei confronti dell'altro sesso, ricorrente in

¹³ Già Barcella analizza alcuni testi delle rispettive raccolte nel suo volume cit., pp. 188-195, ponendo l'accento sui luoghi e sui modelli di riferimento, dal Decadentismo al Montale degli *Ossi di seppia* (1925), sia per la presenza del «non» sia per lo «sgomento» della terza lirica.

¹⁴ Milano, Mondadori, 1951.

¹⁵ Torino, Einaudi, 1953.

¹⁶ Torino, Einaudi, 1951.

¹⁷ Roma, Edizioni Empiria, 2002.

¹⁸ Firenze, Vallecchi, 1961.

¹⁹ Torino, Einaudi, 1945.

²⁰ Milano, Mondadori, 1986.

tutta la produzione considerata, e al problematico rapporto con il corpo connesso inevitabilmente alla questione identitaria. Secondo questa direzione, si presenterebbe una sorta di dichiarazione di poetica espressa da lei stessa-personaggio: «Perché io, curiosa, taciturna ragazza, credevo che per scrivere bisognasse dire la verità»²¹.

Si trovano già nelle liriche – come si è notato – e nei racconti le città imprescindibili nella lettura dell'opera: Savona (dov'è nata) o la costa ligure, Milano, Roma, Venezia e Cortina, trascurando Albisola, che fu una sorta di *Bloomsbury* dell'epoca²².

Alcune immagini proprie di questi spazi generano una vastità quasi caleidoscopica di visioni multiple metropolitane. Più che di analogie si dovrebbe parlare di continuità narrativa, registrata in viaggi o permanenze che hanno segnato l'esistenza e l'opera, disegnando una mappatura che “r-esiste” nell'aspetto della relazione strettamente garboliana fra letteratura e vita, ma anche di un percorso articolato e mai chiuso attinente a quella che Giuliana Bruno ha definito, nel 2002, nel suo *Atlante delle emozioni*, come «geografia emozionale». I «territori emotivi» di Milani vivificano il “movimento” contenuto etimologicamente nel sostantivo “emozione”.

Non è casuale che si possa individuare nell'autrice il «sillabare» poetico, temporale e geografico di Goffredo Parise, soprattutto nella relazione con un Veneto (terra vissuta da lei, natale per lui) narrato negli anni della guerra e successivi, fino al post-Boom. Ciò trova ragione nelle numerose coincidenze biografiche tra i due e, per una volta, si potrebbe parlare di una parentela tra un'autrice e un autore detta in quest'ordine, e non viceversa.

Simbolico il rapporto con la “città-mondo” di Venezia per Milani²³ anche dal versante del mare, il dove di molti *Sillabari*²⁴ (si tratta del Lido), con una comunanza

²¹ M. MILANI, *Il bambino sulle nuvole*, in EAD., *Emilia sulla diga*, op. cit., p. 42.

²² Non la sola Italia, ma anche Parigi e gli Stati Uniti, per varie ragioni, assumono una centralità particolare nella vicenda artistica di Milani. In maggior misura, quei luoghi riguardano l'attività di ceramista-scultrice e, dapprima, il suo ruolo nel Movimento dello Spazialismo inaugurato da Lucio Fontana nel 1950. Fu l'unica donna firmataria del *Manifesto*.

²³ Farò riferimento, in questo passaggio, all'intervento di Arianna Ceschin e mio: *Visioni multiple di città nelle voci di Paola Masino, Alba de Céspedes, Milena Milani e Goliarda Sapienza*, discusso nell'ambito del

di rimandi e rifrazioni pregnanti. La stessa città lagunare – che precede il trasferimento milanese – intride, aprendola e chiudendola, la prosa di *La ragazza di nome Giulio*, ed è il microcosmo di testi che toccano il periodo 1948-1963, evocato nei *Sei racconti veneziani*²⁵ e nei volumi del '47 e del '54. La città, tra Fascismo e dopoguerra, è proposta con scorci lidensi che compaiono, spesse volte, dentro un tempo lento, immobile: è il caso di *Compleanno di Tommaso, Rolando e la maglia bianca, Il ferragosto e Il ragazzo Bughi* (tutti in *Emilia sulla diga*). In particolare, quest'ultimo racconto sembra creare un parallelismo culturale e stilistico con lo scrittore vicentino il quale, non solo nei *Sillabari* ma anche in prose giornalistiche, ritorna sulla città come fulcro del proprio mondo-presente, quasi al limite di un orizzonte che poi sarà la provincia trevigiana. La storia e la temperatura emotiva dell'epoca, in Milani, vengono restituite da pochi dettagli, in prose liriche e neorealiste; la periferia, nei particolari descritti, diventa perciò centro.

Si veda un esempio dal primo racconto citato:

[...] a un certo punto, ero già arrivata verso il Bacino, mi fermai in riva all'acqua, con la sensazione che i miei occhi si dilatassero a contener quella soavità. I gondolieri subito presero a dir gon-dola, gon-dola, ma io dovevo raggiungere Tommaso e andai via svelta.

Ora vedo come in un film due figure che camminano accanto lungo la Riva, sino ai Giardini. [...] Al ristorante dei Giardini non c'era nessuno sotto il pergolato, ai tavolini che guardano la grande laguna. Lì ci sedemmo come due fanciulli, impacciati come a un primo incontro. [...]

Vedevo Venezia lontana, scorgevo vagamente il campanile nella nebbia un po' diradata: tutto il cielo era grigio, uniforme, anche l'acqua era di quel colore: solo qualche volta al passaggio di una barca, di un vaporino scopriva il suo azzurro segreto²⁶.

Convegno *La città-mondo: riflessioni attraverso le frontiere del tessuto urbano*, Università Ca' Foscari di Venezia, 8-9 giugno 2017.

²⁴ I due tomi di Parise usciti rispettivamente nel 1972 per Einaudi (*Sillabario n. 1*) e nel 1982 per Mondadori (*Sillabario n. 2*) contengono narrazioni d'ambientazione veneta. In questa sede sarà utile segnalare, per quanto riguarda Venezia, *Bambino, Grazia e Paura*; in riferimento a Cortina si rimanda a *Bontà e Donna* con un *excursus* che può toccare invece, per Milani, la prosa breve *Larieto (Emilia sulla diga)*, località delle Dolomiti nei pressi della città-*'perla'*. Di notevole interesse, tra i saggi di Ilaria Crotti dedicati a Parise, almeno *Epifanie dei paesaggi critici di Zanzotto: il profilo di Goffredo Parise*, in *Andrea Zanzotto tra Soligo e Laguna di Venezia*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, Atti del Convegno, a cura di G. Pizzamiglio, premessa di F. Zambon, Firenze, Olschki, 2008, pp. 169-92.

²⁵ Firenze, Editoriale Sette, 1984.

²⁶ M. MILANI, *Emilia sulla diga*, op. cit., p. 116, corsivo mio.

In una scena quotidiana lo scorcio di tre punti vicini: il Bacino di San Marco, Riva degli Schiavoni e i Giardini della Biennale. Particolarmente d'effetto – pittorico – l'uso dei colori già nelle liriche riportate in precedenza.

Poche donne hanno scritto di Venezia negli anni Quaranta-Cinquanta. Tra queste, Lea Quaretti oltre che Paola Masino, che ha vissuto «un rapporto conflittuale con la città»²⁷. Milani è una sorta di prima autrice veneziana e ricorda non tanto il Luzi descrittivo-immaginifico di *Trame*²⁸ bensì i fratelli Pasinetti: il documentarista Francesco ritrae lo stesso momento storico-culturale poi ripreso dal fratello Pier Maria nel suo romanzo *Dorsoduro*²⁹.

Il cinema – e il genere documentario – come riferimento nella costruzione del testo può dirsi rilevante per più di una generazione che opera nel dopoguerra; in particolare, la costruzione dell'immaginario passa, sia per Milani sia per Goliarda Sapienza³⁰, per il cinema, come si avrà modo di verificare in seguito. Un ulteriore ponte fra le due autrici sarebbe anche la concezione della città come “pre-testo”, mutuando una suggestione suggerita dal saggio di Virginia Woolf *Passeggiando per le strade di Londra*³¹, la cui prima traduzione italiana risale al 1963 per Il Saggiatore. E, circa la presenza woolfiana in entrambe nonché sull'influenza della scrittrice inglese su autori italiani coevi, sono presenti studi già affrontati – e altri sono da compiere – per quanto concerne Milani³².

Alla vitalità (auto)biografica che inaugura la scoperta del mondo e dei sentimenti umani Milani contrapporrà sempre quella solitudine che, come afferma già

²⁷ Il riferimento è al diario di Lea QUARETTI, *Il giorno con la buona stella*, Vicenza, Neri Pozza, 2016. Per Masino la citazione deriva dagli studi di Arianna CESCHIN e dall'intervento tenuto al Convegno citato. Cfr. “Veder chiaro è sempre stato il mio difetto”. Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento, in AA. VV., *Siamo partite in tre. Storie di donne*, Trieste, Vita Activa, 2016.

²⁸ Firenze, Vallecchi, 1942. Cfr. la URL: <https://poetarumsilva.com/2016/03/05/mario-luzi-venezial/> (link verificato il 30/11/2017).

²⁹ Milano, Rizzoli, 1983.

³⁰ Cfr. A. TREVISAN, *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*, op. cit., p. 39.

³¹ Per questo prezioso suggerimento ringrazio la Professoressa Michela Rusi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

³² Una comparazione con l'autrice inglese è contenuta nel saggio *Orlando and Modesta: Two Voices for the Freedom of Women* di María Belén HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, in *Goliarda Sapienza in context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, a cura di A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi, Vancouver, British Columbia, Farleigh Dickinson University Press 2016.

Barcella, costituisce – forse con Ginzburg e Parise, leggendo a posteriori – un movente di autoanalisi del sé anti-psicanalitico, complice anche la costruzione identitaria bifronte di “ragazza di carta” e nella realtà. Sopravvive, perciò, quello che Cesare Garboli ha definito, a proposito di Parise, un principio d’«arbitrio» (termine nuovamente connesso alla libertà) capace di sorreggere la costruzione narrativa di Kafka³³, scrittore modello cui anche Milani sembra – da questo punto di vista – rifarsi.

C’è chi, come Emilio Cecchi nel 1947³⁴, ha individuato in *Storia di Anna Drei* il tema dell’«autodistruzione» di una delle due protagoniste, appunto Anna, vittima di un triangolo amoroso-“nervoso” e uccisa dall’amante dell’amica, Mario³⁵. Il testo presenterebbe inoltre, per immagini congruenti, sistema dei personaggi – e destino degli stessi –, ambientazione e svolgimento, alcuni caratteri del realismo poetico propri del cinema francese degli anni Trenta e Quaranta di Marcel Carné, ad esempio, con protagonista Jean Gabin, figura capace di influenzare molto l’immaginario di, tra gli altri, Cesare Pavese e Goliarda Sapienza³⁶.

Il romanzo appare disseminato di presenze pirandelliane³⁷. Il nome della protagonista non può non richiamare alla mente *Vestire gli ignudi* del 1922, in cui la protagonista Ersilia Drei si toglie la vita giacché essa è dominata da aspettative altrui. Non soltanto la congruenza onomastica ma anche il gioco dei significati dei nomi

³³ Quest’ipotesi fa riferimento al saggio di C. GARBOLI, *Amicizia*, Atti del Convegno «I Sillabari di Goffredo Parise», 4-5 novembre 1992, Napoli, Guida editore, 1994. Il riferimento contrapposto al Kafka delle *Metamorfosi* dal critico livornese è la triade Proust, Joyce, Musil.

³⁴ Si legge in E. CECCHI, *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 13-16.

³⁵ Eligio POSSENTI, sul «Corriere della Sera» del 13/11/1947, ha parlato di «sensibilità femminile e spregiudicata»; Vladimiro Cajroli ha scritto di Milani, nella recensione al romanzo pubblicata sulla rivista «Mercurio» (marzo-giugno 1948, pp. 166-67): «[è una] scrittrice *ad unguem* [orazianamente, ‘alla perfezione’]. Quanto a forma niente di scabro è in lei, tutto liscio, polito, consapevole. Però, più grave la responsabilità totale. Parlando di “mal protesi nervi” non pensavamo proprio alla Milani ma ai suoi personaggi».

³⁶ Circa il regista francese si legga il volume a sua firma *Gusto di vita. L’autobiografia di un maestro del cinema*, trad. it. di Anna Silva, Milano, Longanesi, 1982. Per quanto riguarda l’ipotesi comparatistica triangolare Milani-Pavese-Sapienza, si suggerisce un rinvio, oltre che al citato saggio *Una voce intertestuale*, all’articolo *Jean Gabin nella scrittura di Cesare Pavese e Goliarda Sapienza* apparso su «Poetarum Silva» (cfr. la URL <https://poetarumsilva.com/2016/12/05/jean-gabin-nella-scrittura-di-pavese-e-sapienza/>: link verificato il 30/11/2017). Soprattutto nel caso della prima coppia, si rimanda al soggetto cinematografico di PAVESE *Amore amaro*, elaborato negli anni Cinquanta e uscito su «Cinema Nuovo», a. IX, n. 147, settembre-ottobre 1960.

³⁷ Cfr. G. BARCELLA, op. cit., pp. 89-99.

Ersilia ('tenera', 'morbida') e Anna ('grazia', 'graziosa') costruisce un'associazione eloquente. Milani, tuttavia, con lo strumento dell'omicidio, mette in scena un suicidio che avviene per mano di qualcun altro.

Un'alterità ben presente nella narrazione viene espressa anche nella percezione del proprio sé da parte di Anna Drei. I temi della fisicità, del corpo, dell'amore impossibile, dell'età e della depressione fanno parte di una narrazione che si muove in una città alienante e alienata come i personaggi che la abitano: è Roma, scorciata autobiograficamente da Milani – che negli anni Quaranta risiedeva nella Capitale e frequentava via Veneto. Soprattutto, in questo libro si anticipa quanto già citato per i racconti: «Crescere vuol dire diminuirsi. Accettare significa intendere la verità»³⁸, in un'affermazione che registra – prima – la direzione poetica autoriale. E procede: «Essere buoni fa male a noi stessi, ci chiude in un cerchio che non ha uscita. Io respiro l'aria, con l'aria cresco, il mio corpo s'allunga, la mia conoscenza s'approfondisce»³⁹ fino a «Io non provo a penetrare in me stessa, io resto al di fuori, mi distruggo»⁴⁰.

L'impianto esistenzialista («l'esistenza precede l'essenza») a quest'altezza si dipana non privo di ambiguità, e sarà riconosciuto dallo stesso Sartre in una corrispondenza privata con l'autrice. Ma è forse certo cinema coevo, quello di Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni, con l'incomunicabilità che regna nelle loro opere, a intridere la trama di *Storia di Anna Drei*⁴¹. L'autrice tratterà di questo anni dopo, in un'intervista a Giulio Nascimbeni che verte sul nuovo romanzo per Longanesi⁴²:

³⁸ M. MILANI, *Storia di Anna Drei*, op. cit., p. 22.

³⁹ Ivi, p. 25.

⁴⁰ Ivi, p. 79.

⁴¹ Com'è noto, l'approccio del primo è stato influente su molte pellicole del secondo. Importante qui, più che sottolineare il catalogo di ciascun regista, notare l'appartenenza generazionale dei tre artisti: Antonioni (1912-2007), Bergman (1918-2007) e Milani (1917-2013).

⁴² Apparsa sul «Corriere della Sera» il 3/6/1964 col titolo emblematico *Jules è sola. La ragazza di nome Giulio*.

- Cosa vorrebbe che un lettore ricavasse dalla lettura del suo romanzo?
- Vorrei che vedesse, nel fondo, cos'è la storia di un'anima. Tutti quelli che hanno visto *Il silenzio* di Bergman e l'hanno apprezzato dovrebbero, a parte la scabrosità del tema, aver capito il significato del messaggio del regista: cioè la ricerca della verità.

Jules, personaggio scomodo, inquieto e irrequieto, alla scoperta di una sessualità con forti tratti di morbosità e compulsione, trova una controfigura in Anna Drei; il suo rapporto ambivalente con l'amore e la seduzione si traduce in un'attrazione sia nei confronti degli uomini sia nei confronti delle donne, rivelando una bisessualità che fece scandalo in Italia, mentre all'estero il romanzo incontrava traduzioni e successo⁴³. Stilisticamente, secondo Carlo Bo, vige nel romanzo «l'inutilità di perseguire il fine impossibile di spiegare la realtà con la realtà»⁴⁴; se quanto detto sinora risulta appropriato, la realtà di Milani è, ancora una volta, interna alla combinazione cronaca-arbitrio. Inoltre, la ri-creazione dell'identità nel romanzo ha molti punti di interesse che la critica ha sinora individuato come pertinenti a una lettura femminista: Sharon Wood ha parlato di «*eroticized speaking subject*» mentre Carmen Maria Gomez di «*vital body and feminist novel*»⁴⁵.

Si veda ora un passo attinente al discorso:

SONO cose della vita.

Cose che succedono a tutti, uomini e donne di questo mondo. O per lo meno, ero io che pensavo così, che credevo che anche agli altri capitasse quanto a me capitava.

In verità io non avevo dimestichezza con gli altri.

Sin da bambina la solitudine (questa inconsueta, lunga, desiderata parola) mi aveva fatto meditare. [...]

Io non la fuggo, la solitudine, e nemmeno la cerco: essa è presente nel mio modo di essere, di avere vita. [...] sono sperduta nella mia solitudine di ragazza Jules.

Perché su di me un nome, un'indicazione, una precisazione?

⁴³ Cfr. *Publicato in Inghilterra il romanzo di Milena Milani*, in «Corriere della Sera», 13/1/1967.

⁴⁴ In «Corriere letterario», 21/6/1964.

⁴⁵ Cfr. S. WOOD, «*Io Giulio*»: *The Eroticised Speaking Subject in the Novels of Milena Milani*, in *A Window in the Italian Female Modernist Subjectivity. From Neera to Laura Curino*, a cura di R. Riccobono, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2013. Cfr. C. M. GOMEZ, *Women Writers and Italian Fascism: Figures of Female Resistance in Paola Masino, Paola Drigo, and Milena Milani*, PHD Thesis, Los Angeles, University of California, 2013.

Perché cercare e non trovare?

Ma che cosa, infine, sto pensando di cercare?

In me, che ho raggiunto quindici anni, e che raggiungerò i successivi, ci sono impressioni che niente cancellerà mai, un fatto si accumula a un fatto, una sensazione a un'altra sensazione, una certezza a una precedente certezza, niente mi vale la verità, se verità esiste su questa terra⁴⁶.

Tra ricerca e verifica in prima persona, Jules rivolge – a sé e al lettore – l'imprescindibile questione della verità che si estrinseca nell'esperienza della libertà, per dirla con Jean-Luc Nancy; il filosofo francese, infatti, scrive: «la libertà [...] è il pensiero o il pensare *come* esperienza»⁴⁷.

Non *outsider* – al contrario accolta nel proprio *milieu* –, Milani si è mossa come vorace e dinamica intellettuale in un'epoca di mutamenti sociali e culturali, andando letterariamente controtendenza come molte altre letterate coeve. I suoi personaggi (talvolta dichiarate controfigure) mettono in luce alcune deviazioni autoriali, sollecitati da forti legami con l'ambiente autobiografico e da attinenze con forme artistiche contemporanee. L'attitudine di Milani è quella del: «Tutto trabocca/ come al fuoco l'acqua/ che bolle, tutto non ha/ un suo posto» (*La ragazza di fronte*). L'assenza di collocazione e di inquadramento permette di conservare la necessità di incarnare un'etica artistica incontrovertibile.

Alessandra Trevisan

Parole-chiave: città, intertestualità, scrittura autobiografica

⁴⁶ M. MILANI, *La ragazza di nome Giulio*, nella ristampa Milano, Longanesi, 1971, pp. 148-49.

⁴⁷ Cfr. J. L. NANCY, *L'esperienza della libertà*, trad. it. di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2000. La nostra proposta deriva dalla lettura di Roberto Esposito.

La valigia di Nelida Milani

Nelida Milani (Kruljac), classe 1939, è originaria di Pola, in Croazia. Laureatasi all'Università di Zagabria presso la Facoltà di Lettere, dopo aver insegnato italiano e francese al liceo croato di Pola ed essersi specializzata in sociolinguistica, nel 1979 ha ottenuto la cattedra di Linguistica generale e Semantica presso la Facoltà di Pedagogia dell'Ateneo di Pola stessa¹. Ha scritto per vari periodici, tra cui il quotidiano «La Voce del Popolo» e il quindicinale «Panorama» di Fiume, ed è stata redattrice per anni della rivista trimestrale di cultura «La Battana»².

Come linguista ha pubblicato documentate ricerche, tra le quali è senza dubbio da ricordare il volume *La comunità italiana in Istria e a Fiume fra diglossia e bilinguismo*, edito nel 1990 per il Centro di Ricerche Storiche Rovigno, sostenuto dall'Università Popolare di Trieste, nella collana «Etnia»: in esso affronta, in ambito teorico, temi e questioni che si ritrovano rappresentati nella sua narrativa, come l'alternanza fra dialetto e lingua, il bilinguismo, l'interferenza (ovvero, «qualunque forma di confusione in seguito alla quale gli elementi della L1 vengono utilizzati insieme con gli elementi della L2»³) in ambito pedagogico, l'apprendimento della seconda lingua (L2) *etc.*

La sua vocazione narrativa non è maturata negli anni giovanili. Le sono consone le forme del racconto lungo e del romanzo breve, che la ricollegano a una certa misura di scrittura praticata e sostenuta, ad esempio, da Calvino, che, infatti, figura tra i suoi autori di riferimento⁴.

¹ Ho avuto modo di discorrerne a Trieste, al Convegno internazionale *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, che si è tenuto dal 5 al 6 ottobre 2017 (cfr. la URL: <http://www.irci.it/irci/index.php>) e i cui Atti sono in corso di stampa.

² Cfr. la URL: <http://www.editfiume.info/lavoce/la-battana>.

³ N. MILANI, *La comunità italiana in Istria e a Fiume fra diglossia e bilinguismo*, Trieste-Rovigno, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume-Università Popolare di Trieste, 1990, p. 97.

⁴ In *Impercettibili passaggi* la protagonista afferma: «Per anni sono stata innamorata di Calvino il perfettissimo, il cristallo e la fiamma. Troppo grande. Ora leggo Tabucchi, sono innamorata di Tabucchi almeno quanto lui di Pessoa». Si veda N. MILANI, *Una valigia di cartone*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 73.

La Milani ha vinto cinque volte il “Premio Istria Nobilissima” con *Insonnia* (1987), *La partita* (1988), *Impercettibili passaggi* (1989), *Una valigia di cartone* (1990) e *Tempo di primavera* (1991). *Una valigia di cartone* ha dato il titolo a una raccolta edita da Sellerio nel 1991, che si è aggiudicata il Premio Mondello nel 1992.

Nel 1996 è uscito, in edizione bilingue italiano/croato, *L'uovo slosso / Trulo jaje*⁵; nel 1998, il pluripremiato *Bora*⁶, un romanzo autobiografico scritto con Anna Maria Mori, che racconta la storia della terra istriana da due diverse prospettive, quella di un'esule (Mori) e quella di una donna che ha scelto di rimanere in patria (Milani). Del 2006 l'antologia *Nezamjetne prolaznosti (Impercettibili passaggi)*, una selezione di racconti tradotti in croato, e del 2007, pubblicata dalla EDIT di Fiume, è *Crinale estremo*, un'altra silloge che ripropone anche *Una valigia di cartone*.

La produzione di Nelida Milani è incentrata sulla terra istriana e solleva questioni attualissime che riguardano tutte le terre di confine e di passaggio: anche per tali ragioni, si tratta, di certo, di una lettura assai coinvolgente e utile per comprendere meglio, dall'interno, certi meccanismi comuni a fenomeni sempre più diffusi sul globo terrestre.

Com'è noto, la popolazione dell'Istria, in particolare, alla fine della Seconda guerra mondiale ha dovuto scegliere, pressata dagli eventi storici, se resistere nella propria terra d'origine o trasferirsi altrove, sradicandosi e affrontando i disagi degli esuli. Trattando dell'esodo giuliano-dalmata, si parla di circa 30.000 abitanti fuggiti solo da Fiume tra il 1945 e il 1954: un fenomeno massiccio, dunque, che ha comportato conseguenze pesanti sia per chi decise di andar via sia per chi scelse di restare in quelle zone che si andavano progressivamente spopolando.

Il tema dell'esodo è centrale nella produzione narrativa di Nelida Milani, ma l'equilibrio della scrittrice le consente di affrontare una questione che pur riguarda da vicino la sua biografia non in chiave autobiografica, ma in una dimensione collettiva che coinvolge direttamente il suo popolo e che si estende, poi, metaforicamente, a condizione esistenziale di disagio, sradicamento, spaesamento.

⁵ Fiume-Zagabria, Edit-Durieux, 1996.

⁶ Como, Frassinelli, 1998.

Questo contributo si sofferma su uno dei microcosmi più noti tratteggiati dalla Milani, *Una valigia di cartone*, racconto lungo che è uscito, assieme a *Impercettibili passaggi*, nella fortunata collana “blu” della Sellerio intitolata «La memoria», in una piccola antologia bipartita. E, forse, nessuna collezione poteva essere più adatta, visto che due autori cari alla Milani, Tabucchi e Bufalino⁷, sono stati editi proprio dalla casa editrice palermitana.

Una valigia di cartone narra la storia di Norma, nata a Monghebo (un piccolo borgo fra Parenzo e Orsera), rimasta orfana del padre a tre anni e cresciuta con la madre e i due fratelli, Giovanin e Anna, in un paese di campagna in cui «si parlava misto, un poco in slavo bastardo e un poco in italiano bastardo»⁸. Uno degli elementi più interessanti di questo “microromanzo” e di tutta la produzione della Milani è proprio l’impasto linguistico di cui sono intessuti i suoi testi.

In *Una valigia di cartone* la struttura lessicale portante è italiana (italiano standard), ma affiorano qua e là voci popolari, espressioni riconducibili al dialetto o alle prima menzionate “intersezioni”⁹.

Quali esempi, potremmo citare: la voce popolare e familiare «torcibudella»¹⁰ e l’aggettivo familiare o regionale «sparagnina»¹¹; il «lodogno»¹², o bagolaro, o romiglia, o caccamo o fraggiracolo (o *Celsis australis*), una pianta delle ulmacee naturalizzata sul Carso specie a margine degli abitati; la pantegana, nella variante meno usuale «pantigana»¹³; il «fogoler»¹⁴, che sarebbe il ‘focolare’ in dialetto mantovano, ma il sito istrianet.org ci viene in soccorso indicandone una traduzione in sloveno (*ognjišće*) e specificando che si tratta del focolare aperto, sollevato di pochi

⁷ La Milani li evoca entrambi nel secondo racconto: cfr. N. MILANI, *Impercettibili passaggi*, in EAD., *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 97.

⁸ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, in EAD., *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 12.

⁹ Di «testo plurilinguistico» in lingua italiana, dialetto istroveneto e lingua croata parlano Rita Scotti Jurić e Isabella Matticchio in *Norma linguistica e miscuglio linguistico: i Racconti di guerra di Nelida Milani*, p. 1033 (consultabile alla URL: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55285/Pages%20from%20libro%20locas-3.pdf?sequence=1>).

¹⁰ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 10.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*; cfr. anche p. 20.

centimetri dal pavimento¹⁵; la «nappa»¹⁶, che vi è collegata, essendo la ‘cappa’; il «trapestio del bestiame»¹⁷, variante poco comune di “trepestio”; la «stanzia»¹⁸, variante antica di “stanza”; la «buriza», che è una voce dell’istrioto, lingua romanza autoctona dell’Istria meridionale distinta dal dialetto istroveneto (o Istriano o veneto d’Istria), e sta a indicare una pentola, per la precisione un pentolino alto con coperchio e manico abbattibile; il «freschin», voce del dizionario regionale veneto che indica ‘l’odore sgradevole che si sprigiona dalle stoviglie adoperate per il pesce o le uova’¹⁹; il verbo veneto «ingrumare»²⁰, ovvero ‘ammassare’; la «cossara»²¹, che dovrebbe essere una cesta che si trasportava sulla testa; il «bieco»²², ovvero ‘toppa, pezza’ in dialetto istriano; l’«andar torziolon»²³, che nel dizionario triestino sta per ‘andare in giro’; «i mussi»²⁴, ossia gli asini domestici in Veneto, e i «samèri»²⁵ (il “samèr”, nel dialetto della Valle d’Istria, è l’‘asino’)²⁶; la «fighera»²⁷, ossia l’albero del fico²⁸; «picia»²⁹, che in veneto sta per ‘piccola’; il lago nella variante (letteraria) «laco»³⁰; le «armente», ossia le ‘giovenche’, le ‘vacche’ nel dialetto triestino; i «videi»³¹, o ‘vitelli’; «i caratelli»³² (in veneto, il “caratèlo” è la ‘botticella’); i «grempani»³³ (si consideri che “grembano” in dialetto triestino è il ‘sasso’, il

¹⁵ Cfr. la URL: <http://www.istrianaet.org/istria/crafts-trades/household/cucina-utensili.htm>.

¹⁶ *Ibidem*. Cfr. il racconto nell’ed. cit. alla p. 10.

¹⁷ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 10.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. anche la spiegazione dell’Accademia della Crusca al riguardo, alla URL: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/quellodore-particolare-detto-veneto-fresch-n>.

²⁰ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 12: «ingrumava».

²¹ *Ibidem*.

²² N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 13.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*. Cfr. anche p. 40.

²⁵ *Ivi*, p. 13.

²⁶ Cfr. S. CERGNA, *Vocabolario del dialetto di Valle d’Istria*, Rovigno, Centro Ricerche Storiche di Rovigno, 2015, Collana degli Atti, n. 41, p. 315.

²⁷ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 13.

²⁸ Cfr. S. CERGNA, *Vocabolario del dialetto di Valle d’Istria*, op. cit., p. 132.

²⁹ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 14.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 15.

³³ *Ibidem*.

‘masso’); «bucate»³⁴, voce dell’istoveneto per ‘boccali’, ‘boccaletti’; il «morer»³⁵, il ‘gelso’ in veneto; il «brusco»³⁶ o ‘foruncolo’, sempre in veneto; il «polesan»³⁷, ossia il dialetto veneto parlato soprattutto nella provincia di Rovigo; i «dindi»³⁸, che sono i ‘tacchini’ nel dialetto del Friuli Venezia Giulia; le «avventore»³⁹, forma rara del femminile plurale di “avventore”; le «vis’ciade»⁴⁰, che in Friuli Venezia Giulia sono le ‘bacchette’, i ‘rami’; «el tigor»⁴¹, ovvero il ‘deposito di attrezzi’, il ‘pollaio’⁴²; la «slinga»⁴³, nel dialetto istriano il ‘laccio delle scarpe’ (dal tedesco *Schlinge*, ‘cappio’, ‘laccio’); «i bronzi»⁴⁴, i ‘tizzì di carbone’ nel dialetto triestino; il «canevaccio»⁴⁵, variante meno comune di “canovaccio”; «cicirimicili»⁴⁶, che è detto delle «donne che continuamente sorridono»; le «morbiderie»⁴⁷, che sta per ‘comodità’; gli «s’ciavi»⁴⁸ o ‘blatte’ (in veneto), riferito ai contadini; il «bavariol», ossia il ‘bavaglino’, in veneto; le «primariole»⁴⁹ o primole, che sono le ‘primule’; la «bulada»⁵⁰ o ‘bravata’⁵¹; «sgnaccò»⁵², voce settentrionale di origine onomatopeica che sta per ‘mise’ *etc.* Vi si adopera, inoltre, l’articolo di fronte ai nomi femminili di persona o animale (es.: «mezzo litro di latte della Viola»⁵³).

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Ivi, p. 16.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.* A p. 18 si trova anche la forma femminile «dindia».

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ Ivi, p. 18.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Cfr. R. STAREC: *Mondo popolare in Istria. Cultura materiale e vita quotidiana dal Cinquecento al Novecento*, Trieste-Rovigno, Centro di Ricerche Storiche Rovigno, 1996, Collana degli Atti del CRSR, n. 13, p. 65.

⁴³ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 20. Cfr. anche p. 39.

⁴⁴ Ivi, p. 20.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ Ivi, p. 23, come la cit. che segue.

⁴⁷ Ivi, p. 29.

⁴⁸ Ivi, p. 30.

⁴⁹ Ivi, p. 34.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, Venezia, Tip. Andrea Santini e figlio, 1829, p. 76.

⁵² N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 34.

⁵³ Ivi, p. 11.

Tra gli impropri, da ricordare: «mare⁵⁴ grega»⁵⁵, ‘madre greca’, cioè, in senso figurato, ‘doppia’, ‘fallace’, ‘che ha due lingue’, ‘che ha bella apparenza e poca sostanza’⁵⁶, nel dialetto veneziano; «bruta mula sporca»; l’espressione croata «poboga svetoga» (che ritengo valga come un ‘Santo Dio!’), «trubilo» (che potrebbe avere la stessa radice di *truba*, ‘tromba’, o *trubiti*, ‘strombettare’, ‘suonare’ in croato); «foiba de Pisin», ovvero l’inghiottitoio del torrente Foiba, il maggiore fiume carsico dell’Istria *etc.*

Fra i modi di dire: «strenseva la spina dela bote picia e lasciava spandere la spina dela bote granda»⁵⁷, laddove la “spina” sta per il ‘cannello’ che si inserisce nelle botti per spillarne il contenuto; e «fradei-cortei»⁵⁸, che rimanda al proverbio veneto «Fradei cortei, cugnade spade e madone piturade», ossia ‘fratelli coltelli, cognate spade e suocere dipinte’.

Molto interessante tutto il lessico legato alla sfera del cibo: «angusigoli»⁵⁹ (dovrebbero essere i beloni, pesci di acqua salata dal corpo molto allungato: se ne ha traccia, al femminile, nei vocabolari di dialetto veneziano)⁶⁰ cucinati con la polenta; la voce popolare «pomi»⁶¹ per indicare le mele o la frutta tondeggiante; i «bussolai zuccherati»⁶², biscotti tradizionali veneziani; le «maddalene dolci»⁶³; l’«acqua buona fontagnana»⁶⁴; le «sardelle»⁶⁵ per ‘sardine’ *etc.*

Questo breve campionario di voci lessicali ha lo scopo di dare un’idea della vivace ricchezza della lingua adoperata dalla Milani per evocare un’epoca e soprattutto usi, costumi, valori di cui si potrebbe perdere traccia.

⁵⁴ Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, op. cit., p. 535.

⁵⁵ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 14.

⁵⁶ Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, op. cit., p. 261.

⁵⁷ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 16.

⁵⁸ Ivi, p. 18.

⁵⁹ Ivi, p. 12.

⁶⁰ Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, Venezia, Tip. Andrea Santini e figlio, 1829, p. 15.

⁶¹ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 12.

⁶² Ivi, p. 13.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Ivi, p. 15.

⁶⁵ Ivi, p. 37.

La lingua della Milani evoca un mondo perduto, ma è a sua volta un mondo: un mondo plurisfaccettato e caleidoscopico, perché in esso convivono pacificamente, coesistono e si fondono armonicamente lingua italiana, dialetti, altre lingue, voci onomatopeiche e termini di fantasia. È una perfetta metafora linguistica dell'amalgama, del crogiuolo di razze ed etnie, del *melting pot* che la terra istriana oggi, dopo tante vicissitudini, sofferenze, strappi, lacerazioni, violenze, rappresenta. Si può dire che nell'impasto lessicale della narrativa di Nelida Milani sia contenuto *in nuce* un programma politico, una prospettiva di sviluppo, il sogno di una società multietnica nella quale riescano a convivere senza soluzione di continuità gruppi in origine diversi, ma i cui confini si sono persi, disciolti in un'unica miscela: la Milani con naturalezza riesce a mescolare, in un processo inverso alla distillazione, fluidi provenienti da diversi alambicchi - garantendo spazio a ognuna di quelle voci, che mantengono la propria identità originaria e, allo stesso tempo, ne acquisiscono una nuova -, nel composto iridescente che tutti li comprende in un'equilibrata ma mai artefatta alchimia.

Grazie al «gusto del commercio»⁶⁶ della madre, i protagonisti del racconto riescono a superare momenti di forte indigenza e difficoltà, cui si allude con senso di dignità ma anche senza mistificazione; quando Norma compie dieci anni, la madre si rende conto che in città sarebbe più semplice e più redditizio commerciare e decide di trasferirsi a Pola con i figli, stabilendo in seguito che Giovanin abbandoni la scuola e resti in paese per curare gli interessi di famiglia.

Tra i ricordi di gioventù, un'anticipazione metaforica del destino degli esuli in una scena molto forte che riguarda gli animali condotti al macello:

La Pinuccia e io siamo a Paoletta in spiaggia a raccogliere conchiglie e naridole⁶⁷ e staccare pantalene⁶⁸ con la lama di un britolino⁶⁹. All'orizzonte appare la nave con il bestiame per il macello: manzi, cavalli, mucche, vitelli, asini. Non ci sono nelle vicinanze né moli né approdi [...]. L'imbarcazione si ferma al largo e i

⁶⁶ Ivi, p. 13.

⁶⁷ Le "naridole" sono molluschi gasteropodi.

⁶⁸ Ovvero 'patelle', piccoli molluschi con guscio piatto, aderente agli scogli.

⁶⁹ Sorta di 'coltellino'.

marinai buttano a mare il loro carico vivente: le bestie nuotano faticosamente verso riva e si arenano nella sabbia appesantita di umidità. Gli scortigadori⁷⁰ del macello ricuperavano i capi di bestiame sconfinati fuori dal recinto spinato, chiudevano il cancello ed i poveri quadrupedi rimanevano là dopo essersi guadagnati a nuoto la morte, fra l'odore di salsedine e di catrame, ad aspettare il loro turno per essere colpiti in testa dal pesante maglio⁷¹.

Le sconfinite distese marine sono associate anche a uno dei più terribili crucci della protagonista del racconto/romanzo: «Povera me! Quando penso alla mia infanzia, in genere alla mia vita, mi faccio pena [...]. Son cresciuta grande grossa e ignorante»⁷². Norma ricorda che, in un periodo in cui era a servizio presso una famiglia di «regnicoli»⁷³, i suoi padroni le permettevano di sfogliare la *Divina Commedia* illustrata da Doré, ma, osservando quelle immagini, le era chiaro che «non bastava, che il segreto stava in quelle righe nere»⁷⁴. Ed ecco che le profondità marine vengono piegate a rappresentare tale oscuro sentimento di disagio e inadeguatezza: «La mia ignoranza, agendo più sull'inconscio che sul raziocinio, forniva alle mie incertezze come un brontolio di fondo, di mare sterminato e insondabile»⁷⁵.

Un'altra immagine di precarietà è associata alla confessione di non essere riuscita a perdonare alla madre solo il fatto di «non avermi mandata a scuola. Quante volte ho pianto perché possiedo poche parole, poche frasi. Voglio spiegare una cosa e non posso farlo e mi sento come legata a un cavo che oscilla nel vuoto»⁷⁶. Un'ulteriore conferma del fatto che per la Milani di *Una valigia di cartone* le parole hanno un potere e danno potere: il potere di illustrare agli altri le proprie opinioni, il potere di convincerli, magari di persuadere. Eppure, il potere delle parole, in qualsiasi lingua si pronuncino, viene meno di fronte a quello del denaro:

⁷⁰ Letteralmente, 'scorticatori' ovvero 'scuoiatori'.

⁷¹ N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., pp. 23-24.

⁷² Ivi, p. 17.

⁷³ Ivi, p. 25.

⁷⁴ Ivi, p. 27.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 35.

Gli ho parlato persino in slavo - commenta, rassegnata, la madre che ha contratto dei debiti nel gestire un'osteria -, l'ho implorato perché non si prendesse tassi di interesse troppo alti sul debito accumulato, ma parli slavo o parli italiano, se sono signori è sempre la stessa razza, non si rompono le corna fra di loro, parlassero anche cinese⁷⁷.

La vita «a pieno servizio»⁷⁸ presso i regnicoli le permette di imparare anche a cucinare; e di nuovo la lista confusa dei piatti imbanditi - che ricorda alcuni elenchi indiavolati di certa poesia dialettale del Seicento italiano - dà la misura, gioiosa, ancora una volta di una *varietas* che attinge a diverse tradizioni culinarie (anche regionali) e le mescola allegramente nel segno della tanto anelata vittoria finalmente riportata sulla fame:

Imparai che lo zucchero fa male e che il sale fa male e le uova e qualsiasi sottaceto, e qualsiasi cosa affumicata, frita o in salamoia. Mi pareva impossibile che tutte quelle buone cose potessero far male. Facevo i sughi con origano, maggiorana e rosmarino, i maccheroni al pettine, la pastasciutta all'italiana e i fusi all'istriana, i tortelloni di ricotta, baccalà in umido e ogni sera immancabilmente, appena passava dal colletto duro a quello floscio attaccato alla camicia, servivo al maresciallo la minestra in brodo con una pastina piccola che chiamavano padrenostri, cui seguiva manzo bollito, accompagnato da patate fritte e insalata. Mangiavo ogni giorno, due volte al giorno, ero sempre sazia⁷⁹.

La vita di Norma procede, durante il Ventennio fascista, accanto a Berto, un uomo colto e appassionato di politica, che, però, la fa sentire spesso sola ed esclusa a causa della sua ignoranza del mondo⁸⁰. Un giorno il marito le rinfaccia di assomigliare sempre più alla madre e Norma si rende conto di esserne orgogliosa:

Si faceva strada in me l'idea che pur essendo sposata dovevo mantenere i legami con i fratelli, con la famiglia, pormi come anello di una storia che continua, nei nipoti cominciai a [...] individuare esattamente le qualità di nostra madre [...], la volontà di far del bene, di lavorare cioè [...]. Alla mancanza di istruzione sopperivo con l'onestà, la costanza e il lavoro. Berto non ragionava come me, era sempre vissuto in città, era

⁷⁷ Ivi, p. 36.

⁷⁸ Ivi, p. 26.

⁷⁹ Ivi, pp. 25-26.

⁸⁰ *Ibidem*.

andato a scuola, era istruito, ma [...] diceva che io lavoravo per lavorare, senza intelligenza, senza un disegno superiore ed uno scopo [...]⁸¹.

Poche pennellate delineano, in seguito, l'angoscia provata durante il periodo della guerra e ne denunciano con asciuttezza le logiche inumane:

Evitavo d'imbarcarmi sul vaporetto di linea Istria-Trieste, perché era diventato il quotidiano bersaglio privilegiato di tre aeroplani; preferivo andarci a bordo di un barcone che faceva trasporti di tre quattro persone e quindici o venti ettolitri di vino. La notte era oscura [...]. La mattina dopo la gente del paese venne a dirci che quella stessa barca con la quale ero arrivata, era stata mitragliata di ritorno a Fasana subito all'uscita del porto. I partigiani volevano ammazzare tre fascisti che si erano imbarcati e per non fallire il colpo avevano sacrificato tutti⁸².

Dopo la fine del conflitto, riportati i propri cari a casa, a Pola, Norma racconta l'inizio del terribile «esodo in massa che riconsegnava l'Istria alle sue medievali prospettive di guerre, pestilenze e scorrerie»⁸³. Narra di un «tempo sospeso»⁸⁴:

un tempo che propriamente non era, un tempo indefinito che aveva accumulato le cose più disparate: gli spettacoli al Circolo Italiano e lo scirricolo ai Giardini, i militari alleati e i titini, i rottami nel porto e gli elmi tedeschi sotto i pini di Valcane, la nuova moneta e i Reali sui francobolli ingialliti.

Ancora una volta, la lingua della Milani si fa mondo e ricrea un'atmosfera, rievoca la sensazione di un tempo sospeso della Storia, accumulando in tre righe immagini e oggetti che appartengono a realtà e a momenti storici diversi, affastellandoli l'uno sull'altro con un senso di concretezza che nomina le «cose» a una a una tramite termini esatti, con precisione, restituendo una cartolina nitida e facilmente visualizzabile di una fase di passaggio, in realtà difficilmente definibile.

⁸¹ Ivi, p. 42.

⁸² Ivi, pp. 42-43.

⁸³ Ivi, p. 45.

⁸⁴ *Ibidem*.

Nella sua visione è contemplata la possibilità di una pacifica e parallela coesistenza di “cose” e “parole” che appartengono ad ambiti differenti e che occupano, ognuna, una ben precisa porzione della tela, contribuendo all’effetto complessivo di un quadro dipinto in parte a colori e in parte in bianco e nero. La formidabile capacità di mimesi linguistica della scrittrice, quella di calarsi perfettamente nella lingua elementare e popolare di Norma, non penalizza affatto, bensì potenzia la forza icastica della sua narrazione: nella narrativa della Milani sono, infatti, le “cose” che parlano, le azioni che fanno procedere la storia, i dialoghi a caratterizzare la personalità dei personaggi. Non c’è alcuna necessità di interventi da parte di un narratore onnisciente, alcuna necessità di commenti esplicativi.

Denso, diretto ed efficace anche lo snodo narrativo nel quale, dopo strenui tentativi di adattarsi alla nuova realtà e di resistere, pure Norma e Berto, alla fine, scelgono di partire:

A far decidere Berto a chiudere il suo libro dei sogni fu tutta una serie di fatti e fatterelli che facevano pensare ad un’occupazione bella e buona, non certo alla liberazione: buttavano giù gli stemmi dei Comuni istriani e le statue, cadde Francesco Giuseppe, andò in frantumi il legionario nell’atrio del tribunale, furono scalpellate via le due teste di antichi guerrieri, con l’elmo e il cimiero, rivolte l’una a levante e l’altra a ponente, come se volessero significare che stavano lì per vigilare la città dalla parte del mare e dalla parte della campagna, sistematicamente venivano cambiati i nomi delle vie e delle piazze e i cognomi delle famiglie⁸⁵.

Ecco, di nuovo, il valore, il peso delle parole, dei suoni attraverso i quali nominiamo gli oggetti intorno a noi e, in questo attribuire a ogni “cosa” un “nome”, a ogni essere umano un cognome, conferiamo loro un’identità. Rinominare il mondo è, dunque, un chiaro e manifesto atto di violenza da occupante, non un gesto da liberatore: è prima di tutto attraverso l’imposizione di nuovi nomi che passa l’occupazione, è dall’imposizione di una nuova lingua che si riconosce lo spirito del dominatore.

⁸⁵ Ivi, pp. 50-51.

L'imbarco dei "dannati" che, come i protagonisti, scelgono di non assistere impotenti allo snaturamento di quello che era il "loro" mondo ha tratti tragicamente danteschi:

una disperata coscienza dell'immodificabile ci portò a bordo della *Toscana* a Molo Carbon, sempre popolato di una folla luttuosa dove tutti si abbracciavano disperati all'idea della separazione. Paradossalmente in quella maniera Pola si legava all'Italia come mai prima, con un doppio filo di sangue, spaccandosi le famiglie destinate a tessere nuove parentele sull'una e sull'altra sponda⁸⁶.

Da Genova i due sposi vengono, quindi, indirizzati a Brindisi e, nel Forte, si ritrovano una decina di famiglie di Pola, giunte all'improvviso fra gente «buona ma chiusa»⁸⁷. Fin dal principio, la convivenza con i pugliesi non è semplice, a causa delle diverse mentalità che si scontrano. Oltretutto, a trentacinque anni, Norma perde il marito e resta con una figlia di dodici; il fratello Giovanin, avvisato tramite telegramma, si precipita in treno e si unisce al corteo dopo aver corso dalla stazione con la sua «valigia di cartone vuota»⁸⁸, cui si ricollega significativamente il titolo del racconto. È stato derubato vicino Napoli; la sua valigia, attributo tipico del migrante ma, in questo caso, anche metafora di una vita depredata, di un intero mondo svuotato di senso, non contiene più «zucchero né olio né lardo né farina»: è stata privata di alcuni alimenti fondamentali, delle sostanze nutritive più utili al sostentamento, del legame con la tradizione.

Le due donne, rimaste sole, si adattano a continuare a vivere a Brindisi; grazie al colonnello Morello, che la ascolta con pazienza, nonostante la difficoltà di comprendere «il mio dialetto istroveneto»⁸⁹, Norma viene assunta al Genio Marina per vari anni e ricomincia a rasserenarsi; e la metafora per indicare il suo mutato stato d'animo coinvolge sempre la sfera del linguaggio:

⁸⁶ Ivi, p. 51.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Ivi, p. 55, come la citazione che segue.

⁸⁹ Ivi, p. 56.

i miei pensieri avevano recuperato il linguaggio dell'ironia polesana, perduto il linguaggio dell'infelicità. Avrei voluto esprimere al colonnello la mia sempiterna riconoscenza, ma non sapevo come, non sapevo parlare con lui, la commozione e il disagio mi imbarazzavano come del resto ogni sentimento che nessuno mi aveva insegnato ad esprimere ma piuttosto a nascondere⁹⁰.

Si tratta, dunque, di tre differenti ordini di incomunicabilità: l'uno dettato dalla lingua "diversa" e non ben compresa dagli altri, l'altro dall'"ignoranza" di cui Norma più volte si rammarica, e il terzo causato dall'incapacità di identificare ed esprimere i propri sentimenti, una sorta di analfabetismo affettivo.

Quando la figlia compie i vent'anni, Norma le permette di lavorare alla Standa, nonostante i pettegolezzi delle vicine di casa, che insinuano che «i ragazzi molestavano volentieri le commesse dei grandi magazzini»⁹¹: in pochi tratti è delineata la condizione disagiata di vita di due donne sole in una società chiusa e ancora governata dai pregiudizi.

La convinzione che sia necessario portare la figlia «verso settentrione, verso il Veneto e l'Istria, verso Trieste»⁹² affinché conosca «altra gente, altra mentalità, la cultura mistisangue in cui sono nata io che rende più aspri, più scontroso ma più liberi nei giudizi forgiati dal continuo confronto con chi vede il mondo in maniera diversa»⁹³ induce Norma a trasferirsi a Firenze dalla sorella Anna e a lavorare lì per svariati anni: in poche righe è condensata, ancora una volta, una visione della vita che sembra accomunare chi abita in zone di passaggio, nelle quali l'incontro/scontro fra culture diverse apre continuamente nuovi orizzonti e induce a non fossilizzarsi in convinzioni statiche e definitive.

La narrazione accompagna Norma fino all'età della pensione e oltre, sino ai suoi ultimi istanti: il termine della vita riconduce alle origini, al ricordo di Pola, divenuta irriconoscibile senza i volti di tutti i coetanei della donna, ormai scomparsi, e abitata da altra «gente sradicata essa pure e alla ricerca vana di una radice»⁹⁴. Siamo

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Ivi, p. 57.

⁹² Ivi, p. 58.

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ Ivi, p. 64.

spettatori degli ultimi pensieri della protagonista, ripiegata su se stessa e rapita da piacevoli ricordi d'infanzia, quando le gocce di pioggia che colavano dal tetto nelle «pignatte, secchi, catini, mastelli»⁹⁵ disseminati dalla madre per la casa, a raccogliere quell'acqua preziosa, suonavano come una «sinfonia»⁹⁶ e «Ci si addormentava in mezzo a quel concerto»⁹⁷.

Ma, forse, la vera conclusione del racconto si può individuare al capoverso precedente: il sorriso che pare di intravedere sulle labbra della donna che si sta spegnendo è alimentato dalla serena consapevolezza di aver fatto la scelta giusta, allontanandosi, seppur a malincuore, dalla propria patria per ricominciare a vivere altrove. Il ritratto di chi è rimasto, infatti, non lascia dubbi:

A Pola sono spariti quasi tutti quelli della mia età, tutti i rimasti, quelli che avevano tanto sperato, discusso, fatto progetti, spaccato il capello in quattro. Ogni volta che ci andavo mi sembrava che in una nuvola di malumore persistente custodissero cose morte o morenti, sale e cenere, che il loro fosse un destino di sentinelle di tombe e macerie, se non addirittura di nessuno e di niente. Un grigiore, un silenzio, lo squallore che ha il sopravvento nei cortili scalcagnati, nelle facciate scalinate, e loro, i polesani, sempre quello sforzo di mettersi in riga con ciò che non sono, prigionieri di loro stessi, dei loro comportamenti, della loro natura che è la mia cui non è poi tanto strano che tocchi una sorte tanto amara⁹⁸.

La vita “era altrove” e, nonostante la sua natura comune a quella dei polesani, Norma può rivendicare con orgoglio di aver avuto la forza e il coraggio di sradicarsi, di mettersi in gioco, elastica e duttile, di smettere di discutere e fare progetti solo a parole - come, ad esempio, era solito fare Berto -, per dare forma a nuove speranze, con realismo, buon senso, concretezza ed energia. Di certo, non a caso i suoi occhi si chiudono sull'immagine rassicurante e propositiva della «mamma»⁹⁹, che sta radunando catini e pignatte per non sprecare neanche una goccia di acqua piovana.

Maria Panetta

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ivi*, pp. 63-64.

⁹⁹ *Ivi*, p. 64.

Scrivere l'assenza: il nichilismo gentile di Fleur Jaeggy

BEEKLAM: Chiudi le porte.

VICTOR: Le porte sono doppie e chiuse.

BEEKLAM: E cos'è quella luce che filtra
continuamente?

VICTOR: Sono le crepe.

BEEKLAM: Ebbene, spegnile¹.

Übersprung è la parola tedesca che indica l'attenzione distratta e viene usata dagli etologi per descrivere il comportamento del gatto, di ogni gatto immediatamente prima dell'uccisione di una preda. Un allontanamento dall'oggetto che è al tempo stesso attesa indifferente e caricamento: la preda è già morta, ma ancora non lo sa. La sua condizione, propria di chi è afferrato, può essere espressa da un'altra parola opportunamente rilevata da Elias Canetti nel suo fondamentale *Massa e potere* che indica questo aspetto del rapporto tra predatore e preda: *Ergriffenheit* che significa, per estensione, 'commozione': «Essa esprime la condizione di chi è pienamente afferrato e bloccato da una forza sulla quale non si ha alcuna influenza»².

Nel distrarsi dall'agonia, dall'attimo che anticipa la fine c'è il senso stesso della scrittura e della poesia. *Übersprung* è questa tregua che sa di tradimento, il momento in cui preda e cacciatore, vittima e carnefice sono apparentemente affratellati *nella diversione*. È un momento vuoto, *di* vuoto in cui tutto può succedere ma in cui succede esattamente quella cosa lì, l'*ananke* già scritta, che è nelle cose. Il rapporto con le parole sta in questa distanza dalla preda, nell'intervallo che governa l'uccisione e che può generare, ogni volta, un fraintendimento o un tradimento o un'attesa. È sempre Canetti che aiuta a capire l'intensità (e la definitività) della corrispondenza in termini di forza e potere: «Lo spazio sul quale il gatto proietta la

¹ F. JAEGGY, *Le statue d'acqua*, Adelphi, Milano 2015 (1980), p. 18.

² Cfr. E. CANETTI, *Masse und Macht*, Claassen, Hamburg 1960 [ed. it. *Massa e potere*, trad. it. di Furio Jesi, Adelphi, Milano 2002, p. 247. È l'edizione da cui cito].

sua ombra, gli attimi di speranza che esso concede al topo, sorvegliandolo però con la massima attenzione, senza perdere interesse per il topo, per la sua prossima distruzione, potrebbe essere definito come il vero corpo del potere, o semplicemente il potere stesso»³.

Quello di Fleur Jaeggy è sempre, mi pare, un gioco sottile col potere delle parole e con la simultaneità e la parvenza delle sue manifestazioni. Anche il ricordo assume i contorni del possesso e della commozione, e la presa di distanza dalla realtà è, a volte, solo il preludio di un ritorno che si annuncia imminente. E dunque:

Quando ha raggiunto il bersaglio, all'improvviso il gatto si distrae. Gli etologi chiamano questo movimento *Übersprung*. Avviene poco prima del corpo mortale. [...] La farfalla danza la sua agonia. Vibra impercettibilmente, tanto da destare ancora interesse nel gatto. E lui si distrae. Si allontana. Con calma muta la rotta. Muta la rotta mentale. È come un momento morto. La stasi. Sembra che nulla lo interessi. Sembra che abbia dimenticato ciò [...] che prima l'aveva posseduto come se fosse un'idea, un pensiero. [...] il gatto guarda altrove, è altrove. [...] Forse la farfalla e la foglia hanno anche loro lo stesso momento di *Übersprung*. Come il gatto. Si distraggono dall'agonia, si distolgono dalla loro morte. Dall'idea di morte. Così fa il gatto. Distoglie anche se stesso dall'agonia. Che ha inferito. Non sappiamo perché accada che il gatto volga il suo sguardo altrove. Lui lo sa. Chissà, forse è *delectatio morosa* questo *Übersprung*. Il malinconico disfarsi di un legame con la vittima.

Così continua in una delle sue rare ed efficacissime dichiarazioni di poetica:

Übersprung: parola che riguarda anche noi. È il volgersi altrove, passare ad altro, manifestare il gesto del distacco, come un addio. La divagazione dal tema, l'evasione da una parola, e insieme la caccia alle parole, il disfarsene: sono altrettanti modi mentali dello scrivere. C'è chi scrive grazie alla *delectatio morosa*. Thomas de Quincey, per esempio, una volta accennò alla "dark frenzy of horror", all'oscura frenesia dell'orrore⁴.

Un autocompiacimento nell'atto di commettere il peccato, la *delectatio morosa*, commentata attraverso l'amato de Quincey: in ciò consiste quel nichilismo gentile che si coglie nelle pagine - nelle dense, nelle rarefatte - dei racconti e dei

³ E. CANETTI, *Massa e potere*, op. cit., p. 340.

⁴ F. JAEGGY, *Sono il fratello di XX, Gatto*, Adelphi, Milano 2014, pp. 95-96.

romanzi. È spesso una sfida col vuoto, con l'*horror vacui* cui la scrittura e l'esistenza frappongono una fragile ma necessaria barriera. Ed è vita che avanza ma in difetto, come vista da fuori, appena sfiorata con movimento di partecipe disinteresse. Il sospeso riduce il confine (l'incomprensione) tra ciò che è raccontato e la vita, tra il punto da cui viene compresa la vita e la vita stessa. Perché la scrittura della Jaeggy è questo gesto che comprende attraverso l'assenza e, comprendendo, amplifica o riduce, sintetizza o sottintende, procede a sprazzi o spiega. Lo stile regge le pause, gli attimi che si succedono nella lentezza di un periodare che sceglie le parole con accuratezza. Le parole di ogni testo della Jaeggy pesano per suono e posizione. Come se suono e posizione arricchissero la narrazione.

L'ordine meticoloso che Jaeggy persegue è esso stesso un'anticipazione poetica del nulla, che si presenta in ciò come una variazione dall'ordine, uno scarto dal quotidiano che consuma i propri oggetti dall'interno.

La predilezione per autori quali Walser⁵, che viene citato nella prima pagina dei *Beati anni del castigo*, Keller o Trakl, o l'amore professato per le poesie di Emily Dickinson, trovano una motivazione possibile anche nella scoperta di una quotidianità dietro cui si nasconde quella che in un'intervista a Ranieri Polese l'autrice ha definito «umiltà visionaria»⁶. A interessarla credo sia il sottinteso che ha comunque bisogno di quell'ordine per inverarsi, credo sia il senso di privazione a volte bizzarro a volte sorprendente, spesso coglibile grazie all'orecchio attento di chi conosce le minute variazioni del tempo e sa interpretarne le incongruenze.

Avendo capito il limite intrinseco alle parole, che non sono meri indicatori, la Jaeggy si diverte a svuotarle perché consapevole del fatto che *non tutto è linguaggio* e dunque *non tutto può essere detto*. Questa impossibilità strutturale viene declinata mediante la ricerca di una purezza stilistica che assorbe l'io a tratti fino a farlo scomparire, oppure fino ad amplificarlo musicalmente in modo che occupi gli spazi fisici, storici e del racconto. In tale prospettiva il rapporto col lettore si complica. La

⁵ Di una F. J. addirittura erede di Walser ha parlato incidentalmente C. CHERIN, «Arcana bellezza iperborea»: *il mondo terribile di F. J.*, «In limine» (www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/viewFile/354/445, p. 3; ultima consultazione 7/12/2017).

⁶ Intervista a Ranieri Polese, in «Corriere della sera», 4 ottobre 1998.

severità della Jaeggy non contempla la possibilità di corteggiare il lettore, non concede niente e non esce mai dai suoi rigidi confini. Questa difficoltà nasce dalla qualità stessa di quella che Gottfried Benn, in una raccolta di saggi edita da Adelphi e pubblicata col titolo di *Lo smalto sul nulla*, chiama, sulla scorta di Schopenhauer, *mondo dell'espressione*:

Il mondo dell'espressione sta fra quello storico e quello nichilistico come un sopra-mondo umano che lo spirito ha strappato all'uno e all'altro, è dunque una sorta di *terra di nessuno*, agire lasciato dietro di sé e visione sciolta da legami. Per contenuto di realtà è quanto di più concreto; nell'arte, per esempio, si deve sempre esserci, subito, senza introduzione, senza spiegazioni, senza premesse: iniziare ed esserci – pura esistenza. Nella poesia, per esempio, si deve essere soli, vedere lontano, magari al di là dell'acqua, e attrarre parole, parole dense di circostanze di fatto, cariche di storia – parole tragiche, reali come esseri viventi⁷.

La terra di nessuno contempla questa possibilità per l'individuo, di concretarsi, di essere, attraverso l'espressione, anche quando l'espressione è esterna. In un testo inedito posto in calce alla bella monografia di Raffaella Castagnola e intitolato *La mia lingua perduta*, la similitudine di Benn, non sappiamo quanto consapevolmente, viene ripresa con estrema efficacia:

Rimane a volte in un bambino, come un compagno segreto, una lingua che viene dai suoi predecessori, da coloro che parlavano tedesco in un luogo dove non è mai stato. Nei documenti lo chiamano luogo d'origine. *Una terra di nessuno*. Il luogo dei morti. Ho spesso la sensazione che nello scrivere siamo visitati non solo dai morti, ma anche dalla lingua che loro tramandano. Una lingua che torna⁸.

È un'ambiguità originaria, questa di F. J. e riguarda la sua frequentazione col tedesco, lingua da cui ogni tanto è posseduta e che torna a frequentare come accade,

⁷ G. BENN, *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, Milano 1992, p. 350, corsivo mio. I testi sono tratti da *Sämtliche Werke: Prosa 1, Prosa 2; Gesammelte Werke: Essays, Reden, Vorträge*. La solitudine che consente di vedere di là dall'acqua anticipa il simbolico delle *Statue d'acqua* e ne può legittimamente essere commento.

⁸ F. JAEAGGY, *La mia lingua perduta. Testo inedito*, in R. CASTAGNOLA, *Fleur Jaeggy*, Cadmo, Fiesole 2006, p. 131.

per esempio, alla protagonista di *Proleterka*, la quale, verso la fine, quando il viaggio è compiuto e, di rivelazione in rivelazione, vengono tirate le somme, dichiara: «La mia voce cambia intonazione. Mi accorgo di parlare tedesco. Come se quella lingua mi venisse imposta»⁹.

Ingeborg Bachmann, amica di Fleur e altro suo punto di riferimento imprescindibile¹⁰, nella quinta delle lezioni francofortesi sulla poesia raccolte in volume col titolo di *Letteratura come utopia*, commentando una serie di appunti tratti dai diari di Musil in cui l'autore spiega il "concetto utopico" che ha della letteratura¹¹, a un certo punto sostiene una tesi che mi pare rilevante (anche) per individuare la ricerca stilistica della Jaeggy:

Perché una cosa rimane: dobbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non ha ancora mai governato, e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo. [...] Mi riferisco [...] a una imitazione, appunto, della lingua, che intuimo e che mai riusciamo a possedere appieno. La possediamo, come frammento, nella letteratura, materializzata in una riga o in una scena, e in essa sentiamo – con un respiro di sollievo – di essere finalmente arrivati alla lingua¹².

Così Jaeggy: «Cerco di rendere tutto più distante, il modo di scrivere anche le parole, devono gelare, tento di scarnificare le frasi. È un modo per tenere le cose

⁹ F. JAEAGGY, *Proleterka*, Adelphi, Milano 2001, p. 112. Rivelatrice in questo senso un'intervista: *F. J. a proposito di Proleterka*, di M. G. RABIOLO consultabile alla URL <http://www.stefanomeneghetti.it/2010/03/fleur-jaeggy/> (ultima consultazione: 7/12/2017). Ne riporto uno stralcio: «L'italiano è la mia lingua materna, ma il tedesco è una lingua che mi è molto vicina, essendo nata a Zurigo. Per me, il tedesco è una sorta di lingua dei morti, una lingua che mi segue. Alcuni personaggi del mio libro parlano allora tedesco, in un luogo non nominato, in cui sorgeva la fabbrica di tessuti che ha fatto la fortuna della famiglia in questione».

¹⁰ Di riconoscimento reciproco tra Ingeborg Bachmann e F. J. parla ancora R. CASTAGNOLA, *F. J.*, op. cit., pp. 25-29. A un certo punto, nel libro viene citata un'intervista rilasciata a «Elle» nel febbraio 1990, in cui la scrittrice manifesta i propri sentimenti e il proprio duraturo riconoscimento nei confronti della Bachmann: «Devo a Ingeborg se sono diventata scrittrice. Le feci leggere il dattiloscritto de *Il dito in bocca* quasi per scherzo. Lei, con un'abnegazione rara, arrivò persino a correggermi le bozze».

¹¹ Cfr. R. MUSIL, *Tagebücher, Essays, Aphorismen und Reden*, Rowohlt, Hamburg 1955 [ed. it. *Diari 1899-1941*, a cura di Adolf Frisé, trad. it. di Enrico de Angelis, Einaudi, Torino 1980, quaderno 33, vol. II, p. 1376 e p. 1381].

¹² I. BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R. Piper & co., Munchen 1980 [l'ed. it. qui seguita è *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, a cura di Renata Colorni, trad. it. di Vanda Perretta, Adelphi, Milano 1993, p. 123]. Le cinque lezioni tenute dalla Bachmann nell'inverno del 1959-1960 inaugurarono la cattedra di poetica offerta dalla casa editrice S. Fischer alla Johann Wolfgang Universität di Francoforte sul Meno.

lontane»¹³. Si tratta di un'arte della distanza perseguita - verrebbe da dire - attimo per attimo, frase per frase. La prosa della scrittrice ha il senso del tempo che viene dilatato e trattenuto in un modo che va oltre la semplice ricerca memoriale, perché è ricerca di un suono originario. Da qui occorre scarnificare, privare le cose del contorno scrostandone il senso e restituendole a una purezza che mantiene comunque una propria larvata inafferrabilità.

I testi di Jaeggy hanno questo languore, sopravvivono alla forza dirimente dei ricordi perché sciolgono l'attimo, lo sezionano, ne mostrano la consistenza. Le parole hanno le storie in loro potere perché le storie dipendono dalle parole, dalla loro radicalità, dall'eterogeneità, dalla leggerezza e dalla pesantezza con cui vengono lasciate cadere. Ma se ogni parola, come ogni enunciato, nasconde un senso più profondo e dunque sintatticamente più leggero, c'è da chiedersi come quella particolare forma di esibizione che chiamiamo scrittura, sostituendosi al silenzio, vale a dire al non-detto, possa ancora comunicare qualcosa. L'intuizione leopardiana che lo stile *significa* in quanto tale, perché regge il discorso e fatalmente lo struttura, può essere qui usata per spiegare la dinamica dei testi della scrittrice italo-svizzera. Lo stile è (anche) *senza la parola*, proprio in quanto ne sottintende e ne concentra il senso – proprio quando (perché) essa è evocativa. Ed è evocativa in questo suo essere *in limine*, nella sua tendenza a sostare e a frequentare le soglie. Di cosa? Di volta in volta: di porte, dell'infinito, del quasi, del non ancora, del non senso. La sfera semantica del termine *limen* ('soglia') è interessante per un suo accostamento possibile con *limes* ('confine'), con *sublimis* che, derivando da *sub+limis*, indica un sotto-la-soglia che in Jaeggy è condizione subliminale, appunto, non spaziale, o non solo spaziale, ma anche temporale. Oltre la soglia, si apre davanti a noi un territorio vastissimo che siamo costretti a intra-vedere ma che non riusciamo a esplorare.

Lo stile (dicevo) regge e dà forma, ingentilisce le frequentazioni col nulla – dà conto delle commistioni e della purezza, mimetizza, per un certo minimalismo, la

¹³ Dichiarazione rilasciata al «Giornale di Sicilia», 29/11/2001. Dello stile perseguito attraverso questo “processo di scarnificazione” ha discusso, tra gli altri, G. MONTESANO, *La vita perduta: appunti su F. J.*, in «La rivista dei libri», marzo 2003.

nudità del vero e mitizza i personaggi perché li trascende, perché dona loro una patina a tratti arcaica, a tratti metafisica, reale e irreale.

Il rimando, la regressione e la relativizzazione del tempo storico sono altri elementi che vengono risolti dalla Jaeggy a colpi di stile. Lo sguardo, tuttavia, non è regressivo né implode. La regressione è uno degli effetti della libertà stilistica; la stessa contrazione dello stile introduce a un movimento in cui i protagonisti dei romanzi e dei racconti, liberandosi dalla pesantezza del reale, semplicemente si nutrono di altro. Delle loro ossessioni, per esempio. O delle rinunce. Il presente disturbato a cui sono inchiodati, spesso loro malgrado, libera una sorta di spazio circolare fatto di ripetizioni che non ripetono, di assenza di coscienza che è essa stessa coscienza perché, essendo oltre-la-soglia del dire, polarizza su di sé, sul suo punto di osservazione, ogni ipotesi di senso. In altre parole è come se il lettore, dopo essersi sentito irretito, accettasse il gioco e si proiettasse interamente negli algidi universi mostrati dalla scrittrice.

Secondo Klossowski Nietzsche chiama *idiosincrasia sociale* colpa pena onestà libertà amore¹⁴. A sentire Klossowski, Nietzsche interpreta in termini di ripugnanza e di ripugnanza sociale sentimenti che comunque sono assoluti e concernono sempre la dimensione individuale del soggetto. Sono tutti sentimenti che troviamo nella quasi totalità degli scritti di Jaeggy, ora attutiti ora suggeriti, ma senza di loro non c'è quadro, non c'è storia e non c'è scarto. Il senso è proprio quello dell'idiosincrasia, di un rigetto del banale quotidiano, di una reinterpretazione del quotidiano in funzione del valore che di volta in volta viene dato alla colpa, alla pena, alla libertà e all'amore. Amori saffici descritti nel loro tragico o "normale" fluire, come è per alcuni racconti di *Sono il fratello di XX* – raccolta che contiene, già nel riferimento cromosomico del titolo, la prospettiva al femminile lì seguita – o nel libro-simbolo della scrittrice, *I beati anni del castigo*, storia di un amore consumato nel silenzio di un Istituto per educande, tra l'io narrante e Frédérique, affascinante e irraggiungibile fanciulla, simbolo (anche) di un'idea di perfezione che diventerà follia. Le due

¹⁴ Cfr. P. KLOSSOWSKI, *Nietzsche e il circolo vizioso*, Adelphi, Milano 2013, p. 33.

ragazze, dirà la Jaeggy in un'intervista al settimanale «L'Europeo», sono violente. «[...] Potrebbero uccidere per gioco. Ma sono educate. Non lo fanno. Le ragazze si amano, ma sono educate, non si toccano»¹⁵.

Ecco, è l'educazione una delle cause dell'idiosincrasia: è un'educazione che limita, che tiene a bada forze personali e individualistiche (come personale e individualistico sa essere l'amore) e lega attraverso i sensi di colpa, mediante il silenzio, attraverso il richiamo costante all'onestà e alla probità dei comportamenti. Il romanzo è un vortice di pensieri attorno ad alcune impossibilità, è il romanzo della distanza in cui il rapporto tra le due amiche costantemente si definisce e si complica.

Fin dal suo apparire Frédérique si distacca da tutte le altre nell'immaginario dell'io narrante: quindicenne dai capelli «diritti come lame», dagli occhi «severi e fissi, ombrati», muta e altezzosa: «Forse per questo desiderai conquistarla. Non aveva umanità»¹⁶.

La protagonista, che appena sopra aveva dichiarato il proprio amore per le passeggiate nella ricerca costante di solitudine e “forse” dell'assoluto¹⁷, rimane soggiogata da quella forza inesplosa, dall'alterigia dei tratti e dai modi distanti sempre, anche quando appaiono confidenziali, della sua amica:

Quando camminavamo insieme, ormai tutti i giorni, noi due sole, qualche volta camminava davanti a me, e io la guardavo. Tutto in lei era giusto, armonico. Qualche volta mi metteva la mano sulla spalla e sembrava che dovesse durare così in eterno, tra i boschi, sulle montagne, nei sentieri, *une amitié amoureuse*, dicono i francesi¹⁸.

La vera cifra esistenziale di ogni personaggio pare essere la solitudine che alla lunga non sopporta legami. Il servo Victor, nel bellissimo e rarefatto *Le statue d'acqua*, ricorda a Beeklam il giorno del loro incontro. «Simili slanci, commenta il

¹⁵ Intervista rilasciata a Stella Pende, in «L'Europeo», 6 ottobre 1989.

¹⁶ F. JAEGGY, *I beati anni del castigo*, Mondadori/De Agostini, Milano 1993 (1989), p. 10.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 19.

ragazzo, spossano sempre un poco, La vita in comune finisce per togliere quella specie d'innocenza che hanno le persone sole»¹⁹.

Dall'Appenzell, che fa da paesaggio necessario²⁰ alle passeggiate della voce narrante, in lontananza, il lago di Costanza e la limpidezza dell'acqua intra-vista dalle montagne: ogni volta è come se Jaeggy giocasse con gli elementi, acqua aria terra fuoco, per restituire il percorso accidentato verso la perfezione che è in ogni caso un equivoco, una superfetazione della volontà: la perfezione raggiunta attraverso la rigida educazione di un collegio è vissuta alla fine come una malattia, come un oggetto estraneo e imposto o, come per Frédérique, autoimposto:

Era in ordine, Frédérique, ossessivamente ordinata come i suoi quaderni, come la sua calligrafia, come i suoi armadi. Ero convinta che fosse una tattica per passare inosservata, per nascondersi, per evitare di mescolarsi alle altre, o semplicemente per mantenere le distanze. «Tu es possédée par l'ordre». Mi rispose sorridendo: «J'aime l'ordre». Capivo quei bambini che si buttavano dall'ultimo piano di un collegio tanto per fare qualcosa di disordinato, e glielo dissi. L'ordine era come le idee, un possesso, una possessione²¹.

La perfezione come barriera fra sé e gli altri viene perseguita e raggiunta attraverso l'ordine che, si badi, oltre che un possesso è una possessione. L'irreprensibilità della forma, dell'espressione, nasconde sempre il tumulto di passioni represses ma che esistono e condizionano i pensieri se non i comportamenti. Gli anni descritti sono gli anni del castigo, della pena per la colpa di esser nati in un determinato contesto sociale e da quei genitori e da quella borghesia, ma sono anni beati per le passioni, per il cuore, per la spontanea – spontanea, nonostante tutto –

¹⁹ F. JAEGGY, *Le statue...*, op. cit., p. 29.

²⁰ «Fuori dalle finestre il paesaggio chiama, non è un miraggio, è uno *Zwang*, si diceva in collegio, un'imposizione»: F. JAEGGY, *I beati...*, op. cit., p. 10.

²¹ Ivi, p. 53. Nella monografia sugli scritti della Jaeggy così Raffaella Castagnola commenta la prima parte del passo qui citato: «La perfezione richiede un esercizio quotidiano. Per ottenere risultati eccellenti, senza sbavature e senza difetti, è necessario imparare a interpretare ruoli diversi, è necessario fingere costantemente. Ciò implica un costante addestramento oltre che una precisa tattica...»: R. CASTAGNOLA, *F. J.*, op. cit., p. 87.

visione del mondo e della vita come possibilità: «Vi è come un'esaltazione, leggera ma costante, negli anni del castigo, nei beati anni del castigo»²².

L'educazione in questo senso non è solo un fatto borghese, è il sottotraccia che reprime la dimensione della soggettività che diventa marginale nella forma dei rapporti sociali: «Ancora oggi non riesco a dire che mi ero innamorata di Frédérique, è una frase molto facile da dire»²³. E non ci riesce perché la severità dell'educazione ricevuta ha annichilito ogni forma di spontaneismo. Quella rigidità che il mondo ora liquido ha progressivamente perso è, per l'educazione novecentesca, fondamentale. Plasma i caratteri e ne impedisce la purezza.

Jaeggy ama i contrari. La forma di nichilismo che persegue non è solo giocata sull'assenza o sul dileguarsi, è giocata anche (se non soprattutto) sul rinvio, sui concetti che, sempre, portano l'impronta del proprio contrario. Così è, per esempio, nel rapporto tra vecchiaia e giovinezza, un rapporto che pare risolversi in una sostanziale adesione tra il giovane Beeklam e il suo domestico, non più giovane, Victor, che si riconoscono e che sono l'uno la compensazione dell'altro, in *Le statue d'acqua*. E così è, soprattutto, nelle considerazioni che la Jaeggy affida al proprio alter ego, la voce narrante dei *Beati anni del castigo*: «Nella giovinezza si annida il ritratto della vecchiaia, e nell'allegria lo sfinimento, come in alcuni neonati dove sembra di riconoscere il vecchio che ha appena lasciato la vita»²⁴. Concetto che verrà ribadito nell'intervista rilasciata a Stella Pende citata prima²⁵. Oppure nella descrizione del marito della direttrice: «Era un uomo asciutto con rughe precoci e la bocca stretta, sembrava addentare l'ultimo boccone di giovinezza che gli restava. Sfiorento prima del tempo»²⁶.

Ricordando Ingeborg Bachmann nel bellissimo e brevissimo racconto intitolato *La stanza asettica*, il cui ritmo e le cui movenze sono quelle di una confidenza fatta

²² F. JAEGGY, *I beati...*, op. cit., p. 78.

²³ Ivi, pp. 18-19.

²⁴ Ivi, p. 82.

²⁵ «Ma la vecchiaia si annida nella giovinezza. Nei collegi, certi visi di ragazza sono già contaminati, vizzi, scoloriti». Intervista a Stella Pende, op. cit.

²⁶ F. JAEGGY, *I beati...*, op. cit., p. 64.

ad amici, Fleur riferisce le sue divagazioni sulla vecchiaia, «una longevità senza morte», fatte al cospetto dell'amica in un periodo «affatto male», mentre lei sorrideva, assentiva e così rispondeva: «La vecchiaia, disse, è orribile. Ma tutto è orribile, le dicevo. Con una specie di allegria». Il riferimento improvviso alla stanza asettica violata da Fleur per due volte, dell'ospedale sant'Eugenio, reparto Grandi Ustionati, dove l'amica fu ricoverata in seguito all'incidente che l'avrebbe portata alla morte, sopravviene in conclusione e a tradimento²⁷. Ed è un pugno allo stomaco. L'idea di una vecchiaia quale dimensione ideale da trascorrere assieme viene interrotta dalla crudele realtà. Ancora quella «calma violenta» che è la cifra interpretativa della quasi totalità dei racconti presenti in *Sono il fratello di XX*. Ma è anche un modo per indicare il rapporto tra gli esseri umani e la realtà. Così in *Proleterka*, a proposito del crack finanziario che ha sconvolto la famiglia di Johannes, si parla di «Quieta rovina. Come se la quiete fosse imposta dalla violenza»²⁸. Johannes e la figlia «Hanno sempre saputo percepire i millimetri che separano l'equilibrio dalla disperazione»²⁹. Un esile confine in cui c'è tutta la vita.

Nel gioco del mondo questa sostanziale sovrapposizione dei piani esprime una costante e reiterata presa di posizione nei confronti dell'esistere come atto volontario e involontario insieme, atto empatico con cui assumiamo su di noi la realtà delle altre vite. Il permanere è nella memoria che lega e mantiene e commistiona eventi perduti. In *Vite congetturali* c'è esattamente questa dimensione: «Mi divertiva, o forse è meglio dire mi affascinava, che alcune di esse potessero aderire perfettamente alla mia visione mentale. Parlo delle vite di de Quincey, Keats e Schwob. Vecchi amori. Terribilmente malinconici»³⁰.

²⁷ F. JAEGGY, *Sono il fratello...*, *La stanza asettica*, pp. 51-52. Il 2 ottobre, per un banale incidente probabilmente dovuto a una sigaretta che le incendiò la vestaglia, Ingeborg Bachmann fu ricoverata al Sant'Eugenio dove morì due settimane dopo per complicazioni.

²⁸ F. JAEGGY, *Proleterka*, op. cit., p. 29.

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Intervista rilasciata ad Antonio Gnoli, in «La Repubblica», 2 agosto 2015. *Vite congetturali* è uscito nel 2009 per Adelphi e contiene versioni rivedute delle biografie pubblicate rispettivamente in T. DE QUINCEY, *Gli ultimi giorni di Immanuel Kant*, Adelphi, Milano 1983 e in M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, Adelphi, Milano 1972. «John Keats» in Italia era fino a quel momento inedito.

Ancora dai *Beati anni*:

I nostri antenati non sono forse anche quelle ragazze che troviamo nelle fotografie di persone anonime? [...] Scorgiamo nei loro volti le nostre sorelle. Una strana familiarità ci lega, è un culto dei morti. Tutte quelle ragazze che abbiamo conosciuto sono entrate nella nostra mente, e diventano così una progenie, tornano in una specie di fioritura postuma.[...] Anche nelle prigioni, non si dimentica il compagno di cella. Sono volti che nutrono e mangiano il nostro cervello, i nostri occhi. Non c'è il tempo, a quel tempo. Vetusta è l'infanzia.

Su tutto i visi. Nei visi il tempo che non è tempo. I visi, come i nomi dell'omonimo racconto presentato in *Sono il fratello di XX*, tengono inchiodata Basia alla panchina. Le protagoniste Basia e Anja sono in visita ad Auschwitz. Come in Boris Pahor di *necropoli*³¹ vive in loro, attraverso i nomi, attraverso le facce, il contrasto tra la quotidianità e l'orrore, tra l'allegria di una gita e la ferocia della tragedia. Tra l'attualità e la storia. Per l'autore sloveno si tratta, tuttavia, di un ritorno ai luoghi che l'hanno visto detenuto e sofferente, di un ritorno alle facce che spesso si sviluppa tramite il contrasto con le reazioni dei turisti nei confronti dell'orrore, per la Jaeggy è lo sviluppo dell'impossibilità di capire fino in fondo, di spingersi oltre nell'orrore. Pahor si confronta principalmente con la storia e dunque con la coscienza collettiva, Jaeggy con il racconto e dunque con la coscienza individuale. La chiusura terribile ha questa pesantezza devastante, e in un certo senso irricevibile:

Basia era ancora seduta sulla panca. Paziente. Le chiese se aveva bisogno di qualcosa. Basia non ha bisogno di nulla. Era seduta sulla panca per questo, per aspettare, nient'altro. Un riverbero scuro entrava nel corridoio. Insieme verso l'uscita. Basia si scusa. Non vuole più vedere visi. Il suo tono di voce è sempre uguale, forse più flebile. Smorzato. È abbastanza.

Se vuoi saperne di più allora va e diventa tu stessa – dicono i suoi occhi fermi – diventa tu stessa la vittima³².

³¹ Cfr. B. PAHOR, *Necropoli*, Fazi, Roma 2008.

³² F. JAEAGGY, *Sono il fratello...*, *Nomi*, op. cit., pp. 108-109.

I nomi, come i visi, perseguitano Basia e rischiano di nutrire e mangiarle il cervello. Ma sono di sconosciuti. E ritornano a dire. E si impongono. Con la loro pesantezza. Basia non sopporta ulteriormente la loro vista, perciò sceglie di rimanere *sulla soglia*³³.

Le facce fermano il tempo come accade alle parole del pastore durante il funerale di un ricco macellaio il cui nome è Angst, 'Paura', nel racconto *Una moglie in La paura del cielo*:

La voce del pastore sembra più lontana, come lontane sembrano le parole «dolore» e «sollevio». Hanno perso la loro configurazione. E anche il tempo è fermo. La chiesa fu avvolta da un torpore di pensieri spenti. Colpiva in quei visi un distacco così profondo e atavico ma non remissivo. La morte non commuove³⁴.

Come Basia ad Auschwitz, il narratore in cerca di ispirazione rimane sulla soglia di quei volti nell'istante in cui il tempo si è fermato prima di essere interrotto dal suono umano di corni da caccia in lontananza. Un sonoro richiamo della vita che continua. E in sottofondo, ma come taciuto, c'è sempre il rapporto col divino che si complica e non arriva mai a definirsi, va dalla paura alla speranza all'indifferenza. «È irrisorio, il tempo», farà dire alla figlia di Johannes in *Proleterka*³⁵, il racconto di un viaggio che è in realtà una resa dei conti col passato e col presente³⁶. E proprio nel segno di una resa dei conti col tempo, col suo accidentale, e inutile, scorrere vengono organizzati alcuni dei più bei racconti consegnatici dall'autrice.

Che il fratello di XX si sia suicidato lo dice la sorella, e lui, il morto, s'indispettisce e non le perdona di averlo rivelato. Forse per questo il suo corpo «non sogna. Non c'è»³⁷; spia della sua esistenza fantasmatica è la dichiarata vocazione alla

³³ «Disse ancora che avrebbe accompagnato Anja sulla soglia, non oltre»: ivi, p. 106.

³⁴ F. JAEGGY, *La paura del cielo, Una moglie*, Adelphi, Milano 1994, pp. 34-35. Per un'analisi della struttura dei racconti si rinvia a R. FAJEN, *Gli idilli terribili. Su "La paura del cielo" di F. J.*, in «Paragone», 2005, nn. 60-62, pp. 114-31.

³⁵ F. JAEGGY, *Proleterka*, op. cit., p. 50.

³⁶ Di viaggio immaginario parla R. CASTAGNOLA, *Un viaggio verso l'Ade: "Proleterka" di F. J.*, in «Versants», 2005, n. 50, pp. 179-98.

³⁷ F. JAEGGY, *Sono il fratello...*, op. cit., p. 25.

scomparsa: «C'è un'antica querelle, lo sapete, tra essere e apparire. Essere mi sembra qualcosa di più sicuro. Apparire più adatto a scomparire. E io mi sentivo adatto a scomparire»³⁸; il suo tempo interrotto non si è interrotto, continua attraverso il dialogo a distanza con la sorella (e con noi). Il tema viene ripreso mediante la scoperta dell'esistenza di un fratellastro morto all'età di cinque anni – più che un fantasma, un'ombra –, che la protagonista compie in *Proleterka*: «Ho sempre saputo di avere un fratello. Non sono mai stata sola. Penso che siamo stati molto uniti: lui morto, io viva»³⁹.

Quella del fratello di XX, quella dell'anonima protagonista di *Proleterka* è una vocazione all'umbratilità: sempre nei racconti della scrittrice zurighese, potendo, l'ombra si estende. Sui personaggi, sui paesaggi, sui morti e sui vivi. E sempre sottintende la luce, il luore: «frammenti d'ombra annunciavano il crepuscolo»⁴⁰. Ogni oggetto è un ostacolo che devia la luce, la rifrange. E ogni ostacolo è l'inizio di qualcos'altro di perversamente diverso. Nei libri di Fleur Jaeggy le leggi consunte del divenire (divenire cosa?) hanno nelle variazioni di luce la propria spiegazione e la propria sospensione in atto. E l'ombra si stende, simulacro in apparenza, e trascolora le case, le cose, la scrittura. Dà volume, l'ombra. Delirio di ombre cangianti che annunciano la sera dell'anima sono le parole: perciò vanno possedute, per questo vanno frenate. Come per l'ombra filamentosa proiettata dalla miriade di foglie mosse dal vento che va vista e va descritta *senza* le foglie. Per rendere giustizia all'ombra. Per far sì che l'ombra non dipenda.

Con le foglie la luce gioca ed esse, le foglie, nel soffio non si danno per vinte. Continuano la loro opposizione ai raggi; assorbono, è vero, quel che c'è da assorbire, il resto lo restituiscono in frescura. «Io seguo solo le ombre [...]. Salii nella mia stanza ad accogliere la degradazione della luce, forse per non dimenticare l'esatta discesa della notte di quel giorno, di quel giorno mondano of my mother's loss»⁴¹. Rabbdomantiche, le ombre sanno la perduta unità delle cose con la materia, e delle

³⁸ Ivi, pp. 24-25.

³⁹ F. JAEGGY, *Proleterka*, op. cit., p. 110.

⁴⁰ F. JAEGGY, *Le statue...*, op. cit., p. 15.

⁴¹ F. JAEGGY, *Sono il fratello...*, op. cit., p. 25.

idee con le cose, perché ombra, foglie, parole sono l'essenza di una perduta unità, astrazione *in fieri*, esserci e non esserci insieme. Si dice che Talete l'abbia misurata, quell'ombra, e sia stato annoverato tra i sapienti: ecco, questa è la scrittura di Fleur Jaeggy, l'ombra come metro dell'esistenza che sulla terra riproduce l'oggetto ma che disegna (anche) nelle sue variazioni giornaliere le minute e continue determinazioni del tempo. L'ombra che è penombra, e ripara: «Appena furono soli, i gemelli si misero a riflettere. [...] Avevano voglia di giocare a carte? No. Solo di ascoltare musica, nella penombra. O nel buio»⁴².

E in controluce, o in una penombra esistenziale, è visto anche il rapporto tra consanguinei. Le storie di famiglia raccontate dalla scrittrice sono tutte estreme, anche quando sono banali. Ama scavare nei rapporti, nella sensualità o nel distacco proprio di ogni relazione e ogni volta c'è sempre un elemento che sconvolge, che allontana dalla luce e altera la quotidianità. Figli che hanno difficoltà a partecipare al funerale dei propri genitori⁴³ – accade a Beeklam di *Le statue d'acqua*, o al fratello di XX –, figli che hanno coi genitori un rapporto a dir poco problematico come per Frédérique che nei *Beati anni*, già pazza, tenterà di bruciare la madre. Genitori che nutrono verso i figli sentimenti contrastanti o crudeli, come accade a Marie Anne che, nel racconto *Senza destino*, detesta la propria bambina a tal punto da impedirle di essere adottata da una famiglia agiata e avere in tal modo una vita migliore della sua⁴⁴. «Non hai bisogno di chiamarmi padre», dice Kaspar alla figlia Katrin, e si ha la percezione che il moto confidenziale sia già un allontanamento⁴⁵. E di «paterno istinto omicida»⁴⁶ leggiamo in *Proleterka*, a proposito della conoscenza fatta dalla protagonista di quello che si dichiara essere suo padre naturale, uno scienziato, che non aveva mai visto. Equivocando sui suoi veri sentimenti, verrà definita

⁴² F. JAEGGY, *La paura...*, *I gemelli*, op. cit., p. 91.

⁴³ Si legga a tal proposito il saggio di F. PARMEGGIANI, *Resisting Identity: Fleur Jaeggy's Life Stories*, in «Forum Italicum», 2004, n. 1., pp. 166-86, che, tra l'altro, sottolinea la tipicità dei personaggi osservati dalla Jaeggy, che sono quasi sempre figli orfani o senza amore, privi comunque di quella sfera di affettività che rende tale una famiglia.

⁴⁴ Cfr. F. JAEGGY, *La paura...*, *Senza destino*, op. cit., pp. 11-19.

⁴⁵ F. JAEGGY, *Le statue...*, op. cit., p. 60.

⁴⁶ F. JAEGGY, *Proleterka*, op. cit., p. 109.

suggestivamente dal prete, alla morte dello scienziato (Johannes è già scomparso), *Leidtragende*, «colei che porta il dolore»⁴⁷. Ma non c'è dolore. Il sangue non porta *veramente* dolore. Il dolore è altrove.

Distanti sono le famiglie delle educande del collegio dell'Appenzell. Estranei il padre e la figlia in *Proleterka*⁴⁸, ma tenuti assieme da un legame che con Hölderlin potremmo definire *aorgico*, che va oltre la vita e non riguarda, sembrerebbe, semplicemente l'esistenza. Su un matricida, vicino di casa e amico di Johannes, così si esprime la figlia: «L'uomo dimostrava meno dei suoi anni, circa sessanta. Almeno dieci di meno. Levigato, senza traccia d'inquietudine. L'uccisione della madre deve averlo ringiovanito. L'aveva strangolata»⁴⁹.

La famiglia, la morte, o il suo spettro sono spesso collegati. La prospettiva è quella descritta proprio da Beeklam che, parlando di se stesso in terza persona, afferma: «Aveva il terrore di tutto ciò che è ereditario, poiché ciò che viene a noi per eredità naturale è proprietà dei morti»⁵⁰. Proprietà dei morti è l'invarianza, l'impossibilità di trasformarsi e dunque di uscire, l'essere obbligati sotto la soglia.

Pietro Citati parla per Fleur Jaeggy di un «nichilismo profondo»⁵¹, ma mai come per la scrittrice profondità e gentilezza si assomigliano: la superficie restituisce l'abisso, apre all'abisso. Il suo è un nichilismo estetico, da esteta che vive gli spazi e degli spazi l'assenza. Le sue riflessioni sul nulla sembrano sempre calate casualmente, come *en passant*, come se il senso del nulla si annidasse da qualche parte. I pensieri sono nelle cose e calano dall'alto, la mente estesa li assorbe da fuori

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Johannes viene definito dalla figlia «persona a me inverosimilmente ignota. Mio padre. Non una confidenza. Eppure un legame anteriore alle nostre esistenze. Una conoscenza nell'estraneità totale»: *ivi*, p. 20.

⁴⁹ *Ivi*, p. 35. «Se un uomo così terribilmente dolce, dirà in seguito, uccide la madre, doveva avere un'esasperazione così soave da scatenare il furore»: *cfr.* p. 37.

⁵⁰ F. JAEGGY, *Le statue...*, *op. cit.*, p. 52.

⁵¹ *Cfr.* P. CITATI, in «La Repubblica», 10 novembre 1989: «A volte sospetto che il suo sia un nichilismo profondo: è nichilista come può esserlo una pietra scagliata dal cielo, o l'abisso estremo del mare». È un Citati, tuttavia, che nello sforzo di comprendere si lascia andare a immagini quantomeno ardite, perché, se l'abisso ha comunque naturalmente richiami nichilistici, davvero non si comprende come possa «una pietra scagliata dal cielo» essere nichilista...

anche quando, abbandonata a se stessa, non è in grado di partorirne o semplicemente non vuole.

La protagonista di *Proleterka* se ne sta sdraiata su una *chaise-longue* in sala da pranzo:

Non penso a niente. Il niente è materia di pensieri. Esseri, voci autonome, memorie dissotterrate, seguono lo sciabordare dell'acqua. Il niente non è vuoto. Come dagli artigli di un predatore in volo, i pensieri cadono nella nostra mente quando siamo convinti di non pensare⁵².

A proposito del vuoto e della scrittura, ecco quanto dichiara l'autrice ad Antonio Gnoli: «Vuoto è una parola giusta. Bisogna essere in un proprio vuoto. Vuoto è silenzio. È solitudine. È assenza di relazioni»⁵³. E più sotto aggiungerà: «Il vuoto è una pianta che va costantemente innaffiata. Il desiderio di non esistere è un esercizio che si rinnova di volta in volta. Anche la creazione è una forma di distruzione. Anche chi non esiste muore a poco a poco».

Ancora:

Non è da escludere che alcuni luoghi mal sopportino i nuovi proprietari. Quelli che venivano dopo erano solo degli intrusi nel dolore che si era sedimentato. Gli oggetti a volte si ribellano. Forse nulla può essere distrutto totalmente. Come nulla è una vittoria⁵⁴.

Gli scritti di Fleur Jaeggy sono, allora, questo costante dialogo con la morte e con l'annientamento per un campionario di persone scomparse o vive, che si sono rincantucciate nella mente e che ritornano perché, come i morti descritti da Satta nel *Giorno del giudizio*, ne hanno necessità, attendono che qualcuno li tiri fuori e li

⁵² F. JAEGGY, *Proleterka*, op. cit., p. 20.

⁵³ Intervista rilasciata ad Antonio Gnoli, cit.

⁵⁴ F. JAEGGY, *Proleterka*, op. cit., p. 35.

restituisca all'esistenza, pure questa effimera, delle parole. Persone che, come idee, riempiono gli spazi sopravvivono in quanto negli oggetti, prima ancora che nella memoria. In *Proleterka* la figlia si dice convinta che la madre, pianista, la venga a trovare nella stanza chiusa dove c'è il pianoforte Steinway che lei suonava sempre, si dice convinta «che i morti facciano esattamente le stesse cose di quando erano vivi»⁵⁵. Anche questo è un modo di “svolgere la vita” – l'espressione è di Satta, ed è conclusiva –, degli altri e propria⁵⁶.

Salvatore Presti

⁵⁵ Ivi, p. 45.

⁵⁶ «Per conoscersi bisogna *svolgere la propria vita fino in fondo*, fino al momento in cui si cala nella fossa. E anche allora bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti risusciti, ti racconti a te stesso e agli altri come in un giudizio finale. È quello che ho fatto io in questi anni, che vorrei non aver fatto e continuerò a fare perché ormai non si tratta dell'altrui destino ma del mio». Si tratta della parte conclusiva del libro, una sorta di testamento spirituale: S. SATTA, *Il giorno del giudizio*, Bompiani, Milano 1982 (I ed. 1979), pp. 291-92, corsivo mio.

Storie emblematiche d'alterità. Le prose e i versi di Maria Attanasio

L'ultima edizione del premio Brancati di Zafferana ha premiato la scrittrice calatina Maria Attanasio, autrice di romanzi, racconti, raccolte poetiche, scritti saggistici e di un libro fotografico illustrato dagli scatti di Giuseppe Leone, un raffinato iconotesto¹ il cui sottotitolo rivela una chiara ispirazione sciasciana: *Il divino e il meraviglioso. Feste religiose di Sicilia*².

L'opera della Attanasio, che ha dato alle stampe per i tipi Sellerio romanzi brevi come *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*³, il fortunato *Di Concetta e le sue donne*⁴ e *Il falsario di Caltagirone*⁵, è per certi versi vicina alla formula delle *cronachette* sciasciane, che la scrittrice ha ribattezzato *piccole cronache*. Nei suoi racconti e nei suoi romanzi sono centrali i problemi della memoria, dell'archivio, del documento e dunque della ri-scrittura. Ed è nella iscrizione delle esistenze passate, nell'intersecarsi della microstoria individuale e della macrostoria collettiva che l'autrice si propone di indagare il segreto dell'identità, concentrandosi su vicende esemplari di alterità e marginalità⁶.

Naturalmente l'operazione memoriale della Attanasio è favorita dalla *complectio* e dalla stratificazione storica delle città siciliane: la nativa Caltagirone, spesso presente nei suoi romanzi o facilmente riconoscibile dietro lo pseudonimo di Calacte, con l'antico tessuto multiculturale dei quartieri ebraico, arabo, genovese, francese e spagnolo, si fa vero e proprio specchio e concrezione sineddochica del

¹ Per un proposta di studio e categorizzazione di quella particolare forma iconotestuale che è il fototesto, cfr. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Quodlibet, Macerata 2016.

² M. ATTANASIO, *Il divino e il meraviglioso. Feste religiose in Sicilia*, Bruno Leopardi Editore, Palermo 2000.

³ M. ATTANASIO, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, Sellerio, Palermo 1995.

⁴ M. ATTANASIO, *Di Concetta e le sue donne*, Sellerio, Palermo 1999.

⁵ M. ATTANASIO, *Il falsario di Caltagirone*, Sellerio, Palermo 1997.

⁶ Per una lettura dell'opera di Maria Attanasio attenta alla questione di genere cfr. S. TODESCO, *Tracce a margine. Scritture a firma femminile nella narrativa storica siciliana contemporanea*, Pungitopo, Gioiosa Marea 2017.

mondo mediterraneo. Non a caso l'amico Vincenzo Consolo, in *L'olivo e l'olivastro*, narrando in terza persona l'attraversamento della Sicilia contemporanea, ha identificato la scrittrice col suo antico paese di tufo e architetture barocche, rappresentandola, secondo l'antica metafora del *textus*, come una Penelope intenta a tessere la propria narrazione:

Sale alla contrada Sfera, alla via del Re, alla casa solitaria di Maria. L'amica è seduta al computer come una Mena o una Penelope al telaio, tesse una storia tenera e tremenda, la vicenda secentesca della bella e giovane Francisca che, rimasta vedova, povera, si maschera da uomo, si trasforma in bracciante per lavorare come gli uomini in campagna. [...] Davanti alla casa di Maria, al suo giardino sopra il poggio, si dispiega lo scenario tufaceo del paese fitto di case e palazzi, scandito dai cento campanili delle chiese, delle moli dei conventi, del Seminario, del Carcere, del Collegio, nella guglia e nella croce della Matrice⁷.

Il problema della memoria è variamente affrontato dalla Attanasio. La scena più movimentata del racconto *Delle fiamme, dell'amore* è il salvataggio delle carte dell'archivio cittadino, dove «sottratta ai capricci del volubile presente la vita diveniva memorabile cronologia, scrittura che congiungeva al futuro eventi passati e generazioni: senza quei segni minuti e fitti su carte e pergamene – memoria e storia, stabilità di nome e certezza d'esistenza – la città, smemorata, sarebbe caduta in un confuso presente, e i cittadini, senza appartenenza, confusi a fiere erranti nelle campagne, ad anonime api in alveare»⁸. Nelle pagine incipitarie di *Correva l'anno 1698* ci si imbatte in un elogio della scrittura dei cronisti, «quei “commoventi ricercatori di glorie civiche” – così li definiva Benedetto Croce, che ne sottolineava la pazienza e l'utilità – nel cui lavoro, oscuro e senza gloria, macrocosmo e microcosmo, individuo e collettivo coincidono, tra le venature delle civiche narrazioni talvolta risuonando l'eco di un quotidiano rimosso dall'ordinata sequenza dei destini generali»⁹. In *Della città dell'argilla* lo scrittore è assimilato al Matto dei

⁷ V. CONSOLO, *L'olivo e l'olivastro*, Mondadori, Milano 1999, pp. 69-70.

⁸ M. ATTANASIO, *Delle fiamme, dell'amore*, in D. AMOROSO e M. ATTANASIO, *Piccole cronache di un secolo*, Sellerio, Palermo 1997, p. 17.

⁹ M. ATTANASIO, *Correva l'anno 1698...*, op. cit., p. 22.

Tarocchi, al viandante, all'utopista, al diverso, mentre il problema della temporalità assume connotazioni heideggeriane: «Cammina in uno spazio indefinito: il senso del suo andare è nello stesso andare, in quell'approssimarsi senza mai giungere di cui parla Heidegger, analizzando l'immagine del viandante di una poesia di G. Trakl. [...] “Il tempo vero” scrive Heidegger “è l'avvento di ciò che è stato”. Ritornare alle forme archetipiche plasmate nella terracotta – e da lì consapevolmente ripartire verso il presente – fu per il viaggiatore l'unica possibilità di ricominciamento nell'indifferenziato di una globalizzata contemporaneità»¹⁰.

La memoria da contrapporre all'indifferenziato e alla contemporaneità omologante anima il lavoro della Attanasio. Senza che il passato assuma un valore nettamente oppositivo al presente, come avviene nel Consolo “poematico”, dove il motivo della rovina, ancora contenuto entro la mimesi stilistica della letteratura settecentesca in *Retablo*, si fa metafora sempre più evidente dello smarrimento contemporaneo in *L'olivo e l'olivastro* o *Lo Spasimo di Palermo*. Alla descrizione *per ruinas* del presente, complice magari la rilettura di *The Wast Land* di Eliot, la Attanasio preferisce il recupero di storie esemplari di differenza di genere, politica, artistica o di preferenza sessuale. Come ha affermato Foucault, non esiste un archivio neutrale poiché ogni documento è sottoposto a una censura preventiva e, come ha affermato Derrida, ogni attività archivistica è anche cristallizzazione, pulsione di morte e dunque archiviolitica¹¹. In questo senso il contenuto d'archivio che viene salvato presuppone una consapevole selezione da parte della scrittrice, mentre il polveroso documento è fatto rivivere nella *fictio* letteraria, «attraverso la deliberata, lucida infedeltà della scrittura»¹². Non a caso nel racconto *Il viaggiatore insonne* l'autrice fa l'elogio del Pierre Menarde e della sua riscrittura del *Chisciotte*: «I tre secoli di storia e di vissuto che l'accerchiano attribuiscono altri sensi al testo, facendo

¹⁰ M. ATTANASIO, *Della città dell'argilla*, op. cit., pp. 17-20.

¹¹ L'«archivio salvato» è, per M. Schillirò, la figura rappresentativa della scrittura della Attanasio, cfr. M. SCHILLIRÒ, *L'archivio salvato. Appunti sulla narrativa di Maria Attanasio*, in *Le forme e la storia. Studi in onore di Gaetano Compagnino*, a cura di A. Manganaro, I, Rubettino, Soveria Mannelli 2008, Tomo II, pp. 1059-1071.

¹² M. ATTANASIO, *Delle fiamme, dell'amore*, op. cit., p. 10.

risuonare in modo diverso le stesse parole. “Il testo di Cervantes” scrive Borges “e quello di Menard, sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco»¹³.

Il nesso tra storia e invenzione rimane tuttavia, nelle narrazioni della Attanasio, al di qua del citazionismo postmoderno. La sua opera è da collocare semmai nel *revival* del romanzo storico, sia pure emancipato dal motivo risorgimentale, che in Sicilia, partendo dal grande archetipo dei *Vicerè* di De Roberto, procede fino al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo e oltre. E manzoniana appare, oltre alla riflessione poetologica sul romanzo storico, l'attenzione concordata alla microstoria di «gente di piccol affare», al tema della giustizia e della sua fallibilità, al documento che, come il «dilavato e graffiato autografo», è sottratto all'oblio attraverso l'opera di riscrittura. In *Il falsario di Caltagirone* non manca un cenno diretto alla *Storia della colonna infame*, alla caccia agli untori che effettivamente si scatenò nel paese siciliano in occasione del colera del 1867. Del resto, le storie di donne della Attanasio sono le ultime di un filone del romanzo novecentesco italiano attento al vissuto storico dei soggetti marginali che annovera autrici come Anna Banti, Maria Bellonci ed Elsa Morante.

Interessante espediente della scrittrice siciliana è l'interpolazione in corsivo dei documenti alternati al tondello della prosa. L'inserito documentario riconduce al modello consoliano, alle famose appendici del *Sorriso dell'ignoto marinaio* dov'è messo in evidenza l'avantesto o il pretesto dell'opera, a sottolineare la problematicità della scrittura/riscrittura, delle narrazioni storiche, dell'invenzione e dell'impostura. Nell'opera della Attanasio la stessa mescolanza tra narrato e discorso, tra racconto e saggio ricorda il magistero sciasciano, come certe inversioni verbali che rendono cadenze dialettali (anche se, talvolta, i processi prolettici scaturiscono da preziosismo letterario, in particolare negli echi barocchi che caratterizzano *Correva l'anno 1698*). Sciasciani sono il tema inquisitoriale e i cenni all'*Indagatio veritatis per tormentum*. L'ordito lessicale riconsegna un uso moderato di termini dialettali, generalmente

¹³ M. ATTANASIO, *Il viaggiatore insonne*, in ID., *Della città dell'argilla*, op. cit., p. 22.

evidenziati dal corsivo: in questo senso la prosa della Attanasio appare molto lontana dal *pastiche* linguistico di Consolo.

Come si diceva, il «quotidiano rimosso» riportato alla luce dalla scrittrice è caratterizzato dalla singolarità delle vicende e dei personaggi. A partire dalla protagonista del romanzo *Correva l'anno 1698*, la cui storia è stata ricostruita sulla scorta della cronaca di un umile ceramista caltagirone, Giacomo Polizzi: la giovane e bella popolana Francisca ha sposato il contadino Nicola di cui diviene insieme compagna e garzone, aiutandolo nel lavoro dei campi. Ben presto la ragazza impara più e meglio di un uomo i segreti della vita contadina. Morto il marito a causa di un morso di vipera, rimasta sola e povera, a Francisca non rimarrebbe che scegliere tra una nera miseria o la prostituzione. Con coraggio, rompendo consolidati codici comportamentali, la giovane decide di lavorare nei campi, travestendosi da uomo. Ben presto Francisca è accusata di stregoneria e la sua duplice natura è messa in rapporto all'androginia diabolica. Qui la scrittrice cita opportunamente le pagine del *Malleus maleficarum* e si dilunga su un ricco compendio di credenze popolari. Francisca è condotta davanti all'Inquisitore Don Bonaventura Cappello, uomo curioso e aperto alle forme culturali più avanzate. Singolarmente, proprio l'inquisitore, lontano da certezze monolitiche e rigide certezze dottrinali, manda assolta la donna che si era dichiarata «Fimmina intra e masculu fora»¹⁴.

La Attanasio riscrive una storia singolare realmente accaduta nell'ultimo scorcio del Seicento, una «Grande Coriosità» di cui, senza le pagine vergate con mano incerta da un umile cronista caltagirone, non si sarebbe conservata alcuna memoria. Il «preludio» a un «eventuale romanzo storico e metaforico», come ha affermato Consolo¹⁵, regala intensi scorci saggistici dove si indovina l'indignazione di un'autrice confrontatasi con la cultura delle differenze e gli studi di genere:

¹⁴ Ovvero «Donna dentro e uomo fuori». M. ATTANASIO, *Correva l'anno 1698...*, op. cit., p. 46.

¹⁵ V. CONSOLO, *Introduzione*, in M. ATTANASIO, *Correva l'anno 1698...*, op. cit., p. 14.

Francisca non viene soltanto assolta ma, infranto un millenario codice di rigida divisione dei ruoli e sessi, dallo stesso Inquisitore pubblicamente legittimata nella sua doppia identità. [...] Inspiegabile e forse unica legittimazione, nella misogina Europa del Seicento che non solo le streghe, ma tutte quante le donne, costringeva al silenzio: le troppo ciarliere, le lunatiche, le ipocrite – a volte dagli stessi mariti pubblicamente accusate – venivano messe alla gogna; col volto stretto nel mordacchio o in maschere di ferro, dalle ridicole forme animali – il maiale, il topo, l’asino, la gallina –, esposte al ludibrio della folla che su di loro si accaniva [...]. E fra i tanti strumenti di tortura dell’Inquisizione, pochi erano quelli esclusivi degli organi sessuali maschili, molti ed efferatamente esemplari quelli per le donne: la pera vaginale, lo schiacciaseno, lo strizzatoio di capezzoli...¹⁶.

Le donne presenti nell’opera della Attanasio hanno in genere caratteri forti, anche se non sono estranee a momenti di scoramento e tristezza. Qualcosa di vittoriniano è in Concetta La Ferla, protagonista del romanzo *Di Concetta e le sue donne*. Si tratta di una *mulier virilis* che sembra generata dal Gran Lombardo di *Conversazione*, una donna realmente esistita, una capopopolo carismatica che fondò a Caltagirone una delle prime sezioni femminili del PCI. Educata dal padre antifascista come un uomo, Concetta ha attraversato da protagonista, nella sua piccola comunità, un Novecento di lotte, rivendicazioni concrete e generose utopie. Scrivendo la storia di Concetta (la coincidenza onomastica è casuale, ma non può non evocare il simbolismo implicito nel nome di Concezione, madre di Silvestro in *Conversazione in Sicilia*), il problema della Attanasio è ancora quello di evitare la dispersione della memoria e la cancellazione di una stagione di lotte, anche a causa delle continue abiure politiche: «Andai alla sezione del Pidiesse, che nel frattempo aveva cambiato sede, alla ricerca di registri, verbali, manifesti e quant’altro ricordasse quegli anni, mentre, ad una compagna del nazionale, con cui sono in contatto, chiesi reperti documentari sulle sezioni femminili, ma di quel passato prossimo, che non era più cronaca, e non era ancora storia [...] non c’era più nessuna traccia: andato perso tra traslochi, revisionismi e pentimenti in una contemporaneità che, senza memoria e senza utopie, al suo tetro esistente omologa tutti gli spazi e tutti i tempi. O li cancella»¹⁷. È da dire che, trascrivendo i nastri a cui La Ferla, intervistata, aveva affidato i suoi ricordi, la Attanasio si confronta con se stessa e col suo passato di militante. Anche qui

¹⁶ Ivi, pp. 98-99.

¹⁷ M. ATTANASIO, *Di Concetta e le sue donne*, op. cit., p. 32.

l'espedito grafico del corsivo usato per le memorie della scrittrice (nella parte del libro contrassegnata dal titolo *Quasi un'introduzione*) e del tondello per le memorie della più anziana militante (nella parte contrassegnata dal titolo *Concetta racconta*) fanno del romanzo un dittico in cui si possono rintracciare non poche corrispondenze speculari tra le due donne.

Il romanzo più recente della Attanasio, *Il falsario di Caltagirone*, ricostruisce un'altra vicenda che ha del singolare, quella del falsario Paolo Ciulla, realmente esistito. Di umili origini caltagironesi, Ciulla ottenne, dal Senato della sua città, una pensione che gli consentì di studiare pittura presso le Accademie di Belle Arti di Roma e Napoli. Tornato ai luoghi natali, l'artista ha partecipato attivamente alla vita politica, trasferendosi nella Catania di De Felice e conoscendo la repressione dei Fasci siciliani; quindi, è partito per Parigi e per l'Argentina alla ricerca di un successo che, nonostante le sue notevoli capacità, non è venuto. In America Latina è stato persino rinchiuso in un manicomio dove ha continuato a dipingere, ottenendo un notevole successo. Rimpatriato, tornato nell'ormai plumbea Catania del fascismo e della guerra, si è dedicato alla realizzazione di banconote false che non ha mai usato per l'arricchimento personale, ma per alleviare le condizioni di vita delle classi popolari: una «pioggia benefica» di denaro che è giunta, dunque, nei quartieri della marginalità sociale e della sofferenza nella città etnea.

Anche la figura di Ciulla assomma in sé molteplici elementi di alterità: vero artista e filantropo, l'artista era di credo socialista ed era perseguitato dallo stigma della sua differenza sessuale. Il suo processo è stato, paradossalmente, la sua apoteosi enfatizzata dalla stampa locale, il momento in cui il pittore, quasi sdoppiandosi, finalmente ha potuto raccontare di sé e delle sue imprese in totale libertà. Il romanzo di più vasta concezione della Attanasio è caratterizzato da una ricca intertestualità che guarda sia al pittorico sia al letterario. L'attenzione alle arti riconsegna cenni a Medardo Rosso, all'Espressionismo tedesco, all'ambiente parigino in cui agivano Picasso, Modigliani, Rousseau e Utrillo. L'intertesto letterario fa esplicito riferimento a Verga, De Roberto e Tomasi di Lampedusa.

La storia minore di Ciulla, gravida di impliciti politici e sociali, è paradigmatica del significato che la Attanasio ha saputo dare alle piccole cronache locali. Il Matto dei Tarocchi, lo scrittore e l'artista attraversano epoche e vite diverse, continuando a credere nell'avvento di ciò che è stato, per tentare di sottrarsi alle spire malinconiche di un presente immemore e appianante.

Egual discorso si può fare per i versi della Attanasio. Il suo percorso poetico è stato scandito da significative pause di silenzio: l'opera esordiale, *Interni*, venne pubblicata nei *Quaderni della Fenice* di Guanda nel 1979¹⁸; dopo sei anni è apparso *Nero barocco nero*, una silloge pubblicata nei *Quaderni di Galleria* di Leonardo Sciascia¹⁹; nel 1996 ha visto la luce *Eros e mente*, per le edizioni La vita felice²⁰; nel 2003 è stata pubblicata *Amnesia del movimento delle nuvole*, introdotta da uno scritto di Giancarlo Majorino, una raccolta che ha riscosso un sicuro successo di critica²¹. Nel 2007 è stata editata la raffinata plaquette *Del rosso e nero verso*, illustrata dalla riproduzione di otto formelle dipinte da Vannetta Cavallotti²²: questa raccolta di quattordici poesie è poi confluita in *Blu della cancellazione*, costituendone l'ultima sezione²³. Come si vede tra un libro poetico e l'altro, l'autrice si è concessa lunghi periodi di elaborazione, correzione e lavoro variantistico. Tempi poco conciliabili con l'odierno mercato editoriale, incline a creare prodotti di facile consumo e troppo breve vita. L'accorto itinerario creativo della Attanasio ricorda quello di Vincenzo Consolo, la «prossimità al silenzio» di molti scrittori siciliani che si sono sottratti, in modo più o meno consapevole, alle regole di un'affannosa produttività. Come ha scritto Giuseppe Saja, la «prossimità al silenzio, e cioè la scelta di tempi compositivi lenti e quindi poco conciliabili con quelli dell'industria culturale, il fastidio per le vetrine massmediali, il coltivare la virtù oramai desueta dell'attesa, può essere altresì

¹⁸ M. ATTANASIO, *Interni*, in *Quaderni della Fenice*, Guanda, Parma 1979.

¹⁹ M. ATTANASIO, *Nero barocco nero*, Edizioni Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1985.

²⁰ M. ATTANASIO, *Eros e Mente*, La Vita Felice, Milano 1996.

²¹ M. ATTANASIO, *Amnesia del movimento delle nuvole*, con uno scritto di G. Majorino, La Vita Felice, Milano 2003.

²² M. ATTANASIO, *Del rosso e nero verso*, con uno scritto di G. Majorino e A. Steffannoni, con la riproduzione di otto formelle di V. Cavallotti, Edizioni Il Fagiolino, Milano 2007.

²³ M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, La Vita Felice, Milano 2017. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

una vera e propria “scelta d’autore”, un consapevole e meditato “azzardo”, come nel caso dello scrittore Vincenzo Consolo»²⁴.

Senza scomodare la memoria di scrittori che hanno avuto ragione del silenzio come Giuseppe Tomasi di Lampedusa o Gesualdo Bufalino, senza ricordare la tormentata elaborazione di un romanzo odissiaco come *Orcynus Horca* che è divenuto la personale odissea del proprio autore, Stefano D’Arrigo, si può ben cogliere nelle scelte dell’autrice un’inclinazione all’indipendenza dalla mercificazione letteraria, una collocazione eslege che trova un correlativo nei versi in cui viene cantata la virtù di una «scrittura disobbediente», attenta al recupero memoriale individuale e collettivo, al vissuto dei soggetti marginali²⁵.

Il percorso poetico della Attanasio, lungo quasi un quarantennio, ha avuto delle tappe essenziali nelle raccolte *Nero barocco nero* e *Amnesia del movimento delle nuvole*. La recente pubblicazione di *Blu della cancellazione* sembra costituire un punto d’approdo, non tanto perché in quest’ultima raccolta confluiscono precedenti versi sparsi, pubblicati in *plaquettes*, riviste o importanti antologie, quanto perché essa è sintesi di un intero percorso esistenziale, proponendo componimenti che scavano nella memoria autobiografica e testimoniano, a un tempo, l’*indignatio* civile dell’autrice, l’inclinazione a confrontarsi con temi di drammatica cogenza come la morte in mare dei migranti e le guerre, il feticismo delle merci e le condizioni schiavili dei lavoratori nelle serre e nei campi siciliani.

È utile analizzare *Blu della cancellazione* partendo dalla perigrafia: il libro ha una struttura complessa e, fin dalla prima di copertina, sembra alludere alla ricchezza di determinazioni cromatiche che l’attraversa. Il titolo si staglia su una copertina verde dov’è riprodotto l’autografo di una poesia inclusa nella silloge, intitolata *Rosso*:
«Rosso / che adesso è lama e cesoia / muro scrostato ombra / che s’allunga e ballaria /
- la zattera dei nomi alla deriva - / occidente spaesato / nel blu della cancellazione, /

²⁴ G. SAJA, *Il silenzio e l’azzardo. Narratori e poeti siciliani del Novecento*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2006, p. 7.

²⁵ M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, op. cit., p. 90.

maria del declinare / addio»²⁶. Il lettore si imbatte, già *in limine* e grazie a espedienti diversi, nell'evocazione di tre colori che, investiti di valori simbolici, ricorrono nei versi dell'intera raccolta. Tra le soglie paratestuali sono da annoverare le molteplici epigrafi poste sia all'inizio del libro sia delle singole sezioni.

A una prima lettura *Blu della cancellazione* appare diviso in due parti differenti per contenuto²⁷, anche se una più accorta valutazione lessicale e semantica mette in evidenza l'unità di concezione dell'opera. La prima parte, dedicata alle memorie d'infanzia, alla cittadina natale di Caltagirone e al "romanzo familiare" dell'autrice, è intitolata *(De)costruzione di biografia* ed è articolata in tre sezioni: *Gorgo della parola infanzia*; *Di dettagli e detriti* e *Crepe, mutazioni*. La seconda parte s'intitola *Blu della cancellazione* (è, cioè, eponima del libro) e, simmetricamente alla prima, è articolata anch'essa in tre sezioni: *Del rosso e nero verso* (dove sono confluite le quattordici poesie pubblicate nella plaquette del 2007); *Blu della cancellazione* (ancora un titolo eponimo) e *Sette palazzi celesti*. Incastonata tra le due parti è la sezione più eccentrica nel contenuto: *Frammenti dell'acqua mutante*.

Come si è visto, il titolo *Blu della cancellazione* è ripetuto nella seconda parte del libro e in una sezione interna ad essa. Il sintagma ricorre anche in tre poesie²⁸: una significativa reiterazione, quasi un'eco sotterranea, che amplifica la forza significativa del volume. Intervistata da Carla Barbetta, l'autrice ha spiegato la scelta di tale titolo:

Il blu è un colore plurale, con una pluralità di significati e rappresentazioni. Normalmente è un colore che ha un respiro infinito, che ci riporta a qualcosa di celestiale, come il blu del cielo e del mare [...], il blu a cui penso con maggiore gioia è quello delle ceramiche di Sidi Bou Said, in Tunisia, che è il blu della bellezza. Ma c'è anche un altro blu, il blu della negazione, della cancellazione e della distruzione²⁹.

²⁶ Ivi, p. 108.

²⁷ La divisione in blocchi di *Blu della cancellazione* è stata rilevata da Antonio Lanza. Cfr. A. LANZA, *Della scrittura disobbediente*, in «L'EstroVerso», Anno X, N. 1, luglio 2016.

²⁸ Si tratta di tre poesie di *Blu della cancellazione*: *Sigaretta ostinata...*, *Metamorfofi e risveglio di Medusa e Rosso*.

²⁹ *La poesia per capire la migrazione*, intervista di C. Barbetta a M. Attanasio, in «Vita Boozakine», 8 settembre 2016.

La scrittrice attribuisce al colore un valore di metafora: «La prima, la più evidente e drammatica, è quella dei migranti che attraversano il mare, che rischiano la vita e muoiono, per cui il blu della libertà e della bellezza si trasforma nel blu della negazione, della morte, una morte non per caso ma per ingiustizia»³⁰. Il blu assume, dunque, una valenza anfibologica: da un lato, evoca la bellezza naturale del cielo e del mare, quella artistica delle ceramiche tunisine e calatine (per non dire del blu oltremare, il prezioso lapislazzulo usato dai pittori); dall'altro, ricorda la tragedia delle morti in mare, un mare che, da simbolo di libertà, può diventare emblema di sofferenza e annientamento, come il verghiano «mare amaro»³¹.

Non deve sfuggire che il blu è un colore da sempre associato alla malinconia e al sentimento saturnino del tempo che passa. È ben noto il gioco paronomastico che nel Medioevo, nella poesia d'area occitanica, poneva in rapporto il lemma «*ancolie*» (indicante un fiore azzurro) con «*mélancholie*». L'età romantica, come ha sottolineato Michel Pastoureau in *Bleu, histoire d'un couleur*, faceva del blu il colore del sogno, della melanconia e dell'arte³². Il libro della Attanasio è ricco di figure della malinconia, particolarmente insistite nella rievocazione della dura infanzia tra i calanchi di Caltagirone, segnata dalla fame, dalla guerra e da un rapporto difficile con i genitori. Ma si può dire, a differenza di quanto ha sostenuto Antonella Anedda nella prefazione della raccolta poetica, dove viene sottolineata la centralità del colore grigio³³, che *Blu della cancellazione* è un'opera attraversata da una variegata policromia, ricca di determinazioni aggettivali e sostantivi relativi ai diversi colori.

In genere, i riferimenti cromatici non sono introdotti da verbi che alludono alla visione diretta. La mancanza di *verba videndi* è significativa dell'assenza di attività scopica: la visione cui allude la poesia è interiore ed è investita di forti valori simbolici e sinestetici.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ In occasione della cerimonia di chiusura dell'anno sociale del comitato catanese della "Dante Alighieri", l'8 giugno 2017, presso il Coro di Notte dell'ex monastero dei Benedettini di Catania, ho presentato la raccolta *Blu della cancellazione*. Discutendo del suo libro poetico, Maria Attanasio ha rapportato il mare attraversato dai migranti al «mare amaro» dei *Malavoglia* di Verga.

³² M. PASTOUREAU, *Bleu, histoire d'un couleur*, Édition du Seuil, Paris 2000.

³³ A. ANEDDA, *Nelle fessure tra silenzio e parola*, in M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, op. cit., p. 6.

Sarebbe fin troppo ampia la *recensio* dei versi riferiti ai colori nel libro. Bastino pochi esempi.

Statutariamente il rosso è associato alla vita e alla passione, ma spesso si accompagna alla rappresentazione di un'intima inquietudine: «Incerto / il bianco della conoscenza, il rosso / che sarà lussuria, violaciocca»; «L'inquieto rosso accovacciato nel fondo»; «Rosso che adesso è lama e cesoia». In un caso lo stesso colore determina una preziosa evocazione della porpora di Tiro: «Rosso di porpora fenicio». Talvolta, la vibrazione vitale del rosso può riflettere nelle latebre della notte, come nella poesia introduttiva della sezione *Del rosso e nero verso*, la cui funzione liminare è messa in evidenza dall'uso del corsivo: «La notte abbassa le saracinesche / mostra gli artigli le zampe / aprendo un labirinto / in mezzo al pavimento in bilico / tra stasi e movimento il rosso / ha l'apparenza del rosso / la vita della vita»³⁴. La stessa antitesi cromatica inscritta nel titolo *Del rosso e nero verso*, evocativa del romanzo giovanile di Stendhal, è così spiegata da Milo De Angelis: «Il rosso e il nero sono un binomio inseparabile. Da una parte il rosso del sangue, dell'amore, della passione politica. Dall'altra il nero del trauma e della morte. Di qui l'inquietudine e il movimento dissonante di questa poesia, la sua forza interna e insoddisfatta, le grandi domande che essa ci pone, l'oscuro legame tra ciò che trascorre e ciò che rimane, tra storia e destino, tra il divenire perpetuo delle cose e il loro destino»³⁵.

Anche il nero ricorre spesso nella poesia della Attanasio e non sempre è investito di valori negativi: può essere connesso all'evocazione della figura materna (comunque connotata da forti ambivalenze), oppure ricondurre a una dimensione materica, al basalto lavico delle zone etnee, come nelle descrizioni in prosa che l'autrice ha dedicato alla città di Catania³⁶. Ecco, dunque, incastonato in *Opacità*

³⁴ M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, op. cit., p. 79.

³⁵ M. DE ANGELIS, *Maria Attanasio. Nessuno è al riparo*, in «Doppiozero», 6 dicembre 2016.

³⁶ Si pensi alle aperture descrittive dedicate alle zone periferiche della città di Catania, e in particolare al quartiere di Cibali, incastonate in M. ATTANASIO, *Il falsario di Caltagirone*, op. cit., o alla silloge di racconti *Sei colori siciliani*, Gruppo Editoriale Kalós, Palermo 2005, dove l'intervento della Attanasio, *Viaggio nel nero*, è dedicato a Catania, alle lave del 1669, alle novelle campestri di Verga, alle descrizioni della città caratterizzata dalla presenza del basalto nella letteratura odepiorica del XVIII e del XIX secolo, all'evocazione degli scritti di Sebastiano Addamo.

grado zero, il sintagma «nero della lava»³⁷ e in ...*sul mucchio alla rinfusa* un ricordo materno che si condensa in una sineddoche: «madre di nera pettinissa a vent'anni»³⁸. Per contro, nella poesia *Luglio 1920*, il sentore di tempi ferali, sospesi «nel precipizio di luce / tra manganelli e acetilene», trova una rappresentazione nel «nero di cingolati nel selciato»³⁹. La poesia posta ad *explicit* della sezione *Del rosso e nero verso*, anch'essa evidenziata dal corsivo come quella incipitaria, conferisce al nero un'esplicita valenza negativa: «Rime nere – insincere - / aprirono le porte ai condannati / alle fuggenti a frotte. La terapia / fu d'urto, la pagina si svuotò / e si svuotò del nero anche la stanza. / Ultima ratio: l'odore delle fresie / il mio vestito rosso»⁴⁰.

Nelle costellazioni semantiche di *Blu della cancellazione* il bianco, non propriamente un colore ma l'assenza dei colori, allude al vuoto, alla cancellazione, alla violenza, alla mancanza o allo smarrimento della memoria, alla pagina bianca su cui è difficoltoso scrivere, all'*impotentia dicendi*: «Il bianco dilagò nella scrittura»; «incerto / il bianco della conoscenza»; «alla porta della pagina bianca»; «una bambina disidratata / sciolta nel fosforo bianco».

Non mancano, nei versi della Attanasio, riferimenti ad altri colori o sfumature tonali: «rosa che chiama il rosso di sentenza»; «Risalendo, il bruno cobalto, il viola quaresimale». Accanto alla ricchezza cromatica presente in queste poesie sarà necessario tornare all'essenziale e onnipresente antitesi tra luce e oscurità, al suo investimento simbolico.

Se si escludono le determinazioni cromatiche, *Blu della cancellazione* è in genere un'opera povera di aggettivi, mentre risaltano in essa le sequenze nominali, spesso caratterizzate da cadenze anaforiche. La successione di sostantivi e le cumolazioni prive di segni interpuntori fanno pensare a un'ansia di descrizione e nominazione, all'anelito e alla difficoltà di rappresentare l'odierna realtà violenta e

³⁷ M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, op. cit., p. 50.

³⁸ Ivi, p. 49.

³⁹ Ivi, p. 38.

⁴⁰ Ivi, p. 95.

immemore: si noti che simili sequenze nominali sono presenti anche nella prosa di Consolo a partire da *Il sorriso dell'ignoto marinaio*.

La raccolta del 2016 è un punto di approdo anche in rapporto alla scarnificazione del lessico, alla sua concisione e al condensamento semantico: l'esemplificazione sintattica, la penuria aggettivale e la sovversione dell'interpunzione definiscono una poesia che, secondo il celebre adagio michelangiotesco, sembra plasmata «a forza di levare».

Tra gli stilemi che connotano il libro vi è il ricorso al passato remoto che conferisce alla materia un carattere mitico e rimemorante, la ricchezza di valori sinestetici, l'alternanza tra la prima persona (il soggettivismo lirico, la rappresentazione dell'infanzia e dei rapporti parentali) e la terza persona che, nelle poesie incluse nelle ultime sezioni, narra delle tragedie collettive e dell'umanità offesa.

La lingua cui fa ricorso la Attanasio è assai sorvegliata; sono rari i sicilianismi puri, pochi gli inserti di latino e francese, mentre colpisce il ricorso a un inglese finanziario e tecnologico chiaramente investito d'ironia: «disabilitata tra spread e default»⁴¹. L'uso del dialetto siciliano, che emerge in rari lessemi o sintagmi, caratterizza, invece, una poesia inclusa in *Gorgo della parola infanzia*, la prima sezione del libro. La poesia, *Facci ri malacarni occhi di riutùra*, è un'ironica preghiera rivolta al diavolo, un singolare scongiuro, un esercizio di mimesi delle filastrocche popolari che l'autrice propone in dialetto con la necessaria traduzione in nota⁴². Significativo è che, nel drammatico poemetto *Il mio nome è Tarek di Helalia*, il siciliano sia parlato da un migrante, sfruttato fino a morire di fatica nelle serre siciliane. In questo caso il ricorso al dialetto rappresenta la condizione di marginalità sociale e linguistica di Tarek.

Analizzata la struttura di *Blu della cancellazione*, le sue caratteristiche stilistiche e lessicali, i valori simbolici dei colori, è utile individuare le parole chiave del libro.

⁴¹ Ivi, p. 58.

⁴² Ivi, p. 25.

I versi della Attanasio sono accomunati dal motivo del corpo-cretto, di un corpo che muta in se stesso, che si fa parola, che conosce necessarie e difficili metamorfosi (come si è visto, *Crepe e mutazioni* è il titolo di una sezione del libro, mentre del lemma «metamorfosi» si annoverano tre significative occorrenze⁴³). Nella sezione iniziale, *Gorgo della parola infanzia*, l'autrice canta i momenti più remoti della propria esistenza. Il *regressus ad originem* è denso di figure della malinconia. Diversi sintagmi, nelle prime tre sezioni, definiscono una densa isotopia carceraria e claustrale: «sola, compressa, nel cerchio di una stanza»; «orto concluso dove muore il tempo»; «guardando il volo dell'ultimo nato in gabbia»; «Notte o ventre di betoniera / senza luce di faro senso di parola»; «capelli di Medusa, labirinto»; «culovria che pietrifica».

L'ultimo cenno alla pietrificazione si accompagna alla singolare occorrenza di «culovria», un interessante *hapax*: si tratta di un recupero memoriale, di una leggenda propria del mondo contadino siciliano. La culovria o culofria, culofia, culoriva, culorva o biddina (molteplici sono le varianti grafiche e fonetiche riscontrabili nelle diverse province siciliane) è un animale mitico, un serpente che pietrifica e uccide grosse prede, divorando persino gli uomini. La rappresentazione scultorea dell'essere mostruoso caratterizzava una fontana barocca di Piazza Armerina, nel cuore della Sicilia: la fontana dell'Altacura era, infatti, decorata dalle immagini di due culovrie caratterizzate da spire squamose e grandi bocche aperte da cui zampillava l'acqua⁴⁴. Qualche cenno a questo fantasioso animale è riscontrabile nelle opere di Sciascia, Bufalino e Consolo⁴⁵.

⁴³ Il lemma «metamorfosi» è incastonato nella poesia *L'impotenza dell'infanzia* e in *10 giugno 1940*; ricorre, inoltre, nel titolo *Metamorfosi e risveglio di Medusa*.

⁴⁴ Solo una delle due statue rappresentanti la culovria è sopravvissuta, ed è attualmente custodita nel cortile dell'ex collegio gesuitico, attuale Biblioteca Comunale di Piazza Armerina.

⁴⁵ Leonardo Sciascia parla della «biddina» ad *incipit* di *Nero su nero*. Cfr. L. SCIASCIA, *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2001, p. 603: «La campagna è quest'anno popolata di mostri. [...] Molti contadini hanno visto la *biddina*, un serpente d'acqua, che però si trova benissimo anche in terra arsa, grosso quanto un braccio, lungo più di due metri, la testa duramente crestata. Se ne favoleggiava negli anni della mia infanzia; ma nessuno diceva allora di averlo visto. Ora lo vedono in molti». Un cenno al mostro mitologico è riscontrabile in G. BUFALINO, *Comiso, ancora*, in ID., *La luce e il lutto*, Sellerio Editore, Palermo 1998, p. 122: «Scendevano i ragazzi a bagnarsi, nei pomeriggi d'agosto, meno intimoriti che sedotti dalla leggendaria presenza d'una "culorva" (probabilmente un'innocua biscia acquaiola)». Anche

Un altro sintagma connesso al sentire malinconico dell'autrice è incastonato nella poesia *Della lettera M*: «cerchio di pozzo imbuto di abbandono». In esso, nel suo ritmo e nel lessico, si può scorgere un'eco della levigata prosa consoliana, in particolare di *Retablo*. Con toni simili la Attanasio ricorda la propria difficile infanzia. Una poesia, posta quasi ad inizio del libro, è emblematica: «Gorgo della parola infanzia / di litanie e case bombardate / sola, compressa, / nel cerchio di una stanza, / ha fame e freddo / e non conosce il mare»⁴⁶.

L'evocazione della città natale, la Caltagirone ricca di monumenti barocchi e botteghe di ceramisti, ripropone e rimodula motivi propri della silloge *Nero barocco nero*: «Città dispersa tra gli incensieri / il battito il vocio / la vita che fu notte barocca paramento...»⁴⁷. Con toni simili la scrittrice parla dell'«impotenza dell'infanzia», della città «teatro degli eventi», del suo corpo-argilla formato al tornio come le ceramiche del calatino che spesso hanno forme antropomorfe o assumono l'aspetto di teste di moro: «Genealogie di santi in processione / tra i calanchi della città smarrita / al tornio cresceva la mia vita / di forme d'argilla di confessionali. / Il rito si compì: *rejecta membra...*»⁴⁸.

La seconda sezione di *Blu della cancellazione*, dal titolo anaforico *Di dettagli e detriti*, è dedicata alla madre dell'autrice: «In memoria di Celeste C., che è stata ed è»⁴⁹. La Attanasio ricorda la madre sarta, l'esattezza e la puntigliosità del suo lavoro, si riconosce in essa *per speculum*, con sorpresa e rabbia. Il fantasma materno non è per niente idealizzato, si manifesta nei termini del conflitto e della distanza: la donna è definita, con singolare universione, «testadura / ostinata tutta la vita concentrata / a stanare ogni minimo dettaglio»⁵⁰. I cenni all'arte del tessere non danno luogo, come

Vincenzo Consolo si ricorda del leggendario serpente nel racconto eponimo della raccolta *Le pietre di Pantalica*. Cfr. V. CONSOLO, *Le pietre di Pantalica*, Mondadori, Milano 2009, p. 164: «Il vecchio parlava sempre, mi raccontava la sua vita, la fanciullezza e la giovinezza passate in quel luogo. Mi diceva di erbe e di animali, dei serpenti dell'Anapo, e di un enorme serpente, la *biddina*, fantastico drago, che pochi hanno visto, che fascina e ingoia uomini, asini, pecore, capre».

⁴⁶ M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, op. cit., p. 22.

⁴⁷ Ivi, p. 20.

⁴⁸ Ivi, p. 27.

⁴⁹ Alla madre, Celeste C., Maria Attanasio ha dedicato anche il libro di poesie *Nero barocco nero*.

⁵⁰ Ivi, p. 46.

ci si potrebbe aspettare, ad alcuna metafora del testo, ma lo scavo nella memoria, nei sentimenti forti e ambivalenti, nei detriti di una vita, è, per l'autrice, la scaturigine della parola poetica. Colpisce la densa isotopia equorea che accompagna l'evocazione materna, la presenza del tema della liquefazione e l'allusione al pianto, come nel mito ovidiano di Cyane. Una delle poesie più intense di *Blu della cancellazione*, in cui si fa riferimento alla morte della madre, condensa questi motivi, gioca sull'ambiguità di «celeste», nome di un colore ma anche nome proprio, e accenna al difficile contesto storico in cui la donna ha vissuto: «Dismise ago e filo, prese il boccaglio dell'ossigeno, / in attesa del viaggiatore per l'ultima rata mensile. / Il celeste si staccò dal vestito a fantasia, che si era / cucito a diciott'anni. Lo vide perdersi nel folto, / tra ronde e camice nere. Cominciò a liquefarsi a / gocciolare»⁵¹. Ancora più esplicita è la poesia *Dell'acqua caïna*, dov'è messa in evidenza la necessità di recuperare le radici, di ri-costruire o de-costruire l'esperienza biografica attraverso la scrittura: «Piovve quel giorno, a diluvio a tempesta, / fu un fuggifuggi per la sopravvivenza, / io, nel mio guscio di orfanità, / già pensavo a decostruirti, farti testo. / Non smise però, e ancora adesso piove: / un'acqua caïna che ha divelto radici, / sciolto inchiostri tracce: inutilmente / mi misi in ascolto tra i dettagli nel folto / - la serranda abbassata la tivù spenta / in cucina – rilucendo adesso, / impreveduto, l'oscurato alfabeto. / Ma più ti assomiglio più m'incazzo, / ritrovandola chiara – la password - / tra detriti e pietrisco / nelle crepe della muta domanda allo specchio»⁵².

Nella sezione successiva, *Crepe, mutazioni*, l'autrice si confronta con gli ineluttabili *vulnera* dell'esistenza: l'amarezza per «Il pianoforte disperso la casa / svenduta fatta merce», la necessità di percorrere il «Torrente sotterraneo sogno inverso / verso l'oscura alba dell'inizio», e ancora lo sguardo speculare rivolto al fratello morente: «...e mi guardo allo specchio / in quel vecchio che arranca / nella lingua che pure / si scioglie in fulgore»⁵³. Va notato che lo stesso libro è dedicato ai

⁵¹ Ivi, p. 45.

⁵² Ivi, p. 47.

⁵³ Ivi, p. 57.

due fratelli dell'autrice: «Ai miei fratelli Marcello e Salvatore: alla musica che continua ad abitarci».

Completano la «(De)costruzione di biografia» della Attanasio i riferimenti sommessi alla figura paterna, verso cui l'autrice concepisce una distanza e una conflittualità ancor maggiori rispetto a quelle concepite per la madre. Significativamente il padre è menzionato apertamente una sola volta, nella poesia incastonata nella seconda parte della raccolta di poesie, in cui predominano i motivi politici e sociali. Il ricordo del genitore, «fascista ostinato», si accampa nel contesto di una più ampia rievocazione del Novecento, secolo breve e tragico in cui anche i nomi e le parole sembravano perdere senso o smarrirsi alla deriva, come i montaliani «ossi di seppia»: «Il nome prese forma di merlo / in paesaggio invernale arrivarono / altri animali in bianco e nero la gazza / il randagio pezzato mio padre / - fascista ostinato morto da quarant'anni - / con la maschera antigas in Abissinia / “muoiono come topi intrappolati” / dice e si compiace scalando / in divisa da soldato il secolo / di nebbia e case dirupate (il nome / in forma di osso di seppia / di bomba a grappolo nella spianata)»⁵⁴.

Le parole chiave riscontrabili nella prima parte del libro non mutano nella seconda, dove trova rappresentazione la tensione civile della scrittrice. Nell'intero volume hanno un'alta percentuale di frequenza i lemmi «corpo», «parola», «specchio» e «luce». La centralità del sostantivo «parola» è indicativo delle riflessioni metatestuali che attraversano *Blu della cancellazione*, della coscienza attiva di una scrittrice che vuole evitare «gorgi di metafore velami», contrapponendovi il «respiro terrigno» della «parola frontale», come si legge nella poesia programmatica posta a inizio della raccolta: «Poesia narratora che ha paura / del buio e non vuole andare lì sotto / tra gorgi di metafore velami, / il respiro terrigno, invece, la parola / frontale – che s'inabissa, risale – dalla madre radice della notte signora»⁵⁵.

⁵⁴ Ivi, p. 88.

⁵⁵ Ivi, p. 13.

Il corpo-cretto, dunque, e una parola-terrigna, concreta ed etimologicamente umile, come cuore delle costellazioni semantiche di *Blu della cancellazione*. Se la «parola narratora» ha paura del buio, la sua essenza è di luce, una luce di memoria e consapevolezza: «fu la parola luce», come si legge in una bella incidentale incastonata in *Nome e mente in cecità di vento*⁵⁶, mentre l'anelito al «chiarore di concetto» è rappresentato in *La crepa, il crepaccio – la fenditura*⁵⁷. Significative sono le occorrenze di «radice» connesse alla ricerca della parola poetica, per cui anche la madre, nonostante la rievocazione all'insegna della conflittualità, è «nome della radice, orecchino di luce»⁵⁸. Come l'opera narrativa della Attanasio presuppone lo scavo documentario e il recupero memoriale, così la rimemorazione, il *regressus ad uterum*, alimentano i suoi versi.

Una poesia, accennando alla Caltagirone dov'è nata l'autrice, allude alla scrittura del suo primo romanzo, *Correva l'anno 1698...*: «La parola mi prese per mano / fuggendo / il dito adunco dell'inquisitore / attraverso morbi città assediate / gorgi di noduli e piastrine / fino / al risuonante giardino della città d'argilla / - lì mi depose e fui sua figlia - / ritornando / talvolta in dormiveglia / col sambenito della penitenza / alta / sul rogo, a Sant'Ersasmo»⁵⁹. A suo modo, dunque, anche la Attanasio è poetessa della luce e della memoria, in lotta contro la dimenticanza del passato e un presente immemore dei più elementari valori di umanità.

Se si esclude la sezione *Dell'acqua mutante*, è forte la coerenza lessicale di *Blu della cancellazione*. *Dell'acqua mutante* ha la funzione di cuscinetto tra le due parti del libro e consta di appena nove poesie, componimenti brevi i cui punti sospensivi, posti sia ad *incipit* che ad *explicit*, ne mettono in evidenza il carattere di frammentarietà. L'esergo della sezione è una citazione del premio Nobel Jean-Marie Gustave Le Clézio: «Quando si nasce sull'orlo di un simile abisso bisogna imparare a resistere». L'acqua, il suo movimento incessante, l'erosione che essa determina sono il tema delle nove poesie, nei cui versi si intuisce un'inquietudine profonda, l'anelito

⁵⁶ Ivi, p. 32.

⁵⁷ Ivi, p. 37.

⁵⁸ Ivi, p. 50.

⁵⁹ Ivi, p. 28.

a una riconquistata armonia: «...oscilla s'increspa / al vento della forma – segno / che indomito cerca l'intero / l'intatta armonia – un brusio / dilaga dal fondo: frusciare / d'acqua alto crepitare di fiamma»⁶⁰.

La tensione patemica dei versi cresce nella seconda parte del libro. Un sentore del «nulla che viene» era già presente in *Crepe, mutazioni*. L'autrice vi ha registrato i segni del cedimento, dell'invecchiamento, del graduale avanzare «nella sconnessione». Nella seconda parte di *Blu della cancellazione* la sofferenza si fa collettiva a causa del principio di prestazione che manipola e umilia i corpi, della stessa parola che spesso li degrada, li categorizza secondo paradigmi economici e produttivi. Ancora una volta, per la Attanasio, la luce della rimemorazione è necessaria e contrapposta al buio immemore della mediazione mercificata delle relazioni. Per l'autrice calatina il personale è politico, la microstoria individuale e la macrostoria collettiva coincidono, il che spiega la coerenza di lessico e significato riscontrabile nelle diverse articolazioni del libro. La stessa epigrafe che lo introduce, del resto, è una riflessione della Zambrano che emenda la tautologia dell'essere di Heidegger, la sua chiusa circolarità ontologica: «La poesia è un aprirsi all'essere verso dentro e verso fuori».

Tra le poesie incluse nelle sezioni conclusive del libro è *Lettera ad un amante morto* che canta la necessità di una scrittura disobbediente: «Una scrittura disobbediente devia fiumi e petroliere / scavando crepe tra gli zigomi e il mento / omologando ai mercati la torre di Babele. E umani rottami a fini produttivi»⁶¹. La voracità umana e la pervasività dei mercati non solo, secondo un'immagine scritturale, erigono nuove torri di Babele, ma travolgono i più deboli, gli umili, i soggetti marginali. A loro, come già nei propri romanzi, la Attanasio dedica costante attenzione anche nei versi.

Una delle poesie più significative della sezione *Blu della cancellazione* ha il suo nucleo nell'assurdità, concettuale e politica, della parola «clandestino». In *Sono il bambino della grotta...* la violenza linguistica investe un bambino immigrato che

⁶⁰ Ivi, p. 67.

⁶¹ Ivi, p. 90.

parla in prima persona, che è chiuso nel recinto opprimente della determinazione aggettivale, la cui luce è contrapposta alle «catene dell'oscuro» secondo l'antitesi luce/tenebra che percorre l'intero libro: «Sono il bambino della grotta / - il poliglotta, il diverso, a forza / chiuso nel recinto del nome - / adesso clandestino / - luce migrante fiato di candela / tra le catene dell'oscuro - / sono occhi e lingua straniera: / l'isola all'orizzonte / lo stelo d'oro splende oltre il confine»⁶². Anche la Sicilia, un tempo terra di emigrazione, è divenuta luogo infido e mortifero per i migranti costretti allo sfiancante lavoro nei campi, come si legge nel poemetto *Il suo nome era Tarek di Helalia...* Contenuti molto simili a quelli del romanzo *Il condominio di Via della Notte* sono riscontrabili nella poesia *Liberté*, il cui titolo è ironicamente antifrastico rispetto ai suoi contenuti: la pervasività mediatica, l'omologazione del pensiero e dei desideri, un mondo distopico che è invaso da «acide nuvole tra droni e petroliere»⁶³.

L'intero mondo occidentale, per la scrittrice, è perso nel blu della cancellazione, vaga alla deriva come la zattera della Medusa menzionata in *Metamorfosi e risveglio di Medusa*. La stessa Attanasio, che non rinuncia alla propria pugnace disobbedienza, denuncia ormai il personale declino, la propria sofferenza: «occidente spaesato / nel blu della cancellazione, / Maria del declinare, / addio»⁶⁴.

Una rappresentazione simbolica dell'attuale condizione di smarrimento è nella poesia *Alcantara 1960*. Qui la scrittrice recupera la forma del *sonetus simplex*, il suo sistema di quartine e terzine, salvo che nell'ultimo verso che consta di appena due sillabe. Tra le «muraglie di ossidiana» che definiscono lo scenario naturale del fiume Alcantara e le sue gole incise nei basalti lavici ai margini della provincia catanese, la scrittrice sogna un metro concluso, una forma definita (motivo già adombrato in *Frammenti dell'acqua mutante*). Ma quella forma certa ed equilibrata, lo stesso sonetto inventato dalla Scuola poetica siciliana e dal maestro Jacopo da Lentini, è ineluttabilmente perduto: «Era un silenzio d'acque e di crateri / - sfero perfetto senza

⁶² Ivi, p. 101.

⁶³ Ivi, p. 100.

⁶⁴ Ivi, p. 108. I versi sono parte della già menzionata poesia *Rosso*.

turbamento - / tra i prismi di basalto era fulgore / la vita nome di verità amore // liquida rima in forma di sonetto / a giochi d'acqua nel complice duetto / Sul fiume d'improvviso gli sparvieri / fu lava incandescente rotazione // d'ere a passo di soldato scrittura / di tempesta il gorgogliare – scissura / salendo il greto della mutazione. // Notte fonda alla foce tra muraglie / l'ossidiana sonetto mutilato. / Perso»⁶⁵. Ad *explicit* la breve unità versale che sovverte la successione di endecasillabi emblemizza il senso di perdita e di rimpianto che alligna in *Blu della cancellazione*, la disperata vitalità di una forte voce poetica.

Dario Stazzone

⁶⁵ Ivi, p. 82.

La scuola della paura e l'atto della percezione nei romanzi di Herta Müller

I romanzi di Herta Müller si configurano perlopiù come il racconto di un trauma, preesistente o in divenire, che monta pagina dopo pagina in un modo insieme esemplare e straniante, affinché sembri ossessivamente duraturo il suo effetto nel tempo.

Il presupposto è che ogni trauma veramente profondo lo portiamo sempre tatuato sulla pelle, ingombrante come un fardello, tragicamente esposto allo sguardo altrui, e che finisce per condizionare la nostra vita. Sopra ogni cosa questo tipo di trauma crea una sorta di legame con il nostro mondo interiore, diviene col tempo una specie di gabbia, di cappio «necessario, impetuoso e spietato»¹, estremamente pericoloso dal momento che induce un effetto di nostalgia per il dolore che si è creato o perfino per la situazione da cui è stato generato. Scrive Jung che ogni ferita corrisponde all'arma che l'ha inflitta, così come, specularmente, ogni emozione riflette l'azione violenta che l'ha suscitata²: lo stesso potrebbe dirsi del trauma, e non a caso, per quasi tutti i protagonisti dei romanzi di questa scrittrice rumena di lingua tedesca, il trauma che vivono e che li contraddistingue è sempre irriflesso e durevole, oltre che sempre interiormente rielaborato e vissuto. In un senso sia letterale sia metaforico, il trauma (e la paura che da questo deriva e del quale si nutre) è per lei una specie di camicia di Nesso, qualcosa che non è più possibile strapparsi di dosso, è indelebile come lo è ad esempio il proprio odore; e così, come questo non lo percepiamo direttamente ma sappiamo che viene distintamente percepito dagli altri, il trauma, accompagnandoci e divenendoci ombra, rivela la sua costante onnipresenza. Talvolta, anche se non siamo del tutto consapevoli che sia visibile all'esterno,

¹ H. MÜLLER, *La paura non può dormire. Riflessioni sulla violenza del secolo scorso*, traduzione di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2012.

² Cfr. C. G. JUNG, *Risposta a Giobbe*, traduzione di Alfredo Vig, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 11.

temiamo che ciò accada, temiamo che gli altri se ne accorgano, ed ecco che senza volerlo può d'improvviso incidere sul nostro volto, manifestarsi nel modo in cui percepiamo la quotidianità, esplicitarsi nel timore d'ogni novità, divenire sintomatico ed evidente nel modo in cui camminiamo per strada o inverarsi tragicamente nei nostri incubi e desideri più complessi: questo tipo di paura, le cause da cui è originata e la sua perdurante incidenza a livello psicologico sull'individuo sono motivi fondamentali della narrativa della Müller.

Il definirsi del trauma e la sua impossibile cicatrizzazione, l'inevitabile convivenza e coabitazione con la paura a cui ci costringe vengono inseriti tante volte nelle sue storie all'interno di un contesto più ampio, che è storico e politico: la maggior parte delle sue opere tratta dei conflitti che l'individuo vive in seno alla comunità tedesca del Bananato o della crudele repressione delle libertà personali durante la dittatura di Ceasescu in Romania; entro tale cornice la paura può crescere e rendere tutti suoi sudditi, fermentare, svilupparsi e devastare dall'interno le sue protagoniste, proprio come una cellula cancerosa in un corpo sano. La prospettiva da cui viene colta non è, però, esattamente contigua o coincidente con quella della comunità di lingua tedesca presente in Romania alla quale lei stessa appartiene per nascita; al contrario, lo sguardo è sempre proprio di un soggetto che sente estraneità e avversità tanto verso le ferre logiche e norme, i vincoli e gli interessi che regolano la collettività nel villaggio, quanto verso chiunque eserciti il potere in una forma coercitiva, dunque nel suo caso il regime comunista e il suo braccio armato, la Securitate, la macchina dei servizi segreti necessaria in uno stato totalitario a mantenere il sistema fortemente repressivo. Ricorda:

Al villaggio ero stata dapprima una nemica, poi in città fui una nemica per lo stato. Il potere si mostrava in maniera assolutamente diretta, venivo convocata alla sede dei servizi segreti per essere interrogata, oppure i servizi segreti venivano da me in fabbrica, chiudevano la porta dall'interno e mi tormentavano per mezza giornata in ufficio. Oppure venivano dopo il lavoro a casa mia per perquisirla. Quando il potere si mostrava, si finiva trattenuti o licenziati, ovverosia arrestati o cacciati via dal lavoro³.

³ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 114.

Negli anni Settanta, quando lavorava come traduttrice in una fabbrica di macchine utensili, le venne chiesto da un uomo dei servizi segreti di collaborare come spia presso la minoranza tedesca e tra gli operai: si rifiutò, ma avevano fatto girare la voce fra i suoi colleghi che aveva accettato: «Era la cosa più brutta – avrebbe detto, rievocando quegli anni nel discorso di accettazione del Nobel nel dicembre del 2009 - Dagli attacchi ci si può difendere, contro la calunnia si è impotenti. Ogni giorno mi aspettavo di tutto, anche la morte [...]. La calunnia ti riempi di lordura, soffochi perché non puoi difenderti. Nell'opinione dei colleghi io ero esattamente quel che avevo rifiutato di essere. Se li avessi spiati si sarebbero fidati di me, senza sospettare nulla. In sostanza mi punivano perché li risparmiavo»⁴.

Dopo qualche settimana fu licenziata, riuscì a trovare lavoro come maestra in un asilo nido e diede lezioni private di tedesco, incontrando sempre difficoltà con la censura per la pubblicazione delle sue opere almeno fino al 1987, quando ebbe il permesso di emigrare in Germania. Una parte di tutto questo, cosa usuale per una scrittrice che orgogliosamente sostiene di non dover neanche una sua frase alla letteratura, ma solo alle esperienze vissute, ritorna nei suoi romanzi, come in *Oggi avrei preferito non incontrarmi*⁵, dove l'io narrante si trova su un tram mentre sta andando nell'ufficio governativo dei servizi segreti rumeni per un interrogatorio: il tragitto sul malandato mezzo di trasporto pubblico si trasforma per lei in un tragitto mentale, segnato da una serie di flashback di episodi della sua infanzia e adolescenza, dei suoi due matrimoni e degli interrogatori precedenti che l'hanno già profondamente segnata. La donna è ferma, seduta al suo posto, vuole fare ordine nella propria vita ricollegando i fili del passato, retrospettivamente, ma non ci riesce perché tutto le appare confuso: vive due tempi, due movimenti, uno verso il proprio mondo interiore e l'altro diretto verso un luogo reale, minaccioso, dove verrà nuovamente umiliata dai funzionari dei servizi segreti.

Così come è capitato alla loro stessa creatrice, le sue protagoniste lottano per non venire schiacciate da questi due tempi differenti: i pregiudizi della piccola

⁴ Ivi, pp. 11-12.

⁵ H. MÜLLER, *Oggi avrei preferito non incontrarmi*, trad. di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2011.

comunità in cui vivono o i meccanismi perversi dei regimi totalitari che stritolano l'individuo contribuiscono a minare la loro psiche e a instillare quotidianamente angoscia e insicurezza, per cui la loro sopravvivenza, la loro resistenza non sono mai certe per il lettore.

La ribellione della coscienza si compie attraverso un distacco che è, però, spesso irrisolto, divenendo autoisolamento mentale, portandole a percepirsi come «esseri in fuga» rispetto al contesto sociale che le ha cresciute e al contesto politico che le ha recluse, e così finiscono per accettare la loro solitudine e il vuoto che la nostalgia può indurre in loro, considerando entrambi come una giusta punizione. È la «sensazione dell'assenza» che prova ad esempio Irene, protagonista di *In viaggio con una gamba sola*⁶, è la vetrosità delle nonne e delle madri in *Bassure*⁷. C'è un elemento masochistico che fa sì che il trauma vissuto o che stanno vivendo, anche se indotto da un sistema claustrofobico, vessativo, coercitivo, venga allevato con cura e dunque percepito come personale, come interiore: non essendo al riparo di una sovrastruttura o di un ideale, come accade ai dissidenti politici, il trauma si configura nei termini di una colpa personale, ed è un po' come quando si è vittima di una violenza e si pensa di essersela andata a cercare, non invece che il male sia altrove e sia in altri.

Che, dunque, ruotino intorno alla militanza hitleriana della minoranza tedesco-rumena, alla denuncia della feroce repressione durante la dittatura di Ceausescu, fino alla questione dell'esilio o della migrazione a Berlino, nessun vezzo apologetico si può rintracciare nelle storie di questa scrittrice, nata dopo la Seconda guerra mondiale, nel 1953 a Nitzkydorf, un villaggio del Bananato che ha vissuto quasi mummificato, come ha più volte denunciato, «in preda alla paura di mischiarsi e di perdere la propria identità»⁸, e che aveva sposato felicemente l'ideologia nazista. Nel 1943 il padre si era arruolato nelle Waffen-SS, raggiungendo poi il grado di comandante maggiore: «La maggior parte degli appartenenti alla minoranza tedesca

⁶ H. MÜLLER, *In viaggio su una gamba sola*, trad. di Lidia Castellani, Marsilio, Venezia 2009.

⁷ H. MÜLLER, *Bassure*, trad. di Fabrizio Rondolino e Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2010.

⁸ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 23.

nel Bananato, e così in Transilvania, era entusiasta di Hitler. Anche mio padre»⁹, scrive: la percezione della sua colpevolezza e della sua disonestà, i suoi silenzi rispetto ai crimini commessi in guerra e al destino degli ebrei, il divertimento con cui «ancora negli anni Settanta intonava canti nazisti» con i camerati del paese, l'essere un alcolizzato dedito a esplosioni d'ira segnano inevitabilmente il loro rapporto umano: solo dopo la morte del padre lei inizia a scrivere, «anche se non ne avevo avuto l'intenzione e la letteratura non rientrava per nulla nei miei progetti. E siccome lo scrivere si era introdotto in questa maniera, io fin dall'inizio, e poi sempre di nuovo, ho scritto di mio padre. Poiché la sua vita, quando ancora la viveva, si è costantemente riflessa nella mia. Ciò era connesso alla consapevolezza che avrei dovuto amarlo, pur non riuscendoci – e nello stesso tempo sapevo che lo amavo, pur non volendolo»¹⁰.

I concetti di patria e identità, nella raffigurazione dei contesti di vita femminili, elemento centrale del suo lavoro¹¹, vengono, però, ridiscussi alla luce delle priorità e del punto di vista delle donne, e ricondotti a un'ossessione tipicamente maschile: il mito dell'«*Heimat*», è quindi presente, ma rovesciato. Ci si sente estranei nella vecchia come nella nuova patria, la stessa identificazione con il termine casa è impossibile, il senso di comunità un'ipocrisia dietro alla quale si cela il desiderio autocelebrativo del potere maschile.

In un senso generale, la narrazione nei suoi romanzi è spesso contraddistinta da un movimento circolare delle affermazioni e dalla giustapposizione di frammenti sparsi, da uno «smontaggio»¹² di ricordi, parti di sé, gesti, immagini di luoghi, facce di uomini, oggetti feticcio, metafore, descrizioni ecc., come se, per essere precisi, esatti, bisognasse stravolgere le immagini della realtà rendendole frammenti, rimescolandole e ricombinandole per trasformarle in qualcosa di diverso e di

⁹ Ivi, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ V. NEUBAUER, *Zum Heimatbegriff bei Herta Müller – Weibliche Heimat?*, Università di Vienna, angestrebter akademischer Grad, Magistra der Philosophie (Mag. phil.), 2012.

¹² Cfr. Lyn MARVEN, «*In allem ist der Riss*»: *Trauma, Fragmentation, and the Body in Herta Müller's Prose and Collage*, in «*The Modern Language Review*», vol. 100, n. 2 (aprile 2005), pp. 396-411.

imprevedibile: «Solo quando una percezione ne depreda un'altra, un oggetto afferra e utilizza la materia di un altro – solo quando ciò che si esclude nella realtà è diventato plausibile nella frase, quest'ultima può affermarsi davanti alla realtà come una realtà a sé stante, che quasi per caso si è fatta parola, ma valida proprio in quanto parola»¹³.

Questo materiale eterogeneo viene dapprima scomposto e poi ricomposto ma in un ordine leggermente diverso, viene ritagliato e incollato come accade nel collage, tecnica artistica a cui ella si dedica con diletto producendo piccoli cartoncini di parole; come se questi collage di parole staccate dal loro contenuto e dal loro contenitore, una volta riconfigurate di senso, servissero ad affinare per prima cosa la sua strategia stilistica, a darle il via, il tono dello scrivere. Nel libro *In viaggio su una gamba sola* la narrazione procede per segmenti visivi, talvolta reiterati, per una sovrapposizione continua di metafore sinestetiche e microeventi simbolici, ai quali sono mischiate conversazioni, riflessioni, osservazioni su oggetti molteplici e diversi che si accumulano una sopra l'altra. Una griglia che dovrebbe riprodurre la partita che si gioca nella testa di Irene e che ricorda molto, come strategia stilistica, ancora una volta, l'arte del collage, in cui notoriamente l'abilità sta nel mettere insieme le immagini prescelte oltre che nel modo in cui queste si parlano.

La stessa Müller ha dichiarato che avrebbe voluto diventare una pittrice da bambina («non c'è dote che avrei desiderato di più») e la sublimazione del desiderio l'ha condotta verso la composizione di collage, in cui variamente sono accatastate immagini ritagliate e parole o lacerti di parole. All'inizio, ha confessato, questa passione era nata per gioco: «quando trovavo una frase che mi infastidiva la ritagliavo», poi mano a mano è divenuto «un lavoro letterario», e solo in questa forma, con le parole stampate davanti sul tavolo è possibile costruire una «storia in modo che mi lascino fuori e che ci sono dentro». Nei collage la particolarità secondo lei è il fatto che il risultato è affidato alla combinazione imprevedibile e involontaria, «più di quando si scrive (...): ti potrebbe venire paura se pensi a quanto tutto sia sottoposto al caso». Le parole si connettono alle altre, acquistano nell'accostamento

¹³ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 55.

un significato differito da quello iniziale; quel che ci costruisce appare uno spazio auto-contenuto, con una tecnica che mira alla negazione e alla sottrazione: «tengo questi collage sparpagliati sul mio tavolo per due o tre giorni senza riuscire a decidermi – ha raccontato – e penso sempre *forse lo farò in modo diverso*, poi mi succede che dopo sei o sette spostamenti torno alla prima versione. Ogni tanto mi dico, uno deve anche poter smettere, probabilmente non poter smettere è peggio che smettere troppo presto».

Le sale del «Nobel Museum» di Stoccolma, che si trova nella parte antica della città, contengono oggetti feticci appartenuti agli scrittori, oggetti personali che ciascun vincitore ha voluto lasciare in dono: ci sono, ad esempio, i cappelli di Soyinka o l'ippopotamo di legno in miniatura che Vargas Llosa teneva sulla scrivania; Herta Müller ha donato un suo collage e le forbici con cui ritaglia: «in fondo cercare e non trovare delle parole rispecchia la vita quotidiana, perché le parole ritagliate diventano degli oggetti. A volte non le posso più vedere, è come quando si toglie l'intestino da un animale». La scelta del collage è anche un modo per rimarcare che c'è un filo che l'unisce all'atto della scrittura: «In entrambi i casi si tratta di creare un senso tagliuzzando il tessuto delle parole. Ritagliare, rovesciare, mettere del bianco intorno... I miei libri spesso li passo e ripasso più di una decina di volte. Sfrondo il più possibile. Stilografica o forbici è la stessa cosa, arrivo allo stesso risultato»¹⁴.

Se si cresce all'interno di sistemi chiusi, dove la paura può essere instillata da una mentalità collettiva punitiva e oppressiva, oppure, come avviene nei regimi totalitari appunto o all'interno di un lager, dove l'individuo è sottoposto a un processo programmato di annullamento del sé e sua progressiva distruzione, la paura diviene una specie di altare a cui è inevitabile, sostiene la Müller, essere sacrificati. Come in un rito purificatore però, la paura, che è per alcuni un odore, per altri un

¹⁴ F. NOIVILLE, *Herta Müller, Io scrittrice da Nobel per caso che volevo fare la parrucchiera*, in «la Repubblica», 5 aprile 2012, consultabile alla URL: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/05/herta-muller-io-scrittrice-da-nobel-per.html> (ultima consultazione: 2 dicembre 2017).

sapore, un'emozione, per altri ancora una luogo, una situazione, un ricordo, una condizione sociale o politica, è per lei soprattutto «scuola», cioè fornisce paradossalmente anche gli anticorpi per resistere e uscire fuori dal trauma. Su questo punto è sempre stata molto chiara sia negli interventi pubblici sia negli scritti teorici: a suo parere, se attraversi la paura, partecipando tuo malgrado al rito di espiazione, rimanendone vivo, allora puoi riscoprire l'unicità dell'esistenza. Ed, essendo lei stata educata alla paura, la paura è divenuta una sorta di chiave con cui arrivare alle cose. La paura ha tenuto in movimento, costantemente attiva, la sua fantasia e, dal momento che necessita del nutrimento di altra paura per affrontarla continuamente, incredibilmente l'ha allenata, l'ha costretta a stare allerta, ha innescato una reazione: coloro che non si sono confrontati con questa paura, che si sono rifiutati di fare i conti con le sue minacce, ha spiegato più volte, hanno finito per esserne distrutti in pochissimo tempo. Bisogna saper guardare ai meccanismi autopunitivi che la paura mette in moto, comprendere davvero la sua tirannide per ogni mente che ne è penetrata, se si vuole trasformare questa maledizione, questo sortilegio in forza, e reggerne l'urto.

La parola, il racconto, sono stati il suo modo di vivere la paura: mettendo le sue giornate nero su bianco, riscrivendo esperienze personali, rielaborando il proprio sostrato biografico, la mente ha imparato a rapportarsi con la paura. In questo modo il sentimento della paura ha per lei acquisito i gradi di maestro della percezione, è divenuto uno straordinario, doloroso vettore per rimanere in piedi: la letteratura non può cambiare il mondo, ha affermato, ma può mostrare cosa accade quando si è vittima della paura. Anche la minoranza tedesca in Romania ha vissuto a contatto con la paura, ma in un modo fortemente auto-restrittivo, consolatorio, spesso violento o respingente verso ogni altra cultura forestiera: la minaccia che sentivano aleggiare sopra di loro i componenti della comunità nasceva dall'illusione di possedere un'identità univoca¹⁵, come la chiamerebbe Amartya Sen, dalle quale prende corpo una «paura di tutto», che è primariamente paura dell'esterno, paura «di perdere la

¹⁵ Cfr. A. SEN, *Identità e violenza*, Laterza, Roma-Bari 2006.

propria identità», «paura di mischiarsi», paura di relazionarsi con l'altro da sé, come se chiusura e paura si alimentassero vicendevolmente: «Si sono stabiliti in Romania trecento anni fa con i loro sacchi e non hanno accettato nulla di nuovo»¹⁶, ha osservato la Müller, perfino nel vestire, nel cucinare, nelle abitudini tradizionali, nei canti è stato eretto un muro.

La parola «identità» viene, invece, rifiutata a favore della «soggettività»¹⁷, come accade nelle opere di altre scrittrici di lingua tedesca del secondo Novecento, da Ingeborg Bachmann a Christa Wolf a Elfriede Jelinek: il soggetto protagonista, anzi, non si adatta alla collettività, attua al contrario una personale forma di rifiuto, più disperato che resiliente. La paura sentita e impersonata dalle voci narranti della Müller si discosta, così, fortemente da quella conosciuta tra la agente di Nitzkydorf: le sue storie raccontano della crudeltà e della solitudine di una minoranza nella minoranza che vive all'interno di uno stato repressivo.

Per quanto possa suonare paradossale, la paura diviene per lei un vero e proprio strumento di conoscenza. In un'intervista spiega questo concetto usando la metafora del camminare: «così come un bambino impara a camminare» - immagino dapprima traballando e facendo infruttuosi tentativi, per poi passo dopo passo adattarsi al ritmo sorprendentemente naturale del movimento – allo stesso modo secondo lei «la mente impara a muoversi nella paura», «per vedere che succede», «per capire se si può sopportare», abituandosi a reagire o a farcela nonostante incomba una perpetua minaccia.

Da un punto di vista autobiografico, riferendosi alle pressioni psicologiche e fisiche attuate dagli scherani del regime di Ceausescu, è lei stessa a confessare che passare attraverso la paura era un modo per non farsi sfuggire via la propria vita: «Se ti sei abituato alla paura perché non hai avuto una scelta, perché dovevi vivere con lei, non va più via»; ma lentamente apprende come resistere, si allena nella tensione alla paura, istruendosi a reggerla sempre più, anche affinando la sua vista,

¹⁶ H. MÜLLER, *La paura non può dormire*, op. cit., p. 47.

¹⁷ Cfr. B. HINES, M. LITTLER, *Contemporary Women's Writing in German: Changing the Subject*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

immergendosi nel dettaglio per comprendere l'insieme, in direzione della distrazione e perfezione del minimale. Più si va nel dettaglio, più comprende: non c'è l'esattezza dell'insieme, ma la profondità. Questo passaggio mentale riguarda anche i suoi personaggi e si riverbera sulla prosa con continue metafore sul decadimento e sulla morte¹⁸, con una deromanticizzazione del loro sguardo, con l'emergere di un impulso a decostruire la realtà e la conseguente perdita di connessione con il mondo circostante. L'atto dello scrivere ha a che fare anch'esso con la condizione emotiva della paura che trasforma la tipologia dello sguardo di chi la prova. Come se la scrittura sorgesse dalle situazioni d'emergenza che ha vissuto sulla sua pelle: «non avrei mai scritto se non mi fossi ritrovata in una situazione di pericolo, di deprivazione», dice, confessando di aver sempre detestato la scrittura, di essersi limitata a comporre un paio di poesie— che ha definito «puerili» - quando era al liceo e di aver continuato a detestare la penna anche dopo, mentre studiava all'università. «La scrittura mi ha poi colpito quando non avevo scampo», che è anche un modo per trovare una ragione *à rebours*.

Al di là della cronaca o della polemica accademica, per cui non pare indifferente la ricorrenza del ventennale della riunificazione della Germania nell'assegnazione del premio nobel 2009 proprio a una scrittrice come lei, uno degli aspetti più interessanti del suo discorso poetico, tra i tanti indubbiamente presenti, mi pare si possa individuare proprio nella convinzione che paura e percezione siano come due fili che si intrecciano per poi convergere verso un unico destino. Il primo è, letteralmente, un addestramento, un esercizio di conservazione, una sensazione costante e in movimento che aiuta ad affinare le proprie riflessioni e a conoscersi meglio, o con maggiore consapevolezza. Nei suoi romanzi è spesso la paura ad attivare la tensione che scuote il pensiero, come i protagonisti imparano sulla propria pelle quotidianamente. La tensione determina, poi, tutto il resto, dall'avvitarsi su se stesso dell'io narrante alla sua autoanalisi depressiva, al riconoscersi solo come la

¹⁸ Cfr. K. BAUER, *Eke, Norbert Otto. Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Midler*, in «The German Quarterly», vol. 72, n. 4 (Autumn, 1999), Blackwell Publishing, pp. 421-22.

scheggia minoritaria di un intero comunque frammentato e dal significato irraggiungibile; dal gorgo dell'alienazione in cui si cade alla ricerca di un consolatorio isolamento, alla condanna della non appartenenza che porta l'individuo a percepirsi come straniero; fino alla dicotomia tra disprezzo e amore che connota quasi tutti i suoi personaggi, perché, anche quando disprezzano, Irene, Lola, Lilli o le altre protagoniste anonime non possono smettere di amare.

Allo stesso tempo sintomo, mezzo e sentimento prettamente umano «perché non si trova in natura», la paura alberga, ci rammenta la Müller, da assoluto dominatore della nostra mente. Letteralmente «si crea nella testa», tanto da renderci assuefatti alle sue strategie e ai suoi meccanismi punitivi, dando vita a una specie di coesistenza senza scelta, come una maledizione, onnipresente e omnicomprensiva. Il cui effetto, pure, così come ci costringe a correre svelti per sfuggire a qualche pericolo, o a reagire pensando velocemente, è quello di insegnarci a sopravvivere, a sopportare, a volgere lo sguardo verso il dettaglio e gli oggetti – altri lessemi vitali della ricerca e dello stile della Müller –, dunque anche a dare vita al processo della scrittura, quell'«atto muto» «che parte dalla testa per andare alla mano», usando le sue parole, a cui ci si rivolge quando non si ha più scelta, quando prende il sopravvento e sembra vincerci l'ansia dell'ultimo respiro.

Il suo tracciato biografico all'interno del regime di Ceausescu, almeno fin quando non è riuscita a espatriare nella Repubblica Federale Tedesca nel 1987, il suo percorso di «pericolo» e «deprivazione» sia come intellettuale che si rifiutò di servire il regime sia in quanto appartenente a una minoranza etnica, chiarisce facilmente da dove provenga la cosiddetta «scuola della paura». Le notizie sulla sua vita sono arrivate da noi, per la verità, col contagocce e quelle poche trapelate sono apparse, perché ritrasmesse potenzialmente all'infinito dalla rete, come già masticate o riciclate. Per saperne di più, filtrando ciò che avevamo già appreso attraverso i suoi romanzi, abbiamo dovuto aspettare fino alla pubblicazione del volume *La paura non può dormire*, nel 2012, con la sua infilata di saggi e interventi pubblici tradotti in lingua italiana.

Dunque, in un'ipotetica linea cronologica abbiamo: la lingua rumena imparata solo una volta iniziata la scuola, con il tedesco come lingua madre; il peso da scontare nel presente del dopoguerra per il passato nazista del padre e l'adesione entusiastica all'ideologia hitleriana da parte degli altri famigliari e della comunità in un senso più ampio; le lezioni di letteratura all'università di Timisoara; l'impiego come traduttrice in una fabbrica di macchine utensili; le poesie che recitava tra sé e sé durante gli interrogatori a cui la sottoponeva la polizia segreta, che avevano a suo dire una funzione simile a quella di una preghiera per il credente; il rifiuto di lavorare per la Securitate e diventare una spia, con il susseguente licenziamento e la ricerca di un modo di sostentarsi; infine l'approdo, come detto, all'insegnamento come maestra d'asilo e insieme come insegnante privata di tedesco.

Giovanissima entrò nell'*Aktionsgruppe Banat*, un'associazione politico-culturale nata nei primi anni '70: del gruppo facevano parte scrittori e intellettuali che si richiamavano, sì, agli insegnamenti brechtiani ma inseguivano anche le suggestioni della Beat generation e la rivolta studentesca del maggio '68. Diedero vita a una rivista, «*Neue Nabater Zeitung*», fortemente critica rispetto alle censure del regime, poi nel '75 il movimento fu costretto a sciogliersi: «ad un certo punto capimmo che la nostra volontà di restare non portava a nulla e allora maturò in me l'idea di andarmene [...], l'idea divenne una necessità, una urgenza non più procrastinabile [...]». Fino a che arrivai al punto di non poterne più psicologicamente e fisicamente»¹⁹. E con il marito Richard Wagner, che aveva aderito anche lui all'*Aktionsgruppe Banat*, riuscì a scappare a Berlino, mettendo in pratica quel sogno di volare altrove che accomunava i giovani rumeni, sogno simbolicamente raffigurato nel destino dei quattro ragazzi protagonisti del *Paese delle prugne verdi*, forse una delle sue rappresentazioni più commoventi della lotta per l'esistenza nella Romania comunista. Secondo un servizio trasmesso dalla rete televisiva tedesca Ard, ripreso dal corrispondente a Berlino del «*Corriere della Sera*», Danilo Taino, un membro del gruppo di intellettuali del bananato di nome Franz Thomas Schleich, che era stato suo

¹⁹ Cfr. K. BAUER, *Tabus der Wahrnehmung: Reflexion und Geschichte in Herta Müllers Prosa*, in «*German Studies Review*», vol. 19, n. 2, maggio 1996, pp. 262 e sgg.

amico e collega di penna nella rivista, la spiò per anni per conto della Securitate. Il fatto che non lo sapesse non sorprende di certo. Mi pare, poi, sia stato tra i primi Enzo Bettiza a ricordare, tra le altre cose, che la Securitate aveva fabbricato, con lo scopo di screditarla, un falso dossier in cui compariva una doppia Herta Muller, fedelissima alla linea e iscritta al partito: «Dovunque andavo mi sono trovata sempre a combattere con questo mio doppio», ha detto nel 2008. «Benché io abbia scritto sempre e soltanto contro la dittatura, lui continua a battere la sua strada per contro proprio. Si è reso autonomo. Seguita a vagarmi intorno come un fuoco fatuo. Per quanto tempo ancora?».

Il confrontarsi con le minacce della dittatura e le angosce che ne derivavano, convivere con la loro presenza, perfino razionalizzarle o farci l'abitudine ha reso possibile, al contrario dell'intento del regime comunista, il sorgere della volontà di non farsi distruggere, quel senso della sopravvivenza che per lei – lo ha detto e ripetuto molte volte – è solo possibile mediante l'attivazione del meccanismo della scrittura: «Di fronte alla paura della morte, la mia reazione è stata una sete di vita. Una sete di parole. Solo nel turbinio delle parole potevo riuscire a mettere veramente a fuoco il mio stato».

La scrittura ha, dunque, un carattere salvifico, quasi taumaturgico. O, come scrive la Gordimer, «nuove forme di bellezza nascono dallo scontro tra dominazione e resistenza». Una volta arrivata dall'altra parte, non propriamente felice d'essere immessa tra i letterati del dissenso, preferì tenersi lontana anche dall'associazione degli scrittori rumeni sorta dopo l'89, che un giorno apostrofò come un manipolo di «geni lacrimevoli dediti al lamento» che «portano avanti un discorso fascistoide sfruttando i sentimenti nazionalisti latenti nella popolazione rumena». La questione della divisione in campi nettamente opposti delle vittime e dei colpevoli nella società del socialismo reale resta nei suoi romanzi un nodo intricato, non completamente risolto, direi volutamente ambivalente, e lo stile frammentario e paratattico o la sovrabbondanza di immagini e di dettagli serve, appunto, come piano di appoggio. Ricordo un'intervista di qualche anno fa in cui la Müller denunciava l'amnesia

collettiva dei propri concittadini dinanzi ai disastri del passato, che non consentiva di fare i conti fino in fondo con la propria storia - un processo di cancellazione che noi italiani conosciamo molto bene. Il rinnovamento della lingua tedesca che lei e tanti altri scrittori hanno attuato dal di fuori, come forza centripeta, ha funzionato da nuova sistole, irrorando sangue fresco nella letteratura germanica: come giustamente notava Pressburger, il fatto che in pochi anni due autori originari di quelli che una volta si chiamavano i paesi dell'Est, quasi sconosciuti da noi, abbiano vinto il premio Nobel (Imre Kertész e appunto Herta Müller) è indice che «in quelle nazioni un tessuto sotterraneo unitario non ha mai cessato di esistere, nel campo della cultura. Questo tessuto, già dato per morto, ha continuato invece a vivere e funzionare sotto qualunque regime e ordinamento politico»²⁰.

Il secondo filo di cui si parlava, cioè la percezione, affonda e si forma proprio nella paura. Il modo di vedere coincide in lei col modo di raccontare. La prospettiva dell'io narrante dei suoi romanzi è spesso rivolta alla definizione del frammento, all'osservazione del particolare - oggetti e gesti soprattutto -, operazione che agevola l'andare in profondità annullando l'imprecisione data dalla visione della superficie, della totalità. «Più vai avanti nel dettaglio, più riesci a vedere»²¹, insiste la Müller, per cui è la visione stessa che determina, quando non amplifica, il senso di estraneità tipico dei suoi protagonisti. E ancora: «la paura è il maestro perturbante della percezione», come a voler ribadire che il secondo termine è conseguenza diretta del primo. L'effetto di tutto questo sul timbro stilistico è la produzione di una prosa che solo superficialmente può dirsi poetica e certo non è primariamente volta alla descrizione «della realtà dei diseredati» secondo la generica motivazione del Comitato del Nobel. Lo è, semmai, solo di rimbalzo. La sua è, invece, una voce letteraria che sembra nascere dallo stomaco, dal groviglio più che dalla bile, e che procede per segmenti, per salti temporali, teorizzando la virtù della perdita, «dal

²⁰ G. PRESSBURGER, *Herta Müller. La scrittrice che svelò i dannati di Bucarest*, in «Corriere della Sera», 9 ottobre 2009, p. 51.

²¹ «Die Schule der Angst»: *Gespräch mit Herta Müller*, intervista di Beverley Driver Eddy, in «The German Quarterly», vol. 72, n. 4, autunno 1999, pp. 331 e sgg.

momento che anche nella vita stessa non è possibile registrare tutto», cioè la necessità di tralasciare porzioni del logico tessuto narrativo, l'omissione di quelle giunture raziocinanti che per molti costituirebbero invece i necessari raccordi tra un'immagine e l'altra, tra una vicenda e l'altra.

La tensione tra percezione e paura, declinata nell'accezione della migrante, della rifugiata costretta a rispondere tanto alla propria identità quanto a quella impostale dagli altri, permea, ad esempio, una delle sue prove più potenti, *In viaggio con una gamba sola*, riproposto da Marsilio a distanza di diciassette anni dalla prima edizione italiana subito dopo la notizia del conferimento del Nobel. Uscito in Germania nel 1989, in anticipo di qualche mese sul crollo del muro di Berlino, è un romanzo sull'esilio come condizione della mente prima ancora che come stato giuridico. Sull'esilio nella sua accezione più ampia, come metafora dell'esistenza umana. Fu il primo romanzo scritto dalla Müller dopo l'attraversamento della cortina di ferro, un trasferimento fortemente anelato e poi psicologicamente subito nella presa d'atto d'essere straniera in terra straniera, di vivere, cioè, in uno spazio intermedio in cui s'avverte il turbamento, lo smarrimento in relazione alla direzione da prendere.

Nel romanzo gli aspetti più propriamente biografici, con il processo di elaborazione della propria identità di espatriata e la conseguente ricerca di un rifugio individuale all'interno della Repubblica federale, assumono le sembianze letterarie di Irene, giovane donna dell'Est in fuga dalla dittatura, persa nella metropoli ancora divisa e lei stessa in bilico tra due mondi, vittima di una sorta di dislocazione, di provvisorietà esistenziale tra solitudine e appartenenza. Come molte delle donne ucraine e rumene che percorrono le strade delle città italiane, sui cui volti possiamo scorgere il desiderio di annullarsi, di allontanarsi, e l'inquietudine perenne dell'instabilità - esse medesime, dunque, viaggiatrici «su una gamba sola e sull'altra perdute» -, anche Irene pare aver inciso sulla pelle lo stesso tipo di sofferenza, che la precipita verso l'assenza o l'abitudine, «come se fosse viva solo a metà». La prima sensazione che Irene prova è quella dell'assenza («aveva come la sensazione

dell'assenza»), e della condizione delle cose inanimate²²; l'ultima, quella dell'estraneità unita a un vago desiderio di fuga, dietro cui si potrebbe anche nascondere un gesto contro sé stessa: «Il desiderio di dormire era come una malattia [...]. Irene era sdraiata al buio e pensava alla città. Irene si rifiutò di pensare ad un addio», così termina il romanzo.

Non saprei dire perché, ma ho ripensato a una storia che mi venne raccontata qualche tempo fa. A Roma ogni tanto capita che la metro resti bloccata. Per lo più avviene di mattina, perché le decisioni irrevocabili sono il frutto di soliloqui notturni. Proprio una domenica mattina una giovane donna ucraina aprì il proprio armadio scegliendo il vestito più bello, quello azzurro a fiori gialli. Poi, si avvicinò allo specchio del bagno truccandosi come se andasse a una festa del suo paese. Quando la vide uscire dalla sua stanza, l'anziana signora a cui faceva da badante le disse: «sei bellissima oggi, dove vai?». Lei salutò e si incamminò fino all'ingresso della metropolitana. Scese le scale senza fretta e senza fretta aspettò che sopraggiungesse il treno. Appena fu vicino, si gettò sui binari. Questa scelta, che l'Irene di *In viaggio con una gamba sola* non compie, è sempre presente come un'ombra, e il lettore la teme immerso nel circolare e affannoso interrogarsi sul rapporto che la lega alla visione delle cose: «Ho cercato di capire - chiari molto tempo dopo aver scritto questo romanzo la Müller – quello che prova una persona che da un paese dell'est viene a vivere in una grande città come Berlino. I suoi tentativi di adeguarsi al nuovo ambiente. Non è nuovo per me vivere in un paese senza appartenervi»²³. Per ogni espatriato come Irene è come se non si potesse sfuggire a quella condizione liminale di trovarsi sempre sul confine, con una parte di sé dispersa chissà dove e una muta ostinazione a continuare a vivere.

Proprio sul confine tutto ha simbolicamente inizio: in un villaggio di pescatori sul Mar Nero; all'interno di un'osteria durante una galeotta sera d'estate, Irene incontra un giovane studente tedesco di nome Frank. Lei ha già chiesto l'espatrio e

²² H. MÜLLER, *In viaggio*, op. cit., p. 14.

²³ *Ich bin ein lustiger Mensch*, intervista di C. Geißler e M. Scholz, in «Frankfurter Rundschau», 24 agosto 2012.

attende che le diano il passaporto. Con lui intreccia una storia d'amore che, se all'inizio sembra appassionata e spontanea quando sono in Romania, dopo che la ragazza giunge a Berlino si trascina stancamente per poi finire. Non meglio va con il sociologo e più maturo Stephan, né con Thomas, un libraio omosessuale con cui passa solo una notte d'amore. Le relazioni sentimentali che stabilisce con questi tre uomini sono anch'esse irrigidite nello scacco, in una sorta di incomunicabilità che rivela la provvisorietà dell'amore, la sua insoddisfazione quando si è preda di un'«infelicità senza desideri».

Irene attraversa la Berlino pre-unificata da estranea, esplorando l'inganno che si cela nella sua *patria immaginaria*, nella sua nuova casa così fortemente anelata, sentendosi cosa inanimata, senza forza. Alla stregua di una flaneur dispercettiva stabilisce una relazione tra la città e la sua testa, reinventandola e presagendone il senso di sospensione e la stanchezza, perdendosi in una serie di vie traverse, di immagini slegate che appaiono e scompaiono come i suoi pensieri e come i suoi tre uomini. Le persone che conosce sembrano vivere esistenze separate; non mostrano un briciolo di autentico affetto, e d'altronde non sembra che l'autrice voglia dar loro fisionomie propriamente definite. Si affacciano sulla scena e poi spariscono con la stessa evanescenza ed estraneità verso sé stesse che hanno gli sconfitti; tutti sembrano costretti a muoversi portando un peso sulle loro spalle, tutti sentono di cadere nel vuoto pur restando sdraiati per terra, tutti sono condizionati da una paura che inaridisce ogni legame. Come le immagini, i volti delle città – Francoforte, Berlino, Marbur ecc. – che scorrono attraverso gli occhi di Irene, e che coincidono con i suoi stati mentali, così anche i volti, i ricordi di questi personaggi secondari si spezzano e si scompongono nella narrazione, seguendo il gusto del collage che è poi, lo abbiamo detto, la seconda arte della scrittrice tedesco-rumena. «Da quando vivo qui – dice Irene, ripetendo l'idea dell'atto dello sguardo propria dell'autrice – i particolari sono più grandi dell'insieme. A me non importa. Importa alle cose perché non se ne vogliono far accorgere»²⁴. Anche quando ottiene finalmente la cittadinanza, Irene si

²⁴ H. MÜLLER, *In viaggio*, op. cit., p. 35.

sente molto lontana dal concetto di felicità: solitudine e precarietà – personale, storica, collettiva – non spariscono con un pezzo di carta. Il concetto stesso di patria è fortemente ambivalente: la patria e l'altro da sé lì lasciato sono come qualcosa che si porta in gola: «ognuno di quelli che parlava a voce alta nella sala d'attesa portava in gola anche un'altra persona»²⁵, constata Irene. La Berlino pre-unificata della Müller non è certamente quella di oggi. Nel senso che l'attuale, pur essendo il paradiso degli architetti, produce uno strano effetto disarmonico sul viaggiatore, perché appare come un luogo privo di centro. La città in cui Irene va alla ricerca di sé stessa è il tempio della separatezza, il simbolo stesso di chi viaggia con una gamba sola, dell'essere divisi in due da un muro di cui oggi si conserva solo qualche traccia, nell'ambivalente sentimento dell'appartenenza anelata e dell'estraneità percepita. Il romanzo è intessuto delle rêverie di una città in cui macchine, passanti, foglie, asfalto si caricano di significati, anche in eccesso, divenendo il correlativo oggettivo di uno stato depressivo, di un disequilibrio presente perfino nell'andatura («camminava reggendosi sull'orlo estremo delle scarpe»); segnato nel corpo dalla paura (che è «come se si muovesse della sabbia sotto le costole») e dalla pesantezza («ogni mattina mi sveglio con la certezza di fare qualcosa di sbagliato»); in un insistente ripetersi di spazi liminali – soglie, binari, confini ecc. Un'inquietudine costante gira intorno a Irene, come se il suo corpo non vivesse nelle cose ma nelle conseguenze delle cose: c'è la paura di lasciarsi cadere, la paura nel corpo, la paura nello stomaco. Gli individui parlano da soli, come se fossero degli automi, per cui comunicazione e interazioni sono impossibili. Tutto ciò che la circonda sembra essere un ammonimento, o così lei lo vive, compresi i segni o i cartelli stradali, e questo non fa che dilatare il suo senso di abbandono e di soffocamento. Il tentativo di adeguarsi alla nuova realtà berlinese fa, allora, i conti con la visione straniata di gesti e oggetti quotidiani, percepiti come se fossero corpi separati che si insinuano nella sua mente, e dai quali la protagonista in esilio volontario è insieme affascinata e scossa. La sua lotta è con la concentrazione del pensiero, che fa sì che il corpo diventi prigioniero

²⁵ Ivi, p. 23.

delle parole; lo scopo, l'anelito è non percepirsi più come una macchina inceppata, un cardine rotto che gira a vuoto, affinché possa uscire dalla sua condizione di provvisorietà (e questo sentire di avere due patrie e insieme non possederne nessuna, di scrivere altrove rispetto al luogo dove si è nati, utilizzando un'altra lingua, è un tema prettamente novecentesco dal punto di vista della letteratura: basti qui ricordare i casi di Beckett, Joyce o Canetti).

Questa ossessione dello sguardo straniante nei confronti della materia è un altro mezzo per unire paura e percezione. Non a caso, forma il nucleo genetico anche di *Bassure*, il romanzo che più di ogni altro guarda alla realtà rurale della comunità tedesca del Bananato, «la prima dittatura che ho conosciuto», come l'ha definita lei stessa. E in *Bassure*, composto, nella versione più recente, da diciannove storie che potrebbero essere anche lette come un romanzo, denuncia per l'appunto l'isolamento e lo straniamento dell'individuo che non si vuole conformare alla società contadina, il rancore, la superstizione, l'odio serbati per anni all'interno degli stessi nuclei famigliari, la scelta della violenza intrinseca ai dettami non scritti della comunità sveva, la piaga dell'alcolismo e della dipendenza, l'infanzia piena di brutalità e terrore in una società patriarcale. Non mancano gli accenti ironici, come nel brevissimo scorcio del *Bagno svevo*, in cui tre generazioni si fanno il bagno una dopo l'altra nella stessa acqua che diviene via via sempre più nera.

La realtà esterna diviene sostanzialmente in queste narrazioni una metafora dell'esistenza. Secondo la prospettiva dell'io narrante, sensazione della paura e imminenza della morte contagiano non solo chi ricorda e racconta ma tutti quanti, animali ed elementi della natura compresi: non c'è scampo per nessuno nell'anti-idillio di *Bassure*. Ad esempio, nel momento in cui vengono strappate le penne dell'anatra prima di ucciderla, l'io narrante pone l'attenzione sul fatto che «la vena principale diventa subito visibile e sporge sempre più grossa e blu per la paura»; perfino le formiche nel barattolo di zucchero della nonna, ricorda la voce femminile dell'eponimo racconto, «mi facevano paura, erano così piccole e tante, e non facevano rumore mentre lavoravano». O ancora, a proposito del senso di gelo e

lontananza dalla comunità: «Quando mangio io penso a qualcos'altro. Non vedo con i loro occhi, non sento con le loro orecchie. Non ho neppure le loro mani». Il titolo di questo libro, originariamente pubblicato nella Germania dell'Ovest ma composto prima in Romania, nasce da alcuni versi di Johannes Bobrowski, poeta che morì a Berlino, nella parte orientale però, nel 1965: «Noi che viviamo nei bassipiani comprendiamo la morte / poiché non ci è estranea / essendo cresciuti con essa».

Il termine «*bassure*» può essere, dunque, inteso in una doppia accezione, quella di bassopiano, con i suoi riti e le sue tradizioni, e quella della bassezza morale, della depravazione degli abitanti del villaggio. Aggiungo una postilla. Nel romanzo pubblicato dall'editore Keller, *Il paese delle prugne verdi*, la paura è consustanziale al paese in cui è ambientata la vicenda, esattamente come accade in *Bassure*, anche se sorge non dall'interno dell'enclave tedesca ma dal controllo onnipresente esercitato sui cittadini da parte degli apparati del dittatore. Scritto, ci informa la scrittrice, «in ricordo dei miei amici uccisi sotto il regime di Ceausescu», il libro ruota attorno al suicidio di Lola e a come lo vivono i suoi quattro amici, tutti spinti dal desiderio di andar via, di fuggire dal dispositivo totalitario: «dovevamo camminare, mangiare, dormire, amare qualcuno nella paura»²⁶ si legge fin dalla prima pagina, ma la sensazione interna si trasferisce per osmosi all'esterno, oppure in un modo arbitrario gli è attribuita: «Nella paura si sentivano a casa. La fabbrica, la bodega, i negozi e i quartieri residenziali, le sale della stazione e i viaggi in treno con campi di grano, girasoli e mais stavano all'erta. I tram, gli ospedali, il cimitero. Le pareti e i soffitti e il cielo aperto».

Il tentativo di tener viva la memoria della loro amica dà l'avvio, per ciascuno dei quattro giovani dissidenti, a una presa di coscienza della condizione personale di fallimento e, in parallelo, di quella del paese: la stessa Lola è il simbolo della giovinezza che è destinata a perire; certi ideali e aneliti che fuoriescono in ogni adolescenza non posso resistere se si cresce in un regime dittatoriale. La perdita del lavoro certifica successivamente il loro fallimento: «Quando perdemmo il lavoro, ci

²⁶ H. MULLER, *Il paese delle prugne verdi*, traduzione di Alessandra Henke, Keller editore, Rovereto 2007, p. 11.

accorgemmo che vivere senza questa sofferenza sicura era peggio che vivere sotto la sua costrizione [...]. Eravamo stanchi, stufi delle dicerie sulla morte imminente del dittatore, stanchi dei morti per fuga, sempre più spinti verso l'ossessione della fuga, senz'accorgercene. Il naufragio ci sembrava tanto normale quanto il respiro».

Ancora più marcatamente che altrove, nel romanzo *In viaggio con una gamba sola* il rapporto tra paura e percezione sovrastruttura poeticamente il linguaggio prosastico, rendendolo originalissimo. La lingua si serve della percezione come di un veicolo di trasporto che trasforma oggetti e natura in materia suggestiva per il soggetto che li osserva: ne deriva un registro stilistico formattato sullo stato emotivo, pieno di venature liriche. Questi due principi enunciati dalla stessa scrittrice chiariscono quanto ora detto: «lo sguardo con cui si osservano le cose che traduce le cose in parole non è esso stesso razionalizzabile»; e poi: «un oggetto è una materia estranea che si insinua e la fascinazione si forma dall'estraneità». Anche Irene ha il proprio collage, il proprio esercizio letterario alla sopravvivenza in cui si intrecciano foto-testuali, mosaici di parole, puzzle di immagini, senza però la gioia dell'accostamento magico: in un foglio da imballo Irene ritaglia e incolla una strada sopraelevata, un anziano che legge il giornale, un pollice grande, un orologio e una ruota gigante, un revolver col colpo in canna, un uomo che va in bicicletta e altre immagini ancora, che obbediscono solo alla sua scelta casuale; al centro della composizione, come un punto di fuga, c'è «un portone spalancato davanti al quale il selciato conduceva al nulla». Tutto (sembra dirci la scrittrice) si riconosce per pezzi, per parti, per frammenti che illustrano la complessità e conducono verso un insieme disorganico che stride nei contrasti producendo senso, un insieme non riproducibile che diventa una storia.

Nel romanzo *L'altalena del respiro*²⁷, la funzione del collage di parole tipica della sua prosa è quella di restituire non lo stato d'animo della dislocazione o l'ansia della fuga, ma gli interrogativi morali e il senso della catastrofe dei prigionieri di un campo di lavoro in Ucraina. Con questo romanzo la Müller ha rotto una sorta di tabù

²⁷ H. MÜLLER, *L'altalena del respiro*, traduzione di Margherita Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2010.

della comunità sveva, narrandone la deportazione nei campi sovietici da parte delle forze di liberazione durante e dopo la guerra: ufficialmente venne catalogata come un contributo alla ricostruzione dell'Unione sovietica, in realtà si trattò di una ritorsione per gli anni in cui, con al potere il maresciallo Antonescu, la Romania si era unita ad Hitler e Mussolini, divenendo una costola del fascismo europeo: secondo le stime ufficiali, dei centomila rumeni di origine tedesca spediti nei Gulag, circa diecimila non fecero mai ritorno.

Ispirato alle esperienze degli internati del suo villaggio (tra cui anche sua madre), che ne parlavano «bisbigliando» o malvolentieri per non rinvangare la convinta adesione al nazismo del romanzo, il romanzo della Müller era nato come un progetto a quattro mani con il poeta tedesco-rumeno Oskar Pastior, di cui lei andava annotando i ricordi di internamento fin dal 2001 e con cui fece anche «un viaggio di ritorno» nel 2004, una *visita* al suo campo di prigionia nelle zone carbonifere del bacino del Donek, in Ucraina. Trasferta che finì, come ha ricordato la scrittrice, con il poeta che ingurgitò una quantità industriale di cibo e di dolci nonostante il diabete, asserendo di star nutrendo la propria anima, e in ricordo della fame che aveva patito negli anni di reclusione e lavoro forzato. Domenica Pinto ha scritto che «la base documentaria di Pastior, le sue memorie – era stato a lungo prigioniero in Ucraina – fanno di questo libro quasi un'opera scritta a quattro mani con un morto»: *L'altalena del respiro* rappresenta, in fondo, un omaggio alla figura di Pastior, ai suoi cinque anni trascorsi in condizioni fisiche e psicologiche spaventose, e al suo impegno di resistenza. Pur se l'autrice nella postfazione assicura d'averlo composto qualche tempo dopo la sua morte, è come se si fosse coscientemente e fortemente identificata col destino del poeta deportato, rendendo quest'opera che appartiene alla più classica letteratura del lager anche una testimonianza della ricerca di una dimensione linguistica ed estetica; come se fosse la fantasia ad avergli salvato la vita, ad aver allontanato l'angoscia, la paura, la fame provate tra le baracche del campo di lavoro. Nel suo intervento al Festivalletteratura di Mantova, l'autrice confessava di non aver potuto contare su memorie familiari, perché, ad esempio, le parole abitualmente

espresse dalla madre per descrivere la sua detenzione nei campi di lavoro si erano mostrate inutilizzabili perché criptiche: «il loro senso era fossilizzato, suonavano ormai irrimediabilmente vuote, come trepertrefanove. Volevo finalmente scoprire cosa si nascondeva dietro queste frasi». Il lettore si unisce al narratore diciassettenne Leopold mentre sta infilando le proprie cose dentro la custodia di un grammofono che usa come valigia e si appresta a seguire i soldati sul carro bestiame che porterà lui e altri internati al Lager ucraino: vivendo clandestinamente la propria omosessualità, considerata un «abominio» dalla sua famiglia e dalla comunità tedesca in cui è cresciuto, intravede nella sua deportazione, avvenuta nel gennaio del 1945, la possibilità di un'evasione, o, più ingenuamente, di un'avventura. Nel campo, invece, la sua vita collassa: conosce l'esperienza totale dell'alienazione, e questo punto zero esistenziale cambia anche la prospettiva morale con cui osservava e giudicava il reale. Sotto la minaccia della morte per fatica, per fame, per congelamento, i prigionieri rubano in continuazione, mendicano di porta in porta, frugano tra i rifiuti della mensa, si cibano perfino delle erbacce che crescono intorno al campo. Sfaldatisi i confini tra bene e male, finisce per crollare anche per lui l'ordine su cui si reggeva la sua esistenza: come gli altri anche lui ruba, anche lui mendica di porta in porta, s'abituava a vivere tra la sporcizia e i pidocchi, e all'umiliazione della nuca rasata; anche lui osserva la morte altrui con indifferenza, appiattendosi sul presente e cercando di sopravvivere con tutte le proprie forze. Sperimenta sulla propria pelle la diminuzione a una vita animale e la perdita di dignità, come hanno raccontato tutti coloro che hanno conosciuto l'atrocità del Lager, che hanno vissuto all'interno di un mondo «pragmatico», in cui «non ci si può permettere né la vergogna né l'orrore», come sottolinea Leopold. «La quotidianità comprendeva il marciare in colonna, il lavoro duro, l'appello serale, la fame cronica»²⁸, ma a questa discesa verso una dimensione primitiva, disumana, Leopold cerca di reagire tentando di non perdere un residuo di umanità, per cui resta disperatamente attaccato alla vita, una riserva di forza la cui misura è sconosciuta anche a noi stessi. Il romanzo procede per eventi,

²⁸ Ivi, p. 89.

come se fossero tanti ricordi messi assieme: ai fatti riportati sono inframmezzati flashback sulla vita nel villaggio (e sul convinto sostegno alla follia nazista dei suoi componenti) e continue immagini di morte. Il racconto è popolato di personaggi emblematici: c'è la distributrice del pane Fenja, che assolve al proprio compito con indifferenza al destino degli internati e, con paziente disciplina, «come la dea della giustizia» pesa le pene che infliggerà; c'è la ritardata Platon-Kati, chiusa nella propria idiozia e per questo impermeabile all'umiliazione, che non conosce la vergogna né riconosce le regole della società che vengono deformate nel campo di prigionia, dunque non esce sconfitta dal sistema concentrazionario. L'unico vero trionfatore, tuttavia, è l'«Angelo della Fame», la divinità al cui volere sottostanno tutti i prigionieri, che cresce e impera sulle rovine dello stomaco: come nel terrifico episodio dell'avvocato Paul Gast che immerge il cucchiaino nel piatto della moglie non appena ella distoglie lo sguardo, pur sapendo che diminuirne la razione ne avvicinerà la morte. Uno spettro, quello della fame, che il narratore cerca di contrastare «non separando l'ispirazione dall'espiazione», attraverso cioè uno scatenarsi di proiezioni, di allucinazioni, di rêverie, mediante un linguaggio poetico ricco di similitudini e metafore polimorfe, che servono a rendere abitabile il campo di lavoro anche quando si è al limite della sopravvivenza e che rappresentano il tentativo della Müller di trovarsi una strada lessicale all'interno della letteratura del Lager.

Dal punto di vista della struttura, il romanzo è composto da 64 brevi capitoletti incentrati su un'epistemologia di eventi, oggetti e materiali significativi che sono come dei frammenti narrativi pieni di tensione, elementi disorganici che raccontano il rapporto tra oppressi e oppressori, e quello dei prigionieri tra di loro, in cui è il dettaglio che dà l'esattezza della visione d'insieme: una serie di tableau opprimenti e pieni di tensione, come è stato giustamente notato. Sono i dettagli - il carbone delle miniere, la polvere gialla della sabbia, l'albero di natale con le palle di pane, i mattoni pieni di scorie - che reificano i processi interni ed esterni dei personaggi, che sanciscono la perdita di controllo sulla propria vita; ed è da questi dettagli che

Leopold non riesce ad affrancarsi una volta tornato a casa, cinque anni dopo, vittima di una nostalgia per il Lager che è come una sindrome di Stoccolma. Anche per lui, come per tanti altri sopravvissuti, l'ora della liberazione coincide con un'angoscia che non si estingue mai. Sogna di essere deportato ancora, una specie di attaccamento all'orrore, inspiegabile per chi non ha vissuto quella condizione, che lo spinge a prendere atto d'un principio tragico: «da sessant'anni so che il mio ritorno a casa non ha potuto ammansire la felicità del Lager»²⁹. Come un animale cresciuto in cattività che non riesce a sopravvivere, una volta libero.

Dal trauma non solo è impossibile affrancarsi, ma la paura, il terrore, il turbamento psichico cui dà vita instaurano un meccanismo perverso, per cui si prova nostalgia e senso di colpa, come se in quella dimensione fossero stati acquisiti dei traumi vitali da cui non si può ritornare, da cui non ci si può risanare: come se ci fosse stata pienezza, autenticità, profondità in quella condizione di fragilità. Leopold vi ha sentito la vita assieme all'orrore, e questo lo rende un luogo da cui non si esce più.

Sebastiano Triulzi

²⁹ Ivi, p. 248.

Intervista a Elvira Seminara

Elvira Seminara, eclettica scrittrice e pop artist, è nata a Catania. Ha esordito nel 2008 con il romanzo *L'indecenza* (edito da Mondadori), messo in scena al Teatro Stabile di Catania nel 2015, con la sceneggiatura di Rosario Castelli e la regia di Gianpiero Borgia. Per Nottetempo ha, poi, pubblicato nel 2011 la dark comedy *Scusate la polvere* (con successivo allestimento al Teatro stabile nel 2014, sulla sceneggiatura di Rita Verdirame) e nel 2013 il noir metafisico *La penultima fine del mondo*. L'ultima sua opera, *Atlante degli abiti smessi* (Einaudi 2015), omaggio alla scrittura potenziale teorizzata e praticata da Calvino e Perec, è un romanzo in forma di inventario e insieme un manifesto della sua sperimentazione letteraria, di una scrittura ibridata che mescola canoni e generi, fatta di manipolazioni, riusi e neologismi, mix di lingua alta e bassa, contaminazioni di linguaggi.

Atlante degli abiti smessi ha ispirato anche una singolare mostra itinerante di opere e installazioni da lei stessa realizzate con «scarti domestici, urbani ed esistenziali» (intitolata *Reperti e referti di altre nature*) che, in corso d'opera, ha accolto abiti e materia dismessa condivisa dai lettori: documenti, testimonianze, scarti e memoria riconvertita e reinventata, perché «ogni artista è un cantascorie».

Giornalista professionista dal '91, prima di dedicarsi interamente alla narrativa Elvira Seminara è stata redattrice del quotidiano «La Sicilia» e docente a contratto di “Storia e tecnica del giornalismo” nella Facoltà di Lettere dell'Università di Catania. Vive fra Catania e Roma, cura un corso alla scuola di Eccellenza di Catania su “Forme e strumenti dell'io narrante” e tiene laboratori di storytelling in varie città italiane. Suoi testi sono stati tradotti in diversi paesi, tra cui Olanda, Brasile, Spagna, Polonia e Bulgaria.

Le abbiamo rivolto alcune domande sulla sua concezione della scrittura.

Come hai cominciato a scrivere e perché?

Volevo parlare al mondo del mondo. Non mi interessava scavare tra le mie segrete gallerie sotterranee, per dirla con Machado. Ai molesti, angusti o lacrimosi anfratti dell'io preferivo il ritmo della vita estesa, allora come ora. A sedici anni facevo inchieste sul lavoro nero e l'abusivismo edilizio. Fui assunta da «La Sicilia» per occuparmi di cultura ma scelsi di scrivere nella Cronaca, dentro la città – e a Catania allora i morti per mafia erano in media tre al mese. Era il caos dell'asfalto a sedurmi, la periferia ostile e deprivata, il fermento musicale dei ventenni, i nuovi teatri e tutto ciò che mancava, o era guasto. Le grida del mercato, il rock delle cantine, la mobilitazione delle donne – era un paese intero che cambiava, non solo la Sicilia. Era ed è questo per me scrivere: testimoniare, denunciare, cercare, condividere, trasformare. Scavando e svuotando, certo, ma per capire dentro se stessi gli altri, sprofondare nell'umanità. È poi la grande lezione di Calvino, no?

Quali sono stati i tuoi modelli iniziali?

Modelli no, direi stelle polari. Calvino, appunto, col suo “senso civile” dell'immaginazione, il mix di favola e tensione etica, il gusto della sperimentazione, e dunque anche Borges e Saramago, per la visionarietà e il talento logi-magico. Una sorta di triade per me, come ombre tutelari nei miei romanzi. Portatori di una visione del mondo oltre che di finzioni narrative. E amo Bontempelli, Perec, Cortazar. E poi gli americani, da Carver a De Lillo, Philip Roth, per la capacità di raccontare il presente anche fra i muri della cantina, e quel talento (meno presente in Italia) di dilatare l'io biografico per fare spazio alla storia.

Cosa ami leggere? Quali autori, per affinità elettiva, senti più vicini?

Tanti, e non voglio teorizzare. I mucchi di libri dispersi in casa denunciano nel loro caos tutto il mio eclettismo, ecco qui: dalla filosofia dello sguardo di John Berger alla poesia di Simic, c'è poi Peter Handke, Philippe Petit il funambolo, Lucia Berlin, Tanizaki, Jasmina Reza e un paio di saggi di fisica quantistica (a mio avviso, la nuova

frontiera metafisica). Dipende anche dalla mia ricerca letteraria in corso. Oggi è centrata sulla vita delle creature-non-parlanti, le cose, ma nella *Penultima fine del mondo* il mio ordigno narrativo muoveva appunto dal principio di indeterminazione di Heisenberg: l'osservatore dell'esperimento non può illustrarlo in modo oggettivo e scientifico perché fa parte dell'esperimento/narrazione stessi. Per questo il protagonista-narrante della mia storia, lo scrittore di gialli, può raccontarla sino a un certo punto, e poi sprofonda in un'altra inquietante dimensione, col Verbo degli uccelli di Farid al-Din 'Attar, che era la chiave di soluzione. Quasi nessuno ha capito, colpa mia che sono stata criptica. Ma è un giallo distopico, e va bene anche così.

A tuo parere, cosa potrebbe caratterizzare la “scrittura femminile” rispetto a quella maschile? Cosa cercheresti (se ti sembra plausibile cercare) nelle pagine di un'autrice che troveresti raramente in quelle di uno scrittore?

Più che tra scrittura femminile e maschile preferisco distinguere fra letteratura e non. Che vuol dire “scrittura femminile”? Parliamo di sensibilità, gusto sensoriale, profondità introspettiva? E non sono, poi, prerogative della letteratura? Allora, Proust e Brancati fanno scrittura femminile, ma anche Kundera, Paul Auster. O Baricco e Kent Haruf, no?

La scrittura femminile oggi è piuttosto una categoria di mercato, atta a indicare narrazioni in tinte pastello intrise di romanticismo, sesso compatibile, drammi domestici e familiari risolvibili senza danno, con tracce di ironia e lessico semplificato. In quest'ottica anche i romanzi di Fabio Volo, solo per fare un nome noto, rientrano nella scrittura femminile, no? Anzi, direi che il nefandissimo ingresso delle ricette nei romanzi, col sentimentalismo gastronomico che prima marcava strettamente gli spazi di genere tra i lettori, adesso col mito di Master chef ingolosisce anche i lettori maschi.

Qual è il tuo rapporto con il pubblico?

Bello e stimolante: ma più che pubblico vedo tante persone in dialogo, tutte diverse, che è sempre bello incontrare e conoscere, anche via mail o su social, o immaginare.

Quale, quello con il mondo della critica letteraria?

È un rapporto nostalgico: ormai, i critici di professione e gli studiosi hanno sempre meno spazio e visibilità sui media, in favore di forme di intrattenimento meno “critico” e complesso. Eppure, ce ne sarebbe un gran bisogno, per i lettori e per noi autori. Un confronto almeno per me, che faccio ricerca e mi interrogo sui canoni, necessario e benefico.

Come spieghi che in Italia spesso al successo di pubblico corrisponda una fredda accoglienza da parte della critica? Secondo te, i nostri addetti ai lavori sono talora prigionieri di certi retaggi ottocenteschi che privilegiano un tipo di letteratura “seria” o impegnata e sono portati a disdegnare il puro intrattenimento? Oppure, la maggioranza dei lettori di best-seller in Italia pecca in raffinatezza di gusto?

Penso di averti già risposto. Non credo che sia un problema di snobismo da parte dei critici. L'intrattenimento può essere colto e raffinato, la buona letteratura è sempre appassionante. È la cattiva tv ad aver definito la categoria dell'intrattenimento confinandola tra il cattivo gusto o l'ignoranza.

A quale dei tuoi romanzi sei più legata e perché?

L'indecenza. Amatissimo dai critici e disturbante per il pubblico, perché estremo nelle forme e nei contenuti. Un tropical-gothic, come qualcuno lo chiamò felicemente. Ecco, è uno di quei casi di cui parlavi, di scissione nella ricezione.

Una provocazione: personalmente, anch'io non faccio molto caso al sesso dell'autore di un romanzo o di un racconto, ma preferisco distinguere fra buona e

cattiva scrittura. Leggendo il tuo Atlante degli abiti smessi, però – forse, complice l’artificio-struttura portante dell’esplorazione dell’armadio o i numerosi riferimenti al mondo della sartoria o della moda –, confesso di aver pensato, con un sorriso, che sarebbe stato difficile per un uomo immaginare un intreccio simile e condurlo con la tua esuberante leggerezza, con lo stesso tocco agile e nervoso, brioso e spiazzante. Cosa ne pensi?

Eppure no. Da Bontempelli a Rosso di San Secondo, attraverso il surrealismo sino al pop, dal geniale Depero a Picasso a Warhol, sugli abiti e i costumi teatrali hanno scritto e lavorato in tutto il mondo molti geni maschili. Testo e tessuto vengono dallo stesso etimo, *textum*, che vuol dire anche ‘trama’, ‘struttura degli atomi’. ‘Ordito’, ‘inganno’. Potrei dire che il mio è un romanzo sui vestiti come Moby Dick è un romanzo sulla pesca. Nel senso che qui i vestiti sono figure del vivere, della soglia, dell’impermanenza. E mi premeva adottarli come “figure” di montaggio narrativo diverso per sperimentare una nuova forma-romanzo. La sfida, qui in *Atlante degli abiti smessi*, era costruire un romanzo in forma di catalogo, cosa temeraria perché non c’è nulla di più antiletterario di un elenco (ben più propizio a liste spese, registri di vendita ed elenchi telefonici). Ho, poi, ampliato il gioco sino a mischiare la narrazione con altre forme eterogenee, la lettera, la poesia, il dialogo, sino a sdoppiare la trama inserendo due volte, simmetricamente, un altro io narrante. L’omaggio a Calvino (oltre che a Borges, mago di inventari) qui è più esplicito, perché legato alla sua esperienza di narrativa potenziale culminata con l’OuLiPò, ma ho lavorato in questa direzione anche nei precedenti romanzi, ibridando lingua alta e lingua bassa, invenzioni lessicali e generi diversi come la dark comedy (in *Scusate la polvere*) o il gotico (in *L’Indecenza*). Non a tavolino, ma *par coeur*, nel senso che questa è la mia poetica - riciclaggio citazionismo contaminazione neologismi. Io amo il pop.

Le tue installazioni con materiale di recupero generate dall’Atlante degli abiti smessi, “Reperti e referti di un romanzo”, hanno accompagnato i tuoi eventi in Italia.

Ritieni che l'Atlante sia il romanzo che ti somiglia di più, perché attinge anche a questa tua passione parallela?

Io celebrazz in questo romanzo l'arte della Riparazione. L'utopia di medicare il caos del mondo, estraendo la bellezza dal dettaglio - si tratti di oggetti o di esperienze, anche logore o guaste, imperfette. Cose abusate o abbandonate. La mia è una poetica delle scaglie, mi definisco una "cantascorie". C'è senso e movimento in ogni briciola di materia, e la seconda vita di umani e cose è spesso migliore della prima. Per questo utilizzo nei miei artefatti solo materia di recupero, cose di scarto, e mi piace trovare l'etica dentro l'estetica. Hai presente l'antica tecnica di riparazione del Kintsukuroi? Io devo moltissimo al pensiero Zen e alla sua visione delle cose. Sono felice quando un lettore mi dice di avergli aperto nuovi scorci dell'anima, perché creare un nuovo immaginario è in fondo il sogno di ogni scrittore.

Come vedi il futuro del mercato editoriale? Ritieni che il romanzo morirà, come profetizzano in molti?

No, soltanto si trasformerà, chiedendo nuovi linguaggi e altre forme di uso. Il romanzo non morirà, semmai il problema è se muore la letteratura. È la dittatura del mercato la minaccia, per gli scrittori e i lettori. Ricordi i valori (pienamente attuali) proposti da Calvino nelle *Lezioni americane*, incluso quello della "consistenza", su cui non fece in tempo a scrivere? Ecco, io oggi aggiungerei, invocherei, l'Oltranza. Cioè l'arditezza e l'invenzione nella lingua e nella forma-romanzo. È ciò che soprattutto manca, a mio avviso, oggi nel romanzo non solo italiano, caratterizzato in massima parte da una lingua omologata e standard, poverissima a livello lessicale e strutturale, una lingua paratattica e sostanzialmente modellata su quella televisiva. Il tutto dovuto anche a un'industria editoriale (comprensibilmente) atterrita dallo spettro della crisi. Col risultato di una produzione finalizzata soprattutto a un consumo facile, riproducibile e seriale, fatta di stereotipi e luoghi comuni e accomunanti. Molto lontana, anche se esposta nello stesso scaffale, da ciò di cui stiamo parlando, la letteratura.

Scrivere – ne sono convinta anch'io - consiste pure nel tentativo di dar forma al Caos, di far prevalere il Logos, più spesso legato (nella nostra tradizione filosofica) alla sfera dell'apollineo e, dunque, del maschile che a quella del dionisiaco, perciò del femminile. E, d'altro canto, in certo Pirandello la donna artista non può essere, al contempo, madre. Tanto per smentirlo, tu sei un eclettico esempio di artista, scrittrice e madre: peraltro, di un'altra scrittrice, Viola Di Grado. Avverti qualche affinità tra il vostro modo di scrivere?

Ce lo chiediamo anche noi, incuriosite, anche perché siamo l'unico caso, in Italia, di madre e figlia autrici. C'è un'affinità profonda nell'ossessione amorosa della parola, nell'esercizio della scrittura come opera unica, laboriosa, artigianale. E poi, direi, quella percezione di attraversare un'"epocalisse", una transizione continua nel caos. Con quella voce di Nietzsche, mentre sbirci sull'abisso: "Hai ancora, nel cuore, stelle danzanti?". E allora fai un passo indietro, sulla terraferma. E racconti una storia per non morire. Per avere vite di ricambio. Per me scrivere è questo: spazio vitale abitativo. Insieme galassia e garage. Purezza e domesticume. Preghiera, salmo, ebanisteria.

Maria Panetta

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Stephen King, 22.11.'63

Milano, Sperling & Kupfer, 2011, pp. 767, eu 23,90

ISBN 9788820051358

22.11.'63 è un romanzo di Stephen King. In Italia è stato pubblicato l'8 novembre 2011 dalla casa editrice Sperling & Kupfer, del gruppo Arnoldo Mondadori Editore, nella collana «Pandora».

Il romanzo tratta del tema dei viaggi nel tempo e dell'assassinio di John Fitzgerald Kennedy, trentacinquesimo presidente degli Stati Uniti d'America.

Il trentacinquenne Jake Epping, professore di inglese in una scuola di Lisbon Falls (Maine), è il protagonista/narratore della storia. Jake è un uomo infelice: sua moglie, ex alcolista, lo ha appena lasciato per un altro uomo. Per arrotondare lo stipendio, Jack impartisce lezioni serali, e così conosce il claudicante bidello Harry Dunning, il quale gli rivela, in un tema, della tragedia a cui assistette nel corso della notte di Halloween del 1958, quando il padre massacrò la sua famiglia e lo colpì con un martello da fabbro sulla gamba, provocandogli una permanente zoppia.

Un giorno, mentre si trova a lavoro, Jake viene chiamato dal suo amico Al Templeton, gestore di una tavola calda e malato terminale per via di un cancro ai polmoni. Senza troppi indugi, Al conduce Jake sul retro del locale e gli mostra "la buca del coniglio", un varco temporale che conduce precisamente alle ore 11.58 del 9 settembre 1958. Al spiega che è proprio grazie a questi viaggi che riesce a fare scorta di una carne di ottima qualità, acquistata a basso prezzo nel passato. Il visitatore può cambiare gli eventi, ma ogni viaggio che intraprende provoca un azzeramento e, al ritorno nel 2011, saranno trascorsi solo due minuti.

In occasione del primo viaggio temporale Jack incontra l'uomo dalla tessera gialla, un uomo di mezz'età piuttosto enigmatico e dall'aspetto molto trasandato, non ignaro del segreto della buca del coniglio. Questo personaggio rivestirà un ruolo

importante nel corso della storia, anche se viene presentato come figura marginale e di secondaria importanza. Così, dopo un breve tuffo nel passato, un incredulo Jake fa ritorno al locale di Al, il quale gli illustra il proprio piano: impedire l'uccisione del presidente Kennedy, avvenuta il 22 novembre 1963 per mano di Lee Harvey Oswald. Sventare l'assassinio di Kennedy cambierebbe il corso degli eventi ed eviterebbe conseguenze come la guerra del Vietnam e la morte di Martin Luther King. Al avvisa Jake che la missione alla quale va incontro non è facile, poiché il passato è restio ad essere cambiato.

Nell'altra dimensione temporale, Jake usa il nome fittizio di George Amberson e decide di intervenire per salvare Harry e la sua famiglia dalla furia omicida del padre. Si reca, quindi, a Derry (un chiaro riferimento al romanzo *It*) presso l'abitazione dei Dunning e salva il piccolo Harry uccidendo Frank, suo padre. Al ritorno nel presente, però, Jake apprende che Harry, salvatosi dal padre, è morto durante la guerra del Vietnam. A questo punto, Jake/George decide di tornare nel passato per impedire la guerra del Vietnam e, quindi, per salvare Kennedy. Grazie ad Al, si procura una lista con gli esiti dei più importanti incontri sportivi degli anni '60 e, conoscendone il risultato, scommette e guadagna una gran quantità di denaro che gli permetterà di stabilirsi agiatamente prima a Dallas e poi in un piccolo paese chiamato Jodie. A Jodie Jake inizia a insegnare e conosce Sadie, giovane e bella bibliotecaria di cui si innamora, ma sulla quale grava l'ombra dell'ex marito Johnny, affetto da turbe psichiche e strane manie. I due iniziano a coltivare un amore segreto che cresce nel corso della storia, in un climax di passione che sale vertiginosamente, e si ritrovano a indagare fianco a fianco sugli spostamenti di Lee Harvey Oswald, cercando di capire come abbia agito per impedirgli di uccidere Kennedy.

Classificare un'opera di Stephen King non è mai facile: *22.11.'63* non è solo un romanzo di fantascienza, ma racchiude in sé molti generi narrativi. L'America degli anni '60, descritta da King con una cura maniacale nei dettagli, dà all'opera i tratti del romanzo storico. Nulla è lasciato al caso: tutti gli elementi che hanno

caratterizzato un momento storico così importante per gli Stati Uniti d'America traspaiono nel corso della lettura.

Siamo negli anni in cui in America è in corso una trasformazione socio-culturale: gli anni di Elvis Presley, del twist, del fumo di sigaretta e degli Hippie. Stephen King è così attento nel descrivere minuziosamente la comunità americana degli anni '60 che il lettore si lascia in fretta assorbire dal quel mondo caleidoscopico e mutevole. Lo scopo dell'autore è quello di far immergere il lettore in una realtà rappresentata in ogni minima sfaccettatura.

Gli anni '60 sono, purtroppo, anche gli anni della segregazione razziale e della violenza, e King non estromette dal romanzo episodi che riconducono al tema della disuguaglianza tra gli uomini e della discriminazione razziale che ha afflitto l'America per lungo tempo. Una chiave di lettura può essere quella di sensibilizzare il lettore e calarlo nella realtà del decennio in cui in America sono fioriti artisti che in seguito sono stati riconosciuti come archetipi. Tuttavia, come già accennato, se da una parte nella società americana degli anni '60 si respirava aria di innovazione, dall'altra bisognava fare i conti con il segregazionismo e con tutti quelli che condividevano il pensiero che la razza bianca fosse superiore alle altre.

Negli anni '60, in America era ancora tangibile la presenza del Ku Klux Klan, ma anche di molte altre organizzazioni malavitose che s'imponevano con la violenza. Anche la violenza di genere affliggeva l'America in quel tempo: non c'era la parità di diritti tra uomo e donna, e quest'ultima non poteva aspirare a lavori o mansioni che non fossero quelli di semplice casalinga o domestica.

È in tale contesto che si può inserire la figura di Sadie, giovane bibliotecaria di cui Jack si innamora, perseguitata dall'ex marito che va su tutte le furie quando scopre della sua relazione con «l'uomo arrivato dal futuro». Per Sadie, l'arrivo di Jack rappresenta anche l'occasione di liberarsi dalla presenza angosciante dell'ex marito, scoprendo l'amore e la libertà di vivere un sentimento genuino e liberandosi dalle angherie e dai soprusi che ha dovuto subire.

22.11.'63 è, quindi, un romanzo storico in cui King descrive con cura l'America degli anni '60, in cui soffia forte l'aria del cambiamento sociale, con la minaccia della guerra del Vietnam e della guerra fredda a fare da sfondo alla vicenda. Solo salvando Kennedy si potrebbe cambiare il corso della storia, perché JFK è stato uno dei primi a sostenere l'integrazione razziale e i diritti civili, con ideali democratici che rappresentavano uno spartiacque con le presidenze precedenti. Cambiare il passato è, dunque, la *conditio sine qua non* per un futuro privo di guerre e conflitti? Si dice che il minimo battito d'ali di una farfalla sia in grado di provocare un uragano dall'altra parte del mondo (*The butterfly effect*); si può, perciò, dedurre che effettivamente ogni cosa è interconnessa all'altra.

22.11.'63 è un romanzo che offre vari spunti di riflessione, con una storia d'amore mai banale che si dispiega in vari capitoli. Stephen King dipinge le città in cui si muove il protagonista donando all'opera quella sfumatura noir che contraddistingue gran parte dei suoi lavori. L'elemento della suspense, invece, tiene il lettore in uno stato di tensione e di ansia col susseguirsi frenetico di eventi dei quali non si riesce a prevedere l'esito.

Il giudizio della critica su questo romanzo è stato molto positivo negli Stati Uniti ma anche in Italia, dove gli esperti hanno indicato 22.11.'63 come uno dei migliori romanzi di Stephen King.

Dal libro è stata tratta, nel 2016, una miniserie Televisiva in otto episodi, prodotta da J. J. Abrams, James Franco e Sarah Gadon, gli attori protagonisti.

Andrea De Marco

Dan Brown, *Inferno*
trad. it. di N. Lamberti, A. Raffo, R. Scarabelli
Milano, Mondadori, 2013, pp. 522, eu 25
ISBN 9788804631446

Autore già consacrato di bestseller di fama mondiale, Dan Brown torna a imporsi nel panorama letterario con la sua nuova creatura, *Inferno*, spettacolare atto delle rocambolesche avventure di Robert Langdon. L'esperto di simbologia della prestigiosa università di Harvard che i lettori di tutto il mondo hanno imparato a conoscere è ancora una volta inconsapevole protagonista di un affascinante quanto torbido enigma che trae origine da una macabra rivisitazione dell'intramontabile cantica di paternità dantesca. Chiave di lettura privilegiata per la risoluzione di un inquietante quesito che rischia di minare le basi su cui si fonda l'intera comunità mondiale si rivelerà essere, dunque, il poeta fiorentino, fiore all'occhiello della letteratura italiana.

Romanzo d'azione, *Inferno* si apre *in media res* catapultando il lettore nelle pieghe di una realtà che si preannuncia davvero infernale: il metodico professor Langdon, vittima di un inspiegabile attentato, si ritrova convalescente per una ferita alla testa in un'angusta stanza d'ospedale dalla cui finestra s'intravede l'inconfondibile profilo della maestosa cupola di Brunelleschi, a Firenze. Colto da incomprensibili incubi demoniaci che gli sconvolgono la memoria e turbano i suoi sensi popolandoli di inquietanti visioni nelle quali campeggia l'immagine di una donna dai capelli argentei che implora aiuto, stretta dalla morsa della Morte Nera (simbolo dell'epidemia di peste che flagellò l'Europa medievale nel Trecento), Langdon, scortato dall'ambigua e tenace dottoressa Sienna Brooks, affronterà l'arduo compito di ricostruire gli avvenimenti alla ricerca di una spiegazione razionale.

Tra le strade caratteristiche di una Firenze dal volto inedito e dai contorni talvolta spettrali, in bilico fra la bellezza dell'arte millenaria che l'ha resa celebre e il terribile monito che tenta di riaffiorare dagli abissi per mettere in ginocchio l'umanità, Langdon cerca la verità nascosta nei meandri di Palazzo Vecchio, tra il leggendario corridoio del Vasari e le statue che popolano il giardino di Boboli, interpretando la simbologia perversa che emerge dai capolavori più affascinanti del nostro patrimonio artistico, da Leonardo a Botticelli. È così che l'accademico inglese, in un'estenuante e a tratti commossa ricerca del vero, si districa pericolosamente tra amicizie pericolose e attentati, tra raggi insospettabili e minacce apocalittiche, scoprendo l'esistenza del Transumanesimo, movimento culturale che auspica l'affermarsi del binomio scienza/tecnologia, al fine di proiettare la specie umana verso orizzonti evolutivi non ancora contemplati dalla genetica, e del *Consortium*, organizzazione gerarchica senza scrupoli pronta a tutto pur di tutelare gli interessi dei clienti che si affidano ai suoi servizi. Tra questi Bertrand Zobrist, affascinante genetista che elabora teorie apocalittiche per redimere, mediante lo sterminio di massa, ciò che resta di un'umanità in evidente affanno.

Un romanzo di larghe vedute che cattura il lettore fin dalle prime pagine, costringendolo a confrontarsi con la realtà: una battaglia fra etica e utopia che ridisegna lo scenario di un'umanità agonizzante e rende più indistinto, come ricalcando un'ottica nietzschiana, il confine già labile tra bene e male. Una sapiente commistione di arte, storia, codici, simboli e amore per il thriller, tanti elementi che si amalgamano con una forza icastica, forse, senza precedenti nei lavori di Dan Brown che, per l'occasione, libera il campo da scomode verità religiose e focalizza il proprio sguardo acuto sull'individuo e sulla realtà che lo circonda.

Un romanzo che vuol essere, dunque, finestra aperta sul futuro oltre che spietata metafora di un'esistenza precaria e illusoria che l'uomo, in bilico tra autoaffermazione ed esorcizzazione delle proprie paure, giungerà, paradossalmente, a mettere in crisi con la sua stessa presenza.

Valeria Cardarano

Francesco Piccolo, *Il desiderio di essere come tutti*
Torino, Giulio Einaudi editore, 2013, pp. 261, eu 18
ISBN 9788806194567

Sono nato in un giorno di inizio estate del 1973, a nove anni. Fino a quel momento la mia vita, e tutti i fatti che accadevano nel mondo, erano due entità separate, che non potevano incontrarsi in nessun modo. [...] Ogni tanto i grandi ne parlavano, del mondo e dell'Italia in particolare; e quindi c'era interesse verso quello che accadeva al di fuori della nostra vita. Ma noi tutti, in ogni caso, non c'entravamo niente. E io, ancora meno.

Francesco nasce a Caserta in un giorno d'estate, quando prende coscienza del proprio far parte di qualcosa che prescinde la famiglia o gli amici di sempre, di qualcosa di più grande e complesso. Ma nasce a Caserta diverse volte, quando è al mare e scopre che quello che scrivono i giornali a proposito del dilagare del colera riguarda, potenzialmente, anche lui; nasce a Caserta quando un terremoto scuote l'Irpinia e lo travolge, mentre attraversa il salotto di casa. Nasce a Caserta quando Berlinguer muore, e la solitudine della stanza da letto dei suoi genitori lo induce a piangere per quella morte.

È un giovane Francesco Piccolo il protagonista di questa autobiografia romanzata che ha vinto il Premio Strega nel 2014, un ragazzino che è vissuto in una ludica estraneità alle vicende che animano il mondo, ma che capisce di nascere per davvero quando entra in contatto con la politica del suo Paese, comprendendo di farne parte e, nel proprio ruolo di cittadino, di condizionarla egli stesso.

Quella che viene raccontata, infatti, è la storia della politica italiana dal 1964 (anno di nascita di Piccolo) ai primi anni Dieci del Duemila. Ancor più, è la storia della sinistra italiana, da quando Francesco si immedesima in quel credo politico che ha visto il proprio apice nella figura di Berlinguer e che non è più riuscito a ricostruirsi ideologicamente dopo la sua morte. Quella che viene raccontata è una

storia che riguarda tutta la nazione, ma che passa dagli occhi di un giovane che fa del proprio credo politico, e del proprio attivismo culturale, uno strumento con il quale rapportarsi alla vita sociale.

Attraverso un'analisi attiva dei discorsi portati in Parlamento dai più grandi politici italiani, mediante un continuo rapporto con la sua vita privata mentre questi vengono pronunciati, Francesco oscilla tra l'essere il protagonista dell'opera e il lasciare il posto alla storia della sinistra, che vi viene presa in esame in ogni incongruenza.

Quella della politica di una nazione, dei suoi anni più bui, però, non può essere una storia isolata, ed è per questo che sono molte le figure che si intrecciano nella vita di Francesco. Tra personaggi dello spettacolo e fidanzate spocchiose, la figura di maggior riferimento rimane, comunque, quella del padre, che ha un ruolo di confronto continuo con il protagonista, per il suo non comprendere il credo comunista del figlio. Un padre che lo guarda con spavento mentre Jurgen Sparwasser fa un goal memorabile, durante la partita Germania Est- Germania ovest dei Mondiali del 1974, e vede il figlio gioire davanti alla vittoria della squadra sgangherata che ha la scritta DDR sulla casacca.

Dopo questa delusione, il genitore si distacca progressivamente da lui, sempre pronto a mostrargli i limiti di quello in cui crede; ma rimane pur sempre profondamente legato al destino di Francesco, del quale conserva ogni articolo giornalistico, ritagliandolo con una cura meticolosa e riponendolo tra i vestiti puliti. Del padre si continua a sentire l'eco del disprezzo politico anche quando si smette di condividere la quotidianità; eppure, egli rimane colui che maggiormente crede nei successi del figlio, pur senza avere la forza di sottolinearli con una pacca sulla spalla.

L'opera è accattivante e organica, scritta utilizzando un linguaggio semplice e chiaro, anche nei passaggi politici più complessi: permette una lettura politica mediata dal sentimento di chi ha creduto in un partito (il PCI) e ha finito con il vedere irrealizzate molte speranze.

Appena si entra in contatto con questo libro, a colpire più di ogni altra cosa, di primo impatto, è quel «TUTTI» in rosso che campeggia in copertina. Una scritta che ha un significato profondo, di un rosso comunista, una parola ripresa dall'«Unità» del 14 giugno 1984, al risveglio dai funerali di Berlinguer. Quel «TUTTI» è riferito a una piazza San Giovanni gremita di persone, ove – appunto - tutti sono presenti. Tutti, tranne Piccolo. Che proprio nel piangere quella morte da una scomoda poltrona nella stanza da letto dei genitori scopre come si possa partecipare di un sentimento comune anche rimanendo in disparte.

Alice Tonelli

Alessandro Celani, *Victima: discorso e forma dell'uccidere*
Passignano sul Trasimeno (PG), Aguaplano, 2016, pp. 99, eu 11
ISBN 978889773868F

La prima figura che viene alla mente leggendo *Victima* di Alessandro Celani è un autore curiosamente assente dalla trattazione dello scrittore e storico romano: si tratta di Roland Barthes, più precisamente del Barthes di *Frammenti di un discorso amoroso*. Il motivo è facilmente spiegabile. A margine di quel suo scritto il semiologo francese spiegò il titolo dell'opera sottolineando come un tema come l'amore, per la sua vastità e la portata archetipica nella storia delle civiltà, non fosse abbracciabile da un singolo sguardo esterno e onnicomprensivo, nonché da una forma saggistica strutturata e sistematica. Molto più produttivo sarebbe stato ricorrere alla forma del frammento, un universo di voci e testi che consentissero di indagare il tema dall'interno, in una formula stilistica già postmoderna. Ebbene, col tema dell'uccidere Alessandro Celani si muove con modalità abbastanza simili. È l'autore stesso, nella breve nota di presentazione al testo, ad affermare di aver scelto la forma dell'appunto, una forma rapsodica e magmatica in cui lo sguardo è quello del *flaneur* che si muove tra gli interstizi di una città perduta, di cui sarebbe impossibile restituire la totalità, e qui si può sottolineare la parentela del procedere di Celani con un altro autore invitato di pietra di *Victima*, vale a dire il Walter Benjamin dei *Passagenwerk*.

Lo scritto di Celani prosegue appunto per accumulo di voci, citazioni, autori letterari, cinematografici e filosofici in un movimento che interseca le più svariate discipline, dalla storia alla storia dell'arte (Celani nasce come ricercatore e professore di Storia e Archeologia classica) all'antropologia culturale alla mitografia alla storia delle religioni per finire con la critica transmediale. Questo non vuol dire che in un'opera così densa e volutamente divagante non si trovino dei precisi spunti di ricerca, dei nuclei tematici che innervano e indirizzano la riflessione di Celani.

Guardiamo al primo capitolo, intitolato *Caput*: lo scritto comincia direttamente *in medias res*, prendendo spunto da un brano di Tito Livio riguardo alla battaglia del Vesuvio tra romani e latini, nel 340 a. C. Nel bel mezzo della battaglia e in un momento di grave crisi per l'esercito romano il console Decio Mure fa atto di *devotio* e decide di immolarsi in sacrificio per ottenere la vittoria prevista dagli aruspici a patto che uno dei due consoli muoia in battaglia. Il console, vestita la toga pretesta, monta a cavallo tutto bardato per la battaglia e si lancia furioso tra i nemici, bene in vista di fronte a entrambi gli schieramenti combattenti. Il suo sacrificio galvanizza l'esercito romano, che travolge e mette in fuga i nemici.

Celani parte dalla ricostruzione di Tito Livio per mettere a fuoco almeno tre aspetti del suo discorso sull'uccidere. In primo luogo, la riflessione sul sacrificio, soprattutto in relazione a quella di Giorgio Agamben sulla nuda vita, il potere sovrano e l'*homo sacer*, colui che può essere ucciso senza essere sacrificato. Se il sacrificio è la tipologia di rito religioso che lega l'uomo, animale razionale, separato dalla natura, ai suoi aspetti atemporali, preculturali, e quindi alla sfera del sacro, per Agamben questo legame è ambivalente. Il rito non solo lega l'uomo alla sfera del divino, ma sancisce anche la separazione tra profanità e sacro, tra ciò che spetta agli dei e ciò che spetta all'uomo.

Celani, però, non si limita ad adombrare il proprio riferimento ad Agamben, che verrà ripreso in seguito nel testo, ma lega nella figura di Decio Mure che si lancia a cavallo tra i nemici i termini di *victima*, *victimarius* e *victoria*. *Victima* e *victimarius*, la vittima e colui che la conduce al sacrificio, in questo caso sovrano e cavallo, sono sottratti al normale ordine giuridico, sono nuda vita, vita senza forma, sempre per usare la terminologia agambeniana, e inoltre nella figura del console si sommano e si confondono la vittima del sacrificio e il condottiero vincitore, entrambi appartenenti alla sfera del sacro, separato dalla sfera del profano e dell'umano.

A sancire questa netta separazione tra sfera del sacro e sfera dell'umano Celani, forte della sua formazione da storico dell'arte classica, aggiunge una riflessione sullo statuto delle figure di *victima* e *victimarius* nei rilievi scultorei a

tema sacrificale, appartenenti alla natura, al sacro, con la loro nudità e animalità, e sulle figure dell'autorità civile, i consoli, i pontefici, con i loro gesti pacati e la loro appartenenza a una simmetria di linee disegnative e di pose. Dunque, ricapitolando, vengono introdotti tre spunti di riflessione. Il sacrificio, e il suo rapporto con la profanazione, la stretta interrelazione tra *victima*, *victimarius* e *victor* come figure di confine e di soglia, e il tema dell'immagine, non intesa solo come rappresentazione oggettiva di un evento, ma come presenza, immanenza e, seguendo la terminologia di Georges Didì Huberman, di realtà seconda. A questo punto il discorso di Celani può precisarsi e ampliarsi nei suoi scopi.

Se il primo capitolo rimane confinato in un'esposizione su rito e immagine nella classicità latina, nel secondo viene introdotto uno degli eventi iconici decisivi degli anni dieci di questo secolo: la strage terroristica presso il quotidiano satirico Charlie Hebdo. Lo sguardo si amplia dalla classicità latina alla storia dell'uccidere nella civiltà *tout court* e, particolarmente, nella civiltà occidentale contemporanea, apparentemente secolarizzata e laica, ma, in filigrana, ancora pregna di operazioni simboliche e rituali, per quanto residuali e ridotte allo stato di relitto, reliquia, delle vecchie società sacerdotali e religiose premoderne.

Lo scontro fra civiltà e religioni contrapposte viene rinominato in conflitto tra teologie (chi scrive, riutilizzando concetti chiave ancora agambeniani, non può non pensare alla differenza fra teologia economica dell'Occidente e teologia politica dell'Islam). Soprattutto Celani, realizzando un vertiginoso gioco di specchi tra antropologia (Girard e Burkert, ma anche Lorenz), cinema (Herzog, Kieslowski e Kim Ki Duk), filosofia (Niccolò Cusano, Giordano Bruno), critica delle immagini (Didì Huberman, Vernant), riesce a imbastire una riflessione non solo sull'uccidere e sulle sue forme rituali, ma anche sul rapporto della morte rituale con l'immagine, intesa anch'essa non come linguaggio, ma come presenza, ovvero pelle, pellicola dell'invisibile (il divino) e nello stesso tempo doppio perturbante, preculturale, differente dagli altri oggetti di uso comune.

Se, per Girard, uccidere è volontà di sostituzione del desiderio mimetico, il sacrificio rituale, attraverso l'utilizzo di un capro espiatorio, evita che la violenza si propaghi nella società. Per Celani esiste un legame oscuro tra questa modalità rituale dell'uccidere e la critica delle immagini che possono diventare, attraverso il meccanismo della presenza dell'Essere in esse, doppi mistici del reale, o addirittura contenere in esse, come afferma Niccolò Cusano, la *Coincidentia oppositorum* del divino. Ecco che le immagini degli attentati o le decapitazioni rituali dell'Isis, legando in un'unica presentazione iconica sacrificio e culto mistico delle immagini, trasfigurano misticamente lo status delle immagini stesse, identificano il meccanismo della presenza e il suo legame con la sostituzione del sacrificio girardiano. Nella perfezione tecnica dell'immagine video tornano elementi arcaici che riportano l'iconicità laica e secolarizzata dell'Occidente dentro le coordinate del mito e del rito arcaici. Il discorso sull'uccidere diventa anche un discorso sul dare forma, e quindi leggibilità, all'atto di uccidere, come da titolo, del testo.

Il corollario di questo complesso itinerario è che l'immagine non funziona attraverso l'interpretazione razionale, ma per magia, in maniera molto vicina alla mistica. Essa eccede il linguaggio che tenta di descriverla e impregna di sé anche la civiltà contemporanea, compresa la politica, ad esempio il culto del capo, che si rivela di natura ambigua, prossimo al trionfo e al martirio e quindi, nuovamente, al sacro e alle sue ambiguità costitutive.

A dimostrazione di questo assunto teorico Celani dedica gli ultimi due capitoli del libro a due opere per immagini, per definirne il potere seduttivo. La prima è *Guernica* di Picasso, la quale, in quanto opera sulla morte violenta e sulla guerra, costituisce un ideale *trait d'union* con la riflessione su Sacrificio e immagine. *Guernica*, nella sua unicità anche iconografica, viene vista come manifestazione del potere di un dipinto di rendere il senso, analogico, metaforico, non dominabile, piuttosto che il significato, strutturato, appartenente al linguaggio, convenzionale. Ma, se il senso non è mai identificabile razionalmente, soprattutto quando si parla della dimensione preculturale della morte e della violenza, *Guernica* è anche opera

sullo smembramento, sui *disiecta membra* di un'immagine impossibile da mantenere nella propria omogeneità.

Sulla filigrana di questa intuizione si muove l'interpretazione dell'altra opera che Celani prende a esempio nell'ultimo capitolo del libro. Si tratta dei lavori *Easycollage* e *Collage-truth* dell'artista svizzero Thomas Hirschhorn, realizzati tra il 2012 e il 2015. Due collage, dunque. Cioè immagini già frammentate, ma anche legate fra loro, ricomposte. Viene individuata una doppia tendenza dell'immagine, quella a frammentarsi, ma anche a ricompattarsi, legarsi, come d'altronde in ambito religioso (da *religo*, 'lego'). I collage di Hirschhorn espongono due tipologie di figure. Da un lato, corpi dilaniati e smembrati da guerre e violenze; dall'altro, immagini patinate della moda e del glamour contemporaneo. Un'altra riflessione sul legame paradossale ma inestinguibile tra vittime, sacrificio, violenza, ma anche potere e desiderio.

E proprio con una notazione sul desiderio e sul vincolo si chiude la riflessione di Celani. Il vincolo con l'alterità non nega il dissolversi dell'identità, lo smembramento sacrificale, anzi lo accentua. Chi si lega nell'immagine da un lato riafferma la propria individualità, dall'altro tende a dissolversi, consumarsi nel rapporto con ciò che lo circonda e lo eccede.

Importante nota a margine, Celani chiude il testo non con parole, ma con immagini, fotografie da lui scattate che, come in Picasso e Hirschhorn, identificano frammenti di senso in un montaggio che non ha certo funzione ancillare rispetto al linguaggio ma, come nei codici miniati, ha lo stesso rilievo semantico della parola cui è comunque vincolato.

Francesco Rosetti

Angelo Manitta, *La ragazza di Mizpa (Το κορίτσι της Μίσπα)*
traduzione in greco di Giorgia Chaidemenopoulou
Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2017, pp. 80, eu 9,00
ISBN 9788832740042

Angelo Manitta, come è noto, è un infaticabile critico letterario, poeta, romanziere: una personalità significativa della letteratura italiana contemporanea. Varie sue opere sono tradotte in lingue estere (come questa, *La ragazza di Mizpa*) e ancora in lingua slovena è stata di recente tradotta *La chioma di Berenice*.

La ragazza di Mizpa è un canto molto riuscito e omogeneo in ogni sua parte. In esso si trovano i quattro elementi della natura, acqua, aria, terra, fuoco, presentati con apporti metaforici che rendono viva la stessa opera; similitudini, analogie e simboli sono usati, infatti, dal poeta per indicare e rendere visibile lo stato interiore di un genitore che ha perduto la propria figlia. Ma ciò che colpisce in questo felice canto è come Angelo Manitta mostri i sentimenti di quel padre infelice, ricorrendo a elementi naturali o a oggetti reali (come i fiumi), oppure descrivendo il loro susseguirsi, con tutto ciò che determina. Un canto, questo, che prende interamente l'attenzione di chi legge sin dal primo momento.

In quest'opera l'autore trae lo spunto da un capitolo del libro dei *Giudici* (Gc 11, 29-40). La storia è ambientata e si svolge a Mizpa, in Palestina, dove, in epoca lontanissima, Jefte sacrifica l'unica sua figlia dopo aver conseguito la vittoria sugli Ammoniti.

Ciò che colpisce chi legge sono le immagini che si incontrano, e si tratta di immagini «dinamicamente belle». Questo per esprimere il mondo sentimentale di quel padre, il suo dolore per il sacrificio della figlia, ma pure l'atteggiamento di questa, che ha piena consapevolezza di dover morire. Monti, foglie, piante, fiori, neve *etc.* sono simboli che dicono ampiamente il dolore che avverte l'anima del padre.

L'opera è armonica, ben congegnata e tessuta. E al riguardo non resta che fare delle opportune citazioni: «Il sole fende il cielo, / la luna si sazia di stelle. / I giorni e le notti scandiscono / il tempo alla ragazza / di Mizpa, che percorre sperduti / sentieri. Un altare di muschio / spegne la sua ansia, ma la quiete / s'ammanta di morte [...]» (*La ragazza di Mizpa*, p. 22).

Da sottolineare, inoltre, il ritmo poetico della silloge, sempre aderente alle cose rappresentate, un ritmo che mette bene in evidenza dubbi e tormenti di padre e figlia: «La mia anima è divisa a metà: / quella dell'uomo che mi spinge / all'oblio e quella di padre / che mi spezza il cuore» (*La mia anima*, p. 28); «Speravo giorni felici, / ma la spada tagliente dell'esistenza / danza sulle mie carni sfaldate» (*Soffio fugace*, p. 34); «Anch'io vorrei librarmi in cielo, / planare con le ali polverose sui grattacieli / di latta e di cartone, corrodere il ferro / rombante dei ponti, bere l'acqua / pura dei fiumi, succhiare il nettare / e sparire nel vuoto se l'imperterrita rete, / che non riesco a schivare, mi si rivela elastica / tela intrecciata da indocile mano» (*Immaginazione*, p. 46).

Come accennato, ovunque è presente la natura, che riflette i pensieri dolorosi dei due: «Ma l'aridità / della sabbia cinerea è l'aridità / dell'essere umano»; «[...] Ed abbraccio tramonti / per ascoltare sospiri / d'usignoli e penetrare con gli occhi / nudi paradisi di lacrime, / mentre vecchie gazze squittiscono / sui tesori nascosti» (*Immagine stilata*, p. 14). Ecco ancora il padre che parla con se stesso, padre disperato, e poi la ragazza che non potrà più provare gioia nel vedere i colori dell'arcobaleno, oppure, in primavera, nel percepire gli odori delle piante in fiore, perché sono sopraggiunte sensazioni di morte. Ormai, nell'anima regna il gelo.

In questo canto c'è un continuo mescolarsi di vita e di morte, come pure s'alternano varie e mutevoli sensazioni, emozioni, suggestioni, dolori, segnali di distruzione. Ecco l'agave ferita, tra i sassi «adamantini dell'Etna», il «crudele Averno», e poi ancora sentimenti che si mescolano con la paura, il citiso fiorito che «inonda l'aria e i sogni»; «ma il ruscello non risale la china / anzi travolge petali / d'oleandri e adorna ninfee / che soffiano su mobili felci / o si pascono d'oblio,

musiche / d'astri in quell'attimo / sfiorano voli di farfalle / e sciolgono paure di elfi / tra albe desiderate e smorfie / pallide di muri» (*Cocci di vaso*, p. 48); «trilli di grilli fluttuanti / nel buio [...]» (*Crogioli di speranza*, p. 52); «viso di fiore / di malva»; «sospiri di melograno».

Conclude la silloge la poesia *Attesa*: «[...] Intanto robot annullano / voraci immortalità e cieli / stellati s'adornano di freschezze / e mandorli fioriscono tra danze / sacre di silfi» (p. 74).

Carminè Chiodo

**Angelo Manitta, *La Chioma di Berenice* (*Berenikini žametni lasjè*)
traduzione in sloveno di Ivan Tavčar, *Prefazione* di Denis Poniž,
Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2017, pp. 64, eu 8,00
ISBN 9788832740585**

Originale per temi e linguaggio è *La chioma di Berenice* di Angelo Manitta, tradotta in lingua slovena da Ivan Tavčar e prefata da Denis Poniž.

In questo poemetto, che tratta un tema affine alle classiche composizioni di Callimaco e di Catullo, spiccano l'abilità e la bravura del poeta, oltre che la sua cultura e sensibilità, nel dar vita a metafore in versi assai originali.

L'autore ci fa viaggiare nello spazio, e quindi ecco pianeti, galassie, costellazioni; ciò con la piena consapevolezza di effettuare un viaggio «indietro nel tempo, cioè attraverso la storia» (come si legge nella chiara e condivisibile *Prefazione* di Ivan Tavčar e Denis Poniž, p. 6), nel quale si incontrano «chiome torbide / di stelle» che si «cristallizzano in luminarie di corone» (*Il sole danzando*, p. 6). Inoltre, nell'opera sono presenti grandi uomini scomparsi (scrittori, regine), ma anche gente comune. Nel suo itinerario, che si snoda per 108 canti, di cui uno è *La chioma di Berenice*, il poeta incontra «le diverse forme dell'azione, del sentimento, della coscienza e dell'emotività umana (la pace, la guerra, l'amore, la fede, l'ateismo, la giustizia, l'ingiustizia, l'odio, la speranza)», come si legge nella citata *Prefazione*.

Nell'opera, dal titolo *Big bang*, si notano anche altri personaggi storici e mitici (Cristo, Rama, Orfeo, Prometeo, Berenice appunto, Adamo *etc.*) e profeti come, per fare solo qualche nome, Salomone, David, nonché la regina di Saba, San Pietro, San Paolo. Senz'altro, questo viaggio di Angelo Manitta è straordinario e affascinante: attraversa mitologia e cosmo per approdare, poi, alla fonte originaria, prima del Creato. L'opera si chiude con un'intensissima visione di luce: «Ecco, è la chioma

della nostra / regina che dall'alto protegge / i nostri destini, è luce / eterna di profumi divini» (*Conone scopre la chioma*, p. 56).

Dall'opera viene fuori tutta la sensibilità, la maestria, la personalità di Angelo Manitta, il quale è senza alcun dubbio un poeta colto, istruito, conoscitore profondo della mitologia, del cuore e dei destini umani, un poeta per il quale il linguaggio ha qualcosa di sacro. Intensi e sentiti versi raccontano, attraverso strofe classiche ma di accentuazione e musicalità moderna, la storia dell'uomo. Si tratta, insomma, di un'opera valida ed equilibrata nelle sue parti; originale per impianto, temi e stile.

Manitta sa leggere e scrivere nella storia del passato, nell'uomo e nel suo cuore, sa vedere bene le sue azioni, i sentimenti, i sogni, che sono d'ogni tempo: «Il fasto d'uno spozalizio, canto / d'Imene che unisce gli uccelli / dell'aria con i terrestri volatili / adunchi, smorza i veli / del tempio [...] Si rincontrano i cuori, e l'amore, / dapprima sopito, si tramuta / in ebbrezza, [...]» (*Tolomeo III sposa Berenice*, p. 42); «Tutto è concluso all'ombra / d'un brumoso palazzo: l'accordo / è fatto. La sposa non sa nulla. / Si spengono le luci della sera» (*Il Padre Magas*, p. 32); «L'amore è sbocciato d'un tratto, / sorto come fiore che solleva / il capo dalla brina pesante / della notte»; «Maledetto chi il ferro inventò, / ma premono ai confini i nemici / e si muovono i Carri ruotanti, [...]» (*Tolomeo parte per l'Assiria*, p. 46); «Le novelle spose non dispregiano / i piaceri di Venere, ma maledicono / le separazioni violente di chi ha colto / la verginità d'una seconda notte» (*Il pianto di Berenice*, p. 48).

Parole di alta qualità poetica mettono a nudo l'uomo di ogni epoca: «La mia storia non è una storia comune, / perché i miei genitori non sono / persone comuni. Hanno pensato / alla grande, hanno calpestato / emozioni, ma hanno raggiunto / la meta. L'amore è venuto / di soppiatto, inaspettato: ho saggiato / le grazie del vento scita» (*Berenice racconta la sua storia*, p. 30). Angelo Manitta è chiaro e incisivo, e i suoi versi sono sempre limpidi e fluidi; rendono il lettore partecipe della storia dell'umanità: questa è la nota precipua non solo di quest'opera, ma di tutta la sua produzione.

Carminé Chiodo

Carmen Pellegrino, *Se mi tornassi questa sera accanto*

Firenze, Giunti, 2017, pp. 240, eu 16

ISBN 9788809816015

Dopo aver letto il secondo romanzo di Carmen Pellegrino, *Se mi tornassi questa sera accanto*, cercavo, per definirne la qualità principale, un termine che mettesse assieme la capacità di analisi e di riflessione, l'attenzione ai dettagli, l'amore per i termini assaporati nella loro precisione e nelle loro risonanze poetiche, l'attrazione per la fragile complessità delle cose e della vita, anche un certo disinteresse per le scorciatoie e le impazienze in voga in tanta narrativa di oggi. Ecco, questo termine a mio parere è "delicatezza".

È un'invenzione delicata, poetica e convincente, nella sua improbabilità e astoricità, quella del padre Giosuè di affidare i propri pensieri in forma di lettera alla corrente di un fiume; è delicata, cioè trattenuta, giocata su sguardi e silenzi, priva insomma di esplosioni di enfasi, la descrizione degli attriti familiari, dei progressivi fraintendimenti e allontanamenti tra figlia (Lulù) e padre, il declinante richiudersi della madre nella malattia; delicata è la figura dello stesso Giosuè, uomo energico, sì, ma segnato da fallimenti d'ideali, abbandoni, morti di amici, ostinazioni, assai diverso nella sua complessità da certe figure unidimensionali di padre-padrone; delicato è il ricominciare della storia lungo il corso di un altro fiume, un rinnovarsi della materia narrativa, un ripetersi lieve e fiabesco della vita di Lulù accanto a un'altra figura paterna, buona questa, trasognata; delicata, nel suo insieme, cioè mai forzata, mai pretestuosa, allo stesso tempo intrisa di echi illustri, è l'impalcatura allegorica eretta attorno ai due fiumi. Delicata, infine, è la capacità dell'autrice di muovere da un'esperienza personale forte, anche dolorosa, ripesandola e risognandola per ricavarne materia romanzesca.

Carmen Pellegrino sa come contaminare la concretezza rocciosa delle cose, della vita, con l'evanescenza dei sentimenti, delle emozioni, di tutto ciò di imponderabile che ci portiamo dietro e ci lavora dentro instancabilmente.

Claudio Morandini

Franco Zangrilli

Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno

Palermo, Dario Flaccovio Editore, 2017, pp. 288, eu 26,00

ISBN 9788857906553

Nel suo nuovo e importante lavoro critico dal titolo *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Zangrilli offre una prospettiva critica inedita e al tempo stesso sistematica sullo scrittore langarolo, ripercorrendone l'intera produzione alla luce della stratificazione presente nella sua scrittura, attraverso quattro densi capitoli che compongono il volume: *Poesia, Dialoghi, Racconti, Romanzi*.

Secondo lo studioso, Pavese non rientra nel filone del neorealismo, ma è, in realtà, uno scrittore che eccede e sopravanza i tempi suoi, a tal punto da poter essere collocato dentro il postmoderno. La sua capacità di indagare «nei lati incomprensibili, oscuri ed enigmatici della realtà, [...] negli aspetti strani ed inquietanti della nostra condotta», attraverso «tutti gli strumenti dell'arte del racconto», l'utilizzo delle tecniche della riscrittura e le modalità della scrittura fantastica fanno di lui un autore che «anticipa tanti elementi cardine della letteratura postmoderna».

Nelle poesie-racconto, a partire da *Lavorare stanca*, Pavese dà vita a «una poesia diversa da quella dei suoi tempi dominati dall'ermetismo». I suoi testi poetici possono presentarsi a livello di superficie come un tessuto diegetico che «si colora di marcato autobiografismo e realismo». La sostanza della sua poesia va ricercata, tuttavia, altrove: nell'immagine-racconto, che nasce dall'interiorità del personaggio, a confronto con la realtà che gli si offre.

Se il lettore di Pavese assiste al metamorfizzarsi del paesaggio (naturale e urbano) che prende vita, alla contrapposizione tra «l'ambiente sano del passato» e la desolazione cittadina con le sue terre bruciate dal cemento, al continuo spostamento

dei piani temporali, questo avviene perché argomento centrale della sua poesia «non è più ciò che il personaggio fa, ma ciò che pensa». La poesia di Pavese descrive, cioè, la “geografia fantastica” interna al personaggio e la riflette in un gioco di somiglianze, identificazioni e doppezze che rimandano alla letteratura del fantastico e ai suoi moduli.

La mitologia contadina e i suoi riti, miti e bestiarî non sono solo temi ma un secondo grado della scrittura: le immagini generate dalla coscienza interna di un io lirico, sovente in terza persona, aprono squarci di esistenze, si fanno a un tempo trasfigurazione e ricostruzione. Ed è «il piglio fantastico ad universalizzare la vicenda». Sono al riguardo numerosissimi i testi analizzati da Zangrilli tra i quali, ad esempio, «Il dio-caprone» nel quale la campagna, edenico «paese di verdi misteri al ragazzo, che viene d'estate», a causa di una biscia “tentatrice” che passa dentro l'erba e inquieta il bestiame, diventa un luogo in cui agiscono forze strane e misteriose, per trasformarsi alla fine in danza sabbatica: «e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna». Tra i temi, quello che per molti aspetti riesce a essere rivelatore di questi procedimenti e dei moduli della riscrittura di Pavese, la donna, ha un ruolo eminente: «Il poeta la scorge dappertutto, in forme diverse e cangianti»; da «creatura marina, terrena, animale» nel complesso delle metafore forma un'«unità-identità con la terra, con la collina, con la vigna», si fa spazio sacro ed eterno. Diventa una «presenza fantasmatica», il correlativo fantastico ogni volta mutevole dell'animo del poeta, attraverso cui egli guarda la realtà delle cose. Altre volte la donna è figura spettrale, inquietante e sconosciuta, come Circe, Sirena, Medusa. Tutte immagini utilizzate al fine di esprimere il rapporto di fascinazione e incomunicabilità che il poeta ha con il misterioso universo femminile, con la capacità stessa di descriverlo. Tutte immagini fantastiche che contengono il modello e la sua variazione, la ricerca identitaria del poeta e la riflessione sulla scrittura: «l'uomo solo conosce una voce d'ombra» e «tu non attendi nulla / se non la parola / che sgorgherà dal fondo / come un frutto tra i rami».

Tuttavia, sono i *Dialoghi con Leucò* «l'opera più autobiografica di Pavese» e anche il suo scritto più decisamente postmoderno, forse il più complesso e incompreso. «Richiede un lettore particolare, un lettore archeologo che sappia scavare nei simboli fantastici delle mitologie di epoche diverse», e non soltanto per la presenza frequente nelle sue pagine di citazioni di scrittori antichi e moderni. Nascendo borgesianamente da altri libri, qui il “raccontare”, nella complessità dei livelli messi in luce da Zangrilli già nel capitolo iniziale del suo lavoro, si riverbera da subito nella struttura stessa dell'opera: la mitologia greca diviene riscrittura programmatica. Un'operazione che si estende all'allegoria metastorica, alla ricerca delle idee universali, delle forme perenni dell'agire umano e della vita «che l'uomo di ogni tempo non riesce né a spiegarsi né a capire con la ragione». Ma il personaggio classico, che parla di volta in volta in prima persona, raccontando in termini fantastici la sua storia, è un “personaggio-schermo”: diventa proiezione e controfigura dei «ripiegamenti autobiografici dell'autore», dell'uomo incapace di accordarsi ai propri obiettivi e ideali, chiuso nel cerchio imperfetto del mancato accordo tra il destino e la propria volontà.

Inoltre, continua Zangrilli, con chiarissima enunciazione dei nodi concettuali, «se da una parte Pavese si rispecchia nell'eroe classico, dall'altra sa di esserne diverso». Si assiste pertanto non solo a una ripresa di temi e moduli del fantastico, ma a una loro voluta ed esperta variazione. Così, *Il diluvio* contamina la tradizione greca e quella biblica per riflettere sulla memoria e sul mistero della morte. *L'inconoscibile* continua questa incursione nel territorio della morte, riscrivendo il mito di Orfeo per farne un eroe che viaggia narcisisticamente nell'Ade «per riportare alla luce della vita non Euridice ma se stesso messaggero dell'arte». Scrive Pavese in questo dialogo: «Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo». E ancora la ricerca della propria identità attraverso la parola e la memoria, come in *Le streghe*, in cui Circe raccontando ricorda come per compiacere Odisseo non esitò a trasformarsi nel «simulacro della sua Penelope»: «Disse che voleva scordarsi chi ero e dov'era, e

quella sera mi chiamò Penelope [...] Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto. Ogni volta era un nome».

I *Racconti* rappresentano un rinnovamento costante di questo genere letterario «da tutti i punti di vista, narratologico, strutturale, stilistico». La narrazione asimmetrica e discontinua della doppia vicenda narrata in *Ciau Masino*, la struttura da *pièce* teatrale presente in molti altri racconti, come ad esempio in *Si parva licet*, che alterna dialoghi e didascalie riscrivendo il mito di Adamo ed Eva presente nella *Genesi*, il *Colloquio con il fiume* che diventa flusso di coscienza joyciano, immersione nella propria giovinezza e nel fluire del tempo, sono solo alcuni esempi di quella consonanza della struttura ai temi utilizzata per rappresentare la realtà interiore del personaggio (che è lo stesso Pavese). Tale consonanza nasce dal fatto che Pavese mette in scena personaggi che producono racconti, che sono «abili nel fabbricare la retorica dell'introspezione», filtrando i fatti reali alla luce della loro coscienza, e li rielaborano secondo modalità e movenze fantastiche, che scaturiscono dal nucleo profondo dell'io. Si pensi, per fare un solo esempio, all'amore-gelosia del protagonista del racconto *L'idolo*, che ricerca la propria fiamma nel postribolo, sfociando in un atteggiamento di allucinazione e squilibrio, in un'ineffabile travestita e riscritta con movenze da *detective story*.

Ascoltiamo una polifonia di voci (dei diversi personaggi e del protagonista); assistiamo all'uso di microtesti nel macrotesto, altre volte al vero e proprio monologo che dicono le illusioni, le false credenze, le doppiezze e le incongruenze interiori dei protagonisti. Altre volte, il complesso delle prospettive e degli sdoppiamenti è ingenerato dallo specchio, dal sonno oppure dall'insonnia, dal risveglio oppure ancora dal paesaggio che diventa l'occasione «per esperire momenti visionari e allucinati» e innescare la riflessione fantastica del personaggio: «Se chiudo gli occhi, ecco che l'ombra ha ripreso la sua funzione di freschezza, e le vie sono appunto questo, ombra e luce, in un paesaggio alternato che investe e divora».

Il capitolo conclusivo, suddiviso in nove sezioni, contiene una rassegna di tutti i *Romanzi*, da *Il carcere* a *La luna e i falò*. La misura del romanzo permette all'autore

di riprendere e dispiegare tutti i livelli e le modalità della sua scrittura: la dimensione realistica, quella esistenziale e quella fantastica. La tendenza a «configurare le cose fantastiche come se fossero reali e le cose reali come se fossero fantastiche» raggiunge la sua più dinamica articolazione. Anche nei romanzi i dati di realtà si riflettono nella coscienza dei personaggi che fantasticamente li modificano e li ricompongono. Se al romanzo *Il carcere* soggiace il «mitologema postmoderno del labirinto che è gabbia e cella, con invisibili muri e pareti di un universo fantastico», se il protagonista Stefano «fantasticava il mondo intero come carcere dove si è chiuso per le ragioni più diverse», questo accade perché il carcere è innanzitutto una prigione esistenziale, che impedisce al protagonista di esternare i propri sentimenti e di aprirsi all'amore.

La casa in collina ha come protagonista un uomo senza qualità che sperimenta l'irruzione della guerra e della storia nello spazio di una vita vissuta come «un lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscirne mai più». La realtà della guerra dal suo punto di vista non può che essere raccontata rifacendosi alle modalità del *thriller*, con movenze «in chiave postmoderna sia dell'Inferno dantesco [...] sia del mito barbarico della giungla». Il racconto del suo rifugio in convento non può che contenere una «riscrittura della mitica *via crucis*», prima del personale definitivo isolamento. Tutto questo avviene perché la sua realtà interiore lo rende testimone incapace e incredulo, pervaso da paure e rimorsi per le mostruosità dell'uomo e le atrocità della storia, per la scoperta della guerra connaturata alla storia dell'uomo. Anche Anguilla, protagonista di *La luna e i falò*, è pirandellianamente uno dei tanti “nessuno” presenti nelle narrazioni di Pavese che necessita di ritrovarsi attraverso il racconto del passato ma che «non trova la propria identità neanche nel luogo dell'anima». In questo romanzo nel quale Pavese torna a dimostrare il frequente recupero e riutilizzo dei propri materiali (della poesia *I mari del Sud*, per esempio), la narrazione vive nella tensione delle dimensioni fantastiche che appartengono al protagonista, comunque destinate al capovolgimento,

al rovescio. Anguilla, ritornando al suo paese, lo vede fantasticamente come luogo edenico, spazio favoloso dell'“infanzia-giovinezza”, luogo dell'avventura e del viaggio, e arriva a ibridarlo con il ricordo degli anni vissuti in America, descrivendo «una California langhigiana». Altrettante volte lo scopre come «spazio memorizzato», luogo instabile intessuto di visioni, allucinazioni e ricordi, nel quale la distruzione e la violenza rimangono ritualmente connaturate, come lo sono alla natura.

Credo che bastino queste brevi sottolineature per evidenziare come il lavoro critico di Zangrilli metta in luce aspetti inediti di uno scrittore certamente complesso, che è tanto più difficilmente collocabile nel canone novecentesco quanto più ha anticipato le modalità della scrittura che oggi definiamo postmoderna.

L'originalità rivoluzionaria di questo saggio sta nell'aver presentato in maniera documentata Pavese come scrittore neofantastico, nell'aver descritto la sua straordinaria capacità affabulatoria, ma ciò che lo rende particolarmente accattivante sta nell'aver esposto concetti ardui, rendendoli chiaramente accessibili anche da parte dei non addetti ai lavori e nell'aver più ampiamente chiarito che le affabulazioni complesse appartengono, ormai, sempre più al sentire dell'uomo contemporaneo. Infatti, del nostro passato, dei nostri miti, del rapporto perduto che ci univa, uomini agli dei, di tutti i nostri amori, cosa resta se non “il piacere di raccontare”?

Le parole che, narcisisticamente, raccontano noi stessi, rimangono. A tenere assieme memorie, impressioni e catene infinite di immagini. I nodi e l'ordito appartengono solo a chi ne è autore. Gli altri sulla nostra vita possono fare solo pettegolezzi.

Biagio Coco

Chinua Achebe, *Le cose crollano*
Milano, La Nave di Teseo, 2016, pp. 202, eu 18
ISBN 978-88-934-4033-2

Le cose crollano è il primo libro della trilogia che ha determinato il successo di Chinua Achebe, considerato tra i più grandi scrittori africani. La prima edizione, *Things fall apart*, fu pubblicata nel 1958, ma in Italia arrivò solo vent'anni dopo, nel 1976, intitolata *Il crollo* ed edita per la casa editrice Edizioni e/o. A tre anni dalla morte dello scrittore, avvenuta nel 2013, la Nave di Teseo ha deciso di riproporre una nuova traduzione della trilogia, il cui primo romanzo ha visto la luce nel 2016, con il titolo appunto di *Le cose crollano*.

Il romanzo trasferisce il lettore dapprima in una Nigeria precoloniale, in cui viene presentata una società che a un occhio occidentale risulta fortemente “primitiva”, poiché ancorata a credenze e costumi atavici. Successivamente, i primi contatti con gli occidentali e il delinearsi del progetto coloniale plasmano il territorio con una velocità sorprendente, e altrettanto repentino e inesorabile si presenta il disfacimento di quella società che per secoli ha mantenuto inalterata la propria identità.

Protagonista della storia è Okonkwo, uno degli uomini più noti e stimati presso i nove villaggi di cui si parla. Grazie alla propria caparbità e alla propria ambizione, riesce a liberarsi della pessima reputazione del padre, acquistando rispetto e considerazione da parte degli altri membri del clan. Okonkwo è un gran lavoratore e un grandissimo guerriero. Crede nella distinzione tradizionalista dei ruoli tra uomo e donna, per cui al primo spetta la coltivazione degli ignami (ed è dovuta l'obbedienza assoluta da parte di mogli e figli), alla seconda l'obbligo di occuparsi della prole.

La sua vita, scandita solo dai ritmi lavorativi, e quella del clan vengono scombussolate dall'arrivo degli inglesi, che in un primo momento tentano un

approccio con gli indigeni, spingendoli alla conversione al cristianesimo, ma in seguito impongono le proprie leggi tramite un tribunale. Okonkwo vorrebbe combattere, uccidere l'invasore, ma, abbandonato da tutti gli altri membri del clan, è costretto alla resa.

A una trama debole e piuttosto scontata si contrappone la complessità del protagonista. La storia, a grandi linee, è nota: per secoli l'Africa è stata un continente popolato perlopiù da tribù le quali, a causa della notevole estensione del territorio nonché di una vegetazione che non facilitava gli spostamenti, si incontravano sporadicamente. Non esistevano città, ma solo villaggi di capanne di fango e paglia, in quanto la popolazione era nomade. Non si conosceva nemmeno la ruota. Poi, a un tratto, sono arrivati gli europei e hanno imposto il proprio modo di vivere all'Africa. Da un giorno all'altro sono sorti tribunali, scuole, chiese, prigioni. Sono state costruite strade e ferrovie. Sono nati, così, gli stati coloniali.

Okonkwo nasce e cresce in un'Africa ancora non toccata dagli europei, ma da adulto si ritroverà ad assistere a un capovolgimento di quella realtà. Egli crede fortemente nelle vecchie tradizioni e fin da bambino si dà da fare per acquisire valore agli occhi degli altri membri del clan. Diventa un instancabile lavoratore e un temuto guerriero, poiché è così che dovrebbe essere un uomo che si rispetti. Altrimenti, viene considerato *efulefu*, 'buono a nulla', ed è privato della stima sociale.

Okonkwo è scontroso, scorbutico, aggressivo, intrattabile. Non si fa scrupoli a picchiare mogli e figli, anche se è la settimana della pace e vige l'astensione da qualsiasi forma di violenza. Verso gli uomini che condividono il suo stesso grado sociale, tuttavia, è rispettoso e ossequioso. Reprime i propri sentimenti, in quanto li percepisce come sintomo di debolezza e mai vorrebbe mostrarsi vulnerabile agli occhi degli altri. A tal proposito, ad esempio, quando il clan decreta la morte del ragazzino che per anni ha vissuto con il guerriero, egli stesso lo uccide senza vacillare. Non può mostrarsi debole di fronte agli altri uomini; poco importa se poi trascorre i giorni successivi avvolto da profonda tristezza, tanto da non toccare cibo, dal momento che al ragazzo si era affezionato: nessuno può leggere nella sua mente.

Quando Okonkwo vedrà annientare ogni cosa in cui aveva sempre creduto, emergerà tutta la tragicità del personaggio.

Chinua Achebe ha uno stile fluido e pulito. Difficile non divorare il libro. Le descrizioni di personaggi e luoghi sono essenziali, ma tanto bastano a inquadrarli. Ciò che colpisce è l'elevato utilizzo di proverbi, che aiutano a connotare i tratti culturali del clan. Achebe inserisce parecchi termini in lingua igbo che non possono essere tradotti, in quanto non veicolano concetti presenti anche nella cultura europea.

Si tratta, pertanto, di un romanzo allo stesso tempo semplice e raffinato, considerato dalla critica una delle opere di spicco della letteratura africana.

Giulia Iacchini

Paolo Cognetti, *Le otto montagne*
Torino, Einaudi, 2017, pp. 208, eu 18,50
ISBN 9788806226725

Io osservavo le case diroccate e mi sforzavo di immaginarne gli abitanti. Non riuscivo a capire come mai qualcuno avesse scelto una vita tanto dura. Quando lo chiesi a mio padre lui mi rispose nel suo modo enigmatico: sembrava sempre che non potesse darmi la soluzione ma appena qualche indizio, e che alla verità io dovessi per forza arrivarci da solo. Disse: – Non l’hanno mica scelto. Se uno va a stare in alto, è perché in basso non lo lasciano in pace. - E chi c’è, in basso? – Padroni. Eserciti. Preti. Capi reparto. Dipende.

Le otto montagne di Paolo Cognetti ha come protagonista Pietro, un ragazzo di città i cui genitori non hanno mai dimenticato il proprio passato sulle montagne, che sono state testimoni di tutti gli eventi più importanti della loro vita. Grazie alla loro passione decidono di scappare dalla città di Milano, ogni estate, per recarsi a Grana, un paesino di poche anime ai piedi del Monte Rosa.

I genitori di Pietro, seppur legati dalla grande passione per i monti, sono due persone molto diverse: la madre è calma, pensierosa ed estroversa, mentre il padre è un uomo ansioso, incapace di stare fermo, che cerca di proiettare sul figlio le proprie passioni, spesso però forzandolo per inculcargliele. Pietro a Grana incontra Bruno, un ragazzino che non ha mai visto altro che pascoli e mucche, e che della vita di città “non sa che farsene”. I due iniziano una grande amicizia che durerà per tutto il dipanarsi della storia, tra separazioni e ritorni.

Nel leggere il romanzo si ha come la sensazione di essere dentro una palla di vetro con la neve: un paesaggio sempre uguale che, però, affascina e cattura l’attenzione dell’occhio di chi guarda. Pietro non sa perché lo fa, non sa perché continua per lunghi momenti a muovere quella sfera, ovvero il mondo di Grana, aspettando che lentamente la neve scenda giù, per poi posarsi a terra e ricominciare tutto dall’inizio. Un circolo vizioso fatto di partenze, di ritorni, di lunghe assenze.

Il giovane appare intrappolato nella propria infanzia, in un contesto in cui non si sente protagonista ma che lo affascina. È meravigliato nel vedere il proprio padre cambiare drasticamente carattere e personalità al cospetto delle grandi cime; stupito di come diventi orgoglioso dei suoi traguardi. Pietro è estasiato dal modo in cui la montagna cancella tutte le tracce di una civiltà ormai solida, assieme agli status sociali delle grandi città. In montagna esistono solo la neve, il pascolo, l'alpeggio. Crescendo, cercherà di capire qual è il suo posto nel mondo, un luogo in cui si possa sentire veramente a casa.

Un silenzio quasi religioso percorre tutto il romanzo, un discorso non formulato tra uomo e natura. E, mentre questi due poli vanno via via ravvicinandosi, il contatto umano, il legame familiare va spezzandosi.

Viene usata una lingua antica, ricca di termini quasi dimenticati che portano il lettore anche a una riscoperta della bellezza paesaggistica: ad esempio, la *pezza*, il *berio*, l'*arula*. Il libro sembra quasi un quadro da leggere, fatto di neve e di ghiaccio.

Le otto montagne, edito da Einaudi e vincitore del LXXI Premio Strega (2017), racconta un viaggio interiore: quello di chi si rispecchia nelle alte e tortuose montagne evocate dal titolo. Un premio meritato, per un romanzo di parole ben ponderate. I dialoghi, sempre molto brevi, celano un significato nascosto: molto spesso il non detto, la frase taciuta risultano essere gli elementi più importanti per la comprensione. Come molto spesso accade nella vita, i discorsi non fatti diventano macigni nel cuore e, così, anche Pietro diviene vittima della propria codardia. Il romanzo è a tratti anche brutale, e tocca tasti dolenti della sfera interiore, come il rapporto con la famiglia o l'amore spesso non corrisposto.

Lo stile semplice scandisce e detta un tempo lento e meticoloso che, però, sembra comunque scivolare dalle mani del protagonista.

Julia Pagliarulo

Annie Ernaux, *Memoria di una ragazza*
trad. it. di Lorenzo Flabbi
Roma, L'Orma Editore, 2017, pp. 256, eu 18
ISBN 9788899793067

«È stupido non poter sapere in quale momento si è più felici».

Memoria di una ragazza è un romanzo di Annie Ernaux, scrittrice francese vincitrice del Premio Strega con l'altro capolavoro *Gli anni* (L'Orma editore 2015, trad. it. di Lorenzo Flabbi), protagonista ormai da tempo della scena editoriale francese e autrice scoperta, fortunatamente, negli ultimi anni anche in Italia.

Memoria di una ragazza sorprende Annie davanti a una vecchia foto scolastica, mentre cerca di far riaffiorare i ricordi di quella lontana estate del 1958, momento di crescita e di cambiamenti ma anche di vergogna e di totale negazione di ciò che è diventata. Annie, infatti, non si riconosce, non ha nulla a che fare con quella ragazza: si chiede se sia veramente lei.

Attraverso la foto entra nel ritratto, in quell'immagine che, dopo cinquant'anni, riesce a turbare tanto la protagonista, facendole riaffiorare sensazioni e pensieri che ormai aveva dimenticato: una «presenza reale», per citare le sue stesse parole.

L'autrice accompagna il lettore nel ricordo di un'estate carica di aspettative, passata nella colonia all'Orne come educatrice di bambini, ignara di quello che succederà in seguito; riaffiorano le prime esperienze di una giovane diciassettenne che, abituata alla presenza costante e quasi opprimente dei genitori, si affaccia a un mondo allo stesso tempo affascinante e insidioso. La ritroviamo in cerca di un'identità, di un ruolo e di un linguaggio con cui imporre la propria esistenza, tra le prime esperienze amorose che non sono all'altezza di quanto si aspetta (come un amore idealizzato per H, il capo educatore della colonia) e che la trascinano in

situazioni di cui si sente vittima, forzata dal desiderio di farsi accettare e di adattarsi a un contesto del tutto nuovo per lei.

La vediamo condividere per la prima volta la stanza con un'altra ragazza, Jeannie, e prendere come modello di riferimento la tanto ammirata Catherine, bionda, accattivante e con un fisico perfetto, in grado di conquistare ogni persona accanto a lei: «Leggo il suo desiderio di ambientarsi, ma anche un costante timore di non esserne capace, di non poter mai raggiungere il modello dell'educatrice bionda». Quell'esperienza la trascinerà in un turbine di relazioni anaffettive, disturbi alimentari e volontà di totale indipendenza.

Viviamo passo dopo passo le sue scelte scolastiche, la sua sensazione di inadeguatezza rispetto al cammino intrapreso, la lenta affermazione di sé attraverso esperienze all'estero, dove si immerge in ambienti sociali diversi assieme ad R, «amica di gioventù» ritrovata alla Scuola Normale di magistero. Con lei condividerà timori e smarrimento, tipici dell'età che le due ragazze stanno vivendo.

Lo leggiamo nelle lettere spedite a Marie Claude, l'amica d'infanzia di Rouen, a cui cerca di raccontare ogni singolo dettaglio della propria vita, seppur con un certo timore di essere giudicata.

Tutto questo la porterà a instaurare un maggiore legame con il mondo che la circonda, fino al momento in cui, dopo aver raccontato di sé, la voce narrante non riuscirà finalmente a identificarsi con quella foto rispetto alla quale all'inizio si sentiva così estranea: «è me, sono lei».

Una scrittura diretta e fluida fa entrare nella storia, coinvolgendo il lettore anche in vicende di routine quotidiana che potrebbero capitare a chiunque. È un romanzo che, proprio per la forza che ha di rendere partecipi della vita della protagonista, comporta una sorta di rammarico e di tristezza quando termina il racconto. Si finisce per considerare Annie quasi una conoscente, dopo essere entrati nella sua vita, attuando una specie d'identificazione.

È, forse, la stessa sensazione di “addio” che si prova con Lenuccia dell'*Amica geniale* di Elena Ferrante, la rottura di un legame che ormai dava al lettore il diritto di

considerarle parte della propria vita, grazie a una scrittura incisiva e coinvolgente. Il successo di una storia, infatti, probabilmente si misura nel desiderio di chi legge che il racconto non finisca mai: si viene indotti ad affrontare le pagine finali con la stessa esitazione che si prova negli ultimi momenti trascorsi con una persona cara, prima che parta per un lungo viaggio.

Teresa Strickner

Alessandra Carnovale, *Come vento sul monte*

Roma, flower-ed, 2017, pp. 78, eu 4,99

ISBN 978-88-85628-11-3

Alessandra Carnovale (Roma 1969) ha frequentato il liceo classico, ma ha una solida formazione anche scientifica, avendo studiato scienze biologiche. Conosce l'inglese, il tedesco; oltre a quello antico, conosce anche il greco moderno. Come ha dichiarato, il suo "primo amore" letterario è stata la *Cassandra* di Christa Wolf.

Dal 2000 si occupa di ceramica e negli ultimi tre anni ha curato un laboratorio estivo di ceramica per bambini. Dal 2010 si dedica, invece, alla poesia. Partecipa a vari reading, cura la rubrica "InSistenze" per la rivista letteraria «Diwali»; è co-responsabile del laboratorio "Martedì(di)Versi" per il Circolo Bel Ami.

Grazie alla sua produzione poetica, nel 2016 si è classificata prima al Premio indetto dall'Associazione La Guglia e nel corso di quest'anno ha vinto il Premio "Parole magiche" della casa editrice flower-ed: *Come vento sul monte*, la raccolta premiata, è la sua prima pubblicazione.

Esordire con un *Omaggio shakespeariano*, come lirica proemiale, è sicuramente ambizioso. Ma anche coraggioso.

Proseguire con Omero (nella lirica *Odissea*) significa voler stabilire immediatamente un collegamento forte con le più grandi voci della poesia di tutti i tempi. Il rimando è talmente sfrontato e audace che un lettore non può che esserne incuriosito.

Eppure, le prime due liriche di questa raccolta non sono le uniche a riallacciarsi fortemente alla nostra tradizione poetica occidentale: infatti, forse a torto, leggendo la terza poesia, intitolata *Anna*, confesso di non aver potuto fare a meno di riandare con la memoria alla tragica vicenda di Piramo e Tisbe, i due fanciulli babilonesi che

abitano in case contigue e che, nonostante l'avversità al loro amore dei loro congiunti, comunicano attraverso una crepa nel muro che separa le loro abitazioni. Com'è noto, la loro vicenda è celebrata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (libro IV, vv. 55-66) e con il colore del loro sangue versato il mito giustifica quello rosso delle bacche di gelso, dato che il loro primo e ultimo appuntamento fatale avviene sotto un albero di gelso, appunto. Eppure, l'autrice non fa cenno a Piramo e Tisbe nei versi dedicati ad *Anna*, ma rappresenta suggestivamente la sua schizofrenia tramite l'immagine simbolica di una donna che «ha eretto un muro / fra sé e sé» e che fa comunicare le proprie due metà tramite bigliettini trasmessi attraverso un «minuscolo foro».

Non sarà un caso che questa lirica è posizionata come terza nella raccolta: a mio avviso, infatti, contiene *in nuce* una serie di motivi che poi ricorrono nella silloge. Ad esempio, quello della maschera pirandelliana della cortese formalità che nasconde, invece, un'interiorità tragicamente sofferente, ma che non ha neanche più la forza di chiedere «aiuto» all'esterno. Il suo «volto immoto, come di gesso» ricorda la fissità della statua che non ha nulla di materico; e forse la fragilità del materiale scelto, il gesso, allude anche alla pericolosa precarietà dell'equilibrio di Anna, che dimostra un'«indifferenza senza scampo» nei confronti del proprio stesso «destino».

La lirica che segue, intitolata *Roma, 7 gennaio 2017*, in realtà rovescia il paradigma, perché, associati all'idea del calore, letteralmente del «tepore», sono il «silenzio», il «riposo», le «letture» e il «raccoglimento»; e, dunque, in questo caso l'introspezione è fonte di ristoro, mentre l'esterno è freddo, gelido e ostile.

La raccolta è divisa in tre parti, ognuna dotata di titolo: le tre sezioni seguono alle prime quattro liriche introduttive e restituiscono una personalità poetica piuttosto coerente in cui l'emotività del ricordo autobiografico viene sempre filtrata attraverso la razionalità, producendo una distanza ironica dalle cose.

Nella Prima parte, la poesia d'esordio, *Partenze*, approfondisce un tema portante della silloge: quello della comunicazione interrotta, della mancanza di

ascolto, della vera e propria incomunicabilità, specie in relazione al rapporto di coppia.

L'amore è tema dominante dei versi di Alessandra Carnovale: viene declinato in sedici modi diversi, nei titoli di altrettante liriche: *Amore esotico I e II*, *Amore precario*, *Amore girovago (L'artigiano)*, *Amore passato*, *Amore clandestino*, *Amore ottativo*, *Amore incombusto*, *Amore depresso*, *Amore cinico*, *Amore slavo*, *Amore Narciso*, *Amore breve*, *Amore affamato*, *Amore sgraziato (L'avventuriero)* e, infine, *Amore 3.0*.

In questo caleidoscopio di forme è difficile, in realtà, rintracciare accenti positivi legati al rapporto amoroso: più spesso, l'amore è fatto di cinismo, indifferenza, difficoltà di comunicare profondamente. È consumato in poco tempo, velocemente, magari di nascosto: «Semina una scia / di languore» (*Amore esotico*); lascia solo l'«afrore / di un rapporto extraconiugale» (*Amore clandestino*).

Amore precario mi ha ricordato una scena dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* in cui Tomáš raggiunge in albergo la sua amante, Sabina, che indossa la propria inconfondibile bombetta sulla porta di una camera a Zurigo: l'amore adulterino è angoscia, ma, alla conclusione della relazione, la protagonista della lirica si sente «appassire / così privata / di quella cadenza stentata». Kundera, in effetti, potrebbe essere un buon punto di riferimento ideale per leggere e comprendere al meglio i versi della Carnovale dedicati all'amore e al sesso.

Gli incontri fugaci sembrano, sul momento, colmare un «languore» (*Amore esotico*), ma lasciano, alla fine, «un vuoto / ancora maggiore» (*Amore esotico II*) «in chi vive / in un deserto / povero di avventure» (ivi).

Bersaglio polemico di alcune poesie, il collezionista di incontri rubati, di «nuove [...] trasgressioni» (*Amore girovago*) dal «gusto incolore» (ivi). Mi è sembrato di cogliere, tra le varie suggestioni, anche un riferimento a una nota canzone di Britti nel «tenta di lavare via / l'odore / dell'ultimo incontro carnale», in *Amore girovago (L'artigiano)*.

Amore ottativo, invece, rappresenta bene la contraddittoria consapevolezza di chi sa che la relazione che sta conducendo è “sbagliata”, cioè che si sta rapportando a qualcuno che non sarà mai come lo vuole, ma, allo stesso tempo - «*Eppure ti voglio*» -, persevera nella situazione altalenante di ricerca e fuga, come se fosse in perenne «astinenza pulsante / dalla tua droga». L'amore come droga, dunque, che torna anche nella poesia *La droga*, la lirica in cui emerge maggiormente il bagaglio di cultura scientifica di Alessandra Carnovale, alleggerita, forse, nella chiusa, assieme a una velata allusione al linguaggio specialistico dei medici, persino dal riferimento sornione a una nota e provocatoria canzone di Zuccherò Fornaciari: «una sana e robusta / infatuazione!».

Gli amori tratteggiati con rapide pennellate dall'autrice si stagliano sullo sfondo di asettici interni spartani, in cui magari campeggia solo un «letto disordinato», in atmosfere che ricordano certi torbidi passaggi degli *Indifferenti* di Moravia, nei quali gli incontri sessuali sono fatti quasi solo di «automatismi / rattrappiti» (*Amore incombusto*). Talora, infatti, egualmente teatrale appare l'impianto di queste liriche, che rappresentano rapidamente poche scene isolate, come sequenze di velocissimi fotogrammi di una pellicola cinematografica che qualcuno ha selezionato e tagliato, con sicurezza, con le forbici della Memoria montaliana.

Mi è sembrato, infatti, di cogliere un'allusione cinematografica molto pertinente nel «sudore / generato / dalle conseguenze dell'amore» che si legge in *Quello che inferno non è*, lirica chiaramente ispirata allo struggente Calvino delle *Città invisibili*:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Il dolore del ricordo suggella questa lirica: la Memoria può essere «inferno», infatti, nelle «ore / solitarie, a ricordare».

Si può sentire la mancanza anche di un amore che era iniziato come un «bel gioco» (*Amore depresso*), che tenesse lontane, «almeno per qualche istante, / breve, / il rosario di rabbie / quotidiane, la fila indiana / di giornate meschine, / le “normali” attività / piccine, aberrazioni usuali / che governano l’esistenza» (ivi), versi nei quali la sequenza di inarcature (o enjambement) è utile a sottolineare proprio la monotonia di una vita che scorre uguale, giorno dopo giorno, interrotta solo da intervalli di lacerti di una storia che si sa preventivamente senza «sbocco / né futuro» (ivi).

In *Amore cinico* torna il tema dell’incomunicabilità: nell’allusione alle «parole / da non dire / per non turbare le atmosfere». C’è come un codice non esplicitato fra gli amanti fugaci: il tempo brevissimo dedicato all’amore non può e non deve essere turbato da allusioni al negativo; non si può essere autentici, sinceri fino in fondo. Non ci si può mostrare «reali, senza veli»: bisogna ostentare cinismo, far finta di non capire, di non notare i «sotterfugi», fingere che sia tutto sereno.

La negazione della cruda realtà viene ribadita anche nella lirica successiva, *Non*, che, come una sorta di litania consolatoria, di monito della poetessa a se stessa, suggerisce apparentemente di vivere la vita con leggerezza («Non vale la pena / starci male»), lasciando intendere, tra le righe, la sofferenza di chi è costretto a recitare la parte di ciò che non è, a mostrare una freddezza che non gli (o non le) appartiene: pena la possibilità di sopravvivere.

Funzione consolatoria, ed eternante (come enunciato nella solenne poesia programmatica d’esordio), ha, forse, solo l’Arte, che è – foscolianamente e leopardianamente - «illusione» in *Con te (Omaggio a Catullo)*. Illusione che viene, però, duramente smentita dall’evidenza del reale.

La figura di Narciso torna anche nella lirica successiva, *Amore Narciso*, che rappresenta (come *Amore sgraziato*) un amante «opportunist», ossessionato dalla paura di invecchiare, dal timore del decadimento fisico, che non partecipa emotivamente all’atto d’amore, realizzato in uno «slancio contraffatto» che gela la

sua amante, quasi atterrita dall'«indifferenza nel sentire / tenerezza o compassione, / anestesia dello stupore, / paralisi / del nostro lato emozionale». La diagnosi è chiara: causa di questo atteggiamento distaccato è «la paura / di lasciarci sopraffare» in una società come la nostra in cui – sembra suggerire la Carnovale – tutto, anche i sentimenti, è oggetto di consumo, di *turn over*, di ricambio rapido e indolore, in una sequenza di relazioni in prova, di affetti a tempo, destinati tutti ugualmente a finire anche prima della scadenza.

Ma l'amarezza che emerge da certi versi è legata alla consapevolezza che si può avere «nostalgia», in preda a una sorta di sindrome dell'abbandono, anche di un rapporto in cui al sesso, *Dopo l'accoppiamento* (questo, il titolo della lirica), seguono, per citare Roland Barthes, solo *Frammenti di un discorso amoroso*, pronunciati «per educazione», tra persone civili.

Amore 3.0 e *Lettere* pongono ironicamente e più specificamente il problema della comunicazione virtuale, che spesso si traduce in un perpetuo contatto che non implica, però, profonda comprensione e che non ripara dal senso di solitudine dilagante.

La *Seconda Parte* della raccolta è dichiaratamente dedicata all'*Arte* e ne ribadisce la funzione consolatoria e di unica possibilità di dis-trazione dall'oppressione del vivere quotidiano dei giorni d'oggi, tra i ritmi ossessivi di lavoro, gli obblighi asfissianti, la devastazione dell'ecosistema, la difficoltà di mantenere insieme tutti gli «spezzoni» (*Con te*) di vita, tutte le infinite sfaccettature che compongono l'identità polimorfa di ognuno.

Molto suggestiva, in questa sezione, la lirica *Vita da poeti*, un autoritratto al plurale di una categoria che sembra non sentirsi a casa in un mondo «che non ammette spazio / per i versi», considerati davvero “coserelle” (*nugae*, alla Catullo), “cosucce di poco conto”, al confronto di tutte le altre occupazioni pratiche più importanti, come «portare l'auto dal carrozziere», suggerisce l'autrice con sarcasmo. Il tempo dei poeti sono le «ore sottratte al sonno», nelle quali ogni artista ritrova la propria essenza e nelle quali ribadisce, nella scrittura, come in una litania, la propria

malinconia di non poter dedicare all'Arte che minimi ritagli di tempo in una vita piena di attività "superflue" e improduttive ai fini del nutrimento spirituale.

Ho apprezzato la *Terza parte* della raccolta, dedicata alle *Donne (ritratti)*. *Un castello tutto per sé* è un chiaro omaggio a una grande penna femminile, quella di Virginia Woolf, punto di riferimento per la poesia del XX secolo e per la lotta per la parità di diritti tra i due sessi: «la libertà non ha prezzo, / la libertà creativa», è uno dei grandi insegnamenti della scrittrice londinese alle donne e agli artisti.

Bella addormentata e Fiabe contrappongono il tempo sospeso della fiaba, che mistifica la realtà cruda dei fatti, a quello frenetico della vita vera, che sembra essere una folle rincorsa dietro a inafferrabili chimere.

Suggestivi, inoltre, gli omaggi a due figure femminili dell'antichità: la lettura originale delle scelte di *Medea* come dettate dal desiderio di «sottrarmi al posto / assegnato», di «sfuggire / a un destino / preordinato» (dunque, una scelta di libertà, di ribadito libero arbitrio, pur nel compiere il Male); e, poi, il ricordo di Ipazia, la filosofa e astronoma e donna di scienza alessandrina uccisa brutalmente – suggerisce l'autrice – perché colpevole di avere una concezione democratica della diffusione della conoscenza, e, quindi, rea di aver tentato di divulgare le proprie scoperte e i risultati dei propri studi.

Infine, da ricordare la lirica conclusiva dell'antologia, *Sul corpo delle donne*, attualissima nella denuncia della violenza perpetrata ancora oggi sull'universo femminile, che con toni anche crudi difende appassionatamente il diritto di ogni donna di decidere autonomamente per se stessa e per la propria «carne»¹.

Maria Panetta

¹ Si propone, opportunamente riadattata per la pubblicazione, parte del testo della prima presentazione al pubblico della raccolta poetica *Come vento sul monte* (Roma, 17 dicembre 2017, libreria L'Altracittà).

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’ecllettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formigini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Dal XVIII fascicolo in poi, compare anche la rubrica “Sed lex”, che si occupa di legislazione universitaria e scolastica.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

Dacia Maraini (1936)

Scrittrice, poetessa, drammaturga e saggista, penna autentica del panorama letterario italiano, è nata nel 1936 ed è stata un pilastro della generazione degli anni Trenta.

La sua vita fu segnata dalla guerra e dalla fame. Dacia Maraini, infatti, trascorse i primi anni della propria infanzia in un campo di concentramento giapponese dove era stata internata insieme con la sua famiglia nel 1943:

Il Campo era un edificio basso costruito vicino a un campo da tennis. La città vicina, le fabbriche venivano bombardate a ogni ora del giorno e molte di quelle bombe schizzavano schegge mortali proprio addosso a noi. Poi, quando la casa è stata colpita, ci hanno spostati in un tempio nella campagna vicino Nagoya. Non si poteva assolutamente uscire. Era vietato. Ti uccidevano. [...] C'erano quattro carcerieri: stavano a sentire la radio nella loro stanza, sulle brande [...]. Uno era più gentile, ogni tanto voltava la testa. Un altro era sadico: era quello che ci buttava mezzo mandarino dalla finestra per vedere come correavamo a prenderlo, e rideva¹.

L'esperienza del campo di concentramento segnò, inevitabilmente, la sua vita. La fame, nello specifico, restò impressa nella sua mente: il ricordo di essa divenne ossessione, idea fissa, tormento. Viaggiare con la mente divenne il modo per sfuggire a quello strazio, per sottrarsi a quel supplizio.

Gli anni a venire videro il suo ritorno in Italia insieme con la sua famiglia, prima a Firenze e, in seguito, in Sicilia, a Bagheria. E *Bagheria* divenne, poi, il titolo di un suo libro. Nel romanzo, pubblicato da Rizzoli nel 1993, affrontò gli anni passati dell'infanzia, facendo i conti con quella ferita sempre aperta a cui non era mai riuscita a dar voce.

¹ C. DE GREGORIO, *Non chiedermi quando*, Milano, Rizzoli, 2016, pp. 35-36.

Quelle pagine aprirono uno scenario su una Sicilia vissuta dalla scrittrice in maniera intensa e profonda, nonostante la giovane età; una Sicilia da raccontare tra sentimenti contrastanti, tra l'amore per la terra in cui trascorse gli anni più teneri della sua vita, le luci, i colori, i ricordi di un'isola straordinaria e antica; e, contemporaneamente, l'odio per quella stessa terra della quale ripudiò e dispreggò l'arroganza dell'aristocrazia siciliana alla quale attribuì la colpa di aver alimentato comportamenti, mentalità e modi di pensare, di agire e di vivere mafiosi.

Il romanzo autobiografico è anche una denuncia, un modo per affrontare il tema della mafia, raccontando la Sicilia immersa nella sua omertà, in un contesto in cui era meglio non sapere, o far finta di non sapere, in un momento in cui certi argomenti non potevano neppure essere trattati e, di certo, non si poteva parlare di mafia, né alludere o far riferimento a essa.

La violenza di un certo modo di fare politica non poteva che abbinarsi a certe rocce grigie e aspre e inaccessibili, a questo mare ostile e troppo prepotente, a questo paesaggio ruvido e secco, arido e mortuario, alle grandi distese di campi di grano, senza un albero, un rifugio dal sole, ai muri irti di spine, sulle cui rovine nasce l'agave che alza il suo bellissimo collo verso il cielo, in un trionfo di fioritura profumata solo nel momento straziante della sua morte.

E invece poi, a leggere gli antichi che hanno scritto dell'isola, si scopre che non sempre è stata così. [...] Sotto quelle fronde hanno camminato i fenici [...]. Sotto quelle fronde hanno camminato anche i greci e i latini. E infine gli arabi dal piede leggero e le vesti lunghe, di cotone ricamato.

Gli arabi hanno portato in Sicilia il baco da seta, l'ulivo e il fico d'India. Gli spagnoli, assieme ai loro cavalli e ai loro guerrieri, la coltivazione dell'arancio dolce. Mentre gli aragonesi hanno insegnato l'uso della canna da zucchero².

Il romanzo si sviluppa in una serie di descrizioni degli scenari apertisi innanzi agli occhi giovani della scrittrice, della Sicilia di un tempo, dei modi di vivere e di pensare che caratterizzarono l'isola in quel periodo; è una denuncia contro la mafia, contro l'aristocrazia siciliana, contro gli abusi degli uomini frutto di una mentalità maschilista che poneva questi ultimi in una posizione assolutamente autoritaria nei confronti della donna e del suo corpo. È un viaggio attraverso la memoria e i ricordi,

² D. MARAINI, *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 36-37.

è il ritorno a un passato volutamente dimenticato attraverso un'analisi interiore avvenuta solo in un secondo momento, è un'osservazione critica e psicologica del suo passato.

Bagheria è considerato uno dei libri più celebrativi della Maraini, in grado di riportare alla mente percezioni, suggestioni, turbamenti ed emozioni; ed è uno dei testi più tradotti a livello internazionale.

Il trasferimento a Roma e i primi successi

Raggiunta la maturità, Dacia Maraini si trasferì a Roma, dove, a distanza di pochi anni, iniziò a collaborare con alcune testate, quali «Il Mondo» e «Nuovi Argomenti», e fondò, insieme ad altri giovani, la rivista «Tempo di letteratura» pubblicata da Pironti.

Il 1962 è l'anno in cui esordì col suo primo romanzo, intitolato *La vacanza* e pubblicato dalla casa editrice Lerici, la cui prefazione porta la firma di Alberto Moravia. Il tema principale è la giovinezza, il periodo dell'adolescenza, durante gli ultimi anni del fascismo. Una scrittura asciutta e scorrevole, iniziata sulla forma di un racconto, segue, in seguito, lo stile di un romanzo: una narrazione caratterizzata da una scelta lessicale particolarmente accurata ma assolutamente naturale e spontanea, nell'esigenza di raccontare un periodo finito della sua vita, la sua infanzia, sullo sfondo malinconico e tutt'altro che dolce del periodo della guerra.

Era il 1943 e nell'aria si udiva il rombo degli aerei che bombardavano le città, mentre Anna, la protagonista del romanzo, un po' svogliata e indolente, un po' abbandonata a se stessa, abbandonava i pensieri da bambina per aprirsi al mondo degli adulti e diventare ed essere donna. Lo stesso anno vide l'inizio della relazione tra la scrittrice e Alberto Moravia.

Il 1963 fu la volta dell'*Età del malessere*, il secondo libro della Maraini pubblicato da Einaudi. Il romanzo sembrò essere un po' scabro, per lo stile letterario un po' asciutto e scarno, tipico dei suoi primi lavori, con un velo di solitudine e di

tristezza, ma, allo stesso tempo, autentico, solido e concreto, con sfumature neorealistiche nelle quali si intravede l'influenza di Moravia e, forse, a tratti, anche quella di Pasolini.

Enrica, la protagonista del romanzo, è un personaggio attorno al quale ruotano percezioni, stupori e sensazioni che ella stessa non riesce a capire fino in fondo. Diciassette anni, in cerca di identità, smarrita, altalenante tra il sentimento e il sesso che le appaiono fundamentalmente estranei e che finisce per subire quasi passivamente, nel grigiore di quegli anni del dopoguerra che fanno da sfondo.

Il romanzo si mostra pervaso da un profondo malessere e da una forte incomunicabilità che emerge dai rapporti che intercorrono fra i personaggi, dai loro dialoghi e dalle scelte linguistiche e lessicali. Solo alla fine, la protagonista si aprirà a una maggiore capacità di giudizio, frutto delle esperienze passate, a una nuova consapevolezza, *in primis* di se stessa. *L'età del malessere* le valse il Premio Internazionale degli Editori "Formentor".

Nel 1966 venne pubblicata, da Feltrinelli, la sua raccolta di poesie *Crudeltà all'aria aperta* e, l'anno dopo, il romanzo *A memoria*, da Bompiani.

La scrittura, il viaggio e il femminismo

Scrivere e viaggiare furono sempre strettamente collegati per la Maraini, assolutamente interconnessi e reciproci. La scrittura è, senza dubbio, un viaggio che si compie e si realizza attraverso modi differenti, attraverso la mente, e in questa prende forma seguendo i percorsi tracciati dall'immaginazione, che fa da filo conduttore passando attraverso la conoscenza, attraverso la rivelazione e la scoperta.

Il viaggio, così come la scrittura, sviluppa l'immaginazione e la capacità di accostarsi all'altro, al suo dolore, a quella complessità, fino a raggiungere i punti più profondi della mente e dell'inconscio. E la scrittura, esattamente come il viaggio, permette e stimola percezioni, sensazioni e idee mai provate prima, un sentire differente che esce e si allontana dal quotidiano, in una perenne trasformazione che si manifesta nelle

cose meno esplorate e prende i tratti della conoscenza, *in primis* di se stessi. Per questo diventa importa leggere, perché, per scrivere bene, bisogna prima aver letto tanto, tantissimo, soprattutto i classici. La lettura, inoltre, non è che un altro modo di viaggiare, un metodo alternativo di conoscere, di formarsi, di esplorare, di dilatare i confini della mente e aprirsi a ciò che è nuovo e sconosciuto, di attraversare epoche passate, di comprendere e interagire con uomini appartenenti a ere diverse rispetto alla propria, di abbandonare la quotidianità e la contemporaneità e immergersi e ritrovarsi in uno spazio-tempo indefinito e insolito, talvolta misterioso, poetico. Il viaggio, quindi, come scoperta di mondi, tradizioni e culture; la scrittura come viaggio mentale. Quest'ultima, inoltre, fu un modo per reagire, nonché per sfuggire, alla notevole timidezza della scrittrice:

Sono sempre stata molto timida, da bambina di una timidezza patologica. Non volevo essere vista. Che non mi vedessero, volevo questo. Essere invisibile. Non esserci per gli altri. Esistere solo per me. Se non mi vedono, non possono farmi niente. Sono salva.

Ho imparato un po' facendo teatro, in quei teatri di cantina. [...] Io facevo tutto in teatro, salvo stare in scena [...] Tutti quegli sguardi addosso. Morivo all'idea di parlare in pubblico: mi metteva un'angoscia tale che ogni volta trovavo un nascondiglio nuovo, una scusa³.

La sua scrittura è stata, più volte, denominata “femminista”, in quanto in lotta contro la storica condizione subalterna e inferiore della donna rispetto alla figura maschile. Ma la scrittrice non si riconobbe mai realmente in questa definizione né mai pensò alla sua scrittura come tale. Il femminismo, ai suoi occhi, non fu importante come ideologia ma fu solo un valido movimento che portò a diverse svolte e a svariati cambiamenti, *in primis* nel modo di intendere la donna stessa.

La Maraini considera l'Italia un paese ancora fortemente arretrato in materia di diritti, un paese in cui la donna viene ancora pesantemente mortificata – e, assieme a lei, il suo corpo – dai ruoli che l'hanno vista sottomessa agli uomini, dai media e

³ C. DE GREGORIO, *Non chiedermi quando*, op. cit., pp. 21-22.

dalla pubblicità e, in larga parte, dalla Chiesa, che finora ne ha spesso limitato e ostacolato l'indipendenza.

«Le poesie delle donne sono spesso
piatte, ingenuie, realistiche e ossessive»,
mi dice un critico gentile dagli occhi a palla.
«Mancano di leggerezza, di fumo, di vanità,
sono tutte d'un pezzo come dei tubi,
non c'è garbo, scioltezza, estro;
sono prive dell'intelligenza maliziosa
dell'artificio, insomma non raggiungono
quell'aria da pomeriggio limpido dopo la pioggia».
Forse è vero, gli dico. Ma tu non sai
cosa vuol dire essere donna. Dovresti
provare una volta per piacere anche se
è proibito dal tuo sesso di pane e ferro.
Ride, strabuzza gli occhi. «A me non importa
se sia donna o meno. Voglio vedere i risultati
poetici. C'è chi riesce a fare la ciambella
con il buco. Se è donna o uomo cosa cambia?»
Cambia, amico dagli occhi verdi, cambia;
perché una donna non può fare finta
di non essere donna. Ed essere donna
significa conoscere la propria soggezione,
significa vivere e respirare la degradazione
e il disprezzo di sé che si può superare
solo con fatiche dolorose e lagrime nere⁴.

Nei confronti del mondo islamico e dell'atteggiamento che mostra in riferimento alla donna, si pose in una posizione che vedeva la sottomissione del genere femminile come uno stato necessario di ogni religione, senza distinzione alcuna tra musulmani e cattolici, ad esempio, e alla base di ogni fanatismo.

Dacia Maraini, in una lettera pubblicata sul «Corriere della Sera» il 5 ottobre 2001 col titolo *Ma il dolore non ha una bandiera*, si pose in una posizione opposta a quella della Fallaci, invitando quest'ultima a riflettere, a riconoscere una chiara differenza tra terrorismo e cultura islamica, a intuire come i primi a pagare le

⁴ D. MARAINI, *Le poesie delle donne*, in D. MARAINI, J. FARRELL, *La mia vita. Le mie battaglie*, Pisa, Della Porta Editori, 2015, pp. 127-28.

conseguenze di quel fanatismo religioso fossero stati proprio i musulmani, e come la politica cercasse di indurre a una visione errata di quel mondo e della sua cultura.

In tale contesto si inserisce *Donna in guerra*, pubblicato da Einaudi nel 1975.

Il romanzo ha la forma di un diario in cui Vannina, la protagonista, raccoglie le sciagure e le disavventure di donne che, come lei, vivono in un'epoca in cui il ruolo sociale femminile è assolutamente sottomesso a quello maschile, un ruolo passivo che la vede subire decisioni, scelte, abusi, violazioni da parte dell'uomo.

Erano, però, gli anni Settanta e, in Italia, vecchie credenze si impregnavano di ideali che sapevano di cambiamento, di libertà, di ribellione. Le idee femministe iniziavano a farsi strada in un contesto che scuoteva i tradizionali equilibri che fino ad allora avevano caratterizzato la società, in una lotta che affondava le radici nell'autocoscienza delle donne. Il movimento femminista, la lotta di classe, la contestazione studentesca animavano quegli anni e scrollavano le coscienze, inondavano gli animi di fiducia e ideali, con la speranza e l'obiettivo di eliminare i ruoli sessuali.

Donna in guerra viene attraversato da un bisogno di cambiare, di non adattarsi, di rompere certi schemi e distruggere i classici modelli culturali. Erotico, sensuale, forte, il romanzo della Maraini presenta personaggi autentici che spingono il lettore a riconoscersi in essi, in un continuo oscillare fra miseria, rassegnazione, disincanto, solitudine, realismo e frustrazione che pervadono l'intero testo. La forza del cambiamento della protagonista è un grido di speranza per ogni donna, nonostante l'amarezza per la dura condizione femminile, per ogni torto subito. Si tratta di una presa di coscienza da cui partire per raggiungere il cambiamento tanto auspicato, con la forza di ricominciare da zero. La protagonista finisce, quindi, per rappresentare non solo se stessa e/o la scrittrice, ma un'intera generazione di donne.

In ogni caso, la Maraini non si identificò mai come una rappresentante del movimento femminista, nonostante ne sposasse la causa.

In questo contesto va inserito un altro romanzo della Maraini: *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Pubblicato da Rizzoli nel 1990, rappresenta uno dei testi più

incisivi, più profondi, più apprezzati della scrittrice. Il romanzo, caratterizzato da una scrittura ruvida e persuasiva, è attraversato da un'inusuale e singolare solitudine che la protagonista, Marianna, vive quotidianamente come un qualcosa di prescritto, come un percorso già segnato, in una Sicilia settecentesca in cui la mentalità degli uomini annulla il diritto della donna ad autodeterminarsi.

La protagonista, sordomuta a causa di una violenza subita da bambina, non potendo godere di alcun diritto – in quanto donna – troverà la sua massima espressione nella scrittura, avvalendosi di quest'ultima per comunicare e manifestare il proprio mondo interiore, per dare voce a ogni parola taciuta, a ogni grido soppresso – per volontà maschile –, nonché per ritrovare la propria identità e riscoprire se stessa.

Nel 1973, la Maraini fondò il Teatro della Maddalena, gestito soltanto da donne, dopo aver fondato, assieme ad altri scrittori, il Teatro del Porcospino, nel quale si portavano in scena opere di Moravia, Siciliano, Gadda e della stessa Maraini.

Scrisse moltissimi testi teatrali, tra i quali ricordiamo sicuramente *Maria Stuarda*, rappresentato in moltissimi paesi, in uno scenario internazionale, riscuotendo un grandissimo successo; *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, riprodotto in quattordici differenti paesi; *Stravaganza*, *La donna perfetta* etc.

Il movimento femminista era in grande fermento e le lotte stavano finalmente iniziando a trovare riscontro nei fatti: la legge sul divorzio venne approvata il 1° dicembre 1970. Mesi dopo tale approvazione, il Tribunale di Siena considerò illegittimo l'articolo 2 della suddetta legge poiché in contrasto con tre articoli della Costituzione: l'articolo 7, l'articolo 10 e l'articolo 138. I giudici della Corte Costituzionale riconobbero, però, la completa legittimità della legge sul divorzio, che venne nuovamente messa in discussione, ma che la Corte Costituzionale dichiarò, per la seconda volta, legittima.

Intanto, cresceva la polemica sul referendum per l'abrogazione della legge sul divorzio. A pochi giorni di distanza dal referendum, all'Istituto Gramsci di Firenze ci fu un dibattito sul ruolo della donna di fronte al divorzio, presieduto da Elena Gianini

Belotti e Dacia Maraini, al quale presero parte alcuni esponenti del movimento femminista, dei partiti della sinistra e alcuni cattolici, tutti a favore del “no”. Tale dibattito, riportato nell’articolo *La donna e il divorzio*⁵ di Carla Pasquinelli, ebbe come oggetto i seguenti temi:

condizione della donna, famiglia, rapporto tra famiglia e società civile, passaggio dalla famiglia patriarcale alla famiglia della società industrialmente avanzata, immissione della donna nella vita produttiva, le profonde trasformazioni intervenute, oltre che nel tessuto sociale e politico nell’evoluzione del costume, nello strutturarsi di nuovi valori e di diversi modelli di comportamento da una parte e invece dall’altra il tipo di famiglia e la immagine di donna propagandati dalle forze antidivorziste⁶.

Elena Gianini Belotti e Dacia Maraini denunciarono gli slogan antidivorzisti, i quali riconducevano la donna alla tradizionale figura femminile “debole”, emarginata e sottomessa all’uomo, che era, ormai, in assoluta contraddizione con la mutata realtà della donna e chiara prova di regresso.

Il referendum del 12 maggio 1974 vide la vittoria del “no” all’abrogazione della legge sul divorzio. Nello stesso anno, Einaudi pubblicò *Donne mie*, un libro in cui, con una dialettica corposa e delle violente e passionali emozioni alla maniera di Pasolini, Dacia Maraini «lascia fluire, con l’intento di un lucido ma viscerale affresco, tutte le componenti rivendicative del *revival* femminista, fermandole con *linguaggio basso* nel momento più intrinseco della vita sessuale, della soggezione ai tradizionali tabù»⁷. Nel suo monologo sulla donna e per la donna vennero, così, evidenziati, attraverso una forma di scrittura inusuale, i problemi che costituivano il fulcro della questione, quali «l’asciutto pianto della donna-lavoratrice, il gregariato della donna-intellettuale, l’automercificazione della donna da copertina e, infine, la condizione di “parcheggiata di lusso” della donna-bene»⁸.

⁵ C. PASQUINELLI, *La donna e il divorzio*, in «L’Unità», 7 maggio 1974.

⁶ *Ibidem*.

⁷ F. MANESCALCHI, *Per la donna con furore*, in «L’Unità», 23 maggio 1974.

⁸ *Ibidem*.

Così, mentre la Maraini disegnava i volti delle donne della società contemporanea, ponendosi sempre dalla parte dell'amore per la libertà, da lei difeso come l'amore più autentico e puro, si giunse a un'altra tappa fondamentale per le donne, per il progresso e per la società: modificato l'art. 546 del Codice penale e riconosciuta la non punibilità dell'aborto terapeutico, il 22 maggio 1978 venne approvata in Italia la legge sull'aborto.

In precedenza, nel 1975, era stata approvata la legge sul diritto di famiglia, che riconosceva finalmente gli stessi diritti e gli stessi doveri a ogni componente la famiglia, la potestà di entrambi i genitori, gli stessi diritti di quelli legittimi per i figli nati fuori dal matrimonio, e l'uguaglianza fra uomo e donna.

Le sue battaglie

La scrittura fu sempre qualcosa di fondamentale nella vita della Maraini; nella sua famiglia tutti scrivevano e il suo bisogno di scrivere nacque da una grande sensazione di inadeguatezza che viveva perennemente, tanto da preferire lo scrivere al parlare.

Nel corso degli anni, poi, la sua scrittura si trasformò in un impegno sociale. Fu sempre capace di smuovere i sensi del lettore e non solo la sua immaginazione, come se quest'ultimo fosse all'interno del romanzo e potesse sentire realmente ogni singola descrizione. Nei suoi ultimi scritti, tale caratteristica è ancora più evidente.

Dopo l'esperienza in Giappone, il cibo divenne una fissazione, tanto da farvi continuo riferimento in ogni testo, in un altalenarsi di metafore che lo rendono ricco di altri significati: ora il cibo è speranza, ora è nutrimento, ora libertà.

Il 1972 vide la pubblicazione di *Memorie di una ladra* per Bompiani. Tale romanzo è attraversato dalla fame e dall'ossessione per il cibo. Teresa Numa, la protagonista, è una detenuta che la Maraini incontrò durante un'inchiesta giornalistica, condotta nel 1969, sulle condizioni delle carceri femminili italiane. Una volta uscita di galera, Teresa venne intervistata dalla Maraini, la quale trovò in lei un

personaggio autentico e originale. Durante l'intervista – durata circa un anno – vennero raccolte tutte le dichiarazioni e le testimonianze riguardanti la sua drammatica esperienza in carcere.

In carcere, il cibo è scarso sia in qualità sia in quantità, e Teresa si ritrova a convivere con i crampi allo stomaco e a vivere una fame perenne, una fame che la porta, una notte, a mangiare le bucce di patate ammorbidite nell'acqua, o le piantine di trifoglio trovate in cortile. Una volta uscita dal carcere, dopo aver rubato i soldi a qualcuno, si riempie di cibo, vacillando continuamente tra la fame implacabile e la sazietà di rari momenti. Teresa è una ladra che vive tra delinquenti, truffatori e prostitute, ma mantiene la propria semplicità, la naturalezza, le fragilità e, anche, la propria allegria, quell'ironia amara e sfrontata che caratterizza il suo personaggio. Il suo modo di esprimersi è vivo, espressivo, pittoresco e vivace, a tratti sgrammaticato, nell'alternarsi di ripetizioni, incoerenze, contrasti, considerazioni e pensieri registrati e lasciati intatti dalla scrittrice.

Memorie di una ladra volle essere anche un dipinto della società italiana di quegli anni, di un'Italia povera che tentava di reagire, di resistere, di sopravvivere. Il romanzo, considerato un capolavoro, ispirò, nel 1973, il film *Teresa la ladra*, diretto da Carlo Di Palma, prodotto da Giovanni Bertolucci per la Euro International Film e interpretato da una straordinaria Monica Vitti.

Nel 1980 uscì *Storia di Piera*, scritto insieme con Piera Degli Esposti e pubblicato da Bompiani. Dal libro sarebbe stato tratto, nel 1983, un film drammatico con lo stesso titolo, diretto da Marco Ferreri e interpretato da Marcello Mastroianni, Isabelle Huppert e Hanna Shigulla, alla quale venne assegnato il premio per la miglior interpretazione femminile al 36° Festival di Cannes, dove il film era stato presentato in concorso.

Un altro tema ricorrente nelle opere della Maraini è sicuramente quello della violenza. La scrittrice, infatti, non si risparmiò nel denunciare ogni forma di violenza, nel ribellarsi a ogni abuso nei confronti della donna, dei bambini e dei più deboli. Una grande testimonianza del suo lavoro è rappresentata dall'opera *Buio*, pubblicata

nel 1999 da Rizzoli. Si tratta di una raccolta di dodici racconti in cui i protagonisti sono bambini e donne che hanno subito delle violenze, degli abusi o sono stati uccisi, nella totale e straziante indifferenza della società. Dodici storie realmente accadute e attraversate dall'orrore della violenza, dodici storie che, però, nonostante i media e l'attenzione del giornalismo di cronaca, finiscono ben presto per non fare più notizia, per essere dimenticate. Il personaggio di Adele Sofia, commissario di polizia, cerca, però, di rendere giustizia a ogni singolo abuso e/o tremenda violenza caduta nell'oblio.

Il titolo stesso, *Buio*, è una chiara allusione a tutto ciò che è o che viene lasciato appositamente oscuro, celato, nascosto, occulto, con evidente riferimento anche alla paura più grande di ogni bambino. Il fine della scrittura di tali racconti diventa, pertanto, quello di testimoniare, di riportare l'attenzione su fatti realmente accaduti e messi a tacere, quello di rompere un silenzio troppo duraturo e dargli finalmente voce, nella speranza di risvegliare le coscienze di una società indifferente, di scuotere gli animi e fare in modo che certe esperienze non si ripetano, e che ogni vittima possa avere un futuro e una vita migliori rispetto al proprio passato. Con *Buio*, nello stesso anno, vinse lo Strega.

Altro tema ricorrente quanto difficile nei testi della Maraini fu quello dell'aborto. Uno dei più complessi e pesanti periodi della sua vita fu, infatti, segnato dalla perdita di un figlio al settimo mese di gravidanza, quando la scrittrice stava ancora col marito Lucio Pozzi, un pittore milanese dal quale si separò dopo quattro anni di matrimonio. La Maraini parla del bambino come di una parte integrante del corpo della donna, per cui vale la pena di vivere e di affrontare gli ostacoli e le difficoltà della vita. Il rapporto che si viene a creare tra la madre e il bambino è, infatti, di una profonda complicità, di una fedeltà che non conosce confini, in un contesto in cui la vita del bambino, ancora all'interno del grembo, prende il posto di qualunque altra priorità.

La scrittrice parla dell'aborto spontaneo e di quello non spontaneo, avendo conosciuto diverse donne appartenenti a ceti poveri e che vivevano nei quartieri più

disagiati, in cui subivano aborti pericolosissimi, provocandosi delle emorragie interne e mettendo a repentaglio la propria vita. La scrittrice si sofferma sulle popolazioni africane e sulle condizioni in cui vivono, in un contesto in cui l'idea dell'aborto non viene minimamente presa in considerazione, sebbene molte donne subiscano la perdita spontanea di almeno un figlio e le possibilità di sfamare una prole numerosa siano scarsissime, vista la soglia alta di povertà, in una realtà che quasi non conosce l'uso del preservativo, della pillola e di altri metodi contraccettivi. Inoltre, la Maraini denuncia la condizione, in alcuni paesi, di bambine e ragazzine che, date in sposa, in età precoce, a uomini anziani, con lo scopo di partorire quanti più figli possibile, in molteplici casi muoiono dopo la prima notte di nozze a causa dei rapporti sessuali e delle violenze subite.

Altre opere

Il 1980 fu la volta di *Isolina: la donna tagliata a pezzi*, pubblicato da Mondadori. Narra la vicenda di Isolina Canuti, una ragazza di vent'anni, veronese, il cui corpo, tagliato a pezzi, venne ritrovato nell'Adige il 16 gennaio 1900. Rimasta incinta di Carlo Trivulzio, un ufficiale dell'esercito, venne costretta, suo malgrado, a subire un aborto terribile che la portò alla morte.

Il libro racconta una storia triste, angosciante, a tratti difficile da leggere. Isolina, infatti, fu vittima di un gesto atroce: un tenente medico, al fine di farla abortire, utilizzò una forchetta e le infilò un tovagliolo in bocca per soffocare le urla dovute al dolore straziante. La ragazza morì sul tavolo di un'osteria, dove aveva avuto luogo quel gesto folle e privo di umanità, e il suo corpo venne fatto a pezzi e gettato nell'Adige, con la speranza che le acque del fiume potessero nascondere ed eliminarne le tracce. Il tenente venne, in un primo momento, arrestato, ma, in seguito, i fatti vennero insabbiati e il tenente, a quel tempo simbolo della patria e dell'onore, fu lasciato libero. L'opposizione socialista tentò di mantenere i riflettori puntati su quanto accaduto, servendosi dei giornali e sfruttando l'occasione per attaccare

l'esercito che, a quei tempi, abusava di ragazzine aventi un passato particolarmente difficile e una vita infelice e sfortunata, e l'onorevole Todeschini attaccò ripetutamente il tenente Trivulzio fino a essere denunciato per diffamazione da quest'ultimo. Non vi fu mai una sentenza con una reale condanna per omicidio e i testimoni e i complici vennero tutti corrotti.

Dacia Maraini raccontò una triste storia realmente accaduta, avvalendosi di deposizioni, documenti e testimonianze; utilizzando un linguaggio asciutto, scarno, lineare, cercò di portare alla luce una storia messa nel dimenticatoio e di fare giustizia.

Così si conclude il processo Todeschini con una sentenza che sembra finta tanto è teatralmente di parte. Isolina Canuti, si legge fra le righe, se l'è voluto. La sua leggerezza l'ha perduta, peggio per lei. D'altronde un giornale l'ha pure scritto: il tenente Trivulzio ha lungamente sofferto ed espiato per una "leggerezza" che i socialisti non dovrebbero certo condannare, essi che praticano "l'amore libero". Quasi che l'assassinio facesse parte dell'amore libero.

Nella sentenza comunque si fa capire che Trivulzio sì, è stato leggero, forse un poco incosciente, ma cosa conta la vita di una ragazzina di famiglia oscura, povera e di scarsa moralità di fronte all'onore dell'esercito? Ed è quello che alla fine trionfa, contro tutte le evidenze con la forza di una ideologia che doveva esprimere l'ideale del paese⁹.

Il 1984 fu la volta del *Treno per Helsinki*, pubblicato da Einaudi, che tratta il tema del Sessantotto. Armida, la protagonista, ritorna con la memoria agli anni passati, rievocando immagini, momenti, volti e sogni. Nello specifico, ricorda il viaggio in treno per arrivare a Helsinki, un viaggio vissuto con degli amici, durante il quale l'entusiasmo, la passione, un grande fervore si mescolano con le complicazioni e le difficoltà dell'amore, quasi sempre non corrisposto, mentre l'amicizia resta un legame forte e solido. Nella narrazione sono presenti molti dei temi ricorrenti nelle opere della Maraini, ossia l'aborto, la violenza e l'omosessualità, e il testo risulta essere intrigante, curioso e interessante, dal ritmo frenetico.

⁹ D. MARAINI, *Isolina*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 182.

Nel 1997 uscì un altro suo libro, *Dolce per sé*, pubblicato da Rizzoli. Uno scambio di lettere durato sette anni, dal 1988 al 1995, tra Vera, la protagonista, e l'amica Flavia – che inizialmente ha solo sei anni: vi si ricorda l'amore per un giovane violinista, Edoardo, zio di Flavia. Le lettere sono a tratti coinvolgenti a tratti monotone, con un linguaggio ricco di diminutivi; la vita descritta si snoda tra viaggi e concerti, ma la scrittrice cerca di raccontare anche la stanchezza del vivere, la debolezza e la forza di ogni donna. Il titolo stesso, che richiama le *Ricordanze* di Leopardi, allude a un altalenante movimento tra presente e passato, tra il pensiero vivo e contemporaneo e la memoria.

Pensavo di non scriverti più e invece eccomi di nuovo qui con carta e penna. È curioso che fra tutte le persone che conosco io abbia voglia di parlare soprattutto con te. [...] Eppure mi sembra che da questa distanza, per qualche misteriosa alchimia ottica, io ti veda proprio vicina come se tu fossi a pochi centimetri dal mio naso. E il vederti accanto mi rallegra, mi dà voglia di parlarti come parlerei ad un'altra me stessa invisibile e segreta¹⁰.

Il 2009 vide la luce *La ragazza di via Maqueda*, pubblicato da Rizzoli. Si tratta di una raccolta di racconti, frutto sia di immaginazione sia di ricordi nei quali si descrivono, sempre tramite figure di donne, alcuni luoghi e paesaggi cari alla scrittrice, come Roma, la Sicilia e l'Abruzzo. Il titolo della silloge, tratto da uno dei racconti contenuti nel libro, fa riferimento a una delle principali strade di Palermo.

Il testo si presenta lineare e coinvolgente, mentre il linguaggio si fa corposo nella descrizione dei posti vissuti e raccontati dall'autrice, in una Sicilia incantata e incantevole, dal mare immenso e straordinario, dove, però, si vedono prostitute bambine che colpiscono il cuore della scrittrice e lo colmano di tristezza, mentre riecheggia la memoria della sua infanzia e degli anni trascorsi nell'isola, arcaica e rigida, dopo l'esperienza del Giappone.

¹⁰ D. MARAINI, *Dolce per sé*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 64.

Roma porta alla mente gli anni della giovinezza, dei viaggi, e il ricordo di sguardi e amici, tra cui quello indelebile della voce, dell'intelligenza e dei silenzi di Pier Paolo Pasolini, di cui la Maraini avverte sempre la mancanza.

L'Abruzzo, infine, rappresenta la maturità, la tradizione, nonché il luogo in cui la Maraini ha deciso di restare in solitudine per dare vita ai propri scritti.

La ragazza di via Maqueda è un altro modo, nonché un'altra occasione, per raccontare le donne e il loro coraggio, i loro drammi e i loro trascorsi difficili, nel cammino verso la consapevolezza di sé, ribellandosi a ogni adattamento, sottomissione e/o rassegnazione.

Sono quasi le otto. Piove. I marciapiedi di Palermo emanano un odore insistente di pesce secco e arance amare. Le palme hanno le foglie lucide. Gli ombrelli corrono, ruotano su se stessi come in una coreografia teatrale. Le vetrine dei negozi sono rigate d'acqua. I lunotti delle automobili si coprono di perlucce luccicanti¹¹.

Un altro grande successo di Dacia Maraini è rappresentato da *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*, pubblicato nel 2013, ancora una volta da Rizzoli. L'opera, dalla forma più di un diario che di un vero e proprio romanzo, è un elogio della libertà di non possedere, di abbracciare la povertà, messo in atto attraverso una scelta estrema, quella che vede Chiara di Assisi disobbedire ai canoni dell'epoca e proseguire la propria vita nella solitudine della clausura, dedicandosi esclusivamente alla vita spirituale, nella consapevolezza delle proprie decisioni, e divenendo un esempio di donna di grande coraggio. Il testo si muove continuamente tra passato e presente, è un inno alla disobbedienza e alle donne che portano avanti le proprie convinzioni, in un'epoca dominata, ancora una volta, dalla figura maschile.

Ma povertà non è solo una bella parola, una idea astratta e attraente: povertà significa mancanza di ogni comodità, mancanza di cibo, mancanza di pulizia, di vestiti caldi, di un cuscino per la testa, di una sedia per

¹¹ D. MARAINI, *La ragazza di via Maqueda*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 24.

non stare in piedi, di una medicina quando si è malati, di una coperta calda, di un paio di scarpe. Si può amare tutto questo? [...] Una povertà prescritta può essere terribile e detestabile. Ma la povertà stabilita con un atto di impegno può dare una grande autonomia. Non dipendere da nessuno, nemmeno dal proprio corpo, è un atto di libertà¹².

Il 26 ottobre 2017, infine, viene edito *Tre donne* (Rizzoli). Ritorna, ancora una volta, il tema dell'amore vissuto diversamente da tre generazioni collegate fra loro. Protagoniste sono Gesuina, Maria e Lori, rispettivamente una nonna, una madre e una figlia, che hanno uno sguardo dissimile, delle diverse esperienze alle spalle e un differente modo di sentire e di vivere la vita e i sentimenti. I loro equilibri verranno stravolti dal tradimento di un uomo, più che dalla sua presenza, il che porterà dei cambiamenti, ponendo la passione e l'amore per la libertà al centro dei loro desideri e della loro esistenza. Il nuovo romanzo della Maraini vuole dare voce al punto di vista di ogni donna, ripercorrendo la bellezza di tutte le età della vita.

Fra le altre opere più importanti si ricordino almeno: *Lettere a Marina* (Milano, Bompiani, 1981), *Voci* (Milano, Rizzoli, 1994), *La nave per Kobe: diari giapponesi di mia madre* (Milano, Rizzoli, 2001), *Colomba* (Milano, Rizzoli, 2004), *Il gioco dell'universo* (Milano, Mondadori, 2007), con il quale ha vinto il Premio Cimitile per la sezione narrativa, *Il treno dell'ultima notte* (Milano, Rizzoli, 2008), *La grande festa* (Milano, Rizzoli, 2011).

Oltre ai premi già citati, le è stata conferita la *Laurea Honoris Causa* in Studi teatrali dall'Università degli Studi dell'Aquila, nel 2005; le sono stati, inoltre, attribuiti: il Premio leopardiano "La Ginestra", nel 2007; il Premio "Alabarda d'oro per la letteratura", nel 2012; il Premio "Dante d'Oro" per gli *opera omnia*, dal salotto letterario Bocconi d'Inchiostro, dell'Università commerciale Luigi Bocconi di Milano, nel 2014. È tra le scrittrici italiane contemporanee più conosciute e tradotte nel mondo.

Chiara Pagoto

¹² D. MARAINI, *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 84.

Riferimenti bibliografici:

- C. PASQUINELLI, *La donna e il divorzio*, in «L'Unità», 7 maggio 1974;
F. MANESCALCHI, *Per la donna con furore*, in «L'Unità», 23 maggio 1974;
D. MARAINI, *Isolina*, Milano, Rizzoli, 1992;
EAD., *Bagheria*, Milano, Rizzoli, 1993;
EAD., *Dolce per sé*, Milano, Rizzoli, 1997;
EAD., *Donna in guerra*, Milano, Rizzoli, 1998;
EAD., *Ma il dolore non ha una bandiera*, in «Corriere della Sera», 5 ottobre 2001;
EAD., *L'età del malessere*, Torino, Einaudi, 2006;
EAD., *Il treno dell'ultima notte*, Milano, Rizzoli, 2009;
EAD., *La ragazza di via Maqueda*, Milano, Rizzoli, 2009;
S. GIOVINAZZO, A. STOPPINI, *Il volto delle donne. Conversazione con Dacia Maraini*, Roma, Edizioni della Sera, 2010;
Esordienti: lavori in corso. Da Dacia Maraini a Paolo Giordano. Trenta consigli d'autore, a cura di N. Perilli, Roma, Giulio Perrone Editore, 2011;
D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 2012;
EAD., *Chiara di Assisi*, Milano, Rizzoli, 2013;
F. DEPAOLIS, W. SCANCARELLO, *Dacia Maraini, bibliografia delle opere e della critica (1953-2014)*, Pisa, Bibliografia e informazione, 2015;
D. MARAINI, J. FARRELL, *La mia vita. Le mie battaglie*, Pisa, Della Porta Editori, 2015;
C. DE GREGORIO, *Non chiedermi quando*, Milano, Rizzoli, 2016;
E. MURRALI, *Lontananze perdute. La Sicilia di Dacia Maraini*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2016.

Sette anni dalla 240

Era esattamente il 30 dicembre 2010 quando veniva promulgata la tanto discussa Legge 240/2010 o “Legge Gelmini”, che ha modificato profondamente gli assetti del Sistema universitario nazionale.

A quella Legge sono seguiti, negli anni, una cospicua serie di decreti attuativi, che hanno precisato ed esplicitato, nel dettaglio e nella prassi, alcuni principi delineati nel testo di legge, ma essa stessa conteneva *in nuce* tutte le premesse che avrebbero portato al cambiamento paventato da molti alla prima lettura della norma.

Dopo sette anni, se non fare un bilancio, appare lecito almeno provare a delineare in quali aspetti salienti ha inciso la Legge Gelmini e tentare di descrivere, a grandi linee, qual è la situazione attuale del Sistema universitario nazionale.

In primo luogo, non si può non rilevare che la legge ha condizionato fortemente gli statuti degli atenei, ridimensionandone fortemente l'autonomia¹ per vari aspetti; se ciò ha, da un lato, determinato una maggiore uniformità, a livello nazionale, per quanto riguarda le scelte relative agli organi di governo e ai loro membri, ad esempio, dall'altro ha fatto sì che le università approfittassero il più possibile dei margini di discrezionalità loro concessi per autodeterminarsi soprattutto nei loro differenti assetti organizzativi. L'analisi dei dati permette, oggi, di affermare che tali differenze sono state determinate in larga parte dalle dimensioni degli atenei, come forse era prevedibile, e solo marginalmente dai differenti contesti territoriali nei quali essi sono immersi.

La figura del Rettore è uscita potenziata dalla norma, nei ruoli di indirizzo strategico e promozione delle attività scientifiche e didattiche; il Consiglio di Amministrazione, con l'ingresso di membri esterni alla Comunità accademica, ha

¹ Cfr. C. BARBATI, *Quella fiducia che serve agli atenei*, in «Il Sole 24 Ore», 27 luglio 2017.

assunto rilevanti funzioni deliberanti; il Senato Accademico è rimasto l'organo rappresentativo della Comunità scientifica, formulando pareri obbligatori su bilancio, didattica, ricerca, servizi agli studenti, attivazione e soppressione di sedi e di corsi.

La Legge ha dato, poi, maggior rilievo ai dipartimenti, veri nuclei dell'attività didattica e di ricerca, rispetto alle facoltà, che finiscono per essere delle strutture di raccordo. I dipartimenti sono, inoltre, fortemente diminuiti quanto a numero e si presentano oggi molto più eterogenei rispetto al passato (specie negli atenei di piccole dimensioni), a causa della contestuale riorganizzazione della didattica; sono, comunque, in maggior numero rispetto alle facoltà, il che ha prodotto un inevitabile aumento delle unità organizzative responsabili della didattica.

Nonostante le restrizioni, le università continuano ad avere partecipazioni in associazioni, fondazioni e soprattutto consorzi e società di capitali (i cui utili devono essere ovviamente reinvestiti per finalità di carattere scientifico). Sollecitati dal legislatore, gli atenei hanno cercato di razionalizzare le proprie partecipazioni, alla ricerca di economie di spesa: oggi la quota maggiore delle dismissioni si concentra nelle società di capitali, specie consortili, e tuttora numerose sono le università che intendono uscire dagli spin off.

La Legge Gelmini ha sancito anche l'introduzione del bilancio unico e il passaggio alla contabilità economico-patrimoniale, i quali hanno comportato alcune difficoltà di adeguamento per vari atenei, perlomeno all'inizio. Le entrate delle università, com'è noto, si possono suddividere in: proprie, contributive (in aumento, negli ultimi anni, ma ridimensionate nel 2017 grazie alla *no tax area* per gli studenti meritevoli con indicatore ISEE al di sotto dei 13.000 euro), da trasferimenti, da alienazione di beni patrimoniali e partite finanziarie, da accensione di prestiti. Significativa è stata, in particolare, la flessione dei trasferimenti correnti dallo Stato, nel cui ambito rientra anche il Fondo di Finanziamento Ordinario (FFO), che ha risentito dei tagli di spesa determinati dalle manovre di finanza pubblica e che è stato indirizzato – con un progressivo incremento del potere di coordinamento e impulso, esercitato a livello centrale, su un sistema che prima era caratterizzato da un'ampia

autonomia – verso obiettivi specifici quali il piano straordinario per le chiamate dei professori di II fascia, il reclutamento straordinario dei ricercatori di tipo “b” e la chiamata dei professori di I fascia. Per quanto riguarda la quota libera, la quota base ha risentito dell’introduzione del costo standard per studente in corso e quella premiale è stata ripartita perlopiù in base a indicatori che tendono ad allinearsi all’obiettivo primario della crescita del livello d’internazionalizzazione del sistema educativo e della ricerca. È da rilevare – tristemente, direi –, inoltre, che il peso specifico della Valutazione della Qualità della Ricerca (VQR) su alcuni indicatori è nettamente superiore a quello della valutazione della didattica, che pure dovrebbe continuare a rappresentare parte significativa della *mission* del Sistema universitario.

In questo contesto, è da registrare una sensibile diminuzione, negli ultimi anni, delle spese delle università statali (per più della metà dovute alla voce “personale”), che sono comunque calate in seguito alle politiche restrittive che hanno posto limiti al *turn over* e all’incremento delle retribuzioni.

La nuova disciplina per la programmazione del fabbisogno del personale e per il reclutamento di docenti e ricercatori ha, dunque, ancora ridimensionato l’autonomia decisionale degli atenei, che oggi possono avvalersi, a tale scopo, delle risorse disponibili, corrispondenti a una quota della spesa relativa al personale cessato dal servizio nell’anno precedente: la suddetta quota, com’è noto, è assegnata dal MIUR in termini di “punti organico”. Nei primi tre anni, dal 2010 al 2013, le chiamate hanno riguardato coloro che avevano conseguito l’idoneità ai sensi della precedente legge n. 210 del 1998; dal 2014 in poi, sono, invece, aumentate le chiamate relative ai possessori di Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN). Riguardo a questi ultimi, però, nonostante fosse stata prevista una riserva di almeno un quinto dei posti disponibili di professore di ruolo per la chiamata² di esterni (ovvero studiosi non affiliati alle università, ma che hanno conseguito risultati scientifici significativi, sebbene al di fuori delle stesse o in altre istituzioni), molto più numerose sono

² Cfr. al riguardo A. BELLAVISTA, *Il reclutamento dei professori e dei ricercatori universitari dopo la legge “Gelmini”*, in ROARS, 21 ottobre 2012; cfr. la URL: <https://www.roars.it/online/il-reclutamento-dei-professori-e-dei-ricercatori-universitari-dopo-la-legge-gelmini/>.

risultate le chiamate (come upgrade, quindi di interni) dei ricercatori a tempo indeterminato e dei professori di II fascia sempre in possesso di abilitazione, anche grazie all'estensione a docenti e ricercatori già in servizio presso gli atenei della procedura agevolata pensata per i ricercatori di tipo "b". In tal modo, l'Università ha spesso perso fruttuose occasioni per aprirsi a preziose risorse esterne. Se si considera, poi, che è stato talora superato il vincolo massimo della metà delle chiamate relative a personale già in servizio nell'Università che bandisce i posti, si può facilmente dedurre come e perché gli esterni faticano ancora a trovare spazio in Accademia. E questo indipendentemente dalle questioni della cooptazione o dei passati scandali legati alle varie parentopoli nostrane, cui la Legge Gelmini ha posto un freno, imponendo al reclutamento dei docenti dei precisi limiti che, però, dovrebbero essere esplicitamente estesi, per *par condicio*, a tutta la Pubblica Amministrazione.

Varie sono le soluzioni prospettate per risolvere la questione degli abilitati che ancora non sono stati reclutati: se quella della graduatoria nazionale dalla quale attingere all'occorrenza andrebbe definita meglio - magari prevedendo, con una modifica coraggiosa all'attuale procedura, l'assegnazione di un punteggio che tenga conto della rilevanza delle pubblicazioni, dei titoli, delle attività di ricerca, del conseguimento di premi, della partecipazione a comitati scientifici *etc.*, contestualmente al riconoscimento dell'idoneità -, di certo proseguendo solo con i concorsi locali si condanna una cospicua fetta degli esterni a restare al di fuori del Sistema universitario. Senza contare il fatto che sarebbe giusto prorogare automaticamente la durata dell'Abilitazione stessa, magari anche fissando un numero minimo annuale (o, più realisticamente, biennale) di pubblicazioni, uscite le quali il candidato possa dimostrare di aver continuato fruttuosamente a studiare, fare ricerca, scrivere: quindi, secondo la logica imperante, a "produrre".

Quanto ai ricercatori, l'introduzione delle due figure di ricercatore a tempo determinato, di tipo "a" (con contratto triennale, prorogabile di due anni) o "b" (con contratto triennale non rinnovabile, ma potenzialmente strutturabile come professore associato, se in possesso dell'Abilitazione Scientifica Nazionale, grazie alla

cosiddetta *tenure-track* all'italiana), ha prodotto, comunque, un aumento dell'età media di accesso ai ruoli di professore universitario, aggravando la già dolente piaga del precariato nell'ambito della ricerca. Pertanto, forse sarebbe giusto mantenere solo la figura del ricercatore di tipo "b", attribuendo contestualmente maggior valore agli assegni di ricerca per coprire esigenze di durata predefinita.

Riguardo alle chiamate dirette di professori e ricercatori, si evidenzia che la loro esiguità aveva indotto a istituire, in via sperimentale (con una misura introdotta dalla legge di stabilità del 2016), il cosiddetto "Fondo per le cattedre universitarie del merito Giulio Natta", per il reclutamento di 500 professori di I e II fascia, non bene accolto dal mondo accademico e mai decollato. In seguito, la manovra correttiva dell'aprile 2017 e la legge di bilancio hanno progressivamente ridotto e poi spostato anche le risorse del FFABR ("Fondo di finanziamento delle attività base di ricerca"), destinate ai ricercatori (e per un 25% agli associati) per attività di ricerca e di formazione, sulle borse di studio degli studenti e sull'aumento di quelle di dottorato.

La composizione "a clessidra" del corpo docente nella fase precedente alla riforma (molti ordinari, pochi associati, molti ricercatori) si è, in sintesi, in questi anni evoluta in una forma quasi "a piramide", che ultimamente privilegia la fascia intermedia dei docenti (teoricamente) più giovani ai danni della base dei ricercatori. Resta ancora da valutare se abbia sempre senso mantenere le due fasce di professori, invece di unificare la funzione docente, distinguendola nettamente da quella del ricercatore: le due attitudini, infatti, non sempre coesistono in un unico studioso.

L'offerta formativa programmata dagli atenei si sostiene, però, ancora molto sulla figura precaria del docente a contratto, che, invece, avrebbe dovuto costituire un'eccezione all'interno del sistema e che, di fatto, ha gli stessi oneri di uno strutturato (ore di lezione, ore di ricevimento, sessioni di esami, tesi e sessioni di laurea *etc.*) senza avere un adeguato riconoscimento almeno economico del proprio lavoro, specie nei casi di contratti gratuiti in qualità di "esperti di alta qualificazione" previsti dall'art. 23, comma 1 della Legge Gelmini.

In flessione, al contrario, il personale tecnico-amministrativo, oggi giorno soggetto a valutazione della performance secondo criteri di premialità e merito, per il quale ci si augura che vengano previsti un reclutamento sempre più mirato, sulla base delle competenze, e una formazione continua e ad ampio raggio, in un'epoca che tanto sponsorizza il *lifelong learning* (o apprendimento permanente).

Dai dati attualmente a disposizione si può evincere che circa il 90% degli studenti iscritti in Italia frequenta università statali, attestandosi, dunque, le non statali (comprese le telematiche) al 10%: positivo, senza dubbio, è stato l'incremento delle immatricolazioni registrabile negli ultimi anni. Nonostante ciò, l'offerta formativa è stata razionalizzata, con una flessione del numero dei corsi di studio, e si è (opportunamente) ridotto il numero dei comuni che ospitano sedi decentrate, anche grazie all'introduzione dell'accreditamento iniziale di sedi e corsi di studio (per i quali sono stati individuati requisiti minimi necessari), ispirato sempre a criteri di efficienza ed efficacia che hanno, però, ulteriormente mortificato l'autonomia decisionale degli atenei.

Oggi giorno si punta molto all'internazionalizzazione anche sul piano dell'offerta formativa, che è in crescita (per quanto riguarda corsi impartiti interamente, o non del tutto, in lingua inglese, e convenzioni con atenei esteri per il rilascio del titolo doppio o congiunto), ma che ancora va potenziata. La Legge ha introdotto anche un sistema di accreditamento periodico e uno di valutazione, assicurazione della qualità, dell'efficienza e dell'efficacia della didattica e della ricerca (AVA), affidato, all'esterno, all'ANVUR, potenziando al contempo le attività di autovalutazione degli atenei (demandate ai Nuclei di Valutazione interni).

Rilevato che il numero dei laureati è sicuramente in aumento, permangono, purtroppo, le difficoltà di inserimento nel mondo del lavoro, per ovviare (in parte) alle quali sono stati pensati, oltre a stage e tirocini curriculari, servizi di *Job placement* rivolti a laureandi e a neolaureati.

Tra gli interventi per il diritto allo studio, da ricordare, nel 2017, l'incremento del FIS (Fondo Integrativo Statale), che finanzia borse di studio e prestiti d'onore;

non ancora operante è, invece, la Fondazione per il merito, e tuttora insoddisfacente l'offerta di servizi abitativi (posti alloggio in collegi universitari, residenze).

La Commissione Europea, nel recente *Country report* del 2017, ha evidenziato che gli investimenti in Ricerca e Sviluppo (R&S) in Italia sono ancora di livello inferiore a quello della media UE, nonostante gli interventi messi in atto per colmare le lacune e assottigliare il divario fra il nostro Paese e gli altri paesi europei in termini di innovazione. Si ricordi che le risorse finanziarie destinate alla ricerca di base, provenienti dal Fondo per gli investimenti nella ricerca scientifica e tecnologica (FIRST), non sono state più riconfermate dal 2010 e hanno permesso di finanziare solamente i PRIN (i Progetti di Ricerca di Interesse Nazionale).

La Legge 240 ha attribuito all'ANVUR anche il sistema di accreditamento e valutazione dei corsi di dottorato, che in precedenza era affidato agli atenei: il numero degli stessi si è fortemente contratto³, specie per quanto concerne i posti senza borsa (il che non appare, nel complesso, negativo, anche nella prospettiva di una giusta valorizzazione economica del lavoro intellettuale e delle attività di ricerca *in primis*). Aumenta, invece, il numero degli assegnisti, altre figure di precari (come i dottorandi, spesso neanche rappresentate presso gli organi di governo universitari e presso il Consiglio Universitario Nazionale). È da sottolineare anche come i finanziamenti dei progetti di ricerca provengano sempre meno da risorse statali e sempre più dalla partecipazione a bandi europei e da contributi di privati (specie per quanto riguarda il conto terzi): PRIN, FIRB e progetti finanziati dalle Regioni prevedono, infatti, importi inferiori.

Fra le attività di trasferimento tecnologico, si possono ricordare gli spin-off, che, però, hanno dimostrato scarse capacità di crescita; in controtendenza, invece, le start-up.

Il Fondo di Finanziamento Ordinario, dunque, resta la fondamentale entrata degli atenei: dovrebbe promuovere il merito, sanzionare comportamenti non virtuosi ma anche riequilibrare situazioni di dissesto o sottofinanziamento. A tal fine, è

³ Dalla *VII Indagine ADI su dottorato e post-doc* presentata a Roma il 5 dicembre 2017 emerge una sconcertante diminuzione del 41,6% dei complessivi posti di dottorato negli ultimi dieci anni in Italia.

necessario che si definiscano al meglio una quota di finanziamento stabile, utile al funzionamento del sistema, e una premiale da destinare, invece, alla promozione del merito. E sarebbe opportuno che agli atenei che si sono saputi autoregolamentare e hanno conseguito la stabilità del bilancio, a seguito di una valutazione *ex post*, venisse riconosciuta una maggiore possibilità di sperimentare autonomamente diversi modelli organizzativi. In fondo, in questi anni quasi tutte le università italiane hanno dimostrato impegno e tenacia nel perseguire il risanamento, e questo sforzo diffuso andrebbe comunque premiato, riconoscendo loro nuove risorse.

Grazie al monitoraggio sulla gestione finanziaria e contabile degli atenei condotto dalla Corte dei conti anche attraverso le sue articolazioni regionali, sarà, in futuro, possibile individuare le *best practices* da proporre come modello alle università che evidenziano maggiori criticità e ritardi nell'adeguamento⁴.

Detto ciò, altre considerazioni vanno fatte sul sistema universitario (e non); ad esempio, quella sulla presenza delle donne (anche in azienda) in ruoli di vertice, che, grazie all'obbligo imposto dalla legge, è di certo aumentata, ma che rivela ancora delle forti criticità: per il livello tuttora inferiore di guadagno delle donne rispetto ai colleghi maschi, e per i ruoli in cui sono inquadrare, in maggior parte cariche di vigilanza o di controllo più che di reale potere. Inoltre, ancora oggi i tempi di lavoro non tengono nella debita considerazione la maternità, e il welfare è da ridefinire.

Non si può neanche trascurare il problema della “novella questione meridionale” che si è riproposta in questi anni e che ultimamente è stata accentuata dall'attribuzione di risorse aggiuntive in misura prevalente alle università del Nord rispetto a quelle del Centro e soprattutto rispetto agli atenei del Sud: per contrastare le disuguaglianze, appare quanto mai necessario un intervento statale a sostegno delle università meridionali che dimostrino di impegnarsi nella direzione del risanamento. Senza trascurare il fatto che il virtuoso risanamento non può restare l'unico obiettivo, in quanto gli atenei devono essere anche incoraggiati a investire in innovazione e a

⁴ Cfr. il *Referto sul sistema universitario* redatto dalla Corte dei conti nel novembre 2017: cfr. la URL http://www.corteconti.it/export/sites/portalecdc/_documenti/controllo/sezioni_riunite/sezioni_riunite_in_sede_di_controllo/2017/referto_universita_delibera.pdf

spendere completamente le risorse che provengono dai bandi europei, ad esempio tramite la penalizzazione per chi omette di utilizzarle al meglio, disperdendo, di fatto, soldi pubblici che potrebbero alimentare una ripresa o una crescita. Il risparmio non può essere l'unica modalità di approccio alle risorse per un'università: diversamente, tali istituzioni non potranno mai rappresentare un volano culturale, economico e sociale per il Paese⁵.

Ci si auspica che nell'Università del futuro si tenga conto in egual modo sia della didattica sia della sponsorizzazione della ricerca e della promozione dell'innovazione tecnologica; inoltre, in considerazione dell'importanza della cosiddetta Terza Missione dell'Università, che dovrebbe, allo stesso tempo, farsi polo di attrazione per le risorse intellettuali del territorio circostante e promuovere l'apertura alle diverse realtà esterne in un fruttuoso scambio biunivoco, è giusto riflettere, in un periodo di crisi come quello attuale, con un occhio alle tante situazioni di povertà, miseria e disagio, di violenza e sopraffazione che purtroppo affollano tristemente le pagine di cronaca dei nostri quotidiani e dettano l'agenda di telegiornali e mezzi d'informazione anche telematici, sul ruolo che l'Università può avere al riguardo. La considerazione di tali realtà di sofferenza non dovrebbe, infatti, rimanere astratta, ma tradursi in un concreto impegno per favorire un radicale cambiamento di cui da più parti si avverte, ormai, l'esigenza: di certo, l'Università, in quanto Ente per eccellenza preposto alla formazione e alla ricerca, può offrire un rilevante contributo in tal senso.

Se, infatti, è vero che la scuola è la prima istituzione deputata all'istruzione quale strumento di accoglienza e integrazione, e che risulta di certo meritevole l'opera che i docenti delle scuole primarie e secondarie svolgono ogni giorno, in realtà spesso "di frontiera", per colmare al meglio le lacune culturali dei discenti italiani e non, è altrettanto innegabile che l'Università può fiancheggiare e supportare i docenti in questa vera e propria "battaglia di civiltà", formando efficacemente i formatori e favorendo l'affermarsi di una mentalità aperta al dialogo interculturale e

⁵ Cfr. R. S., *Lenzi: «Università strategica per il rilancio del Paese»*, in «Scuola24», 15 febbraio 2017.

alla multiculturalità, al rispetto delle radici storico-religiose di ogni popolo, alla conoscenza e alla profonda comprensione delle ragioni del Diverso.

In tal senso, l'opportuna sollecitazione verso l'Internazionalizzazione, che negli ultimi anni ricorre con costanza anche nei programmi ministeriali, potrebbe, forse, essere oggi declinata in una duplice modalità: non solo nel progressivo adeguamento del nostro sistema formativo e di ricerca a standard più "elevati" e competitivi, come caldeggiato continuamente da più parti, ma anche nell'offerta generosa della nostra collaborazione e cooperazione ad atenei che si trovano in condizioni ambientali e strutturali più svantaggiate rispetto alle nostre.

L'attrazione dei cosiddetti "cervelli" stranieri dev'essere, sì, finalizzata all'ulteriore modernizzazione dei nostri processi di ricerca e all'ottimizzazione delle nostre risorse in termini di innovazione, ma forse può essere assai utile anche alla finalità di diffondere, tramite loro, consolidati modelli ed efficaci metodi di studio all'estero, di esportare eccellenza, e non soltanto in realtà economicamente vincenti. Non solo al fine di crescere: ma per sostenere altri nella crescita.

L'Istituzione Università, in conclusione, deve poter offrire un prezioso contributo - inestimabile - anche alla riduzione delle sperequazioni culturali e tecnologiche che in parte causano gli attuali squilibri fra le varie aree geografiche del pianeta: in tal senso, potrebbe acquisire, in futuro, un ruolo "politico" di primaria importanza.

La Conoscenza è potere: e, in futuro, lo sarà sempre di più. La scuola e l'Università devono alimentare il sapere critico e aiutare i giovani, i "cittadini del mondo" di domani, a sviluppare autonomia di pensiero tramite l'acquisizione di duttili metodi di studio e approfondimento spendibili in ogni ambito della loro esistenza.

Maria Panetta

Contatti

Per autori e opere fino al '500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Per autori e opere dal '600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: panetta@diacritica.it

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni