

ROMANICA
SILESIANA



No 1 (17)
Narrazioni
2020



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

*R*OMANICA
*S*ILESIANA



No 1 (17)
Narrazioni
2020

ROMANICA
SILESIANA



No 1 (17)
Narrazioni
2020

A cura di
JOANNA JANUSZ
ANDRZEJ RABSZTYN

Redaktor naczelny / Direttore

ANDRZEJ RABSZTYN

Recenzenci / Recensori

GERARDO ACERENZA (Università degli Studi di Trento), KATARZYNA BIERNACKA-LICZNAK (Uniwersytet Wrocławski), RENATA BIZEK-TATARA (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), SYLVIE BRODZIAK (Université Cergy-Pontoise), RAOUL BRUNI (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa), MARIA CENTRELLA (Università degli Studi di Napoli „L'Orientale”), MARZENA CHROBAK (Uniwersytet Jagielloński), SEBASTIEN CÔTÉ (Carleton University Ottawa), JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA (Université de Porto), JOLANTA DYGUL (Uniwersytet Warszawski), HANS FÄRNLÖF (Stockholm University), YUCEF IMMOUNE (Université Alger 2), ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA (Uniwersytet Opolski), EWA KALINOWSKA (Uniwersytet Warszawski), DOROTA KARWACKA-PASTOR (Uniwersytet Gdański), NAWEL KRIM (Université Alger 2), ANNA MAZIARCZYK (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin), SVETLANA MIKHAILOVA (Moscow City University), KRYSZYNA MODRZEJEWSKA (Uniwersytet Opolski), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), DARIO PROLA (Uniwersytet Warszawski), STEFANO REDAELLI (Uniwersytet Warszawski), MARTINE RENOUPEZ (Universidad de Cádiz), ODILE RICHARD-PAUCHET (Université de Limoges), FÉLIX J. RÍOS (Universidad de La Laguna), ANNE SCHNEIDER (INSPE Université de Caen-Normandie), ANITA STAROŃ (Uniwersytet Łódzki), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Komitet Redakcyjny / Comitato di Redazione

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna w wersji internetowej

Disponibile online all'indirizzo

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Sommario

Editoriale (JOANNA JANUSZ)	9
--------------------------------------	---

Saggi

FABIO BONI	
La vicenda della morte di Carlo e Giovanni Carafa in alcuni testi di fine Cinquecento e Seicento	17
BARBARA KORNACKA	
Memoria e storia nelle narrazioni postcoloniali di <i>Regina di fiori e di perle</i> di Gabriella Ghermandi e <i>Memorie di una principessa etiopie</i> di Martha Nasibù	30
DAVIDE ARTICO	
<i>Buovo d'Antona</i> fra originale veneziano e suo adattamento yiddish: la narrazione cavalleresca veicolo delle ideologie	43
MARÍA REYES FERRER	
Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea	55
PATRYCJA PRZELUCKA	
La <i>post-fantasy</i> : il ciclo letterario <i>Inquisitore Eymerich</i> di Valerio Evangelisti come una realizzazione dell'elemento fantastico tramite la narrazione post-moderna	69
MALGORZATA PUTO	
Lo smarrimento come inizio in alcuni testi di Giuseppe Culicchia	81
EWA TICHONIUK-WAWROWICZ	
“Il Grande Spettacolo”: Oriana Fallaci e la narrazione alla New Journalism sul programma spaziale americano	94

VALERIA CAVAZZINO	
Informar y contar comunicación y narración en la escritura periodística de Jorge Carrión	107
LUCA PALMARINI	
La fuga del capitano Charles Lux dalla fortezza di Glatz (Kłodzko) in Bassa Slesia: la narrazione tra funzione estetica e persuasiva	123
ASEEL SAMIR, RABIE SALAMA	
Struttura e narratore ne <i>I Promessi Sposi</i> di Alessandro Manzoni	138
JOANNA JANUSZ	
<i>La stiva e l'abisso</i> di Michele Mari. Romanzo fra favola e metanarrazione	151

Contents

Preface (JOANNA JANUSZ)	9
-------------------------	---

Essays

FABIO BONI	
The death of Carlo and Giovanni Carafa in a few texts from the 16th and 17th century	17
BARBARA KORNACKA	
Memory and history in the postcolonial narrations of <i>Regina di fiori e di perle</i> by Gabriella Ghermandi and <i>Memorie di una principessa etiopica</i> by Martha Nasibù	30
DAVIDE ARTICO	
<i>Buovo d'Antona</i> between the Venetian original and its Yiddish adaptation: Chivalry romance as a vehicle for ideologies	43
MARÍA REYES FERRER	
Narrate to exist: The (in)visibility of motherhood in contemporary Italian literature	55
PATRYCJA PRZELUCKA	
<i>Post-Fantasy</i> : The literary series of <i>Inquisitore Eymerich</i> by Valerio Evangelisti as an example of postmodern transposition of the fantastic element	69
MALGORZATA PUTO	
Giuseppe Culicchia: The allure of being lost in Turin	81
EWA TICHONIUK-WAWROWICZ	
"The Great Show": Oriana Fallaci and the "new journalistic" narration on the American space program	94

VALERIA CAVAZZINO

- Reporting and narrating: Communication and storytelling in Carrión's journalistic writing 107

LUCA PALMARINI

- Captain Charles Lux's escape from the Glatz fortress (Kłodzko fortress) in Lower Silesia: The narration between aesthetic and persuasive function 123

ASEEL SAMIR, RABIE SALAMA

- Structure and narrator in *The Betrothed* of Alessandro Manzoni 138

JOANNA JANUSZ

- La stiva e l'abisso* by Michele Mari. A novel between a fairy tale and metanarration 151



Editoriale

Come confermano i più recenti studi psicologici, gli esseri umani sono per natura votati a raccontare storie. L'innata capacità di tessere racconti permette di conferire significato ad esperienze personali e ai vissuti collettivi; narrare significa ordinare il pensiero per mezzo del racconto. La narrazione costituisce lo strumento principale della costruzione e della diffusione sociale del sapere logico: si memorizza meglio quello che si è in grado di raccontare. Le grandi narrazioni, come sostiene François Lyotard, hanno costituito per secoli il fondamento del processo di trasmissione ed elaborazione del sapere nelle società occidentali più evolute. L'etimologia di questa prima e primordiale funzione del racconto si ricava dall'etimologia del termine *narrare*, che, derivato dal latino *gnarus* – 'consapevole' e dal verbo *gnarigare* – 'conoscere', nella sua accezione rara e antica conserva il significato di esporre con chiarezza, spiegare, rivelare, dare notizia e far capire, far conoscere raccontando.

Oggi si nota, nei confronti del concetto di narrazione, un'incongruenza. Da una parte si contesta la sua validità come strumento dell'acquisizione del sapere (fine delle grandi narrazioni secondo Lyotard); dall'altra parte la tecnica narrativa si diffonde sempre di più in molti campi di ricerca. Infatti, a partire dal *narrative turn* degli anni Ottanta l'interesse per la narrazione si estende a dismisura, coinvolgendo neuroscienziati, biologi, filosofi, psicologi (Jerome Bruner, Mark Turner) e sociologi (concetto di *homo narrans* di Walter R. Fisher), tanto da giungere all'affermazione che la narrazione non è un semplice mezzo di comunicazione o di espressione artistica bensì uno strumento di pensiero e dell'organizzazione dell'esperienza. La forma di ragionamento definita „pensiero narrativo” si rivela utile come strumento ordinatore di vari settori del sapere umano, ma trova la sua espressione sublimata nella creatività letteraria.

Nel campo letterario siamo ormai in una nuova fase degli studi sulla narrazione, che vede superati sia l'approccio formale e strutturalista (Propp, Todorov, Brémond, Barthes, Genette), sia quello intento allo studio semiotico (Greimas,

Eco), perfezionato negli anni Ottanta con le ricerche di Chatman, Bal e Prince. Gli anni Novanta del Novecento costituiscono una vera e propria svolta definita come approccio narratologico postclassico, concentrato sugli studi cognitivi. L'approccio cognitivista agli studi narrativi, adottato tra l'altro da ricercatori come Marie-Laure Ryan, Monika Fludernik e David Herman, mira al superamento delle limitazioni dello strutturalismo, attraverso l'apertura interdisciplinare che oltrepassa la definizione classica della narrazione, sinora ristretta alle sole manifestazioni verbali.

L'atto di narrare mette a fuoco la relazione tra i suoi partecipanti: si narra sempre a qualcuno per renderlo consapevole della storia raccontata o delle verità esposte, per modificarne il comportamento o il grado di consapevolezza. La narrazione di per sé esclude l'individualismo, la solitudine o la separazione. Gli approcci narratologici alla figura del narratore si possono riassumere in due atteggiamenti contrastanti: da una parte le teorie comunicazionali e dall'altra quelle poetiche. Le prime privilegiano il rapporto narratore-narratario, definendolo in chiave di comunicazione come un rapporto costitutivo del *plot*. Le teorie non-comunicazionali invece mettono a fuoco la valenza retorica della narrazione, che nasce dalla fusione dialettica della forza persuasiva-argomentativa e quella della bellezza estetica. La narrazione veicola anche un momento di sospensione del presente e di evasione dalla realtà. Si narra sempre *post factum*, trasferendosi nel passato storico o mito, o ci si proietta nel futuro immaginabile o inimmaginabile, probabile o improbabile. Da lì anche nasce la quantità inesauribile dei contenuti narrativi: autobiografici, storici, fantastici o realistici.

Questo diciassettesimo numero delle *Romanica Silesiana*, riunisce undici contributi ispirati alla letteratura di espressione italoфона e ispanoфона. Il progetto è nato dal desiderio di dare spazio alla riflessione sulle problematiche della narrazione e narratività attualizzate nelle varie manifestazioni dell'arte del narrare. I loro autori si schierano sia dalla parte degli approcci comunicazionali del narrare, rilevando i suoi aspetti di reciproca conoscenza, di interlocuzione e di riconoscimento del sé, sia dalla parte delle teorie non-comunicazionali, puntando soprattutto sugli aspetti prettamente retorici. I contributi affluiscono presentano una straordinaria ampiezza sia per quanto riguarda la diacronia sia per quanto riguarda l'orientamento formale dello studio. Dal punto di vista cronologico le opere letterarie sottoposte all'analisi dai vari autori sono nate in diversi momenti dello sviluppo storico della letteratura, dal Cinquecento fino alla più recente narrativa postmoderna. Gli studi sono altrettanto variegati per quanto riguarda la tipologia testuale analizzata, che va da una biografia narrativizzata, attraverso il discorso storico rivisitato in chiave soggettiva e i brani di giornalismo narrativo fino alle narrazioni che diventano pretesto per una riflessione antropologica, sociologica e metaletteraria.

A discapito delle divergenze del corpus analitico scelto per lo studio e della metodologia adottata, gli studiosi coinvolti nel progetto delle *Narrazioni* sono

riusciti ad enucleare alcune funzioni che la narrazione può assumere. Il primo aspetto rilevato dagli studiosi è quello relativo ad una delle più antiche funzioni del racconto: ricostruzione di una vicenda svoltasi nel tempo passato. Il primo tema affrontato dagli autori è quindi quello del rapporto fra la storia e la narrazione, al cui centro si trova il fenomeno dell'interpretazione del racconto da parte della voce narrante. Il fenomeno interpretativo risulta indissolubilmente legato con la narrazione.

FABIO BONI ("La vicenda della morte di Carlo e Giovanni Carafa in alcuni testi di fine Cinquecento e Seicento") si dedica allo studio delle modalità grazie alle quali la ricostruzione della biografia dei personaggi storici del Cinque e Seicento napoletano sia diventata materia di interessanti narrazioni finzionali. L'analisi prende in considerazione diverse tipologie testuali (relazione, dialogo) in cui le vicende sono presentate da diverse prospettive narratoriali (prima e terza persona). Il saggio enuclea le funzioni svolte dalla narrazione basata su dati storici: informare e relazionare, ambedue realizzate in forma di narrazione che funge da attrattivo per il lettore. Sulla stessa tematica è incentrato anche il saggio di BARBARA KORNACKA ("Memoria e storia nelle narrazioni postcoloniali di *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi e *Memorie di una principessa etiopica* di Martha Nasibù"), che ha come tema il discorso storico della guerra italo-etiopeca 1935–1936, interpretato nei romanzi di due autrici migranti. Ancorato nell'ambito delle New Humanities il saggio della Kornacka sottolinea come quest'approccio abbia sconvolto le modalità dei costrutti narrativi in modo da agevolare l'aspetto soggettivo e interpretativo della narrazione storica e testimoniale. Infatti, il concetto di storia viene qui sostituito da quello di memoria, anzi di postmemoria. La narrazione in ambedue i testi narrativi sottoposti all'analisi è condotta infatti dalla nuova prospettiva narrativa, quella dei soggetti subalterni. Il centro d'interesse della studiosa è analizzare come l'impostazione della voce narrante serva a costruire il discorso storico soggettivizzato, complesso e reso polifonico dalla complessità delle soluzioni narrative usate.

Nella successiva parte del fascicolo, incentrata sul fenomeno della narrazione come veicolo espressivo di concetti sociologici e antropologici, rientrano i successivi quattro studi. DAVIDE ARTICO offre un saggio ("*Buovo d'Antona* fra originale veneziano e suo adattamento yiddish: la narrazione cavalleresca veicolo delle ideologie") dedicato al problema delle differenze culturali fra le comunità ebraiche italiane della Venezia del primo Seicento, quelle della Germania meridionale e quelle cristiane, differenze tangibili ed articolate per mezzo della narrazione. Oltre a dare ampio spazio alla sua attività di studioso linguista, Artico sottolinea il fatto che le comunità ebraiche italiane e tedesche del primo Cinquecento dimostravano un'attività culturale in larga misura analoga a quella dei cristiani che le circondavano, mentre le loro lingue non si discostavano in maniera sostanziale dai socioletti circostanti. Ciò spiega perché la lingua e la cultura yiddish fossero aperte e ricettive verso nuove forme espressive, fra cui

quel romanzo cavalleresco che era allora tanto di moda fra le élite acculturate. L'opera di Elia Levita, un adattamento yiddish di un poema cavalleresco italiano, giocando sulla prospettiva narrativa, dipinge la vita sociale e le usanze degli ebrei italiani che si rivelano sensibilmente diversi dalle modalità descrittive presenti nelle opere degli autori cristiani. Il punto in cui si focalizzano le differenze culturali fra ambedue le comunità, ebrea e cristiana, è il personaggio femminile. È, infatti, interessante osservare come in un'opera di fantasia l'intreccio sia diventato veicolo di ideologia e delle diverse visioni della donna nelle rispettive comunità.

Anche MARÍA REYES FERRER ("Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea") pone l'accento sul personaggio femminile, e in particolare quello della madre nella narrativa contemporanea, e rivela come la narrazione diventi veicolo dei tabù sociali finora ignorati o nascosti. Dalla seconda metà del XX secolo, la questione della scrittura femminile ha suscitato un notevole interesse all'interno degli studi letterari, evidenziando la necessità di (ri)conoscere le donne come scrittrici e come soggetti letterari, per trasmettere l'esperienza femminile in prima persona. Questo nuovo approccio verso i testi scritti si basa su due versanti di studio fondamentali: la donna come scrittrice e la rappresentazione della donna nel testo. Ciò ha reso possibile osservare come le donne vengono rappresentate e quali sono gli argomenti che le scrittrici prediligono, come, ad esempio, la maternità, un *topos* letterario per eccellenza nella letteratura italiana. Nonostante ciò, sebbene la maternità sia presente in numerose opere, le voci delle madri sono le grandi assenti, e la figura della madre e la maternità sono narrate dal punto di vista della figlia. L'obiettivo dello studio intrapreso dalla studiosa spagnola è quello di esaminare le possibili cause dell'assenza del punto di vista della madre in base ad alcune delle opere letterarie italiane pubblicate negli ultimi anni e narrate dalla voce materna.

In questa parte del volume PATRYCJA PRZEŁUCKA ("La *post-fantasy*: il ciclo letterario *Inquisitore Eymerich* di Valerio Evangelisti come una realizzazione dell'elemento fantastico tramite la narrazione postmoderna") propone alcune considerazioni sul fantastico di genere, interpretandolo come una felice ripresa di alcune tecniche della narrazione postmoderna (ripresa intratestuale, dialogo intertestuale, ibridazione dei generi). Quello invece che trasgredisce il quadro definitorio del postmoderno è l'impegno sociale e morale del romanzo analizzato, così da farlo aggregare al nuovo filone della letteratura più recente, quello del post-postmoderno o dell'ipermoderno. Evangelisti intraprende infatti una grande impresa di finzione metastorica in cui spazia tra i generi dal fantasy alla science fiction e, sovrapponendo i piani spazio-temporali, crea una totalizzante analisi della storia umana con l'accento sulla fenomenologia del potere. Quello di MALGORZATA PUTO ("Lo smarrimento come inizio in alcuni testi di Giuseppe Culicchia") è un tentativo di palesare come la dinamicità di una narrazione serve a mettere in evidenza gli aspetti spaziali nella descrizione letteraria di

una grande città quale Torino, presentata come la città postmoderna esemplare. L'orientamento spaziale nei testi narrativi di Culicchia è reso possibile grazie ai punti di riferimento (fisici o metaforici), la cui esistenza viene ricostruita tramite il vissuto personale dei protagonisti. La funzione narrativa nella scrittura di Culicchia serve, infatti, a tracciare la geografia dei luoghi e costruire la loro spazialità. Nasce così una particolare atmosfera, drammatica nei momenti di smarrimento del protagonista e intrisa di tranquillità e dolcezza nei momenti di intensa esperienza sensoriale.

La parola che narra non è necessariamente quella di un testo narrativo. Ne sono consapevoli studiosi che si sono soffermati sui rapporti reciproci tra i generi letterari di narrazione e altri generi.

Il terzo nucleo tematico delle *Narrazioni* è quello delle contaminazioni e ibridazioni della narrazione letteraria che entra in contatto con altri generi e tipi di scrittura, in particolare con i generi giornalistici. EWA TICHONIUK-WAWROWICZ (“«Il Grande Spettacolo»: Oriana Fallaci e la narrazione alla New Journalism sul programma spaziale americano”) smentisce il principio dell’oggettività giornalistica nella scrittura di Oriana Fallaci. La sua scrittura, legata al New Journalism, nacque dal connubio tra letteratura e giornalismo dando una dimensione artistica nuova, ben lontana da una semplice fusione tra narrazione e relazione fattuale. I capisaldi della scrittura di Fallaci, cioè la prospettiva omodiegetica e la soggettività, il realismo descrittivo valorizzato, la dialogicità, la costruzione di scene, sono propri della scrittura letteraria, ma caratteristici anche della corrente del giornalismo americano cui la scrittrice italiana si ispirava. Così come nella letteratura, la narrazione nella scrittura giornalistica della Fallaci diventa strumento interpretativo nell’approccio alla realtà. VALERIA CAVAZZINO (“Informar y contar comunicación y narración en la escritura periodística de Jorge Carrión”) mette a fuoco il fenomeno dell’ibridazione della narrazione e del saggio che risulta in un nuovo tipo di scrittura quale giornalismo narrativo. La vocazione giornalistica ne esce rinvigorita dalla passione narrativa con cui l’autore giornalista racconta. Le descrizioni della città di Barcellona diventano, nella scrittura di Jorge Carrión, il punto di partenza per lo studio delle possibili combinazioni tra le varie forme e modalità di pratica del giornalismo narrativo oggi. La narrazione diventa lo strumento con cui raccontare eventi quotidiani e ricostruire la storia tra passato e presente, elementi che si fondono per formare un quadro completo dello spazio della città. LUCA PALMARINI (“La fuga del capitano Charles Lux dalla fortezza di Glatz (Kłodzko) in Bassa Slesia: la narrazione tra funzione estetica e persuasiva”) riflette sugli schemi di narrazione sfruttati dal discorso propagandistico. L’episodio della fuga del capitano Charles Lux dalla fortezza-prigione di Glatz è la conferma dell’intensa crescita che ha avuto la propaganda agli inizi del XX secolo nella stampa, così come nella narrazione. Si tratta di un periodo in cui la propaganda si propone come oggetto di discussione pubblica e perciò tali fenomeni risultano degni di un’analisi scientifica. Si potrebbe arri-

vare persino a definire la narrazione della fuga di Lux e la successiva diffusione mediatica proprio come una delle prime prove generali dell'enorme macchina propagandistica che entrerà in funzione con lo scoppio della Grande Guerra. L'antica tecnica della persuasione, utilizzata prima dalla stampa francese, poi in parte anche nelle memorie stesse di Lux, può senza dubbio possedere un approccio narrativo definito sensazionalista, un sensazionalismo che viene cavalcato dalla forte ondata patriottico-populista di quel particolare momento storico.

L'ultimo argomento è quello definibile come metanarrativo e autotelico. In questo quadro ASEEL SAMIR e RABIE SALAMA ("Struttura e narratore ne *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni") si concentrano sul capolavoro di Manzoni come insuperabile punto di riferimento nelle considerazioni sulle modalità classiche della costruzione dell'intreccio di una narrazione storica. Al centro della riflessione degli studiosi egiziani si trova la constatazione che è il genere a determinare la struttura del testo analizzato, che mantiene la classica ripartizione in equilibrio iniziale, rottura, peripezie e scioglimento. La cornice strutturale classica viene trasgredita dall'espedito della metalessi narrativa, dalla molteplicità delle prospettive e dei piani narrativi e da un solido ancoraggio del romanzo nel contesto sociale e storico. Alla stessa tematica metatestuale si rialaccia anche il contributo di JOANNA JANUSZ ("*La stiva e l'abisso* di Michele Mari. Romanzo fra favola e metanarrazione"). La riflessione si incentra sull'uso delle istanze narrative quali spazio, tempo, luogo, narratore e diegesi ai fini metanarrativi, in modo da trascendere e trasformare le finalità canoniche di un romanzo d'avventura, che costituisce il punto di partenza per l'opera di Mari. Il suo romanzo, nonostante i modelli di narrazione rocambolesca evocati, non è altro che un pretesto per intrecciare un discorso di tutt'altra natura, concentrato intorno alle domande su come nasce il racconto e con quali tecniche può essere costruito, su che cosa spinge il lettore a inoltrarsi nei mondi immaginari e in che cosa consista la sua collaborazione nella formazione del senso. Il libro di Mari si rivela un grande omaggio all'arte del narrare e un momento di pittoresca riflessione metaletteraria sul mistero e sul fascino dell'arte di intrecciare parole e tessere racconti.

I lavori raccolti in questo volume passano in rassegna un variegato ventaglio di problematiche riguardanti la narrazione letteraria e non, concentrandosi soprattutto su opere più recenti, senza ignorare però quelle delle epoche passate. La diversità tipologica e cronologica del corpus analitico assunto come oggetto dei rispettivi studi e le differenze dei metodi di studio adottati rivelano come il concetto di narrazione sia ricco di stimoli per un'approfondita riflessione umanistica.

Saggi





FABIO BONI

Università Pedagogica di Cracovia

 <https://orcid.org/0000-0001-5977-7138>

La vicenda della morte di Carlo e Giovanni Carafa in alcuni testi di fine Cinquecento e Seicento

The death of Carlo and Giovanni Carafa
in a few texts from the 16th and 17th century

ABSTRACT: The article presents the story of the death of Carlo and Giovanni Carafa, leading figures at the papal court, condemned to death by Pius IV, in 1561. Article analyses three unpublished texts (from the 16th and 17th century) that reconstruct the facts, focusing on their different perspectives and functions.

KEY WORDS: Carlo Carafa, Giovanni Carafa, Paolo IV, Silvio e Ascanio Corona, the 16th century, the 17th century

La rovinosa caduta di Carlo e Giovanni Carafa¹ suscitò nei contemporanei un grande scalpore. Essi non erano, infatti, soltanto esponenti di una delle più importanti famiglie aristocratiche napoletane, ma soprattutto due personaggi di spicco della politica della seconda metà del XVI secolo. Entrambi erano infatti nipoti di Papa Paolo IV, Giampietro Carafa².

Carlo, divenuto Cardinale, dopo un passato poco limpido di uomo d'arme, aveva pesantemente orientato la politica pontificia in senso antispagnolo e antimperiale, avvicinandola alla Francia e maneggiando per ottenere vantaggi alla propria famiglia; Giovanni, già Conte di Montorio, aveva ottenuto dallo zio l'importante feudo di Palliano, con annesso il titolo ducale, nonché la carica di Capitano generale della Chiesa ed era conosciuto come il Duca di Palliano (RAFFAELI CAMMAROTA, 1976: 556–559; PROSPERI, 1976: 497–507). In questo contributo ci si propone di ripercorrere la vicenda della loro caduta attraverso alcuni testi sorti

¹ Giovanni Carafa (1495 ca.–1561), Carlo Carafa (1519–1561).

² Giampietro Carafa (1476–1559).

successivamente alla loro morte, avvenuta per mano del boia, a Roma, nel 1561. Il Cardinal Carlo e il Duca di Palliano furono infatti processati e condannati a morte, insieme al cognato del Duca (Ferdinando Diaz Garlon) e al cugino di questi (Leonardo di Cardine) sotto il pontificato di Pio IV³, successore di Paolo IV al soglio pontificio.

Non daremo la parola ora agli storici, come forse si potrebbe richiedere, per la ricomposizione delle tessere del mosaico relativo alla giustizia dei Carafa, ma vorremmo invece osservare da vicino queste tessere, così come appaiono disposte in alcuni testi che illustrano la vicenda, per comprenderla e ricostruirla attraverso di essi, dall'interno, se così si può dire. Ciò sarà forse utile per rispondere alla domanda sul genere e sulla funzione di questi scritti: oggettive relazioni di un caso di cronaca, storie *noir*, testi con ambizione informativa, pensati per il puro intrattenimento, o propagandistici?

I primi due testi dedicati alla morte dei Carafa che prenderemo in considerazione sorsero probabilmente sul finire del XVI secolo e si concentrano sugli ultimi istanti di vita dei protagonisti. Si tratta della *Relazione della morte del Cardinale Caraffa, Duca di Palliano, Suo fratello, conte di Alisse e di D. Leonardo Cardines fatti morire da Pio IV nell'anno 1562* e del *Dialogo tra Gasperino e Lattanzio Barigelli sopra la morte del Cardinale Caraffa, Suo fratello e cognato e D. Leonardo Cardines, segiuta (sic) il Mercordi notte li 25 Marzo 1562*⁴.

³ Giovanni Angelo Medici di Marignano (1499–1565).

⁴ La data del titolo è in realtà da correggere in 1561, anno della condanna a morte e dell'esecuzione. I testi esaminati fanno parte di una raccolta di manoscritti conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia, segnatura: Ital. Quart. 34 (MISZALSKA, 2012: 214–215). Entrambi i testi sono presenti anche in altri manoscritti sei- e settecenteschi (quello della Biblioteca Jagellonica fu ricopiato probabilmente nel XVIII secolo). Esempari della *Relazione* si trovano nella Biblioteca Vaticana, con leggera variazione del titolo, ma stesso contenuto: *Il successo della morte delli Caraffi* (Vat. lat. 9430, sec. XVIII), *Relatione della morte del Card. Carafa strangolato in Castel S. Angelo e delli Signori duca di Paliano, conte d'Aliffa e don Leonardo nel pontificato di Papa Pio IV a di 5 di Marzo 1561* (Vat. lat. 13464, seconda metà sec. XVII), *Il successo della morte degli Caraffi con la dichiarazione et il modo in che morsero il dì et l' hora* (Vat. lat. 6329, sec. XVII), *Relazione dell'ignominosa morte per giustizia del sig. D. Carlo Caraffa, del duca di Paliano suo fratello, e del conte d'Aliffe suo cognato, con D. Leonardo di Cardine* (Ott. lat. 2617, sec. XVIII), *Ragguaglio della morte per man di giustizia del Card. Carafa, del Duca di Palliano fratello del Cardinale, del Conte d'Alife suo cognato e del Sig. Leonardo di Cardine* (Vat. lat. 13466, manoscritto del XVII secolo). Anche nella Biblioteca Nazionale di Francia si può trovare una *Relatione della morte del cardinale Caraffa, del duca di Paliano, suo fratello, del conte d'Alife, e di don Leonardo Cardines, fatti morire da Pio 4° l'anno 1562* (Dupuy 719, manoscritto del XVII sec.). La *Relazione* fu inoltre pubblicata ne *La Terza Parte del Tesoro Politico*, col titolo *Il Successo della morte delli Caraffi (La terza parte del tesoro politico. Nella quale si contengono relationi, istruzioni, trattati, & discorsi non meno dotti, & curiosi, che utili, per conseguire la perfetta cognitione della ragione di stato. Non prima dati in luce, Turnoni, 1605, p. 282–287)*. Il *Dialogo tra Gasperino e Lattanzio Barigelli...* è invece inedito. Anch'esso figura in manoscritti sei-settecenteschi riguardanti avvenimenti italiani (MISZALSKA, 2012: 215). Un esemplare si trova alla Biblioteca Nazionale di Francia col titolo *Dialogo trà Gasparino e Lattantio Barigelli sopra*

Il terzo, più tardo, probabilmente composto nella seconda metà del XVII, fa parte di una raccolta di testi a carattere narrativo ispirati a fatti storici o di cronaca, con protagonisti esponenti di spicco della nobiltà napoletana: *La Verità svelata ai Principi o vero Successi tragici e amorosi accaduti in Napoli o altrove a' napoletani composta da Silvio e Ascanio Corona*⁵.

La *Relazione* si apre sulla notte del giudizio per i condannati. Oltre al Cardinale Carafa e al Duca di Palliano, la morte spetta anche ai loro parenti, il Conte di Alife e il Signor Leonardo di Cardine, come del resto figura nello stesso titolo. Tuttavia, la narrazione è concentrata sugli ultimi istanti di vita dei primi due, sono loro a stagliarsi come protagonisti della *Relazione*. Il racconto procede seguendo il pellegrinaggio del barigello tra Castel Sant'Angelo e Tor di Nona, i luoghi dell'imprigionamento e dell'esecuzione, nello spazio della notte in cui si consuma la sentenza: «Mercordi notte, che fu alli 5 di detto mese [marzo] venuto il Barigello con alquanti de suoi alle ore 5 andò in Castel S. Angelo»⁶. Vi è quindi estrema precisione nel delimitare temporalmente e spazialmente l'accaduto.

Il primo condannato a cui il barigello comunica la sentenza di morte è il Duca. Fin da subito la sua figura ci appare come quella di colui che è pronto ad affrontare la morte senza sgomento, con coraggio e rassegnazione. Lo stesso barigello si duole di dover essere proprio lui a recapitare la ferale sentenza, è quasi intimorito di fronte alla persona del Duca, e si stupisce della sua risolutezza:

disse risoluto il Duca, andiamo, andiamo pure, chio più che volentieri vado, a mutare la vita con la morte; e pigliando da se stesso in mano il Crocefisso di Argento, ed una candela di cera appiccicata s'inviò innanzi a tutti senza timore e ritrovati gli altri due, dove furono lasciati, avvicinati che furono, non con

la morte del cardinal Caraffa, suo fratello e cugino, in Roma, à tempo di papa Pio IV Medici (Dupuy 719, manoscritto del XVII secolo, è posto subito dopo la *Relazione*, nello stesso ordine del manoscritto della Biblioteca Jagellonica).

⁵ Il periodo abbracciato dai *Successi* va dalla metà del XV secolo fino alla fine del XVII. La raccolta circolava in diverse varianti manoscritte a partire dalla seconda metà del secolo XVII, con un numero di storie oscillante tra 30 e 60. Ignoti gli autori, nascosti sotto lo pseudonimo Corona (forse scelto non casualmente per l'assonanza maliziosa con "corna", visto che le storie hanno come tema preponderante proprio fatti di corna, con protagonisti alti esponenti della nobiltà napoletana, e le loro tragiche conseguenze). Il corpus principale della raccolta contiene 37 successi. Il manoscritto qui considerato è l'Ital. Fol. 145 conservato nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia, ritenuto un rappresentante della versione più diffusa (MISZALSKA, 2012: 86–88). Sui *Successi* e sui manoscritti Corona cfr. BORZELLI, 2013; PARENTI, 1983: 29; DEFILIPPIS, 2012: 55–79.

⁶ Le citazioni provengono dal manoscritto Ital. Quart. 34 della Biblioteca Jagellonica di Cracovia. Qui, come nelle successive trascrizioni, si è riproposto il testo originale, senza interventi di normalizzazione o modernizzazione. Anche la punteggiatura è quella del testo originale.

maniere di andare alla morte ma con vero giubilo ed allegrezza teneramente si salutarono, come se si fossero ritrovati in vera gioia, di qui andarono tutti tre insieme dicendo continuamente orazioni furono condotti a Tordinona.

264r-265v

Lasciato il Duca in compagnia degli altri condannati, in attesa del boia, il barigello ritorna a Castel Sant'Angelo, con i suoi aiutanti, questa volta per dirigersi alla stanza dove sta riposando il Cardinale. Anche in questo frangente, nella narrazione, si nota il timore del barigello nel doversi confrontare con i condannati, pare anzi di scorgere in lui quasi un senso di inadeguatezza, come se ciò che è tenuto a compiere sia un oltraggio a tali grandi personalità. Il primo ostacolo da superare è costituito dai servitori del Carafa, che vorrebbero impedire l'accesso al funzionario, in quanto l'alto prelato sta riposando. Facendo leva sulla sua autorità, il barigello riesce comunque ad entrare senza troppe cerimonie: «ma il Barigello fatta forza con dire che dovea in ogni maniera entrare, sicché passò avanti» (265v). Tuttavia, al trovarsi di fronte il Cardinale, svegliatosi per il rumore, perde quella sicurezza poco prima dimostrata coi servi. Vediamo il prelato farglisi incontro e quasi rimproverarlo per aver disturbato il suo riposo: «A questo romore destatosi il Cardinale si levò a sedere sul letto, e veduto il Barigello gli disse e ben capitano che volete da me?» (265v). Al che il barigello non può far altro che scusarsi e dolersi di dover recare così tragica ambasciata: «Egli lo pregò a scusarlo, e dolendosi mostrò gran dispiacere di quanto dovea succedere soggiungendole che quella grazia che gli poteva fare era solo di dargli tempo un'ora a disporre delle sue cose e l'anima, e il corpo» (ivi). L'imbarazzo del barigello si palesa poi nel dover seguire il Cardinale nei preparativi per la condanna. Il Carafa è costretto a smettere l'abito cardinalizio, col quale vorrebbe recarsi alla morte, per indossare una „zimarra" di velluto nero e un ordinario cappello dello stesso colore. Pur così degradato, non perde la sua grandezza: «Fatto questo disse il Capitano Signore si contenti che io le metta le manette; al che piegate le mani, disse fate pure ciò che dovete» (266r). Dopo la confessione e la recita de „li sette Salmi Penitenziali", è egli pronto per andare incontro alla morte. Soltanto ora il Cardinale ha un momento di umanissima debolezza, rivolgendosi al barigello da essere umano ad essere umano, quasi aggrappandosi a lui in cerca di conforto: «con quelle dita che le manette non serravano prese il braccio al Barigello, e disse non mi abbandonate Capitano, state qui e se da me non volete altro, fate pure quello che avete da fare, che io sono contento» (ivi). Il Cardinale riacquista però subito il suo coraggio di fronte alla morte, dalla quale lo separa soltanto il cappuccio col quale il boia intende coprirgli il volto e che lui rifiuta, come a voler guardare la morte negli occhi: «Fu allora introdotto il Carnefice, al quale facendo segno il Barigello, che gli mandasse il Cappello avanti, così fece coprendogli gli occhi, del che accortosi il Caraffa disse no no Capitano, faccia pure egli il fatto suo, che da me non sarà impedito» (ivi). Arriva così il

momento dell'esecuzione, col boia che si fa dietro al Cardinale per strangolarlo. La narrazione riporta il particolare della sofferenza del Carafa, costretto ad essere strozzato due volte, poiché al primo tentativo il laccio si rompe: «così postogli il laccio al collo, e dandogli molte torte si ruppe, come forse deve essere solito in simili casi. Allora il Caraffa risentitosi disse: Solo Gesù mio soccorrete mi» (ivi). E col nome di Gesù sulle labbra, il Cardinale spira.

Adempiuto al suo compito, il barigello fa ritorno a Tor di Nona, dove aveva lasciato l'altro Carafa, Giovanni, in attesa dell'esecuzione. Pur ad un passo dalla morte, la risolutezza del Duca non è venuta meno. Così come lo aveva lasciato, il barigello lo ritrova, in attesa serena e rassegnata della morte: tutto sprofondato nelle orazioni, recita la Passione ed il Credo, proferendo le ultime parole del Redentore: *Consummatum est*. Esorta lui stesso il barigello a muoversi verso il supplizio e soltanto alla vista di questo, ha un momento di commozione: «Quando fu basso vedendo il supplizio parve che si sbigottisse alquanto, pure riprese animo con molta pazienza lo sopportò ponendo il collo sul ceppo, e così fecero similmente l'altri due, al che tutti gli altri lacrimarono dirottamente» (267r–267v). Tra le lacrime di tutti si conclude quindi il martirio dei Carafa.

Se la *Relazione* segue, con uno stringato movimento narrativo, le tappe dell'esecuzione dei Carafa, diversa struttura ha il *Dialogo tra Gasperino e Lattanzio Barigelli*. Si tratta della narrazione degli stessi fatti della *Relazione*, esposti però in prima persona e con maggiori dettagli dal barigello in servizio nella sera dell'esecuzione (Gasperino) ad un suo collega (Lattanzio), curioso di sapere come si siano svolti i fatti. Grazie a questo artificio è possibile seguire più da vicino le ultime ore dei prigionieri, le cui reazioni di fronte alla notizia della condanna e poi davanti al momento della morte costituiscono la parte più ampia del racconto, svolto dal punto di vista del barigello (si potrebbe parlare di una sorta di focalizzazione interna con narratore omodiegetico)⁷.

Gasperino, richiestone dal collega Lattanzio, si dispone a raccontare le vicende di quella notte: «Adesso ti racconterò, non senza mio gran dispiacere come passasse la loro morte, poiché da quel che io sono, pochi saranno quelli, che non li fusse di increscimento la morte di Signori così onorati, e per la loro gran Nobiltà, et anco per essere stati Nipoti di Papa» (268r)⁸.

Fin dal principio del racconto si può notare come l'atteggiamento di Gasperino ricalchi quello dell'anonimo barigello della *Relazione*, tutto improntato al rispetto e alla riverenza verso due così illustri condannati. Tanta è la soggezione del barigello, che questi fa recapitare la sentenza di morte al Duca da un altro carcerato del Castello, non sentendosi lui di affrontare in quel momento il Carafa («non potendomi francamente ridurre», 268v). Questi fin da subito dimostra la

⁷ Il racconto procede cioè dal punto di vista del personaggio interno alla storia, narrata in prima persona, senza che sia però lui il protagonista della stessa (GENETTE, 1976: 265). Nel caso in questione i protagonisti sarebbero Carlo e Giovanni Carafa.

⁸ Citazioni dal manoscritto Ital. Quart. 34 della Biblioteca Jagellonica di Cracovia.

sua grande forza d'animo e la sua magnanimità nell'apprendere che di lì a poco sarebbe stato giustiziato. Accoglie anzi con giubilo la sentenza di morte:

Finito di dire tali parole, il Duca con braccia aperte se gli gettò al collo, e gli disse: Monsignor mio siate pure il ben venuto per avermi portata una nuova da me tanto bramata. Sì io sono contentissimo di morire, e Dio abbia misericordia dell'Anima mia e mi perdoni li miei peccati.

268v

È in questo istante che fa il suo ingresso il barigello, il quale riferisce al collega con quanta letizia il Duca abbia appreso "la buona nuova" e come sia "contentissimo" di morire. La magnanimità del condannato si esprime poi nel desiderio di andare a morire a Tor di Nona con i suoi compagni, il cognato Conte di Alife e il cugino Leonardo di Cardine. Il suo desiderio è prontamente accolto e così egli viene accompagnato al luogo dell'esecuzione. Qui, ancora una volta, Gasperino è testimone della forza d'animo e della fede del Duca, dalla quale anche gli altri condannati sono come miracolosamente avvolti.

ci avvicinassimo verso Tordinona, sempre dicendo diverse orazioni, ringraziando Dio del tutto, dove giunti lo feci passare vicino la Confortaria, dove erano già preparati i Confrati, ed al quanto riposatosi fece una bellissima orazione a Dio, alla Madonna Santa, e domandò il confessore, con il quale fatta una buona confessione ne fece chiamare il Conte di Alisse, D. Leonardo, alli quali annunziatagli egli stesso la morte abbracciatoli molte volte gli esortò a morire volentieri per Gesù Cristo, fattili confessare da un Padre del Gesù andarono tutti tre cantando il Tedeum laudamus al luogo dove era preparato il ceppo per tagliargli la testa.

268v–269r

Lattanzio si mostra incredulo di fronte alla dimostrazione di tanta forza spirituale nel momento ultimo della vita, ma Gasperino gli giura e conferma che nella sua esperienza di barigello mai ha visto andare a morte condannati «così contriti e volentieri, e rassegnamente, come questi Signori. Così Dio abbia avuta misericordia dell'Anime loro» (269v).

Lattanzio, a questo punto, è ansioso di sapere come sia andata con il Cardinale. C'è però, prima, un momento di sospensione, quasi a voler allentare la tensione accumulata con il resoconto appena fatto dell'esecuzione del Duca. Si tratta di un aneddoto riguardante uno scambio di persona, se così si può dire, in seguito al quale il barigello sbaglia stanza e si presenta nella camera di un altro cardinale⁹, il quale alla vista del messaggero di morte «restò sbigottito che

⁹ Si tratta del Cardinale Innocenzo Del Monte (1532–1577), già favorito di Giulio III, assiduo frequentatore di prostitute e protagonista di episodi scandalosi e violenti (tra cui risse, rapimenti ed omicidi). Al momento del racconto di Gasperino si trovava effettivamente rinchiuso

impallidito restò quasi morto e con voce flebile cominciò a gridare sbalzato dal letto» (270r). Nonostante il barigello si premuri di confortarlo, spiegando che si «era fatto errore [...] fu tanto grande lo spavento che si prese, che tramortì di tal sorte, che rinvenuto mai si poté fare in modo che parlasse» (270r). Dopo questo contrattempo, Gasperino si dirige finalmente alla stanza del Cardinal Carafa. La reazione di questo porporato è ben diversa rispetto a quella, pusillanime, dell'altro cardinale. Il barigello, ancora una volta, mostra tutto il suo imbarazzo nel doversi confrontare con un tale personaggio, dalla cui rabbiosa reazione è travolto e spaventato: «così turbato mi guardò più volte con un viso tanto sdegnoso con occhi spaventevoli, che dubitavo mi si lanciasse alla vita [...] che mi atterij non poco» (270r). Il Carafa è in questo primo tempo della sua reazione un fiume in piena e pronuncia un vero e proprio atto di accusa contro coloro i quali lo hanno condannato:

A me pare cosa dura di avere a morire senza avere commesso cosa che meriti la morte, tanto più, che in tanti processi che si sono fatti contro di me, non ho mai confessato alcun delitto, che meriti di morire e tanto maggiormente mi meraviglio, quanto sono certo, che Casa Caraffa non ha fatti mai alcun dispiacere a Pio IV. Anzi se non fosse stata la mia persona, Papa Pio saria ancora Cardinale de Medici¹⁰, e questo Dio lo sa e lo sa il Colleggio de Cardinali, e tutto il Mondo [...]. Dite pure tutti allegramente a Papa Pio, che io non aspettavo, ne ero degno di si fatta remunerazione in ricompensa del Papato, che à ricevuto da mè, fate che tutto il Mondo lo sappia e ditele, che di ragione io non potevo essere condannato a morte, ma giacché così piace a Dio, e forse per altri miei peccati.

270v

Dopo avere sfogata tutta la sua amarezza per l'ingratitude del Papa e per l'ingiustizia che è costretto a subire, placa il suo lamento rimettendosi al volere di Dio, unico vero giudice del suo operato. Scavalca quindi, in un certo senso, l'autorità degli uomini per consegnarsi direttamente a quella divina. Pacificatosi e confessatosi, dà prova della propria grandezza accettando il destino e perdonoando al Papa e «a tutti gli altri ancora». Invita il barigello a recitare insieme i sette salmi penitenziali, in ginocchio. Gasperino è commosso da tanta devozione e forza d'animo e non riesce a trattenere le lacrime: «mi chiamò e mi baciò molte volte, che io non potei fare ammeno di piangere dirottamente» (271v).

a Castel Sant'Angelo, per ordine di Pio IV, dal 27 maggio 1560; vi rimase carcerato fino al settembre dell'anno successivo, quando fu liberato dietro pagamento di una ingente somma (MESSINA, 1990: 38). Il riferimento, quasi di sfuggita, al Del Monte testimonia tuttavia che l'autore del dialogo ben conosceva le vicende e gli intrighi della corte papale.

¹⁰ Carlo Carafa fu infatti fautore dell'elezione di Giovanni Angelo Medici di Marignano al soglio pontificio, con la speranza, ormai perso l'appoggio francese, di avere quello del nuovo Papa (PROSPERI, 1976: 19).

Il Carafa prende quindi posto sulla sedia sulla quale sta per ricevere la morte ed è ora lui ad incoraggiare i funzionari affinché eseguano il loro dovere: «Finite le sue orazioni si pose a sedere sopra una sedia, apostata preparata, e mi disse: fate l'offizio vostro che vi perdono» (271v). Si consegna così alla giustizia degli uomini. Non manca nel resoconto del capitano il particolare della rottura del laccio durante lo strangolamento, così che la povera vittima è sottoposta ad una ulteriore sofferenza: «postogli il Boia il capestro si ruppe a segno, che il povero Cardinale caduto in terra dibattendosi con tutto il corpo gridò più volte: Gesù speditemi di grazia presto, e non mi fate più stentare» (ivi). Sono queste le ultime parole che si odono del Cardinale, pronunciate in un soffio, con voce flebile «che a fatica si sentiva». Dopodiché esala l'anima.

Gasperino racconta poi come i cadaveri dei giustiziati fossero portati in Piazza di Ponte Sant'Angelo, dove concorse tutta Roma e, aggiunge Lattanzio, anche una gran quantità di donne, convenute in particolare per compiangere il Duca, del quale «compassionando il caso, e sempre piangendo mormoravano di sì severa Giustizia» (272r).

Passiamo ora al terzo testo, di cui si diceva in apertura, ovvero alla vicenda dei Carafa così come è presentata nei *Successi*. Fin qui abbiamo assistito all'esecuzione di due innocenti, vittime di soprusi e ingiustizie; abbiamo potuto seguire precisamente le fasi del loro avvicinarsi alla morte e della loro esecuzione. Tuttavia, nulla sappiamo del perché siano stati condannati e quale sia il loro recente passato. Di tutto ciò, nella *Relazione* e nel *Dialogo* non vi è traccia. Ecco perché è forse utile soffermarsi sulla medesima vicenda vista da un'altra prospettiva, che si allarga fino a raccontare proprio ciò che è accaduto prima della condanna e che nei precedenti testi è taciuto. È leggendo il *Successo XIX del Duca, e Duchessa di Palliano, Marcello Capece, Diana Brancaccio et altri*, che conosceremo un altro volto dei Carafa e comprenderemo i motivi della loro condanna.

Il racconto dei Corona si apre proprio presentando i fratelli Carafa e fin da subito notiamo come la prospettiva da cui si narra la vicenda dei nobili napoletani sia assai diversa. Divenuto Papa Giampietro Carafa col nome di Paolo IV, arrivarono a Roma molti dei suoi parenti che egli favorì con cariche e privilegi, tra gli altri, in particolare, i nipoti Giovanni, Carlo ed Antonio: «a Don Giovanni [...] investì del Ducato di Palliano, copioso di molte terre e castella [...] Don Carlo fece cardinale [...] dandogli in mano tutti gl'affari del Pontificato» (104v)¹¹. Sono proprio loro due a tenere le redini del governo pontificio e a spadroneggiare a Roma impunemente: «hor non governando il Pontefice ma li fratelli suoi nepoti [...] se ne sentivano per tutto lo Stato della Chiesa grandissimi reclamori, ma non si trovava dai popoli giustizia alcuna né era enormità di delitto che non si commettesse da loro, o per ordine loro» (105r). L'eccesso delle loro azioni ed

¹¹ Citazioni dal manoscritto Ital. Fol. 145 della Biblioteca Jagellonica di Cracovia.

il malcontento del popolo fanno sì tuttavia che il Papa prenda la decisione di allontanarli da Roma e di privarli delle cariche. Il Cardinale Carlo viene confinato a Civita Latina, mentre il Duca, con la sua corte, a Gallese e Suriano. È proprio su questo fatto che si concentra la narrazione dei Corona. Tra i servitori di Giovanni Carafa vi era Marcello Capece, segretamente innamorato della moglie del Duca, Violante Diaz Garlon. Il Capece, conoscendo l'onestà della Duchessa, non si permette di rivelarle il suo amore, ma, spinto dal fatto che il Duca soggiorna a Suriano, lasciando la moglie sola a Gallese e soprattutto sapendo come ella sia da quello maltrattata e tradita, ardisce infine di rivelarle il suo sentimento. Violante, dapprima titubante, «spinta dalli tormenti fattigli dal Duca suo marito, che sino al proprio letto non s'era astenuto di condurre più volte le concubine» (109v), accetta la corte del Capece e, aiutata dalla sua dama Diana Brancaccio, inizia con lui una relazione amorosa. La Brancaccio, però, tradisce la fiducia della padrona, insoddisfatta delle promesse che questa le aveva fatto (ovvero favorire una sua relazione con un altro paggio) e fa in modo che i due amanti vengano scoperti. Giunta notizia del tradimento al Duca, la sua risposta non si fa attendere. Marcello viene incarcerato a Suriano, messo alla ruota ed interrogato alla sua presenza e a quella dell'accusatrice Diana, mentre Violante viene arrestata e chiusa nel suo palazzo a Gallese. Ottenuta piena confessione da Marcello, il quale rivela anche come gli incontri fossero stati favoriti proprio da Diana, Giovanni Carafa «s'accostò a lui e con due colpi di pugnale lo tolse di vita», dopodiché, afferrata Diana per i capelli «li segò con un coltello le canne della gola, facendola con un diluvio di sangue cadere miseramente morta ai suoi piedi» (116r). La sorte della Duchessa rimane ancora incerta, ma una volta morto il Pontefice, viene presa la decisione di eliminarla. In tutto ciò, la parola definitiva giunge dal Cardinale Carlo, per il quale il Duca deve «levarsi prestamente quest'infamia» (116v). Convocati quindi Leonardo di Cardine e Fernando Diaz Garlon, Violante, benché gravida, come precisano i Corona, viene strangolata il 30 agosto 1559. Nel frattempo, terminata la sede vacante, viene eletto Papa, anche grazie all'influenza del Cardinal Carafa, Giovanni Angelo Medici, Pio IV. Questi, nel riassetto delle cose della Chiesa e di Roma «che per la lunga sede vacante era andata mezza in ruina» (117v), ordina innanzitutto proprio l'arresto dei Carafa e dei complici nell'omicidio di Violante. I capi d'accusa per il Duca e il Cardinale sono elencati dai Corona con precisione: «l'aver usato [...] molte violenze, avere stuprate a forza molte donzelle [...] rotte le clausure dei monasteri e violate molte moniche, commessi moltissimi omicidi [...] e mille altre enormità» (118r). Si giunge così alla condanna e all'esecuzione «la notte del 5 del mese di marzo 1561», come ormai già sappiamo. La descrizione degli ultimi momenti dei condannati e del loro stato d'animo di fronte al boia coincidono nella narrazione dei Corona con quella dei due testi precedenti (e non è da escludere che gli autori dei *Successi* li conoscessero): il Duca appare contrito e si consegna alla morte cristianamente, il Cardinale «si dispone intrepidamente alla morte»

e sopporta il doppio strangolamento in seguito alla rottura del laccio, prima di spirare (118v–119r).

Possiamo proporre ora alcune considerazioni. Nei primi due testi, e in particolare nel secondo, costruito con un impianto più drammatico, Giovanni e Carlo Carafa appaiono vittime di un'atroce e spietata giustizia, alla quale rispondono con la forza della cristiana rassegnazione, perdonando ed accettando di offrirsi quasi in sacrificio degli uomini, che non sanno ciò che stanno facendo. È il barigello il testimone di questa scena, che si avvicina a una passione e ad un martirio. Egli, impassibile esecutore di sentenze, è qui sgomento e si commuove di fronte sacrificio delle vittime, le quali in nulla vedono scalfita la loro grandezza, che anzi si esalta nel momento supremo e ultimo della morte. Quello dei Carafa appare quasi un martirio cristologico, quando al Duca vengono addirittura messe in bocca le parole che nel Vangelo di Giovanni Gesù pronuncia, dopo essergli stata premea sulle labbra la spugna imbevuta d'aceto, prima di spirare sulla croce: *Consummatum est*¹². Non vi è la minima menzione del loro passato e del motivo per il quale si trovino carcerati, possiamo solo fidarci della «lamentazione» del Cardinale, quando reclama la sua innocenza: «a me pare cosa dura di avere a morire senza avere commesso cosa che meriti la morte» (270v).

La *Relazione* e il *Dialogo* ci appaiono quindi come due testi apologetici che, sotto una patina di obiettività (la *Relazione* come sobrio e scarno resoconto di un'esecuzione, il *Dialogo* come una narrazione in prima persona di un testimone oculare, credibile in quanto funzionario), hanno invece come scopo quello di riabilitare due personaggi di spicco di una delle famiglie più potenti del secolo.

È forse però necessario, a questo punto, per meglio inquadrare i due testi e comprendere il perché della loro partigianeria, nonché poi per valutare anche la versione dei Corona, ascoltare la voce degli storici:

nel dì 7 di giugno fece Papa Pio IV carcerare i Cardinali Carlo Carrafa, ed Alfonso Carrafa [...]. Similmente furono presi Giovanni Carrafa Conte di Montorio, appellato Duca di Palliano, e Nipote del suddetto Papa, e il Conte di Alife, e Leonardo di Cardine, uccisori della Moglie di esso Duca. Furono fatti rigorosi processi contra di loro, tanto per quell'omicidio, quanto per altre iniquità o vere, o pretese, commesse da i due Fratelli Carrafi nel tempo del loro Nepotismo [...]. Durò questa criminal procedura fino al dì tre di Marzo dell'anno seguente, in cui si tenne Concistoro [...]. Però nella notte seguente fu esso Cardinale strangolato in prigione; e nello stesso tempo nelle carceri di Torredinona decapitato il Duca di Palliano [...].

Il bello poi fu, che sotto Papa Pio V, creatura di Paolo IV, per le istanze di Antonio Marchese di Montebello, e Diomede Carrafi, l'uno Fratello, e l'altro Figlio dell'estinto Duca di Palliano, fu riveduta questa causa in Roma, e de-

¹² Giovanni, XIX, 30.

ciso, che non meno il Cardinal Carlo, che esso Duca di Palliano, erano stati iniquamente ed ingiustamente condannati; e per pruova di questo tagliata fu la testa ad Alessandro Pallentieri stato fabbricator del processo contra d'essi Carrafeschi, alla memoria de' quali e de' loro eredi fu restituito l'onore e la buona fama.

MURATORI, 1753: 446–448

Così il Muratori ricostruisce la vicenda dei Carafa. La *Relazione* e il *Dialogo* sono da leggere allora nel quadro del mutamento avvenuto sotto Pio V, quando durante il suo pontificato (1566–1572) venne riabilitata la memoria dei Carafa, di fatto cancellando tutte le accuse mosse contro di loro e „dimenticandosi” dei delitti in cui erano stati complici, *in primis* l'omicidio di Violante Diaz Garlon. È quindi forse a questa altezza cronologica, dopo il 1566, che vanno collocati e datati i due testi; alla luce della riabilitazione dei Carafa è quindi comprensibile la natura di tali opere, che rispondevano proprio all'obiettivo di cancellare il passato, riscattando l'onore dei due personaggi, ora dipinti come vittime costrette ad espiare colpe ingiuste.

La ricostruzione dei Corona, invece, pur collocandosi cronologicamente circa un secolo dopo l'avvenuta riabilitazione (i *Successi* furono composti dopo il 1656, anno che viene ricordato in una delle storie a proposito dell'epidemia di peste a Napoli), non dimentica il passato dei Carafa. La vicenda raccontata ha qui un più ampio respiro narrativo, si sofferma sulla relazione di Violante e Marcello descrivendo le fasi del loro innamoramento, tuttavia non perde mai di vista la verità storica, mettendo il lettore al corrente dei fatti.

In conclusione, per tentare di rispondere alla domanda che ci eravamo posta in apertura, sul genere e la funzione di tali testi, possiamo affermare che essi, pur partendo da uno stesso dato storico, vi si confrontano in maniera del tutto opposta.

La *Relazione* ed il *Dialogo* sono testi che si presentano come informativi, dotati anche di una embrionale struttura narrativa per maggiormente attrarre il lettore, ma nella loro esposizione, come ci parrebbe ormai di poter sostenere, si dimostrano reticenti, parziali e manipolatori. Il loro autore non sembra un improvvisato compilatore, ma conosce molto bene la vicenda dei Carafa e sa presentarla e volgerla secondo i suoi scopi. Così, una battuta di Lattanzio sulle sorti dell'ufficiale che ha retto l'accusa nel processo, quasi fatta di sfuggita, rivela invece l'abilità manipolatoria e insinuatrice dello scrittore:

Latta. Ma dimmi mio caro Gasparino il Fiscale resterà egli nel suo Offizio?
 Gaspe. Via non metter la Bocca nelle Materie de Padroni. Che importa a te questo? Non deve a noi bastare di avere valenti Compagni, che ci facciano guadagnare molto bene Lattanzio mio non bisogna mai toccare li ferri del Mastro, ne quelli delle focine.

273r–273v

Gasperino non risponde direttamente, consigliando al collega di non intromettersi in questioni che vanno oltre la sua (e loro) giurisdizione; tuttavia è chiaro a chi ci si stia riferendo: quel „Fiscale” è Alessandro Pallenterì, che non è più nel «suo Ufficio», perché il taglio della sua testa ha suggellato la restituzione dell'onore e della buona fama ai Carafa; non è un caso che proprio con questa allusione si concluda il dialogo.

I *Successi*, invece, pur giocando sulla volontà di intrattenere, cogliendo le potenzialità che un intrigo amoroso *noir* come quello di Violante, Marcello e il Duca poteva offrire (in questo inserendosi nel solco di tanta narrativa secentesca che non disdegnava il racconto di triangoli amorosi ad esito crudele), conservano uno scrupolo di verità, volendo svelare ciò che si nasconde sotto il mantello dei potenti. Vi può essere, sì, da parte degli autori la «curiosità degli infortuni dei grandi» (PARENTI, 1983: 29) e quello spirito antinobiliare probabilmente espressione della classe media borghese napoletana, in seno alla quale nacquero e si diffusero i *Successi* (DEFILIPPIS, 2012: 59), nondimeno essi dimostrano una maggiore onestà nei confronti dei lettori e la volontà di smascherare proprio ciò che, invece, è mascherato abilmente negli altri due testi: l'accondiscendenza verso i potenti e le menzogne dei loro adulatori (BORZELLI, 2013: 16–17).

Bibliografia

- AA. VV., 1605: *La terza parte del tesoro politico. Nella quale si contengono relationi, instructioni, trattati, & discorsi non meno dotti, & curiosi, che utili, per conseguire la perfetta cognitione della ragione di stato. Non prima dati in luce.* Turnoni.
- BORZELLI, Angelo, 2013: *Successi Tragici e Amorosì di Silvio e Ascanio Corona*. Napoli, Stamperia del Valentino.
- DEFILIPPIS, Domenico, 2012: “Vizi privati e pubbliche virtù. La nobiltà regnicola tra XV e XVII secolo nei *Successi tragici e amorosi di Silvio e Ascanio Corona*”. *Rinascimento Meridionale*, III, pp. 55–79.
- GENETTE, Gerard, 1976: *Figure III*. Torino, Einaudi.
- MESSINA, Pietro, 1990: “Del Monte, Innocenzo”. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 38. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ad vocem.
- MISZALSKA, Jadwiga, 2012: *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia*. Kraków, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.
- MURATORI, Ludovico Antonio, 1753: *Annali d'Italia dal principio dell'Era volgare sino all'Anno 1750. Compilati da Ludovico Antonio Muratori Bibliotecario del Sereniss. Duca di Modena. Tomo Decimoquarto dall'Anno MCI dell'Era volgare fino all'Anno MCLXXIII*. Milano, Pasquali.
- PARENTI, Giovanni, 1983: “Corona, Ascanio e Silvio”. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 29. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ad vocem.

- PROSPERI, Adriano, 1976: "Carafa Carlo". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 19. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 497–509.
- RAFFAELI CAMMAROTA, Marina, 1976: "Carafa, Giovanni". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 19. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, ad vocem.

Manoscritti

- Ital. Quart. 34 Biblioteca Jagellonica di Cracovia: *Dialogo tra Gasperino e Lattanzio Barigelli sopra la morte del Cardinale Caraffa, Suo fratello e cognato e D. Leonardo Cardines, seguita il Mercordi notte li 25 Marzo 1562*.
- Ital. Quart. 34 Biblioteca Jagellonica di Cracovia: *Relazione della morte del Cardinale Caraffa, Duca di Palliano, Suo fratello, conte di Alisse e di D. Leonardo Cardines fatti morire da Pio IV nell'anno 1562*.
- Ital. Fol. 145 Biblioteca Jagellonica di Cracovia: *La Verità svelata ai Prencipi o vero Successi tragici e amorosi accaduti in Napoli o altrove a' napoletani composta da Silvio e Ascanio Corona*.

Nota biobibliografica

Fabio Boni è ricercatore presso l'Istituto di Neofilologia dell'Università Pedagogica di Cracovia. I suoi interessi riguardano la letteratura italiana antica, in particolare la narrativa del secolo XVII. Ha pubblicato articoli riguardanti questo periodo storico-letterario, si è dedicato all'analisi dell'opera narrativa di Francesco Pona, su cui ha scritto una monografia (*Il personaggio femminile nella narrativa di Francesco Pona, sullo sfondo della polemica misogina in Italia*, Roma, 2016). Attualmente si occupa di testi narrativi inediti ispirati a casi di cronaca dei secoli XVI–XVIII.



BARBARA KORNAČKA

Università Adam Mickiewicz di Poznań

 <https://orcid.org/0000-0001-7143-404X>

Memoria e storia nelle narrazioni postcoloniali di *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi e *Memorie di una principessa etiopica* di Martha Nasibù

Memory and history in the postcolonial narrations
of *Regina di fiori e di perle* by Gabriella Ghermandi
and *Memorie di una principessa etiopica* by Martha Nasibù

ABSTRACT: The aim of this paper is to show how the setting out of the narrative voice determines the historical discourse. The analysis of the narrative voice leads to some considerations about memory and to the examination of recollection in these two novels. That, in turn, allows an exploration of the way in which the historical discourse is constructed. In those cases where the voice in the historical discourse is given to subaltern subjects, they contribute to a more plural history.

KEY WORDS: memory, history, postcolonial narrative, Gabriella Ghermandi, Martha Nasibù

Impostazione teorica

Vorrei iniziare la mia analisi da alcune osservazioni che vanno intese come un'impostazione teorica del presente contributo: una cornice paradigmatica entro la quale desidero inserire la mia riflessione sulla letteratura, ma anche, cosa inevitabile, visto l'argomento menzionato nel titolo, sulla storiografia. L'esame della letteratura postcoloniale facendo parte degli studi postcoloniali e, allargando un po' il campo di indagine, anche degli studi subalterni, rientra nel paradigma delle nuove scienze umane (*new humanities*), disciplina e campo di sapere

che da alcuni decenni raduna diversi studi interdisciplinari quali ad esempio studi culturali, studi postcoloniali, *gender studies*, *queer studies* o *animal studies*¹. Sono studi che rappresentano atteggiamento di critica e di opposizione nei confronti del potere nonché, e soprattutto, nei confronti del sapere, delle discipline o delle istituzioni che legittimano i sistemi del potere². I nuovi studi umani contestano quindi l'autorità del sapere canonico e promuovono i campi di ricerca finora discriminati, subalterni o non riconosciuti come studi accademici. Il loro interesse si focalizza sulla prospettiva di chi è o di chi è stato vittima, o di chi si è sempre trovato solo nella posizione dell'oggetto di ricerca (DOMAŃSKA, 2006: 17–18). Come avverte la studiosa polacca Ewa Domańska, il termine stesso, *new humanities*, potrebbe risultare tuttavia deviante, essendo la critica delle nuove scienze umane puntata proprio contro l'umanesimo e il suo retaggio culturale e filosofico, inteso come antropocentrismo, europocentrismo, fallocentrismo o androcentrismo.

L'analisi delle due opere della letteratura italiana postcoloniale che si vuole proporre – *La regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi e *Le memorie di una principessa etiopie* di Martha Nasibù³ – si collocherà a pieno titolo nel paradigma critico delle nuove scienze umane, non solo perché la voce narrante perlopiù appartiene alle donne di origine africana, quindi è una voce doppiamente subalterna, ma anche perché entrambi i libri parlano dell'invasione italiana, della guerra italo-etiopica (1935–1936) e della successiva colonizzazione dell'Etiopia. Entrambi quindi costituiscono una forma del discorso storico, prodotto tuttavia da parte dei soggetti vinti.

Le indagini svolte gravitano attorno a due grandi nozioni quali la memoria e la storia, in stretta correlazione tra di loro, e a loro volta, con la narrazione⁴. Quest'ultima in tali rapporti viene intesa non soltanto come un canale di trasmissione degli esiti della conoscenza acquisita, ovvero come uno strumento di sistemazione del sapere – cosa che deriva dalla riflessione sulla storia e sulla

¹ Da elencare vi sarebbero inoltre *lesbian studies*, vari studi etnici, *thing studies*. Cfr. DOMAŃSKA (2006: 17).

² Sono da sottolineare in questo ambito i pionieristici lavori di critica del potere di Michele Foucault quali ad esempio i suoi corsi presso il Collège de France intitolati *Il faut défendre la société*, tra cui quello del 21 gennaio del 1976 in cui spiega che la disciplina storica e il discorso storico è uno strumento del potere. Foucault scrive: « L'histoire, c'est le discours du pouvoir, le discours des obligations par lesquelles le pouvoir soumet, c'est aussi le discours de l'éclat par lequel le pouvoir fascine, terrorise, immobilise ». Cfr. FOUCAULT (2012: 48).

³ Le due opere escono a distanza di poco tempo, rispettivamente nel 2007 e nel 2005. Tutte le citazioni inserite nell'articolo provengono dalle edizioni di riferimento (GHERMANDI, 2011; NASIBÙ, 2012) e saranno contrassegnate con le sigle, rispettivamente GG e MN, nonché il numero della pagina.

⁴ Le numerose concezioni che inquadrano il rapporto tra narrazione e storia sono studiate e riferite da Katarzyna ROSNER (2006). Alla memoria e alla narrazione sono dedicate le riflessioni di Paul RICOEUR (2006). Si veda anche a tale proposito l'articolo di Mirosław LOBA (2004).

storiografia in chiave narrativistica (ROSNER, 2006: 73)⁵ – ma come una procedura stessa dell'epistemologia.

Il presente articolo ha lo scopo di mostrare come attraverso l'impostazione della voce narrante si costruisce il discorso storico. Il testo dunque prevede in primo luogo, previa una presentazione delle opere esaminate, una breve analisi narratologica. In secondo luogo, si passerà a un esame della costruzione della memoria attraverso le strategie narrative. Infine, si procederà a un'analisi della costruzione del discorso storico, in altre parole un'analisi del come la scelta della voce narrante e l'impostazione della memoria contribuiscono alla narrazione della storia ovvero alla storiografia.

Regina di fiori e di perle di Gabriella Ghermandi
e *Memorie di una principessa etiopica* di Martha Nasibù

Il romanzo di Gabriella Ghermandi ha una struttura simile a quella di una scatola cinese: raccoglie più racconti, contenenti, alcuni di loro altre narrazioni interne di secondo (metadiegesi) e di terzo livello (metametadiegesi). La cornice è molto semplice: si tratta della storia di Mahlet, protagonista del romanzo, prima una bambina che cresce in Etiopia, poi una giovane donna che parte per studiare in Italia. Mahlet bambina ama ascoltare le storie dei grandi. In una delle prime scene del libro la ragazzina promette al vecchio Jacob, uno degli anziani della comunità, di scrivere in futuro la sua storia che egli le racconta. Col tempo Mahlet si scorda della promessa e, anni più tardi, tornata dall'Italia per piangere la morte del vecchio, dovrà ascoltare altri sei racconti seduta nel cortile di una chiesa⁶, per riuscire a ricordarsi della parola data a Jacob. Essi occupano tutta la seconda parte e quasi una metà del romanzo. Tutti, tranne l'ultimo, parlano della guerra italo-etiopica del 1935–1936. La promessa finalmente riemersa dall'oblio – siamo alla fine del libro – Mahlet compra trenta quaderni che riempirà con la storia del vecchio Jacob e con tutte le altre riferitele, che il lettore capisce di aver appena letto leggendo l'ultima metanarrativa frase finale: «Ed è per questo che vi racconto oggi la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra» (GG: 299), parole nelle quali la voce della protagonista

⁵ Qui Rosner riferisce e ribadisce soprattutto la teoria di David CARR (1986) sulla natura narrativa del vissuto umano, della sua esperienza del mondo, del tempo e della società. Le narrazioni storiche e letterarie vanno quindi considerate come una configurazione e come uno sviluppo di queste esperienze (ROSNER, 2006: 91).

⁶ Cfr. PROTO PISANI (2016: 210) – tipologia dei racconti, introduttivo di Yacob, racconto allegorico tradizionale, apologetico sugli eroi della resistenza, reportage sull'emigrazione contemporanea.

diventa la voce della scrittrice che di fatto scrive il romanzo che stiamo per finire di leggere.

Si desume che tale intreccio comporti alcune soluzioni narrative piuttosto complesse: si assiste alla pluralità di voci narrative, tra cui quella intradiegetica-omodiegetica della protagonista in parte sovrapposta a quella della scrittrice al livello della diegesi. All'interno di questa cornice narrativa di primo livello troviamo poi situazioni narrative (metadiegesi) di diverso tipo: quella extradiegetica-eterodiegetica dell'anziano vescovo (*Storia dello stupido leone con la scimmia*), quella intradiegetica-autodiegetica di Abbaba Igirsà Salò che racconta della sua attività come *wst arbegnà*, ovvero una specie di partigiano della resistenza sotto copertura, poi quella intradiegetica-omodiegetica di Dinke che descrive le gesta di Farisa Alula, il Grande. Segue la narrazione intradiegetica-autodiegetica della «signora della tartaruga» che riferisce le storie raccontatele da sua madre, tra cui una sull'Imperatrice Taytu e una su lei stessa al servizio della guerriera Kebedech Seyoum. In queste narrazioni di terzo livello (metametadiegesi) la voce narrante è rispettivamente extradiegetica-autodiegetica e intradiegetica-omodiegetica. Nell'ultimo racconto inserito si assiste alla narrazione intradiegetica-omodiegetica di Woizero Bekelech all'interno della quale – di nuovo siamo di fronte al terzo livello narrativo (metametadiegesi) – viene inserito il racconto di tipo intradiegetico-omodiegetico del signor Antonio, un anziano italiano che lavorò come interprete dell'amarico durante il conflitto del '35-'36 e nel periodo della successiva colonizzazione dell'Etiopia. La pluralità di voci narranti nonché la varietà delle loro tipologie producono, considerata la loro valenza letteraria, l'effetto di polifonia e di coralità. In chiave di indagine storica invece, ci si potrebbe vedere un materiale per la cosiddetta storia orale, metodo non convenzionale della ricerca storica, di cui scrive Paul Thompson che: «Nel processo di scrivere o di creare la storia – a prescindere se si tratta di libri, mostre museali, radio o film – la storia orale restituisce la posizione centrale alle persone che trasmettono le loro esperienze storiche a mezzo delle proprie parole»⁷ (THOMPSON, 2010: 283).

Il secondo libro preso in esame *Memorie di una principessa etiope* di Martha Nasibù è un racconto autobiografico, ma è da considerare anche una testimonianza storica. A distanza di sessant'anni l'autrice raccoglie i ricordi che risalgono agli anni più teneri della sua vita, all'inizio degli anni Trenta o anche a quelli precedenti la sua nascita, e quindi basati sui racconti della madre, arrivando fino all'anno 1946, quando quindicenne Martha insieme al fratello Brahanou lascia il paese natio per conseguire la licenza media superiore a Ginevra.

Il libro è diviso in due parti. La prima rievoca la felice infanzia e la storia della famiglia prima del '35 nonché la figura paterna del grande e stimatissimo degiac Nasibù Zeamanuel, un uomo intelligente e istruito nonché un guerriero

⁷ Trad. – B.K.

carismatico e coraggioso, e un politico abile e moderno, *kantibà* (sindaco) di Addis Abeba. Nella seconda parte del libro Martha ricorda invece la lunga Odissea cui fu sottoposta la famiglia Nasibù-Babitcheff, tra il 1937 e il 1945 in esilio, spostata di continuo tra Napoli, Tripoli, Vigo di Fassa, Firenze, Rodi, Napoli, campagna aretina, Firenze, Pozzo di Fassa, Roma e Bari, sempre sorvegliata e controllata dal regime mussoliniano e, dopo la sua caduta, abbandonata letteralmente a sé stessa senza un minimo sostegno finanziario, in balia della fame, della povertà e di tutte le insicurezze e tutti i terrori della guerra.

Dal punto di vista della tecnica narrativa adoperata il libro *Memorie di una principessa etiope* si presenta in maniera molto più semplice rispetto al romanzo di Gabriella Ghermandi. Si tratta della narrazione di tipo intradiegetico-autodiegetico, quindi la voce narrante è una sola e appartiene alla scrittrice e protagonista al contempo⁸ la quale talvolta percepisce e riferisce il mondo circostante dalla prospettiva di una bambina o una ragazzina e talvolta invece la sua voce si fa più riflessiva, ragionata e adulta, traducendo la sua prospettiva storica a distanza dei sessant'anni trascorsi dalle vicende raccontate.

Come si può quindi evincere, in entrambi i libri è di cruciale importanza la memoria che costituisce non solo il nucleo delle narrazioni ma anche la base su cui viene allestita tutta la narrazione. Conseguiranno da tale allestimento tre effetti: una netta valorizzazione del vissuto personale, il soggettivismo della relazione e la precedenza del passato sul presente o sul futuro.

Memoria e postmemoria

Paul Ricoeur elenca tre attributi della memoria che determinano il suo carattere nettamente personale: la memoria è sempre individuale ovvero i propri ricordi non si possono trasferire ad altri soggetti; nella memoria si colloca il legame primordiale che la coscienza instaura con il passato; e infine è con la memoria che è connessa la consapevolezza bidirezionale – dal passato al futuro e al contrario – del passare del tempo (RICOEUR, 2006: 127). Tutte queste proprietà della memoria si scorgono nei testi esaminati, sia al livello della diegesi sia a quello della metadiegesi e metametadiegesi, basandosi entrambi – in dimensioni diverse in ambedue i casi – su ricordi intimi, aderenti all'esperienza personale del passato e derivanti proprio dal vissuto dei narratori, ricordi proiettanti anche sul futuro in una misura più ampia che quella solamente personale. Inoltre potrebbe risultare fruttuosa per la presente analisi la distinzione aristotelica tra due tipi dei ricordi, tra *mnēmē* e *amnēsis*, citata da RICOEUR (2006: 31–33), dove il

⁸ L'identificazione avviene in base al patto autobiografico. Cfr. LE JEUNE (2001: 21–56).

primo elemento, *mnēmē*, un semplice ricordo, nasce alla stregua di un'emozione e il secondo, *amnēsis*, è un richiamo del passato che consiste in una ricerca attiva. Sulla base di questa distinzione si costruisce la distinzione tra la memoria e la storia (LOBA, 2004: 296).

Tutta la struttura del romanzo della Ghermandi è impostata sul concetto della memoria e dei ricordi, cosa che si desume in primo luogo dall'accostamento dell'ultima, significativa e già menzionata frase: «E per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra» (GG: 299) con le parole iniziali del libro: «Quando ero piccola [...]» (GG: 5). Si costruisce in questa maniera una cornice narrativa e temporale entro la quale si collocano i ricordi della protagonista dall'infanzia al momento in cui essi vengono scritti, i quali, a loro volta, contengono i ricordi degli altri narratori. Le prime parole del romanzo costituiscono il preannuncio dell'intento narrativo (discorso intimo e in prima persona) e un immediato spostamento sul piano delle rimembranze della narratrice, nonché segnano il punto nel passato cui risale la sua memoria: «Quando ero piccola». L'ultima frase svela la doppia identità della narratrice (protagonista-scrittrice), giustificando al contempo la sua necessità di narrare i ricordi. In secondo luogo, lo schema narrativo è allestito sulla promessa data al vecchio Jacob e in seguito scordata dalla protagonista per cui il lavoro della memoria (scordare/ricordare) costituisce l'intelaiatura dell'opera. Infatti, tutti i racconti che occupano la seconda parte del romanzo – si tratta anche qui del lavoro della memoria – nell'economia romanzesca devono aiutare Mahlet a ripescare dalla sua memoria la promessa rimossa. La funzione narrativa di questi racconti funge altresì, od oltretutto, da pretesto per ricordare la storia dell'Etiopia, in particolare quella della guerra del '35-'36. Essi tuttavia non portano all'esito tanto auspicato: Mahlet non riesce a ricordarsi della promessa. Soltanto la vista del vecchio quaderno scolastico che Mahlet da piccola regalò al vecchio Jacob perché ci annotasse la sua storia la condurrà all'esito desiderato. Ghermandi registra il meccanismo operativo della memoria – simile qui al famoso procedimento proustiano – la quale, grazie alle percezioni sensoriali (qui grazie alla vista e al tatto: «Accarezzai la copertina lentamente, fino al bordo interiore [...]» (GG: 292)), si apre («Qualcosa dentro di me si squarciò» (GG: 292)) e restituisce alla coscienza i contenuti rimossi («Certo che era ben nascosta!» (GG: 292)). Infine, anche le narrazioni inserite nel quadro della cornice principale – le quali sono già di per sé, quasi tutti, ricordi dai tempi della guerra italo-etiopica – contengono in sé altre micronarrazioni, presentate come frutto della memoria involontaria (*mnēmē*). Talvolta, in tali casi Ghermandi ricorre alla metafora della vista che oltre al visibile vede altro:

Il mio sguardo si allungò fino ai bracci montuosi che circondavano il Catino del viso di Maria. Bracci senza il folto di alberi della foresta. Solo erba quasi secca, aloe con i fiori rossi e qualche cespuglio di piante spinose. Era uguale

alla vegetazione di un altro luogo. Degli altipiani del Tigrai, dei pianori del nord.

GG: 29

Oppure che permette di “vedere” il passato: «Ho ancora negli occhi il primo attacco che facemmo alla camionetta con le armi» (GG: 39). Metafora questa che sarebbe da ricollegare alla tradizione di matrice santagostiniana di considerare la memoria come sguardo interiore (RICOEUR, 2006: 127–134).

Il secondo dei libri analizzati con il titolo stesso, *Memorie di una principessa etiopese*, impone una chiave interpretativa, iscrivendosi il testo di Nasibù nella tradizione memorialistica e quindi quella di un genere letterario con alcune determinate caratteristiche, tra cui quella di un chiarissimo intento che sta dietro alla stesura delle memorie. L'autrice lo espone esplicitamente nella *Premessa*, dove elenca i motivi che la spinsero a scrivere il libro. In primo luogo, si trattava dell'incoraggiamento da parte dei figli consapevoli che la sua opera «avrebbe costituito un legame con il passato della famiglia attraverso l'odissea del loro celebre nonno, il degiac Nasibù Zamanuel» (MN: 21). In secondo luogo «è stato il senso del dovere che l'ha guidata nel riportare alla luce questa memoria, che diversamente sarebbe andata perduta soprattutto per i suoi figli e i suoi nipoti» (MN: 21). E per finire la sua premessa Martha Nasibù scrive: «Un filo d'oro attraversa la mia mente e si dipana nei meandri della memoria per ridare vita ai fatti, anche i più personali, che hanno attraversato la mia esistenza e quella di chi mi è vissuto accanto» (MN: 21). Come si può notare chiaramente le ragioni che portarono Martha Nasibù a scrivere le sue memorie aderiscono molto bene agli attributi della memoria stessa elencati da Ricoeur: carattere individuale, nesso tra coscienza e passato, collegamento tra passato e futuro. Inoltre, i ricordi trascritti e inseriti nelle *Memorie di una principessa etiopese*, visto che si tratta di un testo preceduto da un lavoro di sistemazione e di elaborazione del materiale fornito dalla memoria, sarebbero da collocare nell'ambito di *amnēsis*, ovvero della memoria che si trasforma nella ricerca e nella rappresentazione della storia. Infatti, alla stesura definitiva del libro contribuì anche lo storico Angelo Del Boca. Nella sua prefazione alle *Memorie* leggiamo: «Non è stata un'impresa facile, per Martha Nasibù, evocare e riordinare tanti ricordi e poi confrontarli scrupolosamente con gli avvenimenti storici. Ma Martha non si è arresa alle prime difficoltà e ha accettato i miei suggerimenti anche quando comportavano ampi rifacimenti o addirittura nuove stesure del testo. Sono occorsi cinque anni per mettere a punto questo documento [...]» (DEL BOCA, 2012: 9).

Nei ricordi di Martha Nasibù si possono individuare principalmente due tipi di narrazioni che rispecchiano due diversi procedimenti della memoria. Qualche volta la sua voce cerca di rievocare, riprodurre e descrivere le sue sensazioni, le sue percezioni e la maniera in cui concepiva e capiva il mondo circostante da

bambina o da adolescente, cioè quando realmente visse i fatti riferiti⁹. L'autrice riflette anche su questo fenomeno della memoria riconducibile alla nozione di *mnēmē*: «Ero piccola allora, ma facendo uno sforzo, grazie all'intuizione, alle sensazioni, agli odori, alle immagini visive, molte cose riaffiorano, dapprima come memoria labile e offuscata, poi, a poco a poco, si rivelano con chiarezza» (MN: 143). Altre volte, invece, riporta i suoi ricordi con molta precisione e chiarezza, affiancandoli con riflessioni e spiegazioni razionali che traducono la consapevolezza nonché le capacità di giudizio acquisite con la distanza temporale. Inoltre, soprattutto per quanto riguarda la prima parte delle sue memorie, ovvero fino alla morte del padre il 16 ottobre del 1936, i suoi ricordi sono sostenuti dai racconti della madre perché naturalmente Martha non poteva conoscere niente del periodo precedente la sua nascita (1931) e forse ricordarsi molto poco del periodo della guerra quando aveva quattro e cinque anni, cosa che lei evidenzia con alcuni frammenti sparsi nel testo di tipo: «Mia madre mi raccontò che [...]». Lo conferma anche Angelo Del Boca: «[...] la ricostruzione degli avvenimenti nella prima parte del libro, appare a volte incerta, ed è stata sicuramente integrata con i ricordi della madre di Martha [...]» (DEL BOCA, 2012: 15). Nella prima parte del libro, proprio per questa sfumatura che caratterizza i ricordi di Martha, e cioè che si tratta del ricordo del trauma vissuto tramandatole dalla madre, dopo l'atroce morte del padre si può, all'avviso di chi scrive, parlare in questo momento del fenomeno della postmemoria. Tale termine, coniato da Marianne Hirsch in relazione all'esperienza dei bambini superstiti dell'olocausto, può essere altresì applicato più generalmente alla memoria della seconda generazione la quale si riferisce agli avvenimenti e alle esperienze traumatiche. La postmemoria caratterizza l'esperienza di chi crebbe in un ambiente dominato dalle narrazioni precedenti la sua nascita (HIRSCH, 2010: 254–255). Per più motivi, tra cui la descrizione dei traumi della guerra italo-etioptica quali l'uso dei gas, le persecuzioni, l'esilio, in relazione poi alla mancanza di consapevolezza di Martha, troppo piccola per capire la realtà, e le successive narrazioni della madre che la influenzano, le *Memorie...* di Martha Nasibù sono un'opera cui si può senz'altro riferire il termine di postmemoria. Inoltre, come spiega la stessa Hirsch, la postmemoria – rispetto alla memoria – è caratterizzata dalla distanza generazionale nonché da un rapporto intimo e profondo con la storia (HIRSCH, 2010: 252).

A questo punto pare opportuno dare spazio a un'osservazione relativa alla memoria. Ewa Domańska sostiene che essa, definita come discorso di rivendicazione e di insurrezione, come voce di chi è stato privato della voce nel discorso storico tradizionale, praticata come una forma di contro-storia, e in tale accezione preposta da alcuni storici, diventa uno strumento molto utile per analizzare le differenze e le alterità, soprattutto nell'ambito delle nuove scienze umane.

⁹ Martha Nasibù nacque nel 1931. Il libro riferisce, oltre al periodo dell'invasione e della colonizzazione italiana 1935–1941, il periodo che si estende dai primi anni Venti fino al 1946.

La memoria quindi nel nuovo paradigma delle *new humanities* ha soppiantato la storia come disciplina tradizionale, in quanto quest'ultima si dimostra strumentalizzata dal potere e soggetta alle ideologie legittimanti questo potere, e in quanto viene messa in questione la nozione della verità assoluta e contestata l'oggettività nonché la credibilità della storia. Tuttavia, continua la studiosa, neanche la memoria si sottrae al rischio di essere coinvolta nei meccanismi del potere e dell'ideologizzazione (DOMAŃSKA, 2006: 14–16). Nelle narrazioni presenti in entrambi i libri, non abbiamo a che fare con tale processo, partendo le memorie ivi registrate dalle posizioni non dominanti e non prevaricatrici, ma piuttosto rivendicatrici di una voce nel capitolo che la riguarda.

Si passa quindi al rapporto tra memoria e storia nelle opere della Ghermandi e della Nasibù.

Storia, contro-storia

Tra le varie posizioni degli studiosi – storici e filosofi – dediti all'esame del passato, ovvero all'esame della storia e della storiografia intesa come la trascrizione di questa ricerca, riportate da Katarzyna Rosner nella sua opera *Narracja, tożsamość, czas* (ROSNER, 2006), a questo punto sembra opportuno fare riferimento alle voci narrativistiche, tra cui quella di David Carr, filosofo husserliano, secondo il quale il passato storico è una realtà costruita, non dagli storici che la interpretano, bensì dai suoi attori, da coloro che l'hanno vissuta. La realtà storica è una realtà dell'esperienza umana e in quanto tale è già costruita (CARR, 1986, cit. da ROSNER, 2006: 100).

Un simile approccio alla storia e alla storiografia sembra del tutto valido nonché pertinente alla maniera in cui la storia viene riportata e trattata in ambedue i libri analizzati. In entrambi, infatti, la storia raccontata deriva dal vissuto capillare dei narratori, dalla loro diretta esperienza sperimentata sulla propria pelle o dall'esperienza riferita dai più prossimi, vissuta da loro e rielaborata dalla memoria (*amnēsis*). Sono gli attori della storia a narrarla e nello stesso tempo a costruirla come discorso storico per le generazioni a venire. È una storia vista dal basso, nel senso che è colta nel suo svolgersi, spoglia dell'apparato di metodi, ideologie e preconcetti, raccontata – aspetto di primo ordine – non solo dai diretti attori, ma anche da chi è stato emarginato nel discorso della storia tradizionale, dalle voci dei perdenti, colonizzati, esiliati, espulsi.

La regina di fiori e di perle è il primo romanzo in lingua italiana e pubblicato in Italia¹⁰ che parla della guerra italo-etiope affrontando i dolorosi temi

¹⁰ *Memorie di una principessa etiope* è un libro precedente di due anni però non può essere considerato un romanzo.

dell'invasione italiana quali l'uso dell'iprite, la resistenza degli *arbegnà*, il combattimento delle squadre femminili¹¹, repressioni sterminanti per la popolazione etiope, volute dal generale Rodolfo Graziani dopo l'attentato del 19 febbraio del 1937, come nota Barbara De Vivo, «aspetti più inusuali e meno raccontati della memoria del colonialismo italiano» i quali «aprono uno spazio nel panorama italiano per l'inversione dei discorsi binari che tracciano linee di confine e di demarcazione netta nel processo di ricordo del passato coloniale» (DE VIVO, 2013: 125). Sembrano cruciali le domande che si pone la studiosa: «[...] chi ha avuto e continua ad avere il diritto di parola sul passato coloniale italiani? Come è costruita la memoria culturale di questo passato? Lungo quali assi di potere funziona la memoria? Chi ha il diritto di ricordare? Chi prende la parola? Quali prospettive e quali narrazioni diventano senso comune?» (125–126).

Gabriella Ghermandi per parlare della storia ricorre a una tradizione storiografica molto antica: ricostruisce la storia basandosi sulle vere e proprie testimonianze storiche in forma orale che la protagonista doveva ascoltare al fine di tramandare alle generazioni future la memoria di quei tempi e di quegli avvenimenti. Si ha quindi a che fare con lo stesso intento e lo stesso procedimento assunto dalla storiografia etiope stessa e mi riferisco qui a un'opera intitolata *Zekre neger* (che si può tradurre come *Cosa memorabile*) (RUBINKOWSKA-ANIÓŁ, WÓŁK-SORE, 2014: 331) scritta da Mahteme Syllasje Uelde Mesk'ele, nel 1949, una delle più importanti opere scritte di storiografia etiope, studiata e analizzata dalle studiose polacche Ewa Wołk-Sore e Hanna Rubinkowska-Anioł, paragonata da loro, per quanto riguarda la tecnica di ricostruire la storia e anche dal punto di vista della finalità di scrivere la storia, all'opera e all'operato di Erodoto. Entrambi si basano sulle fonti orali, testimonianze rese dai testimoni oculari oppure riferite e tramandate oralmente. Entrambi inoltre si richiamano alle esperienze della guerra, considerata da una parte come forza distruttrice dall'altra come momento di mobilitazione delle forze patriottiche e arena delle gesta eroiche (RUBINKOWSKA-ANIÓŁ, WÓŁK-SORE, 2014: 336). All'identica tecnica di scrivere la storia e alla simile intenzione di farlo assistiamo nel romanzo di Ghermandi.

Il libro di Martha Nasibù, invece, come ribadito da Angelo Del Boca nella *Prefazione*: «[...] non ha soltanto valenza storica per gli episodi assolutamente inediti che rivela, ma anche il grande pregio di condurci in un mondo del tutto sconosciuto a noi occidentali, quello complesso dell'aristocrazia etiopica degli anni Venti e Trenta, in bilico tra le suggestive eredità del feudalismo e le forti aspirazioni alla modernità» (DEL BOCA, 2012: 9–10). Infatti, la testimonianza

¹¹ Ha molta rilevanza l'episodio intitolato *Storia della signora della tartaruga*, evidenziato da Cristina LOMBARDI-DIOPP (2011: 305–305), che contiene una scena parallela a una presente ne *Il tempo di uccidere*, con la differenza che è una giovane guerriera etiope a uccidere il soldato italiano. L'analogia e la differenza risuonano nelle parole conclusive della scena: «Purtroppo è questo il nostro tempo. Dobbiamo combattere» (GG: 228). La scena poi metaforizza la contro-storia di cui è manifestazione il romanzo.

storica che ci offre la narratrice e scrittrice in persona riguarda entrambe, sia la storia politico-bellica volta alla puntualizzazione dei più rilevanti momenti della guerra italo-etioptica e della successiva colonizzazione, sia la storia socio-culturale volta alla presentazione degli usi quotidiani, dei riti religiosi e delle usanze nell'ambiente dell'aristocrazia etiope oppure, nella seconda parte del libro, alla situazione socio-economica e la realtà quotidiana dell'Italia durante la Seconda guerra mondiale. Alla prima vengono dedicati alcuni interi capitoli come *3 ottobre: l'Italia aggredisce l'Etiopia* oppure *Addis Abeba conquistata*, dove la voce narrante diventa concreta, precisa, attenta ai fatti, oggettivante e il testo densamente intrecciato di date e di nomi propri, riportando informazioni e dati che rappresentano, la maggior parte delle volte, la percezione delle cose da parte del cosiddetto Altro, costituendo quindi un contributo alla contro-storia. Leggiamo ad esempio relativamente all'atteggiamento dell'Europa:

Due mesi dopo anche l'Inghilterra in accordo con la Francia e altri paesi europei produttori di armi, sospese la vendita di armi all'Italia e all'Etiopia, che si trovò così in situazione di grave inferiorità, dal momento che l'Italia produceva autonomamente il materiale bellico di cui aveva bisogno.

MN: 111

Tra questi fatti, date ed elementi fattuali vi sono inserite non poche impressioni, riflessioni o suggestioni dell'autrice stessa, sempre tuttavia prodotte a posteriori rispetto ai fatti raccontati, essendo Martha troppo piccola in quel periodo per poter pensare le frasi come la seguente: «[...] la volontà di Dio doveva compiersi e la storia doveva trovare il suo spazio per scrivere la sorte dei popoli e delle nazioni» (MN: 114). Riflessione questa che non solo lascia trapelare una profonda fede in Dio, sottintesa nel testo più volte, e prisma attraverso cui vedere tutti fatti accaduti, ma richiama anche alla mente la concezione narrativa della storia di Carr precedentemente citata: la storia si produce per mezzo dell'esperienza dal vissuto dei suoi attori. Per gli aspetti socio-culturali della storia, anch'essi almeno nella prima parte del libro forniti dalla memoria della madre, Atzede, la narrazione di Martha rimane spesso precisa:

La festa di Maskal è la più pittoresca ricorrenza religiosa, durante la quale si commemora il ritrovamento della Croce di Cristo da parte di sant'Elena, madre dell'Imperatore Costantino il Grande, nel IV secolo d.C. Il Sacro Legno è simbolo della redenzione, riferimento essenziale per i cristiani d'Etiopia.

MN: 75

Talvolta però diventa più suggestiva, incantata, soggetta alle impressioni e alle percezioni: «Il giubileo aveva contagiato grandi e piccoli, grida di gioia echeggiavano nell'oceano di colori, bandiere e festoni, e la folla danzava facendo

volteggiare in aria i candidi sciamma» (MN: 77). Spesso la voce narrante rimane proprio infantile, ricca di emozioni e sensazioni, quella di Martha bambina.

Concludendo

Le narrazioni di entrambe le scrittrici, con le voci prevalentemente intradiegetiche e omo- o autodiegetiche, quindi personali, intime, basate sul vissuto e sull'esperienza proprie oppure quelle dei genitori, evidenziano l'importanza della memoria o della postmemoria, nella costruzione della coscienza storica e dell'identità, dal momento, come sostiene M. Loba: «Il soggetto ha bisogno della narrazione per rappresentare la sua memoria e per conservare la sua identità» (LOBA, 2004: 297). In più, nella storia che si narra, quindi attraverso la memoria degli attori e dei testimoni, la voce appartiene alle donne, agli etiopi e ai bambini, tutte istanze subalterne – dal punto di vista di genere, razza e posizione sociale – dei sistemi dominanti della nostra cultura (occidentale) patriarcale, coloniale e androcentrica. Diventano così soggetto del discorso storico coloro che ne hanno sempre costituito solo l'oggetto imponendo una loro voce, una loro verità, nonché contribuendo con ciò a un discorso storico plurale e polifonico.

Bibliografia

- CARR, David, 1986: *Time, Narrative and History*. Bloomington, University Indiana Press.
- DEL BOCA, Angelo, 2012: "Prefazione". In: Martha NASIBÙ: *Memorie di una principessa etiope*. Vicenza, Biblioteca Editori Associati di Tascabili, pp. 5–18.
- DE VIVO, Barbara, 2013: "Alla ricerca della memoria perduta. Contro-memorie della colonizzazione italiana in Etiopia nel romanzo *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi". In: Franca SINOPOLI, ed.: *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*. Novalogos, Aprilia, pp. 120–146.
- DOMAŃSKA, Ewa, 2006: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- FOUCAULT, Michel, 2012 : « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975–1976)*, <https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_Il_faut_defendre_la_societe.pdf>. [Data dell'ultima consultazione: 03.07.2019].
- GHERMANDI, Gabriella, 2011: *Regina di fiori e di perle*. Roma, Donzelli Editore.
- HIRSCH, Marianne, 2010: „Żaloba i postpamięć”. In: Ewa DOMAŃSKA, red.: *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, pp. 247–280.

- LE JEUNE, Philippe, 2001: *Wariacje na temat pewnego paktu. O Autobiografii*. Kraków, Universitas.
- LOBA, Mirosław, 2004: „Pamięć i narracja”. *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, nr 6, pp. 293–298.
- LOMBARDI-DIOPP, Cristina, 2011: “Postfazione”. In: Gabriella GHERMANDI: *Regina di fiori e di perle*. Roma, Donzelli Editore, pp. 305–313.
- NASIBÙ, Martha, 2012: *Memorie di una principessa etiope*. Vicenza, Biblioteca Editori Associati di Tascabili.
- PROTO PISANI, Anna, 2016 : «Une écriture à la lisière des genres : *Regina di fiori e di perle* de Gabriella Ghermandi ». In: Olivier FAVIER, Anna PROTO PISANI, Paola RANZINI, éd.: *Les littératures de la Corne de l’Afrique*. Paris, Karthala, Regards croisés, pp. 207–237.
- RICOEUR, Paul, 2006: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków, Universitas.
- ROSNER, Katarzyna, 2006: *Narracja, tożsamość, czas*. Kraków, Universitas.
- RUBINKOWSKA-ANIOL, Hanna, WOLK-SORE, Ewa, 2014: „Etiopski intelektualista i jego dzieło – pomiędzy oraturą a literaturą”. In: Iwona KRASKA-SZLENK, Beata WÓJTOWICZ, eds.: *Current research in African studies: papers in honour of Mwalimu Dr. Eugeniusz Rzewuski*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, pp. 331–346.
- THOMPSON, Paul, 2010: „Głos przeszłości. Historia mówiona”. In: Ewa DOMAŃSKA, red.: *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie, pp. 281–294.

Nota biobibliografica

Barbara Kornacka è professore associato presso il Dipartimento di Lingue e Lettere Romanze dell’Università Adam Mickiewicz di Poznań in Polonia. È specializzata nella letteratura italiana contemporanea. Tra i suoi campi di interesse e di ricerca vi sono: la letteratura dei «giovani scrittori» di fine secolo, la scrittura delle donne, la letteratura italiana postcoloniale, temi cui ha dedicato due libri e diversi articoli. Con il libro del 2013 *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech (Orecchio, occhio, corpo. Sulla narrativa dei „giovani scrittori” degli anni ottanta e novanta in Italia)* ha vinto il Premio Flaiano di Italianistica 2014.

kornacka@amu.edu.pl



DAVIDE ARTICO

Università di Breslavia

 <https://orcid.org/0000-0002-5644-4861>

Buovo d'Antona fra originale veneziano e suo adattamento yiddish: la narrazione cavalleresca veicolo delle ideologie

Buovo d'Antona between the Venetian original and its Yiddish adaptation:
Chivalry romance as a vehicle for ideologies

ABSTRACT: The paper contains some partial findings of a comparative research on the chivalry romance *Buovo d'Antona* as printed in Bologna and in Venice in the 1480s in a number of different, yet quite similar one to another, incunables; and its *ottava rima* adaptation in *yiddish-taytsh*, made by Elye Bokher (Elia Levita) in Padua around 1507, and then published as *Bovo-Buch* in Isny, Württemberg, as late as 1541. Respectively, the narratives implicitly deliver two different ideologies, meant as consequent sets of socially shared convictions about the good living. In particular, the place of women in society and the family, or better said, the male representation thereof, substantially differs in the Yiddish adaptation compared to the Venetian original.

KEY WORDS: Elye Bokher, *Buovo d'Antona*, chivalry romance, Yiddish literature, gender roles

Storia dell'autore e dell'adattamento yiddish

Eliahu ben Asher ha-Levi Ashkenazi, meglio noto quale Elia Levita o, nella letteratura critica yiddish, quale Elye Bokher¹, nacque a Ipsheim, un villaggio del demanio reale nei pressi di Neustadt, nella Franconia centrale (LEVITA, 1949: 8; MINKOFF, 1950: 11; ZINBERG, 1974: 43; BAUMGARTEN, 2005: 166). La data pre-

¹ *Bokher* (secondo la pronuncia yiddish) o *bachùr* (secondo la pronuncia sefardita contemporanea) significa alla lettera “ragazzo” e, per estensione semantica, “scapolo”. Il soprannome deriva dal fatto che Elia Levita non si sposò che in età molto avanzata.

cisa rimane fino ad oggi controversa. Viene ricostruita in base a quel tipo specifico di egodocumenti che sono gli accenni autobiografici fatti dall'autore in maniera incidentale nelle sue opere. La discrepanza nasce dal fatto che, nella seconda edizione del suo manuale di ebraico biblico *Sefer ha-bachùr*, apparsa nel 1542, Levita afferma di avere 70 anni, il che collocherebbe il suo anno di nascita nel 1472; mentre in una delle sue ultime pubblicazioni, il trattato cabalistico *Sha'arei durà* del 1548, egli sostiene di averne 80, il che sposterebbe all'indietro l'anno di nascita sino al 1468 (ZINBERG, 1974: 43–44). Quel che è invece certo è che Levita emigrò a Venezia già negli anni Novanta del XV secolo. Divenne allievo dell'erudito Elia Delmedigo, un ebreo veneziano nato a Creta nel 1460 e poi divenuto non soltanto preside della *yeshivah*² di Padova, ma anche docente di quella università, in cui insegnava non soltanto la filosofia dei grandi pensatori di Cordova, tanto ebrei come Rambam quanto musulmani come Averroè, ma anche quella di Aristotele, ancora pochissimo noto nell'Europa cristiana del tempo. Siccome Delmedigo morì nel 1497, di sicuro Levita compì il suo primo soggiorno a Venezia già prima della fine del Quattrocento (ZINBERG, 1974: 27).

Ad attrarre Levita nella capitale del più tollerante degli Stati italiani dell'epoca molto probabilmente contribuì il moltiplicarsi delle stamperie, ormai assunte al ruolo di autentiche imprese artigianali funzionanti secondo categorie di mercato. Inizialmente, della straordinaria invenzione di Gutenberg, avevano cominciato a fare largo uso interno anche le comunità ebraiche della Penisola. Nel solo 1473 furono fondate due stamperie ebraiche, rispettivamente a Reggio Calabria e proprio nell'entroterra veneziano, a Piove di Sacco (ZINBERG, 1974: 49). Purtroppo la cacciata di musulmani ed ebrei dalla Penisola Iberica, compiutasi fra il 1492 e il 1496, mise in moto un effetto emulativo anche in Italia. Le stamperie ebraiche furono chiuse d'autorità e non venne più concesso agli ebrei di fondarne altre. Ciò non comportò tuttavia che anche ai cristiani venisse vietato di stampare libri ebraici. Ad approfittare per primi della circostanza furono proprio quei mercanti veneziani che disponevano del capitale necessario a fare della stampa su commissione un'attività redditizia. Non a caso la prima edizione a stampa conosciuta del *chumesh*, cioè del Pentateuco in ebraico, sarebbe stata perfezionata da Daniel Bomberg nel 1517 proprio a Venezia (ZINBERG, 1974: 52–53). Da Bomberg, del resto, avrebbe poi lavorato lo stesso Levita a cavallo fra gli anni Venti e Trenta del XVI secolo, nel ruolo allora assai prestigioso di redattore editoriale e correttore di bozze (BAUMGARTEN, 2005: 167; ZINBERG, 1974: 53).

Nel frattempo, fra il 1504 e il 1509, Levita si trasferì a Padova. Se dobbiamo credere a quanto avrebbe poi indirettamente affermato nella successiva edizione

² Istituto superiore d'istruzione religiosa israelitica in cui "siedono" (il sostantivo ha la stessa radice del verbo ebraico per "sedere") e si formano i futuri rabbini.

a stampa³, fu proprio durante il soggiorno padovano che egli redasse i primi manoscritti del *Bovo-Buch*. Gli anni seguenti videro Levita dapprima tornare a Venezia e poi, nel 1514, trasferirsi a Roma al seguito del cardinale Egidio da Viterbo, che non solo lo ospitò nel suo palazzo, ma porse pure istanza personale al Papa perché questi consentisse a fondare una stamperia ebraica (ZINBERG, 1974: 45). Risale al periodo romano la maggiore attività scientifica e divulgativa di Levita, che diede alle stampe varie grammatiche ebraiche e addirittura un lessico aramaico. L'idillio si concluse con il Sacco di Roma del 1527, in seguito al quale Levita dovette fuggire prima a Pesaro per poi, da lì, tornare a Venezia sotto protezione dell'ambasciatore francese (46).

Oltre a lavorare per Bomberg, durante questo terzo soggiorno veneziano Levita diede alle stampe nel 1538 la contestatissima *Masoret ha-masoret*, in cui dimostrava che il sistema di annotazione delle vocali ebraiche è di molto posteriore alla redazione degli originali della Torah, attirandosi con ciò stesso l'ira funesta dei circoli rabbinici maggiormente retrogradi. L'idea rivoluzionaria espressa da Levita altro non era che la negazione della dimensione trascendentale della grammatica e, con ciò stesso, dell'origine divina della lingua, della quale stabilì invece il carattere prettamente umano (BAUMGARTEN, 2005: 169). Questo atteggiamento essenzialmente umanista di Levita spiega in parte perché, pur essendo un bibliista finissimo, egli non si sarebbe poi fatto scrupolo di dare alle stampe un'opera che non solo non aveva tematica religiosa, ma era anche scritta in quel "gergo" degli ebrei tedeschi che era antitetico al *loshn koydesh*, cioè all'ebraico inteso quale lingua del *sacrum* e del trascendente.

Sempre a Venezia, nel 1540, Levita entrò in contatto con il teologo protestante Paul Büchlin, meglio noto con lo pseudonimo latinizzato di Paulus Fagius. Quest'ultimo si rivelò interessato alle competenze linguistiche ed esegetiche di Levita e lo invitò a collaborare con lui a Isny, città del Württemberg in cui era parroco. Il lavoro dei due si concretizzò nel glossario di termini biblici *Shmos dvorim*, reso in latino come *Nomenclatura hebraica*. Come scrisse lo stesso Fagius nell'introduzione all'opera, pubblicata fra il 1541 e il 1542, essa è suddivisa in quattro "ordini", dei quali i due centrali riportano le dizioni rispettivamente ebraica e latina, mentre «il primo ordine contiene vocaboli tedeschi, ma scritti con i caratteri ebraici di cui si servono gli ebrei di Germania scrivendo in tedesco. [...] Il quarto ordine [contiene i vocaboli] tedeschi nostrani»⁴.

Non c'è qui lo spazio per presentare argomentazioni di grammatica diacronica sulla natura della lingua yiddish parlata nella Germania meridionale a cavallo

³ Pubblicata nel 1541 a Isny, *vide infra*. Elia sostiene che erano passati 34 anni dalla composizione dell'originale (LEVITA, 1949: proemio, vv. 28–29), il che la collocherebbe cronologicamente intorno al 1507.

⁴ *Primus ordo continet germanica vocabula, hebraicis tamen typis, quibus Iudæi Germani cum germanica scribunt, utuntur. [...] Quartus ordo nostra germanica* (BAUMGARTEN, 2005: 6). La versione dal latino è mia.

fra XV e XVI secolo. Quel che è certo è che, per ovvie ragioni geografiche, non aveva ancora subito influenze dalle lingue slave e che non conteneva ebraismi in senso stretto, cioè vocaboli di origine ebraica (od aramaica) adattati morfologicamente e, spesso, anche semanticamente modificati; bensì veri e propri prestiti dall'ebraico, fra l'altro in numero estremamente limitato. Questo spiega perché, in un'epoca in cui non si era ancora definitivamente codificato l'alto tedesco medio, Fagius potesse anche, in altra sede, definire l'yiddish *hebræas litteras teutonice legendas*, vale a dire «lettere ebraiche da leggersi alla teutonica» (BAUMGARTEN, 2005: 9–10). Lo considerava un altro tedesco, ma pur sempre un tedesco, diverso dal “nostrano”, cioè da quello dei cristiani, solo per via dell'alfabeto usato e della *parole* tipica della comunità di riferimento.

Ciò ancora non prova, e tuttavia ci suggerisce in via indiziale, quale fosse il livello di integrazione culturale delle comunità ebraiche tedesco-meridionali fino alla metà del XVI secolo. L'immagine che ne riceviamo contrasta acutamente con i pregiudizi successivi nei confronti della lingua e della cultura yiddish. Sostiene Benjamin Harshav:

Tutto il peso dei complessi d'inferiorità nutriti dagli ebrei e l'animosità di un mondo estraneo verso l'immagine “giudea” dell'ebreo sono stati proiettati su questa lingua, vista quale personificazione dell'esistenza “medievale”, primitiva, deviante, non assimilabile degli ebrei ai limiti della sopravvivenza.

HARSHAV, a cura di, 1986: 7

Gli fa eco Jerold C. Frakes:

Tali pregiudizi culturali, che non sono *semplicemente* manifestazioni di antisemitismo (anche se è questo che, alla fine e in misura preponderante, sta alla radice del problema), si sono così incistati e integrati nelle istituzioni e, con ciò stesso, nel sistema formativo e dunque nella mentalità degli studiosi che si occupano di questa letteratura e di questa lingua, o che potrebbero venirci in contatto, che i postulati, che inizialmente risultavano in modo molto ovvio ideologici, nel corso del tempo si sono reificati, hanno assunto l'apparenza di fatti, dati, informazioni [obiettive]. Vengono dati per scontati, [ritenuti] indiscussi e indiscutibili.

FRAKES, 1989: VII–VIII

Con occhio critico e filologicamente educato possiamo invece fondatamente supporre che le comunità ebraiche italiane e tedesche del primo Cinquecento dimostrassero un'attività culturale in larga misura analoga a quella dei cristiani che le circondavano, mentre le loro lingue non si discostavano in maniera sostanziale dai socioletti circostanti. Ciò spiega perché la lingua e la cultura yiddish fossero aperte e ricettive verso nuove forme espressive, fra cui quel romanzo cavalleresco che era allora tanto di moda fra le élite acculturate.

Elia Levita mandò in stampa il suo *Bovo-Buch* proprio a Isny nel 1541. Sarebbe poi morto a Venezia nel 1549, lo stesso anno in cui moriva Fagius nel suo esilio di Cambridge.

L'originale del 1541 rimase per lunghi secoli dimenticato. Le edizioni più antiche di cui si aveva notizia erano quella praghese del 1660 e quella uscita ad Amsterdam l'anno successivo. Fu soltanto nel 1931 che uno dei padri fondatori della moderna linguistica yiddish, Max Weinreich, rinvenne un esemplare della versione originale del 1541 fra i fondi della Biblioteca Centrale di Zurigo. Sarebbe poi stato Judah A. Joffe ad occuparsi dell'edizione critica di tale „tesoro riscoperto” (MINKOFF, 1950: 9).

L'originale di riferimento

Dicebam: *Bovo-Buch* è l'adattamento yiddish di un poema cavalleresco italiano. Non c'è però sino ad oggi accordo su quale fosse tale poema. Sino ancora a una quindicina d'anni fa si riteneva che a ispirare Levita fosse stato un incunabolo toscano di fine Quattrocento (FRAKES, 2004: 120). L'ipotesi è quanto meno azzardata. Lo stesso Levita afferma semplicemente, «d(a)s ikh ez oyz eyn(e)m velsh bukh hot gemakht» (LEVITA, 1949: vv. 28–29). Il problema esegetico fondamentale è che cosa significasse l'aggettivo *velsh* nel Cinquecento. Nel moderno yiddish si considera sinonimo di “italiano”, con grande probabilità per influsso dell'analogo polacco *włosk-*, tanto è vero che, in una sua riduzione del *Bovo-Buch* in lingua corrente, Nokhem Minkoff ebbe a indicare fra parentesi quale sinonimo di *velsh* proprio *italienish* (MINKOFF, 1950: 59). Tenendo però presente la riduzione del gruppo alto tedesco antico ^{GH}W- in V- nei dialetti tedeschi medî meridionali, non si può escludere che il suo significato originario fosse “gallico”, giusta la mutazione diacronica **valisk* => *välsh* con palatalizzazione della velare finale e metafora della vocale radicale in seguito all'apocope vocalica nel suffisso aggettivale *-isk-*. Pertanto, nel caso di specie, il libro non per forza doveva essere “italiano” in termini di lingua in cui era scritto, bensì semplicemente “gallico” in ragione dell'origine della storia.

Quale fosse l'origine della storia emerge dallo stato della ricerca sui manoscritti della Biblioteca Marciana. Vi è infatti conservato un manoscritto circa il personaggio di Beuve de Hanstone, redatto in un dialetto francese settentrionale e databile addirittura al XIII secolo, il Cod. Marc. Fr. XIV. Ne esistono anche una versione posteriore franco-italica, il Cod. Marc. Fr. XIII, e tutta una serie di altre che, ordinate cronologicamente, indicano un passaggio dalla versione franco-italica a una veneta, poi a una veneto-bolognese, poi a una scritta in una *koinè* fiorentino-bolognese, e soltanto per ultime vengono le versioni toscane (REYNOLDS, 2010).

Levita non fa però cenno a manoscritti, bensì a un *bukh*, un “libro” che possiamo supporre fosse un incunabolo. Secondo Joffe «l'unico possibile originale di cui Levita avesse fatto uso» era un'edizione toscana uscita a Bologna nel 1497 (LEVITA, 1949: 25). Si tratta di un'affermazione troppo categorica, considerando che questa versione, attribuita a tal Guidone Palladino, consta di 22 canti per un totale di oltre 1 400 stanze, mentre il *Bovo-Buch* ha soltanto 650 ottave. La discrepanza ha spinto più di recente anche Frakes a cambiare opinione:

Il testo di Levita non è sicuramente una traduzione, in nessuna accezione del termine, e nemmeno una parafrasi del Palladino. [...] Le ampie diversità fra quel testo e quello yiddish di Levita, evidentissime da una loro lettura parallela, rendono ovvio che il testo di Palladino non fu la fonte di Levita in nessun senso se non nel più generico, cioè che Levita *potrebbe* [corsivo mio] aver tratto dal Palladino un'idea generale della trama e i nomi dei personaggi, per poi però raccontare la storia essenzialmente a modo suo, senza ulteriori riferimenti a Palladino.

FRAKES, a cura di, 2014: 445

Esiste infine una circostanza che Frakes non era in grado di apprezzare: in appendice all'edizione del 1541 è presente un glossario dei prestiti dalla lingua originale. In via del tutto eccezionale Levita usa la notazione masoretica per rendere la pronuncia dei termini stranieri. Ne risulta che, con la sola eccezione di „grazia”, traslitterato dal toscano, tutti gli altri lemmi presentano pronunce o venete o bolognesi (LEVITA, 1949).

Ricerche specialistiche di filologia italiana dimostrano che, se editore del Palladino fu tal Caligola de' Bazalieri, il fratello di questi, Bazaliero de' Bazalieri, già nel 1480 aveva però dato alle stampe, sempre a Bologna, una versione *veneta* del poema (DELCORNO BRANCA, 1992: 705). La scarsa qualità di stampa di questo primissimo incunabolo, unita ai numerosi refusi di cui è infarcito, lo rende tuttavia pressoché inintelligibile (DELCORNO BRANCA, a cura di, 2008: 34). Anche perciò l'incunabolo di riferimento per la più recente edizione critica del *Buovo d'Antona* è quello stampato a Venezia nel 1489 da Bernardino de' Cori, che però contiene un'aggiunta di tredici ottave che non trovano riscontro nei manoscritti di riferimento (36–37).

Esistono tuttavia anche edizioni cronologicamente intermedie. In particolare mi è stato possibile rinvenire la riproduzione anastatica di un incunabolo, oggi conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano, che fu stampato in minuscola corsiva dal parmigiano Annibale Fossi a Venezia nel 1487 (INCUNABOLO, 1487). Esso non si discosta significativamente per contenuto dall'edizione Bazalieri del 1480. Postulo dunque, ai fini della presente lettura comparativa, di ritenere il *Buovo d'Antona* anonimo del 1487 il testo sorgente per il *Bovo-Buch* del 1541.

Le donne (cristiane ed ebee) fra cavalier, arme ed amori

Già a partire dal Cod. Marc. Fr. XIII la storia di *Buovo d'Antona* è identificabile quale romanzo cavalleresco. La definizione non è neutrale. Le epopee quattro- e cinquecentesche sono chiaramente opere di fantasia, anche se uno degli autori più famosi del genere avrebbe poi postulato di limitarne l'inverosimiglianza, per fare invece riferimento ad avvenimenti storici autentici allo scopo di accrescere l'*auctoritatem* dell'opera (TASSO, 1964). Ciò non toglie che il meraviglioso e il soprannaturale siano elementi imprescindibili del *roman* e non l'atitano nemmeno nei poemi maggiormente „storici”, *Gerusalemme liberata* compresa. Non si tratta tuttavia degli stessi motivi presenti nei racconti di magia, ovvero *сказки* nell'accezione proppiana. Queste ultime narrazioni folcloriche s'incentrano soprattutto sulle prove: d'astuzia, d'intelligenza, di coraggio. Mettono in risalto qualità intrinseche dei personaggi: saggezza e intraprendenza o, al contrario, stupidità. Il tratto distintivo del romanzo cavalleresco è invece l'assoluta prevalenza dell'azione, con l'intrecciarsi complesso di crimini, vili tradimenti che portano gli eroi in cattività, da cui però poi fuggono in maniera avventurosa, spesso fingendosi qualcuno che non sono e, nel frattempo, seducendo qualcuna foss'anche a costo di compiere adulterio (THOMPSON, 1955: 20–21).

Questo aspetto rende il romanzo cavalleresco dominio pressoché incontrastato di eroi maschi. Ricordiamo Clorinda proprio perché è un'eccezione, per di più musulmana e quindi inevitabilmente destinata a morire per la sua doppia *hybris*, islamica e *gender*. Prima ancora Bradamante, con tutti gli attributi d'armatura e lancia magica, sembra funzionale innanzitutto all'aspetto encomiastico dell'*Orlando furioso*, a cominciare almeno dalla profezia di Merlino nelle ottave 16–19 del Canto III. Altrimenti le figure femminili in questo tipo di narrazione, ammesso e non concesso che prendano parte attiva all'azione, sono o perfide antagoniste o, nel migliore dei casi, oggetti del desiderio maschile. Insomma le donne presenti nel romanzo cavalleresco lo sono soltanto per gentil concessione dell'autore, anch'esso maschio, ed a patto che fungano da veicolo di un'ideologia tutta maschile circa il loro ruolo sociale.

Queste ideologie sono ovviamente variabili. In senso diacronico: si pensi all'episodio apertamente saffico fra Bradamante e Fiordespina nelle ultime quattro strofe del Canto VIII dell'*Orlando innamorato*, confrontandolo con il clima chiaramente controriformista che regna invece in Tasso, il quale non riesce a impostare il rapporto fra Clorinda ed Erminia se non in termini di rivalità a indirizzo rigorosamente eterosessuale. Le varianti possono però essere anche diafasiche, dipendere cioè dai diversi lettori ideali cui si rivolgono gli autori in un lasso temporale omogeneo. È proprio questo il caso del *Buovo d'Antona*, le cui due principali figure femminili, la perfida Brandonia e l'amabile Drusiana, vengono presentate in maniera assai diversa nell'originale veneto, destinato pre-

sumibilmente a un pubblico cristiano, rispetto al suo di poco posteriore adattamento yiddish, indirizzato giocoforza a lettori ebrei.

Ancora una volta questioni di spazio impediscono un'analisi esaustiva foss'anche di uno soltanto dei personaggi. Mi limiterò a qualche esempio circa Drusiana e, parafrasando Elye Bokher, se qualcuno saprà far meglio, non potrò che ringraziarlo (LEVITA, 1949: proemio, vv. 42–43).

Mi pare significativo l'episodio del primo incontro fra Drusiana e Buovo. La trama dell'adattamento yiddish è analoga a quella dell'originale veneto: in seguito al tradimento iniziale di cui è vittima su commissione della snaturata madre Brandonia, Buovo è costretto a fuggire da Antona e a spacciarsi per stalliere. Sappiamo che fin dall'infanzia il protagonista è particolarmente attraente: «Non fu giamai si bel figliol ueduto» (INCUNABOLO, 1487: f. 2 *tergo*), «keyn shon(e)r kind z(a)kh m(e)n ni mit oygn» (LEVITA, 1949: strofa 7). Facile indovinare che Drusiana se ne innamora a prima vista.

In entrambe le versioni Drusiana si dimostra decisamente intraprendente. Prima fa in modo che il padre destini Buovo a servire a un banchetto, dopodiché lascia cadere un coltello e, chiestogli di raccogliarlo, lei stessa s'infilza sotto il tavolo per baciarlo. In seguito si svolge una giostra e, conclusasi la medesima, la servitù si disperde a gozzovigliare, mentre Buovo, acciaccato e stanco, si ritira nella stalla a riposare. Drusiana ne approfitta per fargli visita e rimanere sola con lui. La principessina insomma sa quel che vuole e sa come ottenerlo.

Quel che cambia drasticamente fra le versioni è la maniera in cui i due narratori, entrambi extradiegetici, descrivono la psicologia di Drusiana e il suo atteggiamento esteriore. L'anonimo veneziano presenta la principessa come un'adolescente annoiata e anche un poco viziata, sempre però attenta a mantenere le apparenze di virtù. In un'ottava leggiamo:

Stādo con molte done in su la sala
 Volendo comēzare a far un ballo
 In questo usci fuor de la stalla
 Bouo garzon col bel cauallo
 Drusiana ludi e piu non balla
 E corse a li balcon a riguardallo
 Certamente lei moria damore
 E per uergogna nol mostra di fore

INCUNABOLO, 1487: f. 10 *recto*

Secondo Levita invece la prima percezione non è uditiva: «Zi zakh vi er s(a)s azo vol tsu pferd», cioè «*vide* come montava bene il cavallo» (LEVITA, 1949: strofa 100). La differenza non è meramente sensoriale. Ciò che l'intertesto sembra suggerirci è che, se in una comunità di fondo egualitaria, come quella ebraica, era considerato normale che al pari degli uomini anche le donne ammirassero prodezze equestri di cui, fra l'altro, parlava tutta la città (100), giusta la mora-

le cattolica veneta le ragazze perbene invece non andavano in giro a guardare i ragazzi, ma se ne stavano a far minuetti con le loro dame. Ma non basta: la comunità femminile veneta è formata da potenziali delatrici, per cui è più saggio e consigliabile non dare espressione ai propri sentimenti. La Drusiana yiddish invece dice chiaramente alle sue compagne che deve allontanarsi per prendere posto vicino alla finestra, siccome in vita non aveva mai visto «keyn hupsh(e)rn regatsn» (100), che si può anche interpretare quale “giovane più attraente”. Se ne trae l’immagine di una complicità femminile impensabile invece nell’originale veneto.

La cesura assiologica si ripresenta nella scena del coltello sotto il tavolo. L’anonimo veneziano biasima Drusiana «a cui la uoglia mena» (INCUNABOLO, 1487: f. 10 *tergo*), tuttavia si affretta a puntualizzare:

Chinose giu & egli sabraciore
 Basandogli la faccia da ogni uena
 Dapoi basato subito si lasore
 E leuosse alquanto la sua pena
 Tosto leuossi su con quel coltello
 Vnde nesun sacorse di quello

f. 10 *tergo*

Si fa, ma non si dice, e ancora più importante è che nessuno se ne accorga, pena la perdita dell’onore di casta fanciulla. La Drusiana di Levita è molto meno furtiva e, soprattutto, non ci pensa nemmeno, a stare zitta. Davanti a tutti trasforma il trucco in un’occasione per un’aperta sfida a Bovo. Si china e dice: «Ehi, devi esser cieco! Non riesci a trovare il coltello per primo» (LEVITA, 1949: strofa 110). Che si tratti di uno sfottò, ce lo conferma la stessa scelta lessicale di Levita di usare l’ebraismo *shmue* (strofa 110), oggi dal significato letterale di “pettegolezza”, ma con la stessa radice del verbo *lishmoa*, “obbedire”, per cui può anche indicare il “mettere a tacere” qualcuno. A temere delazioni da parte degli astanti non è infatti Drusiana, per paura che ne vada della sua reputazione, ma lo stesso Bovo che, nella sua posizione di domestico, si vergogna che possa venirsi a sapere che è stato rimproverato dalla padroncina. Per fortuna però, a quel punto, tutti ritengono di aver mangiato abbastanza, si alzano da tavola e prendono commiato (strofa 112).

Quando arriva il suo turno, e qui si noti che anche un servitore si accommiata dalla padrona di casa alla stessa maniera degli onorevoli ospiti, Buovo non trova scusa migliore che il dover ripulire la stalla dal letame. A questo punto Drusiana prende a parlargli in termini che oggi definiremmo alla stregua di molestie sessuali: «Mi hai servito bene, devo riconoscertelo. Ora però stai attento e vienimi a trovare più spesso» (strofa 113). Buovo non riesce nemmeno ad alzare gli occhi per la vergogna, cerca di evitare di esser trattenuto oltre, finché a toglierlo dall’imbarazzo arriva l’antagonista Maccabruno (strofa 114).

Concludendo con la scena della stalla dopo la conclusione del torneo, pare abbastanza chiaro quale fosse lo scopo di Drusiana nell'andare a cercare un Buovo che sapeva solo, in un luogo appartato. Tanto chiaro che l'anonimo veneziano ritiene indispensabile far precedere la narrazione da un'invocazione alla Madonna ch  lo difenda «da linfernal pena» (INCUNABOLO, 1487: f. 12 *recto*). Senonch  il lessico si limita al *basare* e la descrizione   lungi da qualunque accenno anche soltanto un poco pi  spinto. Peraltro Drusiana, trovando Buovo addormentato, lo sveglia con un pretesto: «Sta su chel to cauallo e disligato» (f. 12 *tergo*).

Cosa che non succede invece nell'adattamento yiddish. Drusiana sveglia Buovo senza troppi complimenti: «Alzati, sei gi  stato sdraiato abbastanza! Vieni a metterti vicino a me, o mio campione» (LEVITA, 1949: strofa 133), usando fra l'altro l'alto-tedesco-antico *degn* che, nel contesto, sa pi  di scherno che di complimento, nel senso: un tale eroe leggendario, eppure prova tanto gusto a dormire. E non finisce qui: Drusiana si dichiara in maniera assai esplicita: «Ahi, perch  fai tanto il difficile? [...] Non son mica cos  brutta; piuttosto ho qui due belle zinnette» (strofa 135). Dopodich  «tir  fuori le sue due cosette bianche come la neve / e disse: vanno un po' schiaffeggiate» (strofa 136). Proprio cos . Tanto che Buovo si sente in dovere di abbassare timidamente gli occhi. Ammiccando, Levita smorza i toni in conclusione d'ottava: «Lui avrebbe potuto disonorarla, non visto; ma che meschinit  sarebbe stato questo per Elye Bokher» (strofa 136). Incidentalmente si noti che questa interpolazione dell'autore solleva la questione dell'irriducibilit  della scrittura, un atto trascendentale che crea mondi autonomi da cui qualunque fenomeno reale pu  assentarsi.

Per dirla con Jacques Derrida, il logocentrismo, cio  l'assegnare al *logos* l'origine della verit  in generale, viene a creare una metafisica della narrazione per cui ogni tentativo di comprensione ontologica dell'esistente non pu  che ridursi a una fenomenologia, vale a dire che il fenomeno stesso si riduce alla sua descrizione (DE SANTIS, 2018: 151–158). Nel mondo autarchico della narrazione esiste soltanto ci  che viene narrato, come esso viene narrato. L'esistente acquista senso soltanto dal momento in cui si presenta in forma scritta, ed   quindi lo scrittore a determinare ci  che esiste.

Conclusioni

Asseverato che la trama del *Bovo-Buch* stampato a Isny nel 1541   in grande misura analoga a quella dell'incunabolo veneto degli anni Ottanta del XV secolo, da cui trasse ispirazione, non si pu  evitare di constatare che l'intreccio della versione yiddish veicola un'ideologia del tutto diversa rispetto all'originale, anche per quanto concerne il ruolo della donna nella societ . Prendendo ad

esempio l'eroina Drusiana, si è visto come la mentalità maschile conservatrice dell'epoca immaginasse le principesse innanzitutto preoccupate della loro reputazione, anche in compagnia delle loro dame; e benché ammettesse un certo livello di intraprendenza da parte loro in questioni sentimentali, non concedeva loro libertà d'espressione verbale dell'erotismo, confinandole invece in un ruolo in cui si potevano rubare baci di nascosto e inventare pretesti per attirare l'attenzione del maschio, ma senza mai esplicitare i propri desideri sessuali.

Al contrario, il testo destinato alle lettrici ebreo ci rende un'immagine più realistica della donna, che non soltanto cerca la confidenza (e dunque la complicità) delle sue compagne in questioni d'amore, ma non si fa nemmeno scrupolo di attirare verbalmente l'attenzione dell'oggetto del desiderio con *shmues*, cioè provocazioni verbali fra la sfida e il sarcasmo, per poi giungere persino ad autentiche molestie. In questo senso si invertono addirittura i ruoli, con la donna che fa pubblicamente la corte al maschio, e il maschio che se ne vergogna con un iterato abbassare gli occhi.

Da quanto sopra si può dedurre che il ruolo ascrivito dai maschi alla donna nella cultura cattolica dell'epoca era quello di custode ideale della moralità, mentre nella società ebraica tale funzione ricadeva sull'uomo; sulla donna si proiettava invece quella libertà di *mores* che, secondo l'ideologia tradizionale, non si addiceva al maschio, depositario del sapere biblico ieratico e centro della ritualità religiosa.

Bibliografia

- BAUMGARTEN, Jean, 2005: *Introduction to Old Yiddish Literature*. Curatela e trad. dal francese in inglese di Jerold C. FRAKES. New York, Oxford University Press.
- DE SANTIS, Daniele, 2018: *Derrida tra le fenomenologie: 1953–1967*. Milano, Mimesis.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, 1992: "Un nuovo testimone del 'Buovo d'Antona' in ottava rima". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 21, n. 2/3, pp. 705–713.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, a cura di, 2008: *Buovo d'Antona: Cantari in ottava rima (1480)*. Roma, Carocci.
- FRAKES, Jerold C., 1989: *The Politics of Interpretation: Alterity and Ideology in Old Yiddish Studies*. New York, State University of New York Press.
- FRAKES, Jerold C., 2004: *Early Yiddish Texts 1100–1750*. New York, Oxford University Press.
- FRAKES, Jerold C., a cura di, 2014: *Early Yiddish Epic*. Syracuse, Syracuse University Press.
- HARSHAV, Benjamin e Barbara HARSHAV, a cura di, 1986: *American Yiddish Poetry*. Berkeley, University of California Press.
- INCUNABOLO, 1487: *Buovo d'Antona*. Venezia, Annibale Fossi.
- LEVITA, Elia, 1949: *Elye Bokher poetische shafungen in yiddish*. A cura di Judah A. JOFFE. Vol. 1: *Reproduktsye fun der ershter oysgabe Bovo Dantona – Eyzne 1541*. New York, Judah A. Joffe Publication Committee.

- MINKOFF, Nokhem B., 1950: *Elye Bokher un zayn Bovo-Bukh*. New York, Farlag M. Wakser.
- REYNOLDS, Kevin B., 2010: *Influssi della lingua e della letteratura francesi medievali nell'Italia settentrionale e il Fondo Francese Antico della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*. Tesi di dottorato. University of Toronto, Department of Italian Studies.
- TASSO, Torquato, 1964: *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. A cura di Luigi POMA. Bari, Laterza.
- THOMPSON, Stith, 1955: *Motif-Index of Folk-Literature*. Vol. 1. Copenhagen, Rosenkilde & Bagger.
- ZINBERG, Israel, 1974: *A History of Jewish Literature*. Curatela e trad. dall'yiddish in inglese di Bernard MARTIN. Vol. 4: *Italian Jewry in the Renaissance Era*. Cincinnati, Hebrew Union College Press.

Nota biobibliografica

Dottore di ricerca in Storia contemporanea (Torino 2004), dottore di ricerca in Discipline umanistiche a indirizzo italiano (Wrocław 2007), titolare di Abilitazione Scientifica italiana in Storia contemporanea (2017), laureato a pieni voti in Ebraistica (Wrocław 2019), **Davide Artico** lavora da 22 anni alla Facoltà di Lettere dell'Università di Breslavia, dove è stato fra l'altro relatore o controrelatore di oltre trenta tesi di laurea in Italianistica. Ha all'attivo tre monografie, svariate curatele e una quarantina di articoli scientifici su varie pubblicazioni europee e statunitensi. Attualmente lavora alla prima traduzione polacca del *Bovo-Buch* di Elye Bokher.



MARÍA REYES FERRER

Universidad de Murcia

 <https://orcid.org/0000-0002-1851-7804>

Narrare per esistere: la (in)visibilità della maternità nella letteratura italiana contemporanea

Narrate to exist: The (in)visibility of motherhood
in contemporary Italian literature

ABSTRACT: From the second half of the 20th century, the issue of women's writing has been of considerable interest in literary studies, highlighting the need to know women as writers and as literary subjects, in order to understand female experience first-hand. This approach to written texts is based on two fundamental aspects of study: women as writers and the representation of women in the text. This has made it possible to examine how women are represented and what topics women writers prefer, for example, motherhood, a literary *topos* par excellence in Italian literature. Despite this, although motherhood is present in numerous works, the voices of actual mothers are largely absent: mothers and motherhood are in fact narrated from the point of view of daughters. In view of that, there are two main aims of this study: (1) to examine the possible reasons for the absence of the mother's point of view and (2) to analyze some contemporary Italian literature narrated by mothers themselves.

KEY WORDS: motherhood, Italian literature, mother, daughter-centricity, female identity

1. Introduzione

Come vengono pensate le donne? Una possibile risposta a questo quesito sarebbe in termini di dualità, essendo concepita come madre e come figlia; come madre e come moglie; accostandosi all'idea di Maria oppure di Eva. La cultura occidentale egemonica ha ampiamente diffuso e rafforzato questo archetipo della donna duale, un essere che si pensa in relazione diretta con l'altro e che raramente appare come un soggetto indipendente, svincolato dai legami biologici, culturali o religiosi radicati in una determinata società.

E le donne, come si pensano? La mancanza di referenti femminili nei diversi ambiti sociali ha messo in difficoltà la donna nel pensarsi come soggetto individuale, solitamente rappresentata dalla prospettiva maschile. Se si pensa ai testi letterari, peraltro di paternità maschile, le lettrici costruiscono un'immagine di loro stesse a partire dal giudizio degli scrittori, accettando una realtà organizzata dal pensiero patriarcale. Elaine SHOWALTER (1986) affermava che le lettrici non sarebbero mai riuscite a conoscere la vera esperienza femminile dalla prospettiva della donna, e unicamente ne avrebbero avuto accesso attraverso il pensiero maschile, ossia, come gli uomini ritenevano che fossero le donne¹.

È particolarmente preoccupante il fatto che le donne apprendano dalle esperienze esclusivamente femminili attraverso l'ottica maschile, come succede con la maternità. Come Laura Benedetti suggerisce:

Le rappresentazioni della maternità trovate nella letteratura italiana sono, quasi invariabilmente, immagini della madre vista attraverso gli occhi di suo figlio. Con solo poche eccezioni, queste madri amorevoli si riducono a un'unica emozione: la devozione incondizionata alla loro prole.²

BENEDETTI, 2007: 4

Uno dei motivi per cui la madre e la maternità vengono rappresentate dalla prospettiva maschile è il fatto che, come sostiene la filosofa Luisa Muraro, viviamo in una società che «cura l'amore tra la madre ed il figlio come il suo bene più prezioso» (MURARO, 1992: 13), e trascura l'universo femminile dell'amore e delle esperienze maternofiliali tra le donne. Di fatto, Muraro denuncia la mancanza di testi, manoscritti o trattati che servissero come riferimento primario dell'amore madre-figlia e in cui le donne potessero vedere rispecchiata la propria esperienza materna. L'idea della madre italiana, la *mamma*, appare

¹ In un recente saggio pubblicato sul *New York Times*, la scrittrice Elena Ferrante rifletteva sul potere e su come viene eseguito; un fatto che lei vincola direttamente al potere della narrazione, ritenendolo uno dei più importanti per la configurazione della percezione del mondo e di se stessi. Seguendo la linea argomentativa di Showalter ed altre critiche letterarie femministe, la Ferrante avverte anche dei risvolti del potere maschile sulla narrazione, esemplificatosi con il capolavoro di Boccaccio: «C'è una forma di potere che mi ha affascinato fin da quando ero piccola, nonostante sia sempre stata ampiamente colonizzata dagli uomini: il potere di raccontare storie. Raccontare storie è una forma di potere, e non una da poco. Le storie danno forma all'esperienza, a volte con forme letterarie tradizionali, a volte ribaltandole, a volte riorganizzandole.. [...] Le sette narratrici del Decameron non avranno più bisogno di appoggiarsi al grande Giovanni Boccaccio per esprimersi. Assieme alle loro innumerevoli lettrici (lo stesso Boccaccio già al tempo sapeva che gli uomini avevano altre cose da fare e leggevano poco), sanno come descrivere il mondo in maniere inaspettate. La narrazione femminile, raccontata con sempre maggiore abilità, senza bisogno di chiedere scusa, deve ora assumere il potere» (FERRANTE, 2019).

² “The representations of motherhood found in Italian literature are, almost invariably, images of the mother seen through the eyes of her son. With only a few exceptions, these loving mothers are reduced to a single emotion: unconditional devotion to their offspring.”

fortemente stereotipata nei testi letterari, privata di qualsiasi traccia di femminilità e disposta a vivere nella dedizione ai figli. Una volta diventata madre, la donna sembra aver perso la sua condizione di essere sessuato e si rappresenta con il pregio dell'autosacrificio e la cancellazione della propria soggettività³, due aspetti che risalgono al culto cattolico della Madonna:

Il culto cattolico della Madonna come Vergine e Madre trovò terreno fertile nel mito precristiano della Grande Madre Mediterranea [...]. Negli ultimi centocinquanta anni, il culto della Madonna si è sviluppato parallelamente ai cambiamenti economici, politici e culturali che hanno assegnato alle donne i ruoli di procreatrici, badanti ed educatrici di bambini, custodi e trasmittitrice della più alta morale e dei valori patriottici e religiosi.⁴

GIORGIO, 2002: 120

Tuttavia, sebbene questa rappresentazione della madre fosse molto diffusa durante la prima e parte della seconda metà del ventesimo secolo, il movimento femminista ha sfidato i ruoli tradizionali della donna, ponendo nuove discussioni per quanto riguarda la figura della madre e le relazioni maternofiliali. Le nuove considerazioni verso la madre, che vanno dal rifiuto iniziale della madre, vista in connivenza con il sistema autoritario patriarcale, fino all'identificazione e alla commiserazione per lei, giudicata come vittima dell'oppressione generica, si rispecchiano nei testi letterari, soprattutto in quelli scritti da donne. In concreto, le ricerche condotte da studiose come Adalgisa GIORGIO (2002), Laura BENEDETTI (2007), Saveria CHEMOTTI (2009), Patrizia SAMBUCCO (2014) o Laura LAZZARI e Joy CHARNLEY (2016) pongono in evidenza i nuovi approcci letterari verso la figura della madre e i principali problemi che hanno fronteggiato le scrittrici, evidenziando l'assenza di referenti e la decostruzione della figura patriarcale della madre.

Nonostante ciò, benché la maternità sia presente in numerose opere, le voci delle madri sono le grandi assenti. La figura della madre e la maternità vengono narrate sostanzialmente dal punto di vista della figlia, dal *daughter-centricity*,

³ La studiosa Saveria Chemotti disserta sulla figura della madre ed elabora un'arguta sintesi della sua immagine che, come sostiene, è «radicata nella coscienza occidentale moderna e che incarna le qualità della cura, della dedizione, dell'accudimento; un *topos* secolare che intende l'amore materno come archetipo dell'amore generoso e disinteressato, espressione per eccellenza dell'essere per l'altro, [...], con una implicita valenza sacrificale che confina la donna, in quanto legata a un solo destino naturale di riproduttrice dei corpi, negli spazi della sfera privata con pesanti risvolti di esclusioni, disuguaglianza, subalternità anche in quelli della sfera pubblica» (CHEMOTTI, 2009: 16).

⁴ "The Catholic cult of the Madonna as Virgin and Mother found fertile ground in the pre-Christian myth of the Great Mediterranean Mother [...]. In the past one hundred and fifty years the cult of the Madonna has developed in parallel with economic, social political and cultural changes which have assigned women the roles of procreators, carers, and educators of children, and of custodians and transmitters of the highest moral, religious and patriotic values."

un concetto coniato da Brenda O. DALY e Maureen T. REDDY (1991), e raramente dal punto di vista della madre. Questo argomento era stato approfondito in precedenza dalla studiosa Marianne Hirsch, che portò avanti una ricerca sui soggetti letterari madre-figlia e i loro legami attraverso i testi. Le madri rappresentate nelle finzioni apparivano come oggetti delle narrative delle loro figlie, anziché come soggetti stessi: «Parlare per la madre, come fanno molte delle figlie [...], significa dare voce al suo discorso, e allo stesso tempo, zittirla ed emarginarla» (HIRSCH, 1989: 16).

La questione del silenzio della voce della madre sembra non essere stata ancora risolta, sebbene sia possibile ipotizzarne alcuni motivi. Da un lato, a livello fisico, alcune fasi della maternità come il parto, il puerperio o l'allattamento sono state tradizionalmente cancellate dai testi per i riferimenti espliciti al corpo della donna, un corpo che va idealizzato e la cui sofferenza sembra di essere sottovalutata, o addirittura taciuta, per dare spazio alla nascita del figlio. Le donne, il cui corpo è un luogo di costante negoziazione, possono avere delle difficoltà nel descrivere la propria fisicità⁵, finora parzialmente visibile, per timore a causare un possibile disagio nella ricezione⁶. Inoltre, l'elusione delle trasformazioni che sperimenta il corpo femminile potrebbe essere vincolata con il secondo motivo: il sacrificio della madre a livello fisico ed emozionale.

La donna, una volta diventata madre e per essere eticamente e socialmente accettata, si vede nell'obbligo di continuare il cammino del sacrificio ed assumere indiscutibilmente la maternità, benché si soffra o sorgano dei conflitti con i figli. Lo studio di Caterina BOTTI, *Madri cattive* (2007), analizza il silenzio di certi aspetti della maternità, sia a livello medico che etico, e mette in rilievo le fasi menzionate in precedenza, facendo vedere come le donne siano costrette a obbedire pur di non essere accusate di negligenza:

Pensiamo, per esempio, a come si è tradotta in medicalizzazione l'idea di una maternità responsabile: le possibilità aperte dalle tecniche di diagnosi prenatale (controlli ecografici, analisi del sangue, amniocentesi e test genetici) si stanno trasformando in un obbligo per le donne incinte, che non vi si possono sottrarre senza essere tacciate di egoismo e irresponsabilità; ma nessuno prende in considerazione che cosa questo comporti per le donne, per la loro vita o il loro senso di sé. [...]. Spesso infatti anche gli autori più liberali consi-

⁵ Hirsch allude al concetto di «somatophobia», proposto da Elizabeth V. Spelman (1982) e che definisce come la paura e il disagio verso il corpo: «Molte aree dell'analisi femminista sono state estremamente attente a escludere l'identificazione con la biologia. L'accuratezza con cui la teorizzazione femminista, in risposta all'identificazione patriarcale delle donne con il corpo e la necessità di mantenere la definizione di femminile all'interno della cultura, [...] deve essere motivata da un disagio per il corpo. Certamente, la connessione di maternità e sessualità rimane un tabù pervasivo nell'analisi femminista» (HIRSCH, 1989: 166).

⁶ Basterebbe riflettere sulle polemiche sorte sull'allattamento negli spazi pubblici per il fatto di lasciare scoperto il seno. Cfr. D'ORIA (2018); BET (2018).

derano che se le donne sono rimaste incinte (pur potendolo evitare) e non hanno abortito (pur potendolo fare), esse si devono dedicare anima e corpo a questa impresa, rinunciando [...] alle loro prerogative in favore del benessere di chi nasce.

BOTTI, 2007: 14

Questo imperativo sull'accettazione a tutti i costi della maternità e del sacrificio silenzioso che tutto ciò implica è una possibile causa dell'assenza della prospettiva della madre nella letteratura. Risulta più accettabile parlare della figura della madre che della maternità e di eventuali conflitti – emozionali o fisici – che possano occasionare i figli, giacché questi fattori sollevano dilemmi etici e morali che, tuttora, sembrano non essere stati risolti.

Malgrado le opere narrate dal punto di vista materno non siano numerose, nel corso degli ultimi anni si è assistito ad un incremento di romanzi che prediligono la voce della madre per raccontare l'esperienza materna e i rapporti maternofiliali in prima persona. L'aumento di queste opere rivela una volontà da parte delle scrittrici di superare le assenze del materno e continuare a configurare il mondo dalla propria esperienza femminile. In questa direzione e seguendo questo merito, a continuazione analizzeremo alcune delle opere letterarie pubblicate negli ultimi anni narrate dalla voce materna.

2. Narrare la maternità: nuovi soggetti letterari

Sulla base delle ricerche più recenti si è constatato che, dall'anno 2000 e fino al momento odierno, le scrittrici hanno respinto le forme più tradizionali di narrare la propria esperienza, favorendone altre che si adattino meglio alla loro esperienza personale e servano a configurare un nuovo ordine simbolico della realtà: quello della madre⁷. Narrare la maternità dalla prospettiva della madre non solo dà visibilità a una realtà esclusiva delle donne, ma permette anche di ripensare al materno e non sul materno. Per analizzare i nuovi soggetti letterari e come vengono rappresentati, abbiamo scelto due romanzi pubblicati negli ultimi anni: *Le difettose* (2012) di Eleonora Mazzoni e *La figlia femmina* (2017) di Anna Giurickovic Dato. Entrambi i romanzi sono categorizzati come narrative matrifocali, ossia il racconto «inizia con/dalla madre, nel suo pieno diritto, dalla sua propria prospettiva⁸» (O'REILLY, CAPORALE BIZZINI, 2009: 11). Di fatto, un obiettivo centrale degli studi sulla maternità è teorizzare sulla voce della madre e come si è e si diventa madre dalla propria prospettiva e soggettività (PODNIKES,

⁷ Cfr. MURARO (1991).

⁸ “[...] begin with the mother in her own right, from her own perspective.”

O'REILLY, 2010: 2–3). Affinché sia la voce della madre l'unica che interceda nel discorso della soggettività, le storie vengono narrate in prima persona dalle protagoniste, in veste di narratrici omodiegetiche, presenti come personaggio nella storia che si racconta (GENETTE, 1972: 165). Inoltre, le protagoniste-narratrici riportano i fatti dal loro punto di vista, adottando la focalizzazione interna fissa, quindi, il lettore assiste allo svolgersi del racconto sempre ed esclusivamente dal punto di vista della madre. Questo modo di narrare crea una finestra sui processi implicati nella conoscenza (ragionamenti, stati d'animo, emozioni, affetti) di un personaggio e sulle sue percezioni, il che contribuisce a costruire la soggettività delle protagoniste, delle madri, e conoscere la maternità attraverso la loro esperienza personale.

2.1. *Le difettose*: diventare madre a tutti i costi

Il romanzo di Eleonora Mazzoni colpisce, a prima vista, per il titolo diretto e struggente: *Le difettose*, ossia, le donne imperfette che non riescono ad avere figli. Carla Petri, la protagonista, una donna sulla soglia dei quarant'anni, indipendente e realizzata professionalmente, racconta in prima persona la problematica dell'infertilità che, da sempre, si è considerato un difetto, una mancanza quasi ontologica. Lo stigma dell'infertilità, vista e sentita come una colpa⁹, porta molte donne a iniziare il percorso della procreazione assistita, una dura esperienza per le donne, di cui si parla poco e dalla quale nasce una forte rete di sorellanza femminile sommersa: «Appena confidi le tue difficoltà vieni a conoscenza di una miriade di donne, spesso insospettabili, che ne stanno attraversando di molto simili. Una rete carbonara, invisibile ad occhio nudo, che ti protegge e ti sostiene» (MAZZONI, 2012: 57). Nel romanzo, Carla sostiene che solo le donne che si sottopongono ai trattamenti di fertilità si possono comprendere e parlare apertamente, «grazie a una specie di telepatia delle emozioni, ci capiamo al volo e siamo brutalmente sincere» (105). La presenza di una forte medicalizzazione nelle loro vite, tra altri motivi, ha come conseguenza l'isolamento di molte donne che lasciano da parte il lavoro pur di seguire il trattamento e le amicizie, per condividere unicamente le sofferenze con altre donne che patiscono lo stesso dolore fisico ed emozionale. Il voler diventare madri a tutti i costi incide non solo sulla vita pubblica e privata delle donne del romanzo, ma anche sulla loro

⁹ Quando Carla guarda il suo corpo e vede i lividi causati dalle punture, si sente colpevole e si vergogna di dover giustificare il perché dei segni corporei: «Ogni tanto mi vengono dei lividi che, non sapendo come giustificarli, mi hanno costretto a interrompere i massaggi. Questi grandi segni blu mi fanno provare una specie di tenerezza nei miei confronti, e nello stesso tempo mantengono viva la vergogna di non riuscire a procreare. Vergogna antica. In tutte le civiltà e in qualsiasi epoca la mancata capacità di riprodursi è vissuta come disgrazia e punizione divina. Porto un carico molto pesante sulle spalle» (113).

femminilità, visto che la loro identità femminile non è completamente realizzata senza avere un figlio. Così, la sessualità si vive come un imperativo e gli effetti delle prove sul corpo e sulla mente diventano sempre più una minaccia per il loro benessere: «sono di malumore, ingrassano, non si sentono più attraenti; le stimolazioni ormonali causano cisti ovariche, mettendo a dura prova la salute dei propri organi riproduttivi» (LAZZARI, 2016: 70).

L'argomento è di grande rilevanza giacché affronta numerosi temi controversi, spesso taciuti socialmente per non compromettere il culto quasi sacro della maternità di cui parlava Adalgisa GIORGIO (2002). Il romanzo non solo racconta delle donne che non possono avere figli, ma parla anche di quelle che li hanno e si sentono madri difettose, e di quelle che decidono di non volere figli e si sentono anche loro difettose per la pressione sociale. Dunque, dal romanzo parte l'idea che nella natura femminile ci sia il marchio intrinseco del difetto, qualunque sia la scelta delle donne. E così Carla, dopo un aborto, ricorda tutte le donne difettose che ha incontrato nel corso degli anni e svela i loro nomi, come se volesse ricordare al lettore che esse non sono donne anonime, né casi isolati e che sussistono scelte e rapporti diversi con la maternità:

Mentre mi ricovero ricordo Maura, che volontariamente ha abortito tre volte, a quattordici, ventinove e quarantun anni. Ricordo Giorgia, che dopo non riusciva a sopportare i miagolii dei gatti, troppo simili ai vagiti dei neonati. Ricordo Antonia, due figli col marito, e quattro aborti, due col marito e due con l'amante. Ricordo Francesca, che non ha voluto sacrificare il fascino della sua vita 'all'abominevole legge della riproduzione che riduce la donna a livello di macchina incubatrice e la riporta a una condizione di bestia'. Ricordo Luisa, che, quando scopri di aspettare un bambino, con la testa era felice ma il corpo reagì con una forma depressiva e si stava così prosciugando che i medici le consigliarono di interrompere la gravidanza. Ricordo Pia, che rimaneva incinta appena perdeva un po' il controllo, e con facilità ogni volta risolveva in ospedale e ora, a cinquantacinque anni, sola, dopo un matrimonio fallito, rimpiange tutti quei figli che non ha fatto nascere. Ricordo me adolescente. E dopo venticinque anni non riesco più ad averne.

MAZZONI, 2012: 82

In questo caso, e affinché nell'opera si possano rispecchiare la pluralità delle esperienze femminili, Carla assume la doppia funzione di narratrice omodiegetica ed eterodiegetica, e introduce un racconto metadiegetico. Attraverso i ricordi, la narratrice unisce il racconto metadiegetico al racconto primo in cui esso si inserisce e lo fa stabilendo una relazione puramente tematica, che «non implica nessuna continuità spazio-temporale fra metadiegesi e diegesi» (GENETTE, 1972: 158). Il racconto di Carla rivela altre storie sulla maternità che non rompono la tematica della diegesi, ma la completano con altre realtà femminili. Queste storie sono intrecciate con la trama principale, usando la procedura narrativa di

mise en abyme, un termine derivato dall'araldica e coniato in letteratura dal teorico francese André Gide nel 1983. Monika Fludernik definisce questo concetto una struttura inserita in un'altra con elementi simili alla trama, alla struttura o al tema, rendendo possibile così la correlazione tra trama principale e trama secondaria (FLUDERNIK, 2009: 156). Nel romanzo, è dalla stessa esperienza di Carla che nascono altre storie di donne che rispondono ad un sentimento comune: il difetto femminile.

Inoltre, il romanzo rispecchia il problema della violenza ostetrica che subiscono le donne durante le diverse procedure mediche: trattamenti irrispettosi, maleducazione e, soprattutto, mancanza di sensibilità da parte del personale sanitario. Sin dall'inizio, la protagonista fa risaltare l'impotenza delle donne che, colpite da un alto livello di stress e frustrazione quando il trattamento non funziona, sono esposte a situazioni e giudizi traumatici da parte dei medici. Ad esempio, Carla fa riferimento alla scarsa cordialità che il personale sanitario mostra quando le donne sono in sala attesa e aspettano di essere chiamate per iniziare il trasferimento embrionario, o anche la mancanza di sensibilità dei medici quando il trattamento fallisce:

Tranquillo, dottore. Non sono paranoica [...]. In questo periodo sono un po' ansiosa, è vero. [...] Con tutte le medicine che mi inietto da oltre un mese cos'altro pretende? Però non si preoccupi, non la disturberò. E lei potrebbe usare più gentilezza. Almeno con me. Io la uso sempre.

MAZZONI, 2012: 6

Mi arrivano improvvisi tre conati di vomito, l'infermiere mi porge un bacile dove sputo il niente che ho nello stomaco. Dalle gambe mi esce un fiume di sangue. – È buon segno, in questo modo espelli completamente il materiale abortivo, – dice l'infermiera. Dice proprio così. „Materiale”. E poi „abortivo”. Però rende bene l'orrore.

(41)

Alla fine, Carla riuscirà a ridefinire la sua identità femminile e a prendere la decisione di avviare una vita senza figli: «Sono abbastanza giovane per neutralizzare il senso di sconfitta occupandomi subito della vita. E abbastanza vecchia per non avere paura. Abbastanza giovane per ritrovarmi di fronte a me stessa» (165). Inizierà un lento percorso di guarigione e cercherà altri modi di realizzarsi al di là della maternità, senza sentirsi più colpevole oppure considerarsi meno femminile.

2.2. *La figlia femmina*: La rassegnazione e la colpa di Silvia

Anna Giurickovic Dato sorprende con il suo libro di esordio, *La figlia femmina*, un romanzo dalla trama perturbante che gira intorno al difficile rapporto

stabilito tra Silvia e sua figlia Maria a causa di Giorgio, marito, padre e perno familiare, che esercita la violenza fisica contro la figlia e, su un piano emozionale, contro la madre. Silvia, che narra in prima persona gran parte del romanzo è, innanzitutto, una moglie con una forte dipendenza affettiva, una fissazione che la porterà a ruotare intorno a Giorgio, senza rendersi conto dei segreti del marito. La storia si svolge in una doppia ambientazione: Rabat e Roma. La città marocchina rappresenta il passato, il luogo dove trascorre l'infanzia di Maria e dove essa sarà vittima della violenza paterna, una violenza che segnerà il suo carattere, nevrotico e scontroso, per sempre. Roma sarà invece la città del presente e dell'oblio, lontana nel tempo e nello spazio da tutto ciò che le è accaduto a Rabat: «Sette anni fa siamo tornate a vivere a Roma per fingere che il passato non sia esistito. Luoghi diversi, che non portino il peso di quello che è stato, per far crescere la mia bimba lontana dalle violenze commesse e subite» (GIURICKOVIC DATO, 2017a: 18). Dunque, a livello temporale, il racconto primo si svolgerà a Roma e il secondo a Rabat. La scrittrice usa l'analessi per evidenziare come la violenza segnerà il destino della madre e della figlia, sottomesse a diverse esperienze di maltrattamento. In questo caso, l'anacronia si usa soprattutto per fare riferimento ad un tempo confuso e la sua funzione è quella di un ricordo doloroso e violento. Silvia narra in prima persona gli avvenimenti del presente e del passato, affinché il lettore sappia come si sente, ciò che ha visto e ha percepito. Nonostante ciò, la protagonista non ha potuto vedere tutto, o non si spiegherebbero gli eventi accaduti. Dunque la scrittrice opta per l'uso della terza persona allo scopo di informare il lettore circa ciò che ha vissuto la figlia. Questo cambiamento avviene in uno dei capitoli dell'opera in cui la psicologa della scuola suggerisce a Silvia che Maria potrebbe essere oggetto di abusi sessuali. Il cambiamento di narratore porta anche il cambiamento di focalizzazione, che passa, quindi, ad essere esterna e permette di presentare i fatti, tacendo, invece, le giustificazioni che Silvia elabora sempre ed i pensieri, che saranno rivelati successivamente.

A tredici anni, Maria non vive la sua giovinezza come dovrebbe, è isolata dalle altre ragazze della sua età e stabilisce un rapporto, seppure deviato, unicamente con la madre. Silvia vivrà con la colpa e la rassegnazione di chi non ha voluto o non ha potuto vedere le attenzioni sbagliate di Giorgio verso la figlia, quando era appena una bambina di 5 anni: «Era lei che distruggeva l'idea di famiglia ideale che avevo. Lei che mi ricordava ogni giorno di quanto fossi un fallimento. Lei, che con la sua furia voleva costringermi a vedere. Io non vedevo niente» (30).

Mentre Silvia cercherà di iniziare una nuova vita accanto ad un nuovo uomo, Antonio, Maria non sarà capace di adattarsi ad una quotidianità e svilupperà un lato ambiguo e seducente nei confronti di Antonio per punire l'assenza o la noncuranza materna.

Possibile che questa sia proprio mia figlia? Capace di starsene qui a parlare con disinvoltura e non senza un pizzico di ironia. Lei, che se le parli non risponde, che sa urlare bene ma mai discorrere del più e del meno giusto così, per il piacere della convivialità. Chiacchiera ora, rilassata. Ha gli occhi intelligenti, le labbra ben disegnate, il viso luminoso e muove le mani delicate, come se d'un tratto avesse preso coscienza della bellezza del suo corpo animoso.

(45)

Così, quando Antonio conoscerà Maria, lei proverà a sedurlo davanti a Silvia, sfruttando il momento per ricercare l'attenzione materna, per escludere la madre da una possibile normalità o, al contrario, per renderla consapevole del bisogno di normalità che ha, accettando il passato e affrontando insieme il presente.

Come GIURICKOVIC DATO (2017b) suggerisce, il centro di tutti i personaggi è la ricerca della propria identità, soprattutto delle due donne. Maria, per poter costruire la sua identità, ha bisogno della madre, di un riferimento materno che la allontani dalle violenze paterne e la protegga dai ricordi raccapriccianti, che non le permettono di crescere libera dal senso di colpa. Silvia, a sua volta, è caratterizzata dalla fragilità e dalla debolezza come conseguenza del suo passato familiare:

Aveva quattro anni e tentava di tranquillizzarmi. A una madre si richiede sicurezza, pensavo, invece io mi sentivo come un'alga rimasta attaccata al suolo marino per un filo, che si muove ballerina nell'acqua e ogni onda che arriva potrebbe essere l'ultima [...]. Ho sempre saputo che non avrei fatto niente di importante nella vita, che avrei trascorso un'esistenza sottotono e che, senza molte moine, me ne sarei andata al momento giusto di una morte banale e tutti avrebbero detto: 'Ah, era una brava donna. Sì, era una brava donna', perché è quello che si dice di una donna morta che nessuno avrà motivo di ricordare.

GIURICKOVIC DATO, 2017a: 23

Prima di diventare madre, Silvia ha vissuto il lutto precoce della madre, di cui non ricorda nulla, e l'assenza del padre, che riuscirà a rimpiazzare con la figura autoritaria di Giorgio, che definisce come «la mia radice, l'unica che avessi mai avuto» (38). La protagonista ricorda un passato familiare e l'uso dell'analessi serve, in questo caso, per costruire il personaggio debole e insicuro di Silvia, mettendo in evidenza il rapporto assente con i genitori che la spinge a sviluppare un'identità fragile:

[...] e mentre lei parla io mi vergogno di ogni cosa che ricordo e che rimpiango, mi vergogno persino di essere quella che sono, e vorrei cacciarmi dentro un buco, tra le braccia di papà (l'ho mai avuto un padre?), nel petto caldo

della mamma (lo ricordo ancora? [...]). Vorrei poter dare la colpa a qualcuno, essere giovane e bella, aver tutto da imparare e non aver sbagliato ancora nulla.

(152)

Secondo la studiosa Nancy Chodorow, il rapporto con la madre è fondamentale per lo sviluppo psicologico e sociale del figlio. La madre, invece, nel suo rapporto con il figlio, risperimenta i passaggi della propria infanzia: «[...] la capacità di crescere un bambino deriva dall'aver vissuto questo tipo di relazione da bambino e dalla capacità di regredire – pur rimanendo adulto – allo stato psicologico di quella esperienza»¹⁰ (CHODOROW, 1978: 87). Silvia, orfana di madre e, in senso figurato, di padre si affida in maniera quasi patologica a Giorgio, in cui troverà un nuovo referente. Sarà lui a sottometterla e a renderla ancora più dipendente, sempre timorosa di sbagliare nelle decisioni o esporre i propri sentimenti. Sin da piccola, sua figlia percepisce la fragilità materna e la usa contro di lei, affinché essa possa reagire e salvarsi insieme. Maria cerca di mettere sua madre davanti ad un'evidente sofferenza, cercando di sedurre il fidanzato della madre, per ricercare una rottura che poi porti, invece, ad un nuovo inizio a livello comunicativo con questa madre: «Entrambe stanno cercando nell'altra un'identità che confermi che la loro vita non sia soltanto il fallimento di questa famiglia, che è il fallimento più totale» (GIURICKOVIC DATO, 2017b). Sarà Silvia a reagire e cacciare via Antonio di casa; sarà la prima volta che userà la sua autorità per proteggere sua figlia, per scommettere sul loro rapporto e smettere di ripetere gli errori del passato. Così, ricordando le forme di Nora in *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, il romanzo finisce con una frase carica di senso: «Chiudo bene la porta quando va via» (GIURICKOVIC DATO, 2017a: 183).

Conclusioni

Per concludere, è possibile affermare che si è verificata una crescita dei soggetti materni nella letteratura femminile scritta negli ultimi anni. La maternità e le relazioni materno-filiali continuano a suscitare un grande interesse tra le scrittrici, che ricercano i diversi rapporti possibili con i figli ed i conflitti identitari che sorgono dalla maternità. Nel presente studio, e dopo aver analizzato i due romanzi, è possibile arrivare a due conclusioni principali. In primo luogo,

¹⁰ “[...] the ability to parent an infant derives from having experienced this kind of relationship oneself as a child and being able to regress –while remaining adult– to the psychological state of that experience.”

si osserva uno spiccato interesse per narrare come la donna vive la maternità, sia a livello fisico che emozionale. Dare la parola alla madre permette di rompere con l'immagine tradizionale della donna sacrificata e crea nuove forme di raccontare l'esperienza femminile. Così, come si è visto, è possibile trovare nei testi letterari le protagoniste-madri che hanno un'esperienza negativa con i propri figli, che non accettano i cambiamenti corporei o che non possono avere un figlio biologico, un argomento finora taciuto. In secondo luogo, i romanzi esplorano, ciascuno in maniera diversa, il modo in cui la maternità porta le protagoniste a mettere in discussione la loro identità di donna e di madre, e, di conseguenza, alla ricerca di nuovi modelli di riferimento in cui la maternità non abbia effetti devastanti sulla soggettività femminile. Dunque, rendere visibile la maternità da un punto di vista matrifocale ed indagare nella soggettività della donna, lontana dagli archetipi della madre patriarcale, conduce a proporre nuovi soggetti femminili letterari e nuove forme di narrare l'esperienza femminile.

Bibliografia

- BENEDETTI, Laura, 2007: *The Tigress in the Snow: Motherhood in Italian Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto, Toronto University Press.
- BOTTI, Caterina, 2007: *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*. Milano, Il Saggiatore.
- CHEMOTTI, Saveria, 2009: *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Padova, Il Poligrafo.
- CHODOROW, Nancy, 1978: *The Reproduction of Mothering*. California, California University Press.
- DALY, Brenda O., REDDY, Maureen T., 1991: *Narrating mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*. Tennessee, University of Tennessee Press.
- FERRANTE, Elena, 2019: "Il potere? Una storia raccontata da donne. Parola di Elena Ferrante". *AGI. Agenzia Italia*, maggio, <https://www.agi.it/cultura/elena_ferrante_potere_donne-5506988/news/2019-05-19/>. [Data dell'ultima consultazione: 19.05.2019].
- FLUDERNIK, Monika, 2009: *An Introduction to Narratology*. London, Routledge.
- GENETTE, Gérard, 1972: *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- GIORGIO, Adalgisa, 2002: "The Passion for The Mother: Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative by Women". In: Adalgisa GIORGIO, ed.: *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European narratives by Women*. New York e Oxford, Berghahn, pp. 119–154.
- GIURICKOVIC DATO, Anna, 2017a: *La figlia femmina*. Roma, Fazi Editori.
- GIURICKOVIC DATO, Anna, 2017b: "Presentazione dei libri *La figlia femmina* di Anna Giurickovic Dato (Fazi Editore) e *Teorema dell'incompletezza* di Valerio Callieri (Editore Feltrinelli)". *Come il vento nel mare. Festival delle narrazioni e di cultura politica*, luglio 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=Xc8BprJKhVA>>. [Data dell'ultima consultazione: 29.05.2019].

- HIRSCH, Marianne, 1989: *The Mother/daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.
- LAZZARI, Laura, 2016: “Quando la scienza fallisce: Maternità negata e ridefinizione della ‘normalità’”. *Intervalla*, vol. 1, pp. 61–63.
- LAZZARI, Laura; CHARNLEY, Joy, eds., 2016: *Intervalla*. Special Vol. 1: *To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Femal Identity in Italian Literature and Culture / Essere e non essere madre: scelta, rifiuto, avversione e conflitto. Maternità e identità femminile nella letteratura e cultura italiane*.
- MAZZONI, Eleonora, 2012: *Le difettose*. Torino, Einaudi.
- MURARO, Luisa, 1991: *L'ordine simbolico della madre*. Roma, Editori Riuniti.
- MURARO, Luisa, 1992: “L'orientamento della riconoscenza”. In: DIOTIMA, ed.: *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*. Milano, Tartaruga edizioni, pp. 9–19.
- O'REILLY, Andrea; CAPORALE BIZZINI, Silvia, 2009: *From the Personal to the Political. Toward a New Theory of Maternal Narrative*. Senlinsgrove, Susquehanna University Press.
- PODNIIEKS, Elizabeth; O'REILLY, Andrea, 2010: “Introduction”. In: Elizabeth PODNIIEKS, Andrea O'REILLY, eds.: *Textual Mothers/Maternal Texts: Motherhood in Contemporary Women's Literatures*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, pp. 1–30.
- SAMBUCO, Patrizia 2014: *Corpi e linguaggi: il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*. Padova, Il poligrafo.
- SHOWALTER, Elaine, ed., 1986: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York, Virago.

Sitografia

- BET, S., 2018: “Mamma allontanata dalla piscina: ‘Qui è proibito allattare’”. *Il Corriere della Sera*, ottobre 2018, <https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/18_ottobre_27/mamma-allontanata-piscina-qui-proibito-allattare-7cd90aba-d9ad-11e8-81e3-2cc49421c289.shtml>. [Data dell'ultima consultazione: 19.04.2019].
- D'ORIA, Beatrice, 2018: “‘Lei non può allattare qui’: mamma allontanata dal ristorante”. *Il secolo XIX*, luglio, <<https://www.ilsecoloxix.it/genova/2018/07/24/news/lei-non-puo-allattare-qui-mamma-allontanata-dal-ristoratore-1.30871411>>. [Data dell'ultima consultazione: 23.04.2019].

Nota biobibliografica

María Reyes Ferrer è laureata in Filologia Inglese presso l'Università di Murcia e in Filologia Italiana all'Università di Salamanca. Ha ottenuto il titolo di Dottoressa di Ricerca nel 2014 con una tesi sul romanzo storico femminile. Attualmente insegna lingua e cultura italiana nel Dipartimento di Filologia Francese, Romanica, Italiana e Araba dell'Università di Murcia, Spagna. È membro del gruppo di ricerca Escritoras y Escrituras (Hum 753) e al momento partecipa al progetto di ricerca nazionale “Assenze II. Scrittrici italiane inedite nella Querelle des Femmes”.

Tra i suoi interessi di ricerca si annoverano la narrativa italiana femminile e gli studi di genere. Ha pubblicato vari articoli in riviste nazionali e internazionali, capitoli di libri e volumi legati a questi argomenti, tra cui possiamo segnalare “El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pesante*”; “Matilde Serao: artículos periodísticos sobre la condición de la mujer”; “La novela histórica femenina italiana: aportaciones desde la microhistoria”; “Estudio de los elementos espaciales y temporales en la obra de Adriana Assini”; “La funzione dello specchio nel romanzo *I giorni dell’abbandono* di Elena Ferrante”.



PATRYCJA PRZELUCKA

Università della Slesia, Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-4157-2868>

La post-fantasy:
il ciclo letterario *Inquisitore Eymerich*
di Valerio Evangelisti come una realizzazione
dell'elemento fantastico
tramite la narrazione postmoderna

Post-Fantasy:

The literary series of *Inquisitore Eymerich*

by Valerio Evangelisti as an example of postmodern transposition
of the fantastic element

ABSTRACT: This article examines the literary series of *Inquisitore Eymerich* by Valerio Evangelisti, a variegated macronarrative, which, resisting generic classification, introduces innovation to the panorama of contemporary Italian fantasy. Departing from the analysis of the salient features of the series such as intertextuality, hybridization, storiographic metafiction, and transfictionality, the article examines closely the areas of postmodern narration and inquires into the role of the fantastic element in Italian literature. Evangelisti makes the most of postmodern narrative strategies and of fantasy's ability to penetrate various media in order to provide a tool of critical reflection on human history with an emphasis on the phenomenology of power. By interweaving different literary genres and inviting readers to produce their own interpretations in form of fan fiction, Evangelisti creates a new type of committed narrative, post-fantasy, which presents a new conception of postmodern narrative, one that overcomes the barrier between the literary fiction and the genre fiction.

KEY WORDS: Italian fantasy, postmodern novel, intertextuality, transfictionality, narrative modes

Premessa

A cominciare dal suo riconoscimento come termine letterario, il fantastico non ha cessato di imporsi all'attenzione della critica letteraria ed in Italia ha suscitato una produzione copiosa di scritti relativi all'argomento. Però, mentre gli studi letterari italiani hanno esaminato a fondo la letteratura fantastica fino alle opere di Italo Calvino, la considerazione accademica del fantastico dopo il 1970 non è stata abbondante. Molto spesso quei contributi che sono stati scritti tendono a non presentare le scritture fantastiche come tali ma piuttosto solo come fenomeni peculiari dei singoli autori. Inoltre, sono rarissimi gli studi dedicati al cosiddetto fantastico di genere, che in realtà ha avuto non poco rilievo nell'evoluzione della letteratura fantastica in Italia. D'estremo interesse è che nello stesso tempo siano stati scritti tantissimi articoli e saggi divulgativi sui giornali, sulle riviste e nelle antologie di narrativa che esaminano a fondo il fantastico italiano, non discriminando fra la letteratura colta e di genere e presentando una tradizione della letteratura fantastica italiana indipendente dai modelli occidentali. Allora ci si deve porre una domanda: qual è oggi il canone del fantastico italiano? Con quest'articolo si intende fornire una risposta a tale domanda e cercare di sopperire alla lacuna negli studi letterari italiani, analizzando una delle realizzazioni contemporanee più rappresentative del fantastico popolare, cioè il ciclo letterario *Inquisitore Eymerich* di Valerio Evangelisti, una macronarrazione composta da tredici volumi usciti dal 1994 al 2018, il cui primo volume ha vinto il Premio Urania.

Valerio Evangelisti ha riscosso un notevole successo presso il pubblico, diventando il punto di riferimento per gli altri autori della letteratura del genere ed indubbiamente ha creato una nuova qualità della fantasy, proponendo la sua versione postmoderna. Gli elementi fantastici nel postmodernismo sono comunemente accettati come componente costante della poetica postmoderna, ma la percezione della fantasy attraverso il prisma delle strutture di narrazione postmoderna è ancora una cosa rara (STASIEWICZ, 2016: 292). Il presente breve studio intende rivelare che le strategie della narrazione postmoderna¹ adoperate da Evangelisti nel ciclo eymerichiano quali l'intertestualità, l'ibridazione dei

¹ Per l'analisi di alcuni aspetti della narrazione postmoderna italiana si veda CESERANI (1997: 146–208). Secondo l'insigne studioso, il sistema della narrazione postmoderna è caratterizzato dai procedimenti seguenti: la dimensione oppressiva e foucaultiana del potere e dei limiti delle conoscenze umane, la rivisitazione del passato e della storia come consumo culturale e come affresco decorativo, l'intertestualità multilivello, la strategia retorica del pastiche, l'ibridazione di generi, il registro pluristilistico. Tra i temi adoperati dalla narrazione postmoderna si includono principalmente quelli del dubbio ontologico, del disorientamento spaziale o temporale, dei misteri, degli enigmi e del complotto. Si può anche constatare che la narrazione postmoderna italiana appartenga prevalentemente alla fenomenologia dell'interestualità.

generi, la finzione metastorica e la transfunzionalità introducono l'innovazione nel panorama della *fantasy* italiana contemporanea, espandendo i confini e la funzione del genere.

Il ciclo racconta la storia di Nicolas Eymerich, domenicano e Inquisitore generale d'Aragona, un personaggio ispirato dall'uomo realmente vissuto, che cerca di purificare la terra dal male, dagli eretici e da diverse manifestazioni di Satana quali pagani, spettri, vampiri, zombie, posseduti, dischi volanti e minacce cibernetiche. L'intera opera, ambientata in continenti diversi, copre tre livelli temporali strettamente interconnessi: il Trecento (il cosiddetto tempo base) cioè la realtà storica dell'inquisitore, il livello 1 tra il XX e XXI secolo che costituisce più o meno la nostra contemporaneità e il livello 2 del futuro remoto che si estende anche molto oltre, per secoli, fino al XXXII secolo. Il discorso che è alla base del ciclo è la storia umana intesa come storia di conflitti e la storia del potere. Nel ciclo eymerichiano non esiste una verità assoluta, ma esiste una vasta gamma di verità, prospettive e interpretazioni. La realtà è un criterio opinabile ed è il potere che determina i rapporti tra gli uomini e il mondo. «Se il potere è forte, è esso a creare la realtà» (LIPPI, 2000: 12). Evangelisti presenta con il ciclo *Inquisitore Eymerich* che la sua versione della *fantasy* non sia altro che un modo per trasfigurare e comprendere meglio gli incubi della storia moderna e passata.

Universo inter- e intratestuale di Eymerich

Analizziamo ora le caratteristiche postmoderne che distinguono il ciclo di Eymerich dalle narrazioni tradizionali conosciute dalla produzione di Tolkien ed i suoi imitatori. Cominciamo dalla caratteristica fondamentale che permea la narrazione postmoderna – l'intertestualità, un procedimento compositivo oppure retorico-discorsivo effettuato in forme diverse, che consiste nell'impiego massiccio di riferimenti ad altre opere ed anche agli stili e linguaggi diversi. Essendo alla base della riscrittura di testi, l'intertestualità è diventata il perno della creatività degli scrittori postmoderni italiani a partire da Italo Calvino fino ai postmodernisti consapevoli quali Umberto Eco, Antonio Tabucchi e Michele Mari. La sfrutta a fondo anche l'autore di *Inquisitore Eymerich*. Si possono distinguere tre piani sui quali si crea la complessa rete dell'intertestualità del ciclo. Sul primo piano, questo procedimento consiste nel dialogo con gli altri testi culturali, storici, religiosi e mitologici. Sul secondo piano, i romanzi compositivi del ciclo, in quanto prequel e sequel alternati, ed anche i livelli dentro un singolo volume dialogano infatti tra di loro nella maniera intratestuale ed autoreferenziale, nel circolo ermeneutico, espandendo ed integrando la conoscenza e l'interpretazione

del lettore sul protagonista e sulla trama. Il terzo piano delle relazioni intertestuali consiste invece nell'ibridazione dei generi letterari.

Per quanto riguarda il primo piano, *Inquisitore Eymerich* spazia tra molteplici fonti d'ispirazione per fornire spunti narrativi per singole scene o per la costruzione di un mondo. Evangelisti si ispira agli stili degli altri autori come Lovcraft, Shekley, Dumas, Salgari, Hammett, Souvestre e Allain (TOSONI, 2002), ma questo rimane implicito nelle scelte stilistiche e narrative, mentre le fonti scritte particolari sono spesso esplicitamente citate nel testo, sia dai personaggi che nella bibliografia finale in chiusura dei volumi. Il repertorio testuale di riferimento è molto ampio con le fonti disparate dalle modalità e funzioni diverse. Tra i rimandi espliciti troviamo monografie e documenti storici, agiografici e teologici, bolle pontificie, leggende italiane, manuali di magia, la Cabala giudaica, libri della ricerca alchemica, libri di negromanti, saggi di materie scientifiche (sia del XIV secolo che contemporanei), esposizioni di teorie, resoconti di esperimenti, articoli e inchieste di cronaca, notizie di attualità, opere paraletterarie, teorie del complotto e fonti di controinformazione. Poi ci sono citati dei testi sacri quali Bibbia, Vangelo, Lettere di San Paolo, Atti degli Apostoli, Apocalisse, che servono al protagonista come il punto di riferimento per argomentare e giustificare il suo sistema di convinzioni più salde. Inoltre, le opere dei Padri della Chiesa, da Origene a Sant'Ambrogio e San Tommaso d'Aquino, gli offrono le interpretazioni degli avvenimenti, mentre i testi letterari di autori classici, come Ovidio, Omero e Virgilio, di autori medievali e rinascimentali quali Dante e Petrarca ed anche di poeti contemporanei, fanno da indizi per risolvere gli enigmi messi nei libri (SEBASTIANI, 2018: 128).

Il secondo piano dell'intertestualità rivela legami profondi tra vicende, personaggi e questioni dei volumi diversi del ciclo che danno origine alla grandiosa architettura narrativa effettuata da Evangelisti da anni, composta e scomposta continuamente, frammentata e nascosta in volumi diversi attraverso le soluzioni linguistiche e strategie narrative ricorrenti che mettono in relazione i tredici romanzi tra di loro. Inoltre, i tre livelli temporali della trama hanno uno svolgimento autonomo, ma sono dipendenti l'uno dall'altro. Certamente, il sovrapporsi di piani temporali non è un'invenzione di Evangelisti, ma di maggior originalità qui è che i livelli si influenzano e chiarificano reciprocamente. L'essenza cardine dell'universo pluridimensionale creato da Evangelisti è costituita dalla teoria di psitroni formulata da Marcus Frullifer nel livello 1. Gli psitroni sono particelle «simili a neutrini, eccitate dall'attività cerebrale umana e proiettate da un cervello all'altro», capaci di viaggiare ad una velocità superiore a quella della luce (EVANGELISTI, 1994: 7). Lo stesso pensiero condiviso da molte persone eccita grazie all'attività delle loro sinapsi cerebrali gli psitroni, che come neutrini esistono intorno a noi, li carica con informazioni e gli dà una forma materiale. Se questo gruppo è assistito da una persona dalla spiccata attività della mente, un medium, il gruppo è in grado di mandare la forma tangibile del pensiero nello

spazio e perfino nel tempo (135–137). Questo è il concetto più rilevante per la struttura e l'organizzazione della trama. Così, come vediamo nel primo volume del ciclo, è possibile realizzare nel livello 2 i viaggi interstellari ed i viaggi del tempo senza rischiare la vita degli astronauti perché l'astronave psitronica insieme con l'equipaggio è solamente una proiezione materiale dell'immaginario collettivo, una copia sacrificabile di esattamente la stessa nave ormeggiata al sicuro sull'orbita intorno alla Terra (135–137). Grazie allo stesso principio, nel tempo base le donne che credono ardentemente nell'avvento della dea Diana le danno un'evocazione materiale di una donna enorme. Questo caso è esemplare dell'interconnessione strettissima dei livelli temporali perché nello stesso giorno nel livello 1 Frullifer vuole dimostrare al pubblico la prova della sua teoria e fa apparire una visione materiale, avendo in testa Cynthia, una collega da cui è attratto. Siccome il nome Cynthia significa *originario del monte Cinto*, cioè un soprannome di Diana (225), l'evocazione della dea del tempo base ottiene la faccia di Cynthia. Ma grazie allo stratagemma dell'inquisitore Eymerich le donne invocano non Diana, ma Satana e lo stesso accade nel livello 1. Anche nel futuro remoto del livello 2, durante una spedizione cattolica sul pianeta Olympus, l'equipaggio trova la dea che presto diviene Satana e il gruppo riesce solo per un soffio a scappare (226–229).

Ibridazione dei generi

Per quanto riguarda l'ultimo piano dell'intertestualità, il ciclo eymerichiano attinge ad un'ampia varietà di generi letterari: fantasy, science fiction, giallo, poliziesco, detective novel, mystery novel, thriller, gotico, horror, new weird, fantapolitica, romanzo di formazione, romanzo neostorico. Secondo l'autore del ciclo eymerichiano la letteratura fantastica «debba superare le etichette e contaminarsi, se vuole sopravvivere» e effettuare la sua missione (TOSONI, 2002). Evangelisti crede che la fantasy e la science fiction abbiano il potere di fortificare lo spirito umano contro le crisi quali la guerra, la fine del mondo o la repressione politica e militare. «Occorre una narrativa massimalista, autoconsapevole, che inquieti e non consoli. La fantascienza lo era. Può tornare a esserlo» (EVANGELISTI, 2001: 121)². Spinto da questa sua convinzione, lo scrittore,

² L'impegno sociale e morale della narrativa fantastica contemporanea auspicato da Evangelisti trasgredisce infatti il quadro definitorio della narrativa postmoderna, il che permette di collocare il filone fantastico nello spazio della narrativa post-postmoderna o ipermoderna. «Se allora il postmoderno si è pensato come l'epoca della fine della storia e dei conflitti, in questa nuova fase la storia si è rimessa in moto, i conflitti prendono di nuovo a manifestarsi, l'attrito tra vita intellettuale e assetti politico-economici è tornato a essere produttivo. [...] [Gli autori

nel suo ciclo narrativo, mette in relazione l'elemento science fiction con quello fantasy. La tensione tra questi due filoni e le interpretazioni da loro implicate dà origine ad un forte dinamismo dell'opera e ad una creazione particolare del protagonista. Dalle tensioni tra i generi nasce il carattere antierico di Eymerich, nel quale sta la sua originalità. L'introduzione dell'antieroe e la sua significativa psicologizzazione danno origine a tanti effetti che postmodernizzano la fantasy classica. È grazie all'elemento science fiction che Eymerich è un soggetto atto a trasformare il suo mondo ed a controllarlo. Non è soltanto un personaggio statico e immutabile con il sistema di valori inflessibile che prova solo a riparare l'ordine già stabilito nel mondo, come spesso avviene nella fantasy (TRĘBICKI, 2007: 141). Lucido di mente, perfettamente padrone delle proprie facoltà, consapevole della propria condotta, Eymerich scopre l'illusorietà e la finzionalità dell'ordine sociale, rivela la sua instabilità e il falso. Il protagonista costruisce il proprio sistema assiologico nello scontro con un mondo mutevole e privo di fondamenti forti e soprattutto nello scontro con gli altri uomini spesso da lui considerati come deboli e facilmente influenzabili e perciò degni di disprezzo (STASIEWICZ, 2016: 61). Dal punto di vista della sua funzione attanziale, l'inquisitore è indubbiamente un protagonista attivo, lungi dall'essere subordinato alla trama, e diventa un ispiratore continuamente attivo degli eventi. La trama diventa così il risultato delle sue aspirazioni. È qui che nasce la riflessione del lettore sull'ideologia e sulla teologia che si manifestano nelle azioni di Eymerich. Evangelisti stabilisce un'interazione lettore-protagonista in cui il lettore viene spinto a costruirsi il giudizio sempre più negativo del protagonista, riconoscendo gli aspetti negativi del sistema dei valori rappresentato da Eymerich. Senza dubbio l'inquisitore è un eroe negativo, ma nello stesso tempo rimane affascinante ai lettori, probabilmente per il motivo che si caratterizza per il carisma, il coraggio e l'idealismo, anche se le idee a cui attinge sono definite da lui stesso.

Ma forse l'ibridazione più importante del ciclo eymerichiano si svolge non tra i generi di fantasy e science fiction, ma tra fantasy e romanzo storico, visto che sia la storia che la letteratura forniscono degli intertesti ad Evangelisti. Il ciclo adotta la forma della serie di tanti volumi e tanti fili narrativi ed introduce un vasto panorama di avvenimenti e personaggi storici, mescolando questi veri con quelli finzionali. L'effetto è un grandioso progetto intertestuale e plurigenerico della finzione metastorica nel quale *Inquisitore Eymerich* si avvicina al romanzo neostorico, come viene chiamato il romanzo storico postmoderno in Italia (SERKOWSKA, 2003, 2012). Evangelisti attribuisce un peso notevole alla fedeltà della ricostruzione storica, modellando il mondo rappresentato sulle localizzazioni geografiche specifiche e sui periodi storici concreti. Le letture preparatorie

ipermoderni] affidano alla letteratura un compito di verità, che ha senso solo se l'opera sta dentro e davanti a un mondo che non può esaurire e che le oppone resistenza» (DONNARUMMA, 2014: 100, 160).

gli servono alla documentazione per personaggi, vicende e ambientazioni, ma anche alla costruzione del discorso critico generale, fornendogli argomenti per la riflessione sulla storia del potere ed anche sulla storia dell'uomo moderno ed il suo futuro (SEBASTIANI, 2018: 129). Sembra che l'autore sia affascinato principalmente dal romanzo storico e la narrazione postmoderna gli serva ad imporre un'interpretazione del testo diversa che nel caso di un classico romanzo storico. L'ascrizione del ciclo al genere fantastico determina la sua interpretazione e ricezione da parte del pubblico; se questo ciclo fosse stato scritto come un romanzo storico solo con gli elementi surreali e onirici, il lettore penserebbe che il romanzo riguarda solo la lotta per il potere nella Spagna trecentesca. Ma grazie ad essere narrato nella stilistica *fantasy* contaminata da altri generi, il romanzo ottiene la dimensione universale, come un mito che racconta la storia del potere che si può svolgere sempre ed ovunque.

Dato che il presente, il passato e il futuro sono inevitabilmente testualizzati e considerata la complessità degli eventi, la narrativizzazione della storia con l'aggiunta di elementi fantastici dimostra di essere un procedimento necessario per comprendere e acquisire la storia (HUTCHEON, 1991: 221). Come Evangelisti stesso scrive, gli eventi sono passati, ma la psicologia che utilizza è moderna. Eymereich di Evangelisti condivide con il suo prototipo storico il nome, i dati anagrafici, l'istruzione, la produzione saggistica, il ruolo istituzionale e la posizione politica di appoggio alla chiesa avignonese, ma non imita il suo modo di parlare, né adotta il modo di pensare di quell'epoca. Evangelisti «si sente totalmente libero [...] di inventare per i suoi personaggi monologhi interiori, di attribuire loro sentimenti, intenzioni o motivazioni» (ALTER, 1990: 51–52). Circonda il personaggio principale con personaggi storici realmente esistiti (come re, papi, vescovi, nobili, letterati, alchimisti, fisici, matematici, biologi, psicoanalisti) ed anche con «personaggi inventati, destinati a servire da contrasto, da specchio, da ostacolo, o da aiuto nella sua crescita» (51–52). A ben vedere, una volta affiancati alle figure inventate, i personaggi storici anche diventano finzionali. L'autore mette la realtà e la creazione fantastica in relazione, rendendole dipendenti l'una dall'altra; nasce così un caso peculiare dell'ucronia, cioè di storia alternativa. Il mondo apparentemente autonomo e chiuso dentro i suoi confini spaziali e temporali (elemento *fantasy*) si apre con la comparsa delle astronavi psitroniche capaci di viaggiare nel tempo e con l'invenzione di energia psitronica nel futuro (elemento *science fiction*) responsabile dei fenomeni paranormali accaduti nel passato (effetto postmodernizzante). In questo senso l'autore diverge dalla verità storica, però Evangelisti sembra piuttosto condividere la convinzione di Marta Morazzoni che la verità storica si verifica solo nella finzione e che gli eventi passati possono essere interpretati, ma mai fedelmente rappresentati (MORAZZONI, 1988). Questa mescolanza d'invenzione e realtà che ingloba tanti generi è la proposta di Evangelisti su come affrontare la storia e di come raccontarla. L'atto di collegare il fatto storico e la finzione attraverso i denominatori comuni di inter-

testualità e narratività si rivela quindi come un'innovazione e l'espansione della portata della finzione (HUTCHEON, 1991: 222). Quest'ucronia diventa un modo di commentare l'oggettività della storia ed è legato alla sfiducia naturale della poetica postmoderna verso la veridicità dei testi (STASIEWICZ, 2016: 182–183).

Compartecipazione del lettore

Nell'analisi narrativa di *Inquisitore Eymerich* dobbiamo mettere in rilievo che oltre al dialogo del testo con gli altri testi e generi e quello tra i singoli volumi del ciclo, abbiamo qui un altro tipo di dialogo – quello con il lettore. In quanto testo postmoderno, il ciclo intende suscitare la risposta del lettore, impegnandolo in un gioco continuo di ricerca dei rimandi. Cerca di creare riferimenti sia espliciti che impliciti ad altri testi e capovolge gli stereotipi ed i topoi culturali, rintracciare i quali è una fonte del piacere estetico del lettore. Nel ciclo eymerichiano abbiamo a che fare con quattro piani di coinvolgimento del lettore. Sul primo piano il lettore deve risolvere con Eymerich degli enigmi e giustificare le situazioni anomale che l'inquisitore incontra. Però, c'è un compito ancora più impegnativo per il lettore, quello di ricostruire il discorso che sottende a tutto il ciclo, scoprendo le connessioni tra i testi. Il ciclo *Inquisitore Eymerich* è frammentato in narrazioni autoconclusive all'interno di una continuità narrativa, ma con un ordine editoriale che non coincide con la cronologia degli eventi. Ci sono argomenti che sono solo nominati in un romanzo per essere poi sviluppati nei successivi, come ad esempio i giganti introdotti in *Mater terribilis* attraverso una sola parola che appaiono poi in *La luce di Orione* come la prole del demone evocato per generarli per sconfiggere un nemico ed anche in *Rex tremendae maiestatis* come le allucinazioni generate da un sistema cibernetico derivate dalle leggende siciliane. Ci sono anche gli eventi che sono logiche conseguenze delle situazioni descritte altrove come per esempio il conflitto con Pietro IV in *Mistero dell'inquisitore Eymerich* che dà origine a quello tra il re e l'Inquisizione in *Picatrix* e in *Castello di Eymerich*, sospeso in *Rex tremendae maiestatis* e poi di nuovo presente in *Fantasma di Eymerich* quando l'inquisitore viene imprigionato. Accade anche che gli stessi concetti siano riproposti in diversi volumi come quello dell'abuso di potere sull'esempio di Genovesi e Veneziani nell'Impero Romano d'Oriente e dei baroni e il popolo siciliano in *La luce di Orione* e *Rex tremendae maiestatis*. Quindi il lettore è invitato a ricostruire l'intera storia attraverso una riorganizzazione logica e cronologica degli elementi narrativi ricorrenti che danno coesione e coerenza al discorso. Il terzo piano del coinvolgimento del lettore consiste nel distinguere tra gli eventi realmente accaduti e le vicende inventate nella realtà storica narrata ucronicamente.

Però, per quanto riguarda il dialogo con il lettore, l'aspetto che balza all'occhio più degli altri, è la rottura della distanza tra il testo e il lettore. Il ciclo eymerichiano stabilisce una dinamica relazione partecipativa con il lettore, in cui quest'ultimo diventa creatore e rielaboratore attivo che non si limita a leggere, ma interagisce, impadronendosi del personaggio dell'inquisitore attraverso la produzione fan fiction sollecitata da Evangelisti stesso. Al solito il lettore implicito non viene identificato con il lettore reale. Qui però, grazie al ricorso alla narrazione postmoderna, il lettore implicito si fonde con il lettore reale che utilizza la sua conoscenza letteraria, storica e culturale per continuare a raccontare la storia del protagonista al di là dei limiti del libro di Evangelisti. La copiosità delle narrazioni apocriefe rende difficile la loro individuazione e catalogazione esaustiva, ma certo è che tra il 2003 e il 2014 sono stati pubblicati 28 racconti editi on line su siti specializzati di fan fiction, su blog diversi, sulla rivista *Carmilla on line* e nelle due antologie nate da concorsi letterari: *I segreti di Eymerich* (Solid 2003) e *Scimmiette di mare* (Nero Press 2013). Inoltre nel 2005 è stato pubblicato il romanzo *La potenza di Eymerich* (Bacchilega 2005), il risultato di una sfida in rete lanciata dal collettivo letterario Kai Zen e realizzata da un sodalizio di autori chiamato Emerson Krott.

Il personaggio dell'Inquisitore Eymerich è diventato quasi indipendente dal suo creatore, un fatto che molti scrittori non accetterebbero mai. Nel caso di Eymerich, la vitalità del personaggio scaturisce dal fatto che grazie proprio ad Internet, Evangelisti era in grado di tenersi in contatto con i suoi fan più fedeli. Lo scrittore è consapevole che la nascita della Rete ha generato nuove opportunità nell'ambito della narrazione e innovazioni profonde nel bisogno stesso di praticare lo storytelling. Internet, un autentico incubatore di pratiche narrative, ha cambiato le dinamiche dello scambio letterario: ora l'autore può leggere ciò che scrive il lettore. La qualità peculiare della lettura e della scrittura su Internet è che si scelgono ordini differenti da quello cronologico. Allora il fatto che il ciclo eymerichiano non seguiva un criterio cronologico ha soddisfatto i gusti degli internauti e gli ha fornito i punti della trama aperti da riempire con narrazioni fan fiction. La fan fiction ha contribuito all'espansione del ciclo seguendo tutte e tre le linee guida individuate da Doležel per la creazione di un universo narrativo, ossia ha dato vita a mondi paralleli e polemici, ha colmato lacune con prequel o sequel e ha costruito nuove versioni del protomondo, ridefinendone la struttura e reideando la storia (DOLEŽEL, 1999: 207–208). Quindi, nel ciclo non ci sono solo tre dialoghi intertestuali, ma c'è infatti anche il quarto – quello dei testi canonici con i testi apocriefi di fan fiction, il che si presta ad un tipo particolare dell'interestualità, la cosiddetta *transfinzionalità*, dove gli apocriefi condividono personaggi e ambientazioni del testo primario come se esistessero indipendentemente (CALABRESE, 2010: 206).

Secondo Evangelisti la proliferazione di fan fiction non indebolisce il ciclo originario, al contrario, la dilata. «Chiunque scriva deve tenere presente il nuovo

assetto mediatico che si sta proliferando. L'opera cui ha dato vita, nell'immediato futuro, non sarà soltanto sua. I personaggi che ha creato potranno finire in mani altrui» (EVANGELISTI, 2005: 8). Curioso è che tenere la letteratura sotto il controllo sia stato uno dei primi scopi dell'Inquisizione e l'inquisitore Eymerich stesso è caduto vittima alla moltiplicazione rapida ed incontrollata dei testi apocritici che probabilmente lui stesso escluderebbe dal canone come non autentici. E il suo creatore, anzi, non solo non autorizza i fan fiction proliferanti, ma anche ogni rappresentazione dell'inquisitore con il pretesto di rinarrare o analizzare gli eventi del passato o del presente oppure prospettare il futuro, la sente come sua (8). Però, da questo ampliamento enorme del bacino dei destinatari, «sia in qualità di lettori passivi che di creatori (o anche rielaboratori) attivi», deriva una responsabilità di «passare ad argomenti di interesse generale» (8). Sia la scrittura di Evangelisti sia quella da lui sollecitata sono al tempo stesso popolari e impegnate offrendo uno «sguardo lucido e critico sulla realtà» (Evangelisti in: TOSONI, 2002). Secondo Evangelisti, la letteratura di genere è «meglio attrezzata per adottarlo di quanto non lo sia la letteratura cosiddetta alta, che da un pezzo sembra avere completamente rinunciato ad analizzare il mondo che ci circonda» (Evangelisti in: TOSONI, 2002). L'auspicio di Evangelisti è quindi che «grazie a Internet, cento Eymerich sboccino, cento visioni critiche del presente greggino» (EVANGELISTI, 2005: 9). E infatti sono apparsi anche altri tipi di narrazioni che riutilizzano il personaggio dell'inquisitore. La significativa espansione del ciclo è realizzata attraverso opere musicali (il libretto di *Tanit* e il testo di *Terrible Mother*), videogiochi (*Nicolas Eymerich, Inquisitore: La Peste*, 2012), fumetti (*I cristalli di Eymerich*, 2003; *La dea: Nicolas Eymerich inquisitore*, 2003; *Il corpo e il sangue: Nicolas Eymerich*, 2003), sceneggiature (*La furia di Eymerich*, 2001) e radiodrammi (*La scala per l'inferno*, 1998; *Il castello di Eymerich*, 2000; *La furia di Eymerich*, 2001; *L'inquisitore e i portatori di luce*, 2011). A ben vedere, Evangelisti tende a uscire sempre fuori dal testo, visto che *Inquisitore Eymerich* attinge ai media diversi e coinvolge i lettori extradiegeticamente invitandoli alla scrittura e si sviluppa coestensivamente attraverso le continuazioni fittive parallele.

Conclusioni

Secondo Umberto Eco, ogni epoca ha il proprio postmoderno che consiste nel rivisitare tutto ciò che quest'epoca ha prodotto, scontrandolo con i testi scritti ancora prima (Eco, 1983: 21). Come è stato messo in evidenza, lo sviluppo della letteratura fantasy in Italia ha conosciuto il suo apice proprio nel postmodernismo, ma si deve tener presente che la letteratura fantastica è dal principio sin-

cretica e derivante da diverse fonti, allora la fase postmoderna è nient'altro che una continuazione naturale dell'evoluzione del genere e definitivamente non un segno dell'esaurimento della letteratura, come lo comprova la narrativa del decano della fantasy italiana, Valerio Evangelisti. Gli elementi postmoderni come la dinamica dialogicità e la relazionalità sono ben visibili nel ciclo eymerichiano: tutto dialoga, il ciclo con gli altri testi di cultura, un volume con gli altri volumi ed anche i piani sovratemporali l'uno con l'altro, poi nella trama la materia interagisce con la mente e l'autore interagisce con il lettore. Dal ciclo emerge che l'elemento fantastico dovrebbe condividere la sfiducia della scienza moderna nelle soluzioni globali e nelle istituzioni religiose ed entrare in collisione con vari sistemi, stili e filoni letterari e conoscenze provenienti da vari campi. L'autore intraprende una grande impresa di finzione metastorica in cui spazia tra i generi dalla fantasy alla science fiction e, sovrapponendo i piani spazio-temporali, crea una totalizzante analisi della storia umana con l'accento sulla fenomenologia del potere. Invita il lettore ad un gioco intellettuale e poi stabilisce una dinamica relazione partecipativa con il lettore, in cui quest'ultimo diventa un creatore e rielaboratore attivo attraverso la produzione fan fiction. Sfruttando la capacità del fantasy di penetrare in media diversi ed intrecciando i generi letterari e le narrazioni di media diversi, Evangelisti crea un nuovo tipo del testo fantastico impegnato, la *post-fantasy*, di cui ha già alcuni sostenitori come Vanni Santoni, Francesco Dimitri e Francesco Barbi. La *post-fantasy* supera la barriera tra il fantastico per letterati e il fantastico di genere, essendo infatti non una forma ibrida, ma una concezione totalmente nuova della narrazione postmoderna.

Bibliografia

- ALTER, Robert, 1990: *L'arte della narrativa biblica*. Brescia, Queriniana.
- CALABRESE, Stefano, 2010: "Forme contemporanee". In: *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*. Milano-Torino, Mondadori, pp. 198-239.
- CESERANI, Remo, 1997: *Raccontare il postmoderno*. Torino, Bollati Boringhieri.
- DOLEŽEL, Lubomir, 1999: *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*. Milano, Bompiani.
- DONNARUMMA, Raffaele, 2014: *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna, il Mulino.
- ECO, Umberto, 1983: "Postille a *Il nome della rosa*". *Alfabeta*, no 49, pp. 19-22.
- EVANGELISTI, Valerio, 1994: *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Milano, Mondadori.
- EVANGELISTI, Valerio, 2001: "Una narrativa adeguata ai tempi". In: *Alla periferia di Alphaville*. Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, pp. 113-121.
- EVANGELISTI, Valerio, 2005: "Introduzione". In: *La potenza di Eymerich*. Kai Zen e Emerson Krott. Imola, Bacchilega, pp. 5-9.
- HUTCHEON, Linda, 1991: „Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii”. *Pamiętnik Literacki*, no 82/4, pp. 216-229.

- LIPPI, Giuseppe, 2000: “Un universo immaginario del pensiero: Valerio Evangelisti (Introduzione)”. In: *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Milano, Classici Urania (Mondadori), no 278, pp. 7–15.
- MORAZZONI, Marta, 1988: *L'invenzione della verità*. Milano, Longanesi.
- SEBASTIANI, Alberto, 2015: “La fan fiction e la politica. Il caso Eymerich e la critica alla Chiesa cattolica”. *Between*, Vol. 5, no 10, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1582/1831>>. Data dell'ultima consultazione: 03.06.2020.
- SEBASTIANI, Alberto, 2018: *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti*. Bologna, Odoya.
- SERKOWSKA, Hanna, 2003: „O postmodernizmie we Włoszech”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*., no 6 (84), pp. 179–197.
- SERKOWSKA, Hanna, 2012: *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*. Pesaro, Edizioni Metauro.
- SOMIGLI, Luca, 2006: “Guerre senza fine: ‘scontri di civiltà’ passati e futuri nella prima narrativa di Valerio Evangelisti”. *Narrativa*, no 28, pp. 193–211.
- STASIEWICZ, Piotr, 2016: *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- TOSONI, Simone, 2002: “Valerio Evangelisti. Diario di un inquisitore”. *Trax*, 18 ottobre, <http://www.trax.it/valerio_evangelisti.htm>. [Data dell'ultima consultazione: 03.06.2020].
- TRENTI, Lorenzo, 2019: “Eymerich si scrive da sinistra”. *Fantascienza.com*, 16 gennaio, <<https://www.fantascienza.com/24312/eymerich-si-scrive-da-sinistra>>. [Data dell'ultima consultazione: 03.06.2020].
- TRĘBICKI, Grzegorz, 2007: *Fantasy. Ewolucja gatunku*. Kraków, Universitas.

Nota biobibliografica

Patrycja Przelucka – laureata in filologia inglese e filologia italiana presso l'Università della Slesia a Katowice. I suoi interessi sono incentrati sulla letteratura fantastica contemporanea, specialmente il romanzo fantastico italiano dopo il 1970. Nel 2017 per la casa editrice SQN ha tradotto in polacco i seguenti libri: *Deep: Freediving, Renegade Science, and what the Ocean Tells Us about Ourselves* di James Nestor e *Fedgraphica: A Graphic Biography of the Genius of Roger Federer* di Mark Hodgkinson. Dal 2019 esegue il dottorato presso la Scuola Dottorale dell'Università della Slesia. Dal 2017 al 2019 ha insegnato la lingua e cultura italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia.

patrycja.przelucka@us.edu.pl



MAŁGORZATA PUTO

Università della Slesia, Katowice



<https://orcid.org/0000-0001-6745-1269>

Lo smarrimento come inizio in alcuni testi di Giuseppe Culicchia

Giuseppe Culicchia: The allure of being lost in Turin

ABSTRACT: The aim of the present article is to analyze the relationship between the city and the protagonists of Giuseppe Culicchia's texts. The methodological perspective is that of cultural anthropology, in particular the concept of *mente locale*, discussed by Franco La Cecla. *Mente locale*, as a relationship between space and human mind, is vital in the act of *getting lost in space* (*perdersi*), which leads to getting to know it (*orientarsi*) and finally initiating the profound relationship based on emotivity. Culicchia's texts are set in Turin, and the study points out the different ways of perception of the city. The analyzed texts represents the gradual acquisition of knowledge about the city that corresponds to the theoretical thesis that is how the anthropology of space and place illustrates the conceptual and material dimensions of space which is central to the production of social life, bringing classics of cultural anthropology together with new theoretical approaches.

KEY WORDS: Culicchia, narrative, cultural anthropology, space, place

Oltre a essere la mia città, Torino è la mia casa.
Torino è Torino. Non è città come un'altra.

CULICCHIA, 2005: 13

Marc Augé, un antropologo francese approfondisce il tema della mobilità surmoderna vista come un ideale dei nostri tempi¹ (AUGÉ, 2015: 9–10), un ideale che pur avendo un certo numero di valori, corrisponde all'ideologia del siste-

¹ Augé discute ampiamente la questione della mobilità come esigenza lavorativa, ma focalizza anche la distinzione tra la mobilità definita dagli etnologi e la mobilità surmoderna dotata di caratteristiche diverse dove il prefisso “sur” si intende nel senso che possiede in Freud e Althusser, il senso dell'inglese *over*, ossia che indica la sovrabbondanza di cause che complica l'analisi degli effetti.

ma della globalizzazione che lo scienziato chiama ideologia «dell'apparenza, dell'evidenza e del presente»² (10). Migrazioni, turismo, spostamenti professionali, circolazione di prodotti, immagini, informazioni sono l'espressione della mobilità e vengono contrapposti ad un mondo in cui si può fare qualsiasi cosa senza muoversi e allo stesso tempo ci si muove continuamente. Spostamenti implicano determinate relazioni con l'ambiente che ci circonda, il che fa sorgere spontanea una domanda sulla natura e sulla qualità di queste relazioni (LA CECLA, 2007: 3).

Giuseppe Culicchia, torinese, ambienta molti dei suoi testi in una Torino postmoderna. *Torino è casa mia* viene pubblicato nel 2005 ed è una emozionante guida a una città. *Sicilia, o cara* è un viaggio nostalgico in Sicilia, terra di origine dei nonni paterni di Culicchia, dove Torino appare come luogo di partenza, la Sicilia invece minaccia l'integrità del "noi", evocando emozioni e affetti che nascono a contatto con l'isola. *Ecce Toro* del 2006 racconta la passione per il Toro, «inteso non come segno zodiacale o voce del menù di un ristorante sushi ma come squadra di calcio, ufficialmente denominata Torino Calcio» (prefazione). Uscito a gennaio del 2009 il romanzo *Brucia la città* è un'amara constatazione sulla Torino cambiata, bruciata dalla cocaina, dal degrado morale ed architettonico. *BA-DA-BUM! (Ma la Mole no)* (2013) è un omaggio al monumento simbolico di Torino, la Mole Antonelliana, descritta attraverso la voce del suo creatore, l'architetto Alessandro Antonelli. *Il ritorno a Torino dei signori Tornio* è un testo drammatico in atto unico, che esprime il disagio dell'individuo, caduto nell'angoscia, nella confusione, nel disordine.

Il processo dei cambiamenti avvenuti nello spazio della città e nei rapporti tra l'individuo e lo spazio è culturalmente connotato. La sostanza culturale di cui è fatto il "noi" in Culicchia è profondamente segnata dal senso della libertà e della sicurezza (POCCI, 2008: 313–314). La concezione della città proposta dallo scrittore viene messa a confronto con concezioni proposte da altri scrittori italiani³. Il degrado morale entra e si mescola con il bisogno del cielo ossia della felicità⁴, Torino è vista come non luogo soggetto ad una continua omologazione

² Augé puntualizza il paradosso della mobilità surmoderna che da una parte offre certi valori come ad esempio deterritorializzazione e individualismo, dall'altra parte offre numerosi esempi di sedentarietà forzata.

³ Si rinvia al saggio di Laura RORATO (2001). La realtà metropolitana del Duemila: *Ambarabà* di G. Culicchia e *City* di A. Baricco. Due opere a confronto. *Narrativa*, n. 20–21, 243–261.

⁴ Si rinvia all'articolo di Antonio SPADARO (1996) che focalizza il tema del cielo inteso come felicità rappresentato spesso nella letteratura italiana in cui si cita il romanzo di Culicchia *Tutti giù per terra*.

(SPINELLI, 2014: 160–171)⁵ in cui la città, soggetta alla mondializzazione, perde l'identità⁶.

Parlare della facoltà di abitare un luogo significa riconoscere l'essenzialità del rapporto con il luogo, capire il processo dal perdersi all'orientarsi, dove l'ambientamento traccia storie delle persone grazie alla *mente locale*. «Perdersi significa perdersi rispetto ad un contesto [...] smarrirsi è un processo carico di significato. Gli si dà importanza e peso: non è solo un errore o un comportamento maldestro» (LA CECLA, 2007: 10). La Cecla approfondisce il discorso dando l'esempio di uno spazio selvatico nelle culture definite dall'abitare un luogo preciso. Perdersi in un bosco sottolinea l'estraneità di un luogo, che «promette apparizioni, ambiguità, spavento, confusione, pericolo» (11). Luogo estraneo è dunque un tipo di luogo in cui l'individuo diventa vittima, non possiede la capacità di gestire la realtà che lo circonda, dove è più facile essere tristi, malinconici, avere la percezione di cose distorta, soffrire delle malattie del corpo e dell'anima. Sono condizioni facilmente decifrabili nei testi di Culicchia.

I protagonisti di *Il ritorno a Torino dei signori Tornio* sono smarriti nella città in cui hanno vissuto per anni. Per le due figure di anziani signori il viaggio in tram, attraverso la città, rappresenta la condizione provvisoria, l'impossibilità di imporre l'ordine e disciplina di un insediamento alla loro esistenza. Il viaggiatore, anche se si tratta di un viaggio di pochi chilometri è il simbolo della relatività, della separazione da ciò che è familiare, abituale, conosciuto ed il viaggio dei Tornio ne è un esempio. Attraverso ampi dialoghi con il tranviere vengono indicati non soltanto caratteri della cultura materiale della Torino del passato, ma viene messa a fuoco la società percepita in prospettiva mimetica⁷:

Che a Torino la vasca in casa ce l'avevano soltanto i signori, i morti di fame come noi al massimo s'arrangiavano colla turca sul ballatoio se erano fortunati oppure con quella giù in cortile che con rispetto parlando ci dovevano fare i bisogni tutti gli inquilini dal primo al quarto piano più i disgraziati che stavano nelle soffitte, che ai tempi mica che andavano di moda come

⁵ Il saggio di Manuela Spinelli confronta il romanzo *Bla bla bla* di Culicchia con *Di questa vita menzognera* di Giuseppe Montesano, indagando sugli effetti della globalizzazione, ribadendo gli effetti negativi che apporta la globalizzazione per l'individuo in Culicchia e i cambiamenti temporali in Montesano.

⁶ I testi critici che analizzano i testi di Giuseppe Culicchia focalizzano i cambiamenti avvenuti in una città postmoderna soggetta alla globalizzazione, concentrandosi maggiormente sui cambiamenti tematici avvenuti nei romanzi oppure confrontando la narrativa di Culicchia con le opere di altri scrittori italiani. La prospettiva analitica dell'antropologia culturale, in particolare i cambiamenti dello spazio sono stati analizzati nel mio articolo dedicato al romanzo *Sicilia, o cara. Il viaggio sentimentale* (v. PUTO, 2015: 161–174).

⁷ Alla mimesi sociale nella letteratura italiana è dedicata la mia tesi del dottorato: *La mimesi nelle novelle di Federigo Tozzi* (PUTO, 2006).

oggi che le chiamano mansarde costano un occhio: all'epoca erano senza luce, senz'acqua senza riscaldamento. [...] Tutti terroni eravamo, in quelle case di ringhiera. E nei giorni normali ci lavavamo in cucina con l'acqua fredda del rubinetto che mica ci avevamo il boiler come adesso o il riscaldamento a metano, finché ce lo mandano i russi. Quella santa di mia madre buonanima per togliere la fame a tutti quanti eravamo a fine mattina andava al mercato a raccogliere gli avanzi da terra.

CULICCHIA, 2007: 17

I Tornio cercano di riconoscere ed interpretare il contesto materiale in cui si trovano, ma a trarli in inganno sono perfino i sensi. I colori sono cambiati, l'occhio non percepisce più il grigiore, ma la moltitudine di sfumature. Inducono in errore le condizioni meteorologiche, giacché i Tornio vedono l'arcobaleno ma non hanno visto la pioggia. L'unico punto di riferimento che hanno e che hanno sempre avuto è la Fiat, la loro stella polare. Purtroppo la fabbrica a Lingotto e anche quella di via Livorno non ci sono più.

Dopo trent'anni Torino è proprio cambiata: non la riconosciamo più, erano rimasti soltanto i muri e la scala elicoidale e la pista per collaudare le auto. Dove però hanno messo una strana palla di vetro, di quelle che usano i maghi per scrutare il futuro [...] Al posto delle presse e della catena di montaggio abbiamo trovato... beh... poltrone di plastica verde, che servono a... farci riposare il cellulare.

CULICCHIA, 2007: 15-17

Non meno terrorizzante sembra loro l'idea di usare le nuove tecnologie, ad esempio il cellulare, il telefono rimpicciolito come lo chiama il signor Tornio. La copia è rimasta non solo al di fuori del contesto geografico della città che non riconosce più ma anche di quello economico. «L'euro. E che roba è l'euro?» (22) chiede il signor Tornio. «E allora voi arrivate dall'America?» (22) si meraviglia il loro interlocutore. *Ritorno a Torino dei signori Tornio* è un testo drammatico in cui le didascalie esprimono confusione e sorpresa. Le persone si guardano perplesse, stanno quindici secondi in silenzio, sospirano più volte, per qualche secondo non aprono la bocca, annuiscono perplesse. Più informazioni apprendono più cresce la loro sorpresa e il terrore, parlano in coro, sbalorditi, sono confusi, non sanno che fare, dove andare. I signori Tornio, ibernati in una fabbrica chiusa a Lingotto, dimenticati da tutti, finalmente usciti fuori scoprono i luoghi che non riconoscono più. Lo stato di liminalità in cui si trovano i due anziani signori è infatti il primo stadio di disorientamento. È facile notare che per quanto muniti delle loro mappe mentali (LA CECLA, 1993) della Torino degli anni passati, i Tornio sono completamente spaesati nella Torino del Duemila. Ricordano bene dove si sono dati il primo bacio, ed era davanti alla fabbrica Fiat, si ricordano ogni angolo che si porta appresso la sua identità. «Torino è stata proclamata prima capitale del regno d'Italia. All'epoca era una piccola Parigi: ci

vivevano Federico Nietzsche, Felice Casorati, Fred Buscaglione, Mike Bongiorno» (CULICCHIA, 2007: 14), le stagioni avevano per loro un gusto degli eventi importanti «come quell'autunno caldo, quando è cominciato tutto, nel luglio Sessantadue, in Piazza Statuto» (20). Adesso tutti i punti fermi sono spariti o hanno cambiato ruolo e funzione, «hanno rasato al suolo la Teksid, la Michelin. Tutta via Cigna è diventata un condominio su misura per i milanesi» (23). Il perdersi dei Tornio, ha un gusto amaro della nostalgia per gli anni passati, ma costituisce anche una critica pungente del degrado architettonico e sociale della Torino surmoderna.

«Una città non è solo quello che conosciamo, ma la riserva di sconosciuto che sappiamo esserci e che ci tranquillizza (o ci turba) per il fatto che potremmo conoscerla» ribadisce LA CECLA (1993: 63). Nel caso del testo appena menzionato la nuova Torino turba anzi terrorizza i signori Tornio. Le emozioni che dominano la storia sono lo stupore che si trasforma nella confusione e nello spavento. Bauman parla spesso dell'identità-puzzle⁸ dell'uomo postmoderno che sa adattarsi a diverse circostanze e possiede più maschere che porta a seconda dell'occasione. Nel caso dei signori Tornio le loro identità sono confinate e intrappolate negli anni Sessanta. Infatti la loro condizione fa pensare alla condizione di uno straniero, che si caratterizza per l'ambiguità e che come ribadisce Francesco Remotti vogliamo allontanare e attraverso la sua illusoria staticità cerchiamo di “marginalizzare, di ridurre l'essenzialità” (REMOTTI, 2011: 100–101) il che però non è possibile. Così come non possiamo ridurre uno straniero ad una categoria immobile ed estranea così i Tornio, stranieri nella loro città sono la dimostrazione delle possibilità alternative che il loro “noi” potrebbe intraprendere, facendo sì che diventassero altri. Se fossero usciti prima i Tornio potrebbero essere diversi, meno legati al passato, meno disorientati e più aggiornati e queste possibilità significano comunque una modificazione del loro “noi” che consiste nell'acquisizione di un qualche altro, di cui frammenti incorporano in sé.

«Una città diventa sempre di più la mappa della propria vita. Il rapporto con una città è un processo di distanza e di avvicinamento, di irresistibile attrazione verso l'identità tra immagine della città e immaginante» (63). In questa maniera la Torino in *Brucia la città* si trasforma in raffigurazione di Iaio, che l'abita. Parlando della città il ragazzo parla di se stesso, perché la sua esistenza non è astratta ma legata al luogo. Il viaggio del dj Iaio e dei suoi compagni di sventure attraverso le vie della Torino postmoderna è una caotica avventura al ritmo del rumore assordante della musica. I ragazzi, strafatti, offuscati dagli effetti di bamba⁹, con pochi momenti di lucidità in cui vedono le loro vite andare in una direzione sbagliata, sono malati. In Iaio, girovagante per le strade, nasce

⁸ Per l'approfondimento dell'identità-puzzle, il concetto sviluppato da Bauman, si rinvia a: BAUMAN (1999, 2006).

⁹ Termine informale usato da Culicchia per cocaina.

un senso di grande malore, una malattia dell'anima, che probabilmente è responsabile delle visioni e dei sogni, che lo spaventano a morte¹⁰. Da una parte Iaio è il rappresentante di una nuova generazione di ragazzi, quelli che vivono la realtà surmoderna sulla propria pelle non conoscendo un'alternativa. La loro città è una metacittà virtuale¹¹, città-mondo, città senza frontiere¹², hyperville che nulla ha a che fare con una concezione simbolica¹³ e quella moderna-funzionalista (BAZZINI, PUTILLI, 2008: 23) della città, che invece di essere un modello di organizzazione diventa caleidoscopica, modificabile, sempre in atto di trasformarsi. È la Torino che riflette lo stato d'animo di un uomo stanco, affaticato da un continuo cambiamento, in trance del divertimento. È la Torino caratterizzata non dalla piazza ma dal Po, pieno di scarichi, dai bagni squallidi dei night club e degli angoli assaliti dai pusher. La città è sporca, putrefatta, anonima. Le visioni surreali di Iaio sono la testimonianza di una *mente locale* che sa trasportarlo in altri posti con facilità, il che questa volta agisce come disagio che disorienta e fa paura:

Mentre arrivavo qua ho notato con la coda dell'occhio un movimento strano dalle parti di via Andrea Doria, forse un arabo, non sono sicuro. E benché nessuno mi segua, non mi sento tranquillo. C'è qualcosa, qualcosa che non va. Passa una volante della polizia. Passano tre immigrati slavi al ritorno dalla spesa. Passa un autobus. E a un tratto KABOOM, un'auto parcheggiata di fronte a una banca esplose con un botto micidiale, producendo fiamme altissime e un colonna di fumo nero. Mi butto istintivamente a terra, coprendomi la testa con le mani, e KABOOM, un'altra esplosione scuote l'asfalto. Alzo gli occhi, una seconda auto in fiamme. Non faccio in tempo a pensare niente che KABOOM, ecco una terza esplosione, questa volta alle mie spalle, verso via Lagrange o via Roma, fiamme, fumo, detriti foglietti di carta anneriti. [...] cazzo sembra di stare a Bagdad o a Kabul e accanto a me sul marciapiede scorgo una mano trafitta da un pezzo di vetro, da cui fuoriesce un geysir di sangue, e allora grido, grido con tutto il fiato che ho in corpo senza emettere alcun suono. Devo andarmene. Da questa cazzo. Di città. Subito.

CULICCHIA, 2009: 311–312

¹⁰ Ho approfondito la questione dell'inetitudine di Iaio in un mio articolo del 2012 (v. PUTO, 2012: 112–122).

¹¹ L'espressione coniata da Paul Virilio in *La bomba informatica* (2000).

¹² Il concetto della frontiera è approfondito da M. AUGÉ (2015).

¹³ La concezione antica della città presupponeva una determinata organizzazione e un buon rapporto con lo spirito del luogo. Il *genius loci* degli antichi romani andava oltre il valore geografico di una città. Il centro assumeva il valore simbolico e metaforico e nella sua costruzione si rifletteva l'identità sociale. Il rapporto conflittuale tra il centro e la periferia dava origine alla vitalità di una città. Per l'approfondimento si rinvia a: BAZZINI, PUTILLI (2008), per la definizione e vari aspetti del concetto di *genius loci* invece si rinvia a: WILKOŃ (2007).

La geografia dello spazio viene stravolta. La Torino si sposta in territorio di guerra. Bagdad e Iran, segnati dalla morte, dal sangue, dal fuoco e dalle fiamme sono il campo di battaglia in cui il ragazzo momentaneamente si perde. È evidente l'alienazione e la frustrazione che domina la scena accanto alla violenza, verbale e quella delle immagini. I sentimenti di Iaio, appaiono estranei al soggetto, così come il senso della direzione e la geografia del luogo in cui si trova. Iaio gira a vuoto, all'infinito, perché non sa dove andare. Sa soltanto che deve scappare. Il suo comportamento assomiglia a quello di un animale in trappola che si aggira, senza trovare però una via d'uscita. Iaio è dunque disorientato e spaventato, la città è per lui un inferno da cui fuggire. Ma quando nei Tornio domina il sentimento di un'amara constatazione dello stato di cose, in Iaio il perdersi diventa un'ispirazione, una spinta a pensare alla Torino, che è cambiata in modo attivo. Così comincia a notare la corruzione, il degrado morale degli abitanti ma anche il fallimento personale, capisce i motivi delle trasformazioni nella città, le regole che vigono nella società liquida.

Le visioni terrificanti di Iaio testimoniano l'estraneità del luogo, ma allo stesso tempo mettono in moto il processo dell'orientarsi a Torino. La "minacciosa confusione del luogo" di cui parla LA CECLA (2007: 15) è il segno della malattia dell'anima del protagonista, che però lo incita a liberarsi dalle conseguenze drammatiche del perdersi, spinge ad orientarsi, a non aver bisogno di una guida, a dominare la paura e a trovare finalmente i punti di riferimento. Per Iaio la foresta di cui parlano gli antropologi è proprio la Torino, minacciata dall'architettura moderna, che rade al suolo i vecchi palazzi per trovare posto per le discoteche, Torino che offre al protagonista le visioni che lo disorientano e mettono a repentaglio il senso di sicurezza. Il suo disorientamento è fatto di questi momenti di non sapere bene dove si trova e di vedere persone che non conosce. Iaio deve imparare ad avere a che fare con le illusioni e con l'inganno dei luoghi che abita. Anche se alla fine del romanzo l'uomo non si sottopone a nessun tipo di trasformazione personale, ossia non dichiara *expressis verbis* che vuole cambiare o cominciare una nuova vita, impara a percepire la densità del reale, il che gli permette di trovare un ordine maggiore nello spazio che lo circonda e allo stesso tempo ritrovare una relativa pace interiore.

Lo smarrimento dei protagonisti di Culicchia ritrova senso e direzione quando la Torino diventa casa, una minuziosa e dettagliata descrizione, una mappa del luogo che si conosce a memoria. La casa Torino possiede l'ingresso, il corridoio, la cucina, il salotto, la sala da pranzo, la camera da letto, lo studio, il ripostiglio, il bagno, il terrazzo, la cantina, il solaio, il garage, anche le cose che stanno sotto il tappeto e le cose che mancano sono prese in considerazione. Così vengono chiamati i capitoli di *Torino è casa mia*, di cui *BA-DA-BUM* è un ampliamento sulla Mole, invece *Sicilia, o cara*, offre una prospettiva sulla stazione ferroviaria di Porta Nuova. Il modo in cui Culicchia conduce il lettore nella sua casa è disciplinato. Si entra per l'ingresso che è la stazione di Porta Nuova,

ci si ferma un po' come un viaggiatore che stanco ritorna a casa, la riconosce e soddisfatto ci entra. Di tanto in tanto si ricorda di come la si raggiungeva nel passato, passando accanto a una lunghissima fila di poltrone sempre vuote, dove i barbieri della stazione aspettavano pazienti; «si passava accanto ai posti con le luci dei neon accese sull'enorme stanza vuota, gli specchi orfani di clienti, e si tirava dritto» (CULICCHIA, 2005: 24). Porta Nuova è il primo punto sulla mappa, ma anche il primo ricordo dell'infanzia, giacché lo scrittore:

[...] da bambino prendeva sempre La Freccia del Sud, il treno che d'estate lo portava in Sicilia con la sua famiglia, perciò la vecchia stazione ha sempre fatto venire in mente il mare. Forse per questo quando chiude gli occhi e si immagina la Porta Nuova che verrà, vede una grande piscina.

CULICCHIA, 2010: 32

Infatti Porta Nuova è la stazione da cui comincia l'avventura descritta in *Sicilia, o cara*. Alla stazione la famiglia del ragazzo si avvia verso «il Treno del Sole, che lui associava chissà perché sia alla Canzone del Sole di Lucio Battisti, sia all'Orient Express, di cui ci aveva parlato una mattina a scuola la maestra» (29). Il treno è una valigia di ricordi anche per il padre del ragazzino:

Incrociai gli occhi verdi e profondi di mio padre e vidi che bruciavano. In fondo a quel treno c'erano tutta la sua infanzia, tutta la sua giovinezza, che lui aveva lasciato un giorno del 1946 per emigrare a Torino dove aveva visto per la prima volta la neve negli inverni freddissimi degli anni Cinquanta e dove non ti davano la residenza se non avevi un lavoro e non ti davano un lavoro se non avevi la residenza.

(30)

Sulla mappa mentale dello scrittore Porta Nuova è associata al padre e alla sua stanchezza e fatica, alla Sicilia, alla sua infanzia felice, al mare siciliano, al profumo dell'aria salata. Il corridoio, ossia Via Roma, è la strada attraversata ogni giorno anche da Walter di *Tutti giù per terra*, strada dove si tiene il rito dello struscio che a Torino si chiama fare *le vasche in Via Roma*. Questa tradizione fa correre la mente di Culicchia verso le tradizioni e usanze meridionali, secondo le quali la passeggiata di sabato pomeriggio si fa anche in automobile come qui. Il rito è inevitabile, perché «tutta la città complotta per portarvi fin lì» (33). Porta Palazzo è la cucina, un'altra madeleine nostalgica:

Se pensate che con le sue vie diritte e i suoi colori delicati Torino sia una città troppo nordica, e poco italiana nel senso di poco caotica e solare, Porta Palazzo sembra fatta apposta per farvi ricredere. [...] A Porta Palazzo, nei giorni feriali, ci si può mescolare alla folla che intasa i banchi del mercato e sentirsi un po' a Palermo, malgrado l'assenza del mare e delle palme. Perché per il resto c'è tutto. Il rosso dei pomodori e dei peperoni. Il giallo dei limoni e delle

banane. Il verde del basilico e della menta. Storditi dalle urla di fruttivendoli calabresi e siciliani [...] si viene risucchiati dal fragrante, caotico, smisurato labirinto.

(42–43)

La cucina è il vero cuore della città, ma è anche il Meridione, che rappresenta la diversità della tradizione culinaria e di nuovo fa vagare la mente fuori della città. Nel salotto buono della città, ossia in Piazza San Carlo, dove oggi si danno l'appuntamento i tifosi di calcio, invece «negli anni Venti i torinesi la domenica si mettevano addosso qualcosa di elegante e, dopo la messa nella chiesa di Santa Cristina e un salto all'edicola all'angolo con Via Santa Teresa, andavano a bersi un vermut al Caffè Torino o al Caffè San Carlo» (50–51). Il salotto non è sicuramente un luogo di passaggio o di transito. È un luogo che desta emozioni, dove si va per chiamare un taxi in modo veloce e subito il pensiero ritorna agli anni Settanta al famoso film *Taxi driver* con Robert de Niro, ai film di Alberto Sordi ormai scomparso. In Piazza San Carlo c'è «il toro che scalpita incastonato al centro del marciapiede di fronte all'antico Caffè Torino» (51) e il toro è il simbolo della Grande Torino, che attraverso le pagine di *Ecce Toro* fa percorrere numerose strade torinesi legate alla passione calcistica, «una pericolosa ossessione in grado di annientare l'equilibrio mentale e spirituale del più posato e sano degli individui» (copertina). Nominare la sala da pranzo, che corrisponde a Piazza Emanuele Filiberto, epicentro del famoso Quadrilatero Romano, fa condurre il lettore al Pastis, la quintessenza del Quadrilatero, il giallo e il porpora, il che fa vagare il pensiero al rito torinese dell'aperitivo che si svolge anche in altre zone della città come Via Nizza, piena di migranti, il che di nuovo fa partire il discorso sul *politically correct* e di usare i sostantivi come “marocchino”, “extracomunitario”, “immigrante”.

La quadrilaterizzazione della Torino fa scattare l'improvvisazione che è un segno dei tempi, ma è anche una di quelle cose che contraddistinguono da un punto di vista antropologico il popolo italiano, e dunque torinese. Trattasi in altre parole della famosa “arte di arrangiarsi”: in cui però si eccelle com'è noto soltanto a Napoli.

CULICCHIA, 2006: 67–68

Le periferie dove si trovano i quartieri dormitorio rappresentano la camera da letto. «Le Vallette divennero subito un sinonimo di degrado urbano e di delinquenza giovanile» (70). I quartieri periferici: Vallette, Mirafiori, Falchera sono il segno dello squilibrio di opportunità, della malafama, degli Ultras del vicino stadio. In periferia ci sono grandi centri commerciali, i non luoghi¹⁴ di

¹⁴ Il termine “non luogo” è coniato da Marc Augé. Per l'approfondimento si rivolga a: AUGÉ (2005).

transito, che hanno sostituito i tradizionali luoghi di aggregazione come piazze e hanno fatto nascere «una società di individui atomizzati, privati di ogni senso di solidarietà che non sia quello delle convergenze occasionali attorno ad emozioni sollevate da gravi fatti di cronaca» (77). Lo studio corrisponde alla sede primigenita delle facoltà umanistiche dell'Università di Torino, «fondata nel 1404 e scelta da Erasmo da Rotterdam per studiarvi» (80). Palazzo Nuovo è una nuova sede nota soprattutto per tanto sarcasticamente descritti ascensori. Infatti l'edificio è claustrofobico, gli ascensori sono giganteschi, angusti e poco accessibili. Torino è la città legata all'arte contemporanea, vale la pena di menzionare il suo grande contributo nel cinema italiano. Finalmente la Mole, il grande progetto di un geniale architetto, cantato in *BA-DA-BUM!* (*Ma la Mole no*):

Voglio una Mole sopraelevata
 Voglio una Mole come in Balde Runner
 Voglio una Mole esagerata
 Voglio una Mole come Daryl Hannah
 Voglio una Mole che non è mai troppa
 Di quelle che non si fermano mai
 Voglio una Mole, la voglio altissima sai

CULICCHIA, 2013: 17

Culicchia canta la bellezza, l'altezza e la grandezza della Mole, ripercorrendo tutta la storia della sua progettazione e costruzione. Il ripostiglio della casa è il Balon, tenutosi tutti i sabati in Via Borgo Dora e nelle strade e piazze limitrofe. Il Balon è il tempio dei sensi, «vale sempre la pena di essere visitato, annusato, toccato, assaggiato, ascoltato» (CULICCHIA, 2005: 98). Ogni angolo del mercato è precisamente descritto, ogni posto ha la sua geografia: c'è un angolo dedicato alla cucina araba che profuma di menta, i rumeni si sono sistemati dietro il Cortile del Maglio, c'è anche il posto dove si parla polacco. «Il Balon appartiene alla categoria dei luoghi mitici della città di Torino poi diventati luoghi letterari e poi cinematografici» (100). Arrivando al Balon ci si può fermare in Piazza della Consolata per prendere la colazione al Bicorni, il locale frequentato da Nietzsche, Rousseau, e forse anche Napoleone. La festa della Consolata celebrata a giugno con una processione di nuovo assomiglia a Napoli, che con l'icona quattrocentesca della Vergine e innumerevoli ex voto donati alla chiesa, nella mente di Culicchia è molto vicina a Torino.

La Torino di Culicchia è una città narrata attraverso le emozioni, vista con gli occhi di una persona che ci abita per scelta. Ogni luogo ha il suo nome o soprannome, ha una sua storia, il colore, il profumo. Ogni luogo è un simbolo di una stagione nella vita del protagonista che lo frequentava con un determinato stato d'animo. Lo stato iniziale del disorientamento si trasforma dunque in una profonda conoscenza e attaccamento. Torino di Culicchia è multiforme.

È una città di mille volti, in cui perdersi è facile, ma guidati dalla *mente locale* si impara ad orientarsi con destrezza. Torino raccontata nei testi dello scrittore è la Torino, casa ed affetto, una città a volte percepita nei termini della concezione antica, in altri come parte del sistema globale. La geografia di un luogo, accompagnata sempre dallo spirito del luogo, faceva sì che questa fosse strutturata ed assumesse un valore simbolico e metaforico. La Torino di Culicchia è così. È la Torino con il salotto, Piazza San Carlo, aristocraticamente perfetta, con la sala da pranzo Piazza Emanuele Filiberto, città sorvolata e protetta dalla Mole Antonelliana. Ma Torino è anche una città virtuale in cui c'è l'idea di «compiutezza del mondo e di arresto del tempo che ci invischia nel presente» e la necessità di apprendere per comprendere come sostiene AUGÉ (2015: 14–16). Decodificare i sensi che abitano nei racconti sulla città significa accettare delle aporie che non sono di facile decifrazione e spesso risultano paradossali. L'immagine della Torino realizza la funzione mimetica percorrendo con meticolosità i nomi delle strade, delle piazze, dei luoghi simbolo della città. I romanzi funzionano come cartine e ci conducono facilmente a determinati luoghi. La funzione narrativa dell'immagine della città mira a costruire un'atmosfera, che sia drammatica nei momenti di disorientamento, oppure quella che attraverso le esperienze sensoriali induce tranquillità e dolcezza. I colori, i profumi, la materia rinviano ai ricordi, a quello che è conosciuto, piacevole, familiare. Quando i Tornio si siedono su sedili di plastica, brutti e sporchi, il protagonista di *Sicilia, o cara* sente il buon profumo del pane, toccando con la mente l'aria invernale della Torino degli anni Settanta. I testi inevitabilmente mettono in evidenza la discussione sui valori, i quali il lavoro, la famiglia, il passato. L'abitare la Torino del passato e del presente scopre una nascosta verità sui protagonisti, indaga sui loro desideri, vizi, bisogni e sogni non realizzati, testimonia la loro emarginazione sociale e il modo di affrontare la vita, il che corrisponde alla funzione esistenziale. L'immagine della Torino in *Brucia la città* è spesso surreale. Attraverso le visioni a carattere profetico, si realizza dunque la funzione fantasmagorica. Esse sono specchio dell'uomo postmoderno, deluso e frustrato dall'ambiente che lo circonda, dallo spazio in continua trasformazione, dalla spontaneità della vita che lo costringe al disorientamento.

Riflettendo sulla condizione dello smarrimento in un luogo, è palesemente ovvio che non ci si può perdere intenzionalmente. Perdersi non comporta un'azione riflessiva, ma è proprio l'immersione inconscia in un luogo una condizione necessaria da condividere, la condizione che evoca stupore e spavento, i sentimenti responsabili della sopraffazione dei sensi. Non c'è nei testi di Culicchia un protagonista che non conosca dettagliatamente i propri spostamenti. La città è piena di punti e di linee spesso impercettibili che possono essere considerati una nomenclatura in funzione dell'orientamento. L'orientamento è dunque il motivo dell'immagine che si ha della Torino in base al quale si possono costruire

le associazioni emotive. L'orientamento viene capito e compreso nel senso più ampio, non solo come una mappa, ma piuttosto come una struttura di riferimento all'interno della quale l'individuo può vivere ed agire.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc, 2005: *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano, Elèuthera.
- AUGÉ, Marc, 2015: *Per una antropologia della mobilità*. Milano, Jack Book.
- BAZZINI, Davide; PUTTILLI, Matteo, 2008: *Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana*. Milano, Elèuthera.
- BAUMAN, Zygmunt, 1999: *La società dell'incertezza*. Bologna, Mulino.
- BAUMAN, Zygmunt, 2006: *Intervista sull'identità*. Roma-Bari, Laterza.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2005: *Torino è casa mia*. Roma, Laterza.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2006: *Ecce Toro*. Roma-Bari, Laterza.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2007: *Ritorno a Torino dei signori Tornio*. Torino, Einaudi.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2009: *Brucia la città*. Milano, Mondadori.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2010: *Sicilia, o cara*. Milano, Feltrinelli.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2011: *Tutti giù per terra*. Milano, Garzanti.
- CULICCHIA, Giuseppe, 2013: *BA-DA-BUM! (Ma la Mole no)*. Milano, Feltrinelli.
- LA CECLA, Franco, 1993: *Mente locale*. Milano, Elèuthera.
- LA CECLA, Franco, 2007: *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. Bari, Laterza.
- POCCI, Luca, 2008: "La trilogia sulla città di Giuseppe Culicchia". *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies*, n° 2, vol. 42, pp. 313-334.
- PUTO, Małgorzata, 2006: *La mimesi nelle novelle di Federigo Tozzi*. Katowice, PARA.
- PUTO, Małgorzata, 2012: "In vis polemica con il mondo: Brucia la città di Giuseppe Culicchia come espressione di dialogo e scontro interculturale". *Romanica Silesiana*, n° 7, pp. 112-122.
- PUTO, Małgorzata, 2015: „Sicilia, un'isola dentro un continente umano”. *Romanica Silesiana*, n° 10, pp. 161-174.
- REMOTTI, Francesco, 2011: *Cultura*. Roma-Bari, Laterza.
- RORATO, Laura, 2001: "La realtà metropolitana del Duemila: *Ambarabà* di G. Culicchia e *City* di A. Baricco. Due opere a confronto". *Narrativa*, n° 20-21, pp. 243-261.
- SPADARO, Antonio, 1996: "Sulle tracce del cielo: Guido Conti e Gabriele Romagnoli". *La civiltà cattolica*, n° 3511, pp. 15-26.
- SPINELLI, Manuela, 2014: "Frammenti di identità e di umanità". *Narrativa. La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*, n° 35, pp. 160-171.
- VIRILLO, Paolo, 2000: *La bomba informatica*. Milano, Cortina.
- WILKOŃ, Aleksander, 2007: *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Nota biobibliografica

Małgorzata Puto – docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Slesia, laureata in lettere, dottore di ricerca in scienze umanistiche. Si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari.

malgorzata.puto@us.edu.pl



EWA TICHONIUK-WAWROWICZ

Università di Zielona Góra

 <https://orcid.org/0000-0003-0844-4880>

“Il Grande Spettacolo”: Oriana Fallaci e la narrazione alla New Journalism sul programma spaziale americano

“The Great Show”:
Oriana Fallaci and the “new journalistic”
narration on the American space program

ABSTRACT: Oriana Fallaci had the opportunity to closely observe the efforts the US made during the Space Race which was sealed in 1957 by the launch of the first Russian Sputnik. The journalist knew dozens of NASA workers (including astronauts, engineers and doctors) and others (external scientists, advertisers, writers). Based on the interviews and articles printed in *L'Europeo*, Fallaci published two books *Se il Sole muore* (1965) and *Quel giorno sulla Luna* (1970). Recently, the publishing house Rizzoli collected some of Fallaci's texts that appeared in this weekly newspaper (*L'Europeo*) between 1964 and 1980 in the volume *La Luna di Oriana* (2018). It would be worth analyzing the cornerstones of Fallaci's narrative approach, resembling in many ways the American New Journalism – with its tension between information and emotion, interpretation and persuasion – in her work before the famous war reports.

KEY WORDS: Oriana Fallaci, narrative ploy, New Journalism, narrative emotions, subjectivity in journalism

Il giornalismo nacque dalla brama d'informazione, e la notizia rimane fino ad oggi il suo nucleo, la ragion d'essere e la forza motrice. «Il giornalista è raccoglitore, difensore, compratore e venditore di notizie, giudice, tribuno, insegnante, interprete» (WILLIAMS, LEE MARTIN, 1911). Una regola d'oro divenne quindi la separazione delle opinioni del giornalista dai fatti. Il distacco o addirittura una certa passività dell'autore poteva tuttavia aprire uno spazio alla dominazione politica (cfr. MEYER, 2006: 19). D'altro canto l'irraggiungibile ideale

dell'oggettività causò la delusione e il deterioramento del metodo. Certi giornalisti dunque si liberarono da questo vincolo, creando lo stile anticonvenzionale del New Journalism¹ ("Nuovo giornalismo"):

La posizione dei new journalists è spesso critica nei confronti dei poteri forti che controllano la diffusione delle notizie. In questo senso, il rifiuto della presunta oggettività vuole essere rigetto del mito, fortemente avvertito dal giornalismo statunitense di quel periodo [degli anni Sessanta e Settanta del Novecento], che ogni reporter possa essere obiettivo e libero da pregiudizi. Una demistificazione che porta il critico letterario Robert Scholes a chiamare [Tom] Wolfe e [Norman] Mailer con l'appellativo di *hystorians*, perché capaci di registrare l'isteria della società loro contemporanea.

BENOTTI, 2009: 46

Il New Journalism sfociò in un connubio tra giornalismo e letteratura, che non consistette comunque in una semplice mescolanza delle tecniche narrative² e delle informazioni, ma divenne una dimensione artistica autonoma, vicina al coinvolgimento assoluto del lettore³. Oriana Fallaci non apparteneva a questa corrente, ma ne elaborò parallelamente dei mezzi molto simili, che usava non solo durante le sue interviste⁴, ma anche nei suoi reportage narrativi. Gli autori indicano i suoi testi sulla guerra in Vietnam (ZANGRADI, 2003: 69; PAPUZZI, 2015: 39–41; ARICÒ, 1990: 171), che poi divennero la base del libro *Niente e così sia* (1969)⁵, come esempi di reportage forgiati proprio sul menzionato modello americano. Considerato che l'autrice fiorentina sognava fin da piccola di diventare scrittrice, sarebbe opportuno analizzare anche i suoi titoli precedenti. Nel presente saggio ci limiteremo allo studio di *Se il Sole muore* (1965), a cui ag-

¹ «L'origine del nome "new journalism" è controversa. Nella sua antologia, Wolfe sostiene di non avere idea di chi abbia coniato il termine o di quando ciò sia avvenuto. La prima volta che l'espressione viene pronunciata è il 1965: Seymour Krim, amico di Wolfe, sente il direttore del "Nugget" chiedere ad un suo giornalista di redigere un articolo su The New Journalism, con riferimento a Jimmy Breslin e Gay Talese. Ma è soltanto nel 1966 che, aggiunge Wolfe, si inizia a sentire le persone conversare riguardo al new journalism» (BENOTTI, 2009: 42).

² «L'impiego di stratagemmi narrativi come la costruzione *scene-by-scene*, i dialoghi coinvolgenti, il punto di vista interno, il realismo descrittivo non si limitava a produrre una forma simile a quella del romanzo, bensì creava una forma nuova per il semplice fatto che il lettore sapeva che tutto ciò che leggeva era realmente accaduto» (PAPUZZI, 2015: 22).

³ "[its] power [consists in]: the simple fact that the reader knows all this actually happened [...]. The writer is one step closer to the absolute involvement of the reader that Henry James and James Joyce dreamed of and never achieved" (WOLFE, 1973: 34).

⁴ "Independently, but parallel to the rise of America's new journalism, the Italian Oriana Fallaci developed a literary, non-objective style of interviewing the famous [...]" (BELL, VAN LEEUWEN, 1994: 47–48).

⁵ Altri quattordici testi fallaciani editi tra il 1969 e il 1975 che riguardavano il conflitto in Vietnam sono stati pubblicati in antologia *Saigon e così sia* (2010).

giungeremo gli altri suoi volumi dedicati alla corsa allo spazio, ovvero *Quel giorno sulla Luna* (1970) e *La Luna di Oriana* (2018)⁶, e ci concentreremo sui capisaldi dell'approccio narrativo fallaciano.

L'io narrante e il punto di vista interno alla storia

Wolfe voleva che il lettore vedesse ogni scena attraverso gli occhi di un personaggio particolare per fargli sperimentare emotivamente la realtà descritta (WOLFE, 1973: 46). Per questo motivo i new journalists ricorrevano alla prospettiva omodiegetica. La usava anche la Fallaci, facendo però di se stessa la protagonista della storia. Anche se il patto narrativo non può essere eliminato, venne in tale maniera appiattito, semplificato: la voce narrante, l'autrice implicita e quella reale si sovrapposero fino quasi a poter essere identificate tra di loro. Quasi, perché il forte bisogno di autocreazione della Fallaci manteneva comunque uno iato tra il livello della comunicazione non finzionale (*nonfictional communication*) e quella finzionale (*implied fictional communication, fictional mediation and discourse*)⁷. Fu la giornalista a plasmare tutta la realtà in cui introduceva il lettore. Nel caso del presente saggio: l'universo delle basi della NASA – un terreno nuovo ed estraneo anche per lei, la quale, facendo da intermediaria, lo filtrava in maniera soggettiva senza neanche nascondere. «Ma chi se ne frega del quadro preciso della situazione!» [SSM 432⁸] disse al “Cerimoniere” che dava il permesso per parlare con i nuovi astronauti. Un buon esempio di una descrizione pervasa di emotività e di arbitrarietà è proprio il profilo di quella persona:

Questo Cerimoniere ha un nome e un cognome: lo chiamo solo Cerimoniere perché intendo dirne tutto il male possibile senza coinvolgere la sua famiglia e i suoi avi. A vederlo sembra innocuo, anzi gentile. Ha una piccola voce di burro e lui stesso assomiglia a un'immensa palla di burro tanto è grasso, untuoso e mellifluido. Muovendo le mani di burro ti rivolge complimenti di burro e il primo istinto è desiderar d'essere un uovo per friggere dentro di lui poi scivolare nella gran pancia e nutrirlo. Il secondo istinto è pigliarlo a cazzotti [...]. Il Cerimoniere infatti è malvagio. [...] un malvagio inconsapevole [...]. Sotto alcuni aspetti assomiglia ai bambini che strappano le zampe alle formiche

⁶ *La Luna di Oriana* raccoglie gli articoli pubblicati tra il 1964 e il 1980.

⁷ Più dettagliatamente su questi livelli cfr. SCOTT (2013: 55–56). Questi termini (narratrice, autrice ecc.) verranno usati senza distinzione nel presente saggio.

⁸ SSM rimanda a *Se il Sole muore*, QGL a *Quel giorno sulla Luna*, LO a *La Luna di Oriana*, NCS a *Niente e così sia*, IA a *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse* (v. Bibliografia).

perché credono che le formiche non sentano male. Nella sua ottusità il Cerimoniere è perfino commovente.

[SSM 430–431]

L'impiegato si guadagnò un tale malizioso ritratto poiché non permise alla Fallaci di passare più tempo con gli astronauti. Alla fine della disputa con il “Burocrate” la giornalista si arrese: «D'accordo, mi sbaglio: undici minuti son pochi per cogliere la verità. [...] Lasciamo le cose così come stanno tenendo conto che io la penso così» [SSM 445]. Volente o nolente, doveva fidarsi solo della prima impressione e della sua intuizione che, del resto, non intendeva nemmeno tenere in riga, visto che credeva che fossero le emozioni a determinare le opinioni: «giudichi gli altri con la misura del tuo stato d'animo» [SSM 565] – sentenziò. La mutevolezza dei giudizi della Fallaci trapela da tutti i suoi scritti, ma ella non se ne preoccupava: offriva al lettore un resoconto impressionista, soggettivo, istantaneo, un momento percepito individualmente e fermato nel tempo come un insetto cristallizzato nell'ambra. Non le importava la coerenza dei giudizi; cosicché nei suoi libri posteriori avrebbe presentato i suoi personaggi sotto una luce diversa⁹. Comunque, se poteva fare effetto, l'autrice sottolineava un suo errore di valutazione – su questo contrasto tra il percepito e il reale basò una parte del suo articolo del 1969¹⁰:

Conobbi questo caro Fagiolo¹¹ cinque anni fa. Nella stessa occasione in cui conobbi Pete. E non lo compresi, lo ammetto. Quel giorno ciò che mi colpì maggiormente fu la sua testa calva, quasi una palla d'avorio, e le orecchie. Buffissime, immense, simili a due alettoni d'aereo. Infine la gran bocca che spalancava in sorrisi beati ogni qualvolta gli chiedevo una cosa [...]. La sua vera essenza, che è quella di un uomo profondo, certo più intelligente degli altri, e pieno di immaginazione, sensibile, non venne a galla e non la sospettai.

Né Pete e Dick, coi quali ero in confidenza, mi aiutarono mai a sospettarla: allorché cercai di conoscerlo meglio attraverso di loro, meditarono a lungo e risposero che il suo piatto preferito era spaghetti and meatballs.

[LO 84–85]

Dunque non fu solo uno sbaglio della giornalista (o almeno così doveva credere il lettore). La “riscoperta” di Bean venne sigillata dal pittore Luciano

⁹ In *Se il Sole muore* von Braun venne descritto come un individuo inquietante di dubbia moralità mentre in *Quel giorno sulla Luna* diventò un'incarnazione dell'umanesimo europeo (TICHONIUK-WAWROWICZ, 2017: 110). Invece Pete Conrad, carissimo amico per alcuni anni, in *Lettera a un bambino mai nato* divenne una personificazione della meschinità (TICHONIUK-WAWROWICZ, 2018: 166–170).

¹⁰ “Chi sono gli astronauti dell'Apollo 12: Bean e Gordon”, *L'Europeo*, n. 38, 27.11.1969, il quale è stato riproposto ne *La Luna di Oriana* e tagliato in due parti (*Alan Bean: un mistico che dipinge i razzi e Gordon: il più povero tra gli astronauti*).

¹¹ Si riferiva a Alan Bean.

Guarnieri con cui la Fallaci andò a casa dell'astronauta e che apprezzò i quadri di quell'ultimo [LO 86–87]. Il loro autore si rivelò una persona dai molti talenti, perspicace, laboriosa, ligia – un ex boy-scout che suonava il pianoforte [LO 92].

La giornalista conobbe non solo gli astronauti e le loro mogli e i figli, ma anche i loro fratelli e i genitori. Così incontrò i cari di Dick Gordon [LO 103] – amante dell'opera lirica, «religioso fino allo spasimo» [LO 101], orgoglioso padre di «quattro maschi e due femmine» [LO 100] – i suoi genitori, due fratelli e due sorelle [LO 103]: «[i]mbarazzati, schermendosi, siedono sul divano, poi si rialzano, si levano la giacca, si tirano su le maniche della camicia, e il racconto fiorisce: a pezzi, a bocconi, a fatica. Il romanzo di un uomo che è un uomo qualsiasi ma va sulla Luna» [LO 104]. La Fallaci, da brava giornalista, amava le espressioni accattivanti, frasi orecchiabili, conclusioni a volte semplicistiche. In tal modo Richard Gordon, lavoratore indefesso di modeste origini, si trasformò in un uomo senza qualità trainato dal complesso di inferiorità [LO 107–111].

Quando si pensa a Rich bisogna pensare a un uomo cui tutto è successo per caso, senza che lui lo volesse. Gli si presentava un'occasione e diceva: perché no? Poi vi si abbandonava come un pezzo di legno trascinato dalla corrente. E la corrente può portarti ovunque, anche sulla Luna.

[LO 110]

La giornalista ripeté questa diagnosi di Bill, fratello di Dick, senza metterla in dubbio, senza nessun sospetto di invidia da parte sua – forse in buona fede o forse perché essa completava il quadro delle storie e personalità degli astronauti, un quadro complesso ed eterogeneo.

Oriana Fallaci non raccontava tuttavia solo esperienze altrui e non ripeteva unicamente valutazioni d'altri, descriveva anche le proprie avventure, perfino quelle che mettevano in rilievo le sue incapacità, come ad esempio nel caso della poca dimestichezza con una stanza d'albergo automatizzata, piena di bottoni di varie funzioni [SSM 90, 105, 171] oppure del tentativo fallito della sessione nella centrifuga¹² [SSM 196, 198–201]. Anche riguardo a queste circostanze la sua esposizione era dinamica e piena di brio. Bisogna però ammettere che prevalgono gli aneddoti in cui la reporter diventava la protagonista positiva, anzi: una guida non solo del lettore, ma anche degli astronauti, dei suoi coetanei che vedeva invecchiati precocemente e perciò li incoraggiava a usare bene la vita¹³ [SSM 464–465]. A Pete Conrad, preoccupato se potesse bestemmiare durante

¹² Si trattava della macchina atta a simulare a terra accelerazioni che si hanno nella navigazione spaziale. La giornalista voleva entrarvi per misurare la sua capacità di affrontare forze gravitazionali, ma alla fine presa dal panico, scappò (v. avanti).

¹³ La lezione di vita da parte di una freelance agli specialisti da cui si esige un'autodisciplina particolare è una parte molto discutibile: rivelò non solo l'incomprensione del loro mestiere, ma anche una certa arroganza dell'autrice.

il suo volo¹⁴, insegnò alcune parolacce italiane¹⁵ e inoltre lo aiutò a stabilire la frase da pronunciare non appena lui fosse sceso dalla scala del modulo lunare:

Si, è un peccato che il gran privilegio sia toccato a Neil Armstrong: con Pete ci saremmo accorti assai meglio che il primo uomo sulla Luna era un uomo, come noi capace di ridere piangere avere paura. Però è anche un conforto che stavolta ci mandino lui: ve ne accorgete al momento in cui allungherà un piede per scendere dal LEM [...]. Aprite bene gli orecchi quando il momento verrà e, se non capite l'inglese, tenete un interprete a portata di mano. La frase che vuol pronunciare io la so ma gli ho promesso di tenere il segreto.

[LO 59–60]

Conrad disse: «Whoopie! Man, that may have been a small one for Neil, but that's a long one for me», prendendo in giro la propria bassa statura. Vari autori scrissero che il comandante dell'Apollo 12 e la giornalista scommisero 500 dollari perché Oriana non riusciva a credere che non fosse la NASA ad orchestrare tutto, comprese le battute degli astronauti (HEIKEN, JONES, 2007: 42; HARLAND, 2011: 239; CROTT, 2014: 22). La Fallaci ritornò alla frase, sottolineando in questa circostanza l'intimità che la legava a Conrad:

Dopo [Pete] ci salutò uno ad uno e, poiché m'era scesa una lacrima, mi abbracciò forte. Brontolò: «Se piangi, io non la dico la frase che ti piace tanto, intesi?». Invece la disse, un attimo prima di allungare il piede sul suolo: «Ragazzi! Sarà anche stato un piccolo passo per Neil ma per me è un passo lungo eccome!». Evitò la parola «accidente» perché aveva giurato di non bestemmiare sulla Luna.

[LO 154]

Nella versione fallaciana – come si vede – l'esclamazione subì una lieve modifica, ma il senso del resto rimase intatto. Dopo la rottura dell'amicizia con l'astronauta, Oriana dichiarò che era stata lei stessa ad inventare la frase [LO 315].

La giornalista amava ripetizioni multiformi¹⁶ e rielaborazioni di certi temi. Un altro motivo ricorrente, ad esempio, fu legato alla deposizione delle uova da

¹⁴ Fu il comandante della missione di Apollo 12.

¹⁵ «Te lo spiego io, Pete, come fare: te ne insegno due o tre in italiano e dici quelle. In America non le capisce nessuno e in Italia son tutti contenti» [LO 59].

¹⁶ A proposito delle sue ripetizioni lessicali o sintattiche si veda TICHONIUK-WAWROWICZ (2019: 277–288). Nel 1971 la Milani pubblicò la sua analisi dei manierismi lessicali e stilistici della Fallaci, in cui scrisse: «Dell'oratoria (di una oratoria di tono popolare, a volte populistico, da predicatore) la sua prosa ha alcuni tratti fondamentali: il continuo parallelismo, l'anafora assillante, l'onnipresente *colon* ternario [...]. È evidente la simmetria esasperata della composizione a cui la Fallaci non sa sottrarsi, e alla quale anzi indulge, soprattutto nei momenti in cui più spiegata si fa l'enfasi cantilenante della confessione, dell'invettiva o della preghiera. E di oratoria sa

parte di una tartaruga marina. La Fallaci invitava invano Eugene Cernan [LO 34–35] e Buzz Aldrin [QGL 23, LO 311] ad andare a vedere l'insolito fenomeno. L'esoticità commovente del rettile che "piangeva" doveva costruire un contrasto con l'indifferenza degli astronauti presentati come automi e molto diversi da Conrad. È curioso, poi, che questo episodio sia tornato in tre testi, ma riguardando persone diverse. Quindi o entrambi gli uomini rifiutarono di seguire l'evento, o la Fallaci sbagliò i nomi. Inoltre, la supposizione che ogni persona debba voler partecipare all'atto della deposizione delle uova sembra infondata e scorretta: infatti c'è chi, ad esempio, può ritenerla un atto intimo e, quindi, non vuole disturbare l'animale con la propria presenza. Nei testi analizzati invece l'io narrante proponeva una ricezione antitetica del mondo, piuttosto schematica, che non lasciava spazio ad un'altra visione.

Tra realismo descrittivo e soggettività

Il New Journalism ricorrendo alle descrizioni minuziose sulle orme di Balzac e degli scrittori realisti, denominate da Wolfe *status details*, permetteva al lettore di familiarizzare con l'ambiente sociale descritto e con i suoi rappresentanti (BENOTTI, 2009: 53–54). Oriana Fallaci riusciva abilmente a tracciare i ritratti dei personaggi, enfatizzando certi dettagli, a volte grotteschi, a volte drammatici. Con simile destrezza componeva descrizioni e compilazioni di vari fatti e dati:

L'ultima volta che Giove, Saturno, Urano, Plutone si allinearono nel biliardo interplanetario fu nel 1797. In Europa era scoppiata la Rivoluzione francese, Napoleone non era ancora imperatore, in Italia si stava fondando la Repubblica Cisalpina; in America avevano vinto la guerra di indipendenza e Jefferson era vicepresidente degli Stati Uniti; per spostarsi da un luogo all'altro si usava la carrozza e se tu avessi previsto una cosa chiamata treno o aeroplano ti avrebbero chiuso in manicomio; l'idea di volare apparteneva alla leggenda di Icaro, ai sogni pazzi di Leonardo da Vinci. Ed eccoci dunque: 1797 più 179 fa 1976. La prossima volta che i cinque pianeti torneranno ad allinearsi sarà nel 1976, per un periodo che durerà almeno otto anni. Così conclusero [...] i ventitré scienziati che [...] proposero il Grand Tour: cioè il viaggio di un unico razzo a Giove, Saturno, Urano, Nettuno, Plutone¹⁷.

[LO 218–219]

anche il dialogo, sia diretto sia indiretto e indiretto libero, [...] in un continuo soffocante discorso col lettore, sempre aggredito sollecitato blandito con l'onnipresente *tu*, e al quale non viene concessa possibilità di replica, perché quel *tu* è anche e soprattutto *io*» (MILANI, 1971: 46–49).

¹⁷ Più largamente sul Grand Tour: BELL (2015: 148).

La giornalista gioiva dei particolari, delle informazioni originali e insolite per un uomo comune. La conoscenza delle cifre e dei fatti attestava la perizia dell'autrice e le dava un valido strumento per influenzare il lettore:

Ma resta il fatto che quasi 24.141 miliardi sono un gran prezzo e che, dal 1958 a oggi, la Luna è costata agli americani circa sei miliardi di lire italiane al giorno: realtà dinnanzi alla quale la NASA può difendersi appena dicendo che ciò è sempre meno della guerra in Vietnam. Com'è in realtà: dal 1966 a oggi la guerra in Vietnam è costata 51.030 miliardi di lire italiane e, fornendovi tale informazione, il Pentagono aggiunge che nel 1970 costerà altri 15.750 miliardi di lire italiane.

[QGL 43]

La Fallaci sapeva destreggiarsi in quel groviglio di dati e legittimare la propria conoscenza, anche se – come è stato menzionato – non teneva all'oggettività¹⁸. Anche se la sua narrazione si ancorava alle certezze, ancor più importante diventava l'interpretazione della realtà.

Giravo l'Europa e mi annoiavo. Scrivevo di persone interessanti e mi annoiavo.

[SSM 246]

Più mi tuffavo nel mondo scaduto e putrefatto dei re, delle regine, dei loro sciocchi problemi dinastici, dei loro privilegi grotteschi, più capivo la gente di Houston, Cape Kennedy, Downey: li invocavo come una consolazione, una salvezza. [...] i popoli giovani pensavano a volare su Marte. E le mie dita bruciavano il bisogno di scrivere cose più vere, più serie, più vicine a ciò che ci attende [...].

[SSM 252]

La percezione della giornalista cambiava non solo a seconda del suo stato d'animo, ma anche in base alle esperienze nuove. La Fallaci giudicò in maniera negativa il suo lavoro legato al lustro delle casi reali, ma non molto tempo dopo avrebbe valutato sfavorevolmente il suo interesse per la conquista dello spazio:

Io chiamavo eroi gli astronauti. Ma che eroismo ci vuole a sbarcar sulla Luna con un margine di sicurezza del novantanove virgola novantanove per cento, con una astronave collaudata fino all'ultimo bullone, seguita senza sosta da migliaia di tecnici, scienziati, strumenti infallibili [...]?¹⁹ [...] No: l'eroismo, lo

¹⁸ Scriveva, infatti, a questo proposito: «[I]nformo [i lettori], cercando di captare il loro interesse affinché non mi abbandonino al primo approccio per la vita. Informandoli, do loro il mio personale punto di vista e mi guardo bene dall'ipocrita pretesa dell'obiettività, [...] quindi l'unica onesta soluzione è raccontare ciò che io ritengo verità» (MILANI, 1971: 25).

¹⁹ Cfr.: «Armstrong, Aldrin e Collins [...] sanno benissimo cosa vanno a trovare: minuto per minuto, metro per metro. Di questo viaggio certo non ideato da loro e non organizzato da loro,

capisco qui, non è il vostro, amici astronauti. È quello del vietcong che va ad ammazzare e a farsi ammazzare, scalzo, in nome di un sogno.

[NCS 98]

E questo tono aspro prevalse in *Quel giorno sulla Luna*, in cui la Fallaci scrisse che gli astronauti «come individui, conta[va]no relativamente» [QGL 40]: «[...] simpatici non lo sono davvero, questi tre... Questa gloria li ha come intirizziti ancora di più» [QGL 107], e il mondo tecnologico «è un mondo di automi ordinati nella ricerca del successo» [QGL 19]. La fluidità dei pareri, la liquidità delle valutazioni erano legate alla momentaneità della narrazione giornalistica. Infatti, la stessa autrice in *Se il Sole muore* indicò senza mezzi termini, ricordando gli studi medici, appena iniziati e mai finiti, quale era il lato oscuro della sua professione:

[...] io criticavo e nient'altro. Il mio mestiere era questo: raccontare e criticare, criticare e raccontare, nient'altro. Una cicala in un mondo di api. Avevo rinunciato a essere un'ape tanti anni fa, quando per la prima volta m'ero messa davanti a una macchina da scrivere e m'ero innamorata delle parole che uscivano come gocce [...].

[SSM 245]

Col passar del tempo, la Fallaci avrebbe cominciato a considerare un peso anche il lavoro di giornalista [IA 10–11] e alla fine della sua vita si chiamò unicamente “scrittore”. Ma all'epoca dei testi analizzati l'autrice andava ancora fiera della professione di reporter e di intervistatrice, nonostante la confessione appena citata. E già allora riusciva ad utilizzare abilmente anche altre tecniche ritenute cruciali per il metodo del New Journalism, ossia l'uso dei dialoghi e la costruzione *scene-by-scene* (PAPUZZI, 2015: 22). Quest'ultima, tuttavia, in maniera personalizzata, modificata: non solo senza eliminare la voce del narratore, ma proprio pervasa del punto di vista fallaciano. In tal modo la narratrice divenne una formica tra gli elefanti durante la Fiera Mondiale di New York del 1964:

Gli elefanti avanzavano a gruppi, a coppie, a colleghi allineati in lunghe file massicce, e ogni volta che mi passavano accanto, annusavo la morte. Cieca di terrore ritraevo le zampine sotto l'addome, acquattavo le antenne, aspettavo d'esser ridotta a una macchia minuscola e informe: i resti di una formica. Poi, sorpresa d'essere salva, li esaminavo allibita. Molti elefanti erano neri, altri gialli, altri color caffelatte, e la maggioranza eran rosa. Non avevano proboscide, né zanne d'avorio, si reggevan su due sole zampe [...]: qualcuno avrebbe potuto scambiarli per uomini, donne, bambini. Ma da

essi non sono che uno strumento prescelto; un'appendice della macchina. [...] Davvero non vedo nulla di particolarmente eroico in questa impresa» [QGL 40–41].

elefanti barrivano, calpestavano, travolgevano, sordi a tutto ciò che era piccolo, indifeso, malato, ebbri dell'eccitazione selvaggia che li aveva condotti fin qui.

[SSM 267]

Tutta la fiera diventò un caleidoscopio di novità, stimoli, meraviglie (cinture-razzo, ultramoderne cabine telefoniche di plexiglas, proiezioni sulle future città subacquee o costruite al posto delle foreste equatoriali, sulla New York dell'anno 2000 piena di «fantascientifiche torri di trecento piani, strade automatiche» e di GEM: velocissime macchine senza ruote) alternati con colloqui più o meno lunghi, più o meno coinvolgenti, come quello con l'«uomo-razzo» [SSM 260–261, 262, 264–265], con un «elefante-bambino» che aiutò la giornalista a utilizzare una cabina stereofonica [SSM 269–271], con Harry Turton, pubblicitario della General Motors [SSM 274–276, 277–279, 281–282, 283–287], con un tassista [SSM 288–289]. L'insieme soffocava e stordiva la Fallaci-formica che riuscì a trasmettere il senso di oppressione anche al lettore. In modo analogo – dal punto di vista formale – venne organizzato tutto *Se il Sole muore* e anche altri testi dell'autrice fiorentina qui analizzati: una mutevolezza dinamica di ambientazioni, episodi, personaggi intessuta dai dialoghi e dalle interviste. Ovviamente vari brani vennero dominati da diverse emozioni e stati d'animo – ad esempio durante il colloquio con Wernher von Braun regnava il turbamento della Fallaci provocato dal profumo di limone che le ricordò episodi bellici [SSM 341–360]; le descrizioni della verifica del quoziente di intelligenza erano pervasi sia dall'autoironia divertita che dal disprezzo del metodo usufruito [SSM 178–184]; la centrifuga suscitò il panico, e poi la compassione verso un giovane che venne sottoposto all'esame al suo posto [SSM 196–206].

Nella girandola di emozioni in *Se il Sole muore* prevalgono quelle positive e tutta l'inchiesta si chiude con una conclusione ottimistica, piena di speranza. Il tono si sposta verso il polo opposto in *Quel giorno sulla Luna*, dove domina la disillusione. *La Luna di Oriana*, essendo un'antologia che abbraccia un lungo periodo, ripropone vari stati d'animo suscitati dall'esplorazione spaziale e dalla gara russo-americana. Nell'articolo scritto nel decimo anniversario dell'uomo sulla Luna la Fallaci osservò:

Chi era lì, quella notte, si sentiva sconvolto da un religioso stupore, una misteriosa speranza, e di me posso dirti che ero schiacciata dalla commozione. Eppure avevo scritto migliaia di parole sul Grande Spettacolo che faceva guadagnare cifre paradossali alla General Motors, alla IBM [...] e distraeva dalla guerra in Vietnam. Avevo ironizzato fino all'eccesso sulla NASA, sugli astronauti, sulla bandiera di latta [...]. E venivo da Hanoi, per due anni ero stata al fronte [...], pochi mesi avanti mi ero trovata nella strage di piazza Tlatelolco a Città del Messico dove ero stata ferita da tre pallottole: avevo tutti i motivi

insomma per non lasciarmi suggestionare, per non cadere dentro la trappola delle illusioni. Il fatto è che la realtà quotidiana [...] non bastava a respingere il richiamo di quella notte.

[LO 305–306]

Ma la commozione provocata dal lancio fu tanto forte quanto breve. L'articolo citato spiega l'asprezza dei giudizi espressi in *Quel giorno...*: il cambiamento del comportamento degli astronauti nei confronti dell'autrice [LO 314, 316]. «Fu [...] la fine del mio amore per la Luna. Infatti da quel giorno non riesco a guardarla senza pensare che lassù c'è la [loro] merda [...]» – riepilogò la giornalista.

Possiamo dunque concludere che già nei testi che precedono *Niente e così sia* Oriana Fallaci ricorreva alle tecniche caratteristiche del New Journalism e in particolar modo ai quattro procedimenti di origine letteraria, ossia alla costruzione *scene-by-scene*, al realismo descrittivo, all'uso dei dialoghi e di un punto di vista interno in propria versione d'autore. Il che si rivelava in armonia con il principio da lei stessa esposto:

Non ho scritto più romanzi come *Penelope* ma ho scritto romanzi. A me pare che *Se il Sole muore* sia un romanzo [...]. In America [lo] definiscono infatti “non fiction novel”. Vale a dire “romanzo non-finzione, non-invenzione”. [...] È il solito logoro discorso che divide lo scrivere in giornalismo e letteratura, ed è un discorso superato, giacché non si fa più il giornalismo come cento anni fa e non si fa più la letteratura come cento anni fa. Il giornalismo oggi è spesso letteratura e la letteratura è spesso giornalismo: il confine non esiste più.

MILANI, 1971: 24

La Fallaci nella sua *non-fiction* ricorreva ai metodi “romanzeschi” proprio come i *new journalists* non solo per varcare la referenzialità e l'obiettività, ma anche per imporsi come personaggio: elaborava quindi virtuosisticamente le sue emozioni per legittimare ciò che descriveva per coinvolgere affettivamente il lettore, per sedurlo e convincerlo alla narrazione. Usufruiva degli stragemmi narrativi in maniera molto efficace, seppur non badava alla correttezza dei fatti: non nascondeva la propria mancanza di oggettività, la interessava di più il coinvolgimento emotivo, l'effetto di immersione che, a volte, faceva esplodere la verità in briciole, delle quali ognuna diventava una realtà a sé stante.

Bibliografia

- ARICÒ, Santo L., 1990: "Oriana Fallaci's Journalistic Novel: *Niente e così sia*". In: Santo L. ARICÒ, a cura di: *Contemporary Women Writers in Italy: A Modern Renaissance*. Amherst, The University of Massachusetts Press, pp. 171–183.
- BELL, Jim, 2015: *L'era dei viaggi interstellari. I quarant'anni del programma Voyager*. Trad. Valeria Lucia GILI. Bologna–Bari, SEPS-Edizioni Dedalo.
- BELL, Philip; VAN LEEUWEN, Theo, 1994: *The Media Interview: Confession, Contest, Conversation*. Kensington, University of New South Wales Press.
- BENOTTI, Riccardo, 2009: *Viaggio nel New Journalism americano*. Roma, Aracne.
- CROTT, Arlin, 2014: *The New Moon: Water, Exploration, and Future Habitation*. New York, Cambridge University Press.
- FALLACI, Oriana:
[IA] 2005: *Oriana Fallaci intervista sé stessa. L'Apocalisse*. New York, Rizzoli International.
[LO] 2018: *La Luna di Oriana*. Milano, Rizzoli.
[NCS] 2010: *Niente e così sia*. Milano, BUR Rizzoli.
[QGL] 2009: *Quel giorno sulla Luna*. Milano, BUR Rizzoli.
[SSM] 2010: *Se il Sole muore*. Milano, BUR Rizzoli.
- HARLAND, David M., 2011: *Apollo 12: On the Ocean of Storms*. Chichester–New York–London Springer-Praxis Publishing.
- HEIKEN, Grant; JONES, Eric, 2007: *On the Moon: The Apollo Journals*. Berlin-Norfolk-New York, Springer-Praxis.
- MEYER, Philip, 2006: *Giornalismo e metodo scientifico. Ovvero il giornalismo di precisione*. Trad. Edmondo COCCIA, introduzione di Massimo BALDINI. Roma, Armando Editore.
- MILANI, Marisa, 1971: "La lingua 'effimera' di Oriana Fallaci". *La Battana*, VIII, N. 25, pp. 23–49.
- PAPUZZI, Alberto, 2015: *Letteratura e giornalismo*. Roma–Bari, Editori Laterza (ediz. digitale).
- SCOTT, Jeremy, 2013: *Creative Writing and Stylistics: Creative and Critical Approaches*. London, Palgrave Macmillan.
- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2017: „Reportaż a emocje na przykładzie *Quel giorno sulla Luna* Oriany Fallaci". *Literaturoznawstwo*, nr 11: *Antropologia uczuć i zmysłów*, pp. 99–114.
- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2018: „Ten, którego będę nazywać moim bratem'. Przyjaźń według Oriany Fallaci". In: Alina JACKIEWICZ, Marzena BĘDKOWSKA-OBLĄK, red.: *Oblicza przyjaźni w języku, kulturze i literaturze*. Gliwice, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, pp. 163–176.
- TICHONIUK-WAWROWICZ, Ewa, 2019: „Między etyką, estetyką i skutecznością komunikacyjną: idiosyl wczesnych książek Oriany Fallaci". In: *Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2018: Estetyka językowa w komunikowaniu*. Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, pp. 277–288.
- WILLIAMS, Walter; LEE MARTIN, Frank, 1911: *The Practice of Journalism* (citato da: ZANGRADI, Silvia, 2003: *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severignini*. Milano, Edizioni Unicopli, p. 15).
- WOLFE, Tom, 1973: "The New Journalism". In: Tom WOLFE, E.W. JOHNSON, eds.: *The New Journalism*. New York, Harper & Row, pp. 3–52.
- ZANGRADI, Silvia, 2003: *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severignini*. Milano, Edizioni Unicopli.

Nota biobibliografica

Ewa Tichoniuk-Wawrowicz è dottore di ricerca (2007) e docente di lingua e letteratura italiana, prima presso l'Università della Slesia e in seguito presso l'Università di Zielona Góra. Si interessa di letteratura italiana moderna e contemporanea, in particolare di letteratura non-fiction (soprattutto delle opere di Primo Levi e di Oriana Fallaci). È coorganizzatrice delle Giornate delle Lingue Straniere (Dni Języków Obcych UZ), autrice di una quarantina di articoli scritti in italiano e in polacco e di un libro, *L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi* (2012).

e.tichoniuk-wawrowicz@wh.uz.zgora.pl



VALERIA CAVAZZINO

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

 <https://orcid.org/0000-0003-4663-6365>

Informar y contar comunicación y narración en la escritura periodística de Jorge Carrión

Reporting and narrating: Communication and storytelling
in Carrión’s journalistic writing

ABSTRACT: In recent years, due to the rise of cultural productions through different media, an increase in the number of journalistic publications of hybrid texts has been observed, which results from the fusion of the narrative and informative functions. The spaces traditionally devoted to different types of journalistic texts which – apart from those merely informative, may include cultural-related and opinion articles – make possible the appearance of articles which distinguish themselves through entailing both characteristics. Therefore, this paper analyses two articles written by J. Carrión and published in the Spanish edition of *The New York Times* in 2018. The articles will be scrutinised in relation to the narrative and essayistic works of the author. We illustrate some characteristics of what is generally referred to as narrative journalism, as defined by Herrscher (2012) and Casals Carro (2005), among others. This will allow us to trace a profile of the author, journalist and writer which is linked to the social environment and of his work.

KEY WORDS: chronicle, narration, journalism, interpretation, urban space.

1. Introducción

Muchos son los géneros periodísticos que se prestan a la contaminación literaria. Reportaje, crónica, artículo, nota, análisis, ensayo, relato de viajes o artículo de costumbres revelan el potencial híbrido que los distingue para redefinirse y colocarse en el marco del „periodismo narrativo”. Diversos estudios, procedentes del campo de la periodística y de la crítica literaria, se han fijado en el análisis de las relaciones entre la literatura y el periodismo y nos proporcionan

la base teórica de este estudio enfocado, más bien, en un género, la crónica, en su máxima tensión narrativa, según el modelo practicado por el escritor barcelonés Jorge Carrión.

La labor periodística de Jorge Carrión abarca muchos años, varios medios y, sobre todo, códigos diferentes y variados.

Su colaboración en prensa se inicia con las crónicas publicadas por el periódico *Avui* y la participación en el consejo de redacción de varias revistas, como *Lateral*, *Letras libres*, *La Vanguardia* (para la sección „Cultura”) y *Quimera*. Entretanto, no deja de escribir obras de „ficción” y ensayos críticos, de editar antologías y, al mismo tiempo, dar clases y conferencias en prestigiosos centros académicos y culturales internacionales. En la actualidad, sigue publicando en los diarios y revistas mencionadas, a las que añadimos *El País*, la edición española de *The New York Times* y en las plataformas digitales de *Jot Down*, *Anfibia*, solo por citar unos ejemplos. Su perfil profesional refleja la versatilidad y la diversificación implícita a su producción escrita. Carrión suele moverse entre los géneros del periodismo y de la literatura, proponiendo libros y artículos, series narrativas y periodísticas, tan peculiares que resulta tan impactante como para tomarlo como modelo de estudio comprendido en el marco de las evoluciones del periodismo narrativo contemporáneo.

Este estudio se propone, por tanto, analizar las estrategias compositivas y estructurales presentes en dos artículos publicados entre el 11 y el 18 de febrero de 2018 en la edición española de *The New York Times* y que tienen como motivo narrativo y crítico la ciudad de Barcelona; el propósito del estudio es detectar los elementos de cohesión narrativa entre las técnicas propias del periodismo y de la literatura. En particular, el estudio enfoca las peculiaridades expresivas en uso propias de cierta práctica periodística que hace referencia al género de la opinión. Por otro lado, se aportarán consideraciones relativas al estudio de las tendencias y de las características del periodismo narrativo, ámbito en el que la presencia de Jorge Carrión se impone a la atención siendo una de las firmas más influyentes hoy en día.

2. Hacia el periodismo literario: rutas narrativas

Antes de empezar con el análisis textual de la serie de artículos que han sido seleccionados a partir de consideraciones temáticas y estructurales, es oportuno trazar un breve recorrido biográfico del autor.

Jorge Carrión nace en Tarragona en 1976 y muy pronto se muda con su familia a Mataró, ciudad en la que se cría y comienza los estudios. En estos

años se inicia su vocación literaria y, de hecho, a final de los '90 gana unos premios municipales de cuento. A partir de la época universitaria, durante el curso de su primer doctorado en literatura española contemporánea en la Universidad de Barcelona (UB), su actividad narrativa sigue muy viva. La primera fase de su producción está sutilmente conectada con las vivencias de viajes llevados a cabo durante la época de su segundo doctorado en literatura comparada por la Universidad Pompeu Fabra: *Ene* (2001), *La brújula* (2006), una recopilación de crónicas y ensayos vinculados con sus viajes americanos, y *Australia. Un viaje* (2008). Pero hay que destacar una parte de su trabajo que no tiene cabida en la creación literaria propiamente dicha y que sí contribuye a completar su perfil de ensayista y crítico de la nueva ola. Textos como *Teleshakespeare* (2011), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012) – que es una antología de textos de autores hispanoamericanos presentados por Carrión, quien procura enmarcarlos teóricamente bajo el sello de la no ficción literaria– y *Librerías* (2013)– ensayo en el que su autor traza un mundo intraliterario rico de citas, plasmado en torno a las miles de librerías visitadas pobladas por libreros devotos al oficio–, confirman su presencia exitosa en el ámbito de estudios socioculturales más sostenidos hoy en día. De hecho, ya con *Teleshakespeare* había adquirido atención por parte de la crítica por ser considerado un ensayo pionero en su enfoque multimedial y, en particular, teleserial. Las huellas de su afición a las teleseries se hacen evidentes en su obra literaria, pero de forma evolucionada en sentido más creativo que crítico, como demuestra, por ejemplo, la novela *Los muertos*.

Entre las líneas de esta breve presentación del autor y de su producción, quedan en transparencia los volúmenes propiamente narrativos que conforman la serie de *Las Huellas*, una tri/tetralogía, por cierto, en el sentido de que se trata de una colección de tres libros más uno: *Los muertos* (Literatura Modadori, 2010), *Los huérfanos* (Galaxia Gutenberg, 2014), *Los turistas* (Galaxia Gutenberg, 2015) y, finalmente, *Los difuntos* (Aristas Martínez, 2016). Esta última es una novela ilustrada por el artista Celsius Pictor y representa el epílogo (y también precuela) de la serie, concluyendo el proyecto narrativo de ciencia ficción inaugurado con *Los muertos*. La serie realiza un complejo juego de tránsito de códigos-lingüísticos, expresivos– de épocas y mundos distantes y, al mismo tiempo afines, en los que el autor narra las experiencias de los personajes en situaciones absurdas. La tendencia renovadora perpetuada por su producción narrativa insiste en la reformulación del diálogo entre cuento y nuevas realidades sociales y culturales; sin embargo, la estructura global de la serie narrativa se caracteriza por la fusión de géneros y de temas: ciencia-ficción, ensayo-ficción, relatos de viaje y narrativa fantástica que conforman el marco y el hilo narrativo de las tres novelas. En cuanto a los temas, es apreciable la recurrencia de motivos como la persecución, verdadera obsesión para el autor junto con la supervivencia y la redención, consideradas claves interpretativas siempre liga-

das al viaje, gran macrotema que evoca el carácter cosmopolita y urbano de su literatura.

La relación entre tiempos y mundos distintos y distantes identifica el hilo conductor entre las narraciones de la serie: *Los muertos*, afirma Carrión, «es el centro de la trilogía. Ocurre entre el año 10 y 15 de nuestro siglo. *Los huérfanos* es un flash forward de las consecuencias de *Los muertos* y *Los turistas* es el origen posible de ese mundo» (SAINZ BORG, 2015). La huella, finalmente, se configura como el *trait d'union* entre las novelas y alude, de formas diferentes en cada una de las tres partes, a la superación del trauma individual o colectivo inserto en cada historia y presente en todas las dimensiones narrativas; es, en definitiva, el sostén estructural y temático que identifica la colección como una red textual, modelo de la renovación formal y sustancial de las corrientes narrativas contemporáneas.

Su pasaje por el mundo de la ficción no limita su índole crítica e investigadora. Tanto el ensayo como la crónica se confirman como elemento y espacio privilegiado de su labor. Su último trabajo colabora al cambio escenográfico de su producción: *Barcelona. Libro de los pasajes* (Galaxia Gutenberg, 2017) diseña una topografía social y literaria de la capital catalana (en)marcada por esas singulares construcciones y conceptos urbanísticos que llegan a ser definiciones de la conformación barcelonesa actual.

Si el tiempo y el espacio se definen como «los factores que rigen y delimitan el concepto de lenguaje periodístico» (CASALS CARRO, 2005: 375), ahora bien, quedémonos en el marco urbano para deslizar el perfil más puramente periodístico de Carrión, presentando una serie de artículos sobre los cuales me propongo llevar a cabo un análisis pormenorizado de los recursos y de las construcciones retóricas y estructurales del mensaje periodístico vehiculado por los textos objetos de estudio, bajo una perspectiva a la vez lingüística y narratológica. Junto a esto, se tendrán en cuenta dos modelos textuales más representados por un cómic periodístico *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* (Norma Editorial, 2015) y un ensayo, *Barcelona. Libro de los pasajes*, para deslizar un perfil autorial coherente y respetuoso con su variedad.

2.1. Viajes e imágenes

Los valores transmitidos por la obra del autor, en referencia a la parte más propiamente literaria en confrontación con la periodística, revelan la unidad simbólica y temática que la animan. El viaje, la exploración del espacio, geográfico e interior, condicionan y plasman la poética y la estética de su producción. La urgencia de anclarse al tejido urbano de procedencia, junto con la tensión de ir más allá de los límites convenidos, en un sentido real y metafórico, determinan las referencias de sus trabajos. De hecho, destacan los títulos de libros, colecciones

de relatos al límite de la crónica (y al revés), así como narraciones largas, dedicados al cuento de sus propias experiencias de viajes: *Crónica de viaje* (Aristas Martínez, 2014), *Norte es sur. Crónicas americanas* (Debate Venezuela, 2009), *La piel de La Boca* (Libros del Zorzal, 2008), *Australia. Un viaje* (Berenice, 2008), *GR-83* (edición de autor, 2007), *La brújula* (Berenice, 2006). El interés por comunicar a quien lee sus vivencias personales revela su propia voluntad de compartir el punto de vista de observación y de conducción del cuento que se hace, finalmente, pura crónica de viaje.

Personal y colectivo son conceptos que se disuelven a la hora de transmutar el código comunicativo mediante el cual Jorge Carrión entra en contacto con sus lectores. Su periodismo es narración, se fundamenta en el cuento y en la interpretación de los hechos a los que asiste en calidad de testigo participante para ofrecer, al fin y al cabo, un relato verosímil y contextualizado de la realidad observada.

El periodismo narrativo, escribía Herrscher, «es capaz de hacer algo más que transmitir la voz y el punto de vista del narrador. Puede llevarnos a las voces, las lógicas, las sensibilidades y los puntos de vista de los otros» (HERRSCHER, 2012: 30). En esta dirección, sus crónicas se configuran como una invitación a interpretar la realidad según perspectivas y recursos que proceden del ámbito literario y que se renuevan a través del canal comunicativo propio del periodismo, confiando más valor y autonomía al espacio específico del periodismo narrativo.

El periodismo narrativo, en este sentido, trata de reflejar el universo complejo que nos rodea. Y para ello se sirve de las llamadas figuras del discurso, esto es, las formas no convencionales de utilizar las palabras, de manera que, aunque se emplean con sus acepciones habituales, se acompañan de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de su uso habitual, por lo que terminan por resultar especialmente expresivas (TIJERAS, 2013).

La selección de textos propone una valoración estilística y temática de las crónicas que tienen como motivo esencial o base narrativa la ciudad de Barcelona. El relato de una ciudad, de un espacio compartido pero vivido de forma subjetiva, se integra perfectamente en un formato, el periodístico en este caso, que bien expresa la voluntad del autor para comunicarse con los demás. Crónicas y registro cronístico protagonizan el interés de este estudio, que toma como modelos de análisis algunos textos periodísticos respaldados por un libro, *Barcelona. Libro de los pasajes*, un ensayo/crónica centrado en las posibles definiciones de qué es una ciudad mediante la exploración de una de sus partes constituyentes y, quizá, menos valoradas: los pasajes, «esas galerías cubiertas, esa sucesión de escaparates que se deslizaban por las entrañas de la ciudad» (CARRIÓN, 2017a: 13).

Así se lee en un momento dado de la narración, una interpretación del sentido adquirido por los pasajes para su propio visitador:

[...] los pasajes son la muestra que extraigo con mis brocas anulares, mis testigos de todas las Barcelonas posibles, fragmentos vivos de una ciudad muy viva, regada desde siempre por savia y sangre y ríos subterráneos, puro futuro de huellas futuras.

CARRIÓN, 2017a: 130

La reciente publicación del libro mencionado puede considerarse el culmen de un proceso que le ha llevado al autor a reconocerse como parte de la ciudadanía barcelonesa, valor finalmente adquirido después de haberse instalado en la capital,

[...] una ciudad –escribe– [que] no es la mía. O no del todo. Yo no me crié aquí. En el 95% de estas calles, de estos pasajes, no había estado hasta el momento en que decidí escribir este libro. Constituye una gran ventaja, esa distancia. [...] Me acerca a Benjamin, extranjero en París, pasajero de paso, pero sin su soledad, sin su tristeza, [...] sin su suicidio. Por suerte.

CARRIÓN, 2017a: 131

La voluntad de integración, de identificación con el espacio urbano demuestra toda la urgencia del escritor comprometido con su propia voluntad de explorar el territorio tan próximo, si no propiamente familiar. Pero salvaguardar el punto de vista significa revitalizar la distancia dada por no ser nativo, una ocasión que el autor no solo preserva sino que sigue valorando durante toda la excursión narrativa. En realidad, el interés por el contexto social y urbano de la capital catalana surge mucho antes, junto con la voluntad de llevar a la atención pública la existencia de vidas paralelas subterráneas. El contacto con la narración del espacio urbano de Barcelona está marcado por la elaboración de un proyecto que empezó a tomar vida en torno al 2012 en colaboración con el dibujante Sagar Forniés, y llevó a la publicación de *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra* en 2015, una novela gráfica de no ficción. Para la realización de este cómic periodístico, Carrión se perfila como guionista, es el autor de los textos que acompañan a las viñetas estilizadas en directo por Sagar, apreciadas por ser «realmente espectacular y consigue transmitir la inmediatez de las entrevistas al mismo tiempo que reconstruye unos escenarios completamente fieles a la realidad» (blog de David Fernández de Arriba *Historia y Cómic*, 2015). Un año de documentación inaugura el camino hacia la toma de conciencia de un espacio físico, pero a la vez interior e interiorizado, que definen sus actuales intereses y preocupaciones narrativo-periodísticas. La inclusividad se presenta, de inmediato, como cifra creativa y estilística de su labor, como señala la presencia, por ejemplo, de los dos autores como personajes del cuento gráfico; la exploración de las periferias de la ciudad, en términos, por cierto, geográficos pero también humanos colaboran a la recreación de un universo intradiegetico variado y esencialmente realista, en el que no se pierde, sino que adquiere más valor y potencia la carga documental del libro.

Se asiste, en cambio, a dinámicas diferentes a la hora de evaluar su producción columnística. En los artículos, ya veremos, pasa algo diferente. Sus trabajos periodísticos se insertan en el ámbito de los campos del periodismo especializado, como el cultural y el narrativo. Crónicas, artículos y entrevistas son los géneros más cultivados por Jorge Carrión. Pero, aunque sería muy interesante profundizar en las estrategias narrativas propias de los dos libros citados, vamos a fijarnos en el caso de su única «serie» de crónicas aparecidas durante el mes de febrero de 2018, en la edición española del *New York Times*, y que tienen como objeto de argumentación la ciudad de Barcelona.

3. Periodismo narrativo: entre información e interpretación

La idea de comparar, o simplemente de componer un recorrido a base temático considerando una parte de la producción de Jorge Carrión, lleva a la coincidencia de presentar un estudio enfocado en dos crónicas narrativas, como se ha dicho, introducidos idealmente por dos textos más, representantes cada uno de una fórmula narrativa-periodística diferente: la alusión hace referencia al cómic periodístico, *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, y al libro ensayo, *Barcelona. Libro de los pasajes*. Aprovechando también la publicación de la tercera edición de *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, a comienzos de este año, destacamos la peculiaridad de la uniformidad temporal en la que aparecen estos títulos, guardando, al mismo tiempo, la excepcionalidad del cómic, que se configura como precursor de la fase narrativa que comentamos.

De este modo, el «modelo Barcelona» queda reflejado en sus textos como algo más que inclusivo, refiriéndose, al mismo tiempo, a temas globales y colectivos. Alude, por ejemplo, al nacionalismo o a aspectos marginales de la vida urbana, como en nuestro caso el de los chatarreros clandestinos, y registra zonas menos conocidas de la capital, como muestran, efectivamente, los pasajes explorados y presentados en el *Libro de los pasajes*. Momento crucial y referente del interés particular de Carrión y de sus narraciones es la crisis que aparece como el vínculo que pone en relación el ensayo con las crónicas culturales, hasta llegar a contar con el cuento gráfico, para comunicar su intención de narrar la ciudad para compartirla. Para crear un relato colectivo.

Empezamos a reconstruir dicha trayectoria a partir de la serie compuesta por los dos artículos, publicados en el *New York Times* en el pasado mes de febrero: *Choque de narrativas: la cultura y el trauma en Barcelona (I)* (CARRIÓN, 2018a) y *Choque de memorias: la cultura y el trauma en Barcelona (II)* (CARRIÓN, 2018b). En ambos textos el autor pasa revista a los acontecimientos que han colaborado a fomentar la crisis no solo política, sino más bien existencial, que

afecta a Barcelona y, más en general, a Cataluña especialmente en el último año. Temáticas y estrategias discursivas estructuran dos artículos en que se trata de recuperar y redefinir la identidad de la capital catalana por lo que representa en la actualidad. Cierta carga de sentimentalismo emerge de las consideraciones avanzadas sobre la necesidad de reconsiderar la herencia colectiva como valor esencial para lograr la justa dosis de autoconciencia social. El compromiso del autor con los hechos contados y descritos queda patente durante la lectura de sus escritos. A nivel estructural, ambos artículos revelan el valor de la crónica con función interpretativa, aspecto sobresaliente en la evaluación del potencial narrativo expresado por la escritura periodística de Carrión.

Sin embargo, sin desatender su función informativa, las crónicas en cuestión llegan a enriquecerse de profundidad y multidimensionalidad, característica que facilita el reconocimiento de los textos en el contexto de los géneros híbridos del periodismo. Reconocemos algunos elementos que nos permiten constatar el contacto entre las dos prácticas –narrativa y periodística– como, por ejemplo, la presencia recurrente de reflexiones y contextualizaciones por parte del mismo autor, quien se hace reconocible también mediante frecuentes citas y referencias extratextuales que llegan a connotar los textos.

Las crónicas tienen un estilo impresionista en comparación con una cierta impersonalización de las noticias y de algunos reportajes porque interpretan la realidad desde un punto de vista particular, y con escasa perspectiva temporal cuando se refieren a hechos inmediatos, aunque con el aporte del propio background que posee el periodista. Este mayor nivel de interpretación da como resultado unos relatos más elaborados, con más fuentes o relaciones, con análisis y síntesis.

CASALS CARRO, 2005: 456

De acuerdo con las formulaciones propuestas por María Jesús Casals Carro, consideramos la crónica como el género periodístico-narrativo más interpretativo y añadimos su configuración como el terreno ideal en que el estilo del autor encaja naturalmente¹.

Por lo que atañe a los modelos de análisis propuestos en este estudio, empezamos a presentar algunas peculiaridades que los representan, tanto a nivel temático como estructural.

La entrecruzada de los términos «narrativa» y «memoria», únicas diferencias enmarcadas en los títulos de la primera y de la segunda parte de la serie,

¹ Aunque en el presente texto se hace referencia a la crónica literaria como género propio de los textos analizados, no se ha podido centrar en los estudios fundamentales realizados sobre el tema de forma exhaustiva. Se señalan, por tanto, algunos de los célebres e importantes trabajos como el de L. GOMIS (2008), J.L. MARTÍNEZ ALBERTOS (1993), M. BERNAL RODRÍGUEZ (1997), G. MARTÍN VIVALDI (1987), J.F. SÁNCHEZ, F. LÓPEZ PAN (1998), A. GRIJELMO (1998), A. CHILLÓN (2014).

simbolizan perfectamente la intención del mensaje global de los textos, en que Barcelona queda reflejada histórica y actualmente como entidad espacial y cultural que alberga debates desbordantes, en ocasiones conflictivos, sobre su propia capacidad de autorrepresentación.

La hipertextualidad domina ambos textos y se impone como cifra estilística propia del autor mismo; además de representar una característica de la escritura, funciona como medio de conexión entre los géneros aludidos, a la hora de involucrar obras de arte, libros, autores y artistas diferentes como partes fundamentales del texto.

3.1. Choques *traumáticos*: entre narrativa y memoria

El recurso a la experiencia de Mario, protagonista de la novela *La otra parte del mundo* de Juan Trejo (Tusquets, 2017) inaugura la narración periodística. El padecimiento sufrido por el protagonista de la historia, quien vuelve a Barcelona después de pasar años fuera de España para recuperarse de un duelo que pronto se revelará más mental que físico, hace de nexo para la construcción temática de este primer artículo, *Choque de narrativas: la cultura y el trauma en Barcelona (I)*. Su crisis existencial se hace reflejo del malestar colectivo del que advierte Carrión aludiendo a la identificación de la extrañeza vivida por Mario, por motivos personales, con la que atañe a cada ciudadano catalán:

Todos los barceloneses estamos tratando de encontrar, en estos meses extraños, razones para volver a involucrarnos sentimentalmente en un proyecto que, tal vez artificialmente, sentimos como común.

CARRIÓN, 2018a

La cuestión de la identidad comprometida es, de hecho, el argumento central de la serie y es muy interesante notar como, en esta primera parte, el discurso insiste en la exploración de las razones narrativas, mientras que en la segunda, se traza un recorrido enfocado en la recuperación de la memoria más que en la forma y en la capacidad de autorrepresentarse.

Carrión distingue tres momentos, o fases narrativas, a través de los cuales se ha constituido la identidad catalana después del franquismo hasta hoy: desde la fundación del partido político CDC, en 1976, y las peticiones de los manifestantes catalanistas, hasta el 1986 con el anuncio de los Juegos Olímpicos, en 1992, evento que supuso la renovación de la ciudad de Barcelona, para llegar, finalmente, al 2012, año en se que inaugura una nueva etapa narrativa que abrirá las puertas a un nuevo código comunicativo que definirá el lenguaje del Procés.

El pasaje de una fase de «normalización lingüística y cultural, que le hiciera contrapeso al legado de la represión franquista» a la creación de una «narrativa alternativa: la de la Ciudad Condal como espacio cosmopolita y creativo de

influencia mundial» (CARRIÓN, 2018a) ha determinado, según se dice, el fortalecimiento de posiciones basadas en la separación de ideologías y de posturas que efectivamente connotan el lenguaje y la auto-narrativa actual. La convivencia entre los «tres discursos» parece afectar a una realidad no localizada, no incluida en los límites geográficos de los Países Catalanes, porque a partir de aquel 11 de septiembre de 2012, y aún más al considerar su eco del 25 de septiembre de 2015 –día en que se celebraron las Elecciones Autonómicas con el triunfo de las voces independentistas– se ha querido representar a Cataluña como «nuevo Estado de Europa».

El autor concluye esa fase descriptiva relativa a la constitución de la identidad catalana, tan llena de citas y referencias a autores como el historiador Jordi Amat, autor de *La conjura de los irresponsables*, uno de los libros más valorados durante este período o a Christian Salmon y a su *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear mentes*, evidenciando la incidencia del impacto psicológico en la construcción de cada discurso político, y apuesta por la convivencia de «los tres discursos, no solo en el interior de las fronteras de Cataluña, sino en diversos núcleos del territorio imaginario conocido como *Països Catalans*» (CARRIÓN, 2018a).

En este contexto, el autor introduce la conclusión de su discurso «más allá de las grandes retóricas sociales», desviándose hacia un plan más cultural que político y social, aportando informaciones sobre la entrega de los premios Ciutat de Barcelona; destaca el valor testimonial de la película ganadora *Verano 1993*, en que la cineasta Carla Simón consigue dar valor a la función de la tradición, el sentimiento de pertenencia y la autoconciencia más allá de las cuestiones conflictivas que dominan hoy día en el discurso relacional entre España y Cataluña.

Ahora bien, si la narrativa ha constituido el hilo del discurso principal de este primer artículo, veamos ahora cómo la memoria se ha hecho protagonista de la argumentación de la segunda entrega de la serie, *Choque de memorias: la cultura y el trauma en Barcelona (II)*.

«Cultura y trauma» aparecen como los términos sugeridos tanto por el arranque del texto como por el título, rememorados por la imagen de presentación puesta al comienzo del texto. Allí se muestran los lazos amarillos colocados «en una cerca del Parque de la Ciutadella, donde se instaló una pantalla gigante para que la gente viera la sesión constitutiva del parlamento catalán, en Barcelona, el 17 de enero de 2018» (CARRIÓN, 2018b), como reza la didascalia. La imagen resulta muy evocadora a la hora de comparar los presos políticos del Procés con las víctimas del fascismo y del nazismo, comparación formulada a raíz de la anticipación de la exposición de arte «Nazis y fascistas. La ocupación simbólica de Barcelona (1939–1945)», organizada por la Direcció de Memòria, Història i Patrimoni en colaboración con el Institut de Cultura de Barcelona en el Castel de Montjuïc. La voluntad informativa con fines culturales subraya la elección del lugar de la celebración artística que no es para nada casual porque es allí que,

en 1940, fusilaron al presidente de la Generalitat Lluís Companys; el autor aprovecha el acto histórico y la información cultural sobre el evento artístico para plantear la cuestión básica del artículo: o sea, el «proceso de resemantización de espacios fuertes» como «parte de un cambio de rumbo de la marca Barcelona. Una ciudad cuya narrativa cosmopolita se ha visto de pronto interrumpida –para el 50 por ciento– o matizada –para el otro 50 por ciento– por el *procés*» (CARRIÓN, 2018b). Otra vez, referencias y citas a las pinturas de artistas catalanes contemporáneos (es el caso de Francesc Torres y Francesc Abad) nos guían por el recorrido hipertextual compuesto por Carrión en búsqueda del significado y de las posibles modalidades de representación del trauma colectivo.

Pero la atención ahora se enfoca en los nexos existentes entre la conmemoración y la transmisión de la memoria histórica de los acontecimientos más o menos recientes.

El acento vuelve a ponerse sobre los cambios que, desde el final de la dictadura hasta hoy, han conformado la percepción identitaria catalana y, al mismo tiempo se da énfasis al «conflicto entre memoria y marca Barcelona» para mostrar las evoluciones que, con el tiempo, han influido en la manera de rendir homenaje y preservar la memoria histórica ciudadana y nacional. Buen ejemplo de esto es la referencia a otro evento artístico cultural «La herida de Hipercor. Barcelona 1987», exposición a cargo del Museo de Historia de Barcelona (MUHBA) y promovido por el Comisionado de Programas de Memoria del Ayuntamiento de Barcelona, que tuvo lugar durante cuatro meses a partir del diciembre de 2018, en memoria de las víctimas del atentado perpetrado por ETA en los almacenes Hipercor del barrio de Sant Andreu. La mención al evento conmemorativo vuelve a marcar la intención del trabajo informativo del autor, más allá de la difusión de las noticias de carácter cultural: señalar la inercia con la que se ha compensado la memoria de las víctimas de eventos trágicos, como la explosión de la bomba en el centro comercial o la persecución nazifascista, evidenciando el progreso al que asistimos en los últimos años en relación a las iniciativas de preservación de la memoria colectiva. A este propósito, pone dos ejemplos recientes y muy significativos en los que destaca el papel del MUHBA como ente propulsor de proyectos de salvaguardia del material documental ligado a acontecimientos relevantes: el atentado terrorista del 17 de agosto en la Rambla y el referéndum del 1 de octubre. En ambos casos, la recogida de documentos (grabaciones, entrevistas, artículos, fotografías, etc...) ha sido inmediata y ha contribuido de forma veraz y rigurosa a la creación de un memorial exigente y completo.

El 17 de agosto y el 1 de octubre son dos fechas históricas de significados muy distintos que corren riesgo de confusión por su cercanía en el tiempo.

Entre ambas se celebró la Diada del 11 de septiembre con las mismas rosas que pocos días antes se habían mostrado como símbolo de rechazo al terrorismo.

Los lazos amarillos de estos meses ya fueron usados por los senadores de Convergència i Unió en 2014 para reivindicar el derecho a decidir en Cataluña.

CARRIÓN, 2018b

En este sentido, la conclusión del artículo revela la actitud autorreflexiva que necesariamente ha investido la conciencia pública catalana y ha llevado a la sociedad a encontrar la forma más adecuada para representar sus propios traumas y choques comunes.

Desde el punto de vista estructural, ambos artículos revelan estrategias similares en la construcción del discurso. Además del carácter hipertextual que los define, señalamos cierta coherencia en la organización de los datos de la refutación. Las estructuras comunicativas y las operaciones lógicas de articulación de las fases narrativas observan las pautas previstas por el género.

Es evidente la carga de narratividad de sus artículos que se configuran realmente como trabajos sometidos al proceso de elaboración narrativo-periodístico, según las modalidades de construcción mencionadas y que requieren la sucesión de las operaciones lógicas-lingüísticas del análisis, de la síntesis y de la hipótesis. Como el trabajo del periodista no se limita al suministro de datos, sino que debe velar por interpretarlos y dotar su texto de una macroestructura narrativa capaz de transmitir su valor intelectual, observamos que dicha secuencialidad le sirve al autor para lograr mayor eficacia comunicativa. De este modo, se hace evidente la prevalencia de los caracteres distintivos propios de cada modalidad narrativa periodística descrita en el marco de la crónica, según las distinciones apuntadas por María Jesús Casals Carro, del relato periodístico explicativo o mostrativo:

En todo relato periodístico, ya sea explicativo o mostrativo, el periodista debe hacer las tres operaciones que compondrán su narración: describir, secuenciar, explicar. En los reportajes o crónicas de carácter explicativo la explicación será determinante en la composición narrativa y a ella se supeditarán las descripciones y la secuenciación. Si el relato es mostrativo, por el contrario, serán la descripción y la secuenciación las operaciones protagonistas.

CASALS CARRO, 2005: 461

Su prosa siempre es directa, y a la vez concéntrica: las fases del discurso parecen marcadas perfectamente, son puntuales, netas; los pasajes retóricos ceden a la exigencia narrativa necesitada por la crónica, «una crónica de viaje, esa paradójica, porque el viaje es movimiento y la escritura lo detiene, porque el viaje es siempre crónico y la crónica aspira a serlo, pero solo a veces lo consigue» (CARRIÓN, 2017b).

En conclusión, resulta evidente la coherencia exhibida por los trabajos comentados, finalmente incluidos en el marco creativo e informativo de la crónica literaria, un género de autor en que el diálogo entre literatura y periodismo alimenta su potencia y vivifica sus potencialidades.

4. Conclusiones

Si la convivencia entre estas dos artes no perjudica el valor y la eficacia peculiares de cada producto creativo, de hecho la escritura de Jorge Carrión se ofrece como buen ejemplo de hibridación artística. Su forma de pensar y de ejercer el periodismo, quedando anclado a los tejidos culturales de información y promoción de eventos e iniciativas, de la presentación de libros a exposiciones de arte, sin olvidarse de las puntuales reseñas de las mejores producciones de series televisivas internacionales, dan valor a su presencia en prensa como periodista cultural muy atento a las novedades y a los cambios que ocurren en el vasto panorama contemporáneo. Además del interés cultural, colabora en la identificación de sus trabajos la mirada literaria del escritor conocedor de las dinámicas humanas y de los territorios barridos para sus creaciones. El elemento espacial vuelve a tener un papel fundamental tanto en sus trabajos más propiamente periodísticos (como se ha visto, las dos crónicas proponen un punto de vista particular sobre la reelaboración traumática que ha implicado una redefinición del sentimiento social y espacial de la capital catalana) como en sus creaciones narrativas y ensayísticas. Hace falta recurrir, en esta fase final, al primer ejemplo de su interés activo por los espacios urbanos, es decir al cómic *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*, elaboración gráfica de carácter social en que el valor documental tiene mucho que ver con la vocación periodística de su autor.

Efectivamente, el producto final restituye el retrato de una ciudad oculta, de una sociedad marginal –la de los chatarreros y de los vagabundos– eclipsados por el fortalecimiento de la ola independentista que, al tiempo de las investigaciones llevadas a cabo por Forniés y Carrión, convulsionaba Barcelona. Los autores marcan la personalización de los personajes que aparecen durante el relato gracias al dibujo que sustituye a la cámara y que consigue aportar a la narración gráfica aún más realismo y fuerza comunicativa; por otro lado, el texto se enriquece de fuentes documentales (comunicaciones oficiales en redes sociales y páginas web oficiales, informes, etc...) y de transcripciones de diálogos en directo, sacados muy fielmente de las entrevistas, que contribuyen a fundamentar la eficacia de un reportaje en formato cómic que atestigua el estado brutal que domina en espacios bien definidos de la ciudad, como el caso de las Encants. Además, otro aspecto que eleva el rigor investigador y la potencia narrativa de la novela gráfica es la presencia de los dos autores como co-protagonistas de la narración, marca residual de procedencia tanto narrativa como periodística, por evidenciar la connotación del relato de autor, de carácter subjetivo y testimonial.

Más lejos de la esfera narrativa, encontramos otro modelo de configuración espacial en *Barcelona. Libro de los Pasajes*, texto en que el tono literario con-

forma un ensayo «urbano» basado en las experiencias propias de su autor junto a la voluntad de ir más allá de las apariencias. La rememoración del pasado barcelonés se enfrenta, a través del recorrido por los pasajes, a su conformación moderna, hecha de amplios espacios abiertos a la invasión masiva. Los pasajes, más de cuatrocientos explorados por Carrión, restituyen de forma simbólica la herencia de un pasado que ha quedado oculto u olvidado tras la imponente modernización que ha investido a la capital. Una vez más el recorrido por las calles y los encuentros ocasionados por las largas sesiones de rastreo, protagonizan su percepción del espacio urbano confiriendo a la escritura un poder descriptivo unido al tono reflexivo propio de un ensayo que sabe contar el espacio interior y exterior de una ciudad. Un texto en que narrativa e investigación vuelven a estar al lado la una de la otra, coincidiendo en la perspectiva del autor animado por el descubrimiento de la cara oculta (y, otra vez, quizá olvidada) de Barcelona. La vocación periodística se revitaliza con la pasión narrativa que connota el tono de su relato, dando lugar a un valioso ejemplo de hibridación genérica que, si de un lado pone en valor las tesis asumidas por el presente trabajo, del otro subrayan la eficacia comunicativa lograda por la fusión de ambas perspectivas artísticas.

Para mí, el periodismo siempre es generosidad. Intento que el libro no sea sobre mi persona. Los protagonistas son los pasajes, pero soy quien los conecta con el todo, soy el hilo conductor, mi cuerpo que camina y mis ojos que ven. Por otro lado no creo en el mito de la objetividad del periodismo y me interesa recordar que siempre hay un sujeto que está ahí mirando, oyendo y pensando y también me interesa mucho la crónica que ensayo y el ensayo que narra, intento trabajar constantemente desde esos dos parámetros.

COROMINAS I JULIAN, 2017

La conexión entre varios géneros de escritura posibles colabora en el reconocimiento del autor. Y el caso de Jorge Carrión nos ha permitido acceder a una panorámica de las combinaciones posibles entre varias formas y modalidades de practicar el periodismo narrativo hoy en día.

Su inclinación hacia el relato facilita la implicación narrativa en esos textos que guardan cierta atención a las inversiones cotidianas, al presente como al pasado involucrado en un espacio común que se reconoce en la ciudad.

Podríamos decir, entonces, que el periodismo narrativo es una mirada, una forma de contar y una manera de abordar las historias. Pero claro, no es un martini: nadie podría decir que sumar dos partes de un buen qué, agregarle una pizca de un gran cómo, y rematar con un autor y una aceituna darán, como resultado, una buena pieza de periodismo narrativo.

GUERREIRO, 2010

Bibliografía

- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel, 1997: *La crónica periodística. Tres aproximaciones a su estudio*. Sevilla, Ed. Padilla.
- CARRIÓN, Jorge, 2017a: *Barcelona. Libro de los pasajes*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CARRIÓN, Jorge, 2017b: «Los perros de Capri (II): Bajo el volcán». *The New York Times* (sección *Cultura* –ed. Digital), 10.09.2017. [En línea]. <https://www.nytimes.com/es/2017/09/10/los-perros-de-capri-ii-bajo-el-volcan>. [Fecha de consulta: 28.07.2018].
- CARRIÓN, Jorge, 2018a: «Choque de narrativas: la cultura y el trauma en Barcelona (I)». *The New York Times*, 11.02.2018. [En línea]. <https://www.nytimes.com/es/2018/02/11/choque-de-narrativas-la-cultura-y-el-trauma-en-barcelona-i/>. [Fecha de consulta: 29.07.2018].
- CARRIÓN, Jorge, 2018b: «Choque de memorias: la cultura y el trauma en Barcelona (II)». *The New York Times*, 18.02.2018. [En línea]. <https://www.nytimes.com/es/2018/02/18/politica-cultural-proces-barcelona-ii/>. [Fecha de consulta: 29.07.2018].
- CASALS CARRO, María Jesús, 2005: *Periodismo y sentido de la realidad. Teoría y análisis de la narrativa periodística*. Madrid, Editorial Fragua.
- CHILLÓN, Albert, 2014: *La Palabra Facticia. Literatura, periodismo y comunicación*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; València: Universitat de València.
- COROMINAS I JULIÁN, Jordi, 2017: «La ciudad escondida: Jorge Carrión y los pasajes de Barcelona». *El Confidencial* (sección *Cultura* –ed. Digital), 01.03.2017. [En línea]. https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-03-01/jorge-carrion-barcelona-libro-de-los-pasajes_1340151/. [Fecha de consulta: 26.06.2018].
- GOMIS, Llorenç, 2008: *Teoría de los géneros periodísticos*. Barcelona, Editorial UOC.
- GRIJELMO, Álex, 1998: *El estilo del periodista*. Madrid, Taurus.
- GUERREIRO, Leila, 2010: «¿Qué es el periodismo literario?». *Revista Anfibia* (Leído en el seminario «Narrativa y periodismo», en Santander, España, desarrollado por la Fundación Santillana, la Fundación Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Instituto Tecnológico de Monterrey, en el año 2010). [En línea]. <http://www.revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/>. [Fecha de consulta: 28.07.2018].
- HERRSCHER, Roberto, 2012: *Periodismo Narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Barcelona, Publicacions i Edicions de l'Universitat de Barcelona.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, 1993: *Curso general de redacción periodística*. Madrid, Paraninfo.
- MARTÍN VIVALDI, Martín, 1987: *Géneros periodísticos. Reportaje, crónica y artículo*. Madrid, Paraninfo.
- SÁNCHEZ, José Francisco; LÓPEZ PAN, Fernando, 1998: «Tipología de géneros periodísticos. Hacia un nuevo paradigma». *Comunicación y Estudios Universitarios*, vol. 8.
- SAINZ BORGÓ, Karina, 2015: «Jorge Carrión, el hombre que escribe novelas bajo el agua del Mar Rojo». *VozPopuli*, sección *Cultura*, 04.02.2015. [En línea]. https://www.vozpopuli.com/altavoz/cultura/Culturas-Literatura-Novelas-Ficcion-Cultura-novela-ficcion-Jorge_Carrión_0_776922333.html [Fecha de consulta: 12.06.2018].
- TIJERAS, Ramón, 2013: «Periodismo narrativo y no ficción». *Comunicación 21, Revista científica de estudios sobre cultura y medios*, nº 4. ISSN 2174-7253. [En línea]. http://comunicacion21.com/wp-content/PDF/Cuatro/Periodismo_narrativo.pdf. [Fecha de consulta: 28.07.2018].

Nota biobibliografica

Valeria Cavazzino ha obtenido un Doctorado en «Culturas de los países de lengua ibérica y latinoamericanas» en 2014. Sus estudios se han centrado en las relaciones entre literatura y periodismo en el mundo hispánico actual. Ha participado en varios congresos, nacionales e internacionales y actualmente tiene una beca de investigación sobre la representación de la identidad nacional española en la prensa contemporánea.



LUCA PALMARINI

Università Jagellonica

 <https://orcid.org/0000-0002-4223-8290>

La fuga del capitano Charles Lux dalla fortezza di Glatz (Kłodzko) in Bassa Slesia: la narrazione tra funzione estetica e persuasiva

Captain Charles Lux's
escape from the Glatz fortress (Kłodzko fortress) in Lower Silesia:
The narration between aesthetic and persuasive function

ABSTRACT: This article analyzes the presence of propaganda and its persuasive strategies in the narration born on the occasion of the famous escape in 1912 by Charles Lux, captain of the French army, from the several Prussian fortress of Glatz, present-day Kłodzko (Poland). In particular, through the analysis of the articles published by the French press after his escape, as well as the captain memoirs, it can be seen how the persuasive technique acquires a particular meaning in the narration.

KEY WORDS: Kłodzko fortress, Charles Lux, propaganda, narration, French–German enmity

L'articolo analizza la presenza della propaganda e delle sue strategie di persuasione nella narrazione nata in occasione di una fuga – avvenuta nel 1912 e resa celebre dalla stampa – da parte di Charles Lux, capitano dell'esercito francese, dalla fortezza prussiana di Glatz, oggi Kłodzko, in Polonia. Attraverso l'analisi della narrazione degli articoli pubblicati su alcuni quotidiani dell'epoca e delle memorie dello stesso Lux, si potrà trovare conferma di come la propaganda sia stata presente in un sistema repubblicano, dove ufficialmente esisteva la libertà di stampa. In questo caso, a differenza di quanto avviene nei regimi totalitari, la propaganda trova la sua forza in una certa invisibilità che, paradossalmente, la rende facilmente onnipresente e ne fa uno strumento adatto alla narrazione.

Una breve definizione di propaganda attraverso alcuni dizionari

Prima di addentrarmi in una riflessione sulla narrazione e sulla terminologia scelta riguardo a questo singolare episodio, è mia intenzione citare le definizioni di propaganda presenti in alcuni dei più importanti dizionari monolingui delle lingue francese e italiana. *Le Grand Robert* (ROBERT, 2001) al lemma **propagande** riporta l'etimologia del termine: «-1689, congrégation de la propagande; trad. lat. Congregatio de propaganda Fide 'pour propager la foi'». Di seguito si trova l'accezione che ne rispecchia il significato attuale: «Action exercée sur l'opinion pour l'amener à avoir certaines idées politiques et sociales, à vouloir et soutenir une politique, un gouvernement, un représentant». In questa definizione il concetto di propaganda è fortemente legato all'azione esercitata sull'opinione, ovvero una persuasione utilizzata da governi e politici.

Il *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI) (BATTAGLIA, 1988), invece, alla voce **propaganda** riporta:

Attività volta alla diffusione e al sostegno di idee politiche, di credenze o fedi religiose, di posizioni ideologiche, culturali, di tutto ciò che può costituire oggetto di persuasione per svariati destinatari, o, anche, a fornire un'immagine positiva, lusinghiera, accattivante della realtà che ne è oggetto, o a indurre il maggior numero possibile di persone a seguire determinati comportamenti.

Di grande interesse, per una comprensione storico-linguistica dell'episodio qui proposto nell'analisi, è come in tale definizione non venga posto solo il risultato, ovvero 'la persuasione' fine a se stessa, la giustificazione del 'bisogna farlo', del 'ciò che si fa è necessario', ma anche la convinzione del fatto che si tratti di qualcosa di giusto, trasmettendo un'immagine positiva della realtà.

Alla voce **Propaganda** De Mauro (*Il nuovo De Mauro*) scrive: «**1a.** attività volta alla diffusione di concetti, teorie o posizioni ideologiche, politiche, religiose e sim., al fine di condizionare o influenzare il comportamento e la psicologia collettiva di un vasto pubblico: *propaganda contro l'energia nucleare, propaganda elettorale*». Vengono dunque messi in evidenza i termini 'condizionare' e 'influenzare'.

Dopo questi esempi di definizione generale, si può aggiungere che il ritratto classico della propaganda, in forte sviluppo nel periodo trattato in questo articolo, si caratterizza per la sua emozionalità, ma allo stesso tempo per la sua semplice bipolarità: da una parte chi persuade è il bene, chi è all'opposto è invece il male. La forza di persuasione contenuta nella propaganda stimola le emozioni facendo leva sui valori e sui simboli che fanno parte della società a cui essa si rivolge. Negli articoli e nell'opera di seguito analizzati, non si narra di una situazione di guerra, tuttavia il nemico viene ugualmente distinto in modo

netto. La rabbia del popolo francese nei confronti dei tedeschi viene qui ampiamente stimolata facendo leva sull'aspetto emotivo, limitando, invece, fortemente quello razionale. La lezione dei rivoluzionari francesi viene accolta pienamente, poiché da una parte si esalta il successo, ma dall'altra non si perde l'occasione di denigrare il nemico; infatti, «è necessario anche e soprattutto 'demonizzarlo'» (RAGNEDDA, 2003: 269).

All'inizio del XX secolo il desiderio di alcuni stati europei di ottenere il maggior consenso interno possibile spinse a un forte sviluppo la macchina propagandistica attraverso i mezzi di comunicazione di massa allora a disposizione, ovvero libri, quotidiani, manifesti e fotografie. Come si avrà modo di vedere, le fonti giornalistiche sembrano essere ben coordinate tra loro, nonostante le tendenze politiche che i diversi quotidiani dichiaravano di avere. L'allora imperante sentimento antigermanico serviva da collante per una visione unitaria dei francesi e per dissipare la percezione di eventuali divisioni interne. La stampa e il genere letterario delle memorie militari erano un terreno fertile su cui sviluppare una narrazione con fini che oggi possiamo definire persuasivi.

L'evasione di Charles Lux dalla fortezza di Glatz e l'interpretazione della stampa francese

Nell'immaginario collettivo giornalistico e letterario francese la fortezza di Glatz ha assunto un significato particolare. Il nome di questa piccola località per molti anni è risuonato in modo lugubre alle orecchie dei francesi, poiché la fortezza sovrastante la cittadina in quei tempi assolveva anche alla triste funzione di carcere duro per i soldati nemici e per le spie. Nel 1911 la fortezza di Glatz fu oggetto di una spettacolare evasione che fornì una grande occasione alla stampa dell'epoca per dare adito a una forte propaganda antitedesca che, dopo un'accurata analisi del suo contenuto narrativo e terminologico, in alcuni casi si potrebbe perfino definire 'germanofoba'.

Aspettando l'occasione giusta, il capitano Charles Lux riuscì a eludere la sicurezza della struttura militare in cui era rinchiuso, attraversare indisturbato la città, prendere il treno che lo avrebbe portato in Austria-Ungheria, per poi rientrare tranquillamente in Francia, dove venne accolto con tutti gli onori. In Patria divenne colui che era riuscito in un'impresa, facendosi anche beffe del nemico. Di seguito si osserverà come la narrazione del fatto venne riportata sui quotidiani dell'epoca e nelle memorie del capitano stesso, queste ultime pubblicate soltanto nel 1932.

La narrazione giornalistica dei fatti impone la logica presentazione del protagonista, ma è interessante già da subito osservare come in ogni breve biografia

venga accuratamente sottolineato il fatto che il capitano Charles Lux fosse di origine alsaziana; tale particolare già da subito riaccendeva nel lettore francese il risentimento della cessione dell'Alsazia e della Lorena, avvenuta nel 1871. Chi leggeva veniva immediatamente indotto al risveglio di sentimenti patriottici e, di conseguenza, al disprezzo del nemico.

Nel 1910 il capitano Lux si era recato in incognito in Svizzera per contattare un agente dei servizi segreti. Successivamente il militare francese passò a Friedrichshafen per documentarsi sugli Zeppelin e sulle nuove uniformi in dotazione all'esercito tedesco, ma l'agente da cui ebbe le informazioni fece il doppio gioco e Lux venne arrestato il 3 dicembre, con l'accusa di spionaggio. Dopo essere stato trasferito in diverse località tedesche e aver subito parecchi interrogatori, il 29 giugno del 1911 Lux venne processato per direttissima, senza avvocato, e condannato grazie a false testimonianze («L'évasion du capitaine Lux», 1966: 36). La condanna inflittagli fu molto dura: sei anni di carcere di massima sicurezza per «'Trahison' – comme s'il était allemand» (36). All'epoca la stampa francese, in reazione all'evento, utilizzò termini forti come «stupéfaction» e «indignation». Il 20 giugno Lux venne spedito a scontare la pena nella severa fortezza prussiana di Glatz, in Bassa Slesia.

Interessante è osservare come, in quasi tutti i resoconti francesi dell'epoca, la motivazione di una sua eventuale evasione sia stata sempre quasi giustificata dal fatto che il capitano sentiva che la guerra fosse imminente e che egli aveva il forte desiderio di parteciparvi; veniva così esaltato il sentimento patriottico dell'ufficiale. Tale sensazione viene narrata anche dallo stesso protagonista nelle sue memorie scritte pochi mesi dopo la sua evasione: «Je sentais déjà sur nous l'ombre de la grande guerre» (LUX, 1932: 209). Da parte francese tutti erano concordi, in fede alle sue dichiarazioni, che il capitano avesse categoricamente rifiutato la possibilità di essere «prisonnier sur parole», fatto invece contestato dai tedeschi e motivo di un'ulteriore polemica politica. Tale episodio conferma come ancora agli inizi del XX secolo fosse attuale il concetto di parola d'onore, che funzionava sempre su un impegno preso in buona fede (*Risposte ai programmi delle materie...*, vol. 2, 1871: 115). Si tratta qui chiaramente di un codice militare-cavalleresco, ma è importante sottolineare come attraverso tale fatto si cerchi di convincere tutta l'opinione pubblica francese che Lux sia nel giusto. L'arte della persuasione, già esaltata dai sofisti Protogora e Gorgia, trova la sua espressione attraverso la fascinazione della parola e del discorso. I succitati filosofi asserivano in modo deciso che la verità coincide con la versione più convincente (PERGHEM, SAITA, 2001: 9). La stampa francese tenta appunto di convincere, tramite una narrazione precisa e ricca di particolari, di come Lux e, di conseguenza tutto il popolo francese, possiedano ancora il senso dell'onore, uno dei principali motivi di persuasione della giusta causa.

La narrazione dell'evasione in alcuni articoli della stampa francese dell'epoca

Si osserva ora la narrazione dell'episodio fornita da alcuni quotidiani dell'epoca. Nel *Supplément illustré du Petit Journal* (1912, nr 1104: 10) si celebra la riuscita evasione con un disegno in prima pagina, ma l'articolo a riguardo è assai breve, rispetto a uno successivo, sempre nella stessa pagina, dal titolo «L'évadé de Glatz» (Laut), che in realtà narra la storia di un altro famoso evaso della fortezza bassoslesiana, il barone Friederich von der Trenck¹. L'autore dell'articolo utilizza un collaudato espediente narrativo: esaltando le difficoltà che il predecessore Trenck ha avuto nell'evadere da Glatz, indirettamente si esalta l'impresa di Lux. Tornando al primo articolo, dal titolo «L'évasion du capitaine Lux» (10), si osserva come la spinta persuasiva sia intensa: riguardo alla verità distorta della libertà sulla parola, che secondo i tedeschi era stata concessa, l'autore afferma che è «absolument faux» e che si tratta di «affirmations malveillantes» (10). La narrazione assume dunque il classico scopo di convinzione: convincere smentendo. Ogni opinione negativa sui tedeschi trova la sua antitesi nell'esaltazione del sentimento patriottico francese: «La France entière a applaudi à cet acte de vaillance et d'énergie. Quant aux journaux pangermanistes, ils n'ont pas eu l'esprit de dissimuler leur colère et leur déconvenue». E ancora: «Cette colère des 'reptiles' double la joie qu'ont ressentie tous les patriotes français en apprenant que le vaillant officier avait pleinement réussi dans son entreprise audacieuse». Trova dunque conferma la succitata denigrazione del nemico, qui espressa tramite l'utilizzo di termini diretti come 'pangermanismo' e 'rettili'. La fortezza di Glatz viene invece descritta come ci si aspetta: «La forteresse de Glatz, où il était enfermé est bâtie sur une colline qui surplombe la ville. Elle est considérée comme la plus sûre et la mieux surveillée des prisons militaires allemandes». La strategia narrativa della persuasione trova terreno fertile nella funzionalità della fortezza, considerata la più sicura dell'intera Germania. Facendo crescere, attraverso la narrazione, l'ostilità dell'ambiente in cui Lux si trova, si esalta proporzionalmente la scaltrezza del francese, dall'altra parte si sottolinea la stupidità dei soldati tedeschi.

Un altro quotidiano è *La Croix*, che dedica al fatto un articolo dal titolo «Le retour de l'évadé» (1912, nr 3331: 1). L'episodio qui narrato assume caratteri quasi di esaltazione poetica. L'articolo conferma in tutto il suo contenuto l'onore patriottico e la propaganda francesi, ponendo l'accento sull'abilità del capitano:

¹ Friederich von der Trenck (1726–1794), scrittore e ufficiale prussiano, venne arrestato il 28 luglio 1745 e rinchiuso nella fortezza di Glatz. Dopo alcuni tentativi, la notte del 24 dicembre 1746, evase grazie alla complicità del tenente prussiano Schell e, attraversata la Boemia, riuscì a raggiungere Vienna.

« sang-froid », « patience », « courage », « prudence », ma anche « prodiges d'habileté » compiuti da Lux nel forzare due porte, calarsi da un muro di 5 metri, passare i vari livelli della fortezza. La frequenza degli aggettivi presenti nella narrazione esalta l'impresa del francese, ma così facendo tradisce la propaganda celata e i suoi fini persuasivi. Esaltando l'eroismo e l'arguzia del capitano, si esalta contemporaneamente la grandezza dell'esercito francese e del popolo, nettamente contrapposte all'ottusità tedesca. A conferma di ciò, il giorno seguente, sempre su *La Croix* (1912, nr 3332: 1), viene ricordato un precursore di Lux, il capitano francese Zurlinden, che nel 1870 riuscì a fuggire dalla fortezza di Glogau dove era rinchiuso. *L'Est Républicain* (1912, nr 8884: 1) informa che, pochi giorni dopo il suo ritorno in Francia, il capitano Lux è stato ricevuto dal ministro della guerra. Il momento è l'occasione per rispondere in prima persona proprio riguardo alla libertà sulla parola. Si permette alla fonte diretta di smentire in modo categorico la versione fornita dai tedeschi (1):

Lux n'a pu circuler, sur parole, dans la ville de Glatz. Le capitaine s'est refusé à toute interview ; toutefois, il a tenu à mettre en lumière un point particulier et à démentir une assertion des journaux allemands, qui lui est restée sur le cœur. — On a prétendu en Allemagne que j'étais prisonnier sur parole. J'oppose à cette affirmation inexacte et véritablement audacieuse le démenti le plus formel — a-t-il déclaré. J'étais si peu prisonnier sur parole que j'étais enfermé dans une chambre donnant sur une cour intérieure de la forteresse, où la surveillance était exercée par des sentinelles munies de cartouches à balles.

Anche qui la parola d'ordine della narrazione è 'smentire'. In questo caso, però, il tono dell'eroe è pacato: l'affermazione dei tedeschi viene definita « inexacte et véritablement audacieuse », mentre il giornalista, incalzato dal forte tono propagandistico di cui la stampa francese era allora impregnata, scrive di 'indignazione tedesca', passando a una celebrazione dal tono fortemente patriottico (1):

C'est avec une patriotique émotion, que, dans l'Est, on s'est intéressé à la merveilleuse aventure du capitaine Lux, qui vient de s'évader de la forteresse de Glatz, en Silésie. Glatz, Glogau, comme ces noms résonnent lugubrement aux oreilles françaises ! Tant des nôtres, après nos défaites, ont connu dans leurs sombres donjons la vie énervante du prisonnier de guerre ! L'évasion du capitaine Lux prendra place dans la liste des évasions célèbres à côté de celles du duc de Beaufort, du château de Vincennes, de Casanova, des Plombs de Venise, du prince Louis-Napoléon Bonaparte du fort de Ham, de Garibaldi de l'île de Caprera. La forteresse de Glatz n'avait pas vu d'évasion depuis 1746. Le baron de Trenck, terrible capitaine de pandours, qui y était interné, fit le mort.

L'autore conferma la visione che hanno nell'immaginario francese le severe fortezze di Glogau e Glatz. La narrazione dell'evasione del capitano Lux assume toni epici e letterari, diventando degna di essere paragonata a fughe di personaggi celebri, come Casanova, Napoleone e Garibaldi. L'evasione di Trenck, invece, serve anche come riferimento temporale: era dal 1746 che nessuno riusciva più nell'impresa, quindi il lettore viene invitato a interpretare la fuga di Lux come qualcosa di sensazionale.

L'Express du midi del 3 gennaio (1912, nr 6974: 6) riporta un articolo incentrato anch'esso sulla questione della parola data. Seguendo la linea generale, l'autore dell'articolo rifiuta categoricamente l'ipotesi tedesca, narrando nei dettagli la spettacolare fuga dello scaltro ufficiale, fornendo particolari degni di una spia dei migliori romanzi gialli: l'espeditore delle riviste inviategli rilegate con uno spago che Lux metteva accuratamente da parte per creare una corda, le lettere scritte con dell'inchiostro simpatico ricavato dal limone, il resoconto preciso della fuga. La precisione della narrazione assurge a negare ogni eventuale dubbio, mentre l'ira di Berlino verso i responsabili della fortezza (il comandante della cittadella aprì un'inchiesta) viene subito sfruttata da parte francese per dimostrare al popolo che i tedeschi hanno mentito. I fini persuasivi risultano evidenti anche nella convinzione che lo Stato è compatto e felice (6):

Aujourd'hui c'est fête à l'état-major, fête à toutes les tables d'officiers, fête dans toute la population civile, car tous les coeurs français battent la même mesure ; en ce jour de l'An, chacun voit dans ce succès le présage d'une année heureuse. Chacun regarde l'avenir avec confiance. Un officier français a su montrer au monde les qualités de notre race.

Ancora una volta si fa leva su sentimenti nazionalisti, mentre si persuade il lettore della superiorità dei francesi cui segue, secondo uno schema collaudato, la denigrazione del nemico, in questo caso tramite un altro aspetto della persuasione, l'ironia: « On parle, ici avec un sourire frondeur sur les lèvres », di « un point de malice », « pour ridiculiser un peu la négligence teutonique ». Si arriva persino a pubblicare una lettera scherzosa in cui il capitano fuggitivo chiede scusa al comandante del carcere per essersene andato senza salutare nessuno: « Franchement parlant, Glatz est une ville charmante, j'ai peu m'en rendre compte du haut de la citadelle, seulement me j'ennuyas beaucoup dans votre forteresse ».

Il quotidiano *L'Impartial* (1912, nr 9541: 1) esalta la fuga e l'abilità del francese, richiamandosi direttamente al luogo in cui egli si trovava:

Une citadelle, nul ne l'ignore, n'est pas ouverte comme une gare de voyageurs ; des sentinelles gardent la forteresse, des patrouilles circulent dans les chemins de ronde et les factionnaires ont ordre de tirer sur ceux des habitants de ce séjour peu enchanteur qui feraient mine de partir vers d'autres rivages. Le

capitaine eut donc à s'armer de courage, ce qui est commun à tous les officiers français, et à combiner « énergie » et « habileté » pour arriver à la réussite du plan qu'il s'était tracé.

La sottile ironia riguardo alla fortezza, che non è aperta come una stazione, aumenta, dunque, la bravura del Nostro, risultato della 'combinazione di energia e abilità', cui si aggiunge il suo 'coraggio'. L'eccezionalità dell'evento viene esaltata senza usare un lessico troppo forzato e complimentoso. Anche qui, ad un certo punto, la narrazione si concentra sul fatto che la libertà concessa sulla parola è un'informazione inesatta e azzardata, pienamente smentita dal capitano. La descrizione precisa dell'evasione in tutti i suoi particolari sembra proprio avere il fine di confutare tale dubbio. Attraverso la persuasione, la narrazione assume il chiaro scopo di smentire categoricamente la versione presentata dalla parte avversa. Tutti i lettori devono sapere che il francese non ha mancato a nessuna parola data, proprio perché essa non è stata affatto pronunciata. In un'ottica di tecnica persuasiva invisibile, il lettore viene rassicurato: lo Stato c'è, la Patria vigila sui suoi cittadini. La dedizione alla Francia viene affiancata a quella alla famiglia. Nel caso di Lux l'esempio è eccelso, in quanto prima di incontrare le autorità egli dedica la domenica proprio alla famiglia, mentre il giorno seguente si recherà al comando supremo con i suoi due fratelli, anch'essi militari.

Anche le *Sisteron Journal* (1912, nr 2308: 1), sempre in prima pagina, riporta dell'evasione di Lux. L'autore scrive senza remore che il capitano ha dato un 'forte smacco' alla politica tedesca, ma che ha lasciato in modo cavalleresco la fortezza di Glatz. Da una parte continua la persuasione del sentimento di ingiustizia, dall'altra l'ironia francese sull'episodio sembra non avere limiti, mentre nel seguito dell'articolo vengono presentate altre evasioni memorabili, tra cui quella del colonello Saussier, imprigionato a Graudenz, e di Paul Déreuledé, detenuto a Breslavia. Qui l'accento di persuasione viene portato all'estremo, in quanto si tratta di altri militari francesi. Non viene dunque persa l'occasione per sottolineare la superiorità culturale francese contrapposta all'ottusità teutonica.

L'impresa di Lux viene ancora ricordata nel 1919 in un articolo ripubblicato nel 1966 su *La Jaune et la Rouge* (1966: 37). Nella parte conclusiva la retorica nazionalista e propagandista prende il sopravvento, allontanando il lettore dalla realtà e introducendolo nel mito:

L'enthousiasme est immense en FRANCE. On est au lendemain d'AGADIR et les rapports avec l'Allemagne sont des plus tendus. La joie éclate, unanime, même dans la rue, même dans les casernes (celui qui écrit ces lignes, alors canonnier, peut en témoigner). Les journaux rivalisent dans les récits de cet exploit presque incroyable. La Presse allemande, elle, fait un terrible tapage. Après avoir converti de calomnies le Capitaine LUX, après avoir accusé de complicité tout le personnel de la prison, elle constate avec fureur que,

connaissant dès lors tous les agents du contre-espionnage allemand, l'évadé est devenu particulièrement dangereux pour l'Allemagne. Mais cette colère provoque en FRANCE un éclat de rire général. * * * Le Capitaine LUX a prouvé que l'ingéniosité, le sang-froid, l'audace, la fermeté d'âme dans la volonté de Servir permettent de réussir ce qui semblait irréalisable. Cette leçon méritait d'être rappelée.

Ancora una volta la scelta della terminologia per la narrazione sembra essere di estremo interesse. Dotata di toni molto accesi, essa sembra quasi volere trovare una giustificazione nella crisi di Agadir, allora molto sentita (CORNIK, MORRIS, 1993: 20). L'accusa viene qui principalmente rivolta verso la stampa tedesca, che prima ricopre di calunnie il capitano, poi accusa di complicità tutto il personale della prigionia, infine riconosce con 'furore' e 'collera' che il capitano è a conoscenza di importanti informazioni segrete riguardanti le armate tedesche. Agli epiteti negativi indirizzati alla nazione germanica corrispondono le puntuali lodi al capitano, dotato di «ingéniosité», «sang-froid», «audace», «fermeté d'âme» e «volonté de servir». La narrazione, dunque, si pone al servizio dello Stato, cercando di convincere il proprio popolo di essere dalla parte della ragione. Stava prendendo forma il principio che in seguito avrebbe differenziato la propaganda dalla persuasione: «la quantità informativa con cui sommergere le menti *senza che queste abbiano sufficienti alternative*. La Propaganda non ammette d'essere contraddetta» (MARZO, 2006: 106).

In questo excursus su parte della stampa francese dell'epoca si è messo in evidenza l'elemento del bipolarismo presente nella narrazione del fatto, il bene contro il male, la ragione contro il torto. Il tentativo di influire sul pensiero e sulle azioni umane sulla scia degli stati emozionali e delle reazioni della coscienza, trova qui una semplice ma pragmatica conferma. Il gesto eroico deve avere un valore plateale, essere ben visibile a tutti per rimanere impresso nella memoria collettiva.

Le memorie del capitano Lux

L'impresa di Lux viene da lui stesso narrata nella citata autobiografia, dal titolo *L'évasion du capitaine Lux* (LUX, 1932), pubblicata soltanto a vent'anni di distanza. Anche quest'opera letteraria conferma, all'interno della narrazione, la sua funzione propagandistica, oltre che di memoria storica. Ciò si può evincere già dalla prefazione dell'opera (9–10), scritta dal generale Hirschhauser. Ecco i meriti del capitano elencati in sole due pagine:

Une ingéniosité sans pareille
Un effort de volonté admirable
Une audace incroyable
Un dévouement absolu
Qualités de sang-froid, d'énergie, d'audace réfléchie qui lui ont permis de se tirer si habilement des griffes allemandes
Belles qualités morales : fermeté d'âme, foi dans le succès, dévouement à la Patrie, volonté de « servir ».
Bel exemple pour la jeunesse française

La figura del capitano viene dunque fortemente esaltata. Si riscontrano ben 14 espressioni, rese con modi dire, aggettivi e sostantivi che lo descrivono positivamente. D'altra parte, bisogna tenere presente che chi scrive è un generale, ovvero colui che è a capo della struttura militare, che sa giudicare i suoi sottoposti e il cui giudizio non si discute. La scelta risulta essere azzeccata; d'altronde «un messaggio propagandistico [...] vuole considerarsi come oggettivo e indiscutibile» (TESTA, 2003: 24). La prefazione ha sempre un ruolo fondamentale nell'inquadrare la successiva narrazione, proponendosi persuasiva per eccellenza; in questo caso il fine è nettamente visibile.

L'opera *L'évasion du capitaine Lux* è divisa in sei capitoli. Due di essi riguardano il soggiorno e l'evasione. Ecco la descrizione che il capitano fa del suo arrivo a Glatz:

Nous remontions la rive droite de la Neisse et sur l'autre rive se dressait en profils géométriques la silhouette puissante de la forteresse qui semblait tapie dans un berceau de verdure. Trois étages de casemates prenaient jour sur une haute façade qui dominait la ville. On eût dit le château de Belfort mais dégarni du fameux lion de Bartholdi. Après avoir traversé la Neisse réduite à un mince filet d'eau qui se frayait un passage à travers un banc de gravier, nous nous engageâmes dans la rue Frankenstein; elle nous conduisit à une petite place où une sentinelle montait la garde devant un bâtiment à l'aspect militaire: c'était la Kommandantur (Bureau de la Place) qui donnait accès à la forteresse.

Lux, 1932: 114

La prima descrizione fornitaci direttamente dal protagonista ci presenta, dunque, una 'fortezza possente', scandita da 'profili geometrici'. Doveva, dunque, fare impressione a priori, considerata la fama negativa di luogo di punizione che l'accompagnava. Nel racconto di Lux domina la sensazione di grandezza e di austerità che l'edificio possiede, fatto in parte naturale, considerato che si tratta di una fortezza militare, ma allo stesso tempo si può cogliere lo scopo dell'autore che, descrivendo dettagliatamente l'aspetto della struttura e della sua

possenza, eleva all'ennesima potenza la successiva impresa della fuga; ecco allora le «énormes murailles patinées par les siècles» (LUX, 1932: 116), in cui l'aggettivo 'enorme' si accompagna all'accezione temporale di 'secoli', a sottolineare che la fortezza è un triste monito già da lungo tempo. Nella narrazione della sua prigionia il capitano francese non tralascia di rammentare la fuga del barone Trenck:

Depuis ma condamnation illégale je ne songeais plus qu'à abrégér mon séjour forcé en Allemagne et je brûlais du désir de renouveler l'exploit du Baron de Trenck. C'était un aventurier du XVIII^e siècle. Fils d'un hobereau prussien sans fortune, le jeune baron montra de bonne heure des dispositions pour les armes [...] Mais il manqua de discrétion et attira sur lui les foudres du Roi qui, sous le prétexte de connivence avec un ennemi du Royaume, le fit enfermer à Glatz. Tout d'abord Trenck reçut des subsides de sa tendre amie ; mais la consigne se fit plus sévère et il tenta une première fois de s'évader. Par malchance, il tomba dans une fosse à purin où on le laissa mijoter pendant toute une journée [...]. Un an plus tard il s'évada de nouveau, mais cette fois avec succès grâce à la complicité de soldats déserteurs. Grisé par sa célébrité, Trenck se posa en émule de Latude et se montra en Europe ; mais il commit l'imprudence de rentrer à Dantzig où il fut arrêté par les agents du Roi et jeté dans un cachot à Magdebourg.

152–153

Narrando la storia del suo predecessore e i suoi exploit, Lux esalta la sua stessa impresa. Inoltre, egli non perde l'occasione di sottolineare che, a differenza di lui, Trenck riuscì a fuggire al secondo tentativo, mentre la sua fuga fu ottimamente congegnata, riuscendogli al primo colpo. Lux aggiunge che Trenck, sulla scia della celebrità, commise l'imprudenza di mostrarsi in pubblico in terra tedesca, emulando Latude² e venne così arrestato. Nella narrazione Lux afferma che gli ufficiali tedeschi di stanza a Glatz si passavano le informazioni sulla storia del famoso barone, ma era loro vietato parlarne con lui, affinché non gli venissero strane idee. Egli stesso, ancora prima dell'episodio dell'evasione afferma che «ce fut une précaution bien inutile» (153), anticipando al lettore il suo ingegno.

La narrazione di Lux presenta pacate allusioni antitedesche, per poi passare, sull'onda dell'euforia nazionale in seguito al suo arrivo in Francia, alla derisione pubblica dei militari tedeschi: «La fureur teutonique provoqua un éclat de rire général et cela finit, comme d'habitude, par des chansons» (204), «Les Allemands exhalaient leur mauvaise humeur dans des articles pleins de fiel que la presse française traduisait en commentaires humoristiques» (208).

² Jean Henry detto Latude (1725–1805), dopo essere fuggito dal Donjon de Vincennes dove stava scontando la sua pena, venne rinchiuso nella Bastiglia da cui riuscì a fuggire per ben tre volte (1750, 1755 e 1765).

Nonostante questo carattere dominante, non mancano momenti di letteratura estetica: «De cet observatoire incomparable, situé à 370 mètres d'altitude, un panorama splendide s'offre à ma vue, panorama digne de tenter le pinceau des nombreux artistes qui visitaient chaque année la contrée» (128).

Dai testi analizzati si evince che nel caso dell'evasione di Lux il linguaggio della propaganda attinge alla lingua comune. Non si parla, dunque, di un linguaggio specialistico, bensì di una selezione di termini capace di trasmettere la funzione espressa. Si tratta di una scelta orientata alla persuasione che non si caratterizza per tecnicismi specifici. La narrazione propagandistica riguardante il successo dell'evasione di Lux presenta termini che non devono essere specialistici, bensì eclatanti, di forte impatto sull'opinione pubblica.

Nel caso dell'evasione di Lux, la stampa francese e il capitano stesso sembrano anticipare alcune di quelle tecniche della persuasione narrativa che più tardi diventeranno materia di studio e di analisi. Infatti, seguendo le regole proposte da Kriegbaum (GASTALDI, 2016: 111) si riscontrano alcune tecniche di narrazione persuasiva più o meno celate, tra cui 'il fango', ovvero la denigrazione del nemico, anche con l'utilizzo di termini poco evidenti, di formule vaghe e condivise, così come l'uso di un 'testimonial', nel caso di Lux un personaggio meno noto, ma che la macchina propagandistica porterà agli onori delle cronache, utilizzando nella narrazione particolari della vita privata (la famiglia, i fratelli militari, la sua origine alsaziana).

Richiami narrativi dell'evasione di Lux

Abbiamo avuto modo di osservare come nell'immaginario collettivo francese Glatz, più che una città, sia vista come una severa fortezza. Un altro soldato, questa volta tedesco, ha lasciato una testimonianza della località bassoslesiana prima di partire per il fronte occidentale, dove avrebbe combattuto e perso la vita. Il diario, trovato da alcuni soldati dell'esercito francese, venne poi tradotto e pubblicato in lingua francese (*Carnet de route*, 1915). Si trova qui un accenno a una Glatz libera dal cliché di città triste:

À 8 heures, j'arrivai à la forteresse de Glatz, après avoir, dans le dernier tiers du parcours, fait connaissance de la beauté pleine de grâce de cette région montagneuse et boisée du pays de Glatz. Je m'étais représenté Glatz comme une petite ville insignifiante, et que trouvai-je? Une merveilleuse perle de petite ville de montagne. Au fond coule la Neisse en courbes et méandres gracieux; à droite et à gauche, des rochers élevés sur lesquels se dressent les forts. Entre ces rochers, campée sur la rivière, s'élève en gradins la ville elle-même: un tableau tel qu'on ne saurait s'en représenter de plus beau. Je me

promenai d'abord dans Glatz et visitai la ville avec ses vieilles rues montantes et descendantes. À midi, j'allai à la caserne du Oberholzplan où je fus affecté à la 11 compagnie du régiment de fusiliers n°38^e (comte Moltke). Après midi, conseil de revision très sommaire (production de la fiche radiographique). Puis on grimpe à la montagne escarpée du Berger avec ses casemates.

12–13

Il verde e i graziosi meandri del fiume Nissa mettono in secondo piano la triste fortezza-prigione che, però, ritorna quando il soldato deve presentarsi per la registrazione e gli viene assegnata una stanza: « La chambre n° 6, mon domicile, me fit une impression de désolation. Au cours de l'après-midi nous fûmes habillés du gris de campagne. En marge cette remarque : 'Dans celle-ci avait été détenu aussi l'espion Lux' » (13). Il narratore ricorre, dunque, alla citazione di un personaggio noto, proprio come lo stesso Lux aveva a sua volta fatto. È una narrazione scevra da fervori nazionalistici (sebbene Lux sia definito 'spia'), non solo perché si tratta di un tedesco, ma anche perché sono gli scritti di un giovane che ancora non vede nei francesi un nemico.

In precedenza si è accennato al fatto che la derisione del nemico sfociasse anche in canzoni ironiche. Anche la fuga del capitano ne ispirò alcune. In una di esse, dal titolo *Le voyage de Lux* (WION, 2013: 302), scritta da Lucine Boyer, si legge: « très poliment, sa valise à la main, il a passé sous le nez du Prussien Qui faisait sentinelle, Le long d'la citadelle ! Quand de sa fuit'le geôlier s'aperçut, il ne trouva qu'un mot ainsi conçu : 'M'sieur l'gouverneur de Glatz, Au r'voir, a c't été sur la glatce !' ». La narrazione della rocambolesca fuga di Lux si è rivelata dunque adattabile anche alla canzone, un altro mezzo utile alla persuasione di massa.

L'immagine sinistra che ha lasciato di sé quel severo luogo di detenzione è arrivata fino ai giorni nostri. Sulla rete Internet sono presenti racconti contemporanei sull'impresa di Lux, ma oltre al suo eroismo, il motivo dominante della narrazione è spesso un altro (DIODORE, 2014): « Glatz. Ce nom sonne aussi froid et sec que ses murs. Terrible forteresse Prussienne, elle est perchée sur un imposant piton rocheux. Sur cet oppidum aux redoutables remparts sont enfermés certains prisonniers d'état pour qui le simple mot 'd'évasion' n'est qu'un doux fantasma... ».

Conclusioni

L'episodio della fuga del capitano Charles Lux dalla fortezza-prigione di Glatz è la conferma dell'intensa crescita che ha avuto la propaganda agli inizi del XX secolo nella stampa, così come nella narrazione. Si tratta di un periodo

in cui la propaganda si propone come oggetto di discussione pubblica e perciò tali fatti risultano degni di un'analisi scientifica. Si potrebbe arrivare persino a definire la narrazione della fuga di Lux e la successiva diffusione mediatica proprio come una delle prime prove generali dell'enorme macchina propagandistica che entrerà in funzione con lo scoppio della Grande Guerra. L'antica tecnica della persuasione, utilizzata prima dalla stampa francese, poi in parte anche nelle memorie stesse di Lux, può senza dubbio possedere un approccio narrativo definito sensazionalista, un sensazionalismo che viene cavalcato dalla forte ondata patriottico-populista di quel particolare momento storico.

Dal punto di vista linguistico si è invece osservato come non si tratti di tecnicismi o di slogan patriottico-militari, bensì di semplici termini di compiacimento ed esaltazione (oppure di denigrazione, nel caso in cui si scriva dei tedeschi) che devono risultare di forte impatto, al fine di convincere la maggior parte dell'opinione pubblica dell'eroismo e del coraggio francesi, così come della cattiveria dei nemici. Si tratta di termini che conferiscono alla narrazione caratteristiche e finalità ben precise.

Bibliografia

- BATTAGLIA, Salvatore, 1988: *Grande dizionario della lingua italiana*. Vol. 14. Torino, Utet.
- Carnet de route d'un soldat Allemand*. 1915. Paris, Nancy, Librairie Militaire Berger-Levrault.
- CORNIK, Martyn; MORRIS, Peter, 1993: *The french secret service*. Vol. 6. New Brunswick, London, Transaction publisher.
- GASTALDI, Sciltian, 2016: *Assalto all'informazione*. Monte Porzio Catone, Effepi libri.
- « L'évasion du capitaine Lux ». 1966. *La Jaune et la Rouge*, nr 201, pp. 36–37.
- LUX, Charles, 1932: *L'évasion du capitaine Lux*. Paris, Les œuvres représentatives.
- MARZO, ENZO, 2006: *Le voci del padrone: saggio di liberalismo applicato alla servitù dei media*. Bari, Edizioni Dedalo.
- PERGHEM, Anna; SAITA, Emanuela, 2001: *I linguaggi della persuasione*. Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica.
- RAGNEDDA, Massimo, 2003: "La propaganda tra passato e presente: evoluzione e ipotesi di comparazione". *AnnaliSS*, n. 3, pp. 259–283.
- Risposte ai programmi delle materie sulle quali dovranno essere esaminati i luogotenenti di fanteria e di cavalleria che aspirano all'avanzamento a capitano*. 1871. Vol. 2. Torino, G. Candeletti successore Cassone.
- ROBERT, Paul, 2001: *Le grand Robert de la langue française*. Paris, Le Robert.
- TESTA, Anna Maria, 2003: *La pubblicità*. Bologna, Il Mulino.
- WION, Pascal, 2013: *14–18, La Victoire en chantant : Histoire de la Grande Guerre au travers des chansons de l'époque*. Paris, Editons Imago.

Quotidiani francesi selezionati

La Croix, 1912, nr 3331: « Le retour de l'évadé », 3 gennaio, p. 1.

La Croix, 1912, nr 3332: « Un précurseur du capitaine Lux », 4 gennaio, p. 1.

L'Express du midi, 1912, nr 6974, 3 gennaio, p. 6.

L'Impartial, 1912, nr 9541, 3 gennaio, p. 1.

L'Est Républicain, 1912, nr 8884: PIREYRE, Léon: « Le cas du capitaine Lux », mercoledì 3 gennaio.

Sisteron Journal, 1912, nr 2308, 6 gennaio, p. 1.

Supplément illustré du Petit Journal, 1912, nr 1104: « L'évasion du capitaine Lux », 14 gennaio, p. 10.

Supplément illustré du Petit Journal, 1912, nr 1104: LAUT, Ernest: « L'évadé de Glatz ». 14 gennaio, p. 10.

Sitografia

DE MAURO, Tullio, 2016: *Il nuovo De Mauro*, voce **propaganda**, <https://dizionario.internazionale.it/parola/propaganda> [data dell'ultima consultazione: 12.03.2019].

DIODORE, 2014: *Le meilleure des passes temps en prison est d'essayer d'en sortir...*, <http://taxistoria.canalblog.com/archives/2014/02/09/29158949.html> [data dell'ultima consultazione: 10.04.2019].

Nota biobibliografica

Luca Palmarini, laureato in lingua e letteratura polacca presso l'Università degli Studi di Genova, è dottore di ricerca presso la facoltà di Italianistica dell'Università Jagellonica di Cracovia, dove insegna storia contemporanea d'Italia, civiltà italiana, traduzione consecutiva e simultanea dal polacco all'italiano. Le sue pubblicazioni scientifiche riguardano soprattutto i rapporti culturali italo-polacchi. È autore della monografia *La lessicografia bilingue italiano-polacca, polacco-italiana dal 1856 al 1946* (2018), pubblicata da Peter Lang.



ASEEL SAMIR

Cairo University

 <https://orcid.org/0000-0002-4741-1531>

RABIE SALAMA

Luxor University

 <https://orcid.org/0000-0001-5711-8745>

Struttura e narratore ne *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni

Structure and narrator
in *The Betrothed* of Alessandro Manzoni

ABSTRACT: In the early 19th century, the Italian literature did not have a mature novel, as is known today. The Italian novelist, Manzoni, and his masterpiece *The Betrothed*, set a solid basis for the contemporary Italian novel; thanks to its' narrative characteristics that helped the novelist in achieving different reformative goals, woven stupendously with fictional, historical and realistic threads.

The main purpose of this study is to apply an analytical and thematic approach on the structure and narrator of the novel. Furthermore, the research aims to distinguish the main artistic characteristics adopted from the European historical novel. The study then focuses on analyzing the function of the anonymous author's fictional frame and how it created a diversity in the narrative levels. The research also highlights the importance of the omniscient narrator, the strong relations between the narrator and the narratee, the different narrative perspectives, and finally the polyphony: techniques that enhanced the realistic dimension of the novel.

KEY WORDS: novel, manzoni, *The Betrothed*, structure, narrator

Introduzione

In Italia all'inizio dell'Ottocento, a differenza di altri paesi europei, non esisteva un romanzo maturo come lo conosciamo oggi nella sua forma complessa. Alessandro Manzoni, con la scelta di scrivere il suo romanzo storico *I Promessi Sposi*, ha lasciato un segno significativo nella letteratura italiana. Questa prestigiosa opera ha raccolto in sé numerose caratteristiche che l'hanno resa il centro d'analisi di importanti intellettuali.

Una peculiarità di questo romanzo è la sua struttura che si è messa in sintonia con il genere dell'opera, e che è rimasta sempre fedele ai diversi livelli narrativi adottati dall'autore, portando così alla luce una costruzione omogenea.

La scelta stessa del genere del romanzo storico non è stata fatta a caso, ma è nata dal bisogno di rappresentare la realtà in maniera oggettiva, indagando nella storia motivi che si ripetono costantemente nelle varie epoche. Sapegno ha eseguito un'analisi sulle radici del romanzo e ha affermato che quella di Manzoni era un'idea di un romanzo composto da eventi inseriti in un'epoca storica e in un contesto sociale ben definiti (SAPEGNO, 1992: 100).

Questo capolavoro, nuovo all'Italia ottocentesca (cfr. ANGELINI, 1966: 10), ha ereditato la maggior parte delle sue caratteristiche strutturali da diverse fonti europee. Il romanzo manzoniano ha preso a modello i dibattiti degli intellettuali francesi e romantici, e ha adottato il modello romanzesco – se non la poetica della fantasia – dello scrittore Walter Scott e soprattutto del suo famoso romanzo *Ivanhoe* (cfr. PANEBIANCO, 1997: 140). Nonostante ciò, Manzoni è riuscito a combinare una propria poetica composta da elementi narrativi storici, intrecciati con una pura finzione creativa e basati sulla propria percezione del romanzo.

Questo articolo si prefiggerà di applicare un approccio analitico e critico allo studio delle tecniche strutturali dominanti in questo capolavoro, e avrà al contempo lo scopo di chiarire come Manzoni, nella veste di narratore e romanziere, è riuscito con bravura a tessere con fili variopinti una critica abile ed interpretativa, un impegno intellettuale riformatore e una realtà storica onnipresente non priva di una fantasia che si mescola fedelmente ad essa.

1. La struttura generale del romanzo

La scelta del genere narrativo ha avuto il suo eminente impatto sulla struttura del romanzo. L'autore, per raggiungere i suoi obiettivi, ha adottato naturalmente alcune caratteristiche che ricorrevano in genere nei romanzi storici (cfr. COTRONEO, 2009: 5), quali:

- Adoperare una struttura narrativa tradizionale caratterizzata da un equilibrio iniziale, rottura, peripezie e scioglimento.
- Ambientare le vicende in un periodo storico preciso che è il XVII secolo: Manzoni ha scelto un'epoca storica mai scelta in precedenza dagli scrittori italiani a lui contemporanei, i quali collocavano di solito le vicende narrative nel Medioevo.
- Ricostruire un contesto storico-sociale tramite la consultazione e lo studio di documenti storiografici appartenenti all'epoca, come le opere degli storici Ripamonti e Rivolta.

- Inserire varie digressioni, come ad esempio le digressioni storiche sulle leggi seicentesche.
- Adottare la tecnica del narratore onnisciente.
- Operare una descrizione spazio-temporale precisa che si palesa nelle descrizioni dei luoghi e dell'atmosfera, dominanti sia in campagna che in città.
- Prestare grande attenzione alle relazioni tra i diversi strati sociali e alla classe borghese.
- Rappresentare figure storiche realmente esistite.
- Rivalutare la rappresentazione del brutto e non limitarla al bello per «dare una visione multiforme alla realtà» (COTRONEO, 2009: 5), come la rappresentazione degli episodi della peste.

Queste sono le caratteristiche proprie del romanzo storico; caratteristiche che l'autore ha adoperato, dando così alla luce una narrazione storica verosimile (cfr. GIRARDI, 1994: 13–15).

Ferroni ha affermato che Manzoni aveva l'esigenza di adottare la struttura del romanzo storico affinché «gli permettesse di allargare lo sguardo su un'intera società» (FERRONI, 1992: 639), dal momento che le strutture degli altri generi letterari si erano presentate come inadatte a realizzare tale scopo. Quindi le vicende narrate sono state inserite nel quadro tradizionale del romanzo storico europeo ottocentesco, e l'opera apparteneva ad «uno schema romanzesco tradizionale, quello dei due giovani innamorati la cui felicità è ostacolata da forze nemiche, ma che, dopo varie peripezie, riescono a ritrovarsi e a sposarsi» (642).

Vari critici hanno diviso la struttura dell'opera in sei «macrosequenze [...] più o meno lunghe e complesse, interamente suddivise in nuclei eterogenei» (MARCHESE, 1986: 19), che in genere si possono distinguere in:

- Gli avvenimenti iniziali al paese natio (Capitoli: I–VIII).
- Le vicende di Monza (Capitoli: IX–X).
- Le insurrezioni milanesi e le vicende di Milano (Capitoli: XV–XVII).
- L'Innominato e Lucia, il rapimento e la libertà (Capitoli: XIX–XXIV).
- Le crisi: carestia, guerra e peste (Capitoli: XXVII–XXXV).
- Il finale della vicenda, il lieto fine e il ricongiungimento di Renzo e Lucia (Capitoli: XXXVI–XXXVIII) (cfr. MANZONI, 1999: 518).

Occorre specificare che la quarta *macrosequenza*, che occupa precisamente il capitolo XIX, si presenta nella metà esatta del romanzo, composto di trent'otto capitoli, e in cui appunto avviene il mutamento radicale che rovescia il resto del percorso narrativo, creando una divisione strutturale matematica ben studiata (cfr. COTRONEO, 2009: 14).

Tra le altre caratteristiche peculiari di questo romanzo, spiccano la creazione di una cornice introduttiva e l'inserimento di immagini figurative, grazie all'aiuto dei pittori Francesco Gonin e Luigi Sacchi. Questo inserimento ha avuto un valore molto apprezzabile in quanto ha dotato il romanzo di «eleganti incisioni» (FERRONI, 1992: 640) e di illustrazioni che hanno rappresentato la vi-

sione dell'autore sugli avvenimenti più importanti, sull'aspetto e sulla figura dei personaggi. Manzoni si è anche occupato di fornire dettagli storici più specifici allegando all'opera l'appendice storica intitolata *Storia della Colonna Infame*¹.

2. Le diverse caratteristiche narrative

2.1. L'espedito dell'anonimo e i livelli narrativi

Nella cornice introduttiva al romanzo, il narratore ha finto di aver trovato un manoscritto appartenente ad un autore anonimo risalente al Seicento. Questo manoscritto è stato apprezzato per la sua storia da Manzoni, il quale, di conseguenza, si è occupato di trasmetterlo ai lettori, facendo delle modifiche essenziali affinché questo manoscritto potesse essere presentato ai lettori ottocenteschi.

Il fatto di inserire nella cornice un fittizio scrittore e renderlo l'autentico autore degli eventi narrati, ha garantito ai lettori un senso d'originalità (cfr. RICCARDI, GIORGI, 2006: 579). Comunque, Manzoni ha rivelato ai lettori che questa cornice non era altro che mera invenzione, affermando quanto segue: «Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo» (MANZONI, 1962: 5). Lo scrittore con un tono ironico e tramite l'uso della parola *ingenuità* accennava esattamente al contrario intendendo una finzione.

Bussolaro ha analizzato il valore dell'*espedito dell'anonimo*, affermando che questo espedito si è integrato con il senso umoristico di Manzoni per realizzare una finalità linguistica ed ideologica:

Mentre in altri poeti e scrittori l'invenzione dell'anonimo non è se non un artificio, che sta in sé senza altre giustificazioni o finalità, nel Manzoni ha una sua profonda finalità, quella di ambientare inizialmente e di racchiudere [...] un giudizio che riguarda non soltanto la forma letteraria detestabile per la mancanza di sostanza, ma anche gli uomini che usarono tale forma espressiva in conformità ai loro modi di vivere e di considerarsi. L'anonimo, in seguito, verrà ripreso per confermare le istanze morali, umane e religiose.

BUSSOLARO, 2002: 33–34

¹ Si tratta di uno scritto storico elaborato da Manzoni e pubblicato ufficialmente nel 1842 in appendice al romanzo. L'autore, tramite questo scritto dedicato a documentare dati storici sulla peste di Milano e sugli accusati di diffondere il contagio, mirava a far coincidere il vero storico con quello morale, rivolgendo un'aspra critica all'intero sistema giudiziario del governo (cfr. FERRONI, 1992: 655).

È necessario sottolineare alcuni esempi significativi in cui l'anonimo è stato citato esplicitamente nelle pagine del romanzo:

- Nelle informazioni biografiche fornite su padre Cristoforo: «Era figliuolo d'un mercante di *** 'questi asterischi vengon tutti dalla circospezione del mio anonimo'» (MANZONI, 1962: 88).
- Nella biografia della monaca di Monza: «accozzando questa qualsisia testimonianza con alcune altre indicazioni che l'anonimo lascia scappare sbadatamente qua e là» (245).

Ferroni ha ribadito l'importanza dell'inserimento dell'anonimo come espediente narrativo, in quanto:

dà luogo a una mescolanza tra passato storico e presente, tra oggettività storica e invenzione narrativa: chiamando in causa quell'antico testo come fonte del proprio discorso, l'autore può giocare a distinguere il proprio punto di vista da quello del fittizio originale.

FERRONI, 1992: 641

Questo processo ha preso così il via dall'incipit e ha continuato fino alla fine del romanzo, operando in tal modo su due piani narrativi «narratore di primo e di secondo grado» (“Analizzare il testo. Nozioni di narratologia”, 2009: 12) quello dell'autore implicito e narratore ottocentesco manzoniano, e quello invece dell'anonimo seicentesco.

Insomma, i due piani narrativi si alternano per tutta la narrazione offrendo così una ricchezza ideologica propria sia di un'ideologia seicentesca che di un'altra ottocentesca. In effetti, viene constatato che il narratore manzoniano di primo grado «è un vero e proprio personaggio» (COTRONEO, 2009: 16), il quale stabilisce per tutta la narrazione «un gioco metanarrativo ironico e divertente» (16) con l'anonimo, ovvero con il narratore di secondo grado.

Di conseguenza, il narratore manzoniano si presenta con un atteggiamento variegato: paternalistico verso gli umili, ironico e sarcastico nella sua critica alla negatività della società e del potere, e compassionevole verso alcune figure femminili.

2.2. Il narratore onnisciente

Il narratore manzoniano è esterno, racconta i fatti in terza persona e narra una storia a cui non ha partecipato; quindi cerca di rielaborare la trama con un «processo di rielaborazione» (“Analizzare il testo. Nozioni di narratologia”, 2009: 12) usando le proprie parole, oppure con un «processo di citazione» (12), cedendo la parola ad uno dei personaggi:

Nei *Promessi Sposi* sono presenti entrambi i processi: la rielaborazione è costruita con l'espedito del manoscritto ritrovato "il narratore manzoniano rielabora la storia scritta dall'anonimo che ha rielaborato la storia sentita raccontare da Renzo", mentre il processo di citazione è messo in atto quando il narratore cede la parola ad un personaggio che narra una storia, come nel caso di fra Galdino².

"Analizzare il testo. Nozioni di narratologia", 2009: 12

Oltre a ciò, il narratore manzoniano risulta «eterodiegetico» (SEGRE, 2008: 25) ed onnisciente; sì che egli non appartiene ai personaggi della storia, ma è un narratore analista, sapiente che conosce tutti gli avvenimenti, i pensieri dei personaggi, le loro azioni e reazioni. Il narratore esprime così la sua valutazione nei confronti degli eventi e «si impone come giudice» (20), esibendo i propri giudizi oppure i giudizi presunti di chi avrebbe commentato gli stessi eventi, ed offre insomma diverse interpretazioni e riflessioni.

L'onniscienza del narratore manzoniano gode di un carattere assoluto «che pare avere l'ampiezza di uno sguardo divino» (FERRONI, 1992: 648). Tuttavia, esistono alcune novità introdotte da Manzoni, che lo distinguono dalla narrativa tradizionale precedente, mediante l'inserimento di:

vari schermi, sfasature, complicazioni, che da una parte arricchiscono il racconto di effetti concreti di realtà e di verità, dall'altra indicano l'inevitabile differenza esistente tra il significato più autentico degli eventi e l'interpretazione che lo stesso narratore ne può dare.

FERRONI, 1992: 648

2.3. I diversi legami del narratore onnisciente con la materia narrativa

Il narratore onnisciente si lega alla materia narrativa facendo prevalere la funzione sia diegetica sia mimetica (cfr. SEGRE, 2008: 16–22), alternandole per tutte le pagine del romanzo. Da una parte, il narratore si manifesta nella forma diegetica nelle descrizioni, nei commenti, nei riassunti e nei resoconti. Spicca come esempio della forma narrativa diegetica: «Risparmio al lettore i lamenti, le condoglianze, le accuse, le difese, i "voi sola potete aver parlato", e i "non ho parlato", tutti i pasticci in somma di quel colloquio» (MANZONI, 1962: 54).

Dall'altra, nella forma mimetica, nei dialoghi e nei soliloqui, il narratore ha cercato di affidare la parola ai suoi personaggi, senza smettere mai di commentare o di interpretare ciò che accadeva. Perciò, occorre sottolineare che Manzo-

² Si tratta qui della storia del miracolo delle noci raccontata da Fra Galdino con un processo di citazione costituendo anche una modalità metanarrativa (cfr. MANZONI, 1962: 79–80).

ni, nella veste di narratore onnisciente, ha ceduto parzialmente, e non completamente, la parola ai suoi personaggi. Si nota come esempio di questo miscuglio narrativo diegetico-mimetico:

- Sentite, Lucia, sentite! – disse Renzo, senza però accostarsele di più.
- No, no; andate per carità!
- Sentite: il padre Cristoforo.... [...] – Gli ho parlato poco fa; sono stato un pezzo con lui: e un religioso della sua qualità, mi pare....
- È qui! per assistere i poveri appestati, sicuro. Ma lui? L’ha avuta la peste?
- Ah Lucia! ho paura, ho paura pur troppo.... – e mentre Renzo esitava così a proferir la parola dolorosa per lui, e che doveva esserlo tanto a Lucia, questa s’era staccata di nuovo dal lettuccio, e si ravvicinava a lui: – ho paura che l’abbia adesso!

MANZONI, 1962: 950

Un’altra caratteristica narrativa ricorrente è il ricorso del narratore onnisciente all’uso della *metalessi* (“Analizzare il testo. Nozioni di narratologia”, 2009: 13), grazie alla quale la voce del narratore può intervenire direttamente nella narrazione «a sottolineare la sua funzione di regia» (MARCHESE, 1986: 19).

Mediante la *metalessi* il narratore di primo grado interviene continuamente nella storia facendo ricordare costantemente la propria presenza e dialogando pure con il *narratario* (“Analizzare il testo. Nozioni di narratologia”, 2009: 10). Intanto, il rapporto tra il *narratario* e il narratore si basa su continue intrusioni da parte di quest’ultimo. Il narratore si rivolge a dei lettori impliciti o meglio *narratari*, dal momento che sono stati precisati e citati esplicitamente sin dall’esordio del romanzo: «Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull’animo del poveretto, quello che s’è raccontato» (MANZONI, 1962: 31).

Questi *narratari* godevano nella mente di Manzoni di caratteristiche più o meno constatabili, quali: «appartenenza al ceto medio, cultura medio-alta» (“Analizzare il testo. Nozioni di narratologia”, 2009: 10).

La scelta del lettore non era casuale, infatti, questo romanzo storico era rivolto principalmente alla classe borghese, ma al contempo, per finalità divulgative e culturali, era anche indirizzato ad altri strati sociali.

Così, il ruolo del *narratario* è rimasto attivo in quanto veniva solitamente chiamato dal narratore con «ragguagli narrativi ed extranarrativi, [...] appelli al lettore, [...] metalessi metanarrative» (COTRONEO, 2009: 16), come verrà constatato negli esempi seguenti:

- *Ragguagli narrativi ed extranarrativi* per informare il lettore di ulteriori dati:
«Don Abbondio “il lettore se n’è già avveduto” non era nato con un cuor di leone » (MANZONI, 1962: 25).

«Il lettore sa che in quell'anno si combatteva per la successione al ducato di Mantova » (130).

- *Appelli al narratarario* con lo scopo di invitarlo a partecipare alla storia narrata, a dare dei giudizi o persino a fare delle inferenze:
«Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sè, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare» (148).
- *Appelli al narratarario* per farlo riflettere su un certo dato o fatto:
«Questo termine è rimasto e vive tuttavia [...] nel dialetto: e non ci sarà forse nessuno de' nostri lettori milanesi, che non si rammenti d'aver sentito, [...], dir di lui: è un ciuffo» (73).
- *Metalessi metanarrative* per riflettere sui modi del raccontare gli eventi:
«Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi [...] avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente» (732).

Squarotti ha analizzato il motivo per cui il narratore manzoniano interveniva perpetuamente nella narrazione, negando il carattere oratorio attribuito a Manzoni dalla critica precedente e affermando che essa non era altro che «un modo tipico di conoscere la realtà secondo una straordinaria duplicità di prospettive » (SQUAROTTI, 2001: 522). Quindi, Manzoni aveva in mente lo scopo di riflettere la propria prospettiva: «Nulla è lasciato, dal Manzoni, nell'indeterminazione, nell'indifferenza, nella libertà assoluta dell'oggettività» (522).

2.4. La prospettiva narrativa

Per quanto riguarda il concetto della prospettiva narrativa nel romanzo, ovvero il punto di vista secondo cui la narrazione si svolge, si nota che il narratore manzoniano ha adottato diversi tipi di focalizzazione (cfr. MARCHI, 1997: 25–28).

La «focalizzazione zero» (SEGRE, 2008: 27) è quella dominante nella narrazione, dato che il rapporto tra la quantità di informazioni che connette il narratore ai suoi personaggi è di tipo «Narratore > Personaggio» (27), ed è un risultato naturale dell'onniscienza narrativa, di colui che sa esprimersi più di quanto non sappiano fare gli stessi personaggi e non si lascia dominare completamente dalla loro prospettiva.

Si potrebbe, inoltre, constatare una «focalizzazione interna fissa» (27) negli episodi ironici di Don Abbondio ad esempio, in cui il narratore espone i fatti secondo la prospettiva del curato, e non secondo la propria prospettiva.

L'uso di questo tipo di focalizzazione ha creato uno «straniamento» («Analizzare il testo. Nozioni di narratologia», 2009: 13), e, conseguentemente, ha suscitato un effetto di «scarto ironico» (13) ai lettori, dal momento che il narratore ha esposto i fatti secondo la «mentalità anomala» (13) del curato:

la sua mentalità è distante da quella del lettore medio e sicuramente da quella dell'autore. Così ogni volta che Don Abbondio appare in scena la denuncia è sottintesa, ma il lettore percepisce l'ironia dell'autore ed è chiamato a giudicare autonomamente il personaggio.

COTRONEO, 2009: 17

Eppure, esiste anche la «focalizzazione interna multipla» (SEGRE, 2008: 27) che emerge, ad esempio, nella notte degli imbrogli nel capitolo VIII, focalizzata e vissuta tramite gli occhi di più personaggi (cfr. MANZONI, 1962: 198–211).

Peraltro, l'uso della «focalizzazione esterna» (SEGRE, 2008: 27) ricorre di rado e, quando avviene, si connette con le focalizzazioni già citate. Tale uso può essere constatato nell'episodio in cui, per la prima volta, Renzo arriva a Milano, e in cui il narratore si limita a descrivere il caos della città tramite la prospettiva del personaggio, senza fornire nessun'informazione al riguardo.

Questo tipo di focalizzazione ha anche creato un senso di *straniamento* dando vita ad uno *scarto ironico*: poiché nella mentalità anomala di Renzo, montanara e ignara della grande città, Milano appariva come «il paese di cuccagna» (MANZONI, 1962: 320), il lettore si trova costretto ad indovinarne e giudicarne i motivi senza interventi diretti da parte del narratore.

L'uso delle focalizzazioni e l'adozione di diversi e insoliti punti di vista hanno permesso al narratore «di denunciare situazioni, scelte, idee e atteggiamenti assurdi, senza intervenire direttamente con giudizi e condanne esplicite» (COTRONEO, 2009: 17).

2.5. La polifonia

Grazie all'adozione di diverse focalizzazioni e prospettive è venuta alla luce una certa polifonia, ovvero una pluralità di voci, come hanno sostenuto alcuni critici, tra cui spicca Angelo Marchese. Sebbene il narratore risulti il regista delle numerose voci dei personaggi, egli esprime le loro voci e prospettive più personali. Come accennato in precedenza, le varie voci dei personaggi non appaiono solamente tramite una narrazione diegetica, ma compaiono anche attraverso la mimesi.

L'esempio più significativo della polifonia va riscontrato nelle vicende delle insurrezioni a Milano, in cui esiste una forte pluralità di voci. L'uso della polifonia, che ha avuto la funzione di rispecchiare il caos creato dai tumulti, qui ha fatto nascere una certa confusione:

– *Ora è scoperta, – gridava uno, – l'impostura infame di que' birboni, che dicevano che non c'era nè pane, nè farina, nè grano [...] – Vi dico io che tutto questo non serve a nulla, – diceva un altro: – è un buco nell'acqua; anzi sarà peggio, se non si fa una buona giustizia.*

MANZONI, 1962: 340

L'uso polifonico nella narrazione è stato in grado di offrire una complessità di punti di vista che hanno arricchito la materia narrativa: la polifonia ha conferito alla narrazione un forte senso di realismo, proponendo una molteplicità di prospettive che esistono solamente nella realtà (BOLOGNA, ROCCHI, 2010: 514).

Marchese, nella sua analisi della polifonia presente nella narrazione manzoniana, si è basato sulla teoria polifonica elaborata da Michail Bachtin, applicando la concezione del critico russo per ciò che concerne le caratteristiche principali di cui un autore di romanzo polifonico, come Manzoni, è solitamente dotato.

In effetti, Manzoni è apparso come un autore in grado di raccogliere in sé le coscienze degli altri, senza racchiudersi in sé e senza cancellare la propria coscienza. La polifonia del romanzo manzoniano può essere constatata in vari episodi, tra cui spicca il famoso finale del romanzo in cui vengono rappresentati l'essenza e il significato dietro le traversie che i protagonisti hanno sperimentato. Difatti, tale finale è stato inscenato tramite le prospettive e le voci dei due protagonisti.

Per di più, Marchese ha eseguito un'analisi in cui ha collegato la tecnica della polifonia a quella del narratore onnisciente, deducendo che Manzoni nella veste di autore implicito:

distingue nettamente le parti dei personaggi, del narratore e del lettore, esigendo da quest'ultimo, oltre a un massimo di consenso e di sintonia spirituale, un impegno critico nella salvaguardia della propria autonomia di giudizio, quasi fosse una "mente estrinseca" che non si identifica mai con la favola.

MARCHESE, 1991: 186

Come risultato, Marchese ha affermato che i personaggi dell'opera hanno una certa autonomia, nonostante la presenza di un narratore onnisciente che concede il punto di vista e la parola ai suoi personaggi e:

ne valorizza l'indipendenza assiologica e rende possibile, nella caleidoscopica diversità delle prospettive a confronto, il manifestarsi di quella polifonia o concertazione di voci che concorre, sotto un'abile e discreta direzione, alla genesi corale del messaggio artistico.

(188)

Di conseguenza, viene rifiutato il carattere di onniscienza divina, assoluta e totalizzante affidato al narratore manzoniano dalla critica, e viene attribuito a quest'onniscienza un carattere piuttosto condizionato, tecnico, meditativo e morale proprio di un autore storico e intellettuale.

Conclusione

La scelta de *I Promessi Sposi* di Manzoni come il romanzo su cui basare questa ricerca è stata presa con molta cura, dal momento che esso, come è stato messo in risalto da vari critici, è un capolavoro che ha dato vita alla forma del romanzo nel suo senso moderno in Italia (SAPEGNO, 1965: 852–858). In effetti, il romanzo storico manzoniano risulta un'opera molto ricca in sé, sia sul piano strutturale che su quello narrativo.

La struttura tradizionale dell'opera, nonostante fosse ispirata da altre fonti europee, ha comunque avuto la sua originalità ed è stata contraddistinta da una divisione precisa in trent'otto capitoli, dando così alla luce sei *macrosequenze* principali che hanno raggruppato i principali avvenimenti della trama. Oltre a ciò, la cornice introduttiva e l'espedito dell'anonimo hanno arricchito non solo la struttura, ma anche i livelli narrativi. Si è così creato un gioco meta-narrativo dilettevole secondo cui la struttura viene inserita in una cornice generale, cosa che ha permesso al narratore manzoniano di conferire al testo una variegatura e alternare i livelli narrativi tra un passato seicentesco e un presente ottocentesco, tra realismo storico e finzione narrativa.

Questa narrazione storica aveva naturalmente il bisogno di un narratore onnisciente ed *eterodiegetico* capace di ben collegarsi alla sua materia narrativa sia con processi di elaborazione che con processi di citazione, aggiungendo con bravura alla narrazione un miscuglio diegetico-mimetico.

Tuttavia, la prospettiva narrativa non si è limitata ad un ritmo monotono, anzi, il narratore manzoniano ha adottato vari tipi di focalizzazione, da quella *zero* e quella *interna fissa* a quella *interna multipla* ed *esterna*. Grazie a tutta questa varietà di prospettive è nata nel romanzo una polifonia che a sua volta ha conferito alla materia narrativa caratteristiche realistiche.

Per completare questo mosaico realistico, nella veste di narratore, Manzoni ha desiderato coinvolgere i suoi lettori utilizzando la tecnica della *metalessi*, la quale ha stretto profondi legami tra il narratore e il *narratario*. Quest'ultimo viene invitato a partecipare alla narrazione attraverso *ragguagli narrativi* ed *extranarrativi*, *appelli* e *metalessi metanarrative*.

Tutti questi sforzi e tecniche del narrare corrispondono principalmente alla poetica manzoniana, secondo cui l'opera letteraria è fondata su «l'utile per scopo, il vero per soggetto e l'interesse per mezzo» (BOLOGNA, ROCCHI, 2010: 459), e la vera essenza del romanzo è basata appunto su un impegno serio da parte di Manzoni a illuminare la mentalità dei suoi lettori. Egli, quale impegnato interprete della storia e della realtà dell'Italia a lui contemporanea, ha fatto propria la missione di divulgare la cultura e la letteratura, diffondendo le sue idee presso i più ampi strati sociali.

Bibliografia

- “Analizzare il testo. Nozioni di narratologia”, 2009, in: *I Promessi Sposi. Laboratorio*. Milano, Editore Ulrico Hoepli.
- ANGELINI, Cesare, 1966: *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*. Verona, Arnoldo Mondadori Editore.
- BOLOGNA, Corrado; ROCCHI, Paola, 2010: *Rosa fresca aulentissima. Neoclassicismo e Romanticismo*. Vol. 4. Torino, Loescher.
- BUSSOLARO, Domenico, 2002: *Temi svolti su “I Promessi Sposi”*. Calvizzano (NA), Il Girasole.
- COTRONEO, Dorotea, 2009: *I Promessi Sposi. Alessandro Manzoni*. Milano, Ulrico Hoepli Editore.
- FERRONI, Giulio, 1992: *Profilo storico della letteratura italiana*. Vol. 2. Torino, Einaudi Scuola.
- GIRARDI, Enzo Noè, 1994: *Struttura e personaggi dei “Promessi Sposi”*. Milano, Jaca Book.
- MANZONI, Alessandro, 1962: *I Promessi Sposi*. A cura di Enrico BIANCHI. Firenze, Le Monnier.
- MANZONI, Alessandro, 1999: *I Promessi Sposi*. A cura di Maria A. GARAVAGLIA. Milano, Mursia Scuola.
- MARCHESE, Angelo, 1986: *Come sono fatti “I Promessi Sposi”*. Guida narratologica al romanzo. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- MARCHESE, Angelo, 1991: “La polifonia nei *Promessi Sposi*”. In: AA.VV.: *Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoniani. A 150 anni dalla edizione 1840 dei “Promessi Sposi”*. T. 1. Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani. Casa del Manzoni, pp. 185–201.
- MARCHI, Alessandro, 1997: *Alla scoperta del testo narrativo. Percorsi di analisi e antologia di testi*. Torino, Petrini editore.
- PANEBIANCO, Beatrice, 1997: *Ritratti d'autore*. Bologna, Zanichelli.
- RICCARDI, Cecilia; GIORGI, Tiziana, 2006: *Antologia Europea. Futura Narrazioni*. Bergamo, Paravia Bruno Mondadori.
- SAPEGNO, Natalino, 1965: “*I Promessi Sposi* e il loro significato nella letteratura italiana”. In: Walter BINNI, Riccardo SCRIVANO: *Antologia della critica letteraria*. Milano, Principato, pp. 852–858.
- SAPEGNO, Natalino, 1992: *Ritratto di Manzoni e altri saggi*. Bari, Laterza.
- SEGRE, Cesare, 2008: *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Biblioteca.
- SQUAROTTI, Giorgio Barberi, 2001: “La composizione metafisica nello stile dei *Promessi Sposi*”. In: Guido BALDI, Silvia GIUSSO, Mario RAZETTI, Giuseppe ZACCARIA: *Dal testo alla storia. Dalla storia al testo. Dal Neoclassicismo al Verismo*. Vol. 3/1°. Milano, Paravia Bruno Mondadori, pp. 522.

Note biobibliografiche

Aseel Samir – Assistente docente e ricercatrice di lingua e letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere – Università del Cairo, con specializzazione in letteratura italiana moderna. Ha ottenuto il Master di Ricerca, con il massimo dei voti, dalla Facoltà di Al-Alsun – Università di Ain Shams, e si è laureata a pieni voti in studi d’Italianistica dall’Università del Cairo.

aseelareeg92@gmail.com

Rabie Salama – Professore Ordinario di letteratura italiana e traduzione presso la Facoltà di Al-Asun – Università di Ain Shams, e Preside della Facoltà di Al-Asun – Università di Luxor. Ha condotto vari studi riguardanti la poesia, il romanzo e il teatro nelle diverse epoche della letteratura italiana, dall'età medievale fino alla modernità e l'età contemporanea. Ha inoltre pubblicato varie ricerche riguardanti la letteratura comparata e gli studi della traduzione (Italiano-Arabo).

prof.rabiesalama@yahoo.com



JOANNA JANUSZ

Università della Slesia, Katowice

 <https://orcid.org/0000-0003-4307-2162>

La stiva e l'abisso di Michele Mari Romanzo fra favola e metanarrazione

La stiva e l'abisso by Michele Mari

A novel between a fairy tale and metanarration

ABSTRACT: From the moment of his literary debut in 1989, Michele Mari is considered to be the representative of classic tendencies in contemporary Italian literature. One of the most noticeable characteristics of his writing is the presence of autobiographic elements which appear in all his works with different intensity, but also the archaization of style and language, literary references and metaliterary reflexions. This article aims at showing how the 1992 novel *La stiva e l'abisso* connects two of those aspects of Mari's writing: intertextuality and literary references to adventure novel genre, as well as it reflects on the role and value of the literature for the contemporary people. It analyses basic narrative instances, that is the narrator, narrative structure, place and time of events, in order to show how they result in metaliterary reflexion.

KEY WORDS: Michele Mari, metanarration, intertextuality

*L'istinto narrativo è antico in noi quanto la più remota
delle forme letterarie: il mito e la favola.*

Peter Brooks

Esordito trent'anni fa, Michele Mari costituisce sempre un caso letterario isolato. Spesso accostato agli altri grandi solitari della letteratura novecentesca italiana quali Gadda, Manganelli o Landolfi (MAZZA GALANTI, 2011: 16), non si lascia arginare da nessuna etichetta o regola, sperimentando generi, rinnovando tradizioni. Fin da *Di bestia in bestia* (1989), il suo libro d'esordio, Mari si schiera dalla parte dei classici della letteratura, ricorrendo spesso a ciò che si definisce la tradizione letteraria e dichiarando apertamente una reticenza nei confronti di quello che nella letteratura può essere sperimentale¹.

¹ «Quelli che proclamano 'io sono uno sperimentatore quindi rompo la metrica, rompo la sintassi, scandalizzo, associo le parole in modo a-logico' mi sono sempre sembrati dei superficiali

Uno degli aspetti più spesso rilevati nella sua scrittura è l'autobiografismo, presente nella sua narrativa in diversi gradi di intensità che vanno da un riferimento palese in *Filologia dell'anfibio* (1995) al richiamo impercettibile nei romanzi d'invenzione. In tutti i suoi libri sono identificabili sia personaggi (alcuni identificati come *alter ego* dell'autore) sia temi particolarmente cari allo scrittore: infanzia, letteratura, aspirazione all'ordine, corpo. La propensione per il richiamo intertestuale e l'interesse per la tradizione letteraria si palesano in tutti i suoi libri concentrandosi soprattutto su aspetti linguistico-stilistici. Il culto filologico della parola e il fascino della parola insolita sembrano occupare tutto lo spazio delle sue pagine. In virtù della sua asserzione che il linguaggio letterario necessariamente differisce dal parlare quotidiano, nei testi di Mari è palese la propensione per l'arcaismo, l'aulicismo e per il gioco linguistico (PIZZOLI, POGGIOGALLI, 1997: 142). La sua rivisitazione del patrimonio letterario europeo è costantemente polemica e provocatoria, tratto della scrittura che valse all'autore la qualifica di idiosincratico (VOLPI, 2012) e, suo malgrado, di sperimentatore.

Le storie raccontate dai narratori di Mari trasferiscono il lettore nell'ineffabile, nella magia dei paesi fantastici in cui pochi hanno il coraggio di viaggiare. Nel suo terzo romanzo *La stiva e l'abisso* (1992) Mari, come nei due romanzi precedenti (*Di bestia in bestia*, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*), continua a rendere omaggio alle letture d'infanzia che lo hanno formato come lettore e come scrittore. Se in *Di bestia in bestia* il punto di riferimento era il romanzo gotico e in *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990) il punto di riferimento era la poesia leopardiana, ora vengono evocati motivi propri del romanzo di mare di autori come Melville, Stevenson e Salgari². Questi sono autori che accompagnano il cammino di formazione dell'autore, fonte di miti letterari d'infanzia conservati e custoditi fino all'età adulta. Da quel tipo di letteratura Mari sostiene di aver tratto e conservato nelle proprie narrazioni la grande sete di affabulazione, di trama, di storia raccontata. D'altra parte però c'è in Mari un aspetto riflessivo e ossessivo³, nato, come afferma lo stesso scrittore, dall'ammirazione per Baudelaire e per Hoffmann. Questi due aspetti fondamentali della scrittura si

dissacratori più che dei veri distruttori. Lungi da ogni questione personale, io ho sempre nutrito una forte diffidenza nei confronti del gruppo '63. Sono sicuro che nel '63 mi sarei schierato dalla parte di Cassola, che quelli con disprezzo definivano Liala» (LEGA, 2010).

² Mari indica come maestri del genere autori come Conrad, Defoe, London, Melville, Poe, Stevenson e Verne (MARI, 2009: 47).

³ «Certo all'origine di ogni creazione artistica è l'ossessione-angoscia della morte: su questa passione dominante (che l'artista condivide con il collezionista, il cleptomane, il libertino, il fondatore d'imperi, il mistico) s'innestano più speciali affezioni, come l'insoddisfazione della vita [...] o all'opposto il senso di un traboccante *excessus vitae*. [...] Se non ho mai capito la distinzione fra "scrittore" e "narratore" è perché non concepisco la letteratura che non parta dalle viscere e non passi per le idiosincrasie e le ossessioni, e dunque che non rinvii a quel pieno (o a quel vuoto) anche quando inventa personaggi e destini apparentemente oggettivi» (MARI, 2004: 17-19).

trovano uniti nel romanzo *La stiva e l'abisso*. Il romanzo, a scapito dei modelli di narrazione rocambolesca evocati, non è che un pretesto per intrecciare un discorso di tutt'altra natura, concentrato intorno alle domande su come nasce il racconto e con quali tecniche può essere costruito, su che cosa spinge il lettore a inoltrarsi nei mondi immaginari e in che cosa consista la sua collaborazione nella formazione del senso. Il libro di Mari si rivela un grande omaggio all'arte del narrare e un momento di pittoresca riflessione metaletteraria sul mistero e sul fascino dell'arte di intrecciare parole e tessere racconti. Ritroveremo quindi nel libro delle reminiscenze del romanzo d'avventura, ma interpretate in chiave ironico-scherzosa; tranne qualche cliché facilmente riconoscibile non se ne conservano molti tratti, togliendo l'importanza soprattutto a quello che sembra il suo tratto primordiale: un intreccio dinamico e movimentato. La polemica con il modello del romanzo d'avventura riguarda soprattutto due istanze costitutive della narrazione: la figura del narratore e il carattere dell'intreccio. La riflessione qui presentata si incentra sull'uso delle istanze narrative quali spazio, tempo, luogo, narratore e diegesi a fini metanarrativi, in modo da trascendere e trasformare le finalità canoniche di un romanzo d'avventura.

Il tempo e il luogo di azione sembrano maggiormente conformarsi alle convenzioni dei romanzi d'avventura e di mare. L'azione è ambientata su un galeone spagnolo, immobilizzato in mezzo all'oceano da una misteriosa e prolungata bonaccia. Tutto si svolge a bordo di una nave fantasma dell'epoca barocca, come lasciano presumere i pochi riferimenti al dominio spagnolo sui mari nel Seicento. Le vaghe indicazioni sul luogo e tempo di azione richiamano i racconti mitici, in cui ciò che accade è situato sempre *in illo tempore*⁴, ponendosi come modello eterno di comportamento umano e della sua interpretazione. Il protagonista è il capitano Torquemada⁵, che si trova doppiamente impedito di agire: per via della bonaccia e per via della cancrena alla gamba da cui è affetto. È un uomo fine, erudito e di nobile spirito che soffre per aver perso la possibilità di governare la propria nave e forse più che altro perché, per aver notizie di quello che succede a bordo, è costretto a limitarsi alle giornaliere relazioni di Menzio, il secondo della nave. Il marinaio rozzo e primitivo diventa dunque l'intermediario del capitano nei suoi contatti con il mondo esterno, limitati ormai agli sbrigativi rapporti del suo sostituto, che gli riferisce ogni giorno gli accaduti del bordo.

⁴ Secondo Mircea Eliade, il tempo mitico delle origini è un tempo "forte" «perché è stato trasfigurato dalla presenza attiva, creatrice degli Esseri Soprannaturali» (ELIADE, 1966: 40). Nel romanzo di Mari la sospensione del tempo storico conferisce alla narrazione valore di atemporalità, simile alla concezione del tempo eterno dei racconti mitici. D'altra parte anche il periodo dell'infanzia, che in Mari è motivo topico, è considerato il tempo mitico-paradisiaco in cui prendono origine tutte le cose formatrici per la futura personalità del bambino (ELIADE, 1966 : 105).

⁵ Torquemada è quel tipo di protagonista che viene definito da Enrico TESTA (2009: 19) come "personaggio assoluto": irrelato, aspirante alla verità, individualista, invaso da un senso di smarrimento.

Fin dall'apertura del romanzo l'importanza dell'atto di raccontare si annuncia come chiave interpretativa, anche a livello più diretto, quello lessicale. Il capitano è un vero cultore della bella parola, estremamente sensibile al fascino del racconto, assetato non solo di storie ma anche del suono della parola insolita e affascinante. «Dite degli altri» (MARI, 2018: 6), «Ditemi almeno qualcosa» (7) – ora supplica, ora impone il capitano rivolgendosi a Menzio; «... io devo sapere tutto quello che succede» – esclama disperato di fronte alla viscerale incapacità di Menzio di accontentare le sue aspettative. Il desiderio del capitano sembra quello di ascoltare qualsiasi storia, anche quelle già sentite e ben conosciute: «Ebbene riditemi le cose vecchie, nel mio stato mi dimentico in fretta, mi sembreranno nuove, [...]» (7), a patto che sia pittoresca, dettagliata, piena di descrizioni e narrata «partitamente» (13).

In uno dei suoi soliloqui, il capitano confessa di aver scelto la sua professione perché affascinato dalla magia dei nomi favolosi di spezie esotiche (cardamomo, nepente, issopo, ipecacuana) o di piante medicinali (melissa, giusquiamo, estragone, dulcamara) trasportate dalle navi dai paesi lontani. La sua professione permetteva non tanto di entrare a contatto con la materia quanto di proferire i loro nomi: «[...] la magia che fin da bambino avvertivo in quei suoni, parole come paesi lontani [...] poterlo dire una volta, e finalmente morire» (51). I modi espressivi estremamente raffinati e rarefatti del capitano lo differenziano notevolmente dal resto dell'equipaggio (SERIANNI, 1997 : 152), ma soprattutto da colui con cui più spesso si intrattiene: Menzio. Il secondo della nave, ignorante com'è, non sa né vuole dilungarsi su cose che gli sono perfino troppo ovvie: «Se dovessi contarvi la raspa e la graspa di tutto quello che devo fare per mandare avanti la nave ne verrebbe fuori un romanzo, ma un romanzo noioso». E poi «chi si slingua si langue...» (MARI, 2018: 46). Il capitano non si illude sul vero carattere del suo secondo: «[...] avete il potere di rendere volgare qualsiasi cosa solo con il nominarla – se volessi fare un gioco di parole direi menzionarla [...]» (125). Menzio e Torquemada sono figure contrapposte⁶ per la loro inconciliabile divergenza di atteggiamenti nei confronti della realtà sperimentata: pragmatico e concreto il primo, speculativo e riflessivo il secondo, presentano due estremi nei confronti di quello che è o può essere la curiosità e la creatività umana.

La narrazione si snoda sempre in prima persona, strutturata da un'alternanza di dialoghi dell'equipaggio e monologhi del capitano. L'istanza narratoriale è fortissima, ponendosi come principio ordinatore di tutto il tessuto narrativo, ma «sdoppiata», in due voci intrecciate. Il romanzo riveste perciò il carattere di un racconto orale: la narrazione è infatti costituita dall'intreccio delle due voci narranti incompatibili fra di loro, così da fornire al lettore due diverse visioni

⁶ Spesso nei romanzi di Mari il protagonista ha un suo doppio di carattere negativo, in modo da formare un binomio protagonista: Osmoc e Osac in *Di bestia in bestia* oppure il poeta Leopardi e il licantropo de *Io venia...*

degli strani eventi⁷. La voce di Torquemada è quella che conferisce coerenza all'intero racconto, è il suo filo conduttore, gli interventi di altri personaggi costituiscono il suo completamento: per affinità (marinai) o per contrasto (Menzio). Sia Torquemada sia Menzio sono due interpretatori – riflettori del mondo rappresentato⁸. La voce di Torquemada si presenta come il lume della ragione e il principio ordinatore degli strani eventi, Menzio invece è la figura di mediatore-narratore inattendibile perché occulta molte cose importanti oppure le interpreta in modo da indurre il capitano, suo ascoltatore, in errore su quanto succede davvero a bordo della loro nave. In questo modo si rivela sostanzialmente incapace di soddisfare il desiderio più grande del capitano, quello di conoscere il motivo e la fonte degli accaduti che hanno luogo sul suo vascello.

La forma dell'istanza narrativa rafforza l'effetto della narrazione orale, come quella di una fiaba proferita a viva voce da un narratore presente. I dialoghi fra i marinai sono scene indipendenti che prendono il carattere di scene teatrali, con la sospensione della progressione temporale e la perfetta corrispondenza del tempo della fabula e quello dell'intreccio.

L'esaltazione dell'oralità che trapela nel romanzo di Mari non si identifica con le modalità orali presenti nella narrativa contemporanea. Mari si appassiona alla parola sempre e unicamente letteraria, senza dimostrare alcuna indulgenza nei confronti delle contaminazioni odierne con i registri bassi e parlati, che costituiscono il perno stilistico della «giovane narrativa»⁹. La letterarietà di quel che solo in apparenza si manifesta come un racconto a viva voce è ribadita a livello stilistico-lessicale sia nella divergenza degli idioletti di Torquemada (sostanzialmente sofisticato nel parlare) e di Menzio (semplice nei modi di esprimersi) sia in un progressivo raffinamento della lingua usata dai marinai. Gli uomini semplici e insensibili, dopo le visite dei pesci cambiano il loro modo di parlare assumendo modi espressivi sempre più sofisticati del tutto insoliti e immotivati. Il carattere letterario del racconto è garantito prima di tutto dal narratore extradiegetico, molto discreto ma pur sempre presente. Il primo momento narrativo in cui si presenta il narratore onnisciente è il passaggio introduttivo, in cui viene descritto il volo di un albatro («albatros») a caccia di pesce. La scena (MARI, 2018: 4)

⁷ «Il racconto duale, con la sua natura costitutivamente antagonistica, rigermina così in più voci che, nel momento in cui scardinano l'ossessività del tema [...] dominante lo dirigono verso altri significati e altre risonanze sia etiche che narrative» (TESTA, 2009: 48–49).

⁸ Secondo Stanzel ogni narrazione è sempre mediata per mezzo di un teller-character (narrazione in terza persona) o di un reflector-character (racconto svolto da uno o più personaggi). Le figure di Menzio e Torquemada realizzano questo secondo tipo di mediacy narrativa, in cui la situazione figurale prevede l'interpretazione di un riflettore narrativo (STANZEL, 1988: 55).

⁹ Mari facendo leva sulla convivenza tra sperimentalismo e classicità arriva ad effetti di espressionismo stilistico di alto livello, distaccandosi dall'uso mimetico del parlato come risorsa letteraria, ciò che invece contrassegna lo stile della giovane narrativa italiana a partire dagli anni Settanta del Novecento. Sulla giovane narrativa si consultino CARNERO (2010), LA PORTA (2003), PISTELLI (2013).

costituisce un quadro per la successiva narrazione: vi ritroviamo «un'immensa distesa d'acqua», «obliqua picchiata» e «lente spirali» dell'uccello, «foschia» e finalmente una nave, «un veliero: un vascello a tre alberi [...] un vecchio galearone di guerra riattato al commercio». Nella scena di apertura compare anche un pesce, personaggio le cui apparizioni e sparizioni sono destinate a diventare il nodo della storia che sta per cominciare. Tutta la scena è rappresentata come un'ipotesi e il condizionale impiegato come forma grammaticale mette in rilievo il carattere fittizio e letterario dell'insieme.

Il secondo momento narrativo segnato dalla presenza della stessa voce narrante in terza persona è la formula introduttiva che precede ognuna delle scene dialogate fra i marinai, annunciando, come una sorta di didascalia, che si tratta di «conversazione» e indicando ogni volta i suoi partecipanti. Il passaggio dal racconto orale a quello letterario è segnato anche in un preciso episodio narrativo, cioè nel frammento in cui il capitano riferisce il momento del suo incontro con il misterioso pesce (MARI, 2018: 95–99). La relazione è nettamente divisa in due parti, la differenza fra le quali viene segnata dall'uso di due diversi tempi grammaticali. Nella prima parte domina il presente dell'indicativo. Il protagonista riferisce di aver avvertito, sonnecchiando, degli strani rumori che gli arrivavano da fuori spingendolo a guardare attraverso la tramezza fra la sua cabina e la stanza attigua. Fra le altre immagini improbabili che gli è sembrato di percepire quella che gli è parsa più plausibile è quella di un tonno che sbatte fortemente la coda. Torquemada, mosso dalla speranza di svelare il mistero dei pesci, con grandi difficoltà dovute alla sua infermità, riesce ad aprire la porta e in quel momento il discorso si trasforma in un vero e proprio racconto letterario, assumendo il passato remoto come verbo della narrazione, scelta stilistico-retorica che si protrae fino alla fine della scena.

L'impianto simbolico del libro è palese: i personaggi principali sono identificabili come raffigurazioni dei diversi atteggiamenti di vita, della diversità di aspettative e di aspirazioni nei confronti dell'arte e della letteratura in particolare. La nave, luogo di azione, incarna l'opera letteraria stessa, con la varietà di motivi, temi e interpretazioni; il mare, in cui affondano i corpi dei marinai, con i suoi inesplorati abissi diventa metafora della fonte mitopoietica. Così un racconto favoloso serve a inquadrare ampia problematica ontologica e metanarrativa. Nei propositi dei protagonisti si ritrovano concetti primordiali della narrazione relativi al tipo del narratore, alle tecniche affabulative, alle modalità della conclusione romanzesca, al ruolo del lettore. Torquemada riflette sulla natura stessa della letteratura e sulle origini e ispirazioni dell'atto creativo. I commenti metaromanzeschi sono inseriti nelle conversazioni dei marinai, che discutono delle questioni cruciali della tecnica affabulativa con naturalezza e semplicità¹⁰.

¹⁰ Secondo Monika FLUDERNIK (2013: 162–165) la narratività trova il suo prototipo nel racconto naturale che è per la sua natura forma spontanea di narrazione.

Torquemada riflette sul carattere elitario dell'arte di scrivere, additando Menzio come esempio di colui che per continuare la sua vita meschina non ha bisogno di cultura: «[...] Menzio non sa chi è Filottète: eppur questo non gli impedisce di vivere e di fare il bello e il cattivo tempo sulla mia nave, la pulcra e la mala tempesta» (MARI, 2018: 52). Dai marinai è invece esposto uno dei motivi topici della scrittura di Mari, quello dell'inevitabile legame tra la scrittura e la corporalità: qual è il rapporto tra «le storie della carne» e «la carne delle storie» chiede infatti Torquemada. La metafora del corpo dei marinai morti¹¹ che diventa alimento dei pesci narratori delle storie della loro vita: «[...] le nostre storie sono diventate le loro. Erano nostre, parlavano di noi le abbiamo costruite con la nostra storia. Adesso sono loro. Sì, e di chi li ascolta» (54) ribadisce l'insolvibile relazione tra la fisicità corporea del mondo e l'astrazione della creazione letteraria. Un'altra questione è il legame tra letteratura ed esperienza, discusso da due diversi punti di vista. Il capitano sembra dubitare che si possa fare letteratura senza essere immersi nel mondo reale da cui prendere spunti di ispirazione perché «Chi dentro di sé passa la totalità del suo tempo, al punto da non saper più come è il fuori? cos'è il fuori? costui crederà di scrivere una storia, ma sarà solo il suo informe delirio» (54). Per gli altri protagonisti del romanzo tuttavia il racconto sostituisce l'esperienza, accontentando lo spirito «assetato di fatti [...] di dettagli, di frammenti colorati e corposi del mondo di fuori», dando l'accesso a ciò che in realtà rimane precluso alla percezione sensoriale e alle loro capacità intellettive (13). È la letteratura la fonte (forse prima, forse quella primordiale) dell'esperienza della realtà¹² per i marinai impediti di vedere e di agire, chiusi come sono nella loro ottusità; dalle storie raccontate loro traggono esperienze, conoscenze e capacità incredibili¹³. Così ad esempio Alvaro conosce il luogo dove, molti anni prima è affondato con un enorme tesoro a bordo il galeone “Verdugo”; Bernardo canta un canto gaelico senza esser mai stato in Irlanda; marinai analfabeti conservano poesie manoscritte come se fosse un bene prezioso; tutti cominciano a curare il loro modo di parlare perché lo trovano «molto più bello» (85). Molto spazio, nelle conversazioni dei protagonisti, è riservato al problema della mimesi letteraria e del rapporto tra l'esperienza reale e la sua rappresentazione lettera-

¹¹ Secondo FLUDERNIK (2013: 175) ogni messaggio è costruito ed interpretato attraverso le strutture cognitive corporeizzate (*human embodiment*). La narratività risulta quindi dall'esperienza e ed è sempre antropomorfizzata in quanto risulta dall'esperienza umana.

¹² Michele Mari confessa: «Presumo di fare letteratura sì a partire da libri ma anche a partire dalla realtà, semplicemente è una realtà mia, una realtà che mi cucino come voglio io, che manipolo, deformato a mio piacere. Inoltre, particolare non trascurabile, siccome la mia vita è stata fatta fondamentalmente di libri, per me parlare di libri è parlare della realtà. Quantitativamente la maggior parte delle ore della mia vita le ho passate con un libro in mano, per questo ci sono poche cose per me più reali di un libro» (MAZZA GALANTI, 2019: 44).

¹³ Sull'importanza della lettura Mari si esprime in questi termini: «La lettura, se non altro, insegna a parlar meglio e scriver meglio, e poi ti dà una duttilità. La letteratura fornisce un'esperienza del mondo prima dell'esperienza» (LEGA, 2010).

ria. In una delle loro conversazioni i marinai Esteban, Aguapiè e Flor stendono perfino una delle più poetiche esplicitazioni del rapporto tra finzione e verità in un'opera letteraria. Nel tentativo di giustificare la constatazione che «una guerra raccontata è molto più bella di una guerra vissuta», spiegano che tale affermazione «non è in contraddizione con quel senso di assoluta verità» che accompagna le storie dei pesci, facendole confondere con i ricordi e con le esperienze reali dei marinai stessi da cui prendono materia trasformandole nei racconti. In modo più diretto e semplice, all'unanimità, i marinai constatano che «nel racconto, evidentemente, la verità passa tutta intera, ma si abbellisce... si addolcisce... si schiarisce... si intuisce» (192–193). La finzione artistica è sempre un gesto sia rappresentativo che creativo e, come lo intuiscono bene i marinai, non si tratta di rappresentazione fenomenica bensì di evocazione e sintesi di esperienze per spingere chi legge o ascolta alle soglie del vero. I misteriosi pesci, in un rituale pre-linguistico, infondono ai marinai verità che questi non sarebbero in grado di verbalizzare da soli. Sono delle vere e proprie epifanie narrative che sconvolgono l'esistenza di ognuno di quegli esseri semplici e illetterati. Il disinteresse che i marinai manifestano per le occupazioni quotidiane non nasce, come constata il capitano, da «svuotamento dello spirito» bensì da un «arricchimento imprevisto», da quell'apertura della mente ad «altre dimensioni»: «mondi, esperienze, un diverso destino» (181).

Oltre alle questioni della genesi della narrativa e delle sue ispirazioni, in modo assai diretto vengono anche poste le domande sulla struttura del testo narrativo, come quella a scatole cinesi che può includere altre storie, come se si andasse all'infinito (90). Poi anche si riflette sull'impostazione delle storie raccontate da vari punti di vista, quello del marinaio o quello del capitano (91), e infine sulle regole retoriche della costruzione del discorso (106–107), sulla finalità prima di ogni racconto che è quella di meravigliare chi ascolta (144), sulle modalità della costruzione della figura narrativa che può esprimersi in prima o terza persona (163). Pur alludendo alla tradizione romanzesca che in particolar modo esaltava la trama, Mari si pone in una posizione complessa ed eversiva insieme per quanto riguarda la struttura stessa della diegesi. Il plot diventa un pretesto per discutere e porre domande di carattere metaromanzesco ed ontologico, domande relative alle questioni cruciali dell'arte affabulatoria. Il romanzo prende allora un impianto riflessivo e statico, per cui la trama è esile¹⁴, domina un senso di staticità e i fatti raccontati non sono molti. Come a confutare l'eventuale tesi dell'inconsistenza del plot nella sua storia, Torquemada osserva: «Qualcosa pur succede su questa nave, si parla gaelico, si scrivono trattati di ittologia favolosa, vengo-

¹⁴ Monika FLUDERNIK (2013: 161) prona una radicale estromissione del plot come condizione della narratività. Essa coincide infatti con l'esperienzialità umana: esistono infatti racconti privi di plot, ma non racconti privi di un essere umano che vive qualche tipo di esperienza. In questo senso l'impostazione allegorica del romanzo di Mari soddisfa pienamente le condizioni della narratività.

no pesci mirabolanti a morirci, si scoprono clandestini [...]» (165). Ritroveremo comunque nel racconto di Mari i punti saldi della narrazione «classica»: un inizio, uno sviluppo e una conclusione. La struttura narrativa del romanzo di Mari include un *inizio in medias res*, una serie di eventi legati fra di loro dal momento e dal luogo della narrazione e un finale, segnato dalla morte presunta del protagonista principale, il capitano Torquemada. Il punto di svolta della storia, quello che dovrebbe costituire lo *Spannung* narrativo è il momento in cui il capitano affronta personalmente uno dei misteriosi pesci visitatori. La storia si snoda senza particolari dislocazioni cronologiche, il racconto è condotto in modo lineare e diretto. Il compito della costruzione della tensione narrativa viene affidato non al susseguirsi frenetico degli episodi narrativi ma alla visione delle cose scopertamente parziale dei due narratori: Torquemada e Menzio. La molteplicità delle voci narranti in prima persona compone un mosaico di narrazioni divergenti e complementari; spetta al lettore la ricostruzione del contenuto della trama. Torquemada, con la sua indole meditativa e speculativa, mosso prima dalla curiosità e poi da un sincero desiderio di compartecipazione, cerca di svelare l'enigma delle strane visite dei pesci e poi di sperimentare anche lui l'incontro con uno dei misteriosi esseri marini. I soliloqui del capitano sono rotti dalle sue conversazioni con Menzio, il secondo della nave, incaricato di riferire regolarmente a Torquemada lo stato della nave e il morale dell'equipaggio. La struttura del testo è completata da scene dialogate fra vari personaggi secondari, che conversano in diversi posti della nave. Questi inserimenti – scene non hanno un legame diretto con il filo conduttore della trama, e il loro carattere dialogico dà l'impressione di una rappresentazione teatrale e di un racconto con contemporaneità, un'azione riferita *in medias res*. La progressione narrativa non viene tuttavia danneggiata, la tensione cresce, il senso di mistero si addensa grazie agli scambi dei marinai da cui si intuiscono informazioni sui pesci visitatori. L'enigma diventa tanto più grande quanto meno precise sono le informazioni fornite durante queste brevi conversazioni. I pesci hanno l'aspetto animalesco ma sembrano molto più di un comune pesce, le sensazioni che ispirano nei marinai lasciano credere che si tratta di esseri antropomorfizzati; non hanno nomi, i marinai li nominano semplicemente con dei pronomi anaforici o possessivi, come se la loro identità fosse ovvia. I pesci non proferiscono parole umane e trasmettono le loro storie ai loro compagni umani in una sorta di amplesso amoroso. «[...] non mi sembra che parli: però intanto che lo facciamo io vedo le immagini, e come se ci fossi dentro [...]» (30). Tutti i marinai visitati dai misteriosi pesci, una volta sentita la loro storia, sono mossi da un solo desiderio: conoscerne la fine, come Marcellino, che non essendo giunto a conclusione «passa il suo tempo a immaginar come possa finire, e ne ha già messe insieme un bel po', di fini, ma sinché non sa qual è la buona non può darsi pace» (30). Il non sapere, il non poter giungere alla fine è una mortificazione tale da far esclamare a Marcellino: «La mia malattia è l'interruzione» (43) e gettarsi nel mare nel tentativo disperato di ricongiungersi

al misterioso pesce e ritrovare la conclusione della storia. E non sarà l'unico a cercare il sollievo e la pace nelle profondità marine, fonte delle storie che tanto avevano ammaliato i marinai. Infatti, l'equipaggio della nave sembra progressivamente perdere ogni interesse per la vita della nave e per le solite occupazioni: «[...] giacciono abulici, buttati dove capita; alcuni [...] sembrano dormire, altri hanno lo sguardo perduto nel vuoto, come spiritati: altri ancora parlottano per conto loro, come recitassero il rosario. Che siano malati? Se è così, d'un morbo sconosciuto» (28). I marinai spiegano il loro stato con un inspiegabile desiderio di evasione, perché l'immergersi nelle storie ascoltate sembra trasferirsi in un altro mondo, «vivere un'altra vita, altre vite... presenti, passate... chissà forse anche future» (38). La situazione inquieta il capitano, che ne avverte anche il paradosso: i suoi uomini sani sembrano in preda a visioni e deliri, mentre lui stesso, infermo, conserva intatte tutte le sue facoltà mentali.

La trasformazione narrativa, elemento indispensabile per la struttura del plot¹⁵, viene quindi articolata come un radicale cambiamento della personalità di tutti i protagonisti¹⁶. Il primo sintomo del cambiamento dei marinai è il loro disinteresse per i soliti divertimenti: il gioco di carte e l'alcool. Sanguinosi e risosi, facili al riso come bambini, veramente felici quando giocano o si insultano, incapaci di star soli con se stessi «ignari d'ipocondria e d'introverse cupezze» (72-73) passano ad un innaturale silenzio meditativo, «non più marinai rilegati e annullati né concetto di ciurma ma individui, soli come il loro capitano». Lo strano comportamento dei marinai incuriosisce il capitano che si interroga sul motivo di una così inattesa scoperta della «dimensione meditativa» dei suoi uomini e scopre le loro diverse facoltà acquisite dopo l'incontro con i pesci. Lo status attanziale del capitano evolve passando da un semplice e passivo ascoltatore delle storie riferitegli da Menzio e da altri membri dell'equipaggio a quello di partecipante attivo della storia, fino a costituirne l'anello conclusivo, diventando con la sua morte anche lui fonte e nutrimento di storie future.

Perfino Menzio è affetto da questa frenesia del racconto, ma incapace di capire il significato degli accaduti, si spinge a comportamenti brutali nei confronti sia del capitano che dei marinai. Menzio infatti conserva il suo carattere di depositario delle caratteristiche negative contrapposto alla figura del capitano. È la metamorfosi di quell'ultimo a costituire lo *Spannung* narrativo. Il capitano assume un atteggiamento meditativo e critico nei confronti degli eventi di cui viene a conoscenza per intermediazione del rozzo e primitivo Menzio. Il capi-

¹⁵ Tzvetan TODOROV (1971: 225-240) definisce la trasformazione narrativa come principio della narratività, che mette in relazione l'inizio e la fine di una narrazione in un rapporto di «uguale ma diverso». Per poter parlare di progressione narrativa è quindi necessaria la sintesi delle somiglianze e delle differenze dei due momenti cruciali del racconto.

¹⁶ Secondo Seymour CHATMAN (2010: 42) la trasformazione narrativa può essere veicolata da un agente presentandosi in tal caso come azione. Quando invece non è veicolata da un agente si configura come avvenimento.

tano è infatti il personaggio più consapevole di quanto succede, è colui che si rende conto, in modo perfettamente razionale, del valore delle storie nate nelle profondità del mare e della loro bellezza senza però poter partecipare al rituale dei pesci. Torquemanda, cercando di giustificare questa sua esclusione, ne dà la colpa alla sua malattia, tuttavia i marinai lo spiegano in modo diverso: «Voi siete una persona colta [...] che ha anche letto molti libri, e che quando legge [...] pensa, e che dopo aver letto ripensa, e rivive quello che ha letto [...], quindi è come se le storie ve le raccontaste da voi, che bisogno avete [...] di un pesce?» (232). Sia l'indole razionale sia il sapere erudito del capitano sembrano estrometterlo dal mistero rivelativo delle storie del mare come se la conoscenza intuitiva portata dai narratori marini e quella logica «ricostruita» sui libri fossero del tutto incompatibili.

Anche la teleologia narrativa è condizionata dal tipo della voce narrante. Menzio nella sua ricerca del presunto tesoro sembra realizzare gli scopi narrativi dei romanzi d'avventura. Tuttavia queste finalità «pragmatiche» vengono smentite e derise dall'interpretazione del lettore che nelle mosse del personaggio individua con facilità le allusioni alle letture infantili.

Il capitano invece sposta la ricerca del tesoro su un piano metaforico: si tratta per lui di estrarre l'enigma della nave, svelando il mistero dei pesci per scoprire la fonte e la genesi della capacità di raccontare. Nel romanzo domina quindi il codice ermeneutico¹⁷ della narrazione, quello che si compone di domande e risposte che strutturano la vicenda raccontata e lo svelamento finale è affidato alla competenza letteraria del lettore chiamato a individuare allusioni e richiami letterari. Questi sono numerosi e vanno dai cenni alle letture infantili, nell'episodio della caccia al tesoro, nella scena dell'attacco all'arrembaggio (MARI, 2018: 229), attraverso l'evocazione del *Manuale di zoologia fantastica* di Borges e Guerrero nel frammento sul pesce implicito e pesce ottativo (125–131) fino al breve cenno al croconsuelo gaddiano (227).

La stiva e l'abisso è un abile gioco con la convenzione della narrativa marinairesca. Oltre che saldare il debito contratto con gli autori del suo passato di lettore appassionato, Mari si serve della narrazione come di un preteso per riflettere sulle questioni topiche della sua scrittura: la genesi della capacità umana di narrare e il primo movente del bisogno di narrare. Raccontare e raccontarsi è infatti concepito nel romanzo come un bisogno primo, siccome l'istinto di narrare è connaturato all'uomo, antico quanto la favola, la più antica delle narrazioni¹⁸. Il desiderio e la facoltà di narrare spingono l'uomo prima ad ascoltare

¹⁷ Roland BARTHES (1970: 25–27) definisce due codici che possono reggere la struttura narrativa: codice proairetico relativo alla logica delle azioni in cui il loro completamento è logicamente ricavabile dall'inizio e quello ermeneutico fatto di domande, risposte, svelamenti parziali, blocchi momentanei e soluzioni finali.

¹⁸ È anche l'opinione di Peter BROOKS (2004: 3), espressa in termini di teoria narratologica in *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*.

le storie degli altri e poi a parlare della propria esperienza per autodefinirsi. Michele Mari, richiamando metaforicamente sia la prima che la seconda tappa dello sviluppo della capacità umana di raccontare storie, finisce col precludere ogni possibilità di risposta all'irrisolvibile quesito: da dove vengono quei «facitori di fole» che ci fanno sognare? A scapito della diffidenza moderna nei confronti del plot, nonostante la sua postmoderna derisione e al di là della sua conclamata morte, la narrazione rimane l'ancora del nostro essere nel mondo, del nostro capire, la nostra condizione di essere persone.

Il modello del romanzo d'avventura, a scapito delle nostalgiche reminiscenze, non è stato impiegato incondizionatamente ma reimpostato in chiave polemica. Le istanze narrative particolarmente soggette a questo tipo di rielaborazione sono il narratore, moltiplicato e articolato come più voci parlanti *in praesentia* e le categorie di tempo e spazio, che sfiorano quelle caratteristiche per le favole o i miti delle origini. La struttura narrativa è mantenuta nei suoi aspetti primordiali, conservando un inizio, uno sviluppo e una conclusione secondo tutti i canoni della narratività. A soddisfare le condizioni della narratività contribuisce anche la presenza di elementi come i protagonisti antropomorfizzati e la loro autoriflessione¹⁹. Il romanzo, più che altro, assume un significato autotelico e metanarrativo, spostando gli accenti dall'azione alla meditazione.

Bibliografia

- BARTHES, Roland, 1970: *S/Z*. Paris, Éditions du Seuil.
- BROOKS, Peter, 2004: *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*. Trad. D. FINK. Torino, Einaudi.
- CARNERO, Roberto, 2010: *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Milano-Torino, Mondadori.
- CHATMAN, Seymour, 2010: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. Elisabetta GRAZIOSI. Milano, Il Saggiatore.
- ELIADE, Mircea, 1966: *Mito e realtà*. Trad. Giovanni CANTONI. Torino, Boria Editore.
- FLUDERNIK, Monika, 2013: «Verso una narratologia 'naturale'». *Enthymema*, n. 8. Introduzione e traduzione Filippo PENNACCHIO, pp. 141-191.
- LA PORTA, Filippo, 2003: *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Torino, Bollati Boringhieri.
- LEGA, Alessio, 2007: «La letteratura secondo Michele Mari». Intervista a Michele Mari pubblicata su *A/Parte*, n. 15. <https://duemilaragioni.myblog.it/2010/09/09/alessio-lega-la-letteratura-secondo-michele-mari/> [Data dell'ultima consultazione: 08.05.2019].
- MARI, Michele, 2004: *I demoni e la pastasfoglia*. Roma, Quiritta.

¹⁹ Secondo FLUDERNIK la riflessione di un personaggio è uno degli schemi narrativi e non deve essere necessariamente determinato né dalla sequenzialità né dalla presenza di attanti. L'azione è infatti subordinata alla rappresentazione della verità interiore (2013: 172-175).

- MARI, Michele, 2009: «Otto autori». In: IDEM: *Tu sanguinosa infanzia*. Torino, Einaudi, pp. 47–76.
- MARI, Michele, 2018: *La stiva e l'abisso*. Torino, Einaudi.
- MAZZA GALANTI, Carlo, 2011: *Michele Mari*. Fiesole, Edizioni Cadmo.
- MAZZA GALANTI, Carlo (a cura di), 2019: *Scuola di demoni. Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*. Roma, Edizioni minimum fax.
- PISTELLI, Maurizio, 2013: *La giovane narrativa italiana. Scritture di fine millennio*. Roma, Donzelli.
- PIZZOLI, Lucilla; POGGIAGALLI, Danilo, 1997: «Il caos ordinato. Della prosa di Michele Mari». In: DELLA VALLE, Valeria (a cura di): *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. Roma, Edizioni minimum fax, pp. 141–147.
- SERIANNI, Luca, 1997: «Antico e moderno nella prosa di Michele Mari». In: DELLA VALLE, Valeria (a cura di): *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*. Roma, Edizioni minimum fax, pp. 148–157.
- STANZEL, F.K., 1988: *A Theory of narrative*. Transl. Ch. GOEDESCHE. Cambridge–New York Rochelle–Melbourne–Sydney, Cambridge University Press.
- TESTA, Enrico, 2009: *Eroi e figuranti*. Torino, Einaudi.
- TODOROV, Tzvetan, 1971: «Les transformations narratives». In: IDEM: *Poétique de la prose*. Paris, Éditions du Seuil, pp. 225–240.
- VOLPI, Alberto, 2012: «Michele Mari, l'idiosincratico». *Doppiozero*, 28 febbraio. <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/michele-mari-l%E2%80%99idiosincratico>. [Data dell'ultima consultazione: 08.05.2019].

Nota biobibliografica

Joanna Janusz è professore associato presso l'Istituto di Letteratura dell'Università della Slesia (Polonia), specialista di letteratura italiana contemporanea. I suoi interessi scientifici si concentrano soprattutto intorno alle problematiche dei movimenti di avanguardia (espressionismo) e delle strutture della narrazione. È autrice di una monografia dedicata a Carlo Emilio Gadda (*Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002). Nel 2018 ha pubblicato *Varianti dell'espressionismo nella narrativa italiana postmoderna 1980–2000* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego).

Redakcja
BARBARA MAŁSKA

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Korekta
WIESŁAWA PIŠKOR

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Ark. druk. 10,25. Ark. wyd. 13,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887



02

Więcej o książce

