

*Quaderni italiani di cultura*

*8*



# Specchi di realtà

*Aspetti del rapporto tra narrativa e società  
in Italia dopo il 1989*

*Testi di*

Gillian Ania, Roberto Bertoni, David Best,  
Aurora Caredda, Mark Chu, Rossana Dedola,  
Enrica Ferrara, Marta Niccolai, Daragh O'Connell

Trauben  
*in association with*  
Department of Italian  
Trinity College Dublin

© 2011 Department of Italian, Trinity College, Dublin 2, Ireland  
Tel. and fax: (+353) (1) 8962062  
Internet: <http://www.tcd.ie/Italian>

© 2011 Trauben edizioni, via Plana 1, 10123 Torino, Italy  
[www.trauben.it](http://www.trauben.it)

ISBN 978-88-89909 898

## Indice

Prefazione	7
<b>Gillian Ania</b> ( <i>University of Salford</i> ) The “corporate” corruption of identity in Tullio Avoledo’s <i>Lo stato dell’Unione</i>	9
<b>Roberto Bertoni</b> ( <i>Trinity College Dublin</i> ), Appunti di narrativa dal ventunesimo secolo	23
<b>David Albert Best</b> ( <i>Trinity College Dublin</i> ), Francesco Genitoni’s dumb peasant: <i>Il tempo forse</i> and the narrative of rural exodus	37
<b>Aurora Caredda</b> ( <i>Sociologa</i> ), <i>La masseria delle allodole</i> di Antonia Arslan. Alcune osservazioni su letteratura, memoria e genocidio	51
<b>Mark Chu</b> ( <i>University College Cork</i> ), Impegno da vendere: società e politica nella serie del commissario Montalbano di Andrea Camilleri	67
<b>Rossana Dedola</b> ( <i>Scuola Normale Superiore, Pisa</i> ) L’isola che si racconta al mondo: la nuova letteratura della Sardegna	81
<b>Enrica Ferrara</b> ( <i>Trinity College Dublin</i> ) Il neorealismo magico di Mariolina Venezia	97
<b>Marta Niccolai</b> ( <i>University College London</i> ) La voce interculturale nel <i>Pellegrinaggio della voce</i> di Tahar Lambri	111
<b>Daragh O’Connell</b> ( <i>University College Cork</i> ) <i>Nóstoi</i> : Contesting identities and omelands in the narrative of Carmine Abate	121



## PREFACE

This volume of *Quaderni di cultura italiana* was edited by Roberto Bertoni.

As in previous volumes, each contributor was asked to respond to a theme (in this case, “the relationship between narrative and society in Italy from 1989 to the present”), and by doing so to contribute implicitly to a collective research discussion.

Each essay opens with a short reflection on the relationship between narrative and society in general before proceeding to discussion of the particular text or texts.

The authors examined concisely, and those analysed at length in the various essays, are: Carmine Abate, Antonia Arslan, Tullio Avoledo, Andrea Camilleri, Cesare De Marchi, Marcello Fois, Francesco Genitoni, Tahar Lamri, Melania Mazzucco, Salvatore Niffoi, Ermanno Rea, Flavio Soriga, Mariolina Venezia, and Sandro Veronesi.

Even though this *Quaderno* does not intend to study the problem of the relationship between Italian narrative and society in a systematic way, it is hoped that the essays included here may contribute to the general picture, and thus be of interest also to readers outside the authors' circle.

*Roberto Bertoni*  
*Dublin, 20 dicembre 2010*





GILLIAN ANIA

THE “CORPORATE” CORRUPTION OF IDENTITY IN  
TULLIO AVOLEDO’S *LO STATO DELL’UNIONE*

Ever since emerging as a distinctive literary genre in eighteenth-century France and England the novel has proved to be a vehicle for direct or indirect critical comment upon the state of contemporary society. However, it was only in the *entre deux guerres* period of the first half of the twentieth century, with its huge political and social upheavals, that the novel of “commitment” became established as a sub-genre in its own right.

Responses to Fascism, Communism, Socialism and to the horrors of war, were legion, especially in Europe. One thinks particularly of Orwell and Huxley in Britain, of the Manns in Germany, of Sartre, Camus and Malraux in France, all key figures in this development of novels driven essentially by well-defined political ideologies. In totalitarian societies, such as Nazi Germany or Fascist Italy, only apologists for the regime were allowed a voice and in Italy novels of dissent were few in number; Pratolini, Silone, Vittorini and Moravia were, in the main, oblique critics, focusing on the plight of the industrial or rural working classes in socio-economic rather than political terms.

In the war-free years of the second half of the century the novel in Italy continued centrally to examine the state of society, in the long shadow of the disappointments which stemmed from the post-Second World War settlement, and the various ensuing “compromessi”. Political and economic corruption came to be viewed as different facets of the same underlying sickness and a strong vein of social criticism along these lines was opened up by writers such as Sciascia, Calvino and Pasolini. In many of Sciascia’s novels, for example, an individual uncovers and then investigates crimes which prove to be directly or indirectly traceable back to the highest eche-

lons of government; furthermore, coming too close to the awful truth of the State riddled with corruption the protagonist is himself finally destroyed by it.

Since the political upheavals of the early 1990s, Italian writers have continually confronted issues of political identity, particularly in view of the fascistic tendencies that are increasingly polluting society. It is in this context that Tullio Avoledo, a writer from Friuli, continues the strong tradition of “impegno”.<sup>1</sup> This essay examines his third novel, *Lo stato dell’unione* (2005),<sup>2</sup> addressing specifically the two closely-linked, destabilizing – for the individual – elements of corruption and conspiracy in the business world.<sup>3</sup>

Much as the Greek tragedians charted the unequal struggle of man against the gods, Tullio Avoledo’s novels, all grounded in contemporary reality, tend to focus on the struggle of an individual against a given entity. The “entities” (banks, business corporations, political or religious groups) are corrupt, and the protagonists, while certainly not all highly principled themselves, are typically caught up in systems, and crushed or eliminated. Fantasy and imagination, however, are not lacking: the novels contain repeated reference to sacred texts, ancient gods, prophecies and dreams, as well as to futuristic technologies and experiences.

Avoledo’s fiction is further characterized by contemporary idiom, an intense use of metaphor and allusion (both popular and classical), and by irony and humour. His novels incorporate sudden twists in the plot, suspense, bizarre and fantastic episodes, as well as a broad range of stylistic and structural devices. The author also favours a decidedly male viewpoint: although his male characters are generally weak or inadequate, all receive sympathetic treatment – perhaps because of the difficult positions in which they find them-

<sup>1</sup> For a comprehensive analysis of “impegno” see J. Burns, *Fragments of impegno: Interpretations of commitment in contemporary Italian narrative 1980-2000*, Leeds, Northern Universities Press, 2001.

<sup>2</sup> Details and abbreviations of novels by Avoledo in this essay are as follows:

*ETA: L’elenco telefonico di Atlantide*, Turin, Einaudi, 2003;

*MB: Mare di Bering*, Turin, Einaudi, 2004;

*SU: Lo stato dell’Unione*, Turin, Sironi, 2005.

<sup>3</sup> Avoledo has published eight novels 2003-2009; passing reference will be made to each, where relevant.

selves, their dealings with the globalized economy, the ignorant, the compromised, the terrifying or the unknown. Female characters are portrayed less sympathetically, and tend to occupy positions of power, whether at work or in the home.

Avoledo's first two novels map out what will prove to be the salient characteristics of his work. *L'elenco telefonico di Atlantide* (2003), which grew out of a personal crisis when the small bank for which the author worked was gobbled up by a giant corporation, tells the story of mid-career bank clerk, Giulio Rovedo, whose identity is constantly undermined. Rules and restrictions dominate, especially at "Bancalleanza", and scheming clientelistic advancements or convenient preferences suffocate individual initiative. If Giulio dares to have an idea himself, he is reprimanded brusquely by management: "Questi non sono tempi per l'originalità" [ETA, 22].<sup>4</sup> In despair from the start, Giulio remarks to a colleague – and this will give some idea of the flavour of the exchanges rippling through the narrative – "Pensa se Darwin avesse studiato l'evoluzione da noi, invece che alle Galapagos. Anziché 'la sopravvivenza del piú adatto' avrebbe inventato 'la sopravvivenza del piú incapace'" [ETA, 12]. Before long, Giulio is caught up in a sinister conspiracy against his bank, one that involves a search for the lost "Arca dell'Alleanza" – with its overlapping biblical-banking allusions.<sup>5</sup>

*Mare di Bering* (2003), set in a university environment, focuses this time on a younger protagonist, Mika, who runs a thesis-writing service for the inept and/or wealthy. And yet Mika is also involved in anti-government protests – against nuclear weapons, global warming and the 2001 G8 summit in Genoa – all viewed as conspiracies against the oppressed. As in *L'elenco telefonico*, Avoledo repeatedly highlights the tensions prevailing in society (eg., those

<sup>4</sup> Avoledo's fifth novel, *Breve storia di lunghi tradimenti* (2007) revives the banking context, but places the characters in new contexts, less convincingly, in a sort of "parallel" world.

<sup>5</sup> The Ark of the Covenant, housing the two tablets of stone on which the Ten Commandments were written, is Bancalleanza's logo. For further discussion of *L'elenco telefonico*, see my essay *Apocalypse and Dystopia in Contemporary Italian Writing*, in G. Ania and A. Hallamore Caesar, eds, *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 155-81; and A. Bianchi, *Vivere dopo la morte. Postmoderno e distopia ne L'elenco telefonico di Atlantide di Tullio Avoledo*, "Narrativa", 25, 2003, pp. 187-200.

relating to age, culture, sexuality and race): it is a society in which *Schindler's List* is prohibited and the speeches of Joseph Goebbels, Hitler's minister for propaganda, are successfully reused.<sup>6</sup> Mika is hardly an innocent, but he is also manipulated, blackmailed and (physically) threatened by others. He *is* weak, but is a middleman – for which Avoledo seems to excuse him, perhaps recognizing that most people are in the middle of something, some chain, some structure or system.

*Lo stato dell'unione* (2005) develops some of these themes, focusing particularly on questions of identity and race.<sup>7</sup> Avoledo returns here to a fifty-year old protagonist, Alberto Mendini, a publicist, who lives in the north east with his wife Marta and their two children.<sup>8</sup> The family is struggling, however, with the collapse of Alberto's business following his "foolish" exposure of a powerful company, "Puritan". As the story opens, we realize that Alberto has been pretending to go to the office for two months, while accumulating only debts. One evening he receives a visit at his home from "l'assessore regionale della cultura", Enrica Martinelli, to discuss a new Project she wants him to lead: he is to plan a grand celebration of regional identity for "l'Anno dell'Identità Celtica" [SU, 52]. Martinelli, however, we immediately see, has no culture herself – she mistakes a Matisse for a Mirò, is slow to grasp subtleties and misattributes quotations.<sup>9</sup> In contrast, we see the ordinariness, yet intelligence, of Alberto's family members, especially his wife Marta, trying to finish her thesis for a psychology degree, though also six-

<sup>6</sup> A bank employee, Pierino Francescutto, has drafted several very successful speeches for his superiors, based on those of Goebbels ("Non ho mai ricevuto tanti complimenti"; MB, 369-70). He turns to Mika since Goebbels' original speeches have just been published and he fears exposure.

<sup>7</sup> 2005 also saw the publication of *Tre sono le cose misteriose*, the story of a public prosecutor involved in a high-profile war crimes trial; this novel earned Avoledo the Premio Grinzane Cavour (in 2006).

<sup>8</sup> The region "è posta tra Friuli e Veneto", the (unnamed) town a cross between Pordenone and Treviso; personal communication, 1-4-2009.

<sup>9</sup> Martinelli is endowed with neither intelligence nor wit. The grand speeches she later makes are laced with rhetoric [eg. SU, 237-40], and when Alberto relates an unintentionally racist comment he made at his daughter's school (against Albanians), thereby acknowledging his own perhaps unconscious prejudices, she quite misses the point [SU, 244].

year-old Gaia.<sup>10</sup> Marta, indeed, shows animosity (rather than gratitude) towards Martinelli, aware as she is of the councillor's well-known political beliefs, yet she also evidently resents her openly flaunted femininity. Despite moral doubts about working for Martinelli's party, "Italia in Marcia" – or "Italia Marcia", as Alberto prefers to think of it [*SU*, 54] – and knowing nothing of a Celtic presence in his region, the generous salary persuades him; Marta reluctantly accepts this too.

Of course, the commemoration turns out to be nothing but a "front" for racially motivated, segregationist propaganda. Alberto learns that rather than trying to trace their people's Celtic identity it will be more a matter of inventing it – as the "Squadra" he is to lead have been trying (unsuccessfully) to do for months, coining slogans and fabricating documentary evidence and exhibits for an exhibition.

Clearly, Avoledo is not fabricating the history underlying the story; there is indeed some evidence of Celtic peoples having inhabited and passed through the region (as many other regions...). The author is attacking, rather, the political capital made of this fact – Internet sites for "Padania" currently sport an array of claims to its distinctive identity, some pointing to the Celtic origin ("Pad") of the name.<sup>11</sup> The book cover also warns us, "sciascianamente":

"In una Regione che non c'è, ma potrebbe esserci, in un'Italia governata dal partito Italia in Marcia, nel pieno di un complotto separatista che punta al distacco del NordEst e alla creazione di un nuovo Stato – razzista e fondato sulla 'comune identità celtica' – si svolge questo romanzo".

Increasingly, we find references to racist policies, practices and environments, to ethnic cleansing and civil war, to Auschwitz, Na-

<sup>10</sup> Avoledo readily acknowledges his debt to his own children for the presence of child characters in his fiction; personal communication, 14-7-2009.

<sup>11</sup> The *Supporta Padania Freedom Campaign e Made in Padania* site states: "Il sostantivo Padania è entrato nell'uso comune da pochi anni, ma in realtà esiste ed è utilizzato da circa un secolo". And "Noi padani siamo abituati a chiamare la nostra terra Padania e questo nome ci è ormai tanto familiare da non chiederci forse più neppure da dove deriva. Etimologicamente deriva dal celtico Pad, a sua volta ripreso dal latino Padus che indica l'antico nome del fiume Po; con cura ne han già parlato illustri padanisti proprio sui Quaderni" [etc]. See <http://www.padaniacity.org/articoli.asp?ID=2126> (last accessed 17-8-2009).

zism and Teutonic culture, past and present, and to the need to protect the “Regione” from “foreign” elements. Notably, those from outside the region occupy only junior positions on the Council.

When Alberto is introduced to the team assigned to him, he finds that no one actually believes in the Project; all go along with it partly as a result of moral apathy, partly in order to be paid [SU, 77-81]. And when they take Alberto to visit their exhibition at the Castle, Alberto observes: “A giudicare dalla mostra, le ‘radici del nostro futuro’ sono tutt’altro che solide” [SU, 91].

Initially, Alberto is a “subversive” – he asserts his views, is scathing of the Project, and demands to speak to his elusive boss (whom he later refers to, ironically, as “La Sua Leggiadra e Celtica Maestà”, SU, 231). After numerous rebuffs and postponements, he is driven by her PA, Severino Segaluzza, to “Salzburg” in the “*Land* del Mittelmark”, where Martinelli always seems to be on business. Alberto describes Salzburg as a place where “i poliziotti non mancano” [SU, 107], and where there is a street named Kramergasse: “un suono sinistramente simile a quello di ‘camera a gas’” [SU, 108]). Here he meets Martinelli’s ally, Hans Albert Mayer (“Ham”, as she later calls him, SU, 231), governor of his *Land* and leader of the “Fronte Federale Nazionale”. Mayer’s declared opinions on immigration, race, castration and the death penalty place him “slightly to the right of Adolf Hitler”, making him a further target for Alberto’s sarcasm. When Alberto openly challenges his political stance, however, Mayer denies being racist, denies there is discrimination in his *Land* – merely a strict application of the law.<sup>12</sup> Characters using language (or political “correctness”) to mislead or deceive in this way (Martinelli and Mayer) are a recurrent presence in Avoledo’s writing,<sup>13</sup> as is the theme of the unlikely “convert”, or compro-

<sup>12</sup> See SU, 112, 119 and 120. For his part, Mayer asks Martinelli why she has chosen to employ Alberto, with his “idee un po’ divergenti”; the councillor can only blush in reply. See SU, 121 and 128.

<sup>13</sup> The narrative structure of *Lo stato dell’unione*, furthermore, underlines the novel’s strong focus on the power and ambiguity of words: each chapter opens with the word or phrase that concluded the previous one, often with an altered sense or context (eg “capo”, “uscita”, “lampo”).

mised personality (Alberto himself), themes to recur most forcefully in the novel *La ragazza di Vajont* (2008).<sup>14</sup>

Not only does Avoledo have contemporary Padania and Austria in mind here, with their extreme right-wing political parties, representatives and attitudes,<sup>15</sup> also extant are myriad criticisms, implicit and explicit, of present-day life and “culture”. We find spoilt, tv-fed children, convenience food, game shows, and prizes for triviality: “Viviamo nell’epoca del Sistema Premiante” [*SU*, 205], Alberto muses. Through his protagonist’s comments and actions, Avoledo emphasizes the increasing dangers for children in an “adult” world; he satirizes the “questionnaire culture” (and its corrupt uses); he censures corporate practices intended to keep employees from too much “idle” thinking; and he laments the irritating complexity of everyday objects. In short, he exposes all manner of assaults upon individuality which confuse or belittle, degrade or infantilize – a “bread and circuses” culture at the service of their architects’ nationalistic or materialistic ends. Meetings and teams, in particular, are reviled.

“Non sopporto il lavoro di squadra. Dev’essere un retaggio del mio periodo milanese, quando ho fatto conoscenza con il metodo che poi ero solito definire ‘rito Ambrosiano’: riunioni, riunioni, riunioni, progetti, progetti, progetti. Soprattutto riunioni. Riunioni per definire i progetti, progetti di riunioni, riunioni per definire le successive riunioni, progetti di progetti di riunioni...”

E poi *scheduling*, e *planning*, e *master plans* e *reports*...

Riunioni e progetti sembravano fatti apposta per insabbiare un’idea, per mummificare e avvolgere in un bendaggio di banalità uno spunto originale. Se non era un altro ‘creativo’ era qualcuno dell’ufficio legale, o l’*account*, a bloccarti e a far ripassare infinite volte un’idea attraverso le Scilla e Cariddi di interminabili riunioni, al termine delle quali si stendeva un *report* da valutare nel corso di una riunione successiva.

E così via” [*SU*, 107, original emphasis].

<sup>14</sup> This novel is set in a race-purged, post-apocalyptic Italy. In 2008 the author also published *L’ultimo giorno felice*, which examines environmental issues, while 2009 saw the publication of the beguiling, futuristic novel *L’anno dei dodici inverni*.

<sup>15</sup> Mayer is based on an Austrian politician who, in Avoledo’s words, “ha flirtato a lungo con i nostri politici regionali”; the author prefers not to elaborate further on Martinelli’s real-life source (personal communication, 1-4-2009).

Alberto's work soon sees him imitating management, however, as he wavers between the extremes of "subversive" and "submissive". He promptly forms two subgroups: "il sottogruppo Consumatori" and "il sottogruppo Prodotto".<sup>16</sup> The former ("Consumatori") is responsible for carrying out a survey to solicit, or "forge", interest in the Celts. Indeed, the questions, dictated by Martinelli, produce only distorted or wholly misleading findings, as the following exchange illustrates. This is the third question Alberto puts to his half-Irish friend Neil.

"Ritiene che la Regione faccia abbastanza per la riscoperta e valorizzazione del nostro patrimonio culturale celtico?"

'C'è la casella TROPPO?'

'No'.

'Allora non rispondo'.

'Ma devo metterci qualcosa. Dai: o SÌ o NO'.

'Ma è la domanda che è sbagliata. Se dico di sì la mia risposta è favorevole all'iniziativa, se dico di no è ancora più favorevole'" [SU, 169-70].

Rabo Mishkin, a friend of Neil's (and a character first encountered in *Mare di Bering*), responds similarly, and Neil pronounces the questionnaire scheme, together with the exhibition and Alberto's working party, part of a conspiracy: "fanno parte di un disegno più complesso. Di un *piano*" [SU, 183], original emphasis). Although Rabo then spells it out ("Chiamala come vuoi, un complotto, un piano segreto, insomma, per staccare questa Regione del resto del Paese", SU, 184), Alberto still prefers to defend it, to the extent that when he runs out of time conducting surveys in the Park he ends up filling in half of the questions himself.

The second group ("Prodotto") comes up with a series of ideas for the Project, which by this time has become "Il Progetto Celti, Versione 1.2" [SU, 240]: a comic with a character called "l'Ardito Celta"; acrostics, whose answers then form phrases such as "regione libera" or "regione indipendente"; and a Cd Rom on the Celtic peoples ("dalle origini dei popoli celtici alla liberazione dell'Irlanda, all'autonomia della Scozia e ai movimenti per la libertà dei popoli dell'Italia del Nord", SU, 260). The final idea is a videoclip ("lo

<sup>16</sup> We even see him defending the exhibition, with its falsified exhibits (eg. SU, 181).



spot”), as imagined by team member Sergio, who describes it to his colleagues: opening rural views of the region accompanied by tranquil music, “Mamme che allattano. Bambini che giocano. Roba così”. Discordant music then heralds the intrusion of unwanted elements, “l’Ombra sinistra della minaccia” leading to scenes of combat. And finally: “Una bandiera che sventola sullo sfondo, in trasparenza. La *nostra* bandiera. Bambini felici. Campi arati. Alberi in fiore. Il pilota sorride e scivola d’ala sulla terra liberata. Dissolvenza finale” [SU, 260-61, original emphasis]. This, of course, was precisely the kind of homely, rural idyll used in Nazi propaganda about the idealized State, as well as by proponents of the Fascist “Strapaese” movement.

Through Alberto, we then have the team’s reactions, in what is a further parody of the emotive power of such images.

“Nessuno apre bocca, per un po’.

Mi schiarisco la gola. ‘Sì. Bene. Interessante’.

‘Bravo!’ esclama una voce femminile.

Mi volto a destra, e vedo che sulle guance della Deodati scivolano due lacrime. Sono due lacrime che scendono parallele, quasi alla stessa altezza.

‘Bravo’ ripete commossa, con la voce rotta.

‘Grazie’.

‘Sì’, mi accodo ‘ma qual è il messaggio? Cosa c’entra la guerra?’

Sergio mi guarda come se avessi parlato in una lingua morta. ‘Non c’è nessun *messaggio*. Sono solo immagini e musica’.

Ma vedo che anche Andrea e il geometra hanno gli occhi lustri. Sergio è felice. Balbetta, guardandosi intorno e riflettendosi nell’entusiasmo degli altri.

‘Sono solo immagini!’ [SU, 261-62, original emphases].<sup>17</sup>

The author’s barbed irony is never far from the surface,<sup>18</sup> as his spirited disclaimer to the text already hinted: “Ogni riferimento a persone viventi o a fatti realmente accaduti (o a entrambe le cose) è puramente casuale. I posti e le persone di cui parlo non esistono, i

<sup>17</sup> Many Padania websites, indeed, open with “interesting” images and musical effects, such as the site *Bandiere dei popoli* which greets you with strains of Verdi’s *Va’ Pensiero*, see <http://www.bandieredeipopoli.com/padania.htm> (last accessed 18-8-2009). Extreme sentimentalism was also at the root of Nazi visions of Teutonic culture, one of the reasons why Wagner’s operas were so very popular with Hitler and his immediate entourage.

<sup>18</sup> The team cannot even open a bottle of *spumante* properly (see SU, 233).

Celti nemmeno, quindi siamo pari”. And this leads us directly to an examination of symbolic functions, particularly of the novel’s protagonist and of the Celts.

For much of the story, as an individual – husband, father, manager – Alberto disappoints. At home he betrays Marta (firstly with their Polish maid, and then with team member Aurelia), refusing, furthermore, to react to his wife’s physical blows and accusations – “A questo punto potrei reagire. *Dovrei, magari*” [SU, 223, original emphasis]. At the office he adopts a casual attitude to his work: he appears naive, or feigns ingenuousness, and is far from being the “perfect”, blameless protester – he keeps quiet, like the others, in order to be paid. When Marta angrily confronts her husband about the propagandistic leaflet Gaia has brought home, he wearily denies his own hand in it, but cannot deny it originated from his office; the leaflet announces the “giornata dell’identità celtica” for primary schoolchildren to be held on 31<sup>st</sup> October, the eve of the Celtic Samhain, and includes a questionnaire for parents – “la compilazione è obbligatoria” [SU, 277]. And at the grand re-opening of their exhibition at the Castle, hearing himself spouting details about the (newly) falsified findings, the lives and works of non-existent people, Alberto notes: “Mentre racconto [...] con un’altra parte di me mi ascolto e inorridisco. Al tempo stesso sono affascinato dalla mia vena affabulatoria. Mi ascolto volentieri mentre racconto” [SU, 307].

And yet, evidence that this protagonist has been willing to take a principled stand finally emerges. Firstly, it transpires (from contact with Neil and the latter’s strange “future recordings” device) that Alberto’s exposure of Puritan had been more honourable than foolhardy: the Italian company (offshoot of an American corporation) was to cause the death of thousands of mothers through its post-pregnancy slimming product [SU, 338-41].<sup>19</sup> And secondly, having failed to persuade Martinelli to reveal the full significance of the Project, he bravely seeks the truth from Aurelia, who has ruthlessly framed him for murder (Sergio and his friend Ivor are discovered with their throats slit, having apparently “served their purpose”; see SU, 368-69). In Alberto’s final encounter with Aurelia, she ad-

<sup>19</sup> Readers suspecting a straightforward plot sequence are repeatedly proved wrong – in *Lo stato dell’unione* as in much of Avoleo’s narrative.

mits that the Samhain festival was intended to mark the beginning of independence for all the Celtic peoples [SU, 425], and that if Alberto had ventured to betray them, evidence would have been produced – has already been fabricated – to show his complicity in the two murders.<sup>20</sup>

Overall, Alberto shows both strong and weak traits: an “average” individual, he protests and opposes on a grand scale, but does not live so differently from those he criticizes in the smaller, everyday areas of life – as with the questionnaires, and the fact that he and Marta are employing their maid illegally. It is doubtless no coincidence that his name, Alberto Mendini, and initials, are reflected in those of “Ham”, or (Hans) Albert Mayer, telescoped, linguistically, from the greater (“major”) to the diminutive (“-ini”).<sup>21</sup>

Alberto’s advertising world, like that of Giulio (*L’elenco telefonico*), like that of Mika (*Mare di Bering*), is one that promotes vulnerability, insecurity, and all kinds of corrupt practices. Alberto does protest, but he is also a “product” of his tainted environment, sucked into the system he morally opposes. He had tried but in the end fails, not especially because it’s too difficult, or because he is not intelligent enough (we clearly see that he is set up and betrayed); his failure, rather, is an indictment of the ways in which Fascism and Nazism, big business and multinationals, gain allegiance. They incite and subdue, manipulate and crush; they use violence where necessary and they absolve themselves of all personal responsibility for the effects of “innocent” words, laws, customs or practices, or “chance”. During the Samhain festival, in fact, all the region’s TV channels transmit programmes on the Celts, including Sergio and Ivor’s video clip, while the national channels are “disturbate (ufficialmente per dei lavori al ripetitore)”, as Alberto pointedly explains [SU, 416].

It is the Celtic presence in *Lo stato dell’unione* that provides the story with both its framework and its symbolic power. Not only does Alberto’s involvement with the “progetto celtico” span the period from 1st May (the Celtic festival of “Beltane”) to 1st November

<sup>20</sup> Segaluzza is a further “casualty”, apparently via suicide [SU, 412].

<sup>21</sup> The letters A and M are also echoed in the names of several other characters, emphasising this con-fusion: not only the two Albertos, but also Aurelia, Andrea, and the *assessore*, and Marta, Mendini, Mayer, Martinelli, Matteo, and Mishkin.

(“Samhain”), but the finale seems to be a re-enactment, or parody, of a Celtic or Druidic death ceremony. In the final scene, the protagonist undergoes a bizarre sex ritual in which he is brutally smothered at his moment of climax, his head suddenly encased in a plastic bag; fertility, according to Celtic beliefs, is linked with aggression, the head is sacred, and death signifies instant rebirth.<sup>22</sup> Indeed, despite the seemingly light tone of the opening of the story, the Celtic intrusion into Alberto’s life is presented as marking as important a date in his life as was the assassination of Kennedy or the Twin Towers tragedy for the Americans [*SU*, 7]. The names of the characters are significant in this sense too. Enrica Martinelli is not only (supposedly) a cultural “enricher”, but war-like, like the Celtic peoples (or the medieval Teutonic Knights), as indeed is her ‘opposite’ Marta. Aurelia, who stages the finale, is the golden hunter-temptress, with eyes the colour of “un campo di trifoglio irlandese” [*SU*, 206], her relationship with Alberto representing that special bond between hunter and hunted.<sup>23</sup> The connection between a Celtic revival in the northeast of Italy and the racial purging, furthermore, are perfectly amalgamated in the ancient Celtic symbol of the swastika.

*Lo stato dell’Unione* represents a calculated response to the closed, arrogant policies and fixations of politicians of the Italian right. The left-wing parties, moreover, do not escape censure either, portrayed as feeble and riddled with compromise, and the contemporary confusion over political “identity” and “ideology” is highlighted. Witness to the author’s anxieties, however, it is the menace of the separatist mentality that overshadows the whole novel, the “state” of the (Italian) “union”: “È un tema che va affrontato, e io sto cercando di farlo. Anche perché siamo una società profonda-

<sup>22</sup> The head further signifies ambiguity for the Celts, in all forms and functions (not unlike the Roman Janus symbol), while the “immortality of the slain” is a central part of Celtic mythology; see *Sacred Symbols: Peoples, Religions, Mysteries*, ed. R. Adkinson, London, Thames & Hudson, 2009, pp. 113, 119, 126, 137 and 148.

<sup>23</sup> Neil, too, has Irish roots; he acts as a sounding board for Alberto’s theories and concerns, as a voice of reason against the Project and Alberto’s connection with it (“Credimi, Alberto, io ne so qualcosa, di cospirazioni di Stato”; *SU*, 184), and as the archetypal “mad scientist” figure, “hearing” his voices from the future.

mente corrotta, che non può ritenersi superiore o diversa rispetto al resto del mondo”.<sup>24</sup>

Through his fictions Tullio Avoledo passes judgement on today’s world, in contexts that embrace globalization, political and economic corruption, and threats to identity. He places idiosyncratic, yet all-too-human characters in seemingly normal situations, which, however, because of a superimposed mythical or fantastic dimension, become quite extra-ordinary. The author exposes, on the one hand, the corrupt and the (easily) corrupted, those powerful leaders, or corporations, who stop at nothing to achieve their ends – political, financial, or racial, and, on the other, individuals who are too weak, too alone, or too worn down by the “everyday”, the “ingranaggio”, or the immorally powerful, to oppose the system – which perpetuates that seemingly innate corruption.<sup>25</sup> Whilst the settings may be largely “Northern”, the author’s criticisms have clear relevance for much of the Western world today.

Avoledo patently writes out of the worlds of his own experience, banking and law, yet he also draws on, and discloses, his broader interests, political, social and literary. While he could be accused, in *L’elenco telefonico*, of simply unleashing his own frustrations against the world, several years on his accumulated criticisms, gentle or vehement, strike a powerful chord. Questions of morality are uppermost. Avoledo’s protagonists are drawn to fight corruption, but often with corruption, to fight conspiracies, but with a counter-conspiracy. Of course it is too easy to claim that society is responsible for the parlous state of affairs, as some of his characters appear to imply (Rabo Mishkin, for example, in his original incarnation in *Mare di Bering*), or that there was little “choice” (Alberto), but the author also invites self-examination: taking responsibility as well as assigning blame.

An integral part of Avoledo’s intention is undoubtedly to amuse his reader – through dialogues that sparkle and bristle, through lexical and situational humour, through irony, ambiguity, and lin-

<sup>24</sup> Personal communication, 29-4-2008.

<sup>25</sup> One disconcerting, if comic “ingranaggio” in *Lo stato dell’unione* is the existence not only of the “Squadra” but of the “Gruppo”; in revealing their respective roles to Alberto, Martinelli is prompted to observe, not unkindly, “Povero il mio genio incompreso. Il mio nobile idealista” [*SU*, 395].

guistic agility, by teasing or misleading.<sup>26</sup> In his work Avoledo adopts the post-modern traits of pastiche, parody and cultural borrowings to warn us, to “instruct through delight” (Coleridge), as well as to emancipate us in some way from the consequences of modernity (Bauman). But in addition, I would contend, his writing is, or has become, a way of reclaiming a “necessary” thinking space for, himself, a space which, with work and family demands, is not “won” without difficulty. His is a response to the contemporary world that began by affecting a lack of concern with literary style. And despite his appearance of maintaining this nonchalance, it is plain that his style has evolved and matured. It is “tighter”, more controlled, at times prosaic or descriptive, at others highly imaginative or elliptical, his narrative structures constantly varying.

Finally, Avoledo’s novels are not so much concerned with the fight of the just against the unjust, as with the humanistic championing of individuality. Following publication of *L’elenco telefonico*, Avoledo found himself, at least initially, ostracized in his workplace; the prominent figures he has bravely targeted, here and in subsequent novels, either protest, or refuse to recognize themselves (though their symbolic identity is clear to everyone else).<sup>27</sup> It is likely that, following in the footsteps of eminent forbears such as Sciascia, Avoledo will go on being “uno scrittore scomodo”.

<sup>26</sup> The “misleading” aspect, a stylistic device, is surely also intended to reflect the habitual “sleight of hand” of today’s wreckers – the glib politicians, bankers, and industrialists, etc.

<sup>27</sup> Avoledo made this point in his lecture *Il futuro non è più quello di una volta*, University of Salford, 27-4-2008 (Conference, *New Authors / Auteurs: Into the New Millennium*).

ROBERTO BERTONI

APPUNTI DI NARRATIVA  
DAL VENTESIMO SECOLO

La letteratura, prospettandosi, rispetto alla società, come mezzo di archiviazione e di interpretazione, è una forma di conoscenza attuata tramite strumenti specifici. Il rapporto con la realtà entro queste coordinate è fondamentale; e il rifugio in una separatezza è improponibile. Non c'è ragione, dunque, di rinunciare alla concezione della letteratura come riflesso della realtà purché venga accompagnata dall'idea di mediazione linguistica e stilistica e sia chiaro che il discorso letterario e quello sociale si intrecciano e al contempo si differenziano.

Il concetto stesso di realtà, tuttavia, fin dal Novecento, è stato messo in questione.

Le avanguardie della prima e della seconda metà del secolo scorso si sono chieste fino a che punto l'artificialità della letteratura corrisponda a ciò che viene esperito nella vita: la risposta è articolabile in termini di straniamento, o modalità di distanza per cui nel percepire il rapporto col mondo si evidenzia la non immedesimazione totale del lettore nelle sequenze ricostruite dal testo; e il linguaggio emerge come entità in parte autonoma dall'esperienza.

Più oltre, la riflessione legata al postmoderno come pure ai mezzi di comunicazione computerizzati ha evidenziato come il virtuale modifichi la percezione. Senza arrivare al dubbio che alcuni eventi si siano effettivamente verificati (in certe provocazioni epistemologiche di Baudrillard),<sup>1</sup> o al discorso autoriferito e autoproliferante

<sup>1</sup> Cfr. J. Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Parigi, Galilée, 1991, e altri saggi in cui la guerra del Golfo è vista più come illusione prodotta dai *mass media* che realtà concreta.

del decostruzionismo (Derrida)<sup>2</sup> e del neolacianismo (Žižek),<sup>3</sup> occorrerà pur tener conto del diverso assetto fenomenologico, di conseguenza anche delle metamorfosi delle modalità di scrittura e lettura nella tarda modernità.

In un certo senso, sarebbe una contraddizione in termini parlare di realismo nello stesso modo in cui era possibile in positivo negli anni del neorealismo e in negativo negli anni della neoavanguardia. Ciò è dovuto non solo ai fenomeni sopra ricordati, ma anche all'emergenza degli eclettismi, per cui lo stile alto e quello basso (*high-brow* e *lowbrow*) coesistono perdendo le differenziazioni sistemiche e categoriali legate al dibattito del passato sulla letterarietà e sui generi. Inoltre il contrasto tra sperimentazione e aderenza a schemi più imitativi si è attutito; i giochi linguistici, le alternanze di piani temporali e spaziali, i personaggi paradossali e altri procedimenti propri delle provocazioni novecentesche si sono integrati con abiti non d'infrazione.

Il rimando delle opere alla società va dunque cercato non necessariamente nella corrispondenza diretta, ma nella rappresentazione anche obliqua.

Sul piano delle responsabilità dell'autore, oltre alla posizione assunta nei confronti dei vari aspetti del campo culturale (nel senso

<sup>2</sup> Si intenda questa affermazione nel senso della metodologia dell'argomentazione e del tipo di discorso, non certo per negare tematiche di notevole importanza quali la plurivocità e complessità dei testi individuata da Derrida in *La dissémination*, Parigi, Seuil, 1972.

<sup>3</sup> Il riferimento è generico. Si potrà pensare, più in particolare, a saggi di Žižek quali *Welcome to the desert of the real: Five essays on September 11 and related dates*, Londra, Verso, 2002. Ammirabile, in questo libro, l'individuazione dei molteplici piani di interazione tra sogno e realtà, visioni immaginate e realizzazioni catastrofiche, eventi e loro ricostruzione da parte dei *mass media*. Tuttavia, se pare di poter intendere, nella società dei messaggi incrociati ed esorbitanti, che cosa possa significare l'"effet de irréal" ipotizzato da Žižek (con espressione in francese perché fa riferimento all'"effet de réel" di Barthes), fino a che punto, per la tragedia dell'11 settembre, si può davvero sostenere che "the Real itself, in order to be sustained, has to be perceived as a nightmarish unreal spectre" (p. 19)? Che cosa c'è di "irreale", sul piano umano, ed è questo che ci preme, in quella catastrofe, nelle vittime, nella distruzione, nel dolore?



indicato da Bourdieu),<sup>4</sup> si determina un discorso di presa di coscienza, che è tanto un fatto linguistico, di strutture e di concezioni di poetica, quanto di tendenza dell'intellettuale a rendersi utile con la propria attività agli altri. Se è vero che in Italia, durante gli anni Ottanta, sull'onda di aspetti di commercializzazione e di preferenza per tecniche tradizionali, si è assistito a un calo dell'impegno precedente, è però evidente che esso non si è mai dissipato, per lo meno in determinati casi: si è semmai modificato nell'ambito delle aderenze ideologiche (non qualificandosi più in relazione esclusiva alle mentalità e alle politiche di partito), tanto che appare un che strano, sebbene gradito, che si sia riaperto un dibattito in proposito e che il termine sia riaffiorato.<sup>5</sup>

Di alcune dinamiche nella tarda modernità, chi scrive queste note si è occupato sia negli anni Settanta che negli anni Ottanta e Novanta.

Negli anni Settanta l'autore di questi appunti, cercando di respingere la preponderanza del concetto dominante di "riflusso", insisteva su quanto egli definiva come "romanzo di ricerca", un'area comprendente scrittori quali Calvino, Consolo, Volponi.<sup>6</sup>

Simile insofferenza esprimeva verso chi liquidava *in toto* l'*engagement* negli anni Ottanta e Novanta, decenni in cui vedeva prosezioni, aggiornamenti, sopravvivenze in narratori quali Benni, Maraini, Vassalli. Ciò non significava non notare che le cose erano cambiate. Nel modello teorico proposto per il quadro socio-culturale degli anni Novanta, enucleava aspetti di frammentazione,

<sup>4</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Parigi, Seuil, 1992.

<sup>5</sup> Cfr. tra gli altri J. Burns, *Fragments of impegno. Interpretations of commitment in contemporary Italian narrative (1980-2000)*, Leeds, Northern Universities Press, 2001; e *Postmodern impegno: Ethics and commitment in contemporary Italian culture*, a cura di P. Antonello and F. Musgnug, Oxford, Peter Lang, 2010. Si veda anche un'interessante serie di dichiarazioni di varia impostazione filosofica e ideologica sul tema *Impegno sociale* da parte di autori, tra i quali gli italiani Nanni Balestrini, Vincenzo Consolo, Erri De Luca, Dacia Maraini, Moni Ovadia, Antonio Scurati, Antonio Tabucchi, Giorgio van Straten, sul sito Internet di RAI Educational (<http://www.scrittoreperunanno.rai.it/video.asp?tmId=75>).

<sup>6</sup> Cfr. R. Bertoni, *Impostura e verità: a review of narrative*, "ATI Journal", 46, 1986, pp. 56-67.

individualizzazione, massificazione, consumismo, democratizzazione, resistenza.<sup>7</sup>

Tali riscontri paiono validi ancor oggi; si rimanda, in proposito, agli scritti sugli argomenti di cui sopra; si cercherà invece qui di prendere concisamente in esame, del primo decennio del ventunesimo secolo, ancora alcuni concetti e di esemplificare con qualche testo creativo.

Partiamo dal fatto che, come conferma Alberto Abruzzese, si assiste a “nuovi modi”, tra cui “letterature combinatorie, poesie cinesiche, letture partecipative, letterature spettacolari, letterature ipertestuali”.<sup>8</sup> In breve, nella contemporaneità, e soprattutto sotto l’effetto delle tecnologie computerizzate, si riannodano tipologie stilistiche e scopi dello scrivere.

Un contributo del collettivo Wu Ming reitera che l’“immaginario” è “multimediale”;<sup>9</sup> e la commistione dei generi rappresenta un procedimento ricorrente. Gli scrittori useranno “quanto pensano sia giusto e serio utilizzare”,<sup>10</sup> compresi materiali tratti da sceneggiati televisivi, fumetti, quotidiani, anche perché i testi mediatici, le “narrazioni tipiche della cultura popolare”, sono divenuti più complessi, “mettono alla prova le nostre capacità cognitive”; e le strutture con cui si presentano possono offrire spunti, sebbene venga notato “il problema dei contenuti”, ovvero la negatività ideologica che si risolve non di rado in violenza e conformismo: “un telefilm può essere molto complesso e allo stesso tempo legittimare la tortura, l’abuso di psicofarmaci e l’odio razziale”.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Cfr. R. Bertoni, *Political and social commitment in some Italian novels in the 1990s*, in *Narrativa italiana recente - Recent Italian Narrative*, ed. R. Bertoni, Dublino, Trinity College e Torino, Trauben, 2005, pp. 9-32.

<sup>8</sup> *Letteratura fluida*, a cura di A. Abruzzese e G. Ragone, Napoli, Liguori, 2007, p. 75.

<sup>9</sup> Wu Ming, *New Italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 20.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 137. Il passaggio all’applicazione nei romanzi pubblicati di queste concezioni da parte degli autori di Wu Ming appare meno efficace delle enunciazioni di poetica; opinabile sembra inoltre la definizione e l’uso del termine “epica” per una serie di opere tra loro dissimili. Tra altri studi che prendono in considerazione i *mass media*, cfr. A. Scurati, *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Milano, Bompiani, 2006), in cui si avanza l’ipotesi che l’esperienza della vita in termini tradizionali si sia conclusa di fronte alla virtualità; gli scrittori ne prendano atto, elaborando reazioni adatte alla nuova

Tali constatazioni potrebbero consentire di superare il pur lecito lamento per lo svilimento della cultura sotto l'egida televisiva che Panarari definisce "egemonia sottoculturale";<sup>12</sup> e di mettere in luce il divario tra gli aspetti commerciali e diseducativi, da un lato, e dall'altro quelli originali dell'influsso dei *media*. Sostanzialmente è possibile ricostituire elementi di letterarietà utilizzando anche i linguaggi della comunicazione di massa; e questa è in sé una battaglia egemonica da condursi con strumenti aggiornati.

L'indicazione fornita è in sintonia con gli studi contemporanei sull'ibridismo,<sup>13</sup> fenomeno della società globale in cui componenti provenienti da diverse tradizioni si integrano in fusioni cosmopolite e danno vita a nuove formazioni in vari campi tra cui quello antropologico e quello umanistico. In breve, forse le nettezze adamantine sono terminate; ed è probabile che l'ibridismo sia in futuro più frequente, vuoi sul piano tematico con intrecci poniamo orientali/occidentali, vuoi su quello stilistico con integrazioni tra sequenze cronologiche e fluttuazioni temporali, prima e terza persona e così via.<sup>14</sup> Come indica Alberto Casadei, la narrativa italiana non è prossima alla fine, al contrario mostra vitalità,<sup>15</sup> anche sospendendosi, qui aggiungiamo, tra quanto sopra accennato e altre inserzioni come quella tra assunto inventato e documentario.

situazione, ma anche respingendo gli aspetti negativi della mediatizzazione.

<sup>12</sup> M. Panarari, *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Torino, Einaudi, 2010. Cfr. anche Mario Perniola, *Contro la comunicazione* (Torino, Einaudi, 2004), orientato contro la superficialità massmediatica e verso la rivalutazione dell'estetica in quanto esperienza conoscitiva e significativa. Da un'angolazione simile, in *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Roma-Bari, Laterza, 2010), G. Ferroni contrasta la commercializzazione effimera di molta narrativa contemporanea.

<sup>13</sup> Cfr., tra gli altri, P. Burke, *Cultural Hybridity*, Cambridge, Polity Press, 2009; e M.M. Kraidy, *Hybridity, or the cultural logic of globalization*, Temple University Press 2005.

<sup>14</sup> In *Cos'è oggi sperimentale?* ("La rivista dei libri", 14.4, 2005, pp. 10-12), F. La Porta sostiene, sulla scorta di un rilievo di G. Vidal, che la concezione attuale dello sperimentalismo è fondata sull'interazione tra i generi, non dunque su tecniche di tipo avanguardistico da inizio Novecento e anni Sessanta. La Porta nota inoltre la necessità di riflettere sulla realtà sociale e psicologica in costante mutamento.

<sup>15</sup> A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007: "Al di là delle singole valutazioni, il campo di forze letterario italiano risulta, a partire dalla metà degli anni Novanta, di nuovo mosso e variegato" (p. 74).

Quanto a testi esemplificativi pubblicati nel ventunesimo secolo, per lo spazio limitato di queste pagine, rinunciando ad Abate, che è già oggetto di un saggio di Daragh O'Connell nel presente volume, e non insistendo sul libro di Saviano, *Gomorra*,<sup>16</sup> di cui molto è stato detto in varie sedi,<sup>17</sup> si è preferito riferirsi a quattro romanzi, elencati qui in ordine cronologico di pubblicazione: *La forza del passato* di Sandro Veronesi, *La dismissale* di Ermanno Rea, *Vita* di Melania Mazzucco e *La vocazione* di Cesare De Marchi.<sup>18</sup> Per essi si è optato perché raffigurano problematiche collegate sia al passato recente e meno, sia, e nell'ultimo caso in prevalenza, alla quotidianità, mentre esibiscono una scrittura limpida e di buona qualità: si svolgeranno di seguito, dunque, brevi rilievi.

In *La forza del passato*, la voce in prima persona, Gianni Orzan, incontra uno strano individuo che si spaccia per tassista e porta una pistola sotto la giacca. Inizialmente spaventato quando comprende che lo sconosciuto sa tutto di suo figlio, Orzan nasconde quest'ultimo assieme alla moglie a Viareggio e torna a Roma, dove l'individuo si rifà vivo, rivelando che il padre di Orzan morto da poco, generale dell'esercito e apparentemente democristiano, era una spia del KGB: erano stati destinati insieme alla missione che occupò il padre del protagonista tutta la vita, a livelli alti lui e bassi il presunto tassista che si fa chiamare con vari nomi. Cade la diffidenza iniziale di Orzan. Frattanto si dipana la consapevolezza di un tradimento di sua moglie. La conclusione è dopo un incidente, quando ogni cosa si risolve: la spia accudisce Orzan; la madre, che teoricamente sa dei compiti assolti per il KGB dal padre, non rivela niente al figlio; moglie e marito si perdonano.

<sup>16</sup> R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

<sup>17</sup> Tra la critica a favore di Saviano, si veda in particolare, per l'accuratezza e profondità dell'analisi, C. Benedetti, *Le quattro forze di Gomorra*, [http://www.ilprimoamore.com/testo\\_922.html](http://www.ilprimoamore.com/testo_922.html). Un libro di Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee* (Roma, Manifesto Libri, 2010), pur esprimendo solidarietà per Saviano, valuta negativamente *Gomorra*, interpretandolo come caso in prevalenza mediatico.

<sup>18</sup> In ordine alfabetico di autore: C. De Marchi, *La vocazione*, Milano, Feltrinelli, 2010; M. Mazzucco, *Vita*, Milano, Rizzoli, 2003; E. Rea, *La dismissale*, Milano, Rizzoli, 2002 (abbreviato in *D*); S. Veronesi, *La forza del passato*, Milano, Bompiani, 2000.

Non è un romanzo storico in quanto non costituisce l'occasione di un riesame approfondito, come se la generazione anteriore avesse lasciato nevrosi ed enigmi più che un'eredità di valori e ideologie. In tal senso *La forza del passato* si prospetta come un prevalere del presente, col passato tradotto in rompicapo; quindi coi pesi di cui è portatore disattivati: questo libro pare infatti suggerire che i fatti trascorsi non provocano momenti di coinvolgimento politico attuale, al contrario appartengono a un'altra epoca, a un altro tempo. Si tratta infine di un *mix* di giallo e racconto d'interni e di coppia oltre che di rivisitazione dei rapporti tra figli e genitori: si va in direzione di una privatizzazione degli eventi e di un'umanizzazione dei drammi.

Gli accadimenti personali e sociali vengono aggregati anche in *La dismissione*, ma qui con incisività dell'esperienza collettiva. Il protagonista in prima persona è Vincenzo Buonocore, ex operaio nato nel 1948, divenuto tecnico e incaricato della dismissione dell'acciaieria Ilva di Bagnoli (un quartiere di Napoli), che sarà venduta ai cinesi. Il libro espone questo smantellamento, che significa l'eliminazione di un sostegno economico importante per gli abitanti della zona; ma rappresenta anche la perdita di un'alternativa alla camorra, che prenderà il sopravvento perché non c'è più una cultura di fabbrica che le si opponga: "Le fabbriche a Napoli non hanno indotto nessuna modernizzazione. Dicevamo: l'Ilva entrerà nel vicolo e lo bonificherà. Alla lunga è accaduto l'inverso: il vicolo è entrato nell'Ilva e l'ha inquinata" [D, 83].

*La dismissione* è una metafora della fine di un'epoca, che è quella dell'industria classica e delle collocazioni tradizionali, soprattutto della classe operaia con le sue organizzazioni. Ci si riferisce a una fase della modernità caratterizzata dall'identità data dalla solidarietà e da una dedizione al lavoro definita "*irragionevole* attaccamento, [...] quasi una deformazione professionale" [D, 107], tanto da porsi la domanda: "Chi sarei diventato senza l'Ilva?"; e rispondere: "Siamo sinceri, nessuno" [D, 209]. Tale modalità, oggi minoritaria, si manifesta nella *Dismissione* sebbene il protagonista non sia troppo politicizzato, anzi di parte "moderata" [D, 269], non opposto alla cessazione delle attività produttive tanto quanto lo era la componente radicale, più timorosa delle conseguenze negative che sarebbero risultate dalla chiusura. La fabbrica aveva in effetti costituito per anni una speranza di occupazione, dunque di identità e di vita, formando vere e proprie "dinastie operaie":

“L’uso della parola *speranza*, almeno in questo caso e per parte mia, è strettamente connesso al concetto di occupazione. A Bagnoli, per decenni e decenni, i giovani o venivano avviati, beati loro, a nobili professioni oppure finivano in fabbrica. Soprattutto se figli di operai. Il figlio dell’operaio era già mezzo operaio lui stesso: disciplina, senso del dovere, etica del lavoro facevano già parte del suo metabolismo naturale, costituivano un valore aggiunto alla forza-lavoro che egli rappresentava in quanto tale. Erano così nate le dinastie operaie, i grandi *clan* familiari che affondavano nell’alba stessa dello stabilimento” [D, 185].

Si denuncia l’inefficienza delle strutture manageriali e dello Stato: dopo una crisi iniziata nel 1969 e arrivata al massimo di perdite nel 1977, invece di prendere atto del passivo, nonché della congiuntura dei mercati, si scelse di ristrutturare l’impianto, provocando ulteriori problemi. Tale decisione non fu dovuta a ragioni finanziarie valide o per mantenere in piedi un sito industriale, ma per la collusione col mondo politico, il clientelismo e la prevalenza di interessi privati su quelli pubblici:

“[...] la cieca obbedienza dei dirigenti a tutte le richieste scandalose provenienti dal mondo politico, da notabili piccoli e grandi con le tasche sempre gonfie di elenchi di persone da assumere, le ditte appaltatrici da privilegiare, di dipendenti da promuovere. Ma anche, se non soprattutto, l’interesse privato che appariva sin troppo manifesto dietro l’indecente tolleranza verso l’abuso e il degrado” [D, 90-91].

Dopo la riorganizzazione, invece di svilupparsi nelle direzioni previste, per influenza di interessi pecuniari malavitosi e ufficiali, per debolezza dei sindacati, e non solo per le strettoie economiche, l’Ilva fu smobilitata proprio quando doveva espandersi. Ne conseguirono livelli elevati di disoccupazione a Bagnoli e la trasformazione da rione operaio “felice” [D, 159] in zona lesionata. Abbiamo insomma un’anatomia sociale incastonata nella storia e nella cronaca, entro una cornice di riflessione sull’epoca morente che lascia spazio ad una posteriore era caotica.<sup>19</sup>

Il linguaggio, aderente al tema, oltre lo *standard* medio, in parte colloquiale, dei dialoghi e dei monologhi, presenta termini tecnici:

<sup>19</sup> Tra le posizioni ideologiche su questo volume, cfr. in particolare quella di Sergio Cofferati, <http://www.cgilcampania.it/spi/rubriche/REA1.htm>.

“gli estrattori non aspiravano il vapore emesso dall'acciaio investito dai getti d'acqua di raffreddamento e questo vapore fuoriusciva dalle paratie che chiudevano tutta la parte superiore della macchina, isolandola come una specie di scatola protettiva” [D, 21].<sup>20</sup> Tale registro si concretizza anche in un'illustrazione della “macchina di colata continua” [D, 12]. L'appello è a compiere “un'accurata ricognizione” [D, 123], a riflettere insomma, invece che correre tra le pagine: un richiamo alla serietà contro il prevalere dell'intrattenimento di tanti romanzi odierni.

Si hanno in tal senso reminiscenze di scrittori degli anni tra Sessanta e Ottanta: Consolo (che inserisce un'illustrazione, anche se diversa, ma ugualmente simbolica, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*); e Volponi (soprattutto il personaggio protagonista di *Memoriale*, un contadino che acquisisce identità nella fabbrica ma resta diviso tra origine rurale e passaggio alla società modernizzata; e la documentazione delle logiche capitaliste nelle *Mosche del capitale*).<sup>21</sup>

Va notato che nella *Dismissione* l'indagine sociologica si collega con la difficoltà attraversata dal matrimonio del protagonista a causa di una relazione platonica con Marcella, un'operaia ammalata che morirà, rappresentando l'assenza di speranze per la gioventù del Meridione. La crisi esistenziale annette profondità psicologica ai personaggi, che restano pur sempre legati, anche nel privato, ai risvolti provocati dalla fabbrica.

Rea utilizza un meccanismo di autenticazione, annunciando all'inizio di avere composto il testo insieme a Buonocore (“nome d'arte se non vi dispiace”, D, 7); e concludendo con l'indicazione ideologica che la letteratura sta “tra verità e menzogna”, termini che implicano “un solo confine, quello dell'onestà. E noi – possiamo giurarlo – questa storia, per quel che vale, l'abbiamo raccontata in purezza di cuore. Del tutto onestamente” [D, 370]; dal che si enu-

<sup>20</sup> F. Dubla nota in proposito: “Se [...] un qualsiasi lettore di narrativa contemporanea potrà forse trovare uggioso l'uso di continui termini tecnici, e la descrizione così dettagliata dei processi di produzione (le colate, le siviere, i laminatoi, i parchi minerali, ecc.), per tanta popolazione, di Taranto e di Terni e ovviamente di Bagnoli, sono termini familiari, domestici, di uso frequente, comprensibilissimi” (“Lavoro politico”, n.s., 6, 2002; <http://www.lavoropolitico.it/lpnr6rea.html>).

<sup>21</sup> V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976. P. Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962; *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989.

clea anche il fine allegorico dell'identità anagrafica del personaggio principale: *buono core*, campione di quella castità non corrotta.

Dalla *Dismissione* è stato tratto nel 2006 un film di Gianni Amelio, *La stella che non c'è*, diverso dal romanzo. Il personaggio principale della pellicola (che si chiama Vincenzo Buonavolontà, con trasformazione del significato del cognome creato da Rea) cerca di risolvere un problema di pericolosità dell'altoforno, recandosi in Cina per consegnare ai nuovi proprietari un inserto meccanico che ripristini la sicurezza. La ricerca, coadiuvata dall'interprete cinese Liu Hua, è lunga e complessa, destinata a risolversi in un nulla di fatto. Se l'affetto tra Buonavolontà e Liu è consono in parte a quello tra Buoncuore e Marcella, il resto si distacca: si mette in rilievo il presente più del passato, nondimeno si determina un aspetto sociologico trasferito sulla globalizzazione e su una Cina di cui si evidenziano contraddizioni e disagi.

Ritroviamo l'epopea personale, rinvigorita e portata su un vasto arco spaziotemporale, nel terzo testo preso qui in esame, quello di Mazzucco. *Vita* frammischia vari generi: il romanzo, la testimonianza e il saggio, disposti a capitoli intercalati con ritmo non simmetrico.<sup>22</sup>

Il filo propriamente narrato prende le mosse dal viaggio di Vita a nove anni e di Diamante di dodici anni dal paese di Tufo fino a New York per andare dal padre di lei, che convive con una donna altra dalla moglie rimasta in Italia, circondato da parenti e amici in condizioni di povertà e sfortuna. L'amicizia dei due ragazzi si trasforma in un fidanzamento contrastato da ostacoli autentici, eppure somiglianti alle prove della fiaba e dell'epica: il lavoro di Diamante in condizioni di semiservitù presso un cantiere remoto delle ferrovie statunitensi; la caduta di Vita negli intrighi di un seduttore mafioso; il ritrovamento da parte di Diamante, la difficoltà di perdonare; un destino, per metà, e per metà una decisione che riporta Diamante in Italia verso un impiego qualunque. Vita rimane a New York, dove fonda un ristorante di successo, arricchendosi. Durante la seconda guerra mondiale, il figlio di Vita ritrova il figlio di Diamante: i due collaboreranno dalle sponde opposte dell'Atlantico per

<sup>22</sup> Una versione iniziale del presente scritto è stata pubblicata sotto forma di recensione su "Carte allineate", 20, 2008 (<http://carte.scoperte.recensioni.e.testi.blogspot.com/search?q=melania>).



un certo periodo. Sarà Vita, rimasta vedova come Diamante, a cercarlo in età avanzata in Italia, proponendogli di vivere assieme poco prima della morte di lui.

Su questo intreccio, più complicato di come lo si è riassunto e caratterizzato anche da diramazioni con altri personaggi, si innestano la macrostoria sociale, la microstoria quotidiana, le condizioni di vita degli emigranti a partire dal primo Novecento. Il realismo documentario percorre la traversata intercontinentale, la descrizione degli interni e delle strade d'America, fino alla resa accurata di frammenti d'Italia tra anni Quaranta e Cinquanta.

L'autrice rende conto in prima persona in vari capitoli della ricerca d'archivio sulla famiglia Mazzucco, affermando talora che quanto si è svolto corrisponde a fatti accertati, talaltra a ipotesi ove la documentazione non sostenga il racconto: gli avvenimenti ipotetici colmano i vuoti della memoria collettiva e personale. Si sfocia in una conoscenza articolata secondo un modello mimetico/congetturale che costituisce uno dei fattori di interesse di questa come di altre opere di Mazzucco.

La vicenda sentimentale, tanto assoluta, in parte volutamente melodrammatica, è inserita in un ambiente antiretorico in cui alla coerenza emotiva che dura il corso di una vita si accompagnano prevaricazioni, battaglie tra poveri, incomprensioni reciproche tra Stato e popolo, la presenza opprimente della criminalità organizzata.

Si tratta di un'affabulazione ben strutturata, chiara nonostante le segmentazioni temporali e spaziali, fluida nel linguaggio comunicativo e incisivo.<sup>23</sup>

Ci si sposta sul presente con l'ultimo romanzo scelto, quello di De Marchi. Nella *Vocazione*, uno sradicato non si rassegna alle costrizioni imposte dalla società.<sup>24</sup> Luigi Martinotti, mancato il padre, non ha potuto continuare gli studi; si è così trovato a svolgere mansioni non qualificate. A trentasei anni, lavora presso un *fast food* di Milano, è fidanzato con una collega, Antonella, che ha un figlio

<sup>23</sup> Tra la critica su *Vita*, si veda D. Perrone, *Lo specchio di carta*, 2004 (<http://lospeschiodicarta.unipa.it/mazzucco/vita.htm>), che contiene *links* anche a commenti di altri su vari capitoli del romanzo.

<sup>24</sup> Uno scritto precedente sulla *Vocazione*, sotto forma di recensione, è uscito su "Carte allineate", 36, 2010 (<http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com/2010/01/cesare-de-marchi-la-vocazione.html>).

piccolo e vorrebbe portare la relazione verso la convivenza, aspirazione che il suo compagno procrastina. La passione di Luigi è la storia, interesse che persegue con ostinazione, recandosi in biblioteca tutti i giorni. Scrive un saggio e lo fa leggere (almeno così sostiene) allo storico Ruggiero Romano, che lo invita a casa sua, lo incoraggia a proseguire, ma muore poco dopo. La vita di Luigi sembra incagliarsi a questo punto. Per uscire dalla povertà, decide di compiere un atto disperato. Si reca a Genova, rapisce un bambino, chiede il riscatto. Il giorno in cui deve riscuoterlo, ritiene di vederlo incassare da un ignoto. Si costituisce, ma la polizia non crede alla sua confessione, comprendendo che la deposizione è basata su una fantasia allucinatoria; i giornali, del resto, confermano che era un altro il colpevole. Luigi viene perciò ricoverato col suo consenso nell'ospedale psichiatrico di Cogoletto: ivi, incoraggiato dal primario, tiene un diario; non usa il cellulare, sembra indifferente al mondo esterno. Quando Antonella, nel corso di una visita, gli dà notizia del suicidio di un amico, il malessere precipita: Luigi si rifugia nella pazzia, dimenticando nomi e fisionomie.

De Marchi delinea la precarietà giovanile sul lavoro insieme al tentativo di aderire a una vita che preveda la possibilità del sentimento e di livelli di normalità in una situazione anomala.

Lo sconforto interiore pilota verso la follia; sono responsabili della malattia due fattori: la disgregazione della famiglia e la mancanza di prospettive di evoluzione intellettuale e professionale. Qui si apre la seconda finestra sociale, quella sul mondo dell'alienazione mentale decenni dopo Basaglia. Quando Luigi e un altro ricoverato entrano negli scantinati, trovano resti degli strumenti di costrizione di anni antecedenti; e De Marchi segnala come si sia superata la fase della reclusione forzata e di degenze disumane propria degli istituti di cura prima che venissero aperti e l'accettazione fosse riservata solo a casi particolari. Il giudizio sulla clinica nei nostri anni è nel complesso abbastanza favorevole, con un infermiere animato da buoni sentimenti, un primario non troppo satirizzato, i degenti descritti nei loro sintomi senza che ne vengano sminuite le doti umane.

Collegandosi a elementi di primo Novecento, il libro è scritto in terza persona ma adotta il punto di vista del personaggio. I flussi di pensiero si alternano al resoconto delle vicende. Efficace la naturalezza con cui si passa da una condizione non affetta da problematiche psichiatriche alla nevrosi.

Sebbene l'autore respinga tanto la definizione di impegno che quella di realismo,<sup>25</sup> in verità questo romanzo, pur con una cifra stilistica puntata sulla soggettività, rappresenta aspetti dell'Italia contemporanea con precisione, prospettandosi anzi come effigie di una situazione di stallo.

Spiace concludere con questo rilievo socialmente negativo, che però rispecchia l'oggi, lasciando intravedere, in positivo, possibilità vitali per la narrativa che si misuri coi problemi del mondo che ci circonda.

<sup>25</sup> “Anche quando avanza pretese realistiche, [...] il romanzo non rappresenta che in minima parte la realtà: condensa piuttosto, nel proprio tessuto verbale, un modo di vederla e sentirla” ([http:// www.cesaredemarchi. com/ it/ malattia.shtml](http://www.cesaredemarchi.com/it/malattia.shtml)).

“[...] dalla netta separazione di romanzo e realtà discende ancora un'ultima conseguenza circa l'unico impegno possibile del narratore: che sarà quello di narrare, e non altro” (*Ibidem*).



DAVID ALBERT BEST

FRANCESCO GENITONI'S DUMB PEASANT:  
*IL TEMPO FORSE*  
AND THE NARRATIVE OF RURAL EXODUS<sup>1</sup>

Troubling common perceptions and modes of representation of the Italian agrarian working class – within the broader socio-historic context of the Western peasantry – somehow goes against the grain of recent popular views on the slow rural renaissance currently at play in cities and regions across the developed world. But it is at the centre of diverse European literary analyses where “peasants” are found to be interwoven with “the ancient polarity of the country and the city”: conservative, obstinate, Catholic, distrustful of modernity, and only on rare occasions subversive.<sup>2</sup>

By way of introduction, I wish to highlight three statements that each implicate the peasant “class” in a form of evolution where society supposedly leaves behind a part of itself to wither, expire and – at some unknown point – drop off. In Marx’s exemplification of French smallholders as a social [non] class, one reads of a fundamental problem in their assertion of identity or status:

<sup>1</sup> The article incorporates an unpublished dialogue held in early 2010 (see below). I would like to express my gratitude to F. Genitoni for his generous input of time and assistance in preparing the article.

*Abbreviations:*

*ISL: Parlavamo di una specie di intervista scritta e lenta*, ed. D. A. Best, 28 January-19 March 2010. *ITF: Il tempo forse*, Reggio Emilia, Aliberti, 2004

<sup>2</sup> M. McGowan, p. 29 of “*Die Stadt ist der Metzger*”: *The Crisis of Bavarian Peasant Identity in Franz Xaver Kroetz’s “Bauern sterben”*, “German Studies Review”, 19.1, February 1996, pp. 29-40.

“The small-holding peasants form a vast mass [...]. Each individual peasant family [...] acquires its means of life more through exchange with nature than in intercourse with society. A small holding, a peasant and his family [...]; the great mass of the French nation is formed by simple addition of homologous magnitudes, much as potatoes in a sack [...]. In so far as millions of families live under economic conditions of existence that separate their mode of life, their interests and their culture from those of the other classes, and put them in hostile opposition to the latter, they form a class. In so far as there is merely a local interconnection among these small-holding peasants [...], they do not form a class. They are consequently incapable of enforcing their class interest in their own name [...]. They cannot represent themselves”.<sup>3</sup>

Marx expresses that peasants can be “classified” only in so far as they are isolated in their material and cultural poverty from more affluent classes. But they are also – it appears – separate from each other, cannot be collectivised, and therefore neither speak with coherent voice nor identify with one another. This goes some way to explaining why the peasant has typically been the *subject* of representation and rarely “owner” of her/his image.<sup>4</sup>

Second, in her 2008 economic report on food production and sustainability, L. O. Fresco makes a bland prediction: “past intensification of agriculture has led to high environmental and social costs, and so the fear exists that with rising agricultural demand, the environmental and social costs could rise”.<sup>5</sup> Fresco’s “social costs” refer to the “class” that Marx finds difficulty in identifying:

<sup>3</sup> K. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, New York, International Publishers, 1994, pp. 123-24.

<sup>4</sup> “C’è sempre stata poca attenzione,” says Genitoni, “e molta diffidenza nei confronti dei contadini (‘avidì’, lo diceva già Virgilio, e ‘furbastrì’) e soprattutto dei piccoli proprietari e in particolare dei piccoli proprietari della montagna, perlopiù cattolici e democristiani. Gente povera ma allegra, socievole, bonaria e ironica; con forte senso, anche in funzione di sopravvivenza, della collettività, di fare parte della stessa storia/storie/religione/dialetto/ecc. e anche della stessa miseria cui si cercava di sopperire con lo scambio mutualistico di ogni cosa [attrezzi, forza lavoro], condividendo ogni cosa fino alle chiacchiere nelle case/stalle (veglie) e nella piazzetta, con amicizia [comunque non mancavano le inimicizie, le antipatie, ecc., anche tra fratelli e parenti...], con un’allegria di fondo, feste paesane, cantate, bar, gioco delle bocce, ballo, ecc.” [ISE].

<sup>5</sup> L. O. Fresco, *Biomass, Food & Sustainability: Is There a Dilemma?*, Madrid, Taurus, 2008, pp. 36-37.

as agriculture is burdened with the “responsibility” of feeding increasingly urban populations, small farmers – peasants – are wiped out of “food-production systems”, no longer viable. The third statement comes from R. Patel, world food politics expert, in a recent enquiry into the war for control of food resources. Patel produces an eloquent “no comment” picture:

“The story of food production to which most of us can admit [...], owes more to fairy tales and children’s television programming than anything else [...]; received opinions of pastoral bliss, of farmers planting the seeds in the ground, watering them and hoping that the sun will come out so that the plants can grow big and strong [...]. The majority of the world’s farmers are suffering. Some are selling off their lands to become labourers [...]. Some migrate [...]. A few, too many, resort to suicide”.<sup>6</sup>

Contemporary writer F. Genitoni treats these rural social and demographic themes in his 2004 short novel, *Il tempo forse*, like few others writing today. In the context of the present volume – *Specchi di realtà* – his work can be seen to deal with the dissolution, or at the very least metamorphosis, of a “realtà” difficult to either qualify or quantify. When I proposed that *Il tempo forse* be taken as “uno specchio di qualche parcella di realtà”, Genitoni went back to his origins, describing its setting as:

“un mondo che stava finendo, da una parte perché si dissanguava di suo, dall’altra perché veniva profondamente modificato, stravolto, annientato. Quel cambiamento epocale, di tutta la società ma in particolare del mondo contadino, visto attraverso due rappresentanti forse un po’ particolari che però hanno dentro tutto di quel mondo: semplicità/complessità, povertà, fatica, malattia, violenze, abbandono e solitudine, ma anche ricchezza: di storia personale e collettiva, di storie e letteratura orali, di saperi e conoscenze umane e tecnico-professionali, di conoscenza e rispetto della natura, di volontà di vivere, di speranza nonostante tutto. Inizia una ‘diaspora’” [ISL].

Gaining his stimuli from the issue central to the opening citations, Genitoni focuses his discourse on a micro-situation that resonates with so many recent European peasant histories, revealing

<sup>6</sup> R. Patel, *Stuffed and Starved: Markets, Power and the Hidden Battle for the World Food System*, London, Portobello, 2007, pp. 6-7.

what lies beneath the exterior vicissitudes affecting rural societies not only in Italy and Europe in past decades, but from Mexico to India to Korea in the present day.

Born in 1951 in Cola, Genitoni is from Emilia Romagna, in the so-called “terza Italia”;<sup>7</sup> not that of the rich and fertile plains, however, but the *Appennino reggiano*: “la montagna dove progressivamente scompaiono le piccole stalle (una-due mucche) e rimangono pochi, grandi stalloni. Ma scompare anche la gente: perché tanti sono andati via come la mia famiglia a Sassuolo; perché tanti muoiono, naturalmente” [ISL]. In 1960, his family left the rural mountain domain for Sassuolo, “capitale della ceramica”, near Modena. No extensive biography exists beyond the cover leaf of his works, short introductions, and my own correspondence with the author. “Perché scrivere di questo contesto?”, I asked. Genitoni replied simply:

“Con *Il tempo forse* ho anche voluto salvare, dal tempo e nel tempo, la storia di Uncle e Grandmère e di tutto quello che essi rappresentano. Così come ho considerato, e considero, la fatica e il tempo ‘perso’ nell’occuparmi ancora, pur a distanza, della terra e delle piante un obbligo e un contributo a quel mondo” [ISL].

Genitoni has authored *Soldati per conto nostro* (1989), an essay on the Resistance; various children’s stories; poetry and short stories appearing in numerous anthologies; and a first novel, *Carte della Delizia* (2002), a tale about small-town bureaucracy. Journalist, writer, and – as he claims – “amministratore e non politico”, he served as Sassuolo’s municipal councillor for Culture from 2001 to 2005, and for Education from 2004 to 2005.

The dynamics shaping his upbringing are those that invariably impacted on his marginal district and further afield. He grew up partly within and, if not, in close contact with a rural mountain society among those most affected by drastic post-WWII changes:

“La scarsità di terra non consente di restare tutti lì, con la fine della guerra è anche iniziata una crescita demografica. Le aperture sul mondo fuori dalla vallata portate dalle macchine e da chi le guida, dalla radio e

<sup>7</sup> See A. Bagnasco, *Tre Italie. La problematica territoriale dello sviluppo italiano*, Bologna, Il Mulino, 1977.



dalle prime televisioni incrinano e poi cambiano se non interrompono quella cinghia di trasmissione di padre in figlio di lavori, tradizioni, abitudini e cultura” [ISL].

Rural exodus, mechanisation of agriculture, urbanisation and “civilisation” of the countryside all preoccupy and engage Genitoni, and of the summers spent with his Grandmother and Uncle in their mountain home (loosely depicted by another narrator in *Il tempo forse*), the writer told me:

“C'erano grandi pause di grandi silenzi tra i non lunghi momenti di parole. Nei quali pause e silenzi risaltavano i battiti della vecchia sveglia che stava ‘da sempre’ sul camino in cucina: *tictàc tictàc*. In quei momenti – magari seduto o sdraiato sulla panca di legno – ho pensato più volte che ‘sentivo’ il tempo, il suo passare, tra passato e presente, e tra presente e futuro. Erano davvero, quando tutto si combinava al meglio, dei momenti ‘perfetti’, importanti, solenni, dentro i quali sentivo scorrere il tempo, e passare la storia, la piccola storia quotidiana sullo sfondo di quella grande, di quanto ne arrivava fin qua” [ISL].

Genitoni witnessed “l’esodo dalle campagne alla città”, the demise of the *mezzadria*, the desertification of *piccole proprietà*, and the impoverishment – in every sense – of agrarian communities. These features furnish his work, in dot-to-dot fashion, with tangible and poignant undercurrents derived from the common socio-cultural history of the peasantry.

In a manner of speaking, peasants have never had individual, self-asserted identity; they have rarely been perceived as “singular nouns”. Any encyclopaedia of European history documents the roles of feudal peasants as “undifferentiated”, in contrast to the “specialised” artisans in early industry. This may be one reason for which peasant cultural expression has tended to be *collective* and *oral*, not recorded on the page, and it is apt that Genitoni refrains from giving his peasants personalised names, that he employs foreign soubriquets: they are simply Grandmère and Oncle. When asked why, he told me:

“Per ‘mimetizzarli’. Poi il francese Grandmère mi permette di tenere insieme l’idea di *nonna* con l’idea della *Grande Madre*: intesa sia come Terra che come ‘mia nonna’ la quale mi fu davvero, con la sua tribolata vita e per come l’ha vissuta, una seconda, Grande madre ideale, esemplare. Mi sembrava che chiamandoli Grandmère e Oncle la loro vicenda non

fosse semplicemente la storia di Cleonice e Vito, o di altri due nomi sostitutivi, ma si liberasse meglio dagli impicci realistici – organici e inevitabilmente deperibili – per diventare una storia più ‘grande’, emblematica, rappresentativa non di due persone, appunto, ma di tante persone così, di un mondo intero. Che è considerato ‘minore’ se non inesistente. Non ha nemmeno nomi precisi” [JSL].

The peasant has always worn the mask applied by those who record (political society, the State, “cultured” intellectuals), and not a mask that s/he adorns her/himself; so Genitoni’s peasants – in parody – wear those of Uncle and Grandmère. Remove them – and the trappings that urban society is wont to apply – and, *pirandelliana-mente*, the image behind – impossible to fix – disintegrates.

So how should “peasants” be described? Iris Origo notes their “shrinking mental horizon”, “narrowness” of vision, and “scepticism”,<sup>8</sup> but using the term “peasant” at all can be derogatory; Silone thought so in the preface to *Fontamara*: “so bene che il nome di cafone, [...], è ora termine di offesa e dilleggio”. But this writer foresaw – or rather hoped – that society would come to value that ill-defined mass (see Marx’s potatoes): “cafone” would eventually become a term of honour rather than of scorn and, in any case, “peasant” would, according to Silone, denote universal (*ergo superior*) status attached to no political geography, therefore a class apart, a truly international class unlike anything Marx might have described: “I contadini poveri, gli uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono di fame, i fellahin i coolies i peones i mugic i cafoni, si somigliano in tutti i paesi del mondo; sono, sulla faccia della terra, nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé”.<sup>9</sup>

Yet Western Europe has – scholarly texts reveal – witnessed the uprooting of the peasantry: many report its “death throes” in the loss of traditional agriculture and subsequent demographic change. But what of it? Has the peasant not remained a *peasant* elsewhere, the starting point, if one prefers, of “civilised man”? Is not the peasant, anthropologically, the most basic farmer, the lowest common denominator, the block of clay from which cultivated, more evolved types emerge: a timeless human-animal (according to C.

<sup>8</sup> I. Origo, *War in Val d’Orcia: An Italian War Diary, 1943-1944*, London, Allison & Busby, 1999, p. 90.

<sup>9</sup> I. Silone, *Fontamara*, Milan, Mondadori, 1988, pp. 3-4.

Levi) living outside State and History?<sup>10</sup> Despite his overt – read: unremittingly paternalistic – empathy for the “peasants”, Levi’s suggestion is that they constitute a lowly stage on the way to the full evolution of human society. This implies its inevitable disposal, once exhausted, and therefore the peasant’s extinction. Wherever you place her/him in contact with that other world (developed, urban, cultivated) s/he does not fit and begins to fall apart. So is there, ultimately, no place for the peasant – purportedly unchanged over millennia – on today’s rural landscape?

It would seem the case for Genitoni’s protagonists. *Il tempo forse*, described in its cover as both “grotesque farce” and “still life”, represents in all of ninety-three pages the deteriorating life and lifestyle of Grandmère, an elderly peasant woman struggling to keep her hillside smallholding, and Uncle, her bachelor son, a perennial psychotic tortured by hardship, frustration, solitude, suppressed sexual urges, a maelstrom of nature-inspired insanity that elsewhere finds its vent in suicide. It erupts, in fact, in unexcused, silent aggression against the senility-bound Grandmère, violence echoed in the badly farmed land and damaged fences. A constellation of factors making up her “circumstances” force Grandmère to a decision: “Lunedì mi faccio fare le carte e vado al ricovero. Lì almeno non mi picchiano” [ITF, 11]: her move to the plain is fixed, to change sides as it were, to go to the town, thence to the large, all *mod-cons* dwelling of her other son and his family. Uncle will remain alone, madness festering.

Uncle is one of a long line of rural “matti” – a common trope of the unconventional peasant – that perhaps already peaked in Paolo Volponi’s *Macchina mondiale*.<sup>11</sup> But his is also a condition, Genitoni points out, not uncommon to the rural mountain context:

“Le malattie o i disturbi mentali erano poi molto diffusi in quel mondo, isolato fino alla fine degli anni ’50. Non per niente a Reggio Emilia c’era il grande Ospedale psichiatrico San Lazzaro che ha sempre ospitato molta gente contadina della montagna. In tutte le borgate c’era più di un ‘matto’ o ‘scemo del villaggio’, e tanti erano soggetti a depressioni, la parola ‘esaurito’ si sentiva spesso” [ISL].

<sup>10</sup> C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Turin, Einaudi, 1990.

<sup>11</sup> P. Volponi, *La macchina mondiale*, Milan, Garzanti, 1965.

But does Uncle have any chance of self-determination or salvation from madness? Genitoni's tale seems to arrive at the conclusions predicted by this other great writer, Volponi, in the absolute failure of schemes for cooperation and rural development launched by the *Macchina's* subversive and psychotic "thinker", Anteo. This figure of peasant origin is a "character" at odds with the identity and context attributed to him, with himself: a peasant-non peasant, in that he sees, thinks and acts, in a bid to pump life-restoring innovation into a world that is fast disappearing, rather than indulging in the tradition of peasant inertia, a sort of rural *omertà*. Uncle, the more recent "matto", tragically appears not to think at all, seeing little beyond his bottle and cigarette butts in a downward spiral of self-annihilation where he thrashes about in confused protest, indeed, but with the impact of a frenzied mosquito in a watering can. As such, he is as far removed from the restorative properties of Reason and History (*à la* Levi) as any other twentieth-century literary peasant. There appears little left of Italian rural society to keep Uncle or Grandmère standing and so perhaps they are as paper peasants,<sup>12</sup> adrift without course on the currents of modernity. If context, setting, and socio-cultural group define one's status, here they have dissolved: Uncle and Grandmère are fossils laid bare in a terrain no longer their own.

Such a concept is taken up in Stefano Jossa's study of *italianità* as a literary expression. This scholar notes how the identity of the "other" Italy – not the one writers and thinkers typically evoke – is linked to "la fatica e la sofferenza della vita". Carlo Levi's work, for example, would place "[il] mondo contadino in opposizione alla storia, che ha prodotto solo violenza e distruzione". If there is, on one side, "the State" and, on the other, the extra-state "world of peasants", then there are, as Jossa puts it, "due Italie" (sociologically/culturally, as opposed to the frequent geographically and economically-conceived "tre Italie"), "quella dei vincitori e quella dei vinti [...], l'Italia contadina, più volte violentata dalla storia". According to C. Levi, whom Jossa cites, peasant values offer the

<sup>12</sup> This was an accusation levelled at Silone; see M. Walzer, *The Company of Critics: Social Criticism and Political Commitment in the Twentieth Century*, London, Halban, 1989, p. 109.

only form of resistance to the presumed truth found in [official] Reason and History: “Tutto per i contadini, ha un doppio senso [...]. La ragione soltanto ha un senso univoco, e, come lei, la religione e la storia [...]. Nel mondo dei contadini non c'è posto per la ragione, per la religione e per la storia”. And what then of Pasolini's contrapositioning of “Italian identity” to the “non-identity” of the peasant world (“l'Italia umile e vera dei contadini che lavorano”) which does not subscribe to “Italian” identity, that is the State (“che crede nella storia e nel progresso”)? The peasant possesses an identity non-identity, a shadow of the identity forced or created by “Italian culture”, yet one fails to exist without the other.<sup>13</sup> Taking it a step further, Marx and Engels pointed out that “the feudal aristocracy was [...] not the only class whose conditions of existence pined and perished in the atmosphere of modern bourgeois society”.<sup>14</sup> The peasantry, as we know, would eventually die off too.

This issue of peasant identity in contemporary European literature might seem anachronistic but F. Genitoni gives insightful responses to the above questions, dredging up rare but real protagonists, hangers-on perhaps, but more likely indicators of a parallel world persisting in peripheral zones throughout developed Europe. In effect, one could take this text – and Genitoni's reading – as an exposition of what has remained washed up of the peasantry in the wake of phenomena discussed by the canonical Silones, Levis and Volponis. His sequence of events about nameless characters, further mystified by foreign epithets and masked because they are two remnants lingering into the present where most of a faceless multitude have long gone, is narrated by nephew/grandson, Paolino, a mouthpiece for the author's own story.

Uncle and Grandmère are largely defined by the arrangements of settings around them, how Paolino perceives the two in the context of their simple, anything but blissful, dirty and degenerated rural cottage, a world detached from the suburban dwelling to which he now belongs. Descriptions reveal much of the life that Grandmère has led, the residual toil on her body. Our meetings

<sup>13</sup> S. Jossa, *L'Italia letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2006; see pp. 135-38 of Chapter IV, *Le ferite della storia*, pp. 101-50.

<sup>14</sup> K. Marx and F. Engels, *Communist Manifesto*, Introduction by C. Harman, London, Bookmarks, 2003, p. 23.

with Uncle, on the other hand, come through violent acts perpetrated against Grandmère, resonant of the harsh peasant “genocide” that has preceded his generation and left it stranded, without landmarks. And while Grandmère’s lot may have been conditioned by work and hardship, past and present, Uncle’s is indivisible from the human waste and detritus he leaves about his being and in the spaces he occupies: pools of spit, crushed dead flies, cigarette ash.

Grandmère’s recurring lament, “Non credevo mica, ve’, Paolino, di ridurmi così... Diavolo ladro, miseriaccia schifa!” [ITF, 13], “Ma non credevo proprio mica, ve’, Paolino, di ridurmi qua in questa maniera. Con un cane e uno così” [ITF, 23], “Non credevo proprio mica, ve’, Paolino, di ridurmi qua in questa maniera, con un cane e uno così... Diavolo ladro, miseriaccia schifa!” [ITF, 26], punctuates the book and tells much of the deterioration of this odd couple and their impossible domestic situation. The tragedy – Genitoni explained to me – is that “Grandmère *era* chiacchierina, lo *sarebbe* stata, si conteneva anche per non irritare il figlio nei ‘momenti no’ e perché le mancavano quasi sempre gli interlocutori” [ISL]. Violence persists and intensifies: for the smallest pretext (these “momenti no”, for instance), Uncle beats Grandmère about the head with a broom. Later, alone with her grandson, she sobs that Uncle once told her that after the age of eighty, one never dies: “forse è per questo che mi picchia: per vedere se è vero!” [ITF, 13-14]. The descriptions of Uncle and Grandmère are sketched impressionistically, in quick succession, as if in fast brushstrokes. We see them for who they are: Uncle’s “pancia, gonfia e trasbordante dai pantaloni cadenti, dominava il suo profilo. Ai piedi aveva i sandali che portava slacciati anche d’inverno, con le calze di lana” [ITF, 28]; and Grandmère: “sembrava una statua scura, [...]. Come costume delle donne, aveva la testa avvolta in un fazzoletto scuro e, davanti, un grembiule anch’esso scuro, a fiorellini chiari, con due tasche e la pettorina fissata con spille da balia; uno scialle nero di lana le fasciava le spalle” [ITF, 9].

The aggressive exchanges happen suddenly, out of nothing, and the reader is left to contemplate what has been witnessed, given the task of filling in the omitted causes: “Lui era lunatico, lo sappiamo, e non parlava troppo e solo quando ne aveva voglia e a modo suo”, says Genitoni of his real uncle [ISL]. But the world seems to close around the two characters: Uncle, for example, reveals the manner in which his life is restricted by apparent insanity: “io non ho il fu-

cile; non mi danno più il permesso” [ITF, 18]. He also yields glimpses of the utopian freedom of the peasant world that remains in his mind, lucid pictures of landscapes, idyllic groves. Curtains draw quickly on any sense of the bucolic: in Paolino’s modern Italy, this is not what peasant life is made up of. And so the tale cuts quickly to Grandmère’s removal to the plain, a somewhat tardy flight, forty years or so after the general rural exodus of her kind. Where Volponi’s novels told much of abandoned farmhouses and breathless fields discarded like empty packaging or strewn, unwanted clothing in the slipstream of peasant flight, Genitoni is his equal in depicting Grandmère’s descent, etching it into the History of the peasantry. Grandmère states: “Chiuso con la guerra, abbiamo ricominciato a lavorare. E basta. La terra era sempre poca, sempre meno, per tutti. Il figlio più grande ha dovuto andare via, in pianura, per campare” [ITF, 25]. It is to this son’s abode that Grandmère, squeezed from her domain, is now headed.

“La vecchia sveglia con le sue grandi cifre nere segnava intorno alle dieci e venti di sera; il rumore a scatti dei secondi cuciva lunghe buche di silenzio della giornata” [ITF, 27]. Once again, in the country, writers say, time passes unheeded; timelessness prevails. But Grandmère’s fate is decided in an instant, to become no longer peasant but ex-peasant, émigrée, exile, her two sons in bitter conflict: one, Uncle, of the hills, the country, still *contadino*; but the elder, Paolino’s father, of the plain, long since *cittadino*. For a senseless spat about a pair of worn out shoes, Grandmère will depart. Uncle’s brother berates him:

“Lei, ve’, ha lavorato. Anche per te, che non hai mai fatto una merda. Per quelle due biolche di terra che c’hai, ha fatto più lei che te. E, in aggiunta, ti ha fatto anche da serva per tutta la vita. Una bella stupida. Ma adesso è finita. La porto via!” [ITF, 32].

Paolino is summoned to bring the car to transport Grandmère and her wares on this inexorable slide from mountain to plain. No triumphal departure is hers: the life of one more peasant, one more peasant lifestyle, is brought abruptly to an end, quenched or, perhaps less dramatic, simply brushed aside.

What strikes Grandmère about her new system of reference points? “Le tantissime case, le automobili, e i pavimenti lucidi e scivolosi nell’appartamento di suo figlio maggiore” [ITF, 39]. “Poi

c'era la televisione", explains the narrator, "La 'cassetta' piena di gente a ogni ora del giorno [...]. Non si sarebbe mai spogliata davanti alla televisione accesa; né ci sarebbe di certo andata a mangiare dentro: '[...]. Uomini e donne mischiati insieme. E fanno tutto lì, davanti ai bambini'" [ITF, 40-42]. Displaced and disoriented, almost a refugee, Grandmère is a relic of her former self, "le pantofole [...] tagliate davanti, per fare uscire le dita deformate da calli" [ITF, 46]; "le grosse vene stagnate di viola e di nero, macchie livide come le cartine geografiche disegnate dal satellite, in fondo alle gambe gonfie" [ITF, 52]. In her own manner, Grandmère sadly explains to Paolino that she no longer recognises herself in these adoptive circumstances: "ho abitato sempre in casacce da contadini, ho dormito in stalle e fienili... e adesso non riesco ad alzarmi da letto perché è troppo morbido e ho paura di scivolare, perché qui c'è troppo lustro" [ITF, 58]. And on her death bed, she turns against her elder son, calling for him to leave her be, shaking her stick and shouting that she would gladly have split his head – not Uncle's – with it because he thought her a poor idiot. In extracting her from poverty, toil, threats and solitude he believed in a gesture of charity but little did he appreciate the phenomenal, historic, near-seismic magnitude of taking her from the country.

Uncle's demise, too, is without grace, his coordinates removed: the hens fail to lay and around him all is filthy. Paolino's reflection says much on the question of peasant exodus: "sapevamo tutti troppo della solitudine, per nominarla" [ITF, 74]. Uncle stares into space, laughs inexplicably, and hurls violent insults in imagined dialogues. Perhaps the most significant act comes not long before his death when he gives up trying to be a farmer; he yields to external forces by slowly dismantling the most symbolic of all farming paraphernalia, the fence, posts and all, "che da tempo immemorabile recintavano i suoi campi, come quelli di tutti gli altri, per segnalare la proprietà, per difesa da uomini, galline, mucche, pecore, capre [...], la rete tutta strappata, arruginata e sdraiata nelle erbacce" [ITF, 79]. The narrator spells out the poignancy of his uncle's action, "terribile, profetico e rivoluzionario" [ITF, 80]. Uncle is well aware that there is nothing left for him, no relatives in the mountains, no community, no more peasant society, and on his deathbed he sees with limpid precision what he has been these past forty years: "[un] pagliaccio pazzo [che] aveva divertito tutta la parrocchia e l'intera diocesi" [ITF, 91], playing along where the stage



has long since been taken down, the set packed away, transported to distant market squares for other jesters to rant upon. I asked Genitoni: “Cosa significa l’idea del recinto in rapporto con un mondo che, così ci dicono ripetutamente, è scomparso; un’identità e identificazione che non c’è più con la terra?” His answer:

“Quando Oncle elimina i recinti, suo fratello lo legge come un gesto teso a scansare la fatica. A Paolino invece appare come un grande gesto ‘terribile, profetico e rivoluzionario’, del quale l’autore forse si rende conto o forse no. ‘L’indifendibilità della mia e della vostra vita. Un territorio per il quale è così inutile e stolto erigere muri, barricate, cancelli, porte, recinzioni, fili!... Qualsiasi segnale di difesa o di proprietà’, così pensa il narratore. Anche Oncle e Grandmère sono senza difesa e indefendibili. Per Oncle poi non ha più senso difendere i campi anche perché hanno perso valore, economico e ideale, non c’è più nulla da difendere. Non ci sono più nemmeno quelle pecore e galline per proteggere i campi dalle quali erano state impiantate le recinzioni. E poi il recinto è strumento concreto e simbolo di chiusura, di difesa dello spazio e della proprietà privata. È la negazione di quel mondo contadino, che è sempre vissuto senza avere bisogno di recinti visibili” [LSZ].

Coming back to the social history of the peasantry, the major factors that bring about change have come from outside: market forces, centralised political decisions, “common” agricultural policies, world trade agreements, multinational corporations, urban consumers. As Patel remarks: “written out of this story are the rural communities, who seem to be suffering silently [...]. From the city, it is hard to see the violence in the countryside, both physical and economic”. This excruciating truth shies from crying out the irony with which most modern states have at some point in their recent self-promotion and creation of national identity employed the notion that “the nation was born in the fields, and the proud modern state, now more urban than rural is the offspring of the countryside”.<sup>15</sup> One is brought back to the never-tired country/city debate elaborated in landmark studies by Raymond Williams. Patel sums up some of Williams’s main points:

<sup>15</sup> Patel, cit., pp. 15, 18, 23.

“If ever we think of fields, our thoughts about the countryside are benign, passive and vapid. To become and remain an idyll, the rural is forgotten, sanitized and shorn of meaning to fit the view from the city. [...] The city, now home of the majority of the world’s people, writes the country”.<sup>16</sup>

But Genitoni does much to dismantle this misconception and his repositioned metaphors offer a startling view of the modern peasant context, reconsidering perceptions of what the countryside means, what a rural person’s status and reference points entail, the loss, the failed existence, the mocking anachronism.

<sup>16</sup> Patel, cit., pp. 21-22.

AURORA CAREDDA

*LA MASSERIA DELLE ALLODOLE* DI ANTONIA ARSLAN.

ALCUNE OSSERVAZIONI  
SU LETTERATURA, MEMORIA E GENOCIDIO

1. Cercherò di analizzare alcuni aspetti dell'opera di Antonia Arslan sul genocidio degli armeni, e in particolare il suo romanzo *La masseria delle allodole*,<sup>1</sup> con le chiavi di lettura offerte dalle scienze sociali, nonché dalla riflessione psicoanalitica e filosofica sul tema dell'Olocausto. Come noto, il lavoro di questa scrittrice di origine armena, basato su memorie reali, racconta, sullo sfondo della società ottomana del tempo, la storia romanzata della sua famiglia, parte della quale perì nel genocidio del 1915-1916. Il romanzo, innovativo sotto molti punti di vista, a cominciare dal tema, pone questioni che hanno a che fare con la memoria e la storia, e le problematiche legate alla testimonianza di una tragedia, esperita tangenzialmente e inconsciamente attraverso il racconto e il silenzio dei sopravvissuti della sua famiglia. Procederò quindi con l'inquadrare il soggetto dell'analisi, situandolo nella cornice storica, esaminandone i risvolti sul tempo presente, delineando il profilo della scrittrice e leggendo la sua opera nel quadro del dibattito attuale su memoria, scrittura della storia e negazionismo.

Le stragi degli inermi sono una costante dell'umanità dai tempi biblici, ma i massacri e i genocidi del secolo scorso hanno assunto forme e proporzioni del tutto eccezionali fino all'orrore estremo di Auschwitz. Il termine genocidio, derivante dal greco *ghénos* – stirpe, razza – e dal latino *caedo* – uccidere, fare a pezzi – fu coniato nel 1944 da Raphael Lemkin, un giurista polacco di origine ebraica,

<sup>1</sup> *Abbreviazioni. MA: La masseria delle allodole*, Milano, Rizzoli, 2008.

studioso del genocidio armeno, la cui famiglia stessa sarebbe stata vittima della Shoah. Con questo termine, secondo la definizione approvata dall'ONU nel 1946, si intendono “gli atti commessi con l'intenzione di distruggere, in tutto o in parte, un gruppo nazionale, etnico, razziale o religioso o di altra natura”. Il genocidio del popolo armeno, “il Grande Male”, o *Metz Yeghérn*, perpetrato nel 1915 e 1916 dai Giovani Turchi, è il primo genocidio nella storia del Novecento, sebbene sia l'Africa coloniale tedesca, l'attuale Namibia, ad aprire lo spaventevole elenco dei massacri genocidari del secolo breve, con lo sterminio di 65.000 Herero, avvenuto tra il 1904 e il 1907.<sup>2</sup>

Secondo lo storico Marcello Flores, il genocidio degli armeni si situa all'interno di un processo di modernizzazione più vasto che, seppure con maggiori scarti dal resto d'Europa, si muove entro le medesime coordinate e che si svolge nel teatro della prima guerra mondiale, drammatica cesura nella storia della modernità.<sup>3</sup> Con il declinare dell'Impero ottomano e la perdita dei territori balcanici, la Turchia conosce una radicalizzazione nazionalista fortemente antioccidentale, che alla vigilia della prima guerra mondiale, la spinge ad accentuare i tratti dispotici, consolidati dall'alleanza con la Germania e l'Impero austroungarico e la porta, in vista di una “turchizzazione” dell'Impero ottomano, alla decisione di deportare e sterminare gli armeni, la minoranza più cospicua, considerata un ostacolo al piano di omogeneizzazione etnica. All'inizio del ventesimo secolo, vivevano in Turchia circa un milione e ottocentomila armeni. Si stima che circa settecentomila furono massacrati nelle città mentre altri seicentomila perirono di fame e di stenti durante la deportazione verso il deserto della Siria. Il 70% circa della popolazione armena, che viveva da tremila anni in Anatolia, fu annientato, mentre circa centocinquantamila persone trovarono rifugio in Europa e in America.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Cfr. Y. Termon, *Lo stato criminale. I genocidi del XX secolo*, Milano, Corbaccio, 1997.

<sup>3</sup> M. Flores, *Il genocidio degli armeni*, Bologna, Il Mulino, 2006.

<sup>4</sup> A. Arslan e L. Pisanello, *Husher. Voci italiane di sopravvissuti armeni*, Milano, Guerini, 2001, p. 16.

2. Alcuni dei fattori di modernità che Zygmunt Bauman ha individuato nella storia tedesca precedente la Shoah si trovano anche nella storia ottomana: riorganizzazione burocratico-militare dello stato, biopolitica della popolazione, con spostamento, in questo caso, degli immigrati musulmani dai Balcani in Anatolia a seguito della guerra e pulizia etnica dalla presenza armena e cristiana in generale, ragionamento scientifico delle *élite* e degli istigatori del genocidio, educate in Germania e in Francia.<sup>5</sup>

Se l'equiparazione tra la Shoah e il primo genocidio del Novecento è sicuramente non pertinente, i due eventi sono, tuttavia, comparabili. In qualche modo è possibile fare delle analogie e porsi delle domande: *in primis*, se il Grande Male non sia stato, per il fatto stesso della sua cancellazione, in qualche modo propedeutico al compiersi della Shoah. È quanto sostiene Bernard-Henry Lévi in un articolo in favore di una legge contro il negazionismo del genocidio degli armeni: "Ce génocide arménien, ce premier génocide, le fut – 'premier' – a tous les sens du term: un génocide exemplaire et presque séminal; un génocide banc d'essai; un laboratoire du génocide considéré comme tel par le nazis".<sup>6</sup>

Il negazionismo infatti, secondo la psicanalista Hélène Piralian, "a pour fonction, au-delà dell'extermination des personnes, d'entretenir la disparition de leur existence passée, de manière à ce que celles-ci deviennent non des morts mais de n'ayant-jamais-existé".<sup>7</sup> Il diniego agisce, inoltre, come un vero e proprio trauma psichico sui sopravvissuti e i loro discendenti. Negli ultimi anni i discendenti dei sopravvissuti hanno però iniziato un importante lavoro di scavo per riportare alla luce la memoria della tragedia.

3. Le narrative del genocidio armeno sono state qualificate come racconti di sopravvivenza. La psicanalista francese di origine armena, Janine Altounian, ha postulato che la sopravvivenza, in questo contesto, è "la stratégie inconsciente que les survivants d'une catastrophe collective et leurs descendants mettent réciproquement en

<sup>5</sup> Cfr. Z. Bauman, *Modernity and Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 1989.

<sup>6</sup> B.H. Lévy, *Arménie: loi contre génocide*, "Le Monde", 2-2- 2007.

<sup>7</sup> H. Piralian, *Génocide et transmission. Sauver la mort, sortir du meurtre*, Parigi, L'Harmattan, 1994, p. 15.

place, pour reconstruire sur pilotis les bases précaires d'une vie possible parmi le 'normalement' vivants où ils ont échoué".<sup>8</sup> Le testimonianze delle vittime e dei loro discendenti contribuiscono alla costruzione della narrativa della sopravvivenza, a scriverne l'eredità. I sopravvissuti, secondo R. Kaës, sono gli eredi di una storia in qualche modo "illecita", perché il trauma psichico è generato e vissuto nel segreto, nella cancellazione delle tracce degli scomparsi senza sepoltura.<sup>9</sup> L'impunità, con l'estromissione del diritto, che in ultima analisi è il tentativo di risolvere, con la parola, la violenza del conflitto, attacca l'ordine simbolico e il contratto sociale, minacciando i fondamenti stessi della cultura e della comunità.

L'atto di raccontare la storia, questo dovere di memoria, è un lavoro imperativo, il "nuovo imperativo categorico", che secondo Adorno è assolutamente indispensabile perché assume un valore e una funzione riparatrice, un gesto che permetterebbe, forse, di pagare il debito simbolico, cioè l'inevitabile debito psichico.<sup>10</sup> In tal modo si assolve a quel dovere di previsione e prevenzione dalla violenza della storia che Bauman assegna agli intellettuali: immaginare l'inimmaginabile.<sup>11</sup>

L'assolvimento di questo dovere è diventato ancora più pressante dopo l'abbattimento del Muro di Berlino, avvenimento che ha innescato un'accelerazione della Storia ingenerando due tendenze contrastanti: da una parte il processo di globalizzazione che estende la nostra interdipendenza, dall'altro la tendenza ai particolarismi etnici, linguistici, religiosi. Fenomeni che, almeno in Europa sembravano seppelliti con la sconfitta del nazifascismo ricompaiono con la guerra intestina dei Balcani: gli stupri etnici, i massacri, gli assedi, i bombardamenti, le deportazioni.

4. In concomitanza col declinare dell'era del testimone si avverte un cambiamento del modello legato al genere letterario: a testimo-

<sup>8</sup> J. Altounian, *La survivance. Traduire le trauma collective*, Parigi, Dunod, 2000, p. 1.

<sup>9</sup> R. Kaës, *Traduire les restes, écrire l'héritage*, in J. Altounian, *La survivance*, Parigi, Dunod, 2000, p. 187.

<sup>10</sup> T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004, p. 125.

<sup>11</sup> "The unimaginable ought to be imagined" (Z. Bauman, cit., p. 85).

nianze, diari e memorie si sostituiscono opere di invenzione: romanzi, racconti, film. Il testimone, in questa versione, secondo David Bidussa, non è più lo scampato o il sopravvissuto, ma il suo discendente, coinvolto e investito di un'eredità traumatica o l'esperto, in genere lo storico.<sup>12</sup> La trasmissione dei fatti diviene più problematica, ma anche più versatile.

I romanzi e la ricerca testimoniale di Antonia Arslan nascono come profonda esigenza personale di discendente di sopravvissuti, come necessità di elaborare un difficile lutto e di dare testimonianza. L'evento traumatico non è vissuto in maniera diretta e immediata.

Per Cathy Caruth, che basa il suo lavoro su Freud, la paura causata dallo *shock*, dalla mancanza di preparazione all'orrore, impedisce all'individuo di assimilarlo in maniera cosciente.<sup>13</sup> Così, ciò che è in questione, per quanto riguarda la sopravvivenza, è la presa di coscienza tardiva di una realtà fino ad allora omessa o rimasta in sospenso.

Secondo Serge Tisseron, l'integrazione psichica delle tracce di avvenimenti non simbolizzati in una generazione possono aver luogo nelle generazioni successive.<sup>14</sup>

Non a caso Janine Altounian, che ha trattato la trasmissione inconscia del trauma, scrive che "Les mêmes empreintes mémorielles peuvent parfois habiter les héritiers d'une même Histoire".<sup>15</sup>

Tuttavia, secondo Caruth, la paradossale complessità dell'avvenimento della sopravvivenza non può essere contenuta che da una storia più larga di quella dell'individuo, più vasta anche di quella di una sola generazione: "This notion of trauma also acknowledges that perhaps it is not possible for the witnessing of the trauma to occur within the individual at all, that it may only be in future generations that "cure" or at least witnessing can take place".<sup>16</sup>

Nel caso del genocidio del popolo armeno, accompagnato dal diniego fin dai suoi esordi, anche la testimonianza e il lutto sono rimasti sospesi. L'eredità traumatica, come rileva Chiantaretto, tra-

<sup>12</sup> D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 22-23.

<sup>13</sup> Cit. in C. Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, Baltimore, J. Hopkins University Press, 1996, p. 60.

<sup>14</sup> S. Tisseron, *Le Psychisme à l'épreuve des générations*, Parigi, Dunod, 1995, p. 137.

<sup>15</sup> J. Altounian, *L'intraduisible. Deuil, mémoire, transmission*, Parigi, Dunod, 2005, p. 4.

<sup>16</sup> C. Caruth, cit., p. 136.

smette un vuoto, il quale ha bisogno di un contenitore, di uno spazio da trovare all'interno di sé, a partire da ciò che è rimasto vivo nei sopravvissuti.<sup>17</sup>

Questo intraducibile vuoto, trasmesso dall'angoscia dei superstiti, rappresentati nel caso di Antonia Arslan soprattutto dalla zia Henriette, richiede un lavoro di interpretazione e ri-tessitura dei frammenti, affidato alla scrittura e sintetizzabile nel lavoro indicato da Altounian nel suo libro *La survivance*: tradurre i resti, interpretare la cultura, per scrivere l'eredità. La scrittura lavora per tracce, nel luogo della perdita, traduce i resti di una cultura distrutta e li ricomponi nel racconto della storia familiare e collettiva insieme. Secondo Altounian, "la première génération est mise à mort, la deuxième survit, la troisième parle. Elle parle la mort et la survie des précédentes".<sup>18</sup>

La sopravvivenza obbliga le generazioni che seguono a nominare e raccontare questo "bianco" della memoria, che è trasmesso nella psiche dei discendenti sotto forma di traccia inconscia della catastrofe che preme per uscire dalla latenza. La sopravvivenza avrà a che fare, in ultima analisi, con le strategie d'integrazione della scena originale mancata, rendendo così possibile una riparazione, o almeno una "liberazione", perché la morte degli antenati divenga integrabile e possa iniziare il lavoro del lutto.

5. Il lavoro di Arslan s'incrocia con un bisogno più ampio di conoscenza del passato rimosso e oscuro della storia contemporanea. La scrittrice contribuisce con la sua opera ad allargare la sfera della consapevolezza attraverso un'operazione culturale che trasforma la memoria del genocidio armeno da fatto intimo, familiare, in dato collettivo e coscienza storica. Il ricettore costituisce un'altra figura di testimone, su cui il racconto agisce e che testimonierà degli avvenimenti in maniera informale. La ricezione di una testimonianza esige la presenza di un terzo che lo integri nella memoria storica

<sup>17</sup> J.F. Chiantaretto, *Naissance d'un témoignage, témoignage d'une naissance*, in V. e J. Atounian, *Mémoires du génocide arménien*, Parigi, Puf, 2009, p. 179.

<sup>18</sup> J. Altounian, *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie*, Parigi, Les Belles Lettres, 1990, p. 197 ;



strumento di quel potere trasformativo che Terry Eagleton attribuisce alla letteratura.<sup>19</sup>

Antonia Arslan è consapevole della complessità del compito e della sfida che esso rappresenta per il suo lavoro di scrittrice. La “scena originale mancata” è ricreata declinando diversi piani narratologici, sostenuti dalla sua intelligenza narrativa, dalla ricchezza dell’inventiva (soprattutto attinente alla costruzione della trama) e da una magistrale efficacia discorsiva. Il racconto, in gran parte in terza persona, è intercalato da dialoghi, con incursioni nella storia e nel leggendario; alcuni dei personaggi sono costruiti col fascino sapienziale delle *Mille e una Notte*, la *suspense* del *thriller*, la maestria narrativa del romanzo popolare.

Il racconto è l’esito di un lavoro fondato su una capacità affabulatrice che intreccia gli avvenimenti riportando spesso a un tempo remoto, sospeso, alla lingua della nutrice, capace di aprirci l’accesso alla cultura preletteraria dell’antica Anatolia contadina. La lingua è in grado di evocare al contempo l’orrore della mattanza e la forza della sopravvivenza. Asciutta e precisa nel descrivere fatti cruenti, libera nell’anticipare sviluppi futuri, costruisce al contempo dei personaggi intriganti come gli eroi di una fiaba alle prese con l’orco e memorabili come le narrazioni epiche dei cantastorie. La realtà è in qualche modo trascesa e trasfigurata dalla forza dei giusti e dei salvati.

*La masseria delle allodole* è il primo romanzo di Antonia Arslan sulla tragedia degli armeni. Il libro esce nel 2004, vince numerosi premi di narrativa, tra cui lo Stresa, ed è finalista al Campiello.<sup>20</sup> Tradotto in quindici lingue e ristampato 26 volte, il romanzo acquisterà risonanza presso il grande pubblico nel 2007, anche grazie alla trasposizione cinematografica realizzata dai fratelli Taviani. L’età dell’autrice è anch’essa significativa, 66 anni, una novità, almeno in Italia. Prima di allora ha insegnato Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere dell’Università di Padova, e ha pubblicato saggi sulla narrativa popolare e d’appendice, sulla letteratura femminile, sulla “galassia sommersa”,

<sup>19</sup> T. Eagleton, *Literary theory: An introduction*, Oxford, Blackwell, 1983, p. 210.

<sup>20</sup> La prima edizione Rizzoli è del 2004, cui seguiranno la prima edizione BUR del 2005 e successive ristampe. Il testo a cui si fa riferimento è quello della sesta edizione BUR “Extra”, 2008.

spesso fuori dal canone, di letterate italiane tra Ottocento e Novecento. Ha scritto su Neera e di Buzzati, scrittore, quest'ultimo, da lei molto apprezzato.<sup>21</sup> È anche curatrice dell'edizione di *Il canto del pane*, del poeta armeno Daniel Varujan, uscita nel 1997. Nel 2001 pubblica un saggio divulgativo con Laura Pisanello, *Husher, voci italiane di sopravvissuti armeni*, di testimonianze di rifugiati in Italia dopo la I guerra mondiale. Nel 2009 esce *La strada di Smirne*, una continuazione della storia del primo, pensato anche come una storia a puntate, un diario trasposto, un romanzo popolare o un serial televisivo.

6. *La Masseria delle allodole* è un romanzo storico unico nel suo genere: si situa all'incrocio tra personale e il pubblico, tra l'individuale e il collettivo, tra memoria e storia, tra fatto e finzione.

La narrazione si nutre di tracce di memorie familiari, soprattutto i racconti del nonno Yerwant: "Yerwant non scenderà mai più di sua volontà nelle radici della sua appartenenza, nei musicali colorati ricordi del Paese Perduto, mai più fino a quando li racconterà alla bambina come fiabe lontane, forse inaccessibili, forse sognate" [MA,139].

Arslan attinge direttamente ai racconti orali trasmessi da parenti vicini e lontani, a carteggi, fotografie, oggetti, a memorie depositate dentro di lei, a testimonianze dirette e indirette, alla sua ricerca personale, storica e documentaria sul genocidio e in particolare sui sopravvissuti armeni in Italia. Attenta e consapevole della produzione letteraria e filmica al riguardo, della conoscenza della cultura e della società armena e ottomana dell'epoca, inevitabilmente si sostiene della sua competenza professionale di studiosa e di lettrice del romanzo dell'Ottocento e del Novecento, soprattutto femminile. *La Masseria delle allodole*, infatti, vuole essere anche un omaggio alle donne armene che, come la scrittrice ha dichiarato in un'inter-

<sup>21</sup> A. Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993; e A. Arslan e P. Zambon, *Il sogno aristocratico: corrispondenza Neera - Angiolo Orvieto, 1889-1917*, Milano, Guerini, 1990.

vista a Roberto Carnero, si opposero “alla brutalità della guerra e del genocidio con la loro capacità di conservare la vita”.<sup>22</sup>

Il libro racconta la storia d’amore tra Sempad e Shushanig e insieme la storia della loro famiglia allargata e della comunità armena in una cittadina dell’Anatolia occidentale tra il 1915 e il 1916. Un’umanità di cui il libro descrive l’annientamento pressoché totale nel corso del genocidio. I maschi saranno trucidati subito, le donne, i vecchi e i bambini saranno deportati verso il deserto siriano. Shushanig e una parte dei suoi figli, con l’aiuto di alcuni amici, riusciranno a mettersi in salvo. I due personaggi danno i nomi alle due parti in cui si divide il libro, a segnalare un prima e un dopo, una terrificante scissione. Altri personaggi compongono la scena: le sorelle di Sempad, Veron e Azniv, quest’ultima corteggiata da un ufficiale turco; un fratello di Sempad emigrato in Siria, che svolgerà un ruolo cruciale nel salvataggio; e un gruppuscolo di personaggi di pura invenzione, i “Giusti” antieroi, come il colonnello turco, il prete Isacco, la lamentatrice greca Ismene, il mendicante Nazim, un personaggio, questo, che matura nel corso della vicenda perché, come riferisce l’autrice nell’intervista citata, ogni romanzo è un romanzo di formazione.

Dopo un brevissimo prologo, una specie di pellegrinaggio alla basilica del Santo di Padova, Arslan presenta il nonno Yerwant e la zia Henriette, sopravvissuti e testimoni. Il nonno, partito per l’Italia giovanissimo per andare a studiare al Moorat-Raphael, il collegio armeno di Venezia, è colui che provvederà in seguito ai bambini superstiti, “li farà arrivare in Italia, pagherà il viaggio, li allevierà”. Nel tentativo di obliare la sua origine armena, così dolorosa da accettare, “nel 1924 chiederà al governo italiano il permesso di togliere legalmente dal suo cognome quell’imbarazzante codina delle tre lettere finali ‘ian’” [MA, 139], la desinenza patronimica, “fatto il cui significato è quello di una castrazione iniziata con lo sterminio fisico dei maschi”.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Le armene? Pazienti tessitrici contro il genocidio*, intervista di R. Carnero ad A. Arslan, “L’Unità”, 5-9-2004.

<sup>23</sup> F. Di Stefano, contributo inedito alle giornate di incontro con J. Altounian, svoltesi a Roma nel febbraio 2007, cit. da M. Fraire, *Oblivio della madre*, in J. e V. Altounian, *Ricordare per dimenticare*, Roma, Donzelli, 2007, p. 79.

Il libro è dedicato a Enrica-Henriette, “la bambina che non crebbe”, la zia sopravvissuta alla catastrofe. Henriette è una delle figure chiave in sottofondo del romanzo, perché simboleggia la figura della sopravvissuta, di colei che ha esperito l’orrore, che ha visto la Gorgone, la testimone per antonomasia: “Ora un getto di sangue caldo schizzato fuori dalla testa del padre la bagna tutta, attraverso il grembiule, inondando la calda oscurità del rifugio materno” [MA, 102].

Come avverte la scrittrice:

“Zia Henriette era una sopravvissuta al genocidio del 1915. Creatura della diaspora, non aveva più una lingua madre. Parlava molte lingue, compresa la sua, l’armeno in modo legnoso, innaturale. In tutte faceva patetici sbagli, e non volle mai raccontare la storia della sua sopravvivenza. Aveva dimenticato anche la sua età (in Italia quando sbarcò era così minuta e patita che le tolsero due o tre anni)” [MA, 7].

Questa succinta descrizione mette in evidenza due dati fondamentali, oggetto di studio della letteratura sull’argomento. L’oblio della lingua materna e il silenzio sulla sua storia di sopravvissuta. La lingua materna, che secondo Fraire è “primo veicolo per il radicamento di un mondo di suoni, segni, simboli”, designa la lingua degli scambi affettivi, della comunicazione intima tra la madre e il lattante, che dà la parola e apre al simbolico. La perdita della lingua materna segnala la desertificazione delle emozioni, rimanda a un universo affettivo violato, alla perdita di una competenza simbolica, di quel substrato spirituale che lavora come una struttura profonda, a una sorta di autismo. Aron Appelfeld, uno scrittore israeliano sopravvissuto alla Shoah, spiega molto bene cosa possa significare la perdita della lingua materna: “Senza una lingua somiglio a una pietra. Non so da dove ho tratto questa analogia, ma mi sembra che descriva adeguatamente la sensazione che, privo di una lingua, sarei appassito in modo lento e brutto, come il giardino dietro casa durante l’inverno”.<sup>24</sup>

L’impresa di sterminio riuscita e non riconosciuta, mette in qualche maniera la cultura di origine in uno statuto di non esistenza. L’accesso al simbolico è sbarrato, e la parte inconscia del/la discendente, che partecipa dell’identità collettiva, vive una situazione

<sup>24</sup> A. Appelfeld, *Storia di una vita*, Parma, Guanda, 2008, p. 112.

schizofrenica d'irrealità. Prigioniero/a o imprigionato in un discorso di negazione. Il ricordo di quel crimine inaudito, che agghiaccia e ripugna, è obliato nel tentativo di schivare la violenza del dolore e dell'orrore. Il trauma ammutolisce: "Arrotolata su se stessa nel buio, piangerà ogni notte, ogni notte, sopravvivendo: finché si rifugerà in una quieta ebetudine..." [MA,103].

La scrittrice ci restituisce il ritratto della zia scampata al genocidio come quello di una persona impietrita dal trauma. Il trauma, definito da Avishai Margalit come il ricordo associato all'emozione rivissuta nel momento del ricordare,<sup>25</sup> è un'esperienza per lei intrasmisibile, incomunicabile. La parola è in esilio. La scrittura, come scrive Michel de Certeau, adempie a "un rito di sepoltura, esorcizza la morte introducendola nel discorso"; svolge anche "una funzione simbolizzatrice, permette a una società di situarsi dandosi nel linguaggio un passato, e apre così al presente un proprio spazio".<sup>26</sup>

La scrittura seppellisce il passato "come mezzo per fissare un posto ai vivi". Il rito di sepoltura è reso da Antonia Arslan non solo dall'operazione di ricostruzione della scena dell'orrore e della deportazione ma anche con due personaggi d'invenzione, la lamentatrice greca Ismene e il prete greco Isacco che nel racconto onorano e seppelliscono i morti e danno coraggio ai vivi. Ismene, che porta il nome della sorella di Antigone, murata viva per aver disobbedito all'editto di Creonte che vietava la sepoltura del fratello, nemico della città, rimanda a una civiltà antichissima dove i riti pagani si mischiano a quelli cristiani:

"In fondo, avanzano con liturgica dignità le lamentatrici. Ismene è al centro, avvolta nei suoi stracci variopinti, agitando un grande scialle nero, che tende tra le mani distese come una bandiera. La scienza del lutto va rispettata: tutti lo sanno; e va maneggiata con cautela da persone esperte. Ogni dettaglio del clamore che fanno queste donne ha un senso; e i pianti, le urla, le esclamazioni formano insieme la lacerante armonia del lutto, ricomponendo l'umana pazienza, la fiducia nel Dio nascosto che queste sacerdotesse sole sono autorizzate a chiamare, con provocante familiarità" [MA,37].

<sup>25</sup> Cfr. A. Margalit, *L'etica della memoria*, Bologna, il Mulino, 2006.

<sup>26</sup> M. De Certeau, *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 118.

Il pianto rituale è associato al concetto di perdita della presenza studiato da De Martino e che fu proprio delle civiltà religiose mediterranee.<sup>27</sup> La crisi del cordoglio si presenta come il rischio di non poter superare il momento critico della condizione luttuosa. La perdita della presenza è il limite estremo di tale crisi. Sulla linea di tale regressione si trova uno stato psichico che si può manifestare in varie sfumature individuali ma che resta definito da una “ebetudine stuporosa”, che si riflette, come osserva l’etnologo, nel mito di Niobe. La lamentazione rituale non è altro che una determinata tecnica del piangere, un modello di comportamento che affronta l’attonito stupore e lo sblocca attraverso un controllo rituale del patire, svolgendo una funzione riparatrice e reintegratrice.

Ismene svolgerà un ruolo cruciale, insieme a padre Isacco e a Nazim il mendicante turco zoppo, nel salvataggio di Shushanig. Nazim e il colonnello turco appartengono, per certi versi a quella zona grigia, esplorata da Carlo Levi nei *Sommersi e i salvati*. “La storia popolare, ed anche la storia quale viene tradizionalmente insegnata nelle scuole, risente di questa tendenza manichea che rifugge dalle mezze tinte e dalle complessità”.<sup>28</sup>

I due personaggi descritti da Arslan sono figure controverse: collaboratori del regime eppure, per uno scatto morale, se ne distaccano riuscendo alla fine a riscattarsi passando dalla parte dei “Giusti”: “Il colonnello è un uomo ragionevolmente onesto, ragionevolmente umano, mediamente corrotto. Il suo mestiere è la guerra, ma non ama le stragi. È abbastanza avido, perciò non è fanatico: il fanatico uccide per suo piacere, o per culto di un’idea il sangue lo trascina ad altro sangue” [MA,108].

Il mendicante Nazim è una figura complessa, che “arrotonda sempre i profitti della mendicizia con un po’ di ben pagato spionaggio”; sarà lui a fornire l’informazione al *kaymakam* che darà il via alla retata alla masseria dove la famiglia di Sempad e Shushanig si era rifugiata e dove si compierà la strage.

Sarà questa strana figura di brigante e antico cavaliere insieme, sgusciato da un racconto delle *Mille e una notte*, che “prega il profeta e si sente paladino di Harun-al Rashid”, povero, confuso tra i

<sup>27</sup> E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>28</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 2007, p. 24.

poveri, a penetrare nel campo di deportazione e, insieme con Ismene, la prefica, e il prete Isacco, a prestare soccorso e salvezza ai suoi amici, spinto da una fede incrollabile: “Lui sa che raggiungerà Shushanig, e che la sua salvezza è affidata a lui, pegno del Paradiso che lo aspetta” [MA,166].

I “giusti” descritti da Arslan sono amici, a volte falsi, o anche funzionari corrotti. Come si può evincere dal libro di testimonianze curato da Pisanello e dalla stessa autrice – *Hushèr* -, le cui figure echeggiano a volte nel romanzo, i benefattori spesso sono anche mascalzoni. Secondo lo storico ebreo Gabriele Nissim, il “giusto” non è necessariamente un eroe, ma un uomo qualunque che ha cercato di interrompere la catena di violenza e annientamento di un essere umano.<sup>29</sup> Nazim ritrova la sua umanità per uno scatto di orgoglio e un sentimento di compassione:

“Io sono più furbo di loro. Io salverò la Validé Hanum. Io non sono un uomo da poco’ e altrettanto improvvisamente sente la pietà vera dell’uomo, la pietà grande che ci rende fratelli: si inginocchia vicino a loro, con fatica, piegando la gamba offesa, e li abbraccia. Sono solo tre, così soli, contro il Grande Male” [MA,177].

Un tema messo a fuoco da Arslan è quello della forza delle donne durante la deportazione, come resistenza contro il Male e come amore per le creature, i bambini e gli anziani. La forza delle donne è resa come presa di responsabilità, capacità organizzativa fondata sulla cooperazione solidale. A guidare le carovane della morte sono spesso le giovani donne più istruite, le madri oppresse e ammutolite da lutti indicibili, un dato sociologico questo, che segna una differenza significativa, all’interno dell’universo femminile, nella multi-etnica società anatolica: “Ma chi conduce è in verità un gruppo di ragazze, poiché Shushanig sembra ancora così remota, assente. Sono le giovani, le più emancipate, quelle che hanno frequentato le scuole e conoscono un po’ di francese, di storia, di geografia. Le signorine” [MA, 143].

<sup>29</sup> G. Nissim, *Il valore del concetto di “Giusto” in relazione ai genocidi del nostro secolo*. Cit. da M. Jansen, *I Giusti nella memoria del Grande Male*, in *Tra Storia e immaginazione*, a cura di H. Serkowska, Varsavia, Istituto italiano di cultura, 2008, p. 61.

Se la possibilità della sopravvivenza è appesa a un filo, molto dipende dalla capacità delle donne di infondersi coraggio, di tenere salda la presenza anche di fronte all'orrore, e di amministrare con grande oculatezza e razionalità il poco che si ha o che si riesce a procurare. Gli uomini sono stati massacrati in massa o obbligati ai lavori forzati. Il piano di sterminio è stato organizzato in gran segreto, la carovana, organizzata come "un campo di annientamento ambulante",<sup>30</sup> è in mano alla violenza degli *zaptié*: "Gli uomini sono morti tutti, tutto è permesso. Nessuno sbarrò loro la strada.(..) L'operazione deve essere condotta in modo molto moderno, con precisione chirurgica" [MA, 128].

La condizione in cui si vengono a trovare le donne, i vecchi e i bambini delle carovane, in questa marcia forzata verso la morte per fame e per stenti, è quella dell'inerte, come ha magistralmente descritto Franz Werfel: "gettati inermi su strade maestre dell'Asia, con dinanzi a sé mille e mille miglia di polveri, di sassi e di paludi";<sup>31</sup> e dove nessuna ribellione e difesa allo scatenamento della violenza sono possibili. La condizione di totale vulnerabilità e disumanizzazione di chi subisce l'offesa sintetizza il carattere inedito della violenza contemporanea che Adriana Cavarero, definisce "terrorista".

"Poi tutto si compie. L'erba brillante e la fonte sacra si imbevono presto del sangue dei bambini sgozzati, come esempio alle madri. Il prete viene spogliato e gli cavano gli occhi. Lui piange piano, come un bambino. Poi dondola nudo, impiccato al ramo più basso del grande platano" [MA,144].

Una delle eroine della dura sopravvivenza è Azniv. Arslan espone tutti gli aspetti umilianti della deportazione e della sofferenza, quelli che toccano l'umanità femminile in particolare, e che solitamente si tacciono: lo sfruttamento e la violenza sessuale.

<sup>30</sup> A. Cavarero, *Orrorismo ovvero sulla violenza sull'inerte*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 46.

<sup>31</sup> F. Werfel, *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, Milano, Corbaccio, 2003, p. 110



“[...] si sente contento nel suo orgoglio di maschio: queste ar-  
mene che si uccidono piuttosto che cedere (tra tutti i gendarmi si è  
diffusa la voce del convoglio di Van, quello dove tutte le donne in-  
sieme, cantando, si sono gettate nell’Eufrate con le loro figlie), que-  
ste orgogliose infedeli che sanno scrivere e tessono inganni, lui ne  
ha una tutta per sé, e che sembra contenta, e che fa bene l’amore.  
Logico darle un po’ del suo pane” [MA,154].

Azniv morirà per permettere agli altri bambini di sopravvivere.  
Il suicidio altruista o il suicidio di gruppo delle donne, come difesa  
estrema alla violenza disumanizzante, è uno dei capitoli più pertur-  
banti delle testimonianze sul genocidio raccolte dagli storici. La  
morte di Azniv coincide con la chiusa del romanzo che vede la so-  
pravvivenza delle figlie e della moglie di Sempad, Shushanig, la  
quale morirà sulla nave per Venezia; invece il “piccolo popolo” riu-  
scirà a raggiungere Yerwant a Padova salvandosi.

Antonia Arslan è riuscita, attraverso il lavoro della scrittura, a  
porre termine all’afasia traumatica all’interno della sua famiglia,  
riportando alla luce la memoria della tragedia al fine di elaborarne  
il lutto e a tradurne in forma d’arte il trauma collettivo. La scrittrice  
si sobbarca al ruolo di testimone della memoria ricostruendo tanto  
la tragedia familiare quanto quella di tutto un popolo. Il libro costi-  
tuisce, inoltre, un altro tassello di quel lavoro che non può che esse-  
re collettivo e che è volto ad annullare il negazionismo, evitando  
così il pericolo e il paradosso, secondo l’osservazione di Hélène Pi-  
ralian, che le vittime non soltanto siano dimenticate, ma che risulti-  
no come mai esistite.



MARK CHU

IMPEGNO DA VENDERE:  
SOCIETÀ E POLITICA  
NELLA SERIE DEL COMMISSARIO MONTALBANO  
DI ANDREA CAMILLERI

Nella nota introduttiva a *Crimini*, un'antologia di racconti *noir* firmati da alcuni dei maggiori autori italiani del genere, Giancarlo De Cataldo articola una sua definizione del "noir italiano":

"Parliamo, io credo, di un gruppo di autori che, attraverso il ricorso a luoghi e parametri di un genere da noi largamente minoritario, se non addirittura sporadico, in pochi anni hanno ideato e imposto un modo decisamente originale di raccontare i miti, i riti, gli splendori (poche) e le miserie (molte) della contemporaneità".<sup>1</sup>

Il curatore spiega che l'antologia ebbe origine da uno spunto televisivo – quello di "raccontare il 'giro d'Italia' in nero" – ma che finì "con il trasformarsi [...] in una sorta di 'fotografia' del *noir* italiano",<sup>2</sup> da cui deriva "un ritratto della contemporaneità a tratti agghiacciante".<sup>3</sup> È palese in queste affermazioni la fiducia posta da De Cataldo nel *noir* come specchio di realtà: tra l'altro il giudice-scrittore, nei suoi romanzi più conosciuti, *Romanzo criminale* e

<sup>1</sup> *Crimini*, a cura di G. De Cataldo, Torino, Einaudi (collana "Stile libero Big"), 2005. Il volume contiene un racconto di N. Ammaniti scritto assieme ad A. Manzini; e racconti di M. Carlotto, D. De Silva, G. Faletti, S. Dazieri, A. Camilleri, M. Fois, G. De Cataldo e C. Lucarelli. I riferimenti in questo scritto sono all'edizione del 2007 nella collana "Super ET". P. v di De Cataldo, pp. v-vii.

<sup>2</sup> *Crimini*, a cura di G. De Cataldo, cit., pp. v-vi. La prima serie televisiva di *Crimini*, di otto telefilm, andò in onda su RAI 2 nel 2006, seguita da una seconda serie nel 2010.

<sup>3</sup> *Crimini*, a cura di G. De Cataldo, cit., p. vii.

*Nelle mani giuste*, parte da alcuni episodi di cronaca per costruire un'immagine dei legami fra criminalità organizzata, massoneria, servizi segreti e potere politico dagli anni Settanta fino a metà degli anni Novanta.<sup>4</sup> Un simile tentativo di ricostruire una specie di “storia segreta” dell'Italia repubblicana, modellata apertamente sull'*Underworld USA Trilogy* di James Ellroy,<sup>5</sup> si trova nella *Trilogia sporca dell'Italia* di Simone Sarasso.<sup>6</sup> Nonostante la critica mossa da Filippo La Porta a quello che chiama il “Nuovo Giallo Italiano” (o “NGI”), per cui il genere avrebbe “un realismo solo apparente, poiché il suo modello non è la realtà ma il cinema e la tv”<sup>7</sup> – critica che sembrerebbe trovare conferma nella spiegazione di De Cataldo della genesi dell'antologia *Crimini* –, è innegabile che la letteratura di genere, sia essa *noir* o “gialla” (e qui non ci perderemo in discorsi tassonomici), è diventata negli ultimi anni forse il *medium* letterario più spesso utilizzato per riflettere sulla società contemporanea, ovviamente con vari gradi di successo, a livello sia ideologico che estetico. È anche vero che il ritratto della contemporaneità che emerge da questa riflessione è spesso caratterizzato, così come nei racconti dell'antologia curata da De Cataldo, dai temi portanti della corruzione, dello straniero e dell'ossessione del successo.<sup>8</sup>

Uno degli esponenti di risalto del fenomeno del giallo, le cui opere toccano spesso questi temi, è lo scrittore siciliano Andrea Camilleri, creatore del personaggio del commissario Salvo Montalbano, nonché autore di uno dei racconti pubblicati in *Crimini*. L'autore Camilleri ha spesso sfruttato la popolarità acquisita tramite

<sup>4</sup> G. De Cataldo, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002; *Nelle mani giuste*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>5</sup> J. Ellroy, *American Tabloid*, New York, Alfred A. Knopf, 1995; *The Cold Six Thousand*, New York, Alfred A. Knopf, 2001; *Blood's a Rover*, New York, Alfred A. Knopf, 2009.

<sup>6</sup> Al momento di scrivere sono usciti i primi due volumi della trilogia di Sarasso: *Confine di Stato*, Venezia, Marsilio, 2007; *Settanta*, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>7</sup> F. La Porta, *Contro il Nuovo Giallo Italiano (e se avessimo trovato il genere a noi congeniale?)*, p. 65 di G. Ferroni, M. Onofri, F. La Porta, e A. Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 55-75. La denominazione “nuovo giallo italiano” era già stata usata, ma senza maiuscole, da Giuliana Pieri nel titolo di un articolo del 2000: *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità*, “The Edinburgh Journal of Gadda Studies”, 0, 2000 ([www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php](http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php)).

<sup>8</sup> *Crimini*, a cura di G. De Cataldo, cit., pp. VI-VII.

il successo editoriale per polemizzare con il centrodestra e, soprattutto, con il suo *leader*, Silvio Berlusconi. Nella serie di Montalbano, Camilleri espone il proprio parere non solo sulla politica, ma anche sulla società italiana in generale; e per Lucia Rinaldi “through his reflections and comments Montalbano clearly and constantly voices Camilleri’s political standpoint and sharp criticism about contemporary society and the ‘state of the Italian State’ today. These elements [...] are core features in the definition of this detective figure in the written stories”.<sup>9</sup> Come premessa alla nostra analisi della natura dell’impegno rappresentato dal personaggio di Montalbano esaminiamone brevemente il contesto.

Parlare di Camilleri ci obbliga a parlare di un caso letterario. Già nel 2001, Simona Demontis pubblicò presso Rizzoli *I colori della letteratura. Un’indagine sul caso Camilleri*. L’anno successivo, il Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università di Palermo organizzò il convegno *Letteratura e storia: il caso Camilleri*, i cui atti furono pubblicati nel 2004 dalla casa editrice Sellerio, che tra l’altro, come si legge nell’introduzione di Antonino Buttitta, fu tra gli *sponsor* del convegno.<sup>10</sup> Proprio quest’ultimo fatto, dell’editore (ovvero di uno degli editori) di uno scrittore che sponsorizza un convegno su quell’autore e ne pubblica gli atti, ci ricorda che il caso Camilleri non è un caso esclusivamente letterario, ma anche un fenomeno commerciale. Dicendo questo, non intendiamo polemizzare né con la casa editrice né con gli organizzatori del convegno palermitano, né proponiamo una netta distinzione tra il “letterario” e il “commerciale”, il che sarebbe facilmente contestabile. Ma non sarebbe legittimo neanche tacere sull’aspetto industriale del caso, e rifletteremo in questo saggio su alcuni tratti del personaggio di Salvo Montalbano, o comunque dei romanzi e racconti di cui è protagonista, e su come questi tratti potrebbero contribuire al successo editoriale.

<sup>9</sup> L. Rinaldi, P. 53 of *Has the Screen Killed the Page? I polizieschi and the Case of Montalbano*, “Spunti e Ricerche”, 20 (*From Page to Screen*), 2005, pp. 46-58.

Camilleri è anche autore, con S. Lodato, della rubrica *Lo chef consiglia*, pubblicata su “L’Unità” dal 20-11-2008 al 22-11-2009, i testi della quale, che commentano la società e la politica italiane, sono poi stati raccolti nel volume *Un inverno italiano. Cronache con rabbia 2008-2009*, Milano, Chiarelettere, 2009.

<sup>10</sup> *Il caso Camilleri. Letteratura e storia* (introduzione di A. Buttitta), Palermo, Sellerio, 2004, pp. 9-17.

In questa sede non sarà né necessario, né opportuno fornire tutti i dettagli del caso Camilleri. Rimando a un altro contesto il lavoro statistico sulle vendite dei libri dell'autore. Basterà accennare al fatto risaputo che i libri di Camilleri, dall'inizio degli anni Novanta circa, uscendo mediamente con una cadenza fra trimestrale e quadrimestrale, dominano le classifiche, al punto che, a volte due, tre, o anche quattro suoi libri risultano contemporaneamente fra i dieci più venduti in Italia. Al successo specifico della serie del commissario Montalbano – che rappresenta un terzo circa dei quasi sessanta titoli pubblicati dall'autore nell'ultimo ventennio – hanno senz'altro contribuito i telefilm della Rai con Luca Zingaretti nel ruolo di protagonista, girati principalmente fra i suggestivi paesi del ragusano. Questo, comunque, è un fattore in qualche modo esterno, paratestuale, e altri, tra cui Lucia Rinaldi, hanno già affrontato l'argomento.<sup>11</sup> Ci dedichiamo qui invece all'analisi di un fattore interno al testo che potrebbe spiegare in parte il successo di pubblico goduto dai 53 libri sul commissario Montalbano.

All'inizio del *Giro di boa*, settimo dei – finora – quindici romanzi della serie di Montalbano (a cui si aggiungono quattro volumi di racconti),<sup>12</sup> Salvo Montalbano è sul punto di dimettersi dalla poli-

<sup>11</sup> Sarebbe da studiare anche il fenomeno dello sviluppo del turismo nei cosiddetti “luoghi di Montalbano”: da questo punto di vista, è interessante notare l'intervento di Sellerio Editore con il volume di M. Clausi, D. Leone, G. Lo Bocchiario, A. Pancucci Amari e D. Ragusa, *I luoghi di Montalbano. Una guida*, Palermo, Sellerio, 2007 e il volume di fotografia di G. Leone, *La Sicilia di Andrea Camilleri: tra Vigata e Montelusa*, a cura di S. Ferlita, con un'intervista ad A. Camilleri e un testo di Paolo Nifosi, Palermo, Kalós, 2004. Un altro prodotto librario che sfrutta la popolarità del commissario Montalbano e che, contemporaneamente, la promuove, è fornito da S. Campo, *I segreti della tavola di Montalbano. Le ricette di Andrea Camilleri*, Torino, Il Leone Verde, 2009.

<sup>12</sup> La serie di Montalbano numera, al momento di scrivere, quattordici romanzi, con un altro in uscita fra qualche giorno, e quattro volumi di racconti. Qui di seguito l'elenco delle abbreviazioni e edizioni di opere e interviste di Camilleri utilizzate in questo scritto:

SM *Storie di Montalbano*, a cura e con un saggio di M. Novelli, introduzione di N. Borsellino, cronologia di A. Franchini, Milano, Mondadori, 2002. All'interno di questo volume:

CT *Il cane di terracotta* (1996), pp. 155-410;

FA *La forma dell'acqua* (1994), pp. 3-153;

GT *La gita a Tindari* (2000), pp. 833-1066;

LM *Il ladro di merendine* (1996), pp. 411-638;

zia, stanco, deluso e soprattutto disgustato dal comportamento di alcuni suoi colleghi a Genova durante la riunione del G8 nel luglio del 2001 e dal contesto politico che aveva preparato il terreno per quel comportamento. In un lungo brano in corsivo che va dalla pagina 12 alla pagina 21, occupando quindi la maggior parte del primo capitolo del romanzo, e che racconta i motivi di una notte insonne, della “nuttata ‘nfami” del commissario [GB, 12], troviamo il riferimento più diretto e sostenuto all’attualità finora visto nella serie di Montalbano, di cui cito l’inizio:

“La vera virità era che il comincio del disagio di Montalbano risaliva a tempo prima, a quando la televisione aveva fatto vidiri il Presidente del consiglio che se la fissiava avanti e narrè per i carrugi di Genova sistemando fioriere e ordinando di togliere le mutanne stese ad asciugare su balconi e finestre mentre il suo ministro dell’interno pigliava misure di sicurezza assai più adatte a una guerra civile imminente che a una riunione di capi di governo: reti d’acciaio che impedivano l’accesso a certe strade, piombatura dei tombini, chiusura delle frontiere e di alcune stazioni, pattugliamento del mare e persino l’installazione di una batteria di missili. C’era – pinsò il commissario – un eccesso di difesa tanto ostentato da costituire una specie di provocazione. Doppo era successo quello che era successo: certo, c’era scappato il morto tra i dimostranti, ma forse la cosa più grave era stato il comportamento di alcuni reparti della polizia che avevano preferito sparare lacrimogeni su pacifici manifestanti lasciando liberi di fare e difare i più violenti, i cosiddetti black bloc. E appresso c’era stata la laida facenna della scuola Diaz che assomigliava non a un’operazione di polizia, ma a una specie di trista e violenta sopraffazione per sfogare istinti di vendetta repressi” [GB, 12-13].

ON *L’odore della notte* (2001), pp. 1067-243;

VV *La voce del violino* (1997), pp. 639-831.

LP *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2002;

GB *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio, 2003;

LC *La luna di carta*, Palermo, Sellerio, 2005;

Gli altri romanzi della serie di Montalbano, tutti editi da Sellerio, sono: *La pazienza del ragno* (2004); *La vampa d’agosto* e *Le ali della sfinge* (entrambi del 2006); *La pista di sabbia* (2007); *Il campo del vasaio* (2008); *L’età del dubbio* (2008); *La danza del gabbiano* (2009); *La caccia al tesoro* e *Il sorriso di Angelica* (2010). Le collezioni di racconti, tutte uscite dalle stampe di Mondadori, sono: *Un mese con Montalbano* (1998); *Gli arancini di Montalbano* (1999); *La paura di Montalbano* (2002); *La prima indagine di Montalbano* (2004).

Oltre ai riferimenti a Berlusconi, Presidente del consiglio, al Ministro dell'interno di Forza Italia, Claudio Scajola, e alle misure di sicurezza da lui disposte, ai violenti scontri fra polizia e manifestanti e alla morte di Carlo Giuliani, e all'assalto notturno da parte della polizia alla scuola Diaz, dove dormiva un centinaio di persone fra manifestanti e giornalisti stranieri, il brano in corsivo propone alcune riflessioni di Montalbano sulla presenza di politici di Alleanza nazionale nelle sale operative genovesi durante il G8. Tale presenza, a suo parere, incoraggiava "una parte della polizia, la piú fragile macari se si crede la piú forte" a sentirsi protetta e garantita, e a scatenarsi in atti di teppismo [GB, 16]. Ulteriori riflessioni vertono sulla rivolta di una parte della polizia a Napoli all'arresto di alcuni rappresentanti delle forze dell'ordine per abusi e violenze commessi [GB, 17-18], e sulla possibilità che gli scontri violenti di Genova fossero stati orchestrati per tastare le acque e capire "come avrebbe reagito la gente ad un'azione di forza, quanti consensi, quanti dissensi" [GB, 17].

All'indignazione e all'ira di Montalbano viene contrapposta la reazione di Mimì Augello, il suo vice, che lo scongiura di non dimettersi perché sarebbe un'offesa. Alla domanda di Montalbano, "A chi?", Augello risponde:

"A mia, per esempio. Che sono fimminaro sì, ma pirsona pirbene. A Catarella, che è un angilu. A Fazio, che è un galantomo. A tutti, dintra al commissariato di Vigàta. Al Questore Bonetti-Alderighi, che è camurriusu e formalista, ma è una brava pirsona. A tutti i tuoi colleghi che stimi e che ti sono amici. Alla stragrande maggioranza di gente che sta nella polizia e che niente ha a che fare con alcuni mascalzoni tanto di basso quanto di alto grado" [GB, 21].

Le ragioni addotte da Augello sono rassicuranti e tendono a minimizzare i fatti di Genova, anche se nel libro-intervista di Saverio Lodato, *La linea della palma*, uscita presso Rizzoli nel 2002, e cioè fra il G8 e la pubblicazione del *Giro di boa*, il discorso di Camilleri è meno conciliatorio e piú vicino a quello del suo personaggio:

"Da noi, in Italia, è accaduto un fatto molto serio, il 'G8'. E a Genova buona parte della polizia non si è comportata come ci saremmo aspettati. Ora, per capirlo, non occorre essere schierati politicamente. Le immagini le vedi. Quindi cosa ha visto Montalbano? Cosa ha visto Andrea Camilleri? Hanno visto le stesse cose" [LP, 379].



Ma le dichiarazioni dell'autore avranno molto probabilmente un effetto inferiore sui lettori rispetto a quello degli atteggiamenti del personaggio Montalbano e, nel *Giro di boa*, nonostante la rabbia espressa nel primo capitolo, al quinto il suo edonismo da buongustaio mette gli scontri di Genova sullo stesso piano della delusione per la chiusura del suo ristorante preferito:

“La conferma che il suo mondo aveva cominciato ad andare a scatafascio il commissario l'aviva avuta appena una misata appresso il G8, quando alla fine di una mangiata di tutto rispetto, Calogero, il proprietario-coco-cammareri della trattoria 'San Calogero', gli aviva annunziato che, sia pure di malavoglia, si ritirava” [GB, 78].

Altrove nel romanzo sono i commenti di politici e cronisti governativi sulla Legge Cozzi-Pini, ovvero Bossi-Fini, sull'immigrazione (Legge n. 189 del 30-7-2002) ad avvilito Montalbano e a suscitare in lui una serie di considerazioni sui guai sul “mondo offeso”:

“Di scatto, si susì e cangiò canale, più che arraggiato, avvilito da quella presuntuosa stupidità. Si illudevano di fermare una migrazione epocale con provvedimenti di polizia e con decreti legge [...]. [...] quella gente che arrivava da tutte le parti più povere e devastate del mondo aveva in sé tanta forza da far girare i cardini della storia in senso contrario. Con buona pace di Cozzi, Pini, Falpalà e soci. I quali erano causa ed effetto di un mondo fatto di terroristi che ammazzavano tremila americani in un botto solo, di americani che consideravano centinara e centinara di morti civili come ‘effetti collaterali’ dei loro bombardamenti, di automobilisti che scrafazzavano pirsone e non si fermavano a soccorrerle, di matri che ammazzavano i figli in culla senza un pirchi, di figli che scannavano matri, patri, fratelli e sorelle per soldi, di bilanci falsi che a norma di nuove regole non erano da considerarsi falsi, di gente che avrebbe dovuto da anni trovarsi in galera e invece non solo era libera, ma faciva e dettava leggi” [GB, 66].

L'associazione dei vari elementi di cronaca (tutti immediatamente riconoscibili) e la loro riduzione a titoli squillanti rappresentano contemporaneamente una riflessione sulla tendenza del telegiornale a omogeneizzare notizie e il riproporsi dello stesso schema criticato.

Certo, l'attualità e la società italiana nei suoi aspetti cronachistici sono presenti in tutti i romanzi della serie di Montalbano, a partire dal primo, *La forma dell'acqua*, in apertura del quale troviamo riferimenti al clientelismo [FA, 5], agli operatori ecologici con il diplo-

ma di geometra [FA, 5], all'intervento artificiale e inefficace dello Stato per fondare insediamenti industriali in Sicilia [FA, 5-6], all'immigrazione [FA, 6]. Troviamo persino un commento ironico all'*Operazione Vespri siciliani*, cioè alla mobilitazione dell'esercito in Sicilia a partire dal 25 luglio 1992, "a scopo di 'controllo del territorio'", insieme a una frecciata contro Nicola Mancino, il Ministro dell'interno democristiano: "un ministro dal volto buio e chiuso, degno di una tavola lombrosiana, aveva estratto, da pensieri ancora più bui e chiusi del suo volto, un'idea che subito gli era parsa risolutiva per i problemi dell'ordine pubblico nel Sud" [FA, 6].

Un'altra frecciata colpisce Salvo Andò, Ministro socialista della difesa nel primo governo Amato, che viene descritto come "il suo collega che dell'esercito si occupava e che pareva nesciri paro paro da un'illustrazione di *Pinocchio*" [FA, 6]. Ci si chiede se la mancanza di riferimenti al socialista Claudio Martelli, l'allora Ministro della Giustizia, sia dovuta al fatto che il personaggio Montalbano lo consideri estraneo alla decisione di mandare l'esercito come garante dell'ordine in Sicilia (e ci sarebbe rimasto fino all'8 luglio 1998), oppure, dato che le allusioni sarcastiche all'operato di Mancino e Andò sono accompagnate da commenti poco lusinghieri sulla loro fisionomia, sia da attribuirsi alla fama di bell'uomo di cui godeva Martelli nella stampa del tempo! Ancora più sorprendente in questo contesto è la mancanza di un riferimento alle stragi di Capaci (23-5-1992) e di via Amelio (19-7-1992), che portarono alla decisione politica di avviare l'Operazione Vespri siciliani. E si potrebbe ipotizzare che il fatto di non menzionare Falcone e Borsellino e le altre vittime della mafia nel romanzo sia un segno di rispetto, una scelta di non strumentalizzare la loro morte nel romanzo. Comunque, una pagina dopo si allude stancamente a "chi [...] il territorio realmente controllava", e cioè alla mafia che fornisce autorizzazioni per le varie attività illegali in zona [FA, 7].<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Nel secondo romanzo di Montalbano, *Il cane di terracotta*, al protagonista viene segnalato dalla proprietaria di una cartoleria un nuovo libro su Falcone e Borsellino, avvenimento che provoca la seguente riflessione: "Non aveva ancora capito che Montalbano detestava leggere libri che parlavano di mafia, di assassinii e vittime della mafia. Non riusciva a capire perché, non si capacitava, ma non li accattava, non leggeva manco i risvolti di copertina" [CT, 287]. Comunque, nello stesso romanzo appare il personaggio stereotipato e romanizzato del mafioso Tano u grecu. Per una discussione più dettagliata della posizione di Camilleri riguardo all'argo-

Verso la fine de *La forma dell'acqua*, il brigadiere Fazio riferisce a Montalbano l'occupazione della stazione da parte degli operai licenziati della fabbrica del sale e delle loro mogli, e gli chiede se la polizia dovrebbe andare a dare una mano. "A chi?" gli chiede Montalbano (si noti la formula narrativa che si ripeterà nel *Giro di boa* nella conversazione fra Augello e Montalbano analizzata sopra), a cui segue questo dialogo:

"Come a chi, dottò? Ai carabinieri, alle forze dell'ordine, che poi siamo noi, sino a prova contraria."

"Se proprio ti scappa di dare una mano a qualcuno, dalla a quelli che occupano la stazione."

"Dottò, io l'ho sempre pensato: lei comunista è" [FA, 145-6].

Questa etichetta di "comunista", ripetuta nei romanzi successivi, anche con l'aggiunta di "arraggiato" (ovvero "arrabbiato") [cfr., tra vari passi, *VI*, 696], lo rende erede del capitano Bellodi di Sciascia, come nota Simona Demontis, senza però fare riferimento a questo episodio nella *Forma dell'acqua*, che è il primo riferimento al personaggio di Sciascia.<sup>14</sup>

mento della mafia, rimandiamo a M. Chu, *Crime and the South*, in *Crime Fiction in Italian*, a cura di G. Pieri, Swansea, University of Wales Press, in preparazione.

<sup>14</sup> S. Demontis, *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 159: "Così l'atteggiamento di Bellodi, l'ex partigiano che si indigna per i soprusi subiti dagli operai delle miniere di zolfo e si guadagna l'appellativo di 'comunista', di sovversivo, ricorda il comportamento di Montalbano, in molti frangenti giudicato da Fazio un 'comunista arraggiato'". Nella nota che accompagna questo commento, Demontis rimanda alla *Voce del violino* [*VI*, 695-96] e alla rabbia di Montalbano per l'intervento del suo vice contro gli operai del Cementificio, che porta Fazio a commentare "Dottore [...], ma lei proprio comunista è. Comunista arraggiato è" [*VI*, 696], suggerendo il confronto con L. Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961), pp. 403-04 di *Opere, 1956-1971* (Milano, Bompiani, 1987, pp. 387-483), brano che citiamo qui per esteso, in cui il proprietario di una zolfara si lamenta del capitano Bellodi con un deputato siciliano in un caffè di Roma:

"Ed ecco che [gli operai] mi fanno la protesta: fischi davanti casa mia, parolacce che non le dico; roba da ammazzarli... Ebbene: vado a ricorrere da lui, e sa che mi dice? 'Avete mangiato oggi?' 'Ho mangiato' dico. 'E anche ieri' fa lui. 'Anche ieri' dico io. 'E la vostra famiglia non soffre fame, vero?' mi domanda. 'Ringraziando Dio' dico 'non la soffre.' 'E questa gente che è venuta a far cagnara davanti casa vostra, ha mangiato oggi?' Stavo per dirgli 'e che me ne fotto io se ha mangiato o non ha mangiato?' ma per educazione rispondo 'non lo so'. Lui mi fa 'dovreste

Nonostante la compassione per i diseredati e per i deboli, l'ambiguità della politica di Montalbano emerge da alcuni elementi cui accenniamo brevemente qui. Emerge, per esempio, dal suo atteggiamento equivoco verso le donne e soprattutto verso la sua compagna, Livia. Nei romanzi di Montalbano, sono rari i casi in cui le donne sono semplicemente donne e non corpi resi oggetti dallo sguardo di Montalbano, che rende complice lo sguardo del lettore. Basterà citare solo qualche esempio, come quello della prostituta Fatma ben Gallud:

“Come per un moto di paura, la donna lasciò cadere l'asciugamano, portando le mani a coprirsi gli occhi. Gambe lunghe, vita stretta, pancia piatta, seni alti e sodi, una vera femmina, come quelle che si vedevano in televisione per la pubblicità. Dopo un attimo, dall'immobile attesa di Fatma, Montalbano si rese conto che non di paura si trattava, ma dal tentativo di raggiungere il più ovvio e praticato degli accomodamenti tra uomo e donna” [FA, 48-9].

In questo caso, il voyeurismo del personaggio e del lettore viene mitigato dalla circostanza che è la donna stessa a esporre il proprio corpo al fine di guadagnarsi l'indulgenza del poliziotto, ma spesso la descrizione degli incontri di Montalbano con le donne – siano esse vittime, testimoni, indagate, colleghe o persone incontrate casualmente – è caratterizzata da una scopofilia gratuita: “La picciotta che stava telefonando era una trentina alta, capelli neri lunghi fino al fondoschiena, gambe bellissime” [ON, 1100]. Nella *Luna di carta*, nono romanzo della serie, Montalbano interroga la sorella di una vittima nella sua casa:

“La fimmina scattò addritta. La vestaglia le si aprì. Di sutta, era completamente nuda, nenti mutandine, nenti reggiseno, un corpo splendido, citrigno, compatto. Si arcuò. Nel movimento, macari i capelli le si scioglierono sulle spalle. Tiniva i pugni sirrati, le vrazza stise lungo i scianchi.

informarvi'. Io dico 'sono venuto da lei perché stanno davanti casa mia e mi minacciano: mia moglie e le mie figlie non possono uscire manco per andare a messa'. 'Oh' dice 'le faremo andare a messa: siamo qui per questo... Voi non pagate gli operai e noi facciamo andare a messa vostra moglie e le vostre figlie' con una faccia che, le giuro, e lei sa quanto sono caldo, mi faceva venire il prurito alle mani [...]. Ma dico: si è mai sentito uno sbirro parlare così a un galantuomo? È un comunista, solo i comunisti parlano così”.

L'occhi erano sbarracati. Pi fortuna, non taliavano verso il commissario" [LC, 90].

In questo esempio, si può notare che lo sguardo è unidirezionale, il che rafforza la subordinazione della donna al commissario, il cui ruolo già lo mette in una posizione di potere nei confronti di lei.<sup>15</sup>

La politica ambivalente di Montalbano si manifesta anche nella rappresentazione parodica della parlata degli immigrati, degli anonimi *extracomunitari* – che non sono mai nordamericani o australiani di origine europea, ma sempre africani, asiatici, o comunque “neri” di un qualche tipo – e dalla condiscendenza del personaggio nei loro confronti, atteggiamenti che sono in contrasto con la compassione di fronte alla situazione di alcuni immigrati rappresentati in quanto individui e alle condizioni che portano i poveri del mondo a emigrare subendo violenze e sfruttamento (*Il giro di boa*). Da una parte abbiamo la simpatia del commissario per il bambino tunisino François, ‘*Iadro di merendine*’, che Livia e, con qualche esitazione, Montalbano vorrebbero adottare: un bambino che, in ogni caso, è reso meno “minaccioso” dall’età e dal nome europeo, come ci ha fatto notare Michael Ross, commentando il testo della conferenza su cui è basato questo scritto. Dall’altra, nonostante le invettive contro la Legge Bossi-Fini, nei romanzi il contatto del commissario con gli immigrati è ripetutamente ridotto alle sue telefonate all’amica svedese Ingrid Sjostrom, a cui rispondono le donne di servizio di lei, che seguono questo tipo di formula e producono un’ambigua polifonia: “‘Ghi è tu ghe palla?’ [...] ‘Ga ora io guarda, tu aspetta’” [FA, 87]. Nel seguente esempio, Montalbano canzona il modo di parlare della cameriera di Ingrid, facendo sfoggio della sua superiorità da uomo colto occidentale:

“‘C’è la signora Ingrid? Lo so che è tardi, ma devo parlarle’.

<sup>15</sup> Contro l’ipotesi che l’eros di Montalbano sia una forma di resistenza alla consapevolezza della vecchiaia incipiente e alla morte che lo circonda, si può ribadire l’assoluta gratuità di tante descrizioni di donne nella serie, che danno il senso di un’altra formula narrativa.

Inoltre, un altro modello femminile presentato con una certa simpatia nella serie di Montalbano è quello della donna che serve piatti tradizionali, spesso al marito e a Montalbano, per poi ritirarsi silenziosamente, lasciando gli uomini a discutere di cultura, politica e indagini (cfr. per es. FA, 135).

‘Non casa signora. Tu dire, io scribare’.

I Cardamone pativano la specialità d’andarsi a cercare le cammarere in posti dove manco Tristan da Cunha aveva avuto il coraggio di mettere piede.

‘Manau tupapau’ fece il commissario.

‘Niente capire’.

Aveva citato il titolo di un quadro di Gauguin, era da escludere che la cammarera fosse polinesiana o di quei paraggi.

‘Tu essere pronta scribare? Signora Ingrid telefonare signor Montalbano quando lei tornare casa?’ [CT, 382].

Mentre non è da escludere un intento ironico, è interessante notare che la cultura di Montalbano viene espressa attraverso i due esempi dell’esploratore coloniale portoghese, Tristão da Cunha (c. 1460-c. 1540) e del pittore francese Paul Gauguin (1848-1903) che, nonostante la sua solidarietà con i polinesiani, ne presentava un’immagine pittorica altamente esoticizzata.<sup>16</sup> In ogni caso, la ripetizione, in quasi tutti i romanzi della serie, della formula del dialogo parodico ha l’effetto di “normalizzare” la derisione della parlata degli immigrati.<sup>17</sup>

La verosimiglianza di Montalbano sta nella coerenza della sua incoerenza, nel suo qualunque impegno, nel suo essere – come dice lo stesso Camilleri – “un personaggio del quale non finirò mai di dire male e bene nello stesso tempo” [LP, 382], un personag-

<sup>16</sup> È pure vero che Montalbano si beffa anche di personaggi non immigrati, ostentando le sue conoscenze culturali, come nel caso del corteggiatore dell’amica Ingrid, a cui il commissario fa capire che sarebbe indagato per presunti rapporti con “un certo Kurt Suckert”, ovvero lo scrittore Curzio Malaparte [CT, 227-28]. Comunque, M.L. Ross, ribadendo l’affermazione di P. Lewis che “the creation and use of humor is an exercise of power” (P. Lewis, *Comic Effects; Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, Albany, NY, SUNY Press, 1989, p. 13), propone che uno dei mezzi a disposizione della società europea per sfruttare lo squilibrio di potere fra se stessa e l’Altro definito per etnia – il proprio “*power advantage*” – è l’umorismo che avvilisce l’Altro (M.L. Ross, *Race Riots; Comedy and Ethnicity in Modern British Fiction*, Montreal-Kingston (ON), McGill-Queen’s University Press, 2006, p. 18), per cui subentra un’altra gerarchia quando l’oggetto della beffa è un immigrante.

<sup>17</sup> Rimandiamo a M. Chu, *Crime and the South*, cit., per una discussione delle differenze fra la parodia linguistica del personaggio Catarella (e la rappresentazione del dialetto in Camilleri) e quella delle anonime cameriere immigrate, e ancora a Ross per una discussione teorica dell’umorismo che caratterizza l’Altro etnico in termini di una menomazione linguistica (p. 9 di M.L. Ross, cit., *Introduction; Preliminary Convulsions*, pp. 3-22).

gio che ci rassicura che possiamo sì ridurre ogni donna a oggetto sessuale, o elogiarla per il fatto che non fa domande e non si immischia negli affari degli uomini; che possiamo lanciare “omosessuale” come epiteto, anche scherzosamente (come fa con l’amico magnaccia Gegè Gullotta, *FA*, 32); che possiamo ridere della pronuncia di chi non è di madrelingua italiana; e così via; e contemporaneamente rimanere “galantuomini” perché ci indigniamo della violenza e dell’ingiustizia e perché votiamo o professiamo di votare per il centrosinistra. Sembra confermare la nostra ipotesi sul valore di uomo del popolo attribuito a Montalbano questo brano di Ornella Palumbo che, nel 2005, cerca di spiegare *L’incantesimo di Camilleri*: “Montalbano non solo non è Dio, non è nemmeno un uomo perfetto. Ha le sue fragilità, le sue caparbie antipatie [...]. Tutto questo ne fa uno di noi, ce lo rende vicino e simpatico. Mentre proietta sulla sua integrità, sulla sua fedeltà a se stesso, il fascino del modello, e insieme della praticabilità”.<sup>18</sup>

Nella sua ricerca, attualmente in corso, per il conseguimento del dottorato in Italianistica presso University College Cork, Marco Amici sostiene che il giallo tradizionalmente oscilla fra i due poli della narrativa rassicurante e della narrativa perturbante. Nelle ultime manifestazioni del giallo, di cui Montalbano è soltanto un esempio, l’impegno, se così si può definire, rischia di diventare un *topos* della narrativa poliziesca (e forse non soltanto), niente più che un elemento della formula narrativa mirato alla vendita. Nella sua monografia sul caso Camilleri, Simona Demontis analizza “*Topos* e modelli narrativi”, riferendosi, tra altre cose, a “situazioni archetipe”<sup>19</sup> Che il romanzo poliziesco sia un tipo di narrativa tendente alle formule è risaputo. Che Camilleri nei romanzi della serie di Montalbano (ma anche in altri) si affidi a formule in modo particolare è evidente da quanto detto qui sopra, e anche a partire dai titoli dei suoi libri che, in gran parte, sono sintagmi nominali costituiti da un sostantivo seguito da un modificatore.<sup>20</sup> È anche vero che il successo del personaggio Montalbano permette all’autore di raggiungere

<sup>18</sup> O. Palumbo, *L’incantesimo di Camilleri*, Roma, Editori Riuniti, 2005, p. 98.

<sup>19</sup> S. Demontis, *I colori della letteratura*, cit., pp. 117-69.

<sup>20</sup> Ringrazio Delia Bentley, della School of Languages, Linguistics and Cultures della University of Manchester, per la definizione tecnica della formula adottata da Camilleri.

un pubblico più ampio con gli altri suoi libri, come riconosce lo stesso Camilleri intervistato da Lodato:

“È il personaggio che ha aperto la strada al mio successo. Su questo non si discute. Se non avessi inventato questo personaggio, sarei rimasto uno scrittore da diecimila copie, che in Italia già tanto, ma non sarei andato oltre. Però è anche ‘na camurria. Presente com’è ai miei lettori, finisce col condizionarmi. Molti dicono: ‘E leggiamo questo libro, intanto che ci arriva un altro Montalbano. A proposito: a quando un altro Montalbano? [...]’” [LP, 382-83]

Nelle numerose interviste e nelle dichiarazioni sulla società e sulla politica, l’autore Camilleri è tutt’altro che qualunquista: voglio precisare quindi che la mia analisi si riferisce al personaggio. Si potrebbe suggerire perciò che le considerazioni politiche “progressiste” del commissario Montalbano, la sua indignazione di fronte all’ingiustizia e all’irrazionalità del potere costituiscono una categoria di componente formale all’interno di quella delle situazioni archetipe nella serie, e che questa categoria formale tende a riproporre ai lettori l’immagine degli italiani brava gente, nonostante le pecche. Grazie alle traduzioni, comunque, i romanzi della serie di Montalbano raggiungono un pubblico veramente internazionale, e lettori e studiosi in tutto il mondo devono forse chiedersi se non siano anch’essi coinvolti in questo meccanismo di autocompiacimento.



ROSSANA DEDOLA

L'ISOLA CHE SI RACCONTA AL MONDO:  
LA NUOVA LETTERATURA DELLA SARDEGNA

1. In questa nostra epoca della postmodernità o della surmodernità, i saggi di sociologia, di filosofia e di antropologia sui mutamenti del presente si sono moltiplicati a dismisura, aggiungendosi alla marea di romanzi da cui si rischia di essere sommersi e all'ondata di immagini da cui si viene costantemente bombardati; paiono invece scarsi gli studi dedicati al rapporto tra letteratura e società. In uno dei saggi usciti recentemente in Italia, *L'Orlando comprato: manuale di sociologia della letteratura*,<sup>1</sup> per evidenziare le trasformazioni avvenute negli ultimi anni, Giorgio Baroni e Andrea Rondini riportano un passo tratto da *Raccontare il postmoderno* di Remo Ceserani.<sup>2</sup> Lo studioso sintetizzava in rapidi passaggi i cambiamenti che si erano verificati nel breve periodo: la perdita di importanza dell'industria pesante, la delocalizzazione dell'industria, la produzione di merci leggere o addirittura immateriali, l'importanza dell'informatica, ecc.

Può essere interessante ripartire proprio da quel passo per notare come, a ridosso della caduta del muro di Berlino, l'accento battesse ancora sulle trasformazioni che riguardavano principalmente il mondo occidentale e la sua economia. Nel giro di pochi lustri tale visione è stata soppiantata drammaticamente da un'altra che mostra quanto profondamente si siano alterati gli equilibri e gli squilibri mondiali. Invece della preconizzata fine della storia, la globalizzazione ha messo impietosamente a nudo le malattie incurabili di

<sup>1</sup> G. Baroni e A. Rondini, *L'Orlando comprato: manuale di sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori, 2007.

<sup>2</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 24.

un pianeta che sembra riservare le sue ricchezze solo a pochi ricchi e globalizzare la povertà dei poveri, creando una moltitudine sterminata di affamati e di denutriti cui vengono sottratte anche le risorse più essenziali come l'acqua. Oggi possiamo veramente dire che il 1989 ha segnato una svolta epocale, secondo alcuni in peggior, come indica il sottotitolo del saggio di Angelo d'Orsi *1989. Del come la storia è cambiata, ma in peggior*.<sup>3</sup>

Gli studi dedicati agli effetti della globalizzazione tendono a enucleare alcuni problemi di fondo caratteristici degli ultimi vent'anni. Marc Augé ha definito "non luoghi" gli spazi e gli ambienti cui ha dato vita la surmodernità, mentre Zygmunt Bauman parlando della società "liquida" ha definito "turista" il modello di individuo che attraversa questi luoghi senza avere più una meta. Estendendo tale visione dalla società alla letteratura, Stefano Calabrese mette in rilievo come si sia giunti a una relativizzazione dello spazio e del tempo; la disaggregazione e il distanziamento che ne deriverebbero, sembrano abbattere le distanze e abolire lo spazio generando "una cultura di non luoghi evanescenti, delocalizzati e non ancora del tutto perscrutabili".<sup>4</sup>

Visti i punti di arrivo di tali analisi, sorgono spontanee alcune domande. Come affronta la nuova letteratura nata dopo 1989 il problema della collocazione dell'individuo nel tempo e nello spazio? È proprio vero che in questa letteratura si parli solo di non luoghi?

A mio parere, le riflessioni sulla realtà globalizzata mettono in evidenza solo una parte della realtà e, dovendo individuare filoni e tendenze, rischiano di incorrere in generalizzazioni troppo vaghe, imprecise e soprattutto troppo limitanti per comprendere i contributi che la letteratura ha offerto negli ultimi venti anni. Quest'ultima infatti appare molto più complessa delle definizioni che ne sono state date sia perché non si accontenta delle generiche carte topografiche entro cui si cerca di circoscriverla, sia perché avanza verso una regione ancora sconosciuta di cui non esiste una mappa esaustiva: la dimensione individuale. La letteratura entra in luoghi altrimenti inaccessibili, si infila nelle case, nei cortili, nelle camere più segrete, supera la soglia oltre la quale non riescono ad andare la

<sup>3</sup> A. d'Orsi, *1989. Del come la storia è cambiata, ma in peggior*, Milano, Salani, 2009.

<sup>4</sup> S. Calabrese, *I non luoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, a c. di S. Calabrese e M.A. D'Aronco, Roma, Carocci, 2005, p. 19.

sociologia, l'antropologia e la stessa filosofia. Non solo. Dal luogo più sperduto la letteratura può ancora parlare al mondo. Questo sembra avvenire oggi in un'isola del Mediterraneo tradizionalmente trascurata, nascosta e addirittura considerata "senza voce":<sup>5</sup> la Sardegna.

2. Se negli anni Settanta, con la pubblicazione di *Padre padrone* di Gavino Ledda (1975) e del *Giorno del giudizio* di Salvatore Satta (1977), solo due nomi importanti erano andati ad aggiungersi a quelli degli altri autori della Sardegna che erano riusciti a imporsi a livello nazionale, da Giuseppe Dessì a Emilio Lussu e Maria Giacobbe, oltre naturalmente a Grazia Deledda e Antonio Gramsci, dagli anni Ottanta in poi si assiste invece a un fenomeno senza precedenti. Michela Murgia ne ha sottolineato la singolarità:

"Il numero di scrittori sardi viventi, pubblicati nella sola categoria del romanzo, è talmente elevato che calcolandone l'incidenza sulla bassa densità demografica della popolazione si ottiene un rapporto di uno ogni settemila abitanti: praticamente ogni paese ha il suo scrittore. È come se la Sardegna avesse fatto per secoli silenzio di sé e ora, attraverso il coro molteplice delle sue diversissime voci, non vedesse l'ora di raccontarsi al mondo".<sup>6</sup>

La nuova narrativa della Sardegna sembra dunque correre parallela se non sostituire una cultura orale che è stata sempre vivacemente presente nella vita sociale dell'isola, dalle improvvisazioni in ottave alle sfide pubbliche tra poeti, insieme alla narrazione di fiabe e di leggende trasmesse di generazione in generazione in una "limba" che aveva preferito affidarsi alla memoria evitando la pagina scritta. Ora invece la scrittura viene ad avere il sopravvento, scegliendo di collocare accanto all'italiano espressioni in "sardo" considerato a tutti gli effetti lingua madre, come nel caso di Marcello Fois o di Salvatore Niffoi.

<sup>5</sup> Cfr. R. Bodei, *Introduzione* a G. Mameli, *La Sardegna di dentro*, Cagliari, CUEC, 2008, p. 13. Col suo libro, sottolinea Bodei, Mameli ha dato voce a una "Sardegna senza voce, quella trascurata da sempre e da sempre nascosta".

<sup>6</sup> M. Murgia, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Torino, Einaudi, 2008, p. 45.

La *nouvelle vague* che si è sollevata in questi anni in Sardegna ha spinto in primo piano autori di rilievo nazionale,<sup>7</sup> da Salvatore Mannuzzu, Sergio Atzeni, Giulio Angioni, Marcello Fois, Salvatore Niffoi, a Flavio Soriga, Giorgio Todde, Francesco Abate, Milena Agus, Alberto Capitta, Nicola Lecca, Michela Murgia, Alessandro De Roma, Luciano Marrocu e altri ancora. Sulla sua scia ha preso avvio anche nuova cinematografia ispirata da testi di narrativa, da *Pesi leggeri* di Enrico Pau, tratto da un romanzo di Aldo Tanchis, e *Gli Arcipelaghi* di Giovanni Columbu da un romanzo di Maria Giacobbe, a *Un delitto impossibile* di Antonello Grimaldi tratto dal romanzo di Salvatore Mannuzzu *Procedura* sino ai *Dimenticati* di Piero Livi, tratto dal romanzo di Francesco Masala *Quelli dalle labbra bianche*. Sia i romanzi che i film hanno presentato immagini inedite dell'isola e ne hanno scoperto nuovi luoghi; al centro non c'è solo la Barbagia, la Nuoro di Grazia Deledda o di Salvatore Satta, ma sono affiorate realtà poco conosciute, altre città, paesi e paesaggi: Cagliari, Sassari, il Campidano, l'Oristanese.<sup>8</sup>

La scoperta di tanti scrittori è stata possibile grazie a nuove piccole e vivaci case editrici come Il Maestrale di Nuoro, mentre la CUEC di Cagliari, con la pubblicazione di saggi dedicati alla letteratura della Sardegna, ha dato voce anche alla riflessione critica sulla letteratura sarda.<sup>9</sup> A tale fenomeno si aggiunge quello dell'ampio coinvolgimento del pubblico dei lettori in eventi che hanno assunto valenza nazionale come il festival dedicato alla narrativa che si svolge a Gavoi e quello dedicato alla poesia che ha luogo a Seneghe,

<sup>7</sup> G. Fofi, *Sardegna che nouvelle vague*, "Panorama", 13-11-2003.

<sup>8</sup> Sui cambiamenti che si sono verificati negli ultimi anni nell'isola cfr. G. Angioni, *Pane e formaggio e altre cose di Sardegna*, Sestu, Zonza, 2000, C. Cossu, *Sardegna la fine dell'innocenza*, Cagliari, CUEC, 2001 e P. Arlacchi, *Perché non c'è la mafia in Sardegna*, Cagliari, Edizioni AM&D, 2007.

<sup>9</sup> Cfr. G. Marci, *In presenza di tutte le lingue del mondo*, Cagliari, CUEC, 2006, A. M. Amendola, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, CUEC, 2006, T. Baumann, *Donna isola. Ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cagliari, CUEC, 2007, S. Sanna, *Fra isola e mondo. Letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*, Cagliari, CUEC, 2008 e *La ferita Sardegna. Riflessioni di ieri e di domani*, Cagliari, CUEC, 2007. Cfr. inoltre N. Rudas, *L'isola dei coralli: itinerari dell'identità*, Roma, Carocci, 2004 e S. Paulis, *La costruzione dell'identità. Per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, Sassari, Editrice democratica sarda, 2006.

mentre il festival *jazz* di Berchidda da decenni ha raggiunto un rilievo internazionale.

Dalle acque del Mediterraneo sembra insomma riemergere un continente sommerso e con esso molteplici voci che raccontano. Tra i tanti libri venuti a galla e trascinati dalla corrente dell'industria culturale a livello nazionale e internazionale vorrei soffermarmi su tre opere: *Sempre caro* di Marcello Fois, *Sardinia Blues* di Flavio Soriga e *La leggenda di Redenta Tiria* di Salvatore Niffoi, per analizzare in che modo vi sia affrontato il problema che ponevo all'inizio: il rapporto con il luogo.<sup>10</sup>

3. A apertura del suo libro *In Sardegna non c'è il mare*, parlando dei sardi di Barbagia, Marcello Fois sente il bisogno di mettere il concetto di identità sotto la lente di ingrandimento e di precisare che in quella regione della Sardegna il "particolare" arriva a definire l'indefinibile in maniera entomologica: "barbaricino, certo, poniamo di Nuoro, poniamo di San Pietro, poniamo della zona del Rosario, poniamo del cortile tal dei tali e via così".<sup>11</sup>

Nella sua analisi lo scrittore pone l'accento sull'incapacità atavica dei sardi di autodefinirsi stando a casa propria, alle falde del Gennargentu si vede solo la sconfitta, sottolinea Fois; se invece ci si sposta all'esterno, da perdenti si diventa vincenti. La posta in gioco sembra essere la propria posizione nel mondo che mette in discussione tutti i luoghi comuni e permette una nuova definizione dello spazio locale.

Fois rivendica la propria nascita come scrittore grazie all'incontro con *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta:

"Satta lo lessi d'un fiato in pullman tornando a casa. La storia di un posto abitato da viventi silenziosi e morti urlanti. È un omaggio alla memoria attiva contro la passività della rassegnazione. È un romanzo che diventa

<sup>10</sup> Qui di seguito le abbreviazioni e i dati bibliografici delle tre opere.

RT: *La leggenda di Redenta Tiria*, Milano, Adelphi, 2005;

SB: F. Soriga, *Sardinia Blues*, Milano, Bompiani, 2008;

SC: *Sempre caro*, con *Prefazione* di A. Camilleri, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>11</sup> M. Fois, *In Sardegna non c'è il mare*, Bari, Laterza, 2008, p. 98.

più giovane ogni anno che passa, che nasce e rinasce. Che si annoda in un localismo talmente impudico da diventare assolutamente universale”.<sup>12</sup>

Proprio quest’ultima definizione mette in discussione quell’idea di “non luogo” su cui mi sono soffermata all’inizio.

Nato a Nuoro nel 1960, Marcello Fois fa parte dal 1989 del *Gruppo 13* di Bologna che recupera e rilancia il genere *noir*, ponendosi come una delle esperienze letterarie più interessanti che si sono verificate in Italia e che hanno raggiunto una dimensione europea.<sup>13</sup> Inizialmente lo scrittore ambienta i suoi “gialli” nella Sardegna contemporanea (*Ferro recente* e *Dura madre*), seguendo in questa scelta Giulio Angioni e Salvatore Mannuzzu, ma con *Sempre caro* e *Sangue dal cielo* decide di trasportare la vicenda nell’Ottocento e di servirsi come investigatore di un personaggio reale, il poeta di Nuoro Sebastiano Satta (1867-1914). È lui, Bustianu, a compiere in prima persona le indagini.

Sin dal titolo, con la citazione leopardiana, il romanzo pone il problema di un luogo che proprio limitando lo sguardo consente di accedere a una dimensione che trascende i limiti della finitezza. Sarà interessante verificare quale sia la dimensione cui perviene il protagonista raggiungendo quel luogo che gli è caro. La narrazione è affidata a tre voci, il narratore, suo padre e lo stesso Bustianu, con “una sapiente, calcolatissima commistione tra lingua e dialetto”.<sup>14</sup> In realtà, come ha affermato lo stesso Fois che si ritiene un bilingue con il coraggio di disobbedire a entrambe le lingue, il sardo per lui non è un dialetto ma una lingua vera e propria.

Margherita Marras ha sottolineato come la dimensione sarda diventi più pressante da *Sempre caro* in poi, con la scelta da parte dello scrittore di immergersi nella *sardità*, un’esperienza che lo avvicina a quella degli scrittori francofoni della creolità antillana, dai martiricani Edouard Glissant, Raphael Confiant e Patrick Chamouiseau, di cui Sergio Atzeni aveva tradotto nel 1994 *Texaco*, a Maryse Condé per la Guadalupa, con i quali Fois “condivide la coscienza di appartenere ad un’area e a un territorio culturalmente e storica-

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> C. Oliva, *Storia sociale del giallo*, Lugano, Todaro, 2003, p. 186.

<sup>14</sup> A. Camilleri, *Prefazione* a M. Fois, *Sempre caro*, Torino, Einaudi, 2009, p. VI.

mente periferici”.<sup>15</sup> La pratica comune è quella del bilinguismo e del mistilinguismo.

Sia il titolo che l'*incipit* di *Sempre caro* si richiamano direttamente a Leopardi e al colle dell'*Infinito*, anche se viene subito chiarito che esso assume per il protagonista un significato diverso: “Che poi, per la precisione quando voleva dire *sempre caro*, non è che volesse dire il colle, voleva proprio dire “andare a prendersi il fresco in altura” e guardarsi il panorama e il bestiàmene e prendersi un po' d'arietta, che dalle nostre parti quando fa caldo, fa caldo” [SC, 3].

Anche questo breve esempio mostra come l'espressione in sardo “bestiàmene” si collochi alla stessa altezza dell'italiano parlato dal narratore e dell'italiano letterario. L'ermo colle leopardiano è divenuto qui un catino che limita lo sguardo e favorisce più che l'immaginazione l'immersione negli odori e nei colori: l'ombra è una passata di china scurissima e i profumi sono di sughero, di ferula e di lentischio, “talmente secco che i cisti facevano olio dalle foglie”. È proprio l'olfatto a filtrare la realtà con quella modalità che Fois aveva già indicato sin da *Picta*: “L'olfatto in Sardegna funziona in modo completamente diverso: esplose”.<sup>16</sup>

La dimensione sovraumana che il protagonista e con lui il lettore riesce raggiungere risulta subito lontana da quella leopardiana e dal sensismo che la ispira.

“Un catino coi bordi più belli che si possano immaginare, di roccia e muschio grasso, ispido e riccio come una barbetta etiope. Di lecci e quercioni e ginepri e corbezzoli. Di finocchio selvatico e cicoria, di ferula e cardi. D'argento e di ocra, di verde in tutte le sfumature.

La bellezza degli occhi, finalmente, e quella del naso, e quella del petto e delle orecchie” [SC, 12].

La bellezza della natura è talmente forte da travolgere tutti i sensi; immerso in quel luogo inconfondibile, il corpo lo conosce nelle sue sfumature cromatiche, nei suoi suoni e nei suoi odori sino a percepire che le piante, i colori, i profumi sono le manifestazioni di una dimensione che supera quella umana: “Fuggire da quel silenzio

<sup>15</sup> M. Marras, *Fois*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2009, p. 34.

<sup>16</sup> M. Fois, *Picta*, Milano, Marcos Y Marcos, 1995, p. 110.

perfetto, catatonico. Fuggire dal *plateau* arroventato dei lastroni di granito e dal pulviscolo rugginoso che impestava l'aria, per arrivare al divino cromatico, al chiasso ostinato delle cicale, al réfolo che accarezzava la vegetazione" [SC, 12].

In quella altura che si eleva di poco rispetto al *plateau* di granito si tocca l'infinito, si entra in contatto con un divino che non si allontana dalla terra, della terra infatti si sentono ancora i suoni e lo spirare del vento.

L'indagine condotta da Bustianu va avanti, passano i mesi, alcuni fili si aggrovigliano altri si dipanano, e di nuovo il protagonista compie la passeggiata nel suo "sempre caro" che pare favorisca anche la comprensione dei fatti accaduti. Ora quel luogo è attraversato da un'altra stagione:

"Qualche nuvola violacea sorvola i monti di Oliena, pioverà penso. L'Orthobene è sgombro. L'aria è talmente pulita, il paesaggio talmente terso, che pare di abitare al centro della luce. Il verde è liquoroso, il marrone è smagliante, il grigio del granito è argenteo. Non piacerebbe ad Antonio Ballero, penso, non fa per lui questo cristallo, che la sua pasta è densa come orzata sui bianchi, come fuliggine nei neri, come fiamma guizzante nei rossi E il suo pennello è troppo amabile per questo paesaggio di luore impietoso, intollerabile" [SC, 25].

La descrizione, filtrata attraverso la pittura, chiama in causa l'esperienza pittorica di Antonio Ballero, il cui pennello è "troppo amabile" per dipingere la violenza della luce percepita in quel momento; il pittore infatti resta ancorato a una dimensione finita. L'infinito è invece in quell'abitare al centro della luce accessibile attraverso la purezza dell'aria.

A conclusione del romanzo verrà ribadito dal personaggio stordito, annichilito dalla bellezza del paesaggio che la natura è l'unica dimensione divina davanti alla quale inchinarsi: "Spazio, spazio, spazio sotto al mio sguardo. Spazio troppo esorbitante anche per il mio corpo massiccio. Valle azzurra come come l'unica divinità alla quale sia giusto inchinarsi [...] Aspiro con le narici e mi pare che tutto quell'azzurro e quell'onda verde e quella sinuosità paglierina mi entrino in corpo e costruiscano versi" [SC, 91].

Da grande poeta e, come sottolinea Camilleri, con un profondo senso lucreziano della natura, Fois compie nel finale una straordinaria rielaborazione dell'*Infinito* leopardiano: la terra si trasforma



in mare aperto, l'isola in nave, in bastimento che avanza tra i flutti in balia dei marosi, una madre che contiene: "Farsi sostenere dal niente cromatico, sfuggire a quella stabilità basculante e affidarsi ai flutti... e il naufragar m'è dolce..." [SC, 92].

Pur navigando in un elemento liquido, questa terra non è un non luogo, la nave in cui l'isola si è trasformata si sposta per andare non si sa in quale direzione, ma pur muovendosi riesce a non strappare quel legame che permette di considerare la natura come una divinità.

4. *Sardinia Blues* di Flavio Soriga è uscito dalla Bompiani nel 2008. Soriga è nato a Uta, in provincia di Cagliari, nel 1975 e ha esordito con *I Diavoli di Nuraiò*, pubblicato nel 2000 da Il Maestrale con cui ha ottenuto il Premio Italo Calvino, seguito da *Neropiogia* (2005), dall'*Amore a Londra e in altri luoghi* (2009) e dal recentissimo *Il cuore dei briganti* (2010).

Lo scrittore vuole subito sgombrare il campo da un'immagine da cartolina della Sardegna, spostandosi verso un'ignota regione dell'isola: "La Sardegna in questa provincia di Oristano è il contrario di quello che credono i turisti, no glamour no stilisti no party no donne luccicanti no imprenditori milionari" [SB, 15].

Per raccontare questo angolo sconosciuto è necessario allontanarsi dai luoghi comuni, dai fantasmi della storia, dai sensi d'inferiorità, di marginalità e di perifericità, come dice uno dei protagonisti, e bisogna accettare "che siamo come gli altri, tutti gli altri, né meglio né peggio, eccellenti uomini qualunque del mondo"[SB, 12].

Ecco emergere dunque una Sardegna inaspettata rispetto a quella perpetuata dal più facile folklore, una terra tradizionalmente di emigrazione trasformata in pochi anni in luogo di immigrazione per i nuovi soggetti sociali che vi sono andati a vivere: le badanti ucraine, gli extracomunitari africani e sudamericani. Simile a quella di tanti coetanei in giro per il mondo appare invece l'esperienza dei tre protagonisti che lasciano provvisoriamente la Sardegna per andare a Londra. Il lavoro precario li metterà in contatto più che con la modernità con le conseguenze della globalizzazione.

Soprattutto al giovane che vorrebbe tentare la carriera di scrittore appare chiaro come non sia più possibile rifarsi alle immagini tradizionali della Sardegna con tutti i loro stereotipi:

“Dovrei parlare dei monti e dei banditi e dei formaggi e dei pastori e dei carabinieri e del velluto e dei gambali e delle tradizioni millenarie e della natura incontaminata e delle spiagge cristalline e della generosità e della accoglienza delle nostre genti e tutto questo ciarpame maledetto che ci assilla e ci soffoca da centocinquan’anni, dovrei fare il tour dei Circoli dei Sardi della penisola e andare ospite della televisione nazionale in programmi in cui sarei indicato allo stupito Paese come il pinguino ammaestrato, l’incredibile indigeno dell’isola di Sardegna che sa leggere e scrivere, l’ennesimo narratore di una terra inenarrabile, di un mondo arcaico e affascinante fuori dal mondo e dalla modernità, Dio mio -” [SB, 122].

Con forte straniamento, insieme ai giovani protagonisti, anche il lettore può porsi delle domande del tutto nuove, per esempio domandarsi come sarebbe stata la Sardegna vista da Andy Warhol, come sarebbero state narrate le vicende dei piccoli borghi della Sardegna o di Sassari e di Cagliari attraverso la cinepresa di Almodovar.

“Almodovar, lo conosci Almodovar? immagina se avessimo avuto un regista così. Se quelle splendide storie di suore e di froci e travestiti e madri apprensive e liberazioni sessuali e ipocrisia paesana, se tutto questo fosse ambientato a Cagliari e a Oristano anziché nella Mancha o chissà cosa, ti immagini quanto vivremmo più liberi e vivi, anziché trascinarci in questa atemporalità piagnucola?” [SB, 43-44].

Con una buona dose di ironia, facendoci inseguire i tre protagonisti nelle loro picaresche avventure *on the road* sulle strade dell’isola, Soriga distrugge i luoghi comuni, mostra gli effetti della globalizzazione anche nei borghi più sperduti, la spinta verso la libertà e la sfrenatezza che accomunano i giovani in tutte le parti del mondo.

Nel libro di Soriga non c’è un punto, ci sono invece frequenti spazi bianchi che sembrano seguire il ritmo altalenante del blues. La narrazione scorre con affondi e picchi, si innalza e si distende per attraversare le molteplici vicende che le voci narranti raccontano affastellando episodi, commenti, parole di canzoni, storie, luoghi. Il protagonista è il *blues*, lo stato d’animo malinconico con cui i tre personaggi principali, Licheri, Corda e Pani raccontano la propria vita, le proprie avventure, gli amori, le delusioni, i dolori e le speranze. La dro-

ga ha segnato la vita di uno dei tre, la passione letteraria quella del secondo e la talassemia del terzo. La vita di quest'ultimo – come quella dello scrittore – sin dalla nascita dipende dalle trasfusioni, una condizione che lo accomuna agli altri giovani che hanno la stessa malattia in tanti angoli del pianeta.

Attraverso la visione della malattia e dei ricordi di un lungo ricovero in ospedale quando era bambino, la vicenda di Pani arriva a toccare una nota dolente in cui prende spazio una religiosità che nasce dal forte senso della precarietà dell'esistenza.

“Ho visto morire troppi amici, credo sia per questo, troppi compagni di sventura sono mancati all'improvviso e avevano sedici o vent'anni [...] troppe volte è cambiato il sangue nelle mie vene [...] troppi sconosciuti mi hanno dato il sangue che è morto dentro di me ed è stato sostituito da quello di altri e altri ancora, non siamo mai gli stessi del tempo passato, in nessun senso” [SB, 191].

La riflessione sulla talassemia permette a Soriga di estendere a tutto il romanzo con molteplici sfumature una straordinaria metafora sul sangue, il “liquido emorragico in cui nuotiamo come pesci”, che riguarda anche la Sardegna e le sue identità.

Oltre alle vite dei protagonisti, anche i luoghi sono toccati da questa musica che non si ferma mai e che scorre come il sangue nelle vene, creando intasamenti, consumandosi e chiedendo di essere sostituito da nuovo sangue. È il sangue impoverito di un popolo rimasto chiuso in se stesso che per rinnovarsi avrebbe bisogno di sangue nuovo, di musica nuova, di nuove esperienze, di nuovi paesaggi, e soprattutto di confronti. Con il procedere della narrazione quello che sembrava un semplice romanzo picaresco rivela una complessità che cattura, una sostanza fatta di molti strati tenuti insieme dal sottofondo melanconico che accompagna un flusso vitale che non si può fermare, come non si può fermare la sofferenza, ma si può, nonostante tutto, sperare nella salvezza. Il sangue si consuma, la vita consuma, ma non c'è tempo per il consumismo, si scorre nell'esperienza fatta di eros, di delusioni, di impotenza, di esaltazione e di avventure senza senso, riconoscendo che il mondo “al tempo della comunicazione globale è la vita senza un orizzonte di mondo, senza un mondo all'orizzonte”.

5. Una Sardegna completamente affondata in un mondo arcaico è quella che racconta Salvatore Niffoi, nato a Orani, in provincia di Nuoro nel 1950. Niffoi ha cominciato a pubblicare con la casa editrice Solinas (*Collodoro*, 1997) poi con Il Maestrale *Il viaggio degli inganni* (1999), *Il postino di Piracherfa* (2000), *Cristolu* (2001), *La sesta ora* (2004) e infine da Adelphi *La leggenda di Redenta Tiria* (2005), *La vedova scalza* (2006), vincitore del Premio Campiello, e recentemente *Il pane di Abele* (2009) e *Il Bastone dei miracoli* (2010).

In *La leggenda di Redenta Tiria* la vicenda si svolge esclusivamente ad Abacrastra, il paese dei suicidi. Una voce, col suo richiamo irresistibile verso la morte, pone i personaggi della prima parte del libro in balia di un destino contro cui non si può opporre niente. Come ha messo in evidenza Giuseppe Marci, Niffoi riprende un passaggio cruciale de *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta, riproponendo sotto variate forme il gesto compiuto in questo romanzo da Pietro Catta: “Qui il diavolo lo afferrò. Gli tolse la cinghia dai pantaloni, gliela avvolse al collo e poi volò su un ramo, dal quale lo fece penzolare con gli occhi sbarrati”.<sup>17</sup>

Nella seconda parte del libro, si verifica un rovesciamento: alla voce che spinge al suicidio si oppone la comparsa di una miracolosa figura femminile, la cieca figlia del sole Redenta Tiria che ritrascina indietro colui che sta per togliersi la vita, imprimendo un altro giro alla ruota della sorte.

Si tratta di brevi biografie paesane su cui incombe il destino, segnate da sogni premonitori, da superstizione, incubi. Sono storie in cui doti innate, capacità, talento naturale si mescolano a vizi incontrollati, voracità, sessualità sfrenata, oppure storie che sono segnate sin dalla nascita o che si ripetono nel susseguirsi delle generazioni in cui la spinta vitale può spezzarsi di colpo senza alcuna avvisaglia. Davanti ai nostri occhi si spalancano le vite non solo di personaggi non illustri, per riprendere un titolo di Giuseppe Pontiggia, ma completamente affondati nella realtà locale.

Ma vediamo alcuni di questi protagonisti. Pascale Prunizza dalla prorompente vitalità non può fare a meno di liberare i cavalli che il padrone frusta a sangue e tiene incatenati. La nonna di Pascale so-

<sup>17</sup> S. Satta, *L'autografo de Il giorno del giudizio*, ed. critica a cura di G. Marci, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi / CUEC, 2003, pp. 324-27.

gna una notte un bue porporino dalle lunghe corna di metallo che divora le interiora dei cavalli. Da quel momento il destino del nipote è segnato. Accanto al suo corpo appeso verranno trovati gli stalloni che il padrone ha abbattuto a fucilate:

“All’ovile di Mascrubò, Pascale non c’era. La Voce lo aveva chiamato altrove. L’ho trovato io prima di mezzogiorno appeso al perastro che guardava il recinto coi suoi frutti acerbi. Al centro dello spiazzo, coricati sui fianchi come bambini stremati, giacevano gli stalloni che Dineddu Podargu aveva abbattuto a fucilate nella notte” [RT, 27].

C’è la storia di Bernardu Solitariu dall’indole violenta che sembra guarire dalla misantropia grazie alle erbe magiche con cui lo cura Moira di Traspacadule. La mano della morte lo ghermisce quando l’erba magica sta per finire. La vita del quasi centenario Genuario Candella che per tutta la vita è riuscito a vedere il lato comico in ogni tragedia, si spegne alla morte della moglie, come quella degli otto fratelli Gambaleddos che si avviano verso la morte quando i genitori perdono la vita in un incidente stradale. Si potrebbe proseguire a lungo con la galleria dei personaggi che soccombono o di quelli che si salvano, ma ciò che colpisce è che non c’è una grande differenza tra gli uni e gli altri e soprattutto nessuna tipicizzazione.

Anche noi precipitiamo dentro quel mondo arcaico ed elementare a tratti attraversato dalla modernità in cui uomini, animali, pietre, piante, paesaggio, elementi naturali sono vivi e spesso si scambiano i ruoli, tutti col loro corpo appartengono al grande corpo del mondo che mostra gli stessi appetiti, bisogni, sensazioni ed emozioni di quello umano: il cielo piange, piscia e spurga sangue, il buio sgozza le stelle, e il sole mastica con denti d’oro le ombre delle strade.

Niffoi mostra una profonda conoscenza di una società ai limiti della sussistenza in cui incapacità di vivere e irrefrenabile forza vitale convivono a pochi passi, tra le poche anime di Abacrastra, nella stessa famiglia. Per questo non condivido il parere di due studiosi con cui in altre occasioni mi sono trovata d’accordo. Massimo Onofri che ha parlato di “retorica del sublime basso”,<sup>18</sup> ritiene che Niffoi si rifaccia a una tradizione e a un folklore locali “da cartolina

<sup>18</sup> M. Onofri, *Sul banco dei cattivi*, Roma, Donzelli, 2007, p. 27.

anticata”.<sup>19</sup> Matteo Collura, meno severo del primo, vi ha visto “il presepe primigenio che ognuno di noi, più o meno consapevolmente, si porta dentro”.<sup>20</sup> Il mondo di Niffoi, a mio parere, non conosce presepi, anche se davanti agli occhi dei suoi personaggi può comparire la Madonna di Gonare col bambino, ma la sua Madonna, come il personaggio di Redenta Tiria, non è mai cristiana, sembra piuttosto appartenere a un mondo precristiano nel quale si muovono le figure di una mitologia che nasce dalla terra e che conosce il cielo solo come quell’entità fisica che è toccata dal monte: “I capelli neri le arrivavano sino ai fianchi, come una lunga mantellina. Redenta sparì nel vicolo e Antoni tornò a ventilare la forgia. Tra le scintille che il mantice sputava in alto nella cappa gli sembrò di vedere una madonna” [RT, 18].

E nemmeno, leggendo Niffoi, capiamo meglio Camilleri o il Verga di *Vita dei campi*, come sembra ancora ritenere Collura, perché Niffoi non è “lo spietato osservatore che in un suo personaggio fissa l’andatura guardinga del cane avvezzo alle sassate” e in un altro “i fianchi della sciancata, che si dimenavano come quelli delle rane, mentre andava di qua e di là per la casa”,<sup>21</sup> come fa Verga. Niffoi non osserva, non gli interessa descrivere il colore locale, è immerso in quel mondo, dal suo interno lo plasma e lo riplasma, ne mostra lo sfruttamento, la violenza, la libidine, l’ebbrezza che può abbrutire ma anche permettere le visioni, un mondo che esprime una forza vitale straordinaria, una corporalità sfrenata, ma che è anche abituato all’essenzialità, alla durezza, alla necessità di durare nel tempo.

Il toponimo Abacrasta unisce due elementi naturali: “aba” e “cra-sta”, l’acqua e la pietra. Il primo elemento è il liquido che dà la vita, è in continuo movimento e non si può arrestare, fissare in una forma determinata; la pietra, al contrario, rimanda alla fissità, alla durezza, alla resistenza al tempo. I due simboli rivelano una condizione in cui drammaticamente sono messe a confronto una dimensione che scorre in avanti e un’altra che si oppone al movimento al punto da essere pietrificata. Ad Abacrasta il cuore del tempo è di pietra.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>20</sup> M. Collura, *Il canto primitivo di Salvatore Niffoi*, “Corriere della Sera”, 26-3-2008.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Lo spazio circoscritto del paese si allarga attraverso queste due dimensioni temporali. Una scorre dal passato verso il futuro nel presente, in cui a tratti si affaccia la modernità con le automobili, i telefoni, i computer, gli incidenti stradali, le discariche, il 1968, le canzoni dei Beatles. Il tempo della “pietra” invece sprofonda nella notte degli antenati, spalanca il presente alla dimensione del sogno, dell’incubo, del pensiero magico, del pensiero mitico che avverte nel mondo una presenza altra e considera l’uomo all’interno di uno spazio più vasto che non controlla ma da cui è controllato. È la dimensione che si apre alle visioni profetiche in grado di anticipare il futuro, agli scongiuri che tentano di modificarlo, è il tempo sbarrato del trauma che spinge tragicamente verso il suicidio. Ed è anche il tempo della disfatta, del delitto, del lutto, del crollo interiore non più percepito come proprio e proiettato nel paesaggio che sembra vivere lo stesso dramma dell’uomo travolto dalla vita e spinto alla morte.

La Sardegna, le sue leggende, le sue maschere, i suoi riti, i soprannomi che non danno solo una maschera a chi li porta, ma ne conservano la memoria affollano la pagina di Niffoi scossa in continuazione dall’uso di audaci metafore, ossimori, onomatopoe. I suoi personaggi sono scolpiti nel granito, nel bronzo, nel sughero o sono fatti d’argilla. Scoppiano esplodono cadono si lasciano corrompere subiscono o si ribellano.

Niffoi impasta con nuovi colori un pezzo di terra dell’antico Mediterraneo segnato da particolari condizioni climatiche, da leggi in cui il corpo non è completamente represso, in cui si adora una divinità femminile, si pratica una religione dove sacro e profano si toccano e si confondono, e gli dà nuova forma. Racconta come i confini tra mondo animale, vegetale e umano siano labili, come la natura possa scatenarsi e distruggere tutto, anche quella parte di natura che gli uomini si portano dentro di sé dalle origini. In questo pezzo di natura, che ognuno ha dentro di sé, Niffoi ci fa precipitare spostandoci di colpo dalla dimensione locale a una dimensione archetipica.





ENRICA FERRARA

IL *NEOREALISMO* MAGICO DI MARIOLINA VENEZIA<sup>1</sup>

Più che di realismo magico, nella letteratura italiana dal secondo Novecento in poi, si dovrebbe parlare di *nuovo* realismo magico per distinguere la sperimentazione effettuata da alcuni autori nei territori del “fantastico”, come reazione al paradigma neo-realista del secondo dopoguerra,<sup>2</sup> dal proto-realismo magico bontempelliano che, al principio del secolo scorso, inneggiava alla creazione dei nuovi miti letterari novecenteschi. Se vogliamo essere ancora più specifici nel tentare di individuare una categoria tutta italiana di questo stile narrativo che, nonostante vanti un illustre capostipite nella tradizione nostrana, si è sviluppato nell’ultimo ventennio come filiazione tardiva del realismo magico latino-americano e poi globale,<sup>3</sup> potremmo addirittura parlare di *neorealismo* magico: ipotesi ermeneutica che si adatta in particolar modo al romanzo di Mariolina Venezia, *Mille anni che sto qui*, e che ci consente di evi-

<sup>1</sup> Questo saggio fa parte di una più ampia ricerca condotta sotto gli auspici dell’“Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences”.

Prima di *Mille anni che sto qui*, Mariolina Venezia ha pubblicato, nel 1998, la raccolta di racconti *Altri Miracoli*, attualmente disponibile presso Einaudi. La terza opera pubblicata è il romanzo giallo *Come piante tra i sassi*, Torino, Einaudi, 2009. *MA* è l’abbreviazione utilizzata nel presente saggio per il primo romanzo di Venezia, *Mille anni che sto qui*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>2</sup> In tal senso, un interessante approccio al genere fantastico, che si considera qui nella sua accezione più ampia come comprensivo anche del realismo magico, è fornito da *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewriting of Narrative Traditions*, a cura di F. Billiani e G. Sulis, Madison, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

<sup>3</sup> Sul realismo magico come letteratura della globalizzazione, si veda: *A Companion to Magical Realism*, a cura di S. M. Hart e W. Ouyang, Woodbridge, Tamesis, 2005; e S. Calabrese, *www.letteratura.global*, Torino, Einaudi, 2005.

denziare gli aspetti di “impegno” sociale e di “impegno” letterario che caratterizzano la sperimentazione della scrittrice lucana.

Ai fini della nostra riflessione su narrativa e società, possiamo affermare subito che il realismo magico mette in scena lo scollamento fra due realtà: una realtà dominante, portatrice dell’ottica percepita dalla maggioranza dei lettori colti come un’ottica realista; e una realtà minoritaria o subalterna, strutturata secondo una logica “altra” o magica che si manifesta nel corpo narrativo attraverso episodi soprannaturali, sogni e leggende. La narrazione magico-realista tenta dunque di rispecchiare la compresenza e la difficile integrazione delle due citate realtà e delle loro logiche nel microcosmo narrativo, intrecciando, senza soluzione di continuità, soprannaturale e storia, leggenda e cronaca.

La giustapposizione delle due modalità narrative, magica e realistica, consente anche di veicolare, attraverso l’elemento magico, un punto di vista critico o sovversivo rispetto a quello maggioritario, come accade in *Midnight’s children* di Rushdie. In questo romanzo, il narratore Saalem Sinai, dotato di poteri telepatici, rappresenta il variegato ed eterogeneo punto di vista della neonata nazione indiana, imbevuto di millenaria cultura fatta di religione e leggende, che proprio nella sua specificità “magica” deve trovare la forza per realizzare una vera unità di intenti contro l’influsso britannico della cultura dominante.

L’efficacia del realismo magico nel dar voce a tematiche di conflitto e di alterità sociale è confermata dall’adozione di questa modalità narrativa da parte di molti scrittori postcoloniali, come lo stesso Rushdie, o Márquez e Achebe, che sono riusciti a mettere in scena la duplice storia e la duplice identità delle realtà postcoloniali. Senza effettuare una critica esplicita della cultura dominante, il realismo magico della letteratura postcoloniale metterebbe a nudo, corrodendole dall’interno, le dinamiche di potere ancora esistenti fra civiltà coloniale e postcoloniale.

Altra importante caratteristica della letteratura magico-realista contemporanea è l’utilizzo di dispositivi postmoderni, come l’ibridazione e la contaminazione di generi, linguaggi e stili narrativi in funzione ludica ed antigerarchica, il decentramento e l’inattendibilità autoriale, l’instaurazione di un rapporto orizzontale anziché

verticale con la tradizione.<sup>4</sup> Nato come genere ibrido, il realismo magico si prestava in maniera particolare a divenire il contenitore delle istanze di democratizzazione della cultura formulate dal postmodernismo e soprattutto a straniare la perdita di ruolo dell'autore come depositario di una presunta verità, divenuto picaro eslege e matto del mondo letterario.<sup>5</sup>

Non solo, dunque, il romanzo magico-realista si propone come luogo privilegiato per la rappresentazione di una società postcoloniale (ma il termine, come vedremo, è di ampia interpretazione) in cui esistono problemi di integrazione e di interazione fra una realtà dominante e una subalterna; l'autore magico-realista utilizza inoltre la narrazione come mezzo di rappresentazione del proprio rapporto in continua evoluzione con la società contemporanea, letteraria e non.

Di seguito, passeremo ad analizzare il romanzo di Mariolina Venezia, *Mille anni che sto qui*, e metteremo in rilievo l'uso peculiare che la scrittrice fa del realismo magico nella storicizzazione di un discorso postcoloniale che identifica la Lucania, e più in generale il sud d'Italia, come la realtà ai margini, portatrice di un'ottica "altra" rispetto alla cultura dominante. Chiariti i termini di tale duplicità culturale, passeremo poi ad esaminare il superamento dialettico del *pastiche* postmoderno realizzato in questo romanzo e la volontà di instaurazione di un rapporto non più passivo-citatorio ma dialogico-attivo con la tradizione letteraria, attraverso la riflessione sulla funzione della letteratura e sul rapporto letteratura-finzione che percorre la narrazione.

Prima di affrontare queste due importanti riflessioni critiche, sarà però opportuno descrivere in che modo *Mille anni che sto qui* si rapporti alla tradizione letteraria magico-realista e ai suoi modelli e che uso faccia di alcuni dispositivi narrativi del realismo magico.

Com'è stato notato da vari recensori, il titolo del libro è già di per sé un tributo al romanzo-principe della tradizione magico-realista latino-americana, *Cien años de soledad*, dove i cento anni

<sup>4</sup> Sul postmoderno in Italia si veda almeno: R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

<sup>5</sup> Per i legami del realismo magico con la letteratura picaresca si veda P.O. Arnds, *Representation, Subversion and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum*, Rochester (N.Y.), Camden House, 2004.

dello scrittore colombiano diventano, in Mariolina Venezia, gli iperbolici mille anni della vita di Candida, ultimo membro della famiglia Falcone che abita a Grottole, la località lucana equivalente della colombiana Macondo. Ispirandosi alla saga dei Buendía di Márquez, Venezia racconta la storia della famiglia Falcone, dall'anno dell'unificazione d'Italia a quello della caduta del muro di Berlino: centotrenta anni di storia italiana scorrono sullo sfondo della pittoresca vita familiare narrata da Gioia, nipote di Candida. Dal romanzo di Márquez, Venezia ha mutuato l'ambientazione della storia in una comunità chiusa isolata dal contatto con la modernità e la storia, dove regna un tempo rituale. La maggioranza dei membri della famiglia Falcone e molti degli abitanti di Grottole, soprattutto nei primi sessant'anni di storia fino all'avvento del fascismo, interpretano l'esperienza utilizzando il proprio bagaglio di leggende e superstizioni, e questa prevalenza del "magico" si fa sentire nell'utilizzo del modo narrativo corrispondente e nelle tematiche dell'intreccio.

La lunga catena di parti femminili prima che Concetta, "concupina" di don Francesco Falcone, riesca finalmente a partorire il figlio maschio nello stesso giorno in cui la moglie ufficiale di don Francesco dà alla luce "un mostro con la testa di pesce" [MA, 20]; l'odio feroce e inspiegabile di Albina, figlia di Concetta e Francesco, nei confronti della sorella Costanza; la passione per il Cristo ed i romanzi rosa di Candida ed il successivo amore sconfinato per Colino che unisce sacro e profano; la meraviglia e l'orrore che i viaggi nelle grandi città, simbolo della modernità come gli zingari di Melquíades nel romanzo di Márquez, producono in Concetta, Candida e Gioia; la leggenda dei barili di gioielli e ducati che don Francesco Falcone nasconde nelle fondamenta della casa di famiglia; la lunghissima permanenza di Candida nell'enorme letto dal quale dirige la vita familiare di giorno e si dedica al concepimento di notte fino alla fine della sua vita fertile marcata dalla nascita dell'unica figlia femmina, Alba; la storia di Rocco, figlio di Lucrezia e futuro marito di Alba, allevato da una scrofa: i temi sopraelencati costituiscono un catalogo non esaustivo del modo in cui il repertorio mitico-magico è utilizzato nella narrazione di Venezia. Oltre ai calchi apertamente marqueziani – come il bimbo zoomorfo, il tempo ciclico e rituale del villaggio, l'incontro-scontro con la modernità, e così via – la scrittrice attinge ad un repertorio di storie e leggende locali narrate sullo sfondo di una ricostruzione storica puntuale, ad esempio

quando intreccia il tema del brigantaggio meridionale con l'episodio della morte di don Francesco Falcone.

La contaminazione di storia, leggenda ed invenzione è tipica, d'altronde, del realismo magico e rappresenta il tributo di Venezia all'altro grande modello magico-realista sotteso a *Mille anni che sto qui. Midnight's children* di Rushdie.

Così come la storia narrata da Rushdie ha inizio in un momento cruciale della storia dell'India moderna, il 1947 della cessione del patronato britannico alla nazione indiana, allo stesso modo la saga della famiglia Falcone comincia il "giorno in cui Roma non ancora conquistata veniva designata capitale dell'Italia finalmente unita" [MA, 9-10]. E se in Rushdie la storia della famiglia di Saleem Sinai, ripercorsa dal narratore durante gli anni di sanguinose lotte che precedettero e seguirono l'indipendenza indiana, si intreccia inestricabilmente con gli eventi storici che le fanno da sfondo e ne diviene allegoria, anche le vicende dei Falcone paiono avere un valore simbolico rispetto alla storia della neonata nazione italiana, con particolar attenzione al rapporto fra annessione forzata del sud Italia e sua mancata integrazione nel corpo dello stato ufficiale. Infatti, il "ratto" di Concetta, effettuato da don Francesco Falcone ed accettato dalla donna come un atto di forza necessario e previsto, avviene molti anni prima del giorno in cui Concetta riesce a partorire il figlio maschio, condizione che è stata posta da don Francesco per l'ufficializzazione della loro unione *de facto*. La narratrice sembrerebbe qui sottintendere che gli anni oscuri dell'unione illegittima di Concetta e Francesco fino alla nascita del figlio maschio possano essere assimilati agli anni di rivolgimento sociale che precedettero l'annessione tra volontaria e forzata della Sicilia e dell'intero sud al resto d'Italia; mentre la tanto attesa nascita del rampollo che garantirà continuità al nome del casato alluderebbe alla sanzione ufficiale dell'annessione e alla proclamazione del Regno d'Italia.<sup>6</sup> Sarebbe superfluo elencare tutte le corrispondenze puntuali tra avvenimenti della storia d'Italia ed eventi della saga familiare dei Falcone. Sarà

<sup>6</sup> Secondo Aramburu Sánchez, il figlio maschio Oreste si può considerare come una metafora dello stato italiano: C. Aramburu Sánchez, *La mujer en la cultura del sur de Italia: la visión de Mariolina Venezia*, in *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, a cura di M.M. González de Sande, Roma, Aracne, 2010, pp. 23-44.

sufficiente qui osservare che Venezia riesce a fondere mirabilmente il modello del romanzo storico alla Tomasi di Lampedusa con la sua rivisitazione postmoderna e magico-realista ispirata a *Midnight's children* di Rushdie.

Per quanto concerne l'utilizzazione delle tecniche narrative proprie del realismo magico, abbiamo già accennato all'intreccio di storia, leggenda e invenzione, ma bisognerà approfondirne almeno altre due: lo zoomorfismo, o quasi-ibridazione fra mondo umano e mondo animale, che darà l'abbrivo al discorso sull'importante metafora politica "postcoloniale" sottesa al romanzo; e l'influsso della tradizione orale sulla vicenda narrata, che ci consentirà di introdurre alcune osservazioni sulla poetica di Mariolina Venezia e sul suo rapporto con il postmodernismo.

Due sono gli episodi del romanzo che erodono i confini tra mondo umano e mondo animale: la pseudo-adozione di Rocco da parte della scrofa che fa compagnia al bimbo durante le lunghe ore di solitudine in cui Lucrezia, madre di Rocco, è impegnata a lavorare nei campi "a giornata"; e l'allattamento di Alba da parte dell'asina Filomena. Sembra quasi scontato che Rocco e Alba, prodotti di un ideale innesto antropo-zoomorfo, debbano poi, più avanti nel romanzo, convolare a giuste nozze e dare alla luce il piccolo fenomeno narrativo, la cantastorie Gioia, che sarà in grado di creare un ponte tra i vari frammenti di un mondo in disfacimento.

Il rapporto di amicizia tra Rocco e la scrofa è narrato con la tecnica di *suspension of disbelief* tipica del realismo magico. Infatti, il lettore non mette nemmeno per un momento in discussione che un bimbo possa avere una scrofa per madre-surrogato. L'umanizzazione della scrofa è perfettamente riuscita perché il lettore *vuole* credere alla possibilità di una redenzione, all'esistenza di un rifugio affettivo per Rocco, dopo la descrizione delle "lunghe ore trascorse, ancora lattante, imbalsamato nelle fasce sotto un albero, guardando la natura minacciosa intorno [...] a macerarsi nei propri escrementi senza che sua madre potesse accorrere ai suoi lamenti di fame." [MA, 99]. A tal punto crediamo ai sentimenti della scrofa che non dubitiamo neppure per un momento che l'animale possa avere il presentimento della propria morte, come accade appunto prima che venga portato al macello. La descrizione della macellazione della scrofa davanti agli occhi di Rocco fornisce gli elementi terrificanti di una storia di abuso psicologico e di molestia infantile che rappresenta l'altra faccia della magia e della leggenda. Attraverso il

racconto “*noir*” di Rocco e della scrofa,<sup>7</sup> ci rendiamo conto che il realismo magico è uno dei tanti modi utilizzati da Venezia per raccontare una storia di ignoranza, arretratezza e degrado morale, e per denunciare l’orrore che povertà ed ignoranza scavano nelle vite degli uomini. Alla denuncia sociale sottesa alla narrazione di Venezia bisogna aggiungere la metafora politica: infatti, la scrofa viene uccisa perchè Lucrezia non ha i soldi per comprare a Rocco l’uniforme fascista dei Figli della Lupa. L’uccisione della scrofa diventa dunque metafora di un orrore più ampio dove la storia, incarnata dal regime fascista, prende il sopravvento sulla leggenda ferendola a morte. Oltre a perdere il rifugio della propria pseudo-madre adottiva, Rocco rimane mutilato per due anni perchè perde la capacità di parlare. L’uccisione della scrofa e la mutilazione di Rocco creano una vera e propria cesura nel romanzo che, da questo momento in poi, rappresenterà in maniera più esplicita l’istanza che passeremo a definire “postcoloniale”.

Quando si parla di letteratura postcoloniale, si fa riferimento alla produzione letteraria delle ex-colonie che trasferisce in campo estetico la ricerca di un’identità culturale precedente alla sovrapposizione della cultura “altra” dei colonizzatori e che però da quest’ultima non può prescindere perchè i suoi codici espressivi sono profondamente radicati nella storia della nazione colonizzata. Uno di questi codici è, ad esempio, la lingua letteraria in cui la cultura postcoloniale si esprime e che, nella maggior parte dei casi, è la lingua dei colonizzatori.<sup>8</sup>

Ebbene, il discorso postcoloniale si può applicare al romanzo di Venezia in virtù dell’enfasi che la scrittrice pone sulla cosiddetta “questione meridionale” e che attraversa tutta la narrazione. Infatti, fin dalle prime pagine del libro, Venezia porta l’attenzione del lettore sulla violenza che la cultura dominante esercita sulla cultura indigena mediante l’allusione all’azione predatoria di don Francesco, signore di Grottole, nei confronti di Concetta, sua umile bracciante. Poco più avanti, la resistenza dei briganti contro l’esercito dello stato unificato è narrata da Venezia con dovizia di parti-

<sup>7</sup> Dichiaratamente *noir* o *pulp* sono i primi racconti di Venezia. Si veda l’introduzione dell’autrice in M. Venezia, *Altri Miracoli*, Torino, Einaudi, 2009, pp. v-vi.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genres and Postcolonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 1998.

colari storici e ciò che emerge dalla narrazione è la posizione ibrida delle regioni meridionali che, nel processo di unificazione, non hanno fatto altro che passare da un colonizzatore, la monarchia borbonica con la quale i briganti si schierano, all'altro, il regno della dinastia sabauda. E dunque, se la cultura lucana dell'Italia unificata si potrebbe definire postcoloniale in relazione al dominio borbonico, essa diventa però di nuovo cultura dominata che resiste al neo-colonialismo dello stato sabauda unificato. Come afferma Stephen Slemon, lo scrittore postcoloniale ha una duplice finalità: "to continue the resistance to (neo)colonialism through a deconstructive reading of its rhetoric *and* to achieve and reinscribe those postcolonial social traditions that in literature issue forth on a thematic level and within a 'realist problematic', as principles of cultural identity and survival".<sup>9</sup> Dunque, seguendo la logica descritta da Slemon, Venezia tenterebbe nel suo romanzo una demistificazione della retorica neo-colonialista "italiana" e, contemporaneamente, proverebbe a ricodificare le istanze sociali postcoloniali entro una "problematica realista" che tratta principi di identità culturale e di sopravvivenza. In effetti, il discorso socio-politico metaforizzato in *Mille anni che sto qui* si sviluppa appunto secondo queste linee-guida, come dimostreremo ancora attraverso l'analisi della storia di Rocco e della scrofa.

Come abbiamo notato in precedenza, la lingua è uno dei codici di comunicazione che la cultura colonizzata assimila dalla cultura colonizzatrice e che utilizza per la definizione della sua nuova identità. Ebbene, ricorderemo che Rocco perde l'uso della parola dopo aver assistito alla macellazione della scrofa. Il trauma subito da Rocco è duplice. Egli è la vittima dell'arretratezza e dell'ignoranza di una cultura indigena, incarnata da sua madre Lucrezia, priva di qualsiasi nozione psicanalitica per decifrare il legame affettivo tra il bambino e l'animale, da un lato; dall'altro, Rocco è la vittima, come tanti altri individui della sua generazione, delle imposizioni culturali e della retorica vuota ed insensata dello stato fascista che si riflette nel suo linguaggio. Non è un caso, infatti, che quando Rocco riacquista la parola grazie all'intervento del santone zì Giuseppe, l'italiano da lui parlato è quello forbito ed aulico insegnatogli

<sup>9</sup> S. Slemon, *Modernism's Last Post*, "Ariel", 20.4, 1989, p. 3.



dal maestro fascista che sua madre Lucrezia non comprende perchè la sua lingua è il dialetto della cultura indigena:

“Oh figgh mí, ce aggh patut, t’avevan nvidiat, t’avevan affatturat, ca pozzn scett vlen, figgh mí, famm sent com parl bell. Sì, mamma, adesso parlo. *Oh Valentino vestito di nuovo come le borchie del biancospino porti i piedini segnati dal rovo porti le scarpe che mamma ti fè. C’ha ditt figgh mí, ca non t’capisc. [...]* E continuavano così, lei in dialetto, lui nell’italiano aulico che gli aveva insegnato il maestro fascista a forza di bacchettate sulle mani. Ce disc figgh mí?! Ce disc?” [MA, 114].

Venezia riesce, dunque, a smascherare la retorica neocolonialista dello stato sabaudo e fascista, sottolineando la mancata integrazione fra realtà indigena e “colonizzatrice” tramite la frattura della lingua. La scrittrice si impegna, inoltre, a rappresentare in chiave realista alcune problematiche sociali “postcoloniali” affrontando tematiche di lotta per la sopravvivenza, presenti in tutta la storia di Rocco e Lucrezia, e di identità culturale, espresse nel diverso rapporto che Lucrezia e Rocco hanno con la scrofa e, ancora, nella divaricazione linguistica esistente fra i due.

Come già accennato al principio di questo saggio, il ventennio fascista segna il momento storico in cui la narrazione si spoglia gradualmente del modo di rappresentazione magico di pari passo con l’avanzare della modernità. Il punto di transizione nella narrazione è rappresentato appunto dall’uccisione della scrofa e dalla divaricazione fra le due culture, quella contadina “magica”, che parla il dialetto, e quella fascista, cittadina e istruita, che parla l’italiano. Da questo momento in poi si sviluppa esplicitamente un discorso sulla diversità o alterità delle due culture che precedentemente era solo accennato. Rocco incarna, per così dire, la coscienza critica dell’istanza postcoloniale che si interroga sulla struttura dicotomica della società meridionale. Emigrato al nord dopo aver conseguito il diploma magistrale, Rocco entra in contatto con la realtà contadina del nord Italia e, ancora una volta, è condannato alla solitudine ed all’emarginazione perchè gli studenti parlano il dialetto dell’Emilia e non capiscono l’italiano forbito del maestro. Egli si ritrova ad odiare la cultura contadina con la sua superstizione, “i decotti, le dicerie, le storie e gli innumerevoli esseri che abitavano lo spazio intermedio fra i vivi e i morti” [MA, 138], ma scopre altresì che le comunità contadine settentrionali sono molto più avanzate economicamente perchè sono organizzate in cooperative ed

hanno assorbito i criteri della cultura comunista. A Reggio Emilia, Rocco incomincia a militare nelle organizzazioni comuniste clandestine e abita lo spazio della modernità, mentre quando ritorna a Grottole, in visita a sua madre, viene risucchiato nel tempo lento ed immutabile dell'esistenza rituale mitico-magica:

“A Grottole, quando andava a trovare sua madre, Rocco veniva inghiottito da un buco nel tempo, un'assenza che lo risucchiava, spezzandogli la volontà. Altrove succedevano cose che li arrivavano solo come pallidi echi, talmente effimeri che finiva per dubitare della loro stessa realtà. Gli sembrava che la sua vita a Reggio Emilia fosse solo un sogno, che anche la rivoluzione fosse un sogno al quale aveva dato credito ingenuamente, e l'unica cosa che esisteva e sarebbe sempre esistita erano i riti che da quando era nato scandivano le giornate” [MA, 145].

Da questo “buco nel tempo” Rocco finisce per essere risucchiato perchè invece di unirsi alle brigate di resistenza partigiana dei suoi amici di Reggio Emilia e vivere nella storia decide, dopo l'armistizio, di tornare a Grottole dove fonda la sede del partito comunista locale insieme all'amico Mimmo, fratello di Alba e suo futuro cognato. Trentacinque anni più tardi, in quel 1978 che celebra nello stesso capitolo del romanzo il rapimento di Moro e la morte di Colino, marito di Candida e padre di Alba, Rocco, che ha ormai lasciato da diversi anni il partito comunista e si sente “sorpassato dai tempi”, riassume nella descrizione del suo rapporto con l'amico Mimmo, divenuto socialista, il suo rapporto con la modernità: “Proprio Mimmo che nel '56, dopo i fatti d'Ungheria, era rimasto nel partito, e aveva cercato di convincere anche lui a non abbandonarlo [...] adesso faceva strani e sofisticati discorsi dove il termine ‘moderno’ ricorreva ogni volta che qualcosa non tornava, e avevano per Rocco, comunque li rigirasse, il sapore del voltafaccia” [MA, 205].

Estintasi l'utopia comunista che aveva dato a Rocco l'ultima illusione di poter conciliare i due mondi in conflitto di sud e nord, superstizione e ragione, rito e storia, tradizione e modernità, non resta altro da fare che accettare il “voltafaccia” della modernità, anche a costo della perdita totale di entusiasmo che funesta la vita di Rocco.

Spetterà a Gioia, figlia di Rocco ed Alba e narratrice di *Mille anni che sto qui*, il compito di prospettare una speranza di integrazione e conciliazione fra i due mondi per mezzo della letteratura. Attraverso l'analisi del rapporto di Gioia con il *medium* narrativo, passeremo di seguito ad esaminare brevemente la questione del po-

stmodernismo e del suo superamento che Venezia affronta nel romanzo.

Gioia eredita da sua nonna Candida la passione per le storie che nutre, nel corso del romanzo, la sua identità di narratrice. Partiremo dunque dall'analisi dell'altro grande tema magico-realista, l'influsso dell'oralità sulla vicenda narrata, per esaminare il rapporto autocosciente della narratrice con la letteratura.

La prima menzione dell'incredibile talento di Candida come cantastorie viene fatta a proposito dell'innamoramento del cieco e di Angelica, ultimogenita di don Francesco Falcone, il cui matrimonio è stato posto come condizione alla celebrazione delle nozze fra Candida e Colino. Vittima tra donchisciottesca e bovaristica di una passione per i romanzi rosa maturata nella sua reclusione provinciale, Angelica ha elaborato un'immagine di marito ideale simile agli eroi dei suoi romanzi preferiti. Dopo diversi tentativi falliti di fidanzamento, la sorte porta in casa Falcone un cieco che Candida riesce a fare innamorare di Angelica descrivendogli la sua bellezza così come appariva "in una fotografia che le avevano fatto quando aveva diciott'anni" [MA, 76]. Grazie all'idealizzazione del suo aspetto fisico e delle sue qualità morali, le fantasticherie di Candida riescono a trasformare Angelica in "un'eroina da romanzo":

"Il cieco si lasciò convincere, affascinato dalla voce di Candida e dalle parole che sceglieva per raccontare. Un pò alla volta si ritrovò innamorato, non capiva bene di cosa e di chi, perchè il personaggio si confondeva con la narratrice, e la realtà con i sogni, ma quella confusione gli era dolce perchè nella forzata immobilità della sua condizione aveva imparato ad apprezzare la fantasia e Candida ne approfittò per procedere nei suoi piani". [MA, 76]

Uno degli obbiettivi di Candida è quello di istruire il cieco su come effettuare il corteggiamento di Angelica. Il pretendente, innamorato delle storie raccontate da Candida, dovrà costruirsi un'identità fittizia che lo faccia somigliare agli eroi dei romanzi rosa tanto amati da Angelica, preferibilmente un aviatore. Alla fine, l'impegno di Candida verrà premiato perchè i due si innamoreranno perdutamente e convoleranno a nozze, "illudendosi ognuno sul conto dell'altro e dandosi in questo modo tanta felicità". [MA, 78]

Oltre a sottolineare l'enorme potere di incantamento e fascinazione che la narrazione orale possiede, e che rappresenta peraltro uno dei temi privilegiati del realismo magico (Saalem Sinai, ad e-

sempio, racconta a voce la sua storia alla fedele Padma), Venezia intende qui sottolineare l'importanza che questo retaggio di oralità ha nella vocazione della futura narratrice Gioia la quale finirà per raccogliere e sintetizzare il bagaglio di storie e leggende tramandato da Candida, stabilendo quel ponte fra mondo della modernità, o meglio ancora della postmodernità, e mondo del rito che ancora suo padre Rocco cercava di instaurare negli anni Cinquanta servendosi dell'utopia politica comunista. Il percorso di riappropriazione e sintesi compiuto da Gioia è lungo e complesso. Cresciuta tra le manifestazioni di protesta del Sessantotto e quelle del Settantasette, la vita della narratrice si snoda senza rotte predefinite, senza un centro o uno scopo, fino all'anno in cui, accusata di partecipazione a banda armata, fugge a Parigi dove resterà per alcuni anni. Tornata in Basilicata, si rifugia a casa di sua nonna Candida dove "il tempo era raccolto in bolla, girava intorno e tornava sempre allo stesso punto" [MA, 242], un tempo rituale che a Gioia è congeniale come i racconti interminabili di Candida, intenta alla sua attività di cantastorie con la stessa pazienza che impiega a sferruzzare ad uncinetto il suo lunghissimo arazzo. E il paragone tra l'arte del raccontare e l'arte del lavoro a maglia è senza dubbio un tributo al Silone di *Fontamara*, come ce ne sono tanti nel romanzo [MA, 243].

Il tempo rituale e magico e l'arte del raccontare sono i tesori che Gioia accetta in eredità quando si accorge che quel mondo indimenticabile e favoloso è per sempre dentro di lei, è il "suo regno di cose, di persone e di fatti che esisteva sempre altrove nel tempo e nello spazio e solo in lei diventava presente" [MA, 246]. Le storie di famiglia, "i ducati arrugginiti con cui aveva giocato da bambina (...) il tesoro di don Francesco, sepolto nei racconti, nei rimpianti e nei sogni" [MA, 246] costituiscono, dunque, questo regno che, con improvviso scarto meta-narrativo, si presenta davanti agli occhi del lettore come il libro che sta per terminare. Non a caso, all'inizio dell'ultimo capitolo la narratrice passa dalla terza persona alla prima quando si interroga sulla somiglianza che corre fra la sua terra e se stessa e, dopo una serie di approssimative risposte, giunge alla definitiva e convinta dichiarazione di appartenenza e di identità: "Io sono Gioia, pensò, mentre chiudeva la finestra" [MA, 246].

Abbiamo detto che Gioia vive nella dimensione del postmoderno. Ed in effetti, a partire dalla sua comparsa nel romanzo, lo stile della narrazione si complica, perchè, oltre alla giustapposizione di un modo narrativo magico e di uno realistico, il tessuto narrativo si

arricchisce di una moltitudine di voci e stili che vanno dal flusso di coscienza alla citazione di *slogan* politici e di annunci pubblicitari, dal discorso indiretto libero alla citazione intertestuale di testi letterari e politici, dal dialetto alla lingua dei gerghi giovanili e del diario-confessione. Alcuni dei grandi temi postmoderni, come “l’indebolimento della soggettività, della complessità labirintica dell’esperienza, della leggerezza come unica possibile reazione intellettuale e conoscitiva”,<sup>10</sup> sono riflessi potentemente nell’evoluzione di Gioia, soggetto senza centro che si lascia portare dalla vita e che arriva a sdoppiare nella narrazione l’immagine della sua vita reale e quella della sua vita possibile con un effetto di confusione ed intercambiabilità tra *fiction* e *non-fiction* che è tipico della civiltà postmoderna dei *reality shows* e delle *soap operas*.<sup>11</sup>

Tuttavia, il romanzo di Venezia non si può classificare a mio avviso come postmoderno. Direi, infatti, che l’utilizzo di un genere come il romanzo storico e il tentativo di instaurare un dialogo con la tradizione letteraria in senso interpretativo e non più soltanto citatorio come invece accadeva nella tradizione postmoderna, rivelano una necessità di rappresentazione del reale a sfondo “sociale” che, al principio di questo saggio, avevo proposto di battezzare in maniera anche un pò allusiva ed ironica come *neorealismo magico*. E se da un lato Venezia riconosce come suoi padri letterari italiani autori come Silone o Carlo Levi di *Cristo si è fermato ad Eboli*, nonché Márquez, Rushdie e in parte Calvino sul versante del realismo magico, dall’altro lato ci pare che salti a piè pari l’esperienza del neorealismo, identificato probabilmente da Venezia, come traspare dalla vicenda ideologica di Rocco, con la letteratura dell’utopia comunista che non è riuscita a gettare un ponte fra i due aspetti del reale in conflitto. L’uscita dal postmodernismo è comunque attestata dall’accettazione di una diversa concezione del passato e di un rapporto con la tradizione che diventa di nuovo “interpretativo e autonomo” e non più soltanto “citatorio-passivo”.<sup>12</sup>

Possiamo dunque ritenere che il romanzo di Venezia sia l’espressione di quel cambiamento di tendenza nella creazione estetica che

<sup>10</sup> R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 174.

<sup>11</sup> Si veda A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 122-31.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 40.

si è manifestato dopo l'11 settembre 2001, momento storico in cui si è raggiunto l'acme del processo di intercambiabilità tra *fiction* e realtà. In sostanza, il contraccolpo emotivo di un evento così tragico come l'attacco alle torri gemelle, avvenimento reale subito tramutato in spettacolo o *fiction* ad opera dell'intervento massmediale, avrebbe dato impulso ad un rinnovato impegno da parte degli scrittori per rimettere "in movimento la tradizione in quanto portatrice di forme e interpretazioni nel loro insieme significative, per fornire una profondità storica al presente".<sup>13</sup> Secondo Casadei, da questo momento in poi: "torna in parecchi romanzieri italiani e stranieri (DeLillo e Houellebecq su tutti) la tensione a ri-creare una forma di *novel* che manifesti un realismo di tipo nuovo, nel quale possano convivere il 'reale' e il 'fittizio' in tutti i suoi aspetti".<sup>14</sup>

L'utilizzo del realismo magico in *Mille anni che sto qui* diventa dunque funzionale alla ricerca di questa nuova narrativa che supera il postmoderno attraverso la manipolazione smaliziata dei suoi temi e approda all'identificazione di una forte identità autoriale proprio grazie al recupero di quel passato la cui unica possibilità di sopravvivenza è affidata alla memoria della narratrice.

E' pur vero che all'integrazione tra storia e rito, tradizione e leggenda, nel tempo del ricordo e del racconto non corrisponde un'identica vittoria della ritualità sulla modernità nello spazio del reale. Il libro si conclude, infatti, all'insegna del lutto, con la protagonista che guarda fuori dal finestrino del treno, vede lo scempio compiuto sulle campagne dal cemento e dai cartelli pubblicitari e celebra "in silenzio un funerale senza lacrime" [MA, 247]. Tuttavia, questa denuncia dello scacco che il sud, il mondo contadino della superstizione e del mito, in una parola "il magico", subiscono nella realtà, è una testimonianza dell'impegno profuso da Venezia nella rappresentazione del reale e che, come abbiamo detto finora, va di pari passo con il suo impegno nella costruzione di un rapporto di tipo nuovo tra scrittore e letteratura.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

MARTA NICCOLAI

LA VOCE INTERCULTURALE  
NEL *PELLEGRINAGGIO DELLA VOCE*  
DI TAHAR LAMRI

*Introduzione*

Questo saggio si compone di due parti. La prima parte introduce l'approccio dialogico di Bachtin a testo e società, e il contesto sociale e letterario nell'Italia del 1989. La seconda parte è un'analisi testuale del *Pellegrinaggio della voce* di Tahar Lamri,<sup>1</sup> in cui conduco un'analisi su come le scelte stilistiche agiscano sulla relazione tra lingua e luogo, ed esamino in che modo tali scelte contribuiscano al dialogo interculturale.

In questo saggio, uso il termine “multicultura” e derivati per indicare la coesistenza di più culture su un territorio nazionale. Il termine “intercultura” e derivati si riferiscono all'interazione tra più culture, mentre “migrante” esprime una poetica fondata sul vivere tra più culture.

*Prima parte*

1. *Un'interpretazione bakhtiniana del testo e della società*

Per Michail Bachtin non c'è distinzione tra l'aspetto immanente del testo, dato dalle sue qualità artistiche, e i fattori storici e causali esterni allo spazio artistico.

<sup>1</sup> T. Lamri, *Il pellegrinaggio della voce* (abbreviato in *PDV*) è apparso prima in *Parole di sabbia*, edito da F. Argento ed altri, San Severino (SA), Il Grappolo, 2002; poi nei *Sessanta nomi dell'amore*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2006; in seguito è stato pubblicato con lo stesso titolo da Di Salvo Editore, Napoli, 2007, pp. 100-15, che è l'edizione a cui si riferiscono le citazioni di questo saggio.

Anzi, testo e società comunicano perché si ispirano e influenzano a vicenda, condividendo due componenti fondamentali: la lingua e il contesto.<sup>2</sup> I contesti presenti nell'opera letteraria sono due: uno è la società da cui lo scrittore ha tratto ispirazione per il testo; l'altro è la società rappresentata, simile ma allo stesso tempo diversa da quella esterna perché è il prodotto di un montaggio o di una sovrapposizione di elementi messi in comunicazione tra loro. Bachtin era molto interessato a come elementi diversi potessero convivere simultaneamente in un insieme. In questo senso, il testo rispecchia la complessità e la diversità del tessuto sociale dove coesistono elementi diversi, ma, oltre a questo, le differenze che si trovano nel tessuto testuale possono essere messe in comunicazione producendo nuovi modi di relazionarsi e dimostrando che l'identità sociale e individuale è fluida.

Secondo Bachtin, il linguaggio è dialogico perché è condiviso con gli altri e perché si rivolge a qualcuno.<sup>3</sup> Quando entra in comunicazione con più contesti, il significato dell'enunciato cambia per effetto del cronotopo, letteralmente "tempo-spazio", un termine usato per definire: "the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature".<sup>4</sup> Se il linguaggio fa da ponte tra il testo e il mondo esterno, o tra l'autore e il lettore, lo stile non è meno importante perché diventa un mezzo, quindi un mediatore, nella comunicazione che intercorre tra l'autore, la storia, e il lettore: "Style is more than a catalogue of tropes and devices. When style is understood as how something gets expressed, as opposed simply to what is expressed, it is a means not only for enhancing meaning but also for adjusting and registering relations between the speaker or writer, their subject or "hero", and their audience".<sup>5</sup>

<sup>2</sup> K. Clark e M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge (MS) e Londra, The Belknap Press of Harvard University Press, 1984, p. 200.

<sup>3</sup> T. Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, Manchester University Press, 1984, pp.42-43

<sup>4</sup> M. Holquist, a cura di, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin*, Austin e Londra, University of Texas Press, 1981, p. 85.

<sup>5</sup> M. Holquist, 1981, cit., p. 210.



## 2. Contesto sociale e letteratura della migrazione dal 1989

Le voci degli scrittori migranti si sono aggiunte al dialogo tra la narrativa e la società italiana dopo il 1989, l'anno in cui è avvenuta l'uccisione a sfondo razzista del rifugiato politico sudafricano Jerry Maslo a Villa Literno.<sup>6</sup> A questo hanno fatto seguito due eventi importanti: politicamente, era stata subito approvata la Legge Martelli per regolare l'immigrazione; socialmente, il bisogno della gente di sapere di più sugli immigrati aveva portato i *mass media* alla ricerca di resoconti della migrazione. Questo ha coinciso anche con il bisogno sentito da alcuni immigrati di esprimere il loro punto di vista in risposta ai pregiudizi razziali. I primi scritti sono state produzioni "a quattro mani" perché frutto di collaborazioni linguistiche tra giornalisti, o altri intellettuali, e immigrati. Tuttavia, anche quando l'interesse mediatico era sfumato, quei primi racconti avevano aperto le porte dell'editoria marcando in Italia l'inizio della letteratura della migrazione.

Se da un lato la presenza degli immigrati disturba l'immagine idealizzata di un'identità nazionale omogenea, dall'altro i testi scritti da immigrati disturbano il canone letterario basato su un'omogeneità linguistica e culturale tra letteratura e società. Ora che la morte di Maslo aveva portato l'immigrazione in primo piano, l'Italia doveva rendersi conto di non essere più un paese di emigranti e che erano necessarie nuove strategie per far fronte alle differenze culturali e sociali. Infatti, la natura eterogenea delle varie immigrazioni, motivate in larga parte dalla globalizzazione, aveva portato un numero considerevole di gruppi etnici e culturali a convivere in uno stesso spazio.<sup>7</sup> Il bisogno di trovare strategie comunicative per incoraggiare il dialogo tra gruppi diversi è stato sentito in maniera più impellente negli ambienti scolastici, dove le classi erano diventate l'equivalente di uno spazio sociale globalizzato.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> A. Gnisci, *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 2003, p. 85.

<sup>7</sup> Sulla provenienza dei migranti in Italia, si consiglia il sito <http://www.emnitaly.it/download/pilotstudy2-english.pdf>, e il XX rapporto *Dossier 1991-2010: per una cultura dell'altro*, Caritas italiana, Fondazione Migrantes, Caritas diocesana di Roma, 2010. Oppure, per le nazionalità rappresentate dagli scrittori migranti, si veda: *Breviario della migrazione*, a cura di A. Gnisci e N. Moll, Roma, Sinnos, 2010.

<sup>8</sup> "Fino al 1989 [...] l'ottica con cui si guardava alla materia, e le regole che la governavano, erano sostanzialmente quelle dell'art. 14 del Regio decreto n. 653 del 4 maggio 1925, relativo all'inserimento nella scuola italiana dei 'giovani provenienti

Anche nei testi scritti dagli immigrati si possono trovare delle risposte alla questione della comunicazione interculturale, perché il doppio sguardo degli scrittori che provengono da un altrove riconosce sì le differenze culturali, ma anche le similitudini che lo aiutano ad identificarsi con ciò che è diverso, come vedremo nell'analisi testuale che segue.

### *Seconda parte*

*Il pellegrinaggio della voce* è un titolo significativo perché è la voce, non la persona, che diventa pellegrina, tanto che, privata del corpo, questa voce sembrerebbe distaccarsi da qualunque vincolo spaziale e di appartenenza. Tuttavia la parola comporta identificazione perché un enunciato è sempre culturalmente identificabile: “cultural specificity is able to penetrate the otherwise abstract system of language because utterances in dialogism are not unfettered speech”.<sup>9</sup> Infatti, quando Laayachi, il personaggio narratore marocchino, inizia a parlare, dice: “L'uomo è il padrone della parola che conserva nella sua pancia, ma diventa schiavo della parola che lascia fuggire dalle sue labbra. COSA SONO IO? Sono un sacco di parole che quando parla tace sempre una verità” [PDV, 100].

Il narratore sembra dirci che la parola ha un effetto più limitante che liberatorio, perché parlare va a scapito di quello che ci portiamo dentro, cioè la nostra libertà e verità. Parlare limita la propria libertà perché ci si identifica con un luogo in particolare, il nostro paese, la nostra cultura e la famiglia che molto spesso ci impediscono di identificarci con altre culture. Anche se è vero che il linguaggio ci determina, possiamo comunque usarlo per dire qualcosa di diverso, magari che va oltre il linguaggio, ma che può essere scoperto solo attraverso il linguaggio stesso. Lamri vede la scrittura come un pellegrinaggio perché alla fine si ritorna al punto di partenza, che non è necessariamente un luogo, bensì un'origine. Forse è in questa origine che si trova quella che lui definisce “identità primordiale” o “anima plurima”, un'identità collettiva che si trova

dall'estero”, in *La sala degli specchi. Pratiche scolastiche di Educazione interculturale in Europa*, a cura di E. Damiano, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 296.

<sup>9</sup> M. Holquist, *The Dialogic Imagination*, cit., p. 63.

fuori dai limiti imposti dai nostri luoghi. Secondo Lamri, lo scrittore migrante ha la possibilità di superare tali limiti: “Scrivere in una lingua straniera è un atto pagano, perché se la lingua madre protegge, la lingua straniera dissacra e libera”.<sup>10</sup> Parlare una lingua straniera è già un atto liberatorio che può aprire nuovi modi di guardare a se stessi in relazione al mondo.

Laayachi è un cantastorie del Medio Oriente. Dice: “Di professione e per vocazione cantastorie, ho cantato le lodi di Maometto, le prodezze di Ali e le gesta di Saad Zenati nella piazza di Jemaa El-Fena e in tutte le piazze d’Oriente. Ed eccomi qui oggi fra voi per raccontarvi la storia di un sogno” [PDV, 100].

Il contesto è interculturale perché il pubblico è italiano, mentre Laayachi proviene da una cultura diversa. L’effetto della presenza di due cronotopi si sente nel linguaggio dove le differenze coesistono simultaneamente nell’enunciato. Nella letteratura della migrazione i cronotopi danno al tempo e allo spazio connotati plurimi e diversi che si riferiscono sia alla cultura e lingua italiana, sia ad altre lingue e culture che coesistono nel testo, rispecchiando così la realtà sociale. Ma mentre l’identità nazionale usa la lingua e la cultura per produrre uno spazio sociale omogeneo, a scapito della diversità che non viene rappresentata, questo non succede nel *Pellegrinaggio della voce*.

La storia, narrata in sei episodi brevi, può essere suddivisa in due parti, di cui la prima è caratterizzata dai dialetti e da località italiane, mentre nella seconda si parla l’italiano *standard* ma si visitano luoghi stranieri. Quando nella prima parte Laayachi dice “eccomi qui tra voi”, si riferisce alla pianura padana nel Nord Italia e parla nel dialetto lombardo, emiliano e veneto. Il lettore che non capisce questi dialetti si sente escluso perché sembra che il narratore si rivolga solo ad alcuni e non ad altri. Tra gli scrittori della migrazione, Lamri è stato pioniere nell’uso dei dialetti. È una strategia narrativa che deriva dalla sua esperienza linguistica in Emilia Romagna, a Ravenna, dove risiede dal 1986, anno del suo arrivo in Italia. L’autore dice di essere rimasto molto colpito dalle varietà linguistiche riscontrate in una singola zona: “Basta un corso d’acqua ed ecco due paesini che parlano in modo diverso, a volte non si capiscono nemmeno, si considerano forestieri anche se sono divisi da una fo-

<sup>10</sup> T. Lamri, *I sessanta nomi dell’amore*, cit., p. 7.

resta. Allora ho scritto i primi racconti in italiano, ma non tardai a scrivere anche in dialetto, in vari dialetti. Cose limitate ovviamente, ma volevo lasciare tracce e orme anche in dialetto”.<sup>11</sup>

Lamri realizza che in Italia un discorso interculturale con gli stranieri è possibile solo iniziando a far dialogare le diversità tra italiani; e aggiunge: “le radici dell’interculturalità, della multiculturalità in Italia erano là in questo passato, in questa memoria, nei dialetti che si diversificavano all’infinito in un singolo territorio”.<sup>12</sup> Le differenze culturali dovrebbero essere riconosciute come parte integrante della nazione e non semplicemente come conseguenza della presenza di immigrati. Contrariamente alla società dove facilmente la pluralità viene livellata e si sente una sola voce, l’uso dei dialetti nel testo apre uno spazio polifonico che mette in evidenza le identità locali di cui è composta l’identità nazionale.

Quando Laayachi racconta la storia di due famiglie, usando il dialetto e l’italiano *standard*,<sup>13</sup> sembra aggiungere un elemento che le caratterizza per provenienza, come del resto distinte lo sono per i nomi diversi. Tuttavia, le loro storie presentano similitudini; entrambe hanno avuto quattordici figli di cui alcuni sono morti, alcuni si sono sposati e hanno avuto a loro volta figli, altri no, oppure ci sono passioni simili come la conoscenza delle erbe. Quindi, nella distinzione e unicità dei ceppi familiari, le persone si assomigliano. Anche quando all’inizio Laayachi si presenta, accenna alla sua fa-

<sup>11</sup> M. Niccolai, *Le lingue e i luoghi nella scrittura di Tahar Lamri*, intervista a Tahar Lamri, in *In and Out of Italy: The Language and Culture of Migration*, a cura di A. Ledgeway e L. Lepschy, Perugia, Guerra, 2010, pp. 81-85.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Riporto la prima genealogia: “Zontel al riser, esperto conoscitore della risaia e delle acque sposò Guendalina ed ebbero quattordici figli. Du iè mort ancora putin, tri iè mort in guera e atar iè negà in dal Minciu. Ch’iatar set iè dventà grande ià mis su famiglia. Lera: Burla, Orsola, Matilde, Ippolito, Molin, Guerrino e Ulisse c’era stà in Africa. Ippolito conosceva il linguaggio degli animali e aveva il potere di guarire le bestie con erbe palustri. Ripeteva sempre che tiene i suoi poteri direttamente da Manto figlia di Tiresia, che si era appartata con la sua vocazione dove le acque del Mincio ristagnano in una quiete assorta e sognante. Ippolito, benché analfabeta, conosceva a memoria la *Divina Commedia*. Quasi tutta. Orsola, Orsolina da bambina, reincarnazione di Agnese Visconti, sposò un uomo che non amava e amò un uomo per il quale perdette la vita. Storia ancora oggi su tutte le labbra. Guerino det Cucai, perchè l’era bas de statura, l’a miss na mandria scunfinada e l’a vuli ben sultan tai su gugioi, cal chiamava cun amur ‘I miei pursei’. Ah i pursei! ‘Fesi i om puli cume i pursei’, al dzeva” [PDV, 101].

miglia, dicendo che il padre ha avuto quattro mogli e quattordici figli. Nonostante non aggiunga dettagli, il numero quattordici diventa un simbolo, un evidenziatore di similarità che spetta al lettore identificare. In questa prima parte della narrazione, Lamri scopre le differenze all'interno della nazione, normalmente rappresentata omogenea; e scopre le similitudini tra famiglie, normalmente viste come uniche. Contraendo ed espandendo i significati delle categorie sociali, Lamri scuote certi approcci identitari dati per scontati e induce a riflettere.

Lo stesso si può dire delle lingue, che possono cambiare da luogo a luogo, ma, come troppo facilmente viene dimenticato, le parole esprimono simili significati. L'intenzione di Laayachi è di ridare alle parole il valore che hanno perso: "Dai confini della Mauritania, sono venuto qui, a riunire ciò che la Storia ha separato". Quando afferma che "la mia storia non è diversa da quella dei vostri filari, *fuler* o cantastorie della pianura" [PDV, 100], sappiamo che è in gioco anche la sua identità di cantastorie. E aggiunge: "molti dei miei fratelli lasciarono i loro vasti cortili e vennero qui da voi in cerca di fortuna" [PDV, 104]. Il testo continua a creare spazi che si sovrappongono, perché mentre "loro" e "voi" appaiono come due luoghi identitari separati e diversi, i cantastorie sembrano accomunati da un'identità primordiale: "I miei cortili non sono diversi dalle vostre aie, luoghi dello scambio e dei sentimenti [...]. Nella vostra aia c'era la cattedrale quercia e nel mio cortile c'era la moschea palma. Come vedete sono uguali e diversi, come due gemelli, questi nostri parenti" [PDV, 104].

La narrativa acquisisce un significato simbolico perché due alberi localizzati in due parti diverse del mondo hanno lo stesso significato. Un albero, come del resto la natura tutta, non possono essere posseduti: "Come si può comprare o vendere il firmamento o il colore della terra?" [PDV, 103]. I simboli sono ideali per incoraggiare una comunicazione interculturale,<sup>14</sup> perché sono immagini dal significato universale che appaiono in tutte le culture. Il riferimento alle religioni può essere un invito ad interpretarle in chiave interculturale, per cui la cattedrale e la moschea sono due luoghi diversi che contengono gli stessi significati.

<sup>14</sup> *Didattica interculturale*, a cura di D. Demetrio and G. Favaro, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 92-93.

Zanubrio, una sorta di cantastorie italiano, è il primo delle tre guide che Laayachi incontra sul suo cammino da Nord a Sud. Da questo momento in poi si parla solo l'italiano *standard* e si attraversano luoghi diversi. Zanubrio parla a un filo d'erba perché nessuno si interessa più alle storie; fa domande a caso sul Tempo ma non si aspetta delle risposte, e quando una risposta arriva non si trasforma in una conversazione. Sembra che da questo momento in poi i significati debbano essere cercati in un linguaggio più metaforico, perché quello ordinario non basta più.

Attraverso il Marocco e l'Algeria, Laayachi arriva in Senegal. Il lungo viaggio lo riporta alle origini della "Parola", facendo un percorso inverso a quello delle migrazioni di oggi che consistono principalmente in spostamenti dal Sud verso il Nord del mondo occidentale. L'origine di cui si parla, quindi, non è un luogo geografico, ma un sito primordiale e metaforico. Viaggiando e passando attraverso tante culture diverse, una serie di parole lascia delle tracce che sta al lettore trovare e seguire. Per esempio, anche le due guide che incontra, Slimane e Niang, sono cantastorie che nelle loro rispettive culture si chiamano *meddah* e *griot*; oltre a ciò, entrambi hanno pochi denti.

Questo può sembrare un particolare indifferente, ma vorrei fare una digressione per aggiungere un aneddoto extra testuale, che comunque dimostra che narrare storie è una pratica universale e che, quando l'intento è di far comunicare le culture, emergono le similitudini. In un'intervista, Lamri racconta che durante una conferenza a Vanzaghello, vicino a Milano, un'anziana gli chiese perché il personaggio del racconto avesse pochi denti. Lamri disse di non saperlo, ma la donna trovò che si trattasse di una coincidenza curiosa, perché si era ricordata che da bambina, nella zona dove abitava, passavano ancora i cantastorie e nemmeno loro avevano tanti denti. È in quel frangente che l'autore si ricordò che non avevano i denti neanche i cantastorie della Kasbah dove andava lui, perché erano poveri.<sup>15</sup>

Durante il viaggio, Laayachi narra e ascolta allo stesso tempo: si determina così un doppio ruolo molto importante per il dialogo interculturale. Quando arriva alla stazione di Tambacounda, in Sene-

<sup>15</sup> M. Niccolai, *Italian Intercultural Literature: Exploring Identities*, PhD, University College London, 2009, p. 187.

gal, l'orologio è fermo da anni; e il luogo "è un bivio, è un luogo di incontro e di memoria" [PDV, 110]. Giunti qui, si capisce di essere arrivati nel luogo di origine della narrazione. Quando il *griot* dice: "mi piace inventare alberi genealogici alle persone di passaggio", sappiamo che la fine del viaggio è imminente perchè ci si ricongiunge con l'inizio, in cui Laayachi parla di alberi genealogici, e proprio per questo le identità dei due narratori sembrano coincidere.

Tambacounda presenta delle similitudini con Eufemia, descritta da Calvino in *Le città invisibili* come "la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio";<sup>16</sup> la gente ci arriva da diverse parti del mondo, si incontra e si racconta storie che vengono influenzate e trasformate da altre storie: "quando [...] ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno da Eufemia".<sup>17</sup> Anche Tambacounda è un luogo dove avvengono trasformazioni. Viaggiando per trovare la "Parola", Laayachi arriva alla destinazione finale, un parco nazionale dove incontra molti bambini provenienti da diversi paesi, ognuno con una storia terribile da raccontare, ma poi, una volta arrivati al parco nazionale di Tambacounda, diventano uccelli e animali, un'evoluzione che dà loro la libertà dal dolore e li riunisce all'identità primordiale che non conosce distinzioni di paese e cultura.

Il baobab che chiama a sé Laayachi è il simbolo di tutte le storie narrate nel mondo da tempo immemorabile: "l'unico albero, per forma, che assomiglia ai narratori, perché quando è spoglio sembra avere radici per aria" [PDV, 114]. Ed è qui, nel luogo in cui le storie, i cantastorie e gli alberi si fondono in un simbolo unico e universale, che sceglie di rimanere insieme agli altri narratori che ha incontrato, completando così il suo viaggio circolare, non perché sia tornato al punto geografico di partenza, ma perché è tornato alle vere origini della "Parola".<sup>18</sup>

<sup>16</sup> I. Calvino, *Le città e gli scambi*, in *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 44.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>18</sup> L'idea di andare e ritornare al punto di partenza, o origine, è il motivo principale per cui Lamri preferisce la figura del Pellegrino a quella del Nomade. (Da un'intervista con l'autore, in appendice a M. Niccolai, *Italian Intercultural Literature: Exploring Identities*, cit.).

## Conclusione

Dal 1989 gli scrittori migranti hanno aggiunto la loro voce alla letteratura italiana. Tenendo conto delle diversità culturali, usano l'immaginazione per tessere dei percorsi dialogici interculturali. Il testo consiste in una simultaneità di mondi, allo stesso tempo familiari e diversi. Quando il lettore è trasportato in luoghi a lui non familiari, lo scrittore fa da mediatore perché sa cosa vuol dire attraversare i confini e le terre sconosciute dove aveva bisogno di sentirsi a casa.

Tahar Lamri usa il viaggio personale con scopi collettivi. Lungo il percorso, sotto gli occhi del cantastorie maghrebino, le differenze arrivano a toccarsi e ad assomigliarsi; questo succede alle parole che, pur manifestando l'appartenenza a una specifica cultura, rivelano che il valore semantico è in fondo lo stesso. Usando varietà dialettali, Lamri riconosce l'importanza del mondo individuale che ci portiamo dentro come origine; ma per la comunicazione interculturale è importante incontrare l'altro, come le parole di culture diverse si incontrano nel testo e "si parlano". In questo modo, si arriva a percepire tutti i luoghi con familiarità; e come succede nel testo di Lamri, i confini, non più rigidi, sono flessibili.

Ecco perché la letteratura è fondamentale per immaginare nuovi mondi. In sostanza, nel *Pellegrinaggio della voce*, è la storia la vera protagonista. La storia è depositaria di simboli e di aspetti archetipici della natura umana in cui tutti possono riconoscersi. La funzione del narrastorie è di ravvivare le storie perché parliamo sempre ma non sappiamo più ascoltare. Ascoltando, i lettori hanno l'opportunità di arrivare alla verità che si trova oltre le parole, ma che può essere trovata solo attraverso le parole.



DARAGH O'CONNELL

*NÓSTOI:*  
CONTESTING IDENTITIES AND HOMELANDS  
IN THE NARRATIVE OF CARMINE ABATE

“For storytelling is always the art of repeating stories”  
(Walter Benjamin, *The Storyteller*)<sup>1</sup>

Majority voices and discourses in contemporary Italian society inevitably privilege the national over the local, the central over the peripheral, and the native over what is deemed to be foreign. Nonetheless, peripheral and migrant entities do justifiably seek representation for their own experiences and identities, resulting in forms that necessarily question and contest the unitary, univocal, cohesive, accepted forms of society and national identity. In a time in which centre-right and far-right groupings hold political power in Italy, racialised discourses have become more acceptable and normalised through effective control of the various media outlets.<sup>2</sup> In particular the discourse of the “straniero” in Italy today has become worryingly ubiquitous, and this category or label more often stands for something threatening, subversive or ambivalent. And yet, Italy is not, nor has it ever been, the homogenous society those in power

<sup>1</sup> Abbreviations in alphabetical order:

*BT* C. Abate, *Il ballo tondo*, Milan, Mondadori, 2005.  
*FA* V. Consolo, *La ferita dell'aprile*, Turin, Einaudi, 1977.  
*FR* C. Abate, *La festa del ritorno*, Milan, Mondadori, 2004.  
*MS* C. Abate, *La moto di Scanderbeg*, Rome, Fazi, 1999.  
*MTG* C. Abate, *Il mosaico del tempo grande*, Milan, Mondadori, 2006.  
*TA* C. Abate, *Terre di andata*, Lecce, Argo, 1996.  
*TDM* C. Abate, *Tra due mari*, Milan, Mondadori, 2002.

<sup>2</sup> For an analysis of contemporary cultural forms of resistance to Berlusconi's government see *Resisting the Tide: Cultures of Opposition under Berlusconi (2001-2006)*, ed. D. Albertazzi, C. Brook, C. Ross and N. Rothenberg, New York-London, Continuum, 2009.

seek to engender. Massimo D’Azeglio’s infamous phrase in the immediate aftermath of Italian unification – “Abbiamo fatto l’Italia, ora si tratta di fare gli italiani” – is still as relevant today as it was then.<sup>3</sup> Socially and politically committed narratives are, to borrow Jameson’s phrase, “symbolic acts”, understood as imaginary, aesthetic manifestations of real political and social tensions and contradictions, individual expressions of the society from which they emanate.<sup>4</sup>

This essay seeks to address contesting forms or “symbolic acts” of literary narrative in Italian society today through a brief examination of the narrative of Carmine Abate. In this regard Abate’s texts offer important examples of a very different Italy, a society which is at once problematized and pluralized; his is a poetics of decentred articulation, caught between the competing demands of tradition and innovation. Despite the seemingly understated tone of his works, he offers an oppositional form of literature which reflects a society that is both Italian and other. His narratives are counter-narratives of the uncodified, which delve deep into oral history and memory. The collapse of ideologies in the 1980s signalled what Pertile called a *riflusso*, or waning of political engagement, in narrative forms in Italy.<sup>5</sup> In her study on the application of commitment, Burns perceptively avails herself of the metaphor of “fragmentation” to describe the dispersal and plurality of socially and politically committed narrative forms. The multiplicity of discourses in some sense obfuscates traditional ethical messages in these texts, where even the very significance of the author is under critical and theoretical threat.<sup>6</sup> Abate’s codification of his roots, his embrace of early narrative forms of storytelling and his treatment of movement all attest to his commitment and ethical stance.

<sup>3</sup> See C. Seton-Watson, *Italy from Liberalism to Fascism 1870-1925*, London, Methuen, 1967, p. 13.

<sup>4</sup> F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press, 1981.

<sup>5</sup> *The New Italian Novel*, ed. Z.G. Barański and L. Pertile, Edinburgh University Press, 1993, p. 16. See also A. Berardinelli, *L’eroe che pensa. Disavventure dell’impegno*, Turin, Einaudi, 1997.

<sup>6</sup> J. Burns, *Fragments of ‘impegno’: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Leeds, Northern Universities Press, 2001.

Abate occupies a singular position in contemporary Italian narrative, and yet, as Renato Nisticò highlights, “non sembra neanche uno scrittore italiano [...]; e pertanto è di difficile collocazione in una qualsiasi delle attuali tendenze della nostra narrativa”.<sup>7</sup> Abate’s apparent “foreignness” and unclassifiable status are part of what mark his singularity and problematize facile notions of national identity and society in Italy. His narratives are at once choral, memorial, plurilingual and underpinned by the *topos* of the journey. Not only is Abate a southern writer, with many of the themes of his narratives touching on established north-south discourses, he is also a Calabrian writer of a very distinctive kind in that he belongs to one of the many Italian-Albanian communities scattered around the south of Italy. The arrival of the Albanian population in Italy began at the end of the fourteenth-century. The first Albanians who came to central-southern Italy were soldiers who received some Calabrian and Sicilian territories as gifts in return for their military service. Later, because of the Turkish military occupation of the Balkan peninsula and Albania, coupled with the eventual death of the great Albanian leader Gjergj Kastrioti Skanderbeg in 1468 who had withstood the Turkish onslaught, massive migrations of Albanians occurred. The largest migrations were those in the second half of the fifteenth-century and in the sixteenth-century.<sup>8</sup> The 41 towns in central and southern Italy that retain the use of the ancient Albanian language (*arbërishtja*) are located more precisely in the regions of Molise (4 towns), Campania (1 town), Puglia (3 towns), Basilicata (5 towns), Sicily (3 towns) and Calabria (25 towns). As is evident, Calabria is the region where the historical Albanian linguistic minority is more represented, with 45,197 inhabitants out of 88,727. This number corresponds to 50.9% of the

<sup>7</sup> R. Nisticò, *Carmin Abate, uno “straniero” in Italia*, “La rivista dei libri”, February 2003.

<sup>8</sup> See T. Morelli, *Cenni storici sulla venuta degli albanesi nel Regno delle Due Sicilie*, Naples, Stabilimento Guttemberg, 1842; F. Altimari, *Gli arbëreshë: Significato di una presenza storica, culturale e linguistica*, in *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici e storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, ed. F. Altimari and L.M. Savoia, Rome, Bulzoni, 1994, pp. 9-32; C. Abate, *A Carfizzi sulle tracce di Re Skanderberg: Fu un re albanese. In Calabria ha lasciato più di un segno*, “Contro Weekend”, 24-5-2006, p. 45.

total inhabitants of the 41 towns.<sup>9</sup> Abate's own community of Carfizzi in the Province of Crotona has preserved much of its language – *Arbëresh* – and ancient Balkan customs. What further distinguishes Abate is the fact that he lived in Germany from the age of six to early manhood and thus the experience of emigration and the search for a homeland inform much of his narrative. Linguistically, too, Abate offers a wholly distinctive though equally representative voice for the plurality and problematization of identity in Italy today. Though in the main his narratives are written in standard Italian, there is a sense in which we can apply the notion of plurilingualism to Abate's narratives: regional Italian, Calabrian dialect, German, *Germanese* the language of Italian immigrants in Germany – and most importantly, *Arbëresh* are skilfully woven into the texture of his prose. This linguistic tension is addressed by Abate in an interview in which he stated:

“Fino a sei anni sapevo parlare solo l'*arbëresh*. A scuola, come quasi tutti gli *arbëreshë*, ho poi subito una scolarizzazione esclusivamente in lingua e cultura italiana, cioè straniera, mentre a casa e con gli amici, nel vicinato, per le strade del paese, continuavo a parlare quella che noi chiamiamo 'la lingua del cuore'. L'altra, la lingua che parlavano i maestri, prima, i professori poi, e infine i datori di lavoro, era 'la lingua del pane': importante, certo, ma non radicata dentro come la lingua *arbëresh*. Tant'è che la scelta, all'inizio forzata e poi sempre più consapevole, di scrivere in italiano l'ho vissuta come una sorta di tradimento nei confronti dell'*arbëresh*”.<sup>10</sup>

A brief overview of his writing oeuvre thus far is informative. *Nel labirinto della vita* and *Terre di andata* are both collections of poetry and reflect the tensions inherent in the vicissitudes of migratory necessities – the constant economic pull of northern Europe and the equally oppressive nostalgia for roots and origins in Calabria.<sup>11</sup> Abate co-wrote with Mieke Behrmann a socio-anthropo-

<sup>9</sup> Pp. 45-47 of A. Tagarelli, A. Piro, G. Tagarelli, O. Lagonia, A. Bulò, A. Falchi, L. Varesi, G. Vona and C.M. Calò, *Genetic Characterization of the Historical Albanian Ethnic Minority of Calabria (Southern Italy)*, “Human Biology”, 77.1, 2005, pp. 45-60.

<sup>10</sup> C. Abate, *Storie di germanesi*, “L'Indice”, December 2000.

<sup>11</sup> C. Abate, *Nel labirinto della vita*, Rome, Juvenilia, 1977; *Terre di andata*, Lecce, Argo, 1996.

logical study in German of the experience of Calabrian emigrants in German – the so-called *Germanesi*, “as they were known by the people those who did not emigrate”.<sup>12</sup> This was then followed by his first foray into narrative forms with the publication in 1984, again in German, of a collection of short stories *Den Koffer und weg!* The book was later translated into Italian as *Il muro dei muri*.<sup>13</sup> The stories relate the bitter realities of emigration, the dissolution of homelands and the disappearance of ancient customs; they alternate between departure and return – a constant thematic throughout his narrative. Abate’s first novel *Il ballo tondo* (1991) takes its name from the ancient circular marriage dance of his community and is set in the town of Hora, an Italo-Albanian colony in the province of Crotona. Indeed, Hora is the invented toponym which Abate uses to transfigure his home town of Carfizzi in much of his subsequent narrative; the name itself is redolent of the Greek concept of time and also Balkan and Semitic dances and songs. In his work Hora is a composite zone – much like Vitaliano Brancati’s Nataca, Leonardo Sciascia’s Regalpetra, Giuseppe Tomasi di Lampedusa’s Donnafugata, Silone’s Fontamara or even Garcia Marquez’s Macondo, a metonymic homeland of the imagination, in which roots, origins, myth, legend, magic and reality all uneasily reside.<sup>14</sup> The novel was followed in 1999 by *La moto di Scanderbeg*, one of Abate’s best works, in which departure, return and escape are the narrative vehicles. *Tra due mari* of 2002 marks a slight departure, in that Hora is no longer the longed-for homeland of the imagination and the Albanian aspect is minimal, instead through the metaphor of four *nóstoi* to the town of Roccalba – “appoggiato come un

<sup>12</sup> C. Abate and M. Behrmann, *Die Germanesi*, Frankfurt, Campus Verlag, 1984; C. Abate and M. Behrmann, *I germanesi: storia e vita di una comunità calabrese e dei suoi abitanti*, Cosenza, Pellegrini, 1987.

<sup>13</sup> C. Abate, *Den Koffer und weg!*, Kiel, Neuer Malik, 1984; C. Abate, *Il muro dei muri*, Lecce, Argo, 1993.

<sup>14</sup> See M. Bovo Romceuf, *L’epopea di Hora: La scrittura migrante di Carmine Abate*, Florence, Cesati, 2008; H. Salaets, *La letteratura d’immigrazione: Carmine Abate*, in *Sguardo sulla lingua e la letteratura italiana all’inizio del terzo millennio*, ed. S. Gola and M. Bastiaensen, Florence, Cesati, 2004, pp. 309-19; G. Bocchinfuso, *Mescidanze di linguaggi, viaggi e mediterraneità nella letteratura di Carmine Abate*, “Strumenti Cres”, 44, 2006, pp. 15-17; G. Traina, *La moto, il ballo, l’aquila e i due mari*, “Segno”, XXVIII, nn.238-239, 2002, pp. 67-80; G. Veltri, *Carmine Abate*, “Il mucchio selvaggio”, 627, 2006.

ferro di cavallo su una collina tra due mari, lo Ionio e il Tirreno” [TDM, 10] –, generational conflict, recuperation of the past and the restitution of memory, all intersect in a novel of rare beauty. Here there is a further hybridizing act in that the protagonist has a German father and a Calabrian mother.

*La festa del ritorno* returns to the town of Hora and once again the father-son, departure-return themes are prevalent. In *Il mosaico del tempo grande*, as the title suggests, Abate constructs a complex narrative in which historical time and present time overlap and interweave, creating a written mosaic of the history of a people on the brink of erasure and in search of an anchored identity. The ancestors who first arrived on Calabrian shores state: “Non ci siamo persi e non lo saremo fino a quando conserviamo memoria di chi eravamo e da dove veniamo” [MTG, 28]. The metaphor of the mosaic is particularly relevant here: the character Gojari, also known as Boccadoro, is the local *cantastorie*, and therefore transcriber of the town’s collective and oral memory. In the novel he is both *cantastorie* and artist, in that recognising the limitations of a memory based purely on the word he sets about creating a mosaic to render history and memory through colour and figurative fixity, much like the narrative intentions of Abate himself. Gojari creates drawing inspiration from the past and he tells the young protagonist Michele in the most enigmatic terms: “Hora jonë è come un iceberg, metà fuori illuminata dal sole e metà, oscura, dentro di noi” [MTG, 143]. His narrative function is precisely that of eliciting a feeling of belonging, of embodying a fixed identity for those who surround him, and in for particular Michele, who is a symbol of becoming, of a generational future: “Tessera dopo tessera, Gojari stava dispellando la nostra memoria, ci costringeva a ricordare. Perché quelle storie, a ben vedere, erano sepolte dentro di noi come preziosi tesori in fondo al mare e la voce di Gojari, le sue abili mani, le spingevano a galla” [MTG, 82]. The character of Gojari fully assumes the role of intermediary between the historical past and the present not only because of his artistic function but also because of his privileged identity: he is in fact an Albanian who escaped Albania’s dictatorship in 1991 to find himself among the *Arbëreshe* in

Italy.<sup>15</sup> His own person, therefore, re-enacts the exilic experience of the town's founders in the fourteen hundreds. Not only does he re-enact or reproduce it, but he also fixes it in time, for as he says to his rapt interlocutors: "mi sembra che al momento non ci sia altro da aggiungere, se non collegare il passato al presente nel modo più spontaneo possibile, senza forzature. Solo così il tempo grande avrà un senso. Sarà il lavoro più difficile" [MGT, 197]. Finally, one of Abate's most recent works is a love story entitled *Gli anni veloci* which is set against the backdrop of an intense Calabrian summer in Crotona and the music of Lucio Battisti.<sup>16</sup>

What all of these narratives evince is a marked oral quality, in which storytelling and the devices of storytelling, ancient and modern, are prominent; the importance of the journey at once exilic and nostalgic, memorial and recuperative; and the centrality of language in its many historical dialectal forms situate Abate in a unique literary space. Something of his design may be gleaned from the tripartite paratextual dedications of each of his works:

"A Michele, naturalmente  
natürlich für Michele  
ne, Mikelit" [BT, 5].

"A Christian, naturalmente  
natürlich für Christian  
ne, Kristjanit" [MS, 7].

"A Meike, naturalmente  
natürlich für Meike  
ne, Meikes" [TDM, 5].

<sup>15</sup> Gojari is just one of the many vehicles of oral and written memory in Abate's work: the figures of Nani Lissandro and the rhapsodist Luca Rodotale in *Il ballo tondo*, Stefano Santori and the protagonist's mother in *La moto di Scanderbeg* and Giorgio Bellusci in *Tra due mari* all keep alive the collective memory of their communities in oral and written forms.

<sup>16</sup> C. Abate, *Gli anni veloci*, Milan, Mondadori, 2008. Since the completion of this essay Abate has published *Vivere per addizione e altri viaggi*, Milan, Mondadori, 2010.

Thus, Abate's own authorial hybrid identity is placed firmly at the fore and he can therefore justifiably speak of his own "radici al vento" [TA, 47].<sup>17</sup>

The recent anthropological shift in the investigation and articulation of cultural dynamics, and the denial of a pre-determined place of origin as a sacred and unchanging link in these dynamics, has led many to privilege the paradigms movement, instability and dislocation instead. Indeed, Zygmunt Bauman traced the change from Pilgrim to Tourist in the disembeddedness of shifting identities.<sup>18</sup> Sergia Adamo mobilizes many of these conceptual frameworks in a perceptive essay on Abate's narrative.<sup>19</sup> In particular she cites the work of James Clifford, Homi Bhabha and Iain Chambers. Clifford suggests a "view of human location as constituted by displacement as much as by stasis", everyone, he continues, is "dwelling in travel" and therefore "human difference is articulated in displacement, tangled cultural experiences, structures and possibilities of an increasingly connected but not homogeneous world". The values, therefore, attached to the term "roots" and "routes" are reversed.<sup>20</sup> In his essay *DissemiNation* Bhabha contests Benedict Anderson's notion of nation as an imagined community. In so doing, he places the accent on the role of marginal and socially excluded figures or groups, whose very existence might disrupt the image of a homogenous community and instead evince a more unstable, ambivalent, unsettling or fluid idea of nation. For Bhabha the totalizing boundaries, both real and imagined, of a community are undermined by the counter-narratives of the nation, and openly question essentialist identities. He states that the "liminal point of this ideological displacement is the turning of the differentiated spatial boundary, the 'outside' [...] into a contentious internal limi-

<sup>17</sup> "Ho infine tante radici assai / e le chiamo Wurzeln / o le chiamo rrenjëte / le mie radici al vento / per me fa lo stesso / sempre tra i piedi o sotto / che ci inciampo quasi / se volo in fretta".

<sup>18</sup> Z. Bauman, *From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity*, in *Questions of Cultural Identity*, ed. S. Hall and P. du Gay, London, Sage, 1996, pp. 18-35.

<sup>19</sup> S. Adamo, "Le mie radici al vento": *A Reading of the Works of Carmine Abate*, in *Borderlines: Identità di confine nel Novecento*, ed. J. Burns and L. Polezzi, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, pp. 283-97.

<sup>20</sup> J. Clifford, *Routes, Travel and Translation in the Late 20<sup>th</sup> Century*, Cambridge MA, Harvard UP, 1996, pp. 2-7.



nality that provides a place from which to speak both of, and as, the minority, the exilic, the marginal, and the emergent”.<sup>21</sup>

In the narrative of Abate what emerges is the search for a mode of writing capable of giving voice – usually a plurality of voices – to a complex and multifarious experience of dislocation. His writings display a singular affirmation of an identity constructed through movement and dislocation, in paradoxical relation with traditional origin, which itself “resists definition if regarded as in a univocal and pre-determined dimension”.<sup>22</sup> Hora is the centripetal and centrifugal homeland of Abate’s imagination – its archetypal construction can be read as a place in which various multidirectional lines of escape and return intersect; it is, especially, a place of departure. Return is a much more difficult enterprise and one fraught with pain and disillusionment. Chambers observes that the migratory journey acquires the form of a restless interrogation; he calls it a “dwelling in language, in histories, in identities that are constantly subject to mutation”.<sup>23</sup> The true home of the exile, therefore, is in and through language. In *Il ballo tondo* the young protagonist first learns of his origins from his grandfather Nani Lissandro:

“In un attimo a Costantino questo Scanderbeg fu più familiare di Garibaldi, l’Eroe dei Due Mondi che aveva studiato a scuola, e, montato sul mulo come se montasse sul cavallo del cipresso, si impadronì della storia con un lungo sospiro e uno sguardo a raggiera nel vuoto. Solo molti anni dopo, raccogliendo i canti e le rapsodie arbëreshë, si sarebbe accorto che il racconto del nani era un miscuglio di antiche rapsodie, i tasselli iniziali delle radici mitiche del suo mondo. Ma intanto aveva capito come mai a Hora si parlasse una lingua così diversa da quella che parlavano Zorro alla TV e il maestro a scuola e i *litirj* del circondario” [BT, 16].

The imposition of the national code, however, serves to erase linguistic minorities, debase pluralism and expel deviancy from the norm. This is illustrated in a scene in *Il ballo tondo* in which the school teacher endeavours to enforce the national code of Italian:

<sup>21</sup> H. Bhabha, *DissemiNation*, in *Nation and Narration*, London-New York, Routledge, 1990, p. 300.

<sup>22</sup> S. Adamo, cit., p. 286.

<sup>23</sup> I. Chambers, *An Impossible Homecoming*, in *Migrancy Culture Identity*, London and New York, Routledge, 1994, p. 5.

“Ma quale Arbëria! Noi viviamo in Italia. Ma quale aquila dei miei stivali! Voi muli siete. Che non sapete manco parlare l’italiano. Che non vi entra in zucca che non dovete, per legge non dovete, a scuola almeno, almeno a scuola, parlare albanese. Muli siete!”

Da quel giorno il signor maestro Stratigò divenne ancora più scrupoloso nell’osservanza dei decreti ministeriali e, per chi aveva le orecchie troppo sporche per sentire, diceva, c’era un cartellone appeso accanto alla lavagna con su scritto a caratteri cubitali: ‘È severamente proibito parlare in albanese’.

Del cartellone risero, alle sue spalle, persino i maestri *litriji*. Che non riuscivano a spiegarsi l’incaponimento del vecchio collega, anche lui arbëresh o *ghieghiu* come dicevano loro, a punire con secche bacchettate sulle mani quegli scolari cui sfuggiva un *gje*, un *qetu*, un *vre* a bassa voce, rivolto a qualche compagno” [BT, 23-24].

This is reminiscent of the Vincenzo Consolo’s use of the Sicilian-Lombard Sanfratellano dialect as a metaphor for linguistic extremity and periphery in much of his narrative, especially his 1963 novel *La ferita dell’aprile*:

“Da lí il mio paese pareva piú vicino [...]. Va be’ ch’è un paese antico quanto il mondo, che parliamo che nessuno ci capisce, ma ognuno ha la sua lingua, e quelli alletterati, quando parlano, sembrano del Nord.

Don Sergio me lo chiese, un giorno che dicevo la lezione. ‘Di’ un po’: non sarai mica settentrionale?’

E le risate di que’ stronzi mi fecero affocare. Glielo dissero che ero uno zanglé, che avevo una lingua speciale.

[...] ‘Questo come si chiama?’

‘Il pane?’

‘Pen’.

‘La madre?’

‘Mer’.

‘Il lavoro?’

‘Trava’.

Non la finiva piú.

‘Vedete, vedete! Che c’è da vergognarsi, è storia, storia’” [FA, 25-26].<sup>24</sup>

<sup>24</sup> See also V. Consolo, *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, Turin, Einaudi, 1976; *Le pietre di Pantalica*, Milan, Mondadori, 1988.

In *La moto di Scanderbeg* it is also the German language, even in its hybrid “germanese” forms, that displays Abate’s sensitivity to linguistic issues and awareness of the political and ideological underpinnings inherent in all language:

“L’impiegato dell’ufficio stranieri parla senza guardarmi in faccia, a grugniti, come un maiale. Ogni tanto afferro un avverbio, un sostantivo, l’inizio di una frase, ‘schon... Erlaubnis... Sie müssen.’, e intuisco che mi sta facendola morale per il fatto che il mio permesso di soggiorno è scaduto, ma si rende conto che se la ferma la polizia sono guai?, mi avrà detto, a grugniti. ‘Piano’, dico io conciliante, ‘piano, si dimentica che siamo in Europa, Europäische Gemeinschaft, nel Duemila, Zweitausend’, dico io conciliante a parole, ma con uno sguardo tra l’incalzato e l’ironico. E lui alza il tondo faccione roseo, con la doppia mezzaluna di mento, e grugnisce a più non posso, ora non afferro che suoni catarrosi di gola, qualche ‘hier Deutschland’, qualche ‘nicht’ sottolineato con l’indice.

Chiedo scusa ai maiali, che da bambino vedevo morire innocenti, il sangue che fuoriusciva dallo squarcio della coltellata al collo come da una fontana, i corpo morti nella madia piena di acqua bollente, e mi facevano piangere di nascosto, dato che davanti a mio padre e alla folla festosa di parenti bisognava ridere, e poi mi facevano di nuovo gioire quando rinascevano sotto forma di salsicce soppressate capicollo prosciutti, vi chiedo scusa se dico che quell’uomo vi assomiglia, non vi offendete, per favore, è solo una somiglianza esteriore, il vostro cuore è più buono, io lo so perché l’ho assaggiato. ‘Derk i lig’, gli dico tra i grugniti, ‘mut te buzët, ka po e ka la’, e altre parolacce ancora, tutte arbërisht, perché è la lingua del cuore, e io gli parlo con un sorriso strafottente del cuore, e lui dice: ‘Attento, io capiscie italiano’, e lo dice in maniera chiara, da uomo, mentre mi timbra con forza il permesso di soggiorno, sulla testa della foto, come se volesse schiacciarmela” [MS, 67-8].

However, Abate’s prose is predominantly Italian and this is one of the most significant facets of his narrative production. In this regard Gilles Deleuze and Félix Guattari’s conception of minor literature is relevant. They state that “a minor literature doesn’t come from a minor language; it is rather that which a minority constructs within a major language”. They further state that there are three characteristics of a minor literature: the first being that its language is affected by a “high coefficient of deterritorialization”; the second, that everything in them is political; and thirdly, that in

them “everything takes on a collective value”.<sup>25</sup> Though in the case of Abate, exactly what constitutes this major language is problematized throughout his narrative output. In many ways Abate is interested in how a literature which could be seen as regional or indeed liminal might preserve a sense of independence while being written in the language of another, dominant culture. He knowingly contests cultural imperialism, privileges the local, and constructs his own hybrid plurilingual native tradition. Often what small or vulnerable cultural groups seek is not simply a deconstruction of the rhetoric of authority, but a construction or reconstruction of a usable past, an awareness of a specific cultural tradition which will allow them to preserve or develop a sense of their own distinctive identity. One way of approaching this multi-layered historical paradox between the notions of periphery and centrality, emigration and return in Abate is through Homi Bhabha’s notion of the third space in his *The Location of Culture* in which “transculturality” is an approach in which “ethnicities, disciplines and genres overlap”. Abate’s narratives are just such a transcultural “third space”, multifaceted and full of interconnections and zones of contact.<sup>26</sup> Hora, then, is a geographically and socio-culturally situated borderland and its very exceptionality is what is privileged throughout these narratives, in that the attachment to a particular culture, hybrid or otherwise is a path towards universalism, by deepening the specificity of the particular within which one dwells or imagines.

Two further points need to be made about Abate’s unique contribution to Italian narrative. The first is the form of his narratives. Are they novels in the sense that we understand the genre to be? Or is there something else at work in these narratives in which the narrative voice is accorded to numerous characters who recount collective memory and history? The answer lies in Walter Benjamin’s *Illuminations* or *Angelus novus* and the 1936 essay on Nicolaj Semënovič Leskov *The Storyteller* in particular.<sup>27</sup> In this essay

<sup>25</sup> G. Deleuze and F. Guattari, *Kafka: Toward a Minor Language*, trans. D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 16-17.

<sup>26</sup> H.K. Bhaba, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov*, in *Selected Writings: Volume 3, 1935-1938*, ed. H. Eiland and M.W. Jennings, transl. E. Jephcott, H. Eiland and others, Cambridge (Mass.) and London, The Belknap Press, 2002, pp. 143-66.

Benjamin refers to the restitution of experience as one of the fundamental components of storytelling – “the ability to share experiences”: “Experience which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn”.<sup>28</sup> Storytelling is set in sharp contrast with the bourgeoisie phenomenon of the genre of the novel. Epic remembrance is a key component of the “muse-inspired” element of the narrative. For Benjamin, “remembrance [*Eingedenken*], the muse-derived element of the novel” is added to “recollection [*Gedächtnis*], the muse-derived element of the story”.<sup>29</sup> Abate’s narratives have the same choral and collective function and should therefore be deemed narrations in the Benjaminian sense, in the sense that they are based on experience, and this experience is usually in the form of a journey.

Secondly, there is also a sense in which Abate’s pointed plurilingualism may point to polyphony or at least display an open aspiration to polyphony. Bakhtin writes that the “hybrid is not only double-voiced and double accented, but is also double languaged; for in it there are not only two individual consciousnesses, two voices, two accents, as there are doublings of socio-linguistic consciousnesses, two epochs [...] that come together and consciously fight it out on the territory of utterance. It is the collision between differing points of view on the world that are embedded in these forms”.<sup>30</sup> Abate’s narratives reveal and revel in this collision marking the territory of utterance one of contestation and continual reconfiguration. Florian, the protagonist of *Tra due mari*, half-German, half-Calabrian revolts against both his destiny and identity:

“All’improvviso, un pensiero mi tenne le palpebre spalancate come uno spillo infilzato a tradimento: io ero il punto di arrivo di quell’anziano signore, calvo alto magro arrogante, vestito in pantaloni e camicia di jeans per apparire più giovane, e di un altro anziano, di cui ricordavo appena le sembianze ma che doveva essere pure lui un bel figlio di puttana e di sicuro ora marciva in qualche carcere italiano, anche se la mamma non

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>30</sup> M. Bakhtin, p. 360 of *Discourse in the Novel*, in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, transl. C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 259-422.

l'avrebbe mai ammesso. Che bello schifo erano i miei geni, che bel miscuglio di sangue tossico mi circolava nelle vene!" [TDM, 62-63].

This revolt, however, will be shown to be misplaced, for he is, in fact, the "punto di arrivo" and a synthesis of two diverse realities, the German and Calabrian. He is the ultimate hybrid who brings both grandfathers together towards the narrative's close. Edward Said stated that an intellectual's provisional home is the domain of an "exigent, resistant, intransigent art". This home, however, is one in which retreat and solutions are denied. It is only in that "precarious exilic realm can one truly grasp the difficulty of what cannot be grasped and then go forth to try anyway".<sup>31</sup> The narrative of Carmine Abate is located in this "precarious exilic realm"; it articulates its hybrid identity through and in language, through its recuperation of memory in a constant journeying of departure and return.

<sup>31</sup> E. W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia UP, 2003, p. 144.

**Quaderni italiani di cultura**  
del Trinity College Dublin, Italian Department

**1. L'ultimo orizzonte... Giacomo Leopardi. A Cosmic Poet and His Testament.**

Niva Lorenzini, *Leopardi e la poesia cosmica*. Pamela Williams 'La ginestra': *The Last Will and Testament of a Poet and Philosopher*, Roberto Bertoni, *Note sul dialogo di Calvino con Leopardi*. 1999, pp. 100, ISBN 88 87013497 - € 10,30

**2. Minuetto con Bonaviri. Testi di Giuseppe Bonaviri, Sarah Zappulla Muscarà e Roberto Bertoni.**

2001, pp. 100, ISBN 8887013918 - € 10, 30

**3. Echi danteschi / Dantean Echoes**

*Aspetti dell'eredità dantesca in autori contemporanei: Samuel Beckett, Michael Heaney, Ciaran Carson, Giorgio Manganelli, Vincenzo Consolo, Giuseppe Conte.*

*Testi di Giuliana Adamo, Roberto Bertoni, Seamus Heaney, Maryvonne Hutchins-Boisseau, Ciaran Carson, Giuseppe Conte, Corinna Salvadori Lonergan, Daragh O'Connell, Cormac Ó Cuilleáin, Giovanni Pilonca, Marco Sonzogni.*

2003, pp. 140, ISBN 8888398422 - € 12,00

**4. Sei poeti liguri. Testi di Paolo Bertolani, Roberto Bugliani, Giuseppe Conte, Giovanni Giudici, Edoardo Sanguineti, Angelo Tonelli e di Giuliana Adamo, Roberto Bertoni, Adriana Beverini, Pietro Cataldi, Rossana Dedola, Mark Hutcheson, Niva Lorenzini, Brian Lynch, Catherine O'Brien.**

2004, pp. 170, ISBN 88883986694 - € 13,00

**5. Narrativa italiana recente / Recent Italian fiction**

*Note su vari autori e problemi degli anni Novanta e del nuovo millennio; e su Niccolò Ammaniti, Silvia Ballestra, Stefano Benni, Diego De Silva, Dacia Maraini, Melania Mazzucco, Simona Vinci.*

*Testi di Giuliana Adamo, Silvia Ballestra, Carla Benedetti, Roberto Bertoni, Guido Bonsaver, Aurora Caredda, Ursula Fanning, Beatrice Ippolito, Cormac Ó Cuilleáin, Mirko Zilaby De'Gyurgyokai*

2005, pp. 180, ISBN 8888398996 - n.d.

**6. Twenty years after. An 'Irish' Calvino?**

*Saggi e testi di Kevin Barry, Roberto Bertoni, Ciaran Carson, Ciaran Cosgrove, Michael Cronin, Ursula Fanning, Seamus Heaney, Brian Lynch, Martin McLaughlin, Ian Campbell Ross, Marco Sonzogni, Elisa Sperati, Simona Vannini*

2007, ISBN 9788889909218, pp. 152 - n.d.

**7 Un secolo con Vittorini**

*Atti della giornata di studio. Trinity College, Dublino, 18 aprile 2008*

*Testi di Roberto Bertoni, Guido Bonsaver, Mark Chu, Antonella De Nicola, Juliane Deppe, Enrica Ferrara, Monica Francioso, Lisa Gasparotto, Daragh O'Connell, Deirdre O'Grady, Cormac Ó Cuilleáin, Anna Panicali*

2009, ISBN 9788889909607, pp. 160 - € 15,00

*Stampato presso EST - Torino*