

Diaspore. Quaderni di ricerca 4

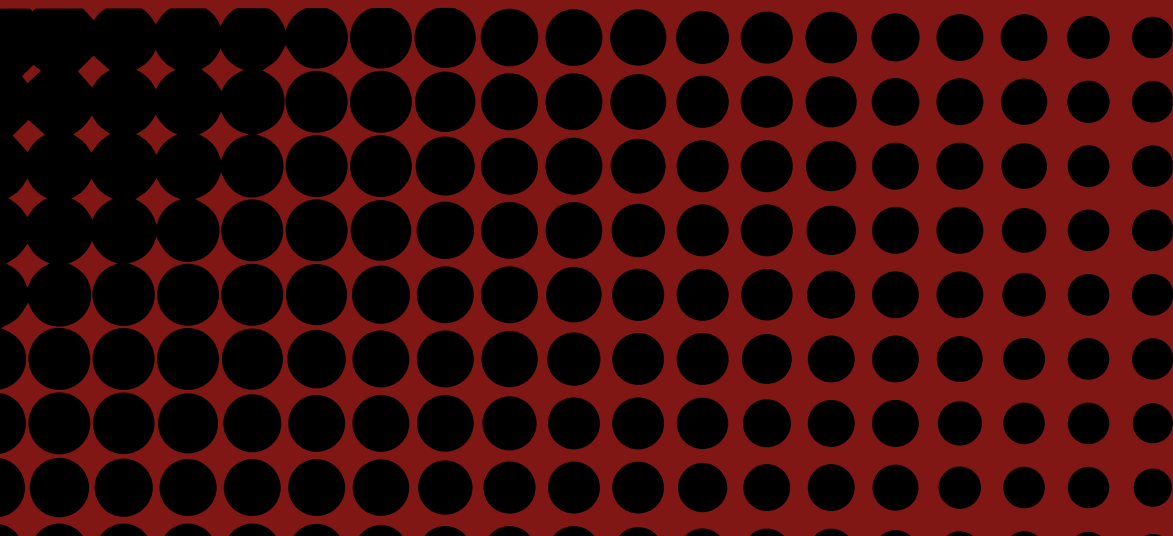
Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di
Silvia Camilotti, Ilaria Crotti
e Ricciarda Ricorda



Edizioni
Ca' Foscari



Leggere la lontananza

Diaspore

Quaderni di ricerca

Collana diretta da | A series edited by
Susanna Regazzoni
Ricciarda Ricorda

4



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore

Quaderni di ricerca

Direttori | General editors

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico | Advisory board

Shaul Bassi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba) Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá, España) Rosella Mamoli Zorzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia) Eduardo Ramos Izquierdo (Université de Paris IV Sorbonne, France)

Melita Richter (Università degli Studi di Trieste, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Silvana Serafin (Università di Udine, Italia)

Lettori | Readers

Rosanna Benacchio (Università degli Studi di Padova, Italia) Luis Fernando Beneduzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Anna Boschetti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana Crolla (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Biagio D'Angelo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil) Monica Giachino (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Marie Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adriana de los Angeles Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Pia Masiero (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria del Valle Ojeda Calvo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Rusi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María Carmen Simón Palmer (CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España)

Alessandra Trevisan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Elisa Carolina Vian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione | Editorial staff

Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ludovica Paladini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura
di viaggio della contemporaneità

a cura di

Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2015

Leggere la lontananza: Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità
a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

© 2015 Silvia Camilotti Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda per il testo

© 2015 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 1686

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

ecf@unive.it

1a edizione dicembre 2015

ISBN 978-88-6969-053-2 (ebook)

ISBN 978-88-6969-055-6 (print)

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Sommario

Silvia Camilotti

Introduzione

7

IMMAGINI DELL'ALTRO, SGUARDI PANORAMICI

Luisa Rossi

Geografie della lontananza

Discorsi e immagini nel viaggio americano di Alexander von Humboldt (1799-1804)

13

Susanna Regazzoni

La rappresentazione dell'altro nel racconto di viaggio argentino contemporaneo

33

Silvia Camilotti

Il viaggio delle donne nell'Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé

43

Ricciarda Ricorda

Il cibo dell'altro

Cucine del mondo nei resoconti italiani di viaggio

57

Domenica Perrone

Identità e alterità

Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego e Ornella Vorpsi

71

IMMAGINI DELL'ALTRO, CASI DI STUDIO

Cecilia Gibellini

Vittorio Sereni: viaggi, ritorni, agnizioni

85

Silvana Tamiozzo Goldmann

«La grande allucinazione del mondo» e «gli astri selvaggiamente splendidi»

Viaggi e visioni trasognate dell'altrove in Gianni Celati e Andrea Zanzotto 107

Giuliana Benvenuti Raccontar fole La Sardegna esotica dei viaggiatori tra Sette e Ottocento riletta da Sergio Atzeni	119
Ilaria Crotti Tra divergenza e destino Nel Limbo afghano-italiano di Melania G. Mazzucco	135
Alberto Zava Tiziano Terzani in Unione Sovietica L'alterità sistematica di un paese lontano	155
Silvia Zangrandi Due diverse facce del viaggiare Dalla Siberia al Laos insieme a Laura Leonelli	167

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Introduzione

Silvia Camilotti

Il carattere poliedrico e sfaccettato della letteratura odepórica trova una significativa risonanza nella presente raccolta, che include una serie di contributi incentrati su autori e autrici per lo più novecenteschi, ad eccezione di Luisa Rossi che si occupa della figura del celebre viaggiatore e studioso Alexander von Humboldt, di Ricciarda Ricorda che fa riferimento, tra gli altri, a Edmondo De Amicis e di chi scrive che considera anche una viaggiatrice, Rosalia Bossiner, a cavallo tra XIX e XX secolo.

Il volume raccoglie gli atti del convegno dal titolo *Leggere la lontananza. Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*, svoltosi presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia il 22 e 23 ottobre 2014, in cui si analizzano autori e autrici che hanno tradotto in prosa e in poesia le loro esperienze, o la loro idea, di mobilità.

Raccontare il viaggio nella sua accezione sia concreta sia metaforica significa infatti anche riflettere attorno alla relazione con l'altro e l'altrove e di conseguenza interrogare il proprio sé, che in tali esperienze viene inevitabilmente sollecitato. Infatti, tra i significati attribuiti al viaggio è stato rilevato che esso «spoglia il viaggiatore delle associazioni, delle sicurezze, delle identità» (Leed 1992, p. 324) offrendo una possibilità di confronto e dunque di riflessione sul proprio io a contatto con l'alterità.

Il filo rosso che attraversa questi contributi risiede proprio nel sottotitolo che abbiamo scelto di mantenere anche nel presente volume, *Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità*: il rapporto, talvolta controverso, tra viaggio e alterità risulta infatti denominatore comune dei saggi, presentato a partire da una eterogeneità di punti di vista dovuti anche alla varietà dei contesti storici e geografici in cui gli autori e le autrici analizzate si collocano, nonché alle motivazioni alla base delle loro esperienze di mobilità, siano esse reali o metaforiche. Sottolineiamo tale doppia accezione del viaggiare, in quanto la mobilità si può intendere come esperienza conoscitiva nello spazio e nel tempo, come forma di scambio culturale e di appropriazione dell'ignoto, ma anche alla stregua di un'esperienza interiore. Tutte queste forme risultano infatti rappresentate nei contributi qui raccolti e confermano il carattere sfuggente e difficilmente circoscrivibile del viaggio e di conseguenza del genere letterario che lo racconta. Luca Clerici (2013) individua circa quaranta varietà tipologiche della letteratura di viaggio che appartiene a sua volta all'ambito ancora più

ampio delle scritture di viaggio: nel primo caso si fa riferimento a opere di autori riconosciuti, mentre nel secondo a testi non canonici dalle formulazioni accessibili e di allargata – e non solo colta – leggibilità.

La pluralità intrinseca alle scritture odepорiche si riflette inoltre nel loro carattere interdisciplinare, che trascende i confini del letterario per arricchirsi di apporti e prospettive storiche, geografiche, antropologiche, tutte rappresentate in questo volume collettaneo. Esso risulta strutturato in due sezioni: la prima, inclusiva di saggi di natura più ampia, non a caso si apre nel nome della geografia, un ampio cappello che funge da cornice metaforica e teorica dei saggi che seguiranno, mentre la seconda sezione accoglie contributi di natura più specificamente monografica.

Geografie della lontananza. Discorsi e immagini nel viaggio americano di Alexander von Humboldt (1799-1804) di Luisa Rossi si incentra infatti sul racconto e sulla rappresentazione, anche visiva, del viaggio nelle regioni «equinoziali» americane, dando un significativo esempio di viaggio inteso non solo come esperienza individuale ma anche come metodo di costruzione dei saperi scientifici. Si evidenzia così uno degli attributi della scrittura di viaggio, ossia quello che la intende non solo come esperienza conoscitiva per l'io ma anche, nel caso in esame, per la collettività.

La rappresentazione dell'altro nel racconto di viaggio argentino contemporaneo di Susanna Regazzoni si colloca in maniera relativamente contigua dal punto di vista geografico al precedente contributo, offrendo però un salto temporale e di genere letterario: Regazzoni considera infatti alcune prose finzionali di Luisa Valenzuela, *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* (1993), di César Aira, *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995) e di Sylvia Iparraguirre, *La Tierra del fuego* (1998) che trattano il tema del viaggio ricorrendo a differenti strategie aventi in comune, nella visione dell'autrice, l'idea della mobilità come esperienza trasformativa dell'io a confronto con l'alterità.

Un altro contributo che si sofferma su un manipolo di autori italiani che hanno vissuto reali esperienze di mobilità in differenti luoghi del mondo e in diversi momenti storici, è per la penna di Ricciarda Ricorda con *Il cibo dell'altro. Cucine del mondo nei resoconti italiani di viaggio*: la prospettiva di indagine del rapporto con l'altro e l'altrove è in tal caso offerta dal peculiare punto di vista del cibo, in quanto aperture e chiusure nei confronti di esso offrono preziosi spunti per comprendere la relazione del viaggiatore con il contesto che sta vivendo. Il corpus di testi presentati spaziano geograficamente e cronologicamente, includendo *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis (1877), *Viaggio in Barberia* di Luciano Bianciardi (1969), i resoconti di viaggio in India di Guido Gozzano, Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, per arrivare a *De America* (1953) di Guido Piovene, a *L'eleganza è frigida* (1982) di Goffredo Parise e al riferimento conclusivo a *Pranzo in piedi* di Alberto Arbasino, ora in *America amore*.

Un'alterità fortemente accentuata, con la quale il rapporto risulta oltre-

modo problematico e controverso emerge dalle scritture di viaggio presentate da chi scrive nel contributo *Il viaggio delle donne nell’Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé*, in cui lo spostamento diviene non solo strumento di conoscenza ma anche di appropriazione dell’altro e dell’altrove. Le tre viaggiatrici, Rosalia Bossiner, Onorina Passerini e Alba Felter si muovono negli spazi coloniali italiani d’Africa, pubblicando i resoconti delle loro esperienze che risultano inevitabilmente influenzati dalla retorica a loro coeva: la prima pubblica nel 1901 ed è testimone dei primi insediamenti italiani in Eritrea, mentre Passerini e Felter viaggiano negli anni Trenta in pieno clima fascista. Risulta tuttavia interessante come il viaggio nei loro casi diventi un’occasione di forte sollecitazione dell’io, che in un contesto fortemente gerarchizzato, quale è quello della colonia, riesce a ritagliarsi significativi spazi di *agency*.

Il contributo conclusivo della prima sezione riparte dalla colonia italiana del corno d’Africa, o meglio, dalle voci che da quei territori originano e che oggi si rivolgono ai lettori e alle lettrici italiane: si tratta del contributo di Domenica Perrone, *Identità e alterità. Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego e Ornella Vorpsi* che vede al suo centro tre autrici di origini africane e una albanese che problematizzano nelle loro opere l’idea di appartenenza e non appartenenza, fino a quasi sfociare nella sensazione di perenne erranza. Ciò che pare opporsi a tale senso di sospensione ed esilio, sottolinea l’autrice, è la lingua italiana, approdo metaforico ma anche reale del loro viaggio, che diviene rifugio e casa dove poter mettere radici.

La seconda sezione raccoglie una serie di *case studies* che si aprono nel segno della poesia. Cecilia Gibellini indaga in *Vittorio Sereni: viaggi, ritorni, agnizioni* il rapporto del poeta con il viaggio, nei confronti del quale egli si colloca in maniera problematica ed anche talvolta perplessa, sottolineando la difficoltà nel vestire i panni del viaggiatore, ma quasi paradossalmente costellando le sue prose e poesie di riferimenti ai luoghi e agli spazi, come l’autrice attentamente rileva.

Da parte sua, anche Silvana Tamiozzo Goldmann si sofferma in «*La grande allucinazione del mondo*» e «*gli astri selvaggiamente splendidi*». *Viaggi e visioni trasognate dell’altrove in Gianni Celati e Andrea Zanzotto* su un grande poeta ‘non viaggiatore’ messo a confronto con un prosatore realmente mobile, sebbene nel suo saggio l’autrice guardi a Zanzotto in quanto autore di una breve prosa del 1949, *Idea dell’autunno*, affiancandola a numerose opere celatiane. L’attenzione di Tamiozzo Goldmann va al rapporto che emerge nei testi con l’alterità del mondo che i due autori ascoltano e osservano profeticamente.

Il rapporto con l’altro, dal punto di vista di chi storicamente è stato inteso come ‘altro’, appare al centro del saggio «*Raccontar fole*». *La Sardegna esotica dei viaggiatori tra Sette e Ottocento riletta da Sergio Atzeni* di Giuliana Benvenuti. Infatti l’autrice si concentra su un’opera postuma dello scrittore sardo che non è un reportage di viaggio, ma una riflessione su

come i sardi siano stati rappresentati da alcuni viaggiatori europei alla fine del Settecento e lungo l'Ottocento. Dunque un'analisi dell'immagine dei sardi e della Sardegna da una prospettiva interna, che Benvenuti rilegge ricorrendo alle lenti del postcoloniale che ben si applicano al caso in esame.

Alla più recente contemporaneità fa anche riferimento il contributo di Ilaria Crotti, *Tra divergenza e destino. Nel «Limbo» afghano-italiano di Melania G. Mazzucco* che analizza il romanzo della scrittrice romana pubblicato nel 2012 a partire dal *topos* della ricerca del sé, che investe entrambi i protagonisti. Le questioni identitarie sollevate sono rese complesse dal contesto in cui il personaggio femminile si muove, il conflitto afghano, dove il rapporto con l'alterità condiziona necessariamente l'io; ulteriore fonte di conflitti appare lo scenario italiano di contrasto alla mafia, che si intreccia nelle pagine e che obbliga a confrontarsi con un'altra alterità, interna per così dire, ma ugualmente capace di sollecitare l'io dei protagonisti.

Gli ultimi due contributi della raccolta coprono aree geografiche relativamente contigue al saggio precedente: *Tiziano Terzani in Unione Sovietica. L'alterità sistematica di un paese lontano* di Alberto Zava ragiona sul resoconto del viaggio effettuato da Terzani tra l'agosto e il settembre del 1991, pubblicato l'anno successivo in un volume dal titolo *Buonanotte, signor Lenin*. L'autore si sofferma sulla peculiare capacità osservativa del viaggiatore-scrittore, particolarmente incline a una indagine approfondita che va oltre la mera acquisizione di dati consentendo «l'approfondimento percettivo e sostanziale» dei luoghi che attraversa e che riesce a comunicare con grande sensibilità ai lettori e alle lettrici. Emerge in tale caso un ulteriore modo di raccontare l'altrove, che evita il sensazionalismo giornalistico al fine di andare oltre la superficie della realtà osservata.

Da parte sua, anche Silvia Zangrandi in *Due diverse facce del viaggiare. Dalla Siberia al Laos insieme a Laura Leonelli* riflette sui differenti approcci di una viaggiatrice, Leonelli appunto, che pubblica nel 2004 *Siberia per due*, reportage di un viaggio organizzato e *Lem. Viaggio iniziatico di un piccolo Buddha* (2012) dove al contrario esce dai panni della turista per spostarsi da sola appoggiandosi a conoscenze locali. Come precisa l'autrice, non risulta tanto la letterarietà dei testi centrale nella sua indagine quanto il confronto tra due modalità diverse di spostamento e, di conseguenza, di relazione con l'altro.

Conclusivamente, sembra che emerga con evidenza dall'insieme dei contributi qui riuniti, ancora una volta, la ricchezza di spunti e di prospettive attivati dal tema del viaggio, al cui interno particolarmente rilevante risulta l'analisi della relazione con l'alterità e le sollecitazioni dell'io che ne conseguono. Infatti, le identità in gioco, sia nei casi di personaggi finzionali sia in quelli di viaggiatori e viaggiatrici reali che decidono di trasporre sulla pagina scritta la propria esperienza di mobilità, si arricchiscono di prospettive inedite, permettendo così anche a chi legge di osservare la realtà con sguardo nuovo.

Immagini dell'altro, sguardi panoramici

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità
a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Geografie della lontananza

Discorsi e immagini nel viaggio americano di Alexander von Humboldt (1799-1804)

Luisa Rossi (Università degli Studi di Parma, Italia)

Abstract Alexander von Humboldt took part in the Enlightenment program of travel: he conceived it not only as a subjective cognitive experience but also as a method of construction of scientific knowledge, which, he believed, had to be spread and disseminated. Between 1805 and 1834, he published his massive work, the thirty tomes of the *Voyage*, concerning the trip he made between 1799 and 1804 in the 'equinoctial' American regions. My study focuses in particular on the journey narration (*Relation Historique*) and on the texts (the *Atlas geographic-physical* and the *Atlas pittoresque*) dedicated to the display of spaces and phenomena observed and 'measured' by Humboldt in a region still largely unknown in Europe. Taking into account the more significant critical literature, I mean to return on connections between the different languages of the scientist-traveler – the ones usually used in writings (words) and those typical of the analog and abstract visualization (landscape painting, 'techniques' tables, maps) – placing them in the specific Humboldtian theoretical positioning: the comparative method, the mountain as privileged analytical category and the landscape have to be considered not as aesthetic category to translate into exquisitely picturesque images but as manifestation of the concrete reality of the world.

Sommario 1 Ritratti. – 2 Il mondo di profilo. Invenzione di un modello. – 3 «Ratacher le visible à l'invisible». L'Atlante pittoresco. – 4 Mappe.

Keywords Landscape. Languages. Visualization.

Ottilia: «È degno di rispetto solo il naturalista, il quale sa descriverci e rappresentarci gli esseri più esotici e più strani con la loro località, con tutto il loro ambiente, ciascuno nel suo particolare elemento. Come mi piacerebbe sentire una volta un racconto dalla bocca di Humboldt!»

J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, 1809.

Rien n'éclaircit et n'étend plus les idées, quand il s'agit de phénomènes naturels, que les voyages à travers les montagnes.

F. Arago, *Œuvres complètes*, 1855.

1 Ritratti

Nel 1859, anno della morte di Alexander von Humboldt, l'artista berlinese Julius Schrader (1815-1900) ne dipinge un ritratto ricco di elementi simbo-

lici: la figura canuta e curva del viaggiatore è rappresentata con la matita e il taccuino degli appunti nelle mani; alle sue spalle un lussureggiante paesaggio 'equinoziale' in cui si staglia la montagna innevata del Chimborazo. Risale a qualche anno prima la litografia di un altro pittore berlinese, Eduard Hildebrandt (1817-1868): il vecchio Humboldt è immortalato nel suo studio, seduto alla scrivania, e se i simboli che evocano viaggi e scritti sono, anche qui, numerosi - libri, fogli arrotolati, un libro o quaderno in mano, scatole chiuse certamente contenenti gli oggetti della sua famosa 'collecte du monde' (campioni di minerali e rocce, coleotteri infilzati, erbe dissecate?) - ciò che campeggia al centro dell'immagine è il planisfero appeso alla parete.

Le due opere, fra le più note della vasta produzione artistica ispirata a colui che, con Karl Ritter (1779-1859), è ritenuto il padre fondatore della geografia moderna, ci rimandano ai modi attraverso i quali è possibile rappresentare visivamente il mondo oltre che con la parola scritta che lo può raccontare in tutte le sue articolazioni, libera come è dai 'limiti della cornice'. È quanto avvenuto, in modo molto prolifico, con Humboldt: in una lettera il collega Arago non si trattiene dal rimproverargli amichevolmente la produzione incontrollata di pagine: «Humboldt, tu ne sais pas comment se compose un livre; tu écris sans fin; mais ce n'est pas là un livre, c'est un portrait sans cadre» (Humboldt 1865, p. 35).

Nelle *Lezioni americane* Italo Calvino parla della biforcazione che, scrivendo, si è sempre trovato davanti

due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale di una realtà scorporata dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove nello spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio, riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto alla totalità del dicibile e del non dicibile. (1993, p. 82)

Da una parte - ha osservato Quaini richiamando l'episodio - la riduzione della realtà fatta di eventi contingenti a schemi astratti (le carte) con cui si possono compiere operazioni e dimostrare teoremi; dall'altra, lo sforzo delle parole per rendere conto, con la maggior precisione possibile, dell'aspetto sensibile delle cose (1992, p. 12).

Ritornando alla figura del Chimborazo che fa da sfondo al ritratto di Humboldt, essa ci ricorda che fra il discorso scritto e la mappa, in un ragionamento sul valore conoscitivo delle rappresentazioni è d'obbligo inserire la pittura di paesaggio. Il disegno (dipinto, acquarello) di luoghi in prospettiva verticale è la rappresentazione per antonomasia del paesaggio se una stessa parola definisce tanto l'oggetto reale, il «paysage grandeur nature», quanto il suo 'ritratto', la «représentation des choses en leur

absence» (Berque 1995, p. 11). Come il disegno cartografico, la veduta riassume visivamente gli elementi che compongono il reale ma, grazie al linguaggio dell'imitazione che si sostituisce a quello simbolico della carta, non implica lo sforzo della traduzione mentale, lo rende immediatamente percepibile. D'altra parte, la veduta ha gli stessi limiti dell'occhio umano che della realtà può cogliere, al massimo, l'estensione osservabile da una posizione panoramica. Della visione umana ha anche il limite dell'opacità: Hildebrandt non poteva mostrare il paesaggio oltre lo schermo del Chimborazo; Schrader ha potuto restituire con poche linee l'intero pianeta. La carta è la visione dall'alto di un occhio 'divino' (oggi più prosaicamente satellitare) che, sola, può riassumere, appiattito sul foglio, anche l'intero mondo: un potere che ne ha fatto un dispositivo irrinunciabile.

La storia della cartografia ci dice come su una stessa carta abbiano a lungo convissuto le due prospettive e, con esse, disegno astratto e disegno imitativo. Anticipazione realistica di quella che sarebbe stata la potente metafora borghesiana della mappa imperiale 1:1 (Eco 1992; Marin 1998), l'attività degli ingegneri geografi del *Dépôt de la guerre et de la géographie* di Parigi, spediti a mappare vaste regioni europee e coloniali (Berhaut 1902) aveva prodotto un corpus straordinario di carte, spesso magnifiche proprio grazie alla grammatica pittorica, nelle quali leggiamo facilmente i paesaggi dei secoli passati «come impietriti dallo sguardo di medusa» (Quaini 1992, p. 11).

A iniziare dai primissimi decenni dell'Ottocento, dunque in piena 'età humboldtiana', si sviluppa un intenso dibattito sui modi di restituire il territorio nelle sue proporzioni geometriche senza nulla (o quasi) cedere alla suggestione del vedutismo. È un dibattito che prima che altrove si svolge nella Francia degli ambienti scientifici e di quelli militari dove sono necessarie cartografie esatte su cui studiare i movimenti degli eserciti. La separazione definitiva dei due linguaggi è una conquista del XIX secolo inoltrato.

Per concludere questa premessa che non vuole spingersi troppo nelle questioni epistemologiche e tecniche della ricerca storico-cartografica: la coesistenza e poi il conflitto fra linguaggio analogico e linguaggio astratto, fra *effet* ed *exactitude*, si giocano più che mai sul fenomeno 'montagna'. Come è evidente, non è la raffigurazione della superficie - già 'foglio' - della pianura, ma sono piuttosto le forme del rilievo terrestre a 'mettere in crisi' il topografo che, dovendo rinunciare all'arte dell'imitazione della natura, ragionerà per qualche decennio su come rendere la terza dimensione prima di arrendersi al metodo più astratto: le curve di livello (Rossi 2013). Non l'artista, orgoglioso dell'effetto 'naturale' di verticalità che la sua montagna pittoresca esprime a prescindere da ciò che essa cela dietro di sé, dalle proporzioni reali dell'insieme, dalla corretta misura dell'altitudine, dall'inclinazione effettiva delle sue pendici, dall'indicazione rigorosa del limite delle nevi perenni.

La mia rilettura di parte dell'opera di Humboldt tenta di contribuire alla

individuazione delle connessioni fra i modi attraverso i quali Humboldt ha realizzato il suo programma conoscitivo e comunicativo: la parola, il disegno, la mappa. In questo tentativo, ho dunque assunto la montagna come principale chiave di lettura.

Bernard Debarbieux ha recentemente scritto che nonostante Humboldt non abbia consacrato alla montagna come categoria conoscitiva uno specifico lavoro, «la référence à la montagne est omniprésente dans ses écrits» (2012, p. 1). Fatto già messo in evidenza da Quaini quando rilevava che nell'opera di Humboldt troviamo intrecciati fin dall'inizio, e poi riassunti e ricapitolati nel *Cosmos*, diversi motivi: l'utilizzazione dell'ascensione a piedi o aerostatica per molteplici studi geografici, dalla cartografia al magnetismo terrestre alla geografia botanica e degli esseri organici. «Il mito romantico della 'chiarezza vaporosa' nato dalla frequentazione dei paesaggi montani nella loro realtà come nella loro rappresentazione artistica, viene assunto da Humboldt come un simbolo del cammino dalla vaghezza delle sensazioni alla chiarezza del pensiero che "scrutando le cause dei fenomeni, disvela e risolve nei suoi elementi diversi il vapore nebbioso che nel paesaggio sottrae alla vista le alte cime"» (Quaini 1997, p. 151).

La montagna - che è rilievo solitario o catena, altopiano, labirinto di valli e scala di climi, e che racchiude nelle sue viscere il mistero del fuoco e dell'acqua - costituisce l'ambiente complesso in cui si formano moltissimi dei fenomeni terrestri. Essa occupa un consistente spazio trasversale nell'opera dello scienziato che aveva alle spalle studi di botanica, corsi di geologia con Abraham Gottlob Werner (1749-1817) presso l'Accademia mineraria di Freiberg in Sassonia e un'attività giovanile di ingegnere minerario, senza contare l'influenza che su di lui aveva esercitato l'amicizia con Georg Foster che fra il 1772 e il 1775 aveva partecipato al secondo viaggio di circumnavigazione del globo di James Cook e senza contare l'incontro decisivo a Jena nel 1795 con Johann Wolfgang von Goethe che nel 1790 aveva pubblicato il saggio sulla metamorfosi delle piante.

La questione della distribuzione e della formazione dei rilievi nel pianeta costituiva da tempo un rompicapo scientifico: sul primo punto, per restare sul XVIII secolo, solo qualche decennio prima (1744) Philippe Buache aveva in modo illuminante sostenuto (e illustrato cartograficamente) la continuità delle grandi catene continentali nel fondo dei mari a formare una sorta di «charpente du Globe» (Lagarde 1987, p. 28). Quanto al secondo punto, l'origine, era ancora vivissima la contrapposizione fra nettunisti e plutonisti.

Anche la misura dell'altitudine dei principali rilievi planetari era da scoprire o verificare. Non è forse inutile ricordare che Humboldt, risalendo - con il barometro saldamente in mano - le pendici del Chimborazo, nutreva la convinzione diffusa che si trattasse della vetta più alta del mondo.

Fino al Settecento, vicine o lontane, le montagne elevate, per la loro inaccessibilità, il clima repulsivo, la violenza dei fenomeni, sono luogo straniero: per le popolazioni vallive, spazio di mistero popolato di mostri;

per i militari, una frontiera; per i geografi, un difetto della rotondità terrestre; per i teologi, motivo di riflessione sulle ragioni che hanno spinto il Creatore a disseminare sulla terra questi ostacoli nefasti. Il secolo dei Lumi coinvolge la montagna in una rivoluzione concettuale: le montagne si affermano come soggetto dell'estetica e del 'sentimento' e, d'altra parte, diventano lo spazio privilegiato dell'indagine scientifica, «le laboratoire de la Nature» (Saussure), la «vrai école du Naturaliste» (Soulavie); i luoghi in cui «on doit principalement étudier l'histoire du monde» (Deluc). «Le mouvement impérieux qui poussait les hommes du XVIIIe siècle à approfondir leurs connaissances, les incitait parallèlement à élargir leurs horizons géographiques; Humboldt a bien noté le lien intime qui unit sentiment de la nature, progrès des sciences et des explorations» (Broc 1991, pp. 15-19).

2 Il mondo di profilo. Invenzione di un modello

Come è noto, Humboldt dedica alla pubblicazione dei risultati dall'esperienza compiuta in America insieme al naturalista, amico e «segretario» Aimé Bonpland fra il 1799 e il 1804¹ trentacinque grandi volumi.² Di essi, la *Relation Historique* è il luogo della scrittura del viaggio materiale (preparativi, enorme corredo degli strumenti scientifici, mezzi utilizzati), dei percorsi effettuati e della descrizione dei paesaggi, del resoconto degli incontri con i gruppi umani (autoctoni, coloniali, missionari) ecc.: un lungo filo narrativo continuamente costellato di osservazioni astronomiche, barometriche, geologiche, botaniche (comparate con gli analoghi fenomeni del mondo conosciuto), improntato all'idea dell'armonia della natura, dell'unione dell'uomo con essa, illuminato dal sentimento che il mondo fisico riflette nell'animo umano compiutamente espressi da Humboldt nelle *Ansichten der Natur* e nel *Kosmos* della maturità.³

1 Il viaggio, che non segue un itinerario precostituito, può essere suddiviso in quattro sezioni: «Quella delle steppe (*llanos*) e dell'Orinoco, nell'attuale Venezuela; quella dell'isola di Cuba; la sezione andina, la più importante, dalle foci del rio Magdalena a Lima; la sezione messicana» (Greppi 2013, p. 25).

2 Gli scritti americani di Humboldt «demeurent un monument à son énergie, à sa ténacité et à sa largeur de vue» (Botting 1988, p. 195). I risultati del viaggio furono pubblicati fra il 1805 e il 1834 sotto il titolo *Voyage aux Régions Equinoxiales du Nouveau Continent fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 e 1804, par A. de Humboldt et A. Bonpland. Rédigé par Alexander de Humboldt*, in folio di 35 tomi, 30 secondo altre fonti. La diversa valutazione è dovuta all'inserimento o meno nell'edizione monumentale di volumi comunque derivati dal viaggio (Vallino 1986, p. 66 nota 16). Ad esso vanno inoltre ascritte opere importanti edite al di fuori della collana principale che, peraltro, fu oggetto di edizioni meno impegnative. Essa risultò infatti un'impresa editoriale costosissima, oggi rara perché di non facile acquisizione da parte delle istituzioni del tempo, in gran parte finanziata personalmente dallo stesso Humboldt (come, del resto, il viaggio) che ne sarebbe rimasto finanziariamente rovinato.

3 Scritte nel 1807, aggiornate nel 1826 e nel 1849 (*Ansichten der Natur*, Stuttgart; Tübingen).

Le *Ansichten*, che richiamano nel nome stesso l'idea della visualizzazione del paesaggio, rimandano alla biografia giovanile di Humboldt e precisamente all'influenza che Georg Foster aveva esercitato su di lui a cominciare da un viaggio formativo. Nel 1790 il giovane Alexander si era affidato

alla guida dell'amico più anziano per il suo primo viaggio, lungo il Reno fino in Olanda, e poi a Londra e nella Parigi della rivoluzione. Del viaggio con Humboldt Forster stenderà un'accurata relazione in tre volumi dal titolo [...] *Ansichten* che sarà anche tradotto in inglese con il titolo *Views of the lower Rhine*, negli stessi anni. *Ansichten* equivale in questo caso a 'vedute', in senso letterale, mentre in seguito prenderà piuttosto il significato di 'quadri', *tableaux* in francese: ma il significato letterale rimanda ad uno dei momenti più interessanti del viaggio che fu la visita, a Londra, ad uno dei compagni di viaggio di Forster: il pittore William Hodges (1744-1797) le cui vedute dei Mari del Sud riproducevano vivamente quegli stessi paesaggi che il diario della circumnavigazione descriveva con le parole. Lo stesso Forster, nel corso del viaggio, si era cimentato con la descrizione pittorica, dei paesaggi come dei singoli oggetti della ricerca naturalistica: un tema che avrà fondamentali sviluppi in tutta l'attività scientifica di Humboldt. (Greppi 2013, p. 21)

Di quel vasto movimento che fu il *Voyage pittoresque* - viaggiatori-artisti che al seguito dei grandi viaggi di circumnavigazione e coloniali o in viaggi autonomi, fra Sette e Ottocento costruirono il corpus estremamente variegato della 'pittura odepórica' - Humboldt è partecipe lateralmente, e non solo perché non era in prima persona pittore né aveva un artista al proprio seguito: anche se non è mai avaro di apprezzamenti estetici, in particolare delle montagne di cui contempla e celebra con commozione la maestosità, «il cherche constamment à ramener le lecteur à ce qui le pré-occupe en priorité c'est à dire la valeur scientifique des ses observation» (Debarbieux 2012, p. 23).

La visualizzazione come parte integrante della costruzione del sapere trova forte evidenza nell'impianto complessivo dell'opera humboldtiana ed emerge, oltre che nei tre volumi più specificamente iconografici (i due atlanti geografico-fisici e l'*Atlas pittoresque*) dalla ricostruzione del metodo di lavoro sul terreno che implicava la memorizzazione dei fenomeni osservati attraverso la 'presa' di schizzi, pratica che Humboldt teorizzerà nel *Cosmos* (Humboldt 2000, vol. 1, p. 417); emerge dallo stesso processo

gen; Cotta), sono state portate in Italia nel 1998 per cura di Franco Farinelli con il titolo di *Quadri della Natura* (ripreso dalla prima edizione francese *Tableaux de la Nature*, 1808). La traduzione dal tedesco del *Cosmos*, uscita a Parigi in 4 volumi fra il 1847-1859, è stata riedita nel 2000 con prefazione di Juliette Grange. Per un commento critico alle due opere si veda d'Agostini 2006, pp. 243-255.

editoriale: quantità e qualità dei collaboratori coinvolti (disegnatori, incisor), numero delle tavole molte delle quali acquarellate, attenzione con cui Humboldt controllava i risultati di ciascuna tavola che, se insoddisfacente, faceva rifare anche più volte. «Malgré l'état peu satisfaisant où sont demeurées jusqu'ici les gravures qui accompagnent et souvent déparent nos relations de voyage, elles n'ont pas peu contribué cependant à faire connaître la physionomie des zones lointaines, à répandre le goût du voyage dans les contrées tropicales, et à stimuler l'étude de la nature» scriverà in proposito nel *Cosmos* (p. 421).

Le scelte editoriali di Humboldt non obbediscono dunque né all'idea di una iconografia illustrativa ancella del racconto né di generico supporto alle osservazioni scientifiche: è essa stessa discorso scientifico fatto attraverso diverse forme di visualizzazione che possiamo raggruppare in quattro principali tipologie: i *tableaux* comparativi, i disegni 'storici', le vedute, le carte.

Il primo lavoro relativo al viaggio pubblicato da Humboldt non è, volutamente, la *Relation Historique*: l'anno successivo al ritorno in Francia, come primo tomo della grande serie egli dà infatti alle stampe, come introduzione all'intera opera, l'*Essai de la géographie des plantes* (1805): un «laboratorio» secondo Anne Buttmer (2012).

J'ai pensé - scrive nella prefazione all'*Essai* - qu'avant de parler de moi-même, et des obstacles que j'ai eu à vaincre dans le cours de mes opérations, il vaudroit mieux fixer les regards des physiciens sur les grands phénomènes que la nature présente dans les régions que j'ai parcourues. C'est leur ensemble que j'ai considéré dans cet essai. Il offre le résultat des observations qui se trouvent développées en détail en d'autres ouvrages que je prépare pour le public. J'y embrasse tous les phénomènes de physique que l'on observe tant à la surface du globe que dans l'atmosphère qui l'entoure [...]. Mon voyage aux tropiques m'a fourni des matériaux précieux pour l'histoire physique du globe. C'est à la vue même des grands objets que je devois décrire, c'est au pied du Chimborazo, sur les côtes de la mer du Sud, que j'ai rédigé la plus grande partie de cet ouvrage. (Humboldt 1807, pp. 5-7)

Alla fine dell'*Essai* Humboldt colloca una figura di sintesi che, incentrata sui rilievi andini, è concepita come un 'abbraccio' dello sguardo sui caratteri fisici dell'intero globo: il *Tableau physique des Andes et Pays voisins*.⁴ Delimitato ai lati, come da sipari, da due tabelle di dati⁵ si apre il disegno

4 *Tableau physique des Andes et des Pays voisins. Dressé d'après des Observations et des Mesures prises sur les Lieux depuis le 10e degré de latitude boréale jusqu'au 10e de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803*, Paris: Levrault; Schoell, 1805.

5 Sulla doppia scala dei metri e delle tese, vengono indicati rifrazione, distanza alla quale le montagne sono visibili sul mare, altitudini dei maggiori rilievi del globo, fenomeni elettrici,

di due rilievi: il Chimborazo appoggiato sullo zoccolo roccioso e, subito dietro, il Cotopaxi con il suo pennacchio di fumo. Uno spaccato lasciato bianco nel corpo delle due montagne consente di scrivere i nomi delle specie botaniche topograficamente collocati per fasce di altitudine nei siti propri a ciascuna. Per il resto, le pendici coperte di vegetazione fino alle nevi, il mare che si intravede ai lati della base, le nuvole disseminate nel cielo azzurro possiedono il registro della veduta di paesaggio. Alla «*couleur azurée du ciel*» Humboldt aveva dedicato, alcune pagine prima, un paragrafo declinato, come al solito, sulla comparazione fra i diversi ambienti del globo; come sempre, una descrizione ‘tecnica’ – perché Humboldt è osservatore e studioso dei fenomeni astronomici e meteorologici – non priva del sentimento con cui Humboldt interpreta la natura quando ne spiega i caratteri fisici e le leggi:

J’ai cru apercevoir qu’en général le bleu du ciel a plus d’intensité sous les tropiques qu’à égale hauteur en Europe [...]. Cette différence provient sans doute de la dissolution parfaite des vapeurs dans l’atmosphère équatoriale. Aussi rien n’approche de la majesté des nuits de ces régions: les étoiles fixes y brillent d’une manière tranquille. (p. 102)

Il pittore paesaggista austriaco Lorenz Adolf Shoenberger (1768-1847) e il celebre botanico e disegnatore Pierre Turpin (1755-1840) «*auraient composé la planche d’après l’esquisse de Humboldt et en se conformant à ses instructions*» (Bailly, Besse, Palsky 2014, p. 21). La forza di questa tavola nella quale «*à la description pittoresque s’est substituée une comparaison quantitative qui vise à rendre commensurables le nouveau continent et le monde ancien*» (Bourguet 2006), sta nella sua capacità di visualizzare le interconnessioni dei fenomeni terrestri, di mettere «*le monde sur une feuille*» (Bailly, Besse, Palsky, 2014) non mediante il linguaggio lineare collaudato ma astratto della mappa del mondo (il planisfero, appunto), ma attraverso la combinazione di più discorsi: quello statistico delle tabelle comparative, quello delle sezioni utilizzato per mostrare la geologia e le specie vegetali, quello del vedutismo pittorico per comporre un paesaggio fittizio. Infatti, neppure nei limiti che si è data (l’ambiente andino preso come fuoco intorno al quale misurare i caratteri del globo), la veduta restituisce un paesaggio realistico, a cominciare dal fatto che Chimborazo e Cotopaxi non sono visibili insieme da alcun punto di osservazione.

La storia di questo disegno si intreccia con quella del paesaggio ideale che Goethe realizza ispirandosi proprio al saggio sulla geografia delle piante.

culture del suolo, gravitazione, intensità dell’azzurro, pressione, umidità, temperatura, composizione chimica dell’aria, linea delle nevi perenni, habitat animale, ebollizione dell’acqua, geologia, intensità della luce.

Quando, nel 1807, Goethe riceve da Humboldt l'*Essai*, nel volume manca ancora il *tableau* comparativo che gli arriverà il 5 maggio. La ricostruzione della temporalità è interessante perché il 3 aprile Goethe scrive a Humboldt per dirgli che, in assenza della tavola promessa, egli stesso ha immaginato un paesaggio. Lo avrebbe mostrato alla duchessa regnante e ad altre dame suscitandone il vivo interesse come testimonia la reazione di Charlotte von Schiller: «Dans un paysage inventé, G. a livré une ingénieuse représentation des hauteurs et précisé la hauteur des montagnes de l'ancien et du nouveau continent» (citato in Bailly, Besse, Palsky 2014, p. 52).

Se non avesse ai due lati l'asta graduata con le indicazioni dei toponimi e delle altitudini delle principali montagne d'Europa e d'America e, nel fondovalle sulla destra, un'improbabile vegetazione esotica che salta all'occhio, l'acquarello di Goethe dal titolo *Höhen der Alten und Neuen Welt* apparirebbe certamente come la serena veduta di qualche imprecisato luogo alpestre. In effetti, sulla sinistra l'ambiente alpino vi si legge con chiarezza, dal fondovalle fino al limite delle nevi perenni e poi fino alla cima del Monte (Bianco) dove è disegnata la minuscola sagoma di Orace Benedict de Saussure. La parte sulla destra dell'osservatore è invece occupata dalla raffigurazione di un pendio tropicale che dal livello del mare, segnalato da un piccolo alligatore, risale gradatamente fino alle pendici di un massiccio con la figura di Humboldt arrampicata ben oltre il limite delle nevi (ma **sotto** la sommità). Sospeso nel mezzo del cielo si intravede l'aerostato di Gay-Lussac (che con Humboldt aveva condiviso interessi scientifici, amicizia e il primo viaggio in Italia del Nostro). «Nella sua tavola Goethe esprime dunque, con un'efficacia grafica non priva di senso del pittoresco, la storia dell'esplorazione dell'altitudine, la tensione culturale verso la dimensione verticale che è tratto caratteristico e per molti aspetti nuovo della sua epoca» (Quaini 1997, p. 150).

Tornando al meno metaforico paesaggio humboldtiano del *Tableau physique* - forse ispirato a uno schizzo comparativo concepito da Ritter verso il 1802,⁶ schizzo in cui i profili delle vette più alte del mondo si susseguono fianco a fianco, e forse esso stesso ispiratore di altre tavole di autori diversi pubblicate fra il 1806 e il 1807⁷ - esso sarà alla base di una serie di figure che nel corso dell'Ottocento ne riprendono lo spirito e ne arricchiscono i motivi grafici e comunicativi. Un numero consistente di tavole comparative

6 Il disegno fu fatto incidere da Ritter nel 1804 e fu inserito nel suo atlante di sei carte pubblicato nel 1806 (Carl Ritter, *Sechs Karten Von Europa*); la tavola in questione (*Tafel der Gebirgshöhen von Europa*) è la quinta.

7 Si tratta delle tavole concepite dal mercante e incisore di carte basilese Christian von Mechel, autore del *Tableau des Hauteurs principales du Globe* (Berlin: Chez l'auteur, 1806); dal pittore scozzese di paesaggio Richard Andrew Riddell, autore del volume *A History Mountains. Geographical and Mineralogical. Accompanied by a Picturesque View of the Principal Mountains of the World in Their Respective Proportions of Height Above the Level of the Sea*, 1807.

che mostrano montagne nella realtà geografica lontane fra di loro come se fossero un'unica grande catena, esagerate nella loro verticalità e nei segni distintivi (vulcanesimo, geologia, vegetazione) e disegnate con un impiego del colore ad effetto, vengono pubblicate, autonome e più spesso inserite negli atlanti: del Perrot (1822 e 1826) del Vandermaelen (1827), del Lavasseur (1833), dello Heck (1834), del Meyer (1840), del Berghaus (1851) e moltissimi altri (Bailly, Besse, Palsky 2014, pp. 33-143). «Portraits de groupes», è stato scritto, che come i panorami, i cosmorami e tutti i dispositivi in *-rama* che hanno fatto la storia della popolarizzazione geografica (Besse, Palsky 2014, pp. 8, 11), i *tableaux* comparativi sono il documento dei modi in cui un'epoca «à partir d'un mixte de science et de récits de voyage, accueillait en elle les échos des lointains» (Bailly 2014, p. 7) per mettere in scena lo spettacolo del mondo. Una lezione che, «par-delà ses origines savantes qui portent du côté de Humboldt et de Goethe, émane d'une géographie populaire répandue par l'industrie de la reproduction, dont l'âge commence alors» (p. 7).

Per il «savant démocrate» Humboldt, l'avanzamento delle scoperte scientifiche deve essere parallelo alla loro divulgazione; egli apprezza queste nuove forme di visualizzazione di cui intuisce possibilità che vanno oltre l'imitazione la realtà, fino a sostituirsi ad essa. Al *Cosmos* consegnerà in proposito precise considerazioni:

Aujourd'hui, depuis les admirables perfectionnements apportés par Prévost et Daguerre à la peinture circulaire de Parker, on peut presque se dispenser de voyager à travers les climats lointains. Les tableaux circulaires rendent plus de services que les décorations théâtrales, parce-que le spectateur, frappé d'enchantement au milieu d'un cercle magique, et à l'abri des distractions importunes, se croit entouré de tout côté par une nature étrangère. Ils nous laissent des souvenirs qui, après quelques années, se confondent avec l'impression des scènes de la nature que nous avons pu voir réellement. Jusqu'à présent, les panoramas qui ne peuvent faire illusion qu'à la condition d'avoir un large diamètre, ont représenté des villes et des lieux habités, plutôt que les grandes scènes dans lesquelles la nature étale sa sauvage abondance et toute la plénitude de la vie [...]. Tous ces moyens [...] sont très propres à propager l'étude de la nature; et sans doute la grandeur sublime de la création serait mieux connue et mieux sentie, si dans les grandes villes, auprès des musées, on ouvrait librement à la population des panoramas où des tableaux circulaires représenteraient, en se succédant, des paysages empruntés à des degrés différents de longitude et de latitude. C'est en multipliant les moyens à l'aide desquels on reproduit, sous des images saisissantes, l'ensemble des phénomènes naturels, que l'on peut familiariser les hommes avec l'unité du monde et leur faire sentir plus vivement le concert harmonieux de la nature. (2000, vol. 1, pp. 421-422)

Lo schema compositivo del *Tableau physique des Andes et Pays voisins* ritorna, semplificato, in due tavole inserite nell'*Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du Nouveau Continent* (prima edizione 1814), relativo ai territori della prima parte del viaggio.⁸ Una tavola è dedicata al Chimborazo, questa volta solitario, di cui si mettono a nudo la sezione geologica e quella botanica e del quale si indicano i limiti delle nevi perenni, i dati altitudinali ecc. Il titolo della tavola, *Voyage vers la cime du Chimborazo, tenté le 23 Juin 1802 par Alexandre de Humboldt, Aimé Bonpland et Carlos Montufar*, pare sottolineare la delusione per il mancato raggiungimento della vetta.

La seconda figura (*Tableau physique des Iles Canaries. Géographie des Plantes du Pic de Tenerife*, 1817) ritorna sui caratteri del paesaggio delle Canarie minuziosamente descritti nella *Relation Historique* a proposito dell'escursione sulle pendici del picco di Teide effettuata all'inizio del viaggio. Della stessa famiglia dei precedenti, il disegno offre una chiara sintesi delle informazioni attraverso un triplo registro: quello delle indicazioni delle altitudini e delle formazioni geologiche collocate nelle scale verticali ai due lati; quello dello schizzo che mostra il profilo aguzzo del monte e restituisce l'essenza del paesaggio vegetazionale (naturale e coltivato) nelle sue trasformazioni da una fascia altitudinale all'altra; quello, infine, della 'mappa di parole' collaudata nel primo *Tableau*: i nomi delle singole specie topograficamente posizionati nella fascia loro propria nell'ampio spaccato lasciato aperto nel fronte della montagna. Alle specie indicate per la «Région des Plantes Africaines de 0-200 T [tese]», seguono la «Région des Vignes et des Céréales de 200-430 T.», la «Région des Forêts des Lauriers de 430-680 T.», la «Région des Pins de 680-1050» e la «Région du Redama de 1050-1600 T.»: lo sparto che sempre più rado si arrampica verso la sommità per lasciare l'ultimo posto a una specie di viola.

3 «Rattacher le visible à l'invisible». L'Atlante pittoresco

Il registro visuale dell'opera humboldtiana non si esaurisce, come è noto, nel modulo originale e di successo dei profili e si condensa nell'*Atlas pittoresque. Vues des Cordillères...*

Esso si compone di due diverse tipologie di figure accompagnate da scritti di varia lunghezza, talvolta veri e propri saggi. Nell'introduzione alla *Relation Historique* Humboldt aveva avvertito di voler realizzare complessivamente un'opera in cui la storia dei popoli e la conoscenza della natura stanno fianco a fianco, per questo riunisce in questo *Atlas* sia tavole che documenta-

⁸ *Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du Nouveau Continent fondé sur des observations astronomiques, des mesures trigonométriques et des nivellements barométriques*, Paris, Gide, 1814-1834, t. 7.

no le civiltà precolombiane (34 per l'area messicana e 8 per quella peruviana) sia vedute (in rapporto rovesciato 8-17): nell'insieme 67 figure alle quali Humboldt unisce due tavole che riguardano il suo passaggio nelle Canarie.⁹

Alternandosi a quelle dei resti archeologici e dei manoscritti, le immagini di paesaggio si susseguono, stampate in bianco e nero, in seppia, a colori. In numerose di esse, Humboldt si autorappresenta, da solo o con Bonpland, come a 'firmarsi' quale testimone oculare di questi *tableaux de la nature*.

Humboldt spiega subito le ragioni per cui ha raccolto in un solo volume riproduzioni riguardanti il patrimonio culturale e le immagini dei paesaggi andini: per conoscere bene l'origine delle arti, aveva scritto, bisogna studiare la natura del sito che le ha viste nascere. Particolarmente strette si rivelano le connessioni fra ambiente naturale e produzione intellettuale dei popoli che, specialmente se «isolés dans la région des nuages, sur les plateaux les plus élevés du globe, entourés de volcans dont le cratère est environné de glaces éternelles, ils ne paroissent admirer, dans la solitude de ces déserts, que ce qui frappe l'imagination par la grandeur des masses. Les ouvrages qu'ils ont produits portent l'empreinte de la nature sauvage des Cordillères» (Humboldt 1810, p. 4).

Le tavole vedutistiche sono dunque destinate «à faire connoître les grandes scènes que présente cette nature. On s'est moins attaché à peindre celles qui produisent un effet pittoresque qu'à représenter exactement les contours des montagnes, les vallées dont leurs flancs sont sillonnés, et les cascades imposantes formées par la chute des torrens» (p. 4).

Raramente i paesaggi corrispondono a vedute dell'interno delle vallate, a un'immersione nei micro-ambienti naturali o a composizioni pittoresche o sublimi come quelle fiorite nel XVIII secolo. L'opera grafica del *Voyage*, come quella scritta, privilegia vedute che mettono in scena versanti montuosi osservati a distanza, l'andamento delle formazioni rocciose, i contrasti fra le formazioni vegetali. In un lavoro del 1854 dedicato ai vulcani andini, il viaggiatore scriverà che «les exigences scientifiques du géologue doivent naturellement différer de l'émotion artistique que peut faire naître la disposition pittoresque d'un paysage» (citato in Debarbieux 2012, p. 23).

I siti rappresentati sono dunque quelli che Humboldt ritiene più significativi per lo studio dei fenomeni fisici, in primo luogo i grandi vulcani i quali, in quanto montagne e insieme giacimenti di magma, sono veri e propri laboratori della natura: Cotopaxi (tav. X); Chimborazo e Carguirazo (tav. XVI); Cayambe (tav. XLII); Corazon (tav. LI); Pichincha (tav. LXI). Diverse fi-

9 Le tavole sulle culture amerinde (di cui vengono fornite sia le fonti sia gli autori delle riproduzioni) riguardano manoscritti precolombiani, frammenti di monumenti o di opere architettoniche, sculture, vasi, oggetti vari. Nell'economia del volume, lo spazio assegnato da Humboldt sia in immagini, sia in spiegazioni ad esse, alla civiltà peruviana è notevolmente inferiore a quello dato all'ambito mesoamericano in ragione della maggior disponibilità di fonti e di studi successivi alla scoperta (Minguet 1989, pp. 5-14).

gure, come le vedute dei *Ponti naturali di Icononzo* (tavola IV), il *Passaggio di Quindiu* (tav. V), le *Rocce basaltiche e Cascade di Regala* (tav. XXII) ecc., mostrano i fenomeni geologici e idrogeologici. Altre tavole, ampi paesaggi nei quali gli elementi naturali si combinano con straordinarie emergenze archeologiche, animali, tracce delle attività delle popolazioni che non di rado compaiono nelle figure, sono lo specchio della civiltà degli altipiani.

In proposito è significativa la tavola, assai nota, *Le Chimborazo, vu depuis le Plateau de Tapia* (tav. XXV). La spiegazione scritta coniuga la trattazione dei caratteri geografici e naturalistici, comparati ad altre situazioni del globo, con il registro sentimentale che ispira la «scène imposante et majestueuse» della massa rocciosa. L'immagine è, in effetti, notevole. Humboldt ne ha affidato la realizzazione all'«architecte distingué» Thibault che ha lavorato sullo schizzo originario. «Le croquis que j'avois fait sur le lieu n'avoit d'autre mérite que celui d'indiquer, avec précision, le contour du Chimborazo, déterminé par des mesures angulaires. La vérité de l'ensemble et des détails à été scrupuleusement conservée. Pour que l'oeil puisse suivre la gradation des plans, et saisir l'étendue du plateau, M. Thibault a animé la scène par des figures groupées avec beaucoup d'intelligence» (Humboldt 1810, p. 202).

Le tavole paesaggistiche dell'*Atlas pittoresque* sono tutte derivate dagli schizzi disegnati sul luogo da Humboldt, poi affidati al ritorno a disegnatori e incisori a Roma, Berlino, Parigi.¹⁰

J'ai tâché de donner la plus grande exactitude à la représentation des objets qu'offrent ces gravures. Ceux qui s'occupent de la partie pratique des arts savent combien il est difficile de surveiller le grand nombre des Planches qui composent un Atlas pittoresque. Si quelques-unes sont moins parfaites que les connoisseurs ne pourroient le désirer, cette imperfection ne doit pas être attribuée aux artistes chargés, sous mes yeux, de l'exécution de mon ouvrage, mais aux esquisses que j'ai faites sur les lieux dans des circonstances souvent très pénibles. Plusieurs paysages ont été coloriés, parce-que, dans ce genre de gravure, les neiges se détachent beaucoup mieux sur le fond du ciel. (Humboldt 1810, p. 5)

Con le vedute inserite nell'*Atlas pittoresque* Humboldt anticipa e realizza il programma teorico compiutamente espresso nel *Cosmos*. Attraverso le figure che rappresentano i paesaggi andini Humboldt assolve alla funzione assegnata alla pittura, nella misura in cui essa sa essere fedele alla realtà, quale mezzo proprio a visualizzarne le forme grazie alla capacità di «rattacher le visible à l'invisible».

¹⁰ Tutte le tavole riportano l'indicazione dei disegnatori e degli incisori e se derivate da schizzi di Humboldt. Schizzi di mano di Humboldt disegnati a china sono conservati presso la Staatsbibliothek di Berlino. Cfr. esempi in Bailly, Besse, Palsky 2014, p. 21.

La peinture de paysage est, non moins qu'une description fraîche et animée, propre à répandre l'étude de la nature. Elle montre aussi le monde extérieur dans la riche variété de ses formes et peut, suivant qu'elle embrasse avec plus ou moins de bonheur l'objet qu'elle reproduit, rattacher le visible à l'invisible. Cette union est le dernier effort et le but le plus élevé des arts d'imitation. Mais je dois, pour conserver à ce livre son caractère scientifique, me borner à un autre point de vue. S'il peut être question ici de la peinture de paysage, c'est seulement en ce sens qu'elle nous met à même de contempler la physionomie des plantes dans les différents espaces de la terre, qu'elle favorise le goût des voyages lointains, et nous invite, d'une manière aussi instructive qu'agréable, à entrer en commerce avec la libre nature. (Humboldt 2000, vol. 1, p. 407)

Attraverso paesaggi andini personalmente abbozzati e poi fatti realizzare da artisti professionisti Humboldt non dà al 'sentimento della natura' che certamente li ispira una valenza squisitamente estetica ma lo impregna di valenza scientifica. Le immagini in prospettiva sono un altro modo, certamente più analogico e meno matematico rispetto ai 'profili', per ragionare sulle leggi che governano l'insieme del pianeta. Mettere in scena pittoricamente il Chimborazo significa chiamare in causa la 'sinteticità' di uno spazio geografico che, grazie alla posizione latitudinale e alle variazioni altitudinali, esprime fra la base e il vertice i caratteri naturali (climatici, botanici ecc.) e umani che in altri ambienti si verificano solo in ampie variazioni latitudinali.

Le figure dell'atlante sono quindi partecipi della concezione del paesaggio, innovativa perché concreta, nutrita come è della materialità ambientale, quale categoria scientifica che investe la riflessione definitivamente espressa nel *Cosmos* nel momento in cui la scienza essenzialmente descrittiva che costituisce la storia naturale cede il passo a una storia della natura intesa come comprensione del suo funzionamento e delle leggi che la reggono. Per la prima volta, all'alba dei tempi moderni, ha scritto Serge Briffaud, nell'interpretazione humboldtiana l'Europeo, di fronte al grande spettacolo «cosmico» delle Ande tropicali ha la possibilità di percepire direttamente, in un unico colpo d'occhio, l'effetto delle leggi che determinano la ripartizione degli elementi nell'insieme del pianeta (Briffaud 2014, p. 49).

4 Mappe

Disegnata su codici espressivi decisamente più astratti e nondimeno iscritti nell'idea della natura come correlazione dei fenomeni, la *Carte des lignes isothermes* (1817) che Humboldt pubblica al di fuori del *Voyage* è

comunque una conseguenza degli studi che ne sono scaturiti.¹¹ A dispetto dell'estrema semplicità grafica, in questo disegno, mettendo in relazione temperatura e altitudine, Humboldt rivoluziona la geografia fisica e indica il futuro della cartografia tematica; egli infatti fu «le premier qui imagine de réunir à la surface du globe, par des courbes continues, d'autres points que ceux qui se trouvent à un même niveau au-dessus de l'océan» (citazione in Palsky 1996, p. 107). Non è difficile ipotizzare che l'«heureuse et féconde idée» (p. 107) gli sia derivata dall'intenso dibattito in corso sulle isoipse, questione alla quale prestava certamente attenzione dati i suoi interessi per il dispositivo carta e date le sue competenze in campo topografico ampiamente messe in atto nel viaggio americano.

Nell'analizzare la funzione delle carte nella storia delle scoperte geografiche Humboldt ne riconosce i limiti in fatto di inerzia («Anche quando i risultati di nuove esplorazioni non confermano le ipotesi fatte in precedenza, nondimeno ci si affretta a registrarle sulle carte, dove qualche volta restano fissate come stereotipi per secoli»), e di soggettività («Le carte geografiche esprimono le opinioni e le conoscenze più o meno limitate di colui che le ha fatte») ma anche la funzione propulsiva sul piano congetturale («non bisogna perdere di vista l'influenza che hanno esercitato, sulla rappresentazione delle coste e della configurazione generale dei continenti, le opinioni, le congetture e i desideri ispirati dai grandi interessi politici e commerciali»), anticipazioni congetturali che hanno sollecitato verifiche e aperto la strada alle scoperte (Humboldt 1992, pp. 181-182).

Nel progetto humboldtiano contrassegnato dal «desiderio dell'esattezza e dell'amore della verità» (1832, p. 10) che gli sono stati di scorta nel corso della spedizione, il metodo cartografico ha costituito una delle vie maestre della conoscenza anche dello «smisurato», quanto cioè della Natura «sorpassa la nostra capacità di controllo» (Quaini 1992, p. 14).

Troviamo esplicitata la concezione che Humboldt ha della dispositivo-carta nell'*Examen critique*, vol. 18 della grande edizione del *Voyage*.¹² Una visione critica straordinariamente innovativa che, d'altra parte, lo impegna, come cartografo, nella redazione di carte tutte orientate all'esattezza e alla correzione, attraverso le verifiche sul terreno, degli errori contenuti nelle cartografie precedenti: il riconoscimento (e relativa cartografazione) del canale naturale del Casiquiare che unisce Orinoco e Rio Negro, affluente del Rio delle Amazzoni, ne è l'esempio più significativo.

11 La carta fu pubblicata in Alexander von Humboldt, *Des lignes isothermes et de la distribution de la chaleur sur le globe*, Mémoires de Physique et de Chimie dans la Société d'Arcueil, t. 3, Paris, 1817.

12 *L'Examen critique de l'histoire et de la géographie*, vol. 18, del *Voyage* è stato portato in Italia con il titolo *L'invenzione del Nuovo Mondo*, a cura di Claudio Greppi, prefazione di Massimo Quaini, 1992.

La produzione cartografica derivata dal viaggio americano è raccolta in due diversi tomi della serie originale: il citato *l'Atlas géographique et physique des régions équinoxiales du Nouveau Continent* che abbiamo visto dedicato ai territori della prima parte del viaggio e *l'Atlas géographique et physique du Royaume de la Nouvelle Espagne, 1811-1833* connesso all'*Essai politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne* (voll. 25 e 26) e pertanto dedicato alle cartografie dell'area centro americana e messicana.

Come ci ha ricordato Numa Broc, Humboldt aveva perfezionato la sua formazione scientifica a Parigi sotto il Direttorio, frequentando assiduamente il *Muséum* di scienze naturali, l'*Institut*, e il *Bureau des longitudes* (Broc 1974, p. 499). Molti anni più tardi, a proposito della carta appena pubblicata da Zimmermann,¹³ in una nota riportata nell'ultima edizione delle *Ansichten* aveva scritto: «Eccellente lavoro sulla regione superiore del Nilo e dell'Africa centro-orientale»:

Questa nuova carta riesce, per mezzo di particolari ombreggiature, a far risaltare ciò che è ancora sconosciuto e ciò che è appena stato messo in luce dall'ardire e dalla perseveranza di tutte le nazioni [...]. È molto importante, per il progresso delle scienze, che in certi momenti uomini al corrente dei materiali scientifici sparsi non si limitino a compilare, ma che confrontino, scelgano e traccino percorsi per quanto possibile esatti mediante la determinazione astronomica dei luoghi, e rappresentino così graficamente il nostro sapere. (citato in Quaini 1992, p. 15)

Oltre a confermare l'ininterrotta attenzione alle nuove realizzazioni in campo cartografico, nel riferimento alle ombreggiature e all'esattezza individuammo i due codici che in modo più significativo hanno guidato la costruzione dell'*Imago Mundi* americana di Humboldt. Se l'*Atlas pittoresque* è l'opera in cui Humboldt decreta il valore conoscitivo del vedutismo paesaggistico in campo scientifico, con l'*Atlas géographique* egli accoglie in pieno le regole della cartografia 'positiva'. Nel perseguimento dell'esattezza cartografica, dal dibattito cui si è accennato sopra, come si è detto pienamente vivo nel periodo in cui Humboldt lavora alle sue carte, per restituire le forme del rilievo è già emersa l'indicazione di eliminare dalla carta ogni elemento di soggettività e di soccorrere l'uso del tratteggio con il gioco delle luci e delle ombre.

Inquadrati entrambi in una prospettiva scientifica, i due modelli interpretativi ed espositivi costituiti dall'*Atlas pittoresque* e dall'*Atlas physique* dialogano, si integrano fra di loro e con il testo scritto, ciascuno affermando il proprio specifico ruolo nella costruzione del sapere.

Prendendo in esame la raccolta delle carte associate al 'trattato' sulla

13 Si tratta della carta di Carl Zimmermann, *Karte zur Darstellung des oberen Nillandes und des Östlichen Mittel-Afrika*, 1843.

Nuova Spagna che raffigurano il continente americano fra i 16 e i 38 gradi di latitudine Nord, siamo davanti a un'opera cartografica perfettamente coerente con le convenzioni del tempo nel perseguimento dell'esattezza attraverso il severo linguaggio dei segni. Non si tratta di una questione marginale nel nostro discorso sul paesaggio della montagna americana. Il tratteggio, disegnato con brevi segmenti più o meno ravvicinati (linee di massima pendenza/*hachures*) a seconda delle pendenze in modo da produrre l'effetto del movimento del terreno, costituisce la mediazione convenzionalmente adottata, come si è detto, nella cartografia della prima metà del XIX secolo, per restituire i rilievi senza ritornare alla carta come *tableau*.

Consapevole dei limiti della carta astratta nella rappresentazione della verticalità, Humboldt la esprime inserendo nell'atlante una serie di profili altimetrici, sezioni o proiezioni verticali. «In questo ambito, acquistano una nuova funzione anche le tradizionali vedute pittoriche, che non stupisce ritrovare accanto ai più astratti e quantitativi cartogrammi» (Quaini 1992, pp. 22-23). Alcune tavole finali (i profili del *Plateau* della Nuova Spagna disegnato nel tormento della propria geologia e le vedute 'fotografiche' dei *Volcans la Puebla vus de la ville de Mexico* e del *Pic d'Orizaba vu depuis la Forêt de Halapa* raffigurati in attività e immersi nel proprio contesto paesaggistico) che rimandano alla grammatica visuale dell'*Atlas pittoresque* dal quale sono ripresi, costituiscono uno squarcio vedutistico - comunque separato - che interrompe il catalogo astratto delle mappe.

Anche in questo *Atlas* 'messicano' Humboldt non rinuncia alla descrizione analitica consentita dalla parola scritta. Il volume si apre con una lunga (un centinaio di pagine) *Analyse raisonnée* dedicata alla spiegazione di ognuna delle tavole. Tutto è detto: i propri personali interventi e il contributo dei collaboratori dalla fase di terreno a quella editoriale; i particolari delle circostanze delle escursioni rese necessarie dalla raccolta dei dati astronomici, barometrici, topografici; si chiamano in causa cartografi e carte del passato e relative informazioni dando evidenza agli errori che, grazie al viaggio, si sono potuti correggere; vi si parla di effemeridi e fasi lunari, di latitudini e longitudini, di strade e di progetti di strade, delle risorse presenti nel tale o talaltro sito.

Nell'orizzonte scientifico, didattico e comunicativo di Humboldt, il linguaggio necessario della carta, come l'imprescindibile strumento pittorico dell'imitazione della natura, non fa mai a meno dell'immenso potere della parola.

Bibliografia

- Bailly, Jean-Christophe (2014). «Le grand measurement du monde». En: Bailly, Jean-Christophe; Besse, Jean-Marc; Palsky, Gilles, *Le monde sur une feuille: Les tableaux comparatifs de montagnes et de fleuves dans les atlas du XIXe siècle*. Lyon: Fage Editions, pp. 4-7.
- Berque, Augustin (1995). *Les raisons du paysage*. Paris: Hazan.
- Berthaut (colonel) (1902). *Les ingénieurs géographes militaires 1624-1831: Etude historique*. Paris: Imprimerie du Service Géographique.
- Besse, Jean-Marc (2008). *Cartographie et pensée visuelle: Réflexion sur la schématisation graphique*. En: Laboulais, Isabelle (dir.), *Les usages des cartes (XVIIe-XIXe siècle): Pour une approche pragmatique des productions cartographiques*. Strasbourg: Presses Universitaires, pp. 19-32.
- Besse, Jean-Marc (2000). *Voir la Terre: Six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes Sud; ENSP/Centre du paysage.
- Botting, Douglas (1988). *Humboldt: Un savant démocrate*. Paris: Belin.
- Bourguet, Marie-Noëlle (2006). «La fabrique du savoir: Essai sur les carnets de voyage d'Alexander von Humboldt» [online]. *HiN - Alexander von Humboldt im Netz*, 7 (13). Disponible all'indirizzo http://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin13/inh_bourguet_1.htm. (2015-02-10).
- Bourguet, Marie-Noëlle (1997). *La collecte du monde: voyage et histoire naturelle (fin XVIIe-début XIXe)*. En: *Le Muséum au premier siècle de son histoire*. Paris: Muséum National d'histoire naturelle.
- Briffaud, Serge (2006). *Le temps du paysage: Alexander von Humboldt et la géohistoire du sentiment de la nature*. En: Blais, Hélène; Laboulais, Isabelle (dir.), *Géographies plurielles: Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*. Paris: L'Harmattan, pp. 275-301.
- Briffaud, Serge (2014). «Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIXe-XXIe siècles)». *L'information géographique*, 78, septembre, pp. 42-79.
- Broc, Numa (1974). *La Géographie des philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*. Paris: Ophrys.
- Broc, Numa (1991). *Les montagnes au siècle des Lumières, perception et représentation*. Paris: Ed. du CTHS.
- Buttimer, Anne (2012). «Alexander von Humboldt and Planet Earth's Green Mantle Alexandre von Humboldt et le manteau vert de la planète Terre» [online]. *Cybergeog: European Journal of Geography*, document 616, Online since 03 August 2012. Disponible all'indirizzo <http://cybergeog.revues.org/25478>. (2015-03-06).
- Calvino, Italo (1993). *Lezioni americane*. Einaudi: Torino.
- d'Agostini, Maria Enrica (2006). «Le *Ansichten der Natur e Kosmos* di Alexander von Humboldt». In: Rossi, Luisa; Papotti, Davide (a cura di), *Alla fine del viaggio*. Reggio Emilia: Diabasis, pp. 243-255.

- Debarbieux, Bernard (2012). «Figures et Unité de l'idée de montagne chez Alexandre von Humboldt» [online]. *Cybergeo: European Journal of Geography*, document 617, mis en ligne le 21 août 2012. Disponibile all'indirizzo: <http://cybergeo.revues.org/25486>. (2015-03-20).
- Eco, Umberto (1992). «Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1». In: *Il secondo diario minimo*. Milano: Bompiani, pp. 157-163.
- Farinelli, Franco (1981). *Paesaggio e geografia. Storia del concetto geografico di paesaggio*. In: *Paesaggio: immagine e realtà*: Milano, Electa, pp. 151-158.
- Greppi, Claudio (1997). «On the spot. L'artista-viaggiatore e l'inventario iconografico del mondo (1772-1859)». *Geotema*, n. 8, pp. 137-149.
- Greppi, Claudio (2013). «Alexander von Humboldt». *Nuova Informazione Bibliografica*, anno X, n. 1, gennaio-marzo, pp. 13-64.
- de Humboldt, Alexander (1807). *Essai sur la géographie des plantes accompagné d'un Tableau Physique des régions équinoxiales et servant d'introduction à l'ouvrage*. 2a ed. Paris: Schoell (prima ed. Paris: Schoell, 1805).
- de Humboldt, Alexander (1810). *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique*. Paris: Schoell.
- von Humboldt, Alexander (1832). *Viaggio al Messico, alla nuova Granata ed al Perù ossia saggio politico sul regno della Nuova-Spagna*, vol. 1. A cura di Gaetano Barbieri. Napoli: Nuovo Gabinetto Letterario.
- von Humboldt, Alexander (1865). *Correspondance scientifique et littéraire recueillie, publiée et précédée d'une notice et d'une introduction*, vol. 1. Par M. de La Roquette. Paris: E. Ducrocq.
- von Humboldt, Alexander [1811] (1969). *Atlas géographique et physique du Royaume de la Nouvelle Espagne*. Besorgt von Hanno Beck und Wilhelm Bonacker. Stuttgart: Brockhaus [Paris: Schoell].
- von Humboldt, Alexander [1825] (1986). *Viaggio alle regioni equinoziali del Nuovo Continente. Fatto negli anni 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 e 1804 da A. von Humboldt e A. Bonpland: Relazione storica*. 3 voll. Traduzione e cura di Fabienne O. Vallino. Roma: Palombi. Antologia dalla *Relation Historique*, ed. or., t. 1, Paris: Schoell, 1815; t. 2, Paris: Maze, 1819; t. 3, Paris: Smith et Gide.
- von Humboldt, Alexander (1992). *L'invenzione del Nuovo Mondo*. Trad. di Paola Gervis; a cura di Claudio Greppi. Firenze: La Nuova Italia. Trad. di: *Examen critique de l'histoire et de la géographie du Nouveau Continent et des progrès de l'astronomie nautique aux Xe et XVIe siècles, 1814-1834*, Paris: Gide.
- von Humboldt, Alexander (1998). *Quadri della Natura*. Trad. di Grazia Melucci; a cura di Franco Farinelli. Firenze: La Nuova Italia, ed. or., Berlino 1807; Parigi 1826; Berlino 1849.
- de Humboldt, Alexander (2000). *Cosmos*. Paris: Utz, ed. or., trad. di Henri Faye e Charles Galusky. Paris: Gide et Baudry, 1846-1848.
- von Humboldt, Alexander (2014). *Viaggio alle regioni equinoziali del Nuovo Continente*. Trad. di Giuseppe Lucchesini; a cura di Franco Farinelli. Macerata;

- Milano: Quodlibet; Humboldt. Antologia dalla *Relation Historique*.
- Lagarde, Lucie (1987). «Philippe Buache, ou le premier géographe français, 1700-1773» [online]. *MappeMonde*, n. 2, pp. 26-30. Disponibile all'indirizzo <http://www.mgm.fr/PUB/Mappemonde/M287/p26-30.pdf>. (2015-01-08).
- Marin, Louis (1998). «L'utopie de la carte». *Variaciones Borges*, 5, pp. 47-51.
- Minguet, Charles (1989). «Une oeuvre maitresse de l'américanisme: les vues des Cordillères... de Al. De Humboldt». En: de Humboldt, Alexandre, *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique*. Nanterre: Editions Erasme, pp. 1-14.
- Palsky, Gilles (1996). *Des chiffres et des cartes*. Paris: CTHS.
- Palsky, Gilles, Besse, Jean-Marc (2014). *Portraits de groupe. Le tableaux de montagnes et de fleuves au XIXe siècle*. En: Bailly, Jean-Christophe; Besse, Jean-Marc; Palsky, Gilles, *Le monde sur une feuille. Les tableaux comparatifs de montagnes et de fleuves dans les atlas du XIXe siècle*. Lyon: Fage Editions, pp. 8-17.
- Quaini, Massimo (1992). «Alexander von Humboldt cartografo e mitografo». In: von Humboldt, Alexander, *L'invenzione del Nuovo Mondo*. A cura di Claudio Greppi. Firenze: La Nuova Italia, pp. 9-29.
- Quaini, Massimo (1997). «L'invenzione geografica della verticalità. Per la storia della 'scoperta' della montagna». *Geotema*, n. 8, pp. 150-162.
- Quaini, Massimo (2002). *La mongolfiera di Humboldt. Dialoghi sulla geografia ovvero sul piacere di cercare sulla Luna la scienza che non c'è*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Rossi, Luisa (2013). «La rappresentazione cartografica del paesaggio fra arte e geometria». In: Polito, Paola; Roncaccia, Alberto (éd.), *Entre espace et paysage, pour une approche interdisciplinaire, Études des Lettres*, nn. 1-2, pp. 305-322.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

La rappresentazione dell'altro nel racconto di viaggio argentino contemporaneo

Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The study focuses on some examples of travel literature of the second half of the twentieth century in Argentina. The objects of analysis are the story *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* (1993) by Luisa Valenzuela (1938), the short novel *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995) by César Aira (1949) and the novel *La Tierra del fuego* (1998) by Sylvia Iparraguirre (1947).

Sommario 1 Introduzione. – 2 Il viaggio di una vita. – 3 La nouvelle de César Aira. – 4 L'ipertesto della Terra di Fuoco. – 5 Conclusioni.

Keywords Travel. Time. Argentina.

Parlare di letteratura di viaggio è – com'è noto – complicato, in particolare in America Latina, entità geografico-culturale che nasce nella mentalità dell'Occidente proprio grazie a un viaggio e soprattutto al suo racconto. A questo proposito la studiosa argentina Carina Mengo dell'Università Nacional di Rosario, scrive che «todo viaje cobra relevancia, no en la experiencia concreta, sino en el relato que posibilita» (Fernández 2008, p. 61). Ciò significa che non esiste esperienza trasmettibile senza un ordine del discorso capace di ricomporre la discontinuità fra le varie istanze temporali e spaziali che implicano lo spostamento.

Le interpretazioni del viaggio e del suo racconto sono numerose; in quest'occasione desidero porre in rilievo i possibili cambiamenti che scaturiscono da tale esperienza, vale a dir quanto può essere proficuo all'autodefinizione accettare o rifiutare la relazione con l'immagine dell'altro/a.

Il primo testo proposto è il racconto *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* (1993) di Luisa Valenzuela (1938), scrittrice di Buenos Aires, voce di spicco della letteratura argentina contemporanea. Le pagine dei suoi libri – oltre venti, alcuni dei quali tradotti in diverse lingue, molti anche in italiano – scandagliano a fondo l'Argentina degli ultimi decenni, osservandola attraverso la lente dell'ironia, del grottesco e dello humor, nel solco della migliore tradizione letteraria nazionale: Julio Cortázar – che ama particolarmente –, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges sono i grandi interpreti a cui ella s'ispira. È un'autrice per cui letteratura e realtà si compenetrano e si scoprono a vicenda, in quanto, secondo una sua dichiarazione confidatami in uno dei nostri incontri, «per comprendere

quello che succede intorno a me devo scrivere». Elegante, raffinata, pacata, amabile, colta, ella diventa improvvisamente seria ed energica quando si toccano i temi caldi della storia e della società argentine: i crimini della dittatura, il 'menemismo', ovvero la lunga stagione di Menem al potere, il tracollo economico del 2001.

La seconda presentazione è la *nouvelle* - racconto lungo o romanzo breve, per citare le diverse definizioni attribuite al testo, - *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995/2000) di César Aira (1949), scrittore e traduttore, considerato tra i più influenti autori latinoamericani. Versatile ed eterogeneo, egli ha all'attivo numerose pubblicazioni, suddivise in racconti, romanzi - tradotti anche in Italia - testi teatrali, saggi ed articoli di critica letteraria. È considerato un esperto dell'opera dei connazionali Osvaldo Lamborghini e Alejandra Pizarnik e dei grandi poeti del simbolismo francese, fra cui emerge Stéphane Mallarmé. Ha tradotto, inoltre, Franz Kafka, Jane Austen e Stephen King. *Babelia*, il prestigioso inserto letterario del quotidiano spagnolo *El País*, lo ha incluso nella lista dei dieci più importanti autori argentini contemporanei. L'Argentina è lo scenario più frequente dei suoi libri: dalla pampa di *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) e *Ema, la cautiva* (1981), al quartiere di Buenos Aires dove vive (*Los fantasmas*, 1990; *El sueño*, 1998; *La villa*, 2001; *Las noches de Flores*, 2004). Il realismo di Aira, da lui rivendicato con forza, è però quanto di più distante si possa immaginare dalle forme convenzionali di realismo sociale o psicologico. Caratteristica del suo narrare è l'asimmetria, la frammentarietà, l'umorismo, il succedersi di vicende che sembrano scaturire una dall'altra, dando al lettore l'illusione di entrare in un racconto nato davanti ai suoi occhi.

La terza opera che desidero commentare è *La tierra del fuego* (1998), romanzo di Sylvia Iparraguirre (1947), la cui notevole notorietà, in Argentina, si deve alle sue collaborazioni con diversi periodici che hanno contrastato - con molte difficoltà - la dittatura militare. Insegna all'Università di Buenos Aires e, come critica letteraria, scrive per i quotidiani *Clarín* e *Página/12*. È autrice di racconti e romanzi; in Italia sono stati tradotti *La terra del fuoco* (Einaudi, 2001), *Luna Park* (Crocetti, 2004), *Il ragazzo dei seni di gomma* (L'Asino d'oro edizioni, 2012) e *Sotto questo cielo*, uscito nel 2014.

1 Il viaggio di una vita

Nel primo caso si tratta della riscrittura del racconto della bambina più famosa della favolistica occidentale, Cappuccetto Rosso. Esso s'inserisce in una tradizione ormai consolidata che inizia negli anni Settanta del secolo scorso con il paradigmatico *The Bloody Chamber* (1979) della britannica Angela Carter e continua grazie alle pubblicazioni di molte scrittrici di lingua spagnola. Tra tutte, ricordo Rosario Ferré, autrice di *Arroz con leche*

(1977), Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (1989), Ana María Shua con *Casas de geishas* (1992), Angélica Gorodicher con *Juego de Mango* (1988) e *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993), María Negroni con *Cuento de hadas* (1994). In questa lista si inserisce anche *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* testo che appartiene alla sezione *Cuentos de Hades* della raccolta *Simetrías* (1993) di Luisa Valenzuela, come già indicato. Fin dal titolo è possibile riconoscere una prima intenzione, considerando che il lemma 'favole' in spagnolo è *cuentos de hadas* (racconti di fate). Grazie al cambiamento della 'a' di *hadas* (fate) con la 'e' di *hades* (inferno), si realizza ciò che Genette indica come «variante minima» e si crea la parodia del concetto tradizionale del termine, utilizzando una paronomasia che cambia radicalmente il significato del regno delle fate con quello dell'inferno. Inferno al quale sono condannate le donne in una società patriarcale che le condiziona alla paura e alla dipendenza fin da bambine.

In questo racconto Valenzuela riprende e continua la tradizione della storia di Cappuccetto Rosso, elabora, così, un ipertesto con cui la scrittrice desidera denunciare il contenuto maschilista del genere, attraverso la presa di coscienza di sé della protagonista, dopo l'iniziale ingenuità di affermazione del proprio destino. La scelta del testo è proficua in quanto si tratta di uno scritto molto popolare, modellatosi attraverso innumerevoli riscritture, anche filmiche e televisive. Proprio perché conosciuto, esso suscita la curiosità del lettore e risponde efficacemente al gioco parodico della riscrittura.

La raccolta in questione entra perfettamente nella cornice teorica post-moderna e rappresenta uno sguardo de-costruttivo del modello femminile sottomesso, tipico della tradizione favolistica, e qui completamente stravolto dal totale superamento della paura del lupo, trasformato in «Pirincho. Mi lobo» (passerotto mio) (Valenzuela 1993, p. 96).

L'ironia e il sarcasmo sostengono una narrazione in prima persona dove le voci della madre, della bambina, del lupo e della nonna si alternano, con la preponderanza, naturalmente, di Cappuccetto Rosso. Il sentiero dalla casa della mamma a quella della nonna è molto lungo ed equivale a un viaggio iniziatico, segnato da esperienze che porteranno la protagonista alla piena realizzazione di sé, attraverso una maggiore capacità di comprensione del proprio essere e degli altri. La faticosa conclusione si realizza attraverso il superamento di paure e difficoltà e si accompagna da un giustificato senso di orgoglio che trasforma la bambina in donna.

L'alternarsi di una voce narrante, in prima, terza e seconda persona, segna le diverse tappe del viaggio caratterizzato, come tutti i viaggi, dalla scoperta dell'incontro con l'altro. In questo caso si tratta del lupo, le cui caratteristiche sono assimilate e incorporate dalla giovane viaggiatrice, ormai donna, senza paura. Giunta a destinazione, con la cesta piena dei frutti della conoscenza, Cappuccetto Rosso attraversa la soglia di casa e «se lame las heridas y aulla por lo bajo» (si lecca le ferite e ulula sottovoce) (p. 124).

Razionale e irrazionale, cultura e natura si fondono in una nuova definizione del femminile: la bambina incerta e debole della tradizione si trasforma in un soggetto capace di esprimere i propri 'oscuri desideri'. Attraverso un percorso nel tempo - dall'infanzia alla maturità - e nello spazio interiore attivato dall'incontro con l'altro, ovvero con il lupo, riconosciuto come la parte oscura del sé, Cappuccetto Rosso si concilia con la madre, con la nonna e con la bestia. Significative sono le seguenti parole: «Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita» (E quando apro la bocca per indicare la sua bocca che sta aprendosi, finalmente la riconosco, lo riconosco, mi riconosco. E la bocca inghiotte, finalmente siamo una. Al calduccio) (p. 100).

2 La nouvelle de César Aira

I viaggi attraversano gran parte dell'opera di César Aira. *Un episodio en la vida de un pintor viajero* racconta in terza persona onnisciente la vita del pittore Johann Moritz Rugendas (1802-1858), autore di centinaia di quadri, tra cui figurano i celebri *La cautiva* e *El malón*. Egli percorre, all'inizio con il suo ammiratore Alexander von Humboldt, gran parte dell'America - dal Messico al Brasile - e, in un secondo viaggio compiuto da solo tra il 1837 e il 1847, attraversa il Cile e soprattutto l'Argentina. Considerato il più grande pittore viaggiatore europeo di paesaggi, di fauna, di flora e di uomini, egli ha contribuito a diffondere, nell'Europa della seconda metà del XIX secolo, l'immagine stereotipata di quelle terre lontane.

Il testo racconta l'epico viaggio realizzato da Rugendas attraverso i mille chilometri di montagne e di pianura che intercorrono tra Mendoza e Buenos Aires con il compagno Robert Krause, pittore minore, e con la guida locale. L'ossessione del protagonista è quella di assistere a un attacco di indigeni (*malón*) per poter ritrarne la scena. Nell'assillante ricerca di questo incontro, Rugendas, in piena tempesta del deserto, viene colpito da un raggio che lo fulmina. Ciò provoca il panico del cavallo, che trascina per chilometri l'uomo, impigliato nella staffa. Ritrovato il giorno dopo da Krause, in fin di vita, incosciente e gravemente ferito al volto, riesce a salvarsi, ma non a recuperare dalle gravi lacerazioni al volto, ridotto a una maschera orribile e con le terminazioni nervose allo scoperto. Tale stato gli provocherà movimenti incontrollati e terribili dolori che solo l'oppio, in quantità sempre maggiori, potrà alleviare. Da qui la percezione deformata della realtà che, grazie alla sua abilità di pittore, è colta nell'ambiguo confine tra il sogno irraggiungibile e la realtà fuggevole. In questo modo il racconto delle relazioni che intercorrono tra la pittura e il mondo cresce fino ad approdare a una riflessione sulle possibilità di riprodurre l'esistente attraverso diverse scritture.

La ricerca ossessiva dell'immagine perfetta dell'attacco degli *indios* viene esaudita alla fine del racconto. Rugendas coperto da un velo nero - in grado di attenuare il dolore provocato dal sole senza impedire la vista - raggiunge a cavallo il gruppo di selvaggi ubriachi che ha appena assalito la casa in cui è ospitato. Incurante del pericolo, spostandosi da un lato all'altro freneticamente, egli fissa sulla tela lo spirito bellicoso e bestiale del gruppo, destando, a sua volta, stupore e terrore nel rovesciare il tradizionale rapporto civiltà-barbarie. Il lungo paragrafo finale, citato per una maggiore comprensione, fornisce l'immagine della scena in cui avviene l'incontro e riproduce, attraverso la visione dell'intellettuale europeo, lo stereotipo della barbarie ripreso da tanta pittura ottocentesca:

Las lenguas del fuego se alzaban de las hogueras y lanzaban reflejos dorados sobre los indios, encendiendo un detalle aquí y otro allá, o apagándolos en un fulminante barrido de sombra, dándole movimiento al gesto absorto, y actividad de continuo a la estupefacción idiota. [...] En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado. [...] A la luz bailarina del fuego, sus rasgos dejaban de pertenecerles. Y aunque poco a poco recuperaron cierta naturalidad, y se pusieron a hacer bromas ruidosas, las miradas volvían imantadas a Rugendas, al corazón, a la cara. Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta, la realización de lo que más había temido el Malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo: el cuerpo a cuerpo. Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad como un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él. De pie a sus espaldas, oculto en las sombras, vigilaba el fiel Krause. (Aira 2000, p. 91)

Finalmente si ha la descrizione dell'immagine dell'ossimoro presentata nel titolo - il pittore viaggiatore -, dove all'attività statica del pittore si accompagna il movimento scomposto e frenetico dell'uomo che guarda avidamente per non perdere nessun dettaglio della scena tanto agognata. Particolare attenzione viene data all'elemento pittorico di Rugendas, alla ricerca del ritratto fedele della natura misteriosa e minacciosa dei passi della catena delle Ande, della pampa e dei suoi abitanti. Date, luoghi, informazioni biografiche del volumetto sono da ascrivere al libro di viaggi, mentre la parte relativa all'incidente rimanda al romanzo storico. La disposizione tipografica - lunghi paragrafi con pochissimi dialoghi -, il linguaggio pittorico in cui si esaltano la descrizione e la contemporaneità del riferimento spaziale rispetto alla successione cronologica del tempo, sono elementi che contribuiscono a rafforzare la conformità del testo alla prosa cronachistica. In tal modo, il dato reale dei racconti di viaggio si unisce al dato fittizio del romanzo storico per narrare l'avvicinamento all'altro. Tutto ciò che il pittore vede in relazione all'azione dell'attacco risulta privo di

significato proprio come incomprensibile per gli indigeni è l'apparizione di quell'essere deforme dai gesti scomposti, con la testa coperta dal velo nero. L'intero libro si presenta, perciò, come una riflessione sul grande 'altro' della letteratura argentina, colui che è stato da sempre collocato al di là del limite della civiltà, il barbaro per eccellenza. Allo stesso tempo, per la prima volta l'immagine è rovesciata: accanto all'indio selvaggio e urlante che assale e rapisce, presente in molti quadri di Rugendas, vi è il pittore sconvolto dagli effetti della morfina e del parossismo della pittura.

3 L'ipertesto della *Terra del Fuoco*

La tierra del fuego racconta, in prima persona, la vicenda esistenziale del marinaio anglo argentino William Scott (Jack) Guevara, figlio illegittimo di un inglese e di una argentina e dell'incontro con uno degli ultimi abitanti della tribù fuegina yámana: Omoy-lume. L'indigeno diverrà famoso nell'Inghilterra di quegli anni con il nome di Jemmy Button perché 'comprato' per dei bottoni, in realtà, issato a forza a bordo della nave del capitano Robert Fitzroy, assieme a una bambina e a due uomini. Egli è costretto a vivere per due anni nelle campagne inglesi per insegnare ai tre 'nuovi' compagni la lingua, la dottrina cristiana, per 'iniziarli' alla civiltà e farli divenire il primo tassello della colonizzazione delle Isole Malvinas/Falklands. Due epigrafi aprono il racconto, la prima di Domingo F. Sarmiento: «¿Dónde termina aquello que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá del de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte [...] el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto», e l'altra di Herman Melville: «Me atormenta una perdurable inquietud por las cosas remotas» (Iparraguirre 1998, p. 14). Si tratta di due autori che, in certo modo, simbolizzano e anticipano i mondi in cui si svolge la vicenda: la pampa e l'oceano.

La storia del romanzo inizia nel 1865, quando Jack è costretto a ricordare questo suo legame speciale con Omoy-lume grazie all'arrivo di una lettera della Reale Armata Britannica recapitatagli al villaggio di Lobos - in cui vive, insieme a un pugno di abitanti dispersi nella pampa argentina - da un messaggero a cavallo. Quest'ultimo lo informa della morte suicida del Capitano Fitzroy e gli chiede, essendo lui testimone privilegiato e diretto dei fatti, di redigere un resoconto completo del suo viaggio in *Terra del Fuoco*, e del «conseguente destino dello sventurato indigeno che ordinò il massacro per il quale è stato giudicato» (p. 56). Da qui prende il via un alternarsi di quadri narrativi: da una parte il presente della scrittura nel lento trascorrere dei giorni, il succedersi silenzioso delle notti in compagnia della giovane Graciana e del cane Ajax; dall'altra il racconto al passato dell'incontro del diciassettenne Jack con i viaggi

oceanici, prima a bordo dell'*Encounter* e poi del *Beagle* di Fitzroy - che ospita anche il grande naturalista Charles Darwin, 'el doctorcito'. Città e oceano sono assimilati nella seguente descrizione: «Tante città, taverne, mendicanti, puttane, tempeste, tante stelle. L'oceano della fine del mondo, una città come un oceano, Isabella, una donna yámana e suo figlio nudi sotto la neve che cadeva, una vela rigida di ghiaccio, due tombe spazzate dal vento...» (p. 47).

I viaggi realizzati in *Terra del Fuoco* sono datati 1829, anno in cui vi è l'incontro e il rapimento degli indigeni, e 1834, quando i protagonisti ritornano al paese d'origine dopo il tentativo di civilizzare quelle terre selvagge. L'esperimento si rivela ben presto un fallimento, poiché i nativi decidono di ritornare alle origini, distruggendo tutto e massacrando un gruppo di missionari cristiani della Società Missionaria della Patagonia.

Il protagonista appartiene ai due mondi della storia: l'Argentina e l'Inghilterra, e a misura che avanza il racconto sente la sua natura di meticcio sempre più riflessa in quella di Jemmy Button. La dichiarazione finale rappresenta una presa di posizione netta, di denuncia contro il mondo dei bianchi, cacciatori, scienziati e missionari:

Tutto era stato detto. Lodgen annunciò che il Tribunale si ritirava per deliberare. Guardavo Button e la mia mente lanciava domande come zampate. Cos'era tutta quella farsa? Ignoravano, forse, questi rispettabili uomini e donne, fino a dove erano stati portati gli yámanas? Non sapevano che i pescatori e i balenieri uccidevano in malo modo branchi di foche, volpi e lama, avendo già cibo, uccidendo per uccidere? Ignoravano che violavano le loro donne e le loro figlie, generalmente le figlie perché le mogli lottavano con tanta ferocia come gli uomini, al punto che per assoggettarle, spesso era necessario ucciderle a colpi, mentre le bambine erano come le foche, molto più facili da prendere, molto più adatte a divertire quegli uomini esasperati? Non sapevano che da quelle unioni mostruose nascevano bambini cresciuti dagli yámanas? Non sapevano che altri uomini, apparentemente meno offensivi, denominati scienziati, gli applicavano una pasta bianca sul viso per ricavarne degli stampi da esibire in paesi lontani e che questa pratica era stata effettuata fino a provocare morte per asfissia o l'umiliante analisi sui genitali o sui seni delle donne o dei ragazzi che con innocenza si erano avvicinati a loro? (p. 169)

Nasce così un'opera costituita da schegge temporali che favoriscono l'intreccio di realtà e finzione, frutto di una ricerca storico-documentaria unita alla capacità narrativa della scrittrice concretizzata nell'abile invenzione di una immaginaria amicizia, maturata nel tempo in cui esplodeva l'impari scontro tra due culture con la completa distruzione di una di esse.

Alla veridicità del libro contribuiscono sia la ricostruzione del processo

a Jemmy Button, sia il racconto di ciò che accade nella 'terra alla fine del mondo', tra Capo Horn e le Isole Falkland. Viene, pertanto, recuperata come materia narrativa una serie di avvenimenti accaduti nel secolo XIX al sud di quello che allora era la Confederazione Argentina, durante gli interventi dell'Inghilterra nella regione. Si tratta di un'epoca documentata da un ampio discorso letterario e storiografico costruito attraverso numerosi libri di viaggi di viaggiatori, di scienziati e missionari, soprattutto inglesi, a partire, in particolare, dai ricordi del magnifico *L'ultimo confine del mondo* (1947), opera dell'esploratore e scrittore inglese, con nazionalità argentina, Esteban Lucas Bridge, al più famoso *Patagonia* di Bruce Chatwin.

La visione della regione si è alimentata e continua ad esserlo, dalla versione ufficiale, elaborata dal centro europeo, specialmente inglese, discussa e rivista dalla periferia enunciativa del narratore protagonista. La costante oscillazione tra l'invenzione e il documento, si colloca, alla fine, nel racconto di una spedizione documentata, narrata con fantasia e invenzione. Si tratta di un viaggio verso l'altro, parallelo al percorso interiore del protagonista che non si riconosce nel gruppo sociale in cui vive e che, inevitabilmente è costretto al riconoscimento di sé al di fuori di questo.

4 Conclusioni

Sono tre libri che presentano una diversa relazione con il racconto di viaggio e con le sue differenti strategie narrative. Spazio e tempo, tragitto e discorso, identità e alterità sono alcuni dei fili conduttori che si riscontrano negli esempi proposti. Luisa Valenzuela metaforizza il tema, realizzando un viaggio inventato e allo stesso tempo inscritto nella tradizione culturale occidentale, l'incontro/scontro con l'altro si risolve in un totale riconoscimento di sé nell'altro. César Aira inverte la tradizione e presenta una narrazione fittizia di un cronaca di viaggio in uno spazio fortemente letterario come la pampa, riusando una materia in parte reale attraverso l'uso del discorso non fittizio dei racconti di viaggio. Nel percorso fatto del pittore viaggiatore il rapporto io altro si rovescia e l'altro diviene colui che è 'portatore di civiltà'. Sylvia Iparraguirre scrive un romanzo che elabora l'immaginario spaziale di una regione altrettanto letteraria e strettamente collegata ai progetti politici imperiali e coloniali, in relazione con altre versioni derivate dalla tradizione europea fondatrice come i libri di Pigafetta, di John Byron, di Charles Darwin o dello stesso Fitzroy. Tutti, con diverse modalità - racconto, nouvelle e romanzo -, si riferiscono alla tensione che segna la distanza fra la coscienza dell'io e lo scontro con l'alterità, proprio della funzione di trasformazione - insita in qualsiasi viaggio - per colui che lo intraprende con spirito libero.

Bibliografía

Opere

- Aira, César (2000). *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed.
- Iparraguirre, Sylvia (1998). *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Valenzuela, Luisa (2008). «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja». In: *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, pp. 87-100.
- Bridge, Esteban Lucas (2009). *Ultimo confine del mondo*. Trad. di Duccio Sacchi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Uttermost Part of the Earth*, 1948.
- Chatwin, Bruce (1977). In *Patagonia*. London: Jonathan Cape.

Critica

- Carrizo Rueda, Sofía M. (2008). «Construcción y recepción de fragmentos de mundo». In: Carrizo Rueda, Sofía M. (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de 'fragmentos del mundo'*. Buenos Aires: Ed. Biblos, pp. 9-33.
- Carrizo Rueda, Sofía M. (2008). «Los relatos de viaje como intertextos. Aportes de una escritura con códigos inéditos a la formación de la novela moderna y al discurso postmoderno de la disolución del sujeto». In: Fernández, Sandra; Geli, Patricio; Pierini Margarita (editores), *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores, pp. 47-59.
- Fernández, Sandra; Geli, Patricio; Pierini Margarita (eds.) (2008). *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores.
- García, Mariano (2008). «Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira». In: Carrizo Rueda, Sofía M. (ed.), *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de 'fragmentos del mundo'*, Buenos Aires: Ed. Biblos, pp. 139-157.
- Regazzoni, Susanna (2012). «El relato de viaje entre tránsitos y metáforas». *Les Ateliers du Sal*, 1-2, París: Université Paris La Sorbonne, pp. 103-115.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Il viaggio delle donne nell'Africa coloniale italiana, tra conferma e trasformazione di sé

Silvia Camilotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Different meanings of travelling are analysed in the writing of three women: Rosalia Bossiner, Alba Felter, Onorina Passerini. Bossiner spent three years in Eritrea, from 1893 to 1896, following her husband who had military roles in the colonial campaign. Felter travelled through different Italian colonies in Africa in the Thirties and her travelogue was informed by the fascist ideology, as well as the one written by Onorina Passerini who visited in 1932 the Fezzan, one the most unknown regions of Lybia. Despite the various historical periods of their travels, the several viewpoints and the different reasons that brought these women in the colonies, I argue that the travel becomes for all of them an occasion of empowerment, since it allows them to perform in ways that in the motherland were not permitted. The colony becomes, in the experience of these three women, an occasion for empowerment.

Keywords Italian women travellers. African colonies. Travel writing.

La storia coloniale italiana risulta oggetto di una riflessione scientifica oramai avviata, sebbene vi siano – come è immaginabile accada attorno a questioni indagate a partire solo dagli ultimi decenni – percorsi ancora parzialmente inesplorati. Appare questo il caso delle esperienze di donne italiane nelle colonie d'Africa, che a partire dai loro testi permettono di offrire sfumature più complesse di quella vicenda storica, dettate dalla prospettiva che le propone: «Il suo [della donna] **posizionamento** è più ambiguo di quello degli uomini, dal momento che essa appartiene al centro colonizzatore e insieme, per la sua stessa condizione di donna, ai suoi margini» (Rossi 2005, p. 52).

Focalizzarsi sulle scelte rappresentative e autorappresentative delle donne in colonia mira dunque a capire come tale minoritario¹ e peculiare punto di vista si collochi all'interno dei discorsi e delle pratiche in atto in quei specifici contesti. L'attenzione alle esperienze di scrittura femminili permette infatti di osservare come le regole *gender-oriented* imposte in

1 Le donne risultano in numero molto ridotto in colonia. Carla Ghezzi parla a tale proposito di «storia di un'assenza»: «Secondo statistiche del novembre 1939, ad Addis Abeba la popolazione bianca ammontava a 30.588 uomini e 5.401 donne; rilevamenti del mese successivo davano ad Asmara la presenza di 41.263 uomini e di 11.177 donne; la capitale somala, la meno densamente popolata, aveva 7.185 uomini e 1.912 donne» (2001, p. 207).

patria vengano sollecitate in maniera rilevante nel contesto coloniale. Le autrici che si raccontano nei testi riescono infatti a ritagliarsi spazi di mediazione e contrattazione significativi, poiché in colonia i confini imposti dal genere appaiono, per certi versi, più fluidi. La condizione articolata e per certi versi più ambigua delle donne in colonia è ribadita anche da Anne McClintock:

The vast, fissured architecture of imperialism was gendered throughout by the fact that it was white men who made and enforced law and policies in their own interests. Nonetheless, the rationed privileged of race all too often put white women in positions of decided – if borrowed – power, not only over colonized women but also over colonized men. As such, white women were not the hapless onlookers of empire but were ambiguously complicit both as colonizers and colonized, privileged and restricted, acted upon and acting. (1995, p. 6)

La complessità della condizione femminile in colonia non autorizza, naturalmente, a costruire un discorso univoco sulle donne, poiché sarebbe poco aderente alla complessità delle situazioni e dei contesti; inoltre i tre testi che prenderemo in considerazione riflettono specificità e attitudini non sempre accorpabili.

Nonostante la limitatezza del corpus oggetto dell'analisi, tali voci ci permettono di intendere le colonie in termini di «transformative spaces» (Polezzi 2006, p. 194) per le donne, «a place of (real or desired) metamorphosis and transformation» (p. 198), sfaccettando la visione che la retorica prima liberale e poi fascista ha alimentato attorno alla figura femminile. I testi infatti mostreranno come la colonia possa diventare, soprattutto nei casi di assenza o scarsa presenza di una figura maschile, un ambiente in cui le donne si muovono con relativa indipendenza, dove prendono decisioni e iniziative in autonomia, reinventandosi e mettendosi alla prova. Senza arrivare a leggere la colonia come spazio di emancipazione nel senso moderno del termine, tuttavia la determinazione, l'autonomia e l'intraprendenza delle protagoniste/narratrici dei testi risultano piuttosto spiccate.

Per delineare i tratti retorici attribuiti alla figura femminile dal discorso nazionale a cavallo tra il XIX e il XX secolo e individuare di conseguenza quali interstizi le autrici dei testi riescono a ritagliarsi, facciamo ricorso a quelle che Alberto Maria Banti ha definito figure profonde, ossia «delle immagini, dei sistemi allegorici, delle costellazioni narrative, che incorporano una tavola valoriale specifica, offerta come quella fondamentale che dà senso al sistema concettuale proposto» (2011, pp. 6-8). Lo storico ne individua tre: la nazione come parentela/famiglia, come comunità sacrificale e infine come comunità sessuata. L'immagine della madre patriottica, con compiti di assistenza e sostegno agli uomini/mariti/figli della nazione/famiglia si affianca a quella della madre che piange il sacrificio dei caduti, mentre la

richiesta di una rigida morigeratezza dei costumi associa l'integrità sessuale delle donne a quella morale della comunità nazionale. Questi ampi discorsi che forgiavano l'immaginario pubblico confliggevano, seppure a diversi livelli, con le azioni e le scelte descritte nei testi in esame; infatti, la subordinazione a fini di protezione (e controllo) della donna e una forzata inazione mascherata in termini di tutela non si applicano linearmente ai casi in esame.

1 Rosalia Bossiner, una pioniera tra civilizzazione e istanze solidali

La testimonianza che ci offre Rosalia Bossiner presenta caratteri d'eccezione, per gli anni a cui risale - il testo esce nel 1901, dopo l'esperienza in Eritrea dal 1893 al 1896 - e per il cospicuo apparato fotografico che la arricchisce, di cui è lei stessa autrice. Bellunese d'origine, lascia Verona, in cui vive con il marito (il colonnello Pianavia Vivaldi) per seguirlo in colonia.

Ricorrendo alle figure individuate da Banti, la retorica che vede la donna piangente e pronta ad accettare il sacrificio in nome del bene della nazione corrisponde solo parzialmente a Bossiner: quando il marito le propone di partire, emerge il dilemma tra l'accettazione del sacrificio per il marito/patria e la responsabilità della decisione che le viene del tutto affidata. La proposta che il colonnello le rivolge scatena subito innumerevoli perplessità, che mettono in luce il carattere non solo informativo, ma anche educativo e esemplare a cui le pagine aspirano. Nelle domande che Bossiner si pone, infatti, potrebbero rispecchiarsi molte altre donne, combattute tra il dovere di appoggiare e sostenere il consorte nel suo 'servizio alla patria' e il timore che una destinazione simile incute:

Non facevo male ad inceppare la carriera di mio marito? era bello non seguirlo nelle sue aspirazioni? era generoso non **sacrificarsi** per lui che meritava tutto?... e la patria diletta, i parenti, gli amici, i miei poveri morti... staccarmi da tutto, dare un addio a tutto!... Delicata, convalescente, non era temerarietà avventurarmi in un così lungo viaggio per mare, affrontare l'ignoto tenebroso, forse... morire laggiù lontano, lontano?... E se non mi fossi **sacrificata**, non veniva infranta la mia felicità? giacché per tutta la vita m'avrebbe punto il rimorso del non compiuto **dovere**... Dio! (1901, p. 2; enfasi dell'Autore)²

2 Il motivo del sacrificio riappare nelle pagine successive, quando l'incertezza della donna viene intesa dal marito come rinuncia ad assecondarlo, un rifiuto subito smentito da Bossiner: «Ritemprata da questo ideale di **sacrificio**, mi scossi, lasciai ogni debolezza, decisi e volli» (p. 3). Inoltre, ella si erge a consolatrice delle madri che hanno assistito al sacrificio dei loro figli per la patria: «Io non so se qualcuna delle vostre mamme mi leggerà; ma sento che pur **torturando la sanguinante piaga** del suo cuore, essa, la infelicissima mamma, ne avrà come conforto e, forse, vorrà anche a me un pochino di bene» (p. 116). E ancora, alla vigilia delle battaglie di Coatit e Senafè, compare un'invocazione ai lettori, spronati ad accettare

La retorica nelle domande può favorire l'immedesimazione delle lettrici coeve in quanto esibisce gli estremi di un dubbio condivisibile, che oppone l'interesse individuale a quello collettivo: i reiterati puntini sospensivi e i segni d'interpunzione esclamativi e interrogativi attribuiscono al discorso sfumature tipiche dell'oralità, riflettendo un flusso di pensieri che sottolinea il dissidio interiore tra il dovere del sostegno al marito (e dunque alla nazione) e i timori attorno a un luogo sconosciuto, lontano, addirittura mortifero. Bossiner traduce la richiesta del marito in termini di sacrificio, al quale alla fine non rinuncerà. Individuiamo dunque una continuità con il discorso nazional-patriottico risorgimentale, che si rifà a sua volta alla tradizione cristiana, ripresa peraltro nella invocazione finale a Dio.

Sebbene Bossiner non corrisponda certo alla figura di un patriota risorgimentale, tuttavia il suo sguardo è influenzato da quella tipologia discorsiva, che vede tra le conseguenze anche la legittimazione della guerra/conquista coloniale, intesa nella sua dimensione laica e civilizzatrice. Il passaggio seguente esprime infatti il mito della civilizzazione e della solidarietà nei confronti degli indigeni e dunque il senso della permanenza italiana in colonia:

Non si arguisca però che la gente non avesse altra missione, altro mandato che di darsi alla pazza gioja e vivere in baldoria: no, oh no! c'era ben altro di meglio da fare! e si faceva dai bravi e buoni soldati che, con amore, abnegazione, intelligente attività, si dedicavano serenamente al **progresso** della Colonia, al **benessere** degli indigeni e al sostegno del prestigio italiano. (p. 120)

Ritornando alle prese di distanze, alle incrinature rispetto all'immagine ieratica del femminile, in particolare nella sua accezione piangente e da proteggere, indichiamo alcune sottolineature autobiografiche che danno misura della tempra e della capacità di mediazione utili a sottrarre questa donna alla subordinazione tradizionalmente attribuita al ruolo femminile e che ci consentono nel suo caso di considerare la colonia come spazio di trasformazione. Si definisce ad esempio «figlia delle Alpi nelle cui vene scorre sangue della razza *indrìo ti e muro*» (p. 172), locuzione che trova una forte carica espressiva nel ricorso al dialetto e che ella rivolge al marito per affermare la sua volontà di assistere all'inaugurazione del primo villaggio italiano; il colonnello ritiene infatti che il viaggio verso Godofe-

il sacrificio che l'impresa coloniale richiede: «Simili momenti lasciano traccia nella vita, credetelo! Ma il pensiero, la preoccupazione non sgomentano: dal pericolo stesso, si trae energia, forza, quasi sublime ardimento: ci si prepara a tutto, si è pronti a qualunque evento; l'io scompare; si trepida solo per la colonia, per l'Italia, per i cari amati lontani. Cos'è uno nel **sagrificio** di molti?... Io mi sentiva così inutile cosa, che avrei dato tutto il mio sangue, se il mio sangue avesse tolto il pericolo» (p. 250).

lassi, dove era sorto appunto l'insediamento, sia troppo impegnativo per la moglie, che però non si fa intimorire adducendo come prova di forza la sua appartenenza regionale, evocata sia in termini spaziali («figlia delle Alpi») sia linguistici.³ D'altronde ella scrive anche che

Sia bene di approfittare d'ogni circostanza che mi dia modo di provare sensazioni nuove, e strane, e singolari. Ma quando si è la metà di un tutto, c'è anche l'altra metà che ha diritto del suo sì e del suo no; quindi se proporre è facile, disporre... è un po' più difficile. (p. 171)

Cogliamo ironia e autoironia, consapevolezza della propria funzione entro la dimensione della coppia, ma anche sovvertimento di tale ordine, nell'insistere per ottenere un sì.

In un altro passaggio spicca la possibilità di azione che lo stare in colonia - in particolare lontano dai contesti urbani - procura alla narratrice: «Massaua mi piaceva; ma la sua vita semi-europea non mi andava; in Africa amavo che tutto fosse africano, e scendere a mare per perder forse un po' della mia bella libertà, m'infastidiva, mi contrariava» (p. 228). Tale aspetto emerge in modo ancora più spiccato in un brano che, seppure di taglio fortemente esotista, esprime appieno l'idea di colonia come spazio trasformativo:

L'Africa come terra di rigenerazione, mitica, antitetica alla civiltà ma per questo salvifica: lasciate che io beva ancora quest'onda di vita calda che mi ha rinnovellato il sangue, serenato il pensiero, affinato il sentimento! Lasciate che mi penetri e s'imprima per sempre, la visione superba dei superbi spettacoli; lasciatemeli i godimenti sereni, forti, veri che dà questa terra; non mi togliete l'indipendenza, la libertà, beni che nel mondo incivilito non troverò più mai! (p. 328)

La colonia diventa un luogo in cui si danno condizioni non ripetibili in patria, che consente peraltro a Bossiner una peculiare forma di realizzazione, fuori dall'ambito domestico, e possibile proprio in virtù del suo essere testimone dell'esordio dell'impresa di conquista: ella collabora infatti con il periodico *L'illustrazione italiana*, a cui invia i suoi resoconti; inoltre, fonda un istituto destinato ad accogliere bambini meticci. La condizione

³ Bossiner attribuisce grande importanza alla sua appartenenza regionale, che in molti casi assolve alla funzione di riproduzione del domestico e del familiare, permettendo di andare oltre le differenze di genere e di classe: ad esempio quando si relaziona con i giovani soldati veneti, cucinando per loro piatti tipici della tradizione regionale. Anche in questo caso emerge peraltro come quel contesto le permetta di «establish links of familiarity which go well beyond what would have been permissible in her original Veronese environment» (Polezzi 2006, p. 197).

sfaccettata che emerge dal suo resoconto si caratterizza dunque da un lato per l'impegno e la visibilità pubblici e politici e dall'altro dal tentativo di ricreare il materno fuori dal domestico, adoperandosi per la tutela dei bambini meticci, ma anche offrendosi come madrina della prima nata in colonia e partecipando alle esequie dei tanti figli caduti per l'impero.

La figura profonda della donna madre della nazione trova piena corrispondenza in Bossiner, mentre l'immagine di un femminile votato al sacrificio risulta nel suo caso meno pregnante. Quanto al discorso attorno alla integrità dei costumi, essa pare assumere il ruolo di soggetto portatore di quelle istanze, anziché di oggetto destinatario delle stesse: ciò si può desumere dallo spazio (esiguo) che ella dedica ai 'figli della colpa', i meticci, e alle madri accusate di averli presto dimenticati;⁴ nei confronti di questi bambini, tuttavia, esibisce pietà e solidarietà e non, come avverrà in epoca fascista, rimozione e disprezzo.

Infine, anche la limitatezza dello spazio che Bossiner dedica al marito è un segnale del suo io prorompente e della centralità del suo punto di vista: egli compare soprattutto nelle occasioni istituzionali, dove viene nominato con il titolo di colonnello, quasi a marcare una distanza. Solo nelle pagine dedicate alla sfera domestica appare nelle vesti di marito, privo di titoli militari: ogni situazione, pubblica o privata, vede in ogni caso una indiscussa presenza dell'io narrante più incentrato sul contesto e sui suoi abitanti che sulle dinamiche di coppia, argomento comprensibilmente troppo privato per darne resoconto.

La figura di Bossiner si colloca dunque in maniera problematica rispetto al discorso nazionale sul femminile, nel quale si immedesima solo parzialmente: gli spazi di mediazione che riesce a ricavare originano proprio dal suo essere in colonia, una condizione che le garantisce una libertà di movimento e di azione nella sfera pubblica maggiore rispetto a quella di cui avrebbe potuto godere in Italia.

2 Modernità e ideologia nell'esperienza di viaggio di Onorina Passerini Bargagli Petrucci

Figlia del conte Passerini, Onorina si presenta nelle vesti non solo di testimone, ma anche di portavoce del discorso del regime fascista in colonia. Come scrive Elvira Diana,

Leggere oggi il diario di Onorina lascia alquanto perplessi, a volte sgo-
menti. [...] È indubbio che l'opera vada contestualizzata nel suo partico-
lare periodo storico: il suo diario di viaggio si inserisce in pieno in quel

4 «Ma di 'dimenticato' qualcuno ce n'era: e col volger degli eventi, sarebbero stati i più, perché anche l'affetto materno sarebbe scemato, e l'indigena, passata ad altri facili amori, li avrebbe lasciati al loro destino» (pp. 312-313).

tipo di letteratura italiana rivolta a far conoscere, ai propri connazionali, la validità e l'importanza della conquista dello scotolone di sabbia e a fare da cassa di risonanza della politica fascista di espansione coloniale. (2011, p. 136)

La contessa viaggia nel 1932 in compagnia del marito, della figlia e di una amica di quest'ultima da Tripoli a Murzuck, nella regione del Fezzan che dà il titolo alle sue memorie, pubblicate nel 1934. La consuetudine con il viaggio risale già al 1910, quando aveva navigato lungo il Nilo Bianco, con visite in Egitto e con spedizioni nel Sudan, che avrebbero portato alla pubblicazione del volume *Nel Sudan Anglo-Egiziano. Come lo vidi dopo molti anni di dominazione inglese* (Firenze, Marzocco, 1941). Sono le passioni botaniche a spingerla nel 1930 in Tripolitania fino all'oasi di Tunin dove raccoglie più di 150 esemplari,⁵ mentre nel viaggio oggetto del volume *Nel Fezzan* ne raccoglierà più di 200.⁶

Il viaggio del 1932 appare significativo perché Passerini è la prima donna bianca, a parte Elena d'Orleans, ad avventurarsi fino a Murzuck e poi a Brach. Tra i motivi di questo viaggio, oltre all'interesse archeologico e botanico, spicca la volontà di osservare e immortalare con una macchina fotografica i costumi locali, nonché l'attrazione per l'avventura, seppure in una versione turistica e non priva di confort;⁷ infine vi è l'intento propagandistico, poiché la Libia, dopo l'uccisione del capo della resistenza Omar al Mucktar, sta venendo riconquistata e dunque è necessario ribadire il carattere civilizzatore dell'impresa. A tale proposito, occorre precisare che Passerini copre un ruolo istituzionale in patria, in quanto addetta, nell'Istituto fascista dell'Africa italiana, ai corsi femminili di preparazione coloniale della provincia di Firenze, che spiegano anche l'attenzione nei confronti delle donne indigene.

Gli elementi che ci permettono di affermare anche a proposito della contessa che la colonia si traduce in luogo di maggiore *agency*, pur in un contesto di forte ideologia che ella rende propria e amplifica, originano dall'accesso agli spazi privati delle libiche: ciò è concesso dal suo status di classe, rappresentato feticisticamente dal possesso di una macchina fotografica che avvala e giustifica la sua funzione pubblica di testimone e i cui riscontri, al pari di quelli di Bossiner, avranno destinazione pubblica.

5 Si veda a tale proposito il saggio di Isabella Bonati, *La Sfinge Nera. L'Africa coloniale delle donne* (2012).

6 Sul tema della classificazione naturalistica praticata in colonia come ulteriore forma di appropriazione e addomesticamento di un territorio sconosciuto, si rinvia alle riflessioni di Mary Louise Pratt in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992).

7 A tale proposito Polezzi parla del diario di Passerini in termini di «literature of tourism» (2006, p. 194), differenziandolo da quello di Bossiner che, pur appartenendo al genere odepórico, rientra tra i «tales of exploration and settlement» (p. 194).

In tali termini ne parla anche Barbara Spadaro, sottolineando lo stretto nesso tra consapevolezza del ruolo pubblico nel contesto fascista e volontà di sottolineare la propria personale intraprendenza e modernità:

Il fatto di essere donne in viaggio con la macchina fotografica è uno dei particolari che la contessa sottolinea riferendosi sia a se stessa che alle ragazze che l'accompagnano, in mezzo ad altri di cui si serve per mettere in luce la propria intraprendenza e abilità. Ma queste, e la disinvoltura con la quale lei stessa affronta le difficoltà di viaggio, indossa abiti maschili e si mette sulle orme di esploratrici europee, sono comunque messe al servizio della causa coloniale italiana. (Spadaro s.d.)

Il desiderio di avventura - seppure in contesti protetti - e il dinamismo che caratterizzano la contessa, che la accomunano a Bossiner, si desumono da numerosi passaggi nel testo. Sin dalle prime pagine, quando da Tripoli l'Ente Turistico della Colonia non trova nessuno che desideri avventurarsi nel Fezzan con il suo piccolo gruppo, Passerini scrive: «Bastava questo per farci venire l'acquolina in bocca!» (1934, p. 12). Inoltre, anche l'assunzione di atteggiamenti maschili, che nella prossima autrice troveranno la massima espressione, è fonte di soddisfazione individuale e prestigio dinanzi agli occhi altrui:

A notte fatta, rientriamo nel Forte in perfetta formazione militare, attraversando tutta Murzuck fra l'ammirazione degli indigeni, specialmente per le 'mabruke' Italiane, che, essi dicono, riescono a tutto, sanno montare a cavallo e andare 'a mehari' come gli uomini. Queste abilità, nella loro mente primitiva ci elevano al massimo grado. (p. 86)

Esibire la propria autonomia e emancipazione, simboli di civiltà, non permette di individuare una netta corrispondenza con l'immagine ieratica del femminile che il discorso nazionale propone, nelle figure sintetizzate da Banti. Inoltre, al pari del resoconto di Bossiner, il ruolo del marito della contessa appare del tutto marginale: egli è sempre presente durante il viaggio, ma scarsamente evocato, e quando si descrivono le sue azioni, esse non presentano tratti eroici. Ad esempio, la prima azione dell'uomo vede l'uccisione di una tortora, un animale non propriamente feroce o esotico come ci si potrebbe aspettare in colonia. In un'altra occasione, leggiamo: «La caccia di Piero si protrae per oltre un'ora. Finalmente lo vediamo apparire in lontananza. È bagnato di sudore... ed a mani vuote. Che la polvere abbia preso l'umido?!» (p. 138). Il tono ironico non solo mette alla berlina il personaggio maschile, ma decostruisce il mito della caccia intesa come metafora del possesso maschile di un territorio.

Infine, e a differenza di Bossiner, non compare alcuna volontà da parte

della contessa di creare uno spazio domestico in colonia assurgendo al ruolo di donna madre della nazione, fuori dai suoi confini. Il luogo dell'azione di Passerini è sempre pubblico ed ella si proietta più favorevolmente in questa dimensione, anziché in quella privata. Nel suo caso la coincidenza con le figure individuate da Banti risulta labile, pur nella sua perfetta integrazione all'interno del discorso pubblico del tempo; ella infatti, senza venir meno al suo ruolo di portavoce del regime, non asseconda la visione della donna/madre sacrificale che in colonia riproduce il domestico. Se, dunque, da questo punto di vista si misura la distanza con l'immagine che Bossiner trasmette di se stessa, d'altro canto pare accomunarle uno sguardo moralista nei confronti dei costumi locali: entrambe si appropriano del discorso nazionale attorno alla morigeratezza dei costumi rivolgendolo agli e alle indigene e rendendosi così attive portatrici di uno sguardo eterodiretto. Nel caso della contessa, l'attenzione quasi feticistica per il femminile le conferisce il potere di giudicare i costumi locali sul fronte dei rapporti tra i sessi,⁸ che giustificano di conseguenza la missione modernizzatrice italiana di cui si sente a pieno titolo portavoce.

3 Verso il rovesciamento dei ruoli di genere: Alba Felter Sartori

Alba Felter Sartori non presenta, al pari della contessa Passerini Bargagli Petrucci, sfumature dal punto di vista dell'adesione al fascismo, definito «di provata fede» (Ghezzi 2006, p. 102) e in cui «anche la nostalgia è alterata dall'ideologia» (2001, p. 209). Felter nasce nel 1897 e si reca in colonia sulla tracce del padre, per recuperarne i beni;⁹ le sue memorie verranno pubblicate nel 1940 con il titolo *Vagabondaggi, soste, avventure negli albori di un impero*.

È figlia di Pietro Felter, «un ex ufficiale bresciano deluso dell'esercito ed anch'egli finito ad Assab in cerca di spazio, di una disciplina meno rigida, di avventure» (Del Boca 1992, p. 138) nonché autore de *La vicenda africana, 1895/96* (Brescia, Vannini, 1935) in cui racconta la sua esperienza. Pietro Felter sbarca ad Assab nel 1884 e ne regge il Commissariato per diciassette anni, svolgendo importanti compiti diplomatici negli anni Novanta, in particolare con l'imperatore Menelik; inoltre, «sarà il primo a dare al mondo la notizia del disastro di Adua» (Del Boca 1992, p. 669). Rientra in Italia nel 1907, dove muore di lebbra nel 1915. A proposito di sua moglie, madre di Alba, Ghezzi scrive: «Sua madre era stata la prima donna

8 Al contrario, riduce la questione dei rapporti tra italiani e indigene a avventure pittoresche e innocue: su tale aspetto cfr. Polezzi 2006, pp. 202-203, in cui la studiosa evidenzia la censura dello sguardo dell'autrice nei confronti del problema.

9 Si veda a tale proposito la voce curata da Francesco Surdich, «Felter, Pietro». *Dizionario Biografico degli Italiani* [online].

europea ad attraversare ripetutamente con i figli l'Abissinia, a dorso di cammello e di mulo, con una scorta di soli indigeni» (2001, p. 209).

Il viaggio che Alba compie nel corno d'Africa nella seconda metà degli anni Trenta diventa ulteriore occasione per celebrare l'impero - proclamato in Etiopia nel 1936 - nonché l'industriosità e la missione civilizzatrice del regime; tuttavia, gli aspetti di maggiore interesse si colgono nell'insistito scardinamento dei ruoli di genere che Felter non perde occasione di compiere. L'articolazione della sua esperienza in colonia è particolarmente complessa - e in tal senso affine a quella della contessa Passerini Bargagli Petrucci - poiché dall'interno dei paradigmi fascisti Felter decostruisce del tutto le stereotipie della donna ri-creatrice dello spazio domestico in un ambiente estraneo, nonché della figura bisognosa di protezione, il cui onore è da difendere.

Uno dei tratti che la caratterizzano appare la vivace curiosità: sin dal viaggio in nave stringe amicizia col nostromo «per sapere da lui, quando lo posso scovare, le informazioni sulla rotta e su ciò che si vede» (Felter 1940, p. 9); ma è proprio la tendenza a infrangere l'etichetta di genere a emergere con frequenza, attitudine che pare scaturire più da una genuina voglia di divertimento che dalla volontà di imitazione di gesta maschili.¹⁰ Inoltre, Felter non si formalizza nemmeno nelle situazioni ritenute più disagiati per una donna:

Ora mi mostrano la 'camera'. È un vano del dormitorio dei soldati diviso con un assito, senza porta. Il catino è mezza tanica (bidone) cogli orli risvoltati... una pacchia! Questa mia notte al fortino sarà una di quelle avventure, che nelle sere invernali della mia canizie, racconterò volentieri ai nipotini stretti intorno a me. (p. 85)

L'idea di tramandare prodezze simili, in cui unica donna alloggia in condizioni precarie in un forte militare, la riempie d'orgoglio, anziché di timore.

Al pari della contessa Passerini Bargagli Petrucci, esibisce orgoglio nell'adottare atteggiamenti antifemminili, soprattutto perché elevano la sua immagine dinanzi agli occhi degli indigeni, «semplici creature» (p. 30). Ad esempio, mostra fierezza quando riesce a eliminare da sola una pulce che l'ha punta:

Alì mi ha insegnato come togliermela, ed io, con tutte le regole dell'arte me la son cavata da sola. [...] La stessa ammirazione devota che mi tributarono un giorno in piazza, dove passando, obbligai il cavallo che si rifiutava e scartava, a saltare un fosso. (p. 30)

¹⁰ Di seguito un passaggio che sottolinea questo approccio: «Io rido perché tutte queste emozioni nuove mi piacciono e penso all'inverosimiglianza della mia vita» (p. 126).

L'intraprendenza è un tratto caratteristico di Felter, che raggiunge apici non toccati dalle due precedenti viaggiatrici; ad esempio, durante un passaggio ostile in automobile, leggiamo: «Scendo per spingere, mentre l'autista lavora con le leve, salgo in corsa, ridiscendo e con questa ginnastica continua si arriva sul rettilineo di Debrasina» (p. 84). In un altro momento, quando l'auto è di nuovo fuori uso, scrive: «Noi tre bianchi cerchiamo di accomodarci nella cabina dell'autista per passare la notte. Prima però una bevuta di cognac» (p. 98).¹¹ Questo viaggio termina a tarda ora e «alle tre di notte mangiamo pastasciutta nella baracca della mensa. Questa è un'altra delle mie avventure emozionanti» (p. 100).¹² Felter partecipa anche a una sparatoria da un forte militare, rifiutandosi di riparare nel suo alloggio, come i ruoli di genere indurrebbero a fare, e presentandosi in armi alle feritoie: «Alle venti, sparatoria isolata che poi diventa furiosa. Sono alle feritoie anch'io con le mie due P.O (bombette) in tasca» (p. 85).

Ella agisce trasgredendo le regole 'imposte' dal genere, senza mostrare segni di incertezza o timore e leggendo anche le situazioni più ostili come una sfida ulteriore da raccontare e di cui andare, in futuro, fiera. Potremmo dire che Felter ha totalmente incorporato la logica maschile alimentata dal regime, rifiutando però la retorica della madre della patria,¹³ disposta al sacrificio e morigerata dal punto di vista dei costumi; anzi, vi è un passaggio in cui sottolinea una incommensurabile distanza con delle «signore pensionanti» (p. 97), la cui presenza impedisce discorsi 'da uomini': «A tavola in trattoria non possiamo più parlare imperterriti come prima di tifo petecchiale, di piaghe tropicali e altre quisquiglie» (p. 97). Se non sapessimo a chi appartiene la voce narrante, giudicheremmo che si tratti di un punto di vista maschile, che con sprezzo deve rinunciare ai discorsi abituali per rispetto delle commensali, nelle quali evidentemente non si immedesima.

Il caso di Felter può apparire in tal senso estremo, data la sua divertita insistenza nel vestire panni maschili e nel marcare una distanza con le

11 L'apprezzamento per l'alcool compare in altri passaggi: «Rendiamo cadaveri ancora due bottiglie» (p. 68); «mangiare molte cose sostanziose, bere molto alcool, ecco la cura per qualunque malattia tropicale» (p. 109).

12 Nelle pagine si racconta di un'altra situazione simile, con l'automobile fuori uso, l'autista che si abbandona al sonno, mentre Felter veglia, con una significativa inversione dei ruoli: «Le ore passano lente, lente. Sotto l'autista dorme pacifico, penso che sia sicuro ch'io avrei vegliato» (p. 122).

13 In una comparazione tra Felter e Bossiner, Lombardi Diop sottolinea il rifiuto della prima della retorica del materno/femminile, a differenza di Bossiner che invece impersona maggiormente la figura della madre della patria: «But unlike Pianavia Vivaldi, who also established a female voice through the construction of domesticity and the maternal, Felter Sartori's 'nomadic' identity - already claimed in the title of her travelogue - signals the disruption of domesticity in favor of a defeminized heroic stance. Unlike Pianavia Vivaldi, Sartori Felter chooses virility and militarization to signify how the fascist woman is no longer an educator nor a procreator, but a pioneer, an explorer, and a soldier» (2005, p. 151).

visioni del femminile presenti nel discorso nazionale tra Ottocento e Novecento. Certamente, la sua prorompente vitalità, al limite della forzatura, trova possibilità di espressione solo in colonia, dove i confini di genere risultano più liquidi: la contraddizione e l'ambiguità che caratterizzano la condizione femminile in questi luoghi lontani da casa e in tal senso più rischiosi, non rendono queste viaggiatrici alla stregua di figure impaurite da difendere, né tantomeno delle madri simboliche (a parte il caso di Bossiner) che contribuiscono ad 'addomesticare' la colonia, riproducendo la genia italiana oltre i confini della nazione. Paradossalmente, in un contesto di maggiore esposizione al pericolo, le donne paiono gestirsi in pressoché totale autonomia e non cercare rifugio nella controparte maschile. Da una condizione di marginalità in patria, esse assurgono a una situazione di potere non solo nei confronti di altre donne indigene, ma anche di uomini del luogo, da cui ne deriva l'ambiguità e i paradossi enunciati all'inizio.

Ci pare dunque appropriato considerare la colonia come un luogo di azione e trasformazione per queste donne, in cui acquisiscono visibilità e peso pubblici e politici mediante delle strategie e dei percorsi non praticabili in madrepatria; si tratta di una lettura sottolineata da parte sua anche da Cristina Lombardi Diop a proposito delle esperienze femminili in colonia negli anni Trenta, ma che potremmo trasporre senza troppe forzature anche al caso di Bossiner:

In the course of the 1930s, Italian middle-class women found in the African colonies a space for political participation, while mobility and racial superiority provided an empowering means of subjective identification not always available in *madrepatria*. (2005, p. 145)

Le colonie si trasformano in spazi ibridi in questi resoconti, «not so much because they are inhabited by a multiplicity of subjects coming into contact, but because they present those subjects with the opportunity for multiple performances of identity» (Polezzi 2006, p. 204): le identità delle protagoniste/narratrici acquisiscono infatti nuove sfaccettature in virtù del loro ritrovarsi in colonia, grazie alle possibilità di espressione e di movimento uniche che tale spazio offre.

Bibliografia

- Banti, Alberto Maria (2011). *Sublime madre nostra: La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Roma; Bari: Laterza.
- Bonati, Isabella (2012). «La Sfinge nera. L'Africa coloniale delle donne». In: Frediani, Federica; Ricorda, Ricciarda; Rossi, Luisa (a cura di), *Spazi segni parole: Percorsi di viaggiatrici italiane*. Milano: FrancoAngeli, pp. 187-200.
- Bossiner, Rosalia (1901). *Tre anni in Eritrea*. Milano: L.F. Cogliati.

- Del Boca, Angelo (1992). *Gli italiani in Africa Orientale: Dall'Unità alla marcia su Roma*. 2a ed. Roma; Bari: Laterza.
- Diana, Elvira (2011). «Femminismi coloniali: la Libia e l'Africa di tre viaggiatrici europee tra il XIX e XX secolo». *La rivista di Arablit*, 1 (1), pp. 127-136.
- Felter Sartori, Alba (1940). *Vagabondaggi, soste, avventure negli albori di un impero*. Brescia: Geroldi.
- Ghezzi, Carla (2001). «Famiglia, patria, impero: per una storia della donna italiana in colonia». *Studi Piacentini*, 30, pp. 207-225.
- Ghezzi, Carla (2006). «Famiglia, patria, impero: essere donna in colonia». *I sentieri della ricerca. Rivista di storia contemporanea*, 3, pp. 91-129.
- Lombardi Diop, Cristina (2005). «Pioneering Female Modernity: Fascist Women in Colonial Africa». In: Ben-Ghiat, Ruth; Fuller, Mia (eds), *Italian Colonialism*. New York: Palgrave MacMillan, pp. 145-154.
- McClintock, Anne (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*. London: Routledge.
- Passerini Bargagli Petrucci, Onorina (1934). *Nel Fezzan*. Firenze: Bemporad.
- Polezzi, Loredana (2006). «The Mirror and the Map: Italian Women Writing the Colonial Space». *Italian Studies*, 61 (2), pp. 191-205.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge.
- Rossi, Luisa (2005). *L'altra mappa. Esploratrici viaggiatrici geografie*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Spadaro, Barbara (s.d.). «Corpi coloniali. Uomini e donne in Libia tra le due guerre mondiali» [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.cdistoria.unina.it/storiche/Relazione_Spadaro.pdf. (2015-01-20).
- Surdich, Francesco. «Felter, Pietro». *Dizionario Biografico degli Italiani* [online]. Disponibile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-felter_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-felter_(Dizionario-Biografico)/). (2015-01-20).

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità
a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Il cibo dell'altro

Cucine del mondo nei resoconti italiani di viaggio

Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Food is a language, a mass of signs: our preferences and habits in this field, revealing our taste, express our identity. Also in the universe of food, anyhow, identity is continuously related to alterity and submitted to process of hybridization: so, approaching to the Other means to share his food, too. Travel writing can offer lot of interesting materials in this perspective: significant case studies can be identified, in Italian literature, in books dealing with journeys in extra European countries, such as *Costantinopoli* by Edmondo De Amicis (1877), *Viaggio in Barberia* by Luciano Bianciardi (1969) or some journey reports from India (by Guido Gozzano, Alberto Moravia and Pier Paolo Pasolini). Finally, eating local food while travelling through the United States of America means for Italian writers to face modernity and to compare with a different way of life.

Keywords Travel writing. Food. Othering.

Introducendo un'utile raccolta di alcuni dei principali testi di semiotica dell'alimentazione, Gianfranco Marrone spiega come «l'arena sociale sia scambio di simulacri, dove il cibo è struttura formale prima d'essere sostanza chimica», per concludere «mangiamo segni a sazietà, finanche all'indigestione» (Marrone 2012, p. 10).¹ Era stato già Roland Barthes, in un noto saggio del 1961, *L'alimentazione contemporanea* (1998), a sottolineare come il cibo non fosse solo «una collezione di prodotti, bisogno di studi statistici o dietetici», ma «anche e nello stesso tempo un sistema di comunicazione, un corpo di immagini, un protocollo di usi, di situazioni e di comportamenti» (p. 33); infatti,

Acquistando un alimento, consumandolo o facendolo consumare, l'uomo moderno non maneggia un oggetto in modo puramente transitivo; quest'alimento riassume e trasmette una situazione, costituisce un'informazione, è significativo; ciò vuol dire che esso non è semplicemente l'indice di un insieme di motivazioni più o meno coscienti, ma che è un

1 Il volume ripropone testi tra i più rappresentativi di semiotica dell'alimentazione, come quelli di Claude Lévi-Strauss, Mary Douglas e Jack Goody in ambito antropologico, e tra gli altri, di Roland Barthes, di Roman Jakobson e di Algirdas Julien Greimas, di Paolo Fabbri e del medesimo Marrone. Cfr. anche Montanari 2002 e, per una sintesi delle principali linee di pensiero, nei diversi ambiti disciplinari, Stano 2014, pp. 25-58 e Stano 2014-2015, pp. 2-13.

vero e proprio segno, cioè l'unità funzionale di una struttura di comunicazione (pp. 33-34).

Se non si limita al piano dei bisogni primari, alla nutrizione, ma si configura come sistema di comunicazione, da un punto di vista antropologico l'alimentazione ha la stessa funzione del linguaggio,² entrambi sono costruttori di identità culturali; e tuttavia, le cucine del mondo, come attestano la storia e l'antropologia, per quanto possano presentarsi come locali e chiuse, sono da sempre predisposte a forzare «le costrizioni naturali in nome di incontri e scontri, conflitti e negoziazioni, di traduzioni» fra molteplici altre abitudini culinarie. Infatti,

Le consuetudini culinarie non sono lo specchio di presunte identità etniche dure e pure, ma esiti momentanei e cangianti di traduzioni fra molteplici altre abitudini culinarie. E così come nessuna identità è possibile se non in relazione a un'alterità, come costruzione a posteriori di conflitti momentaneamente e parzialmente pacificati, analogamente le tipicità gastronomiche non dipendono tanto, *ab origine*, da presunte qualità essenziali di territori fisici e geografici, ma si configurano per lo più, a posteriori, come esiti storici e culturali di continui processi di ibridazione, trasferimento, trasposizione, traduzione. (Marrone 2012, p. 23)

A sua volta Massimo Montanari ha sottolineato che, se il cibo è anche un'esperienza culturale, la cucina è sì depositaria delle tradizioni e dell'identità di gruppo, ma è anche il primo modo «per entrare in contatto con culture diverse», per concludere che «più ancora della parola, il cibo si presta a mediare fra culture diverse, aprendo i sistemi di cucina a ogni sorta di invenzioni, incroci e contaminazioni» (2002, p. 7).

In questo quadro, i resoconti di viaggio di tutti i tempi sembrano offrire un campo privilegiato di indagine, in cui identità e scambi, confronti e chiusure, disponibilità a nuove esperienze di gusto e rifiuto del cibo degli altri si incrociano in continuazione. Al loro interno, lo spazio dedicato al discorso sull'alimentazione può essere limitato a qualche sporadica notazione, disseminata nel testo, oppure godere di una meno occasionale attenzione, oppure, ancora, essere una sorta di *Leitmotiv* che ritorna con frequenza.

Si tratta comunque sempre di indizi preziosi nel quadro della rappresentazione dell'Altro: lo si può verificare, in particolare, nelle pagine odepatiche dedicate dagli scrittori italiani ai paesi extraeuropei, a partire da quella grande firma della scrittura di viaggio che è stato, nel secondo Ottocento, Edmondo De Amicis, viaggiatore alla scoperta del mondo, per usare le pa-

2 In questa direzione si colloca Claude Lévi-Strauss, proponendo a sua volta l'ipotesi che la cucina di una società possa essere riportata, come la lingua, a elementi costitutivi, i «gustemi», organizzati secondo «strutture di opposizione e di correlazione» (1966, p. 103).

role di Luca Clerici (2011), autore aperto al nuovo e alla sperimentazione anche formale; interessanti in particolare, per il nostro argomento, alcune pagine di *Costantinopoli*, il testo in cui lo scrittore racconta il suo viaggio nella capitale ottomana, compiuto nel 1874, testo che lo stesso Pamuk ha affermato di ritenere il miglior libro scritto su Istanbul nell'Ottocento.³

Il viaggiatore, «volendo fare un po' di studio anche della cucina turca», si fa portare da alcuni amici di Pera in una «trattoria *ad hoc*, dove si trova qualunque piatto orientale, dalle più squisite ghiottornie del Serraglio fino alla carne di cammello acconciata all'araba e alla carne di cavallo condita alla turcomanna» (De Amicis 2007, p. 82): l'attenzione dell'osservatore si appunta da un lato sulle abitudini e i comportamenti alimentari degli avventori locali, dall'altro specificamente sui cibi. Per quanto riguarda il primo aspetto, dimostrandosi a suo modo consapevole del fatto che i pasti rivelano di essere strutturati secondo una loro particolare grammatica (Stano 2014-2015, p. 7), nota come i Turchi (e gli orientali in genere) «al satollarsi di poche cose, preferiscano il beccare un tantino di moltissime», preferenza di cui fornisce anche una sorta di spiegazione storico-sociologica: «pastori d'ieri l'altro, poiché son diventati cittadini, pare che disdegnino la semplicità del mangiare come una pitoccheria da villani»; ancora, segnala come alcuni di loro, non tutti, non usino la forchetta, ma solo coltello e cucchiaio, ricorrendo piuttosto alle mani.⁴

Quanto invece ai riferimenti alimentari, numerosi i cibi enumerati: «il *Rebab*, che è composto di piccolissimi pezzetti di montone arrostiti a fuoco vivo, conditi con molto pepe e molto garofano, e serviti su due biscotti molli e grassi: piatto indicabile per i reati leggeri, [...] [il] *Pilav*, composto di riso e di montone, ch'è il *sine qua non* di tutti i desinari, e per così dire il piatto sacramentale dei turchi, come i maccheroni per i napoletani» (De Amicis 2007, p. 82), per giungere a un ampio e articolato elenco come il seguente:

C'erano poi molti altri piattini di carne d'agnello e di montone, ridotta in bricioli e bollita tanto che non aveva quasi più sapore; dei pesci natanti nell'olio, delle pallottoline di riso avvolte in foglie di vite, della zucca giulebbata, delle insalatine impastate, delle composte, delle conserve, degl'intingoli conditi con ogni sorta di erbe aromatiche, da poterne notar uno in coda ad ogni articolo del codice penale, per i delinquenti recidivi. Infine un gran piatto di dolci, capolavoro di qualche pasticciere arabo, fra cui v'era un piccolo piroscrafo, un leoncino chimerico e una casettina di zucchero colle sue finestrine ingraticolate. Tutto sommato, mi parve

3 «Il miglior libro scritto su Istanbul è di un autore italiano per ragazzi, Edmondo De Amicis»: il giudizio di Pamuk è riportata sulla quarta di copertina di De Amicis 2007.

4 Anche i movimenti del corpo e la scelta del modo in cui introdurre il cibo nel cavo orale rientrano in sequenze dal valore simbolico, Douglas 1985.

d'essermi vuotata in corpo una farmacia portatile, e d'aver veduto uno di quei desinaretti che preparano per spasso i ragazzi, coprendo una tavola di piattini pieni di mattone trito, d'erba pesta e di frutti spiaccicati, che facciano un bel vedere di lontano. (p. 83)

Come sarà risultato evidente anche in queste poche righe, il tono della descrizione risulta connotato da una vena ironica, che si interseca di continuo con l'interesse del viaggiatore, giocando su una comparazione, fatta all'inizio del discorso, tra l'autore desideroso di sperimentare i cibi locali e i «molti uomini egregi morti per la scienza»: come a dire che l'autore è disponibile ad assaggiare la cucina locale sentendosi pronto a immolarsi sull'altare della conoscenza scientifica; ecco allora una serie di allusioni in tono, dal *Rebab* adatto a punire i reati leggeri, agli intingoli così piccanti da andare bene per i delinquenti recidivi, fino all'impressione globale, a fine pranzo, di essersi «vuotata in corpo una farmacia portatile». L'andamento scherzoso del discorso non deve fare velo a un sottile processo di *othering*, per usare un termine caro agli studiosi anglosassoni di odeporea, che spesso si ritrova nei resoconti dei viaggiatori: il cibo degli altri non solo è diverso dal nostro, e dunque vale a evidenziare le differenze tra noi e loro, tra la loro cultura e la nostra, ma è visto come potenzialmente nocivo, e dunque connota quella differenza in termini di superiorità e inferiorità (Thompson 2011, p. 131). E infatti di tutte le pietanze assaggiate, conclude De Amicis, non gli è rimasta che «una vaga reminiscenza sinistra», con l'eccezione di una sola cosa che ricorda con desiderio, il *Rosh'ab*, bevanda a base «d'uva secca, di pomi, di prune, di ciliegie e d'altre frutta, cotte nell'acqua con molto zucchero, e aggraziate con essenza di muschio o con acqua di rosa e di cedro» (De Amicis 2007, pp. 82-83).

Un simile atteggiamento si trova spesso nei resoconti dei viaggiatori, soprattutto laddove siano raccontate esperienze in paesi lontani, in cui la tentazione dell'esotico è sempre pronta ad affacciarsi, con tutto ciò che comporta; lo si può verificare, ad esempio, nelle pagine odeporeiche che toccano l'Africa, naturalmente secondo modalità e toni che non solo dipendono dalla soggettività del viaggiatore, ma anche dai diversi paesi del grande continente di volta in volta visitati.

Così, durante il viaggio compiuto in automobile, nel 1968, nell'Africa nordoccidentale, da Tripoli fino ad Algeri, la Barberia di una volta (come indicato anche nel titolo, *Viaggio in Barberia*, 1969), Luciano Bianciardi evita, nel complesso, il rischio dell'*othering*, dedicando al cibo un'attenzione curiosa e mai 'situata': il suo sguardo risulta originale, sottratto alle tentazioni dei luoghi comuni, sensibile soprattutto agli aspetti della 'vita vissuta', più che ai luoghi deputati del turismo. Eccolo allora godersi soprattutto attività consuete, la visita al mercato, la gita in spiaggia e il pranzo al ristorante: nel complesso, appare bendisposto nei confronti della cucina locale, che sperimenta sia nella diffusa versione post-coloniale, per

così dire - il ristorante della Romagnola, con i suoi costosi tortellini, il pasto «A ma Bretagne», con ostriche e *bouillabaisse*, la colazione 'continentale' all'albergo El Mansour di Casablanca⁵ - sia nelle varianti invece più tipiche - con l'apprezzamento per la «sciorba», minestra ricca di pezzettini di carne d'agnello «piuttosto piccantina, come piace a noi», mangiata in un locale notturno di Tripoli (Bianciardi 2005, p. 1328).

Altra l'Africa che affascina Alberto Moravia, appassionato viaggiatore nella fascia subsahariana: visita dapprima la Nigeria e il Kenya, poi la Tanzania, il Mali, l'Uganda, il Camerun, il Togo e il Ciad; i numerosi articoli che ne derivano sono in grande parte riuniti nei tre volumi *A quale tribù appartieni* (1972), *Lettere dal Sahara* (1981) e *Passeggiate africane* (1987): non manca mai, nel suo corredo di viaggiatore, una scorta di *corned beef*, che sembra essergli assolutamente necessaria per muoversi con tranquillità dal punto di vista della nutrizione: nei primi due volumi l'attenzione al cibo appare nel complesso limitata - è necessario per sopravvivere, ma non suscita tutto sommato la sua curiosità, tranne che in qualche momento in cui si collega a un'immagine più vivace - è quanto avviene, ad esempio, in occasione di un banchetto per un matrimonio a Tabora, in Tanzania, quando davanti agli occhi del viaggiatore passano «due enormi matrone, coi corpaccioni avvolti in vivacissime stoffe a grandi fiorami, ignude le braccia, grosse come cosce. Portano sul cercine, in cima al capo, due vassoi di grandezza mai vista sui quali si levano due montagnole chiuse in fazzolettoni annodati. Le montagnole sono il *pilaf* di riso e di montone che, probabilmente, costituirà il nerbo del banchetto nuziale» (Moravia 2007, p. 89): cibo immaginato, in questo caso, più che sperimentato, in un contesto piuttosto evidentemente segnato dalla nota dell'esagerazione, del 'fuori misura'.

È nelle *Passeggiate africane* che si riscontrano annotazioni più significative: anche in questo caso, come nelle pagine di Bianciardi, il discorso si bipartisce, per così dire, nelle due direzioni opposte della cucina che si potrebbe chiamare post-coloniale da un lato, omologata alle tradizioni culinarie dei paesi colonizzatori, dall'altra di quella locale, tipica del luogo.

Così a Bulawayo (Zimbabwe), in un albergo tranquillo e confortevole, i viaggiatori si trovano davanti a un «posto di blocco» del tutto pacifico,

5 Con un gustosissimo riferimento alle varie proposte: «Il questionario riguarda la colazione del mattino. Le continental, a dirham 5,35: croissant, petit pain, beurre et confitures. Come bibita café, the, lait. Oppure english breakfast: fresh orange juice, tomato juice, grape-fruit juice, fresh fruit in season. E poi naturalmente eggs, a scelta: boiled, scrambled, with bacon. I dirham sono in questo caso 8,70. È previsto il croissant, che vuol dire mezzaluna. Abbiamo visto più di una volta correre per le strade le autoambulanze con il croissant rouge, la mezzaluna rossa. Cosa potevamo pretendere, di vedere la croce rossa in un paese musulmano? Insieme al croissant, hard roll, toasts, butter, marmelade, jam or honey. Marmellata o miele. Ma c'è anche una colazione speciale, che si chiama le petit déjeuner el Mansour, a dirham 6,40. Comprende fruit de saison ou orange pressée, croissant, petit pain, toasts, beurre, confiture ou miel. Da bere, café, the, chocolat, nescafé, lait», Bianciardi 2005, pp. 1408-1409.

«un’altissima direttrice bionda dal volto cavallino sparso di efelidi» che li ferma, perché vuole che si siedano a un particolare tavolino presso il camino e poi porge loro alcuni «grandi fascicoli del menu, tutti decorati di illustrazioni della campagna inglese» (Moravia 1987, p. 151): all’interno, un’ampia lista dei cibi in cui c’è «tutto, proprio tutto quello che può desiderare un isolano britannico lontano dalla patria» (*porridge, scones, uova al bacon, danish pastry, corn flakes, cottage cheese*); lo scrittore sa bene che questo codice di vita inglese è stato creato e stabilito da tempo e da allora non è più cambiato: ma all’altezza di questi anni un simile modo di vita, nella sua «inalterabile convenzionalità» risulta «come immerso in un’aria irreale di sogno sognato ad occhi aperti. L’irrealtà della convivenza tra bianchi e neri dopo la guerra civile che ha visto la maggioranza nera sostituire al governo la minoranza bianca». Il cibo, dunque, come spia eloquente di un rapporto di forza che non si è ancora adeguato alla nuova realtà storica: è questo un ambito che sollecita spesso gli scrittori italiani di viaggio, sempre stupiti dallo spirito conservatore e sostanzialmente coloniale dei viaggiatori anglosassoni che, spostandosi in giro per il mondo, non riescono o forse, più precisamente, non intendono rinunciare alle proprie abitudini alimentari, ai propri rituali, soprattutto, ovviamente, quello del tè.

Numerosi i casi che si potrebbero citare, ma significativo, per la sua crudeltà, per così dire, risulta quello di Guido Gozzano, che nel suo viaggio in India, compiuto nel 1912 e narrato estrosamente e con una buona dose di invenzione, nelle ‘lettere’ di *Verso la cuna del mondo*, comparse in rivista tra il 1914 e il 1916 e poi, in volume, postumo, nel 1917, racconta di un *pic nic* assai macabro, presso la *Tower of Silence*, a Bombay, dove si celebrano le cerimonie funebri dei Parsi - uno dei gruppi etnici che vivono in India: lo scrittore riferisce di esservi recato in compagnia di alcuni amici, molto orgogliosi di farlo assistere a questo particolare rito funerario, che prevede l’esposizione del corpo del defunto in cima alla torre, dove verrà letteralmente spolpato dagli avvoltoi. Lady Harvet, una tra gli organizzatori della spedizione, fa attrezzare un tavolo portatile per uno spuntino, disponendovi sopra uno di quei vassoi «che sono la tavolozza gastronomica dell’invidiabile appetito inglese, contenenti venti prodotti di tutti i climi: latte, miele, thè, marmellate indigene ed europee, canditi, sott’aceto, salati, e frutti tropicali...»: per parte sua, si limiterà a spolpare un frutto, «un *mangustani*, che si mangia nella sua corteccia come un sorbetto, mitigando col succo di limone la sua dolcezza troppo aromatica» (Gozzano 2007, pp. 118-119). Più famelico un altro componente della compagnia, il dottor Faraglia, che mangia abbondantemente proprio durante lo spolpamento del cadavere:

- ...Nessuno strazio. Il cadavere è finito in venti minuti, - mi spiega il dottor Faraglia, addentando un terzo *sandwich* - ed è spolpato con una delicatezza veramente religiosa [...]. Con un sol colpo di becco il cranio è aperto dove l’osso frontale s’incastra alla nuca... (p. 123)

Non sfugga il sottile parallelismo che associa il colpo di becco dell'avvoltoio al boccone del dottore: e non sorprende che lo scrittore, per parte sua, non riesca a toccare cibo, suscitando l'apprensione di lady Harvet, che osserva cortesemente: «Ma il vostro amico non mangia, non beve [...]. Non sopporterete il clima di Bombay se non raddoppierete i vostri pasti» (p. 123).

Ma è tempo di ritornare al Moravia 'africano', per seguire anche la seconda direzione di cui si diceva, la sperimentazione della cucina etnica locale: lo scrittore ha modo di provarla in Gabon, a Lambarenè, la località dell'ospedale fondato da Albert Schweitzer: dopo aver visitato il complesso, lo scrittore e i suoi compagni di viaggio vanno a cenare in un ristorante «caratteristico, cioè africano»: già l'approdo al locale è avventuroso, perché investono un formicaio in marcia e vengono assaliti dagli aggressivi insetti, da cui riescono a liberarsi solo spogliandosi completamente. Anche il menu presentato dal cameriere non risulta particolarmente invitante, «istrice pitone fagocero»: la scelta esclude l'ofide, rimangono istrice e fagocero, con il sospetto che il forte peperoncino africano, il *pili pili*, con cui vengono cucinati, possa mascherare la loro vera natura e la sostituzione con il pitone. Il cameriere, offeso, va in cucina a prendere un lungo aculeo metà bianco e metà marrone che certifica l'istrice essere vero istrice: «Com'è la carne dell'istrice? Molto scura come quella della lepre, con un forte sapore amaro strano ma gradevole» (Moravia 1987, pp. 123-124): in questo caso, l'avvio dell'episodio faceva prevedere un probabile effetto di *othering*, con l'assalto delle formiche guerriere e il riferimento al pitone, ma la previsione viene almeno parzialmente smentita sia dal comportamento del cameriere con la sua inossidabile prova sia dalla gradevolezza del cibo, non a caso accostato a uno simile noto ai lettori e alla fine assolto, per così dire, completamente. Sembra così cadere, nella conclusione dell'episodio, una riserva, da parte del viaggiatore, iscrivibile nell'area della distinzione tra ciò che è commestibile e ciò che non lo è, aspetto centrale del rapporto tra alimentazione e cultura, attentamente analizzato dagli storici dell'alimentazione (Stano 2014-2015, pp. 3-5).

Questa seconda dimensione - la cucina locale - è quasi assente nel resoconto del viaggio in India, che Moravia compie nel 1961 al fianco dell'amico Pasolini: si può reperire infatti solo un accenno a un «pasto rustico, schiettamente indiano» che potrebbe essere preparato «con perizia e amor proprio» dalla moglie del custode di una *resthouse*; il fatto che purtroppo non sia esplicitato come si componga un pasto «schiettamente indiano» è in parte controbilanciato dalla dichiarazione, che segue subito dopo, circa la grande superiorità di tali cibi rispetto «ai manicaretti infami che sono serviti negli alberghi pseudo-occidentali delle grandi città turistiche» (Moravia 2005, p. 70). È però Pasolini, suo compagno di viaggio, a restituire una suggestiva immagine dello scrittore romano di fronte al cibo degli altri, ancora in una *resthouse*, davanti al cuoco che sta preparando la cena: «Vedo che gli occhi di Moravia brillano di rassegnato sospetto e di rinno-

vata speranza» (Pasolini 1998, p. 1280), sintesi icastica dello stato d'animo dell'amico davanti al cibo 'altro', con una punta di distanza ma insieme con un'apertura alla speranza, forse una disponibilità alla sperimentazione...;⁶ ma già qualche pagina prima lo scrittore aveva definitivamente fissato l'atteggiamento moraviano di fronte al cibo indiano:

I dakoyt [banditi che assaltano le automobili], insieme alla cucina, sono stati la principale fonte di riso, nel nostro viaggio: ossia, per essere più precisi, la fonte di riso sono stati i rapporti di Moravia coi dakoyt e la cucina. Rapporti fatti tutti di nuances: sospetti, scontentezze, insoddisfazioni, amare delusioni, rabbie rassegnate. (p. 1277)

Pasolini invece, per parte sua, più che restituire un approccio personale alla cucina locale, appare pronto ad appuntare sull'aspetto dell'alimentazione uno sguardo attento a cogliere nella realtà circostante segni significativi; così sottolinea la tendenza a osservare una precisa ritualità culinaria:

Tutto in India, a osservare bene, tende a classificarsi [...]. Entrare in un albergo significa entrare nel cuore di una serie di specializzazioni folli. Altre specializzazioni folli si hanno durante i pranzi: e lo fanno bene le mogli dei diplomatici, quando devono organizzare qualche cena, a cui sono invitati indù, mussulmani, bramini eccetera: ci devono essere cento qualità di cibi, perché il cibarsi è rituale, e il rito non è trasgredibile. (p. 1259)

La medesima ritualità, su altra scala, è rilevata a livello popolare:

Al livello più basso, in una trattoria popolare, assistere ai pranzi della gente è un vero spettacolo. Gli indù per rito devono mangiare con le mani, anzi, con una mano sola, non ricordo se la sinistra o la destra: si vedono perciò delle folle di monchi, che appallottolano il riso, lo bagnano nel grasso curry, e se lo portano alla bocca come in una silenziosa scommessa. (p. 1260)

Quadro attraversato da una sensibile vena di *othering*, lontana dalla consapevolezza odierna nei confronti di simili problematiche: tuttavia, se difficilmente ci si può aspettare, in uno scrittore italiano, una diversa sensibilità all'altezza degli anni Sessanta, Pasolini dimostra di saper cogliere da par suo da un lato il valore simbolico dell'alimentazione, dall'altro la sua stratificazione a livello sociale.⁷

6 Su Moravia viaggiatore in Africa, cfr. Benvenuti 2010.

7 Su questa prospettiva, che collega il cibo, al di là del gusto individuale, all'appartenenza sociale, cfr. Bourdieu 1983.

Analogamente, non manca chi arriva a cogliere l'importanza dell'attenzione al sistema dell'alimentazione ai fini dell'avvicinamento alla psicologia di un popolo, alle sue consuetudini. Esemplare, in questa direzione, il caso di Goffredo Parise, una delle grandi penne dell'odeporica italiana novecentesca: è stato notato a ragione come lo scrittore vicentino sappia comunicare un fascino speciale quando scrive di cibi, perché lo fa con una naturalezza ed eleganza, con una necessità e sobrietà interiori che si amalgamano perfettamente al racconto. Lo si può verificare, per rimanere in Oriente, nelle pagine di *L'eleganza è frigida* (1982), l'ultimo libro di viaggio dello scrittore vicentino, dedicato al Giappone e caratterizzato da un impianto assai diverso da quello dei precedenti *reportage*, con la creazione di un personaggio, un Marco Polo del ventesimo secolo, cui è attribuita l'esperienza odeporica. Il viaggiatore guarda con particolare interesse ai ristoranti, affascinato tanto dall'aspetto dei cibi, quanto, anzi, ancora di più, dalle persone che vi lavorano; virtuosistica la descrizione dei primi:

Marco fu attratto dalle vetrinette dei ristoranti, minimi spazi a cui si accedeva da una porta scorrevole: nelle vetrine erano esposti i cibi con i loro prezzi [...]: si trattava di magnifici piatti o minuscoli tavoli di legno di cedro su cui erano esposti pezzi di pesce crudo appoggiati a cubetti di riso, confezionati come cioccolatini: c'erano scampi sgusciati, di un rosa intenso, accanto a sardine azzurre-verdi maculate, con la pelle tagliata in modo da far intravedere un pezzetto di carne, calamari bianchissimi o ritagli di polipo di un rosa bruno che si addensava nelle ventose, tonno rosato e polpa di ostriche, tutto disposto in ordine millimetrico, fasciati dentro una buccia verde scuro dall'aspetto di plastica e intervallati da foglie seghettate di un verde artificiale. (Parise 1989b, p. 1067)

La perfezione del quadro, i colori tanto squillanti quanto armonicamente accostati suggeriscono a Marco che si tratti di oggetti di plastica, come effettivamente è, di una fantastica imitazione del cibo: comunque la forza d'attrazione rimane invariata e Marco decide di entrare nel piccolo ristorante, ove rimane ammirato dalla grazia della giovane e sorridente cameriera e dall'abilità degli esercizi di prestidigitazione del cuoco. Sotto gli sguardi del personale, curioso a sua volta di vedere quale reazione suscitasse nel viaggiatore quella specie di cibo, Marco si delizia del profumo e della «diversa saporosità di ogni boccone»:

Varie e inconoscibili erano le componenti di quei semplici bocconcini [di pesce], ognuna con qualche cosa di piccante, e di ognuna si poteva assaporare prima di tutto il morbido sapore iodato del pesce, il gusto della sua qualità e poi quello dell'aggiunta piccante che veniva da differenti qualità di radice tagliata sottile e poi quello dell'alga secca [...] che avvolgeva il boccone come un pacchettino. (p. 1068)

Riflettendo ulteriormente sulla disposizione del cibo, conclude che vi si manifesta quell'insieme di estetismo e perfezionismo che gli sembra caratterizzare, in ultima analisi, quella società:

Marco ebbe la sensazione che in quell'esatto momento e a contatto per la prima volta con una conoscenza così elementare di un paese attraverso il suo cibo egli cominciava a capire. Fu un attimo, la carne pastosa del pesce tra lingua e palato, il profumo della radice rosa, i movimenti essenziali e danzanti delle mani del cuoco, la lama di diamante del coltello e gli occhi di tutti i presenti immersi nella propria infinita attenzione e concentrazione. Nulla di tutto ciò errava a caso, al contrario si sarebbe detto il frutto di un'accuratissima regia millenaria che si ripeteva incantevole nei secoli. (pp. 1068-1069)

Dunque, qui la consapevolezza diventa esplicita, il cibo come lingua che parla di un paese e ne consente la conoscenza: è una sorta di processo di incorporamento, per cui è il cibo a consentire allo straniero di inserirsi in una comunità - in questo caso prospettando il processo dal punto di vista dell'«incorporato», per così dire, invece che di quello, più consueto, della comunità «incorporante».⁸

È interessante notare come, nel caso di Parise, l'avvicinamento alla realtà giapponese passi attraverso la pur sensibile registrazione della distanza di questo mondo da quello nostrano: ma se la registrazione di tale distanza sembra essere la cifra interpretativa dominante in questo volume, non appaiono in atto processi inferiorizzanti, alla luce almeno di quella cartina di tornasole che è il rapporto con il cibo.

Una delle linee lungo la quali il discorso culinario appare più produttivo, nei resoconti di viaggio, è dunque quella che si apre quando lo scrittore si interessa alle cucine del mondo perché sa che vi si possono trovare risorse fondamentali per la conoscenza di un paese, di un popolo; un ulteriore caso eloquente, in questa direzione, è rappresentato da un altro scrittore veneto, a sua volta grande firma dell'odeporica nostrana, Guido Piovene; ci spostiamo così, conclusivamente, in un'altra area geografica, l'America, che pure offrirebbe un ampio campo di referti.

Nel monumentale *De America*, il resoconto odeporico che Piovene dedica, nel 1953, al lungo viaggio compiuto negli Stati Uniti in auto, con la moglie Mimi al volante, l'importante capitolo dedicato al «vecchio sud» inizia con un riferimento culinario, quasi ne costituisse un imprescindibile segno distintivo:

⁸ Cfr. Leed 1992, pp. 145-147, in riferimento ai viaggiatori e, per una più ampia prospettiva, Stano 2014, pp. 43-48, ove si fa riferimento all'ormai classico Fischler 1992.

La cucina della Virginia, questa cucina delicata, molle, cremosa, di stufati, d'intingoli, di pasticci, di pasta gratinata, di sfogliate, di marmellate; basata sulla crema di latte e il miele, senza grassi animali; non italiana, né francese, né certo americana d'oggi, l'ho conosciuta un'altra volta, nella mia vita. Salvo l'uso del miele è una certa cucina, oggi quasi scomparsa, del Veneto della mia infanzia. Mi sono chiesto la ragione di questa strana concordanza. Penso che, in entrambi i casi, si tratti della grande cucina internazionale settecentesca, che nella Virginia perdura. (Piovene 1953, p. 239)

Spicca, in queste righe, l'associazione della cucina della Virginia a quella del Veneto dell'infanzia dello scrittore, secondo un procedimento diffusissimo nella letteratura di viaggio, propensa a riportare l'ignoto al già noto, attraverso continui processi di comparazione, atti ad evidenziare somiglianze e punti di contatto (Ricorda 2012, p. 18); nel caso di Piovene, poi, agisce la forza centripeta che tende a riportarlo sempre all'amata terra natale, da cui per altro è altrettanto sentita da lui l'esigenza di allontanarsi.

Significativamente, caratteri non diversi vengono ascritti dallo scrittore vicentino alla «seconda cucina originale» che dichiara di aver apprezzato in America, quella dei ristoranti del *Vieux Carré* di Nuova Orleans, cucina «prelibata e nobile», che corrisponde ancora a quella francese del Sud, «conservata come era ai tempi del suo splendore prima del 1914», anche se, conclude, «con le sue cento prelibate ricette per le ostriche, le sue zuppe di pesce, i suoi pasticci di crostacei, le carni al vino, le salse, le bevande a base d'assenzio, può portare un uomo alla tomba nel giro d'una settimana» (p. 287).

Sul versante opposto si colloca invece la valutazione che Piovene riserva all'alimentazione *standard* degli statunitensi, che sperimenta soprattutto a Nuova York e che gli appare dominata dall'intervento della tecnologia, con gli alimenti preparati in aziende simili a «un'immensa farmacia meccanizzata» (p. 191) e con la sostituzione di cibi conservati a quelli naturali, il succo d'arancia in scatola a quello spremuto dal frutto, pur disponibile (p. 260).

Ecco allora, nelle quasi cinquecentoventi pagine del resoconto pioveniano, i riferimenti al cibo, non particolarmente numerosi, ma comunque rivelatori, distendersi secondo uno schema bipartito: da un lato, l'apprezzamento per una cucina di produzione artigianale, per così dire, che conserva i sapori ben individuati di un tempo (e può trattarsi anche, oltre ai due casi citati, della cucina degli Amish, «eccellenti pasticceri», con un'evidente predilezione per «la grassa tavola, quasi la riesumazione dell'esistenza provinciale e contadina di un tempo», p. 184); dall'altro, la perplessità di fronte all'«ebollizione», al «caos» dell'ora del *lunch*, con «gente di ogni colore [che] si pigia in migliaia di bar, di caffè-ristoranti, di ristoranti automatici, di vendite di salsicce, in cerca del "sandwich" che predilige o che è più adatto alla sua borsa» (p. 39): così a New York, dove, all'ora di pranzo,

«ad ogni angolo si mangia», «il timido europeo, che ha deciso quel giorno di “immergersi nella vita” e di far colazione nella folla, guarda i ristoranti a uno a uno; ma in questo vi è troppa ressa: in quest’altro vi sono tipi che non gli garbano: in un terzo, un cattivo odore; in un quarto, non vede dove metterà il cappello e preferirebbe la morte che mangiare col cappello in testa», sicché alla fine prende un taxi e si fa riportare in albergo senza pranzare... (p. 39).

Di fronte a simili abitudini alimentari, ulteriormente sperimentate in occasione di una visita alla compagnia Heinz, colosso della produzione in questo campo, di spaghetti americani come di cibo per bambini preparato in enormi caldaie con «eque mescolanze di estratti vegetali e di estratti di carne», al viaggiatore non resta che ammettere che «anche l’europeo di mente più internazionalista conserva sempre un punto debole; rimane, per il palato e lo stomaco, europeo, anzi nazionale, anzi provinciale» (pp. 191-192).

Al cibo Piovene riserva nel complesso descrizioni essenziali, anche se è evidente che lo considera comunque un aspetto importante per la comprensione del popolo il cui paese sta visitando: così, delle vecchie famiglie liberali di Boston, presso le quali nota il perdurare del «gusto del tappeto persiano antico», altrove invece superato, nota come «si cucina per il pranzo la carne sulla braglia del caminetto, tenendo chiusa la bistecca in una reticella di ferro dal lungo manico. Si beve vino all’europea, sebbene più preziosamente, in piccoli bicchieri come un liquore» (p. 109); di Filadelfia descrive i «ristoranti stipati di crostacei, sotto l’egida del pesce nazionale, il pesce-spada, altro pesce da agape; che domina, nel tempo stesso, dorato nelle insegne, imbalsamato alle pareti e sulle tavole in grandi fette arrostate» (p. 179; anche, con lieve *variatio*, a pp. 198-199); a San Francisco, «città americanissima», trova però «una cucina buona anche per i nostri palati» (p. 407); quasi ovunque nota poi lo scorrere di molti litri di alcool, nonostante le limitazioni e i divieti.

Globalmente, anche in riferimento al cibo lo scrittore vicentino sembra mantenere l’impegno, espresso nell’*Introduzione* al *De America*, di rimanere aderente alle esperienze compiute, di serbare un atteggiamento di ‘umiltà’, scevro sia da preconcetti che dalla tentazione di successive rielaborazioni dei materiali, conservando al testo il carattere del diario, dell’«esperienza immediata» (p. 9), della raccolta di note di viaggio e di osservazioni, il che effettivamente configura il volume come preziosa *summa* sulla situazione del paese negli anni Cinquanta, ricco com’è di informazioni e di dati sui luoghi visitati: lo avrebbe sottolineato un ventennio più tardi Goffredo Parise, riconoscendo a questo resoconto di viaggio il merito di aver informato gli italiani sull’America «molto più di qualunque odierno charter “tutto compreso”» (Parise 1989a, p. 1393).

Pagine di particolare acutezza dedica al cibo anche Alberto Arbasino, che, a partire dalla descrizione di quella particolare forma di invito a mangiare che è il *Pranzo in piedi* (le si legge ora nel recentissimo e monumenta-

le *America amore*, ma risalgono agli anni Sessanta) arriva a restituire uno spaccato delle abitudini della *middle class* statunitense e a interpretarne da par suo cerimoniali culinari e loro complessi significati.

Piace allora affidare alle sue parole l'arrivo del nostro viaggio, forse un po' vertiginoso, in giro per il mondo, perché sembrano ben restituire il senso della duplice nozione di identità e di scambio da cui il discorso aveva preso avvio e che il tema della cucina si presta ad attivare nelle pagine dell'odeporica:

Capita a un figlio di immigrati siciliani di crescere a Brooklyn, e in casa si mangia soprattutto pizza, spaghetti, sanguinacci, e si beve vino rosso. Va a lavorare nel Minnesota, nel legno, e mangia come tutti gli altri falegnami: manzo, patate, birra. Poi passa a Detroit, in una fabbrica di automobili, e comincia a far carriera: vivendo in mezzo ai dirigenti, mangiando tutti grandi bistecche, buon pesce, bevono tè freddo a tavola e bourbon di marca prima e dopo. Torna a New York ormai ricco, arrivato, va nelle case dei milionari, a feste dove si servono piatti esotici e ricercati; ma nessuna festa ha tanto successo come quelle che dà lui in casa sua, col cappello da cuoco in testa, offrendo piatti caserecci che tutti trovano sofisticati e squisiti: pizza, spaghetti, sanguinacci, vino rosso. (Arbasino 2011, p. 309)

Bibliografia

- Arbasino, Alberto (2011). *America amore*. Milano: Adelphi.
- Barthes, Roland [1961] (1998). «L'alimentazione contemporanea». In: Barthes, Roland, *Scritti: società, testo, comunicazione*. A cura di Gianfranco Marrone; trad. di Gianfranco Marrone. Torino: Einaudi, pp. 31-41. Trad. di: *Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine*, 1961.
- Benvenuti, Giuliana (2010). «Un Paradiso terrestre a pagamento. I reportage dall'Africa di Alberto Moravia e le contraddizioni del turismo globale». *Studi culturali*, 7, n. 3 (dicembre), pp. 435-449.
- Bianciardi, Luciano [1969] (2005). *Viaggio in Barberia*. In: Bianciardi, Luciano, *L'antimeridiano. Tutte le opere*. A cura di Luciana Bianciardi; Massimo Coppola; Alberto Piccinini, vol. 1, *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*. Milano: Isbn - ExCogita.
- Bourdieu, Pierre (1983). *La distinzione: critica sociale del gusto*. Trad. di Guido Viale. Bologna: il Mulino. Trad. di: *La distinction*, 1979.
- Clerici, Luca (2011). «Il paradosso di Edmondo De Amicis». In: Crotti, Ilaria; Del Tedesco, Enza; Ricorda, Ricciarda; Zava, Alberto (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*. Pisa: ETS, pp. 183-188.
- De Amicis, Edmondo [1877] (2007). *Costantinopoli*. A cura di Luca Scarlini; introduzione di Umberto Eco. Torino: Einaudi.

- Douglas, Mary (1985). *Antropologia e simbolismo: religione, cibo e denaro nella vita sociale*. Trad. di Eleonora Bona. Bologna: Il Mulino, 1975.
- Fischler, Claude (1992). *L'onnivoro: il piacere di mangiare nella storia e nella scienza*. Trad. di Maria Concetta Salemi Cardini. Milano: Mondadori. Trad. di: *L'omnivore: le gout, la cuisine et le corps*, 1990.
- Gozzano, Guido [1917] (2007). *Verso la cuna del mondo*. A cura di Vincenzo Gueglio. Milano: Greco e Greco.
- Lévi-Strauss, Claude (1966). *Antropologia strutturale*. Trad. di Paolo Caruso. Milano: il Saggiatore. Trad. di: *Anthropologie structurale*, 1958.
- Marrone, Gianfranco (2012). *Introduzione*. In: Marrone, Gianfranco; Alice, Giannitrapani (a cura di), *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*. Milano-Udine: Mimesis, pp. 7-28.
- Montanari, Massimo (a cura di) (2002). *Il mondo in cucina: storia, identità, scambi*. Roma-Bari: Laterza.
- Montanari, Massimo (2006). *Il cibo come cultura*. Roma-Bari: Laterza.
- Moravia, Alberto [1961] (2005). *Un'idea dell'India*. Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto [1972] (2007). *A quale tribù appartieni?* Milano: Bompiani.
- Moravia, Alberto (1987). *Passeggiate africane*. Milano: Bompiani.
- Parise, Goffredo [1974] (1989a). «Era un italiano non italiano». *L'Espresso*, 24 novembre 1974, ora in Parise, Goffredo. *Opere*, vol. 2. A cura di Bruno Callegher; Mauro Portello. Milano: Mondadori, p. 1393.
- Parise, Goffredo [1982] (1989b). *L'eleganza è frigida*. In: Parise, Goffredo. *Opere*, vol. 2. A cura di Bruno Callegher; Mauro Portello. Milano: Mondadori, pp. 1055-1178.
- Pasolini, Pier Paolo [1962] (1998). *L'odore dell'India*. In: Pasolini, Pier Paolo. *Romanzi e racconti 1946-1961*, vol. 1. A cura di Walter Siti; Silvia De Laude. Milano: Mondadori, pp. 1195-1284.
- Piovene, Guido (1953). *De America*. Milano: Garzanti.
- Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*. Brescia: La Scuola Editrice.
- Stano, Simona (2014). *Eating the Other: a Semiotic Approach to the Translation of the culinary code* [tesi di dottorato]. Torino: Università di Torino e Università della Svizzera italiana. Disponibile all'indirizzo <http://doc.rero.ch/record/210034/files/2014COM003.pdf>. (2015-02-25).
- Stano, Simona (2014-2015). «Cibo e cultura: dal simbolismo alimentare al principio di incorporazione» [online]. *Scienza attiva*. Edizione speciale 2014-2015 per EXPO TO 2015. Disponibile all'indirizzo <http://www.scienzattiva.eu/wp-content/uploads/2014/09>. (2015-02-25).
- Thompson, Carl (2011). *Travel Writing*. London: Routledge; New York: Taylor & Francis Group.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità
a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Identità e alterità

Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi,
Cristina Ali Farah, Igiaba Scego e Ornella Vorpsi

Domenica Perrone (Università di Palermo, Italia)

Abstract A comparative analysis of the works of four migrant writers enables us to identify, within individual writings, a circularity of discourse on the topics of journey, displacement, narration and language. The essay highlights how the 'relational status of identity' exists in relationship to otherness and is defined as a multiple identity shaped in a mobile space. The long journey of Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego and Ornella Vorpsi illustrates, with different outcomes, how the topic of exile is transformed into ceaseless erring. From their experience with migration, from their nomadic condition, unknown narrations emerge casting an estranged glance on reality. Between Italy and Ethiopia, Italy, Somalia and Albania, and other transit stations, characters move from one world to the next, all animated by painful motivations. Through their wandering, they trace a number of hybrid maps in which language becomes a vital home. Such home, drawing from the practice of listening and from encounters, delivers its memory deposits together with mappings of the present.

Keywords Identity. Journey. Narration.

In un bel libro sulla filosofia della narrazione, pubblicato nel 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Adriana Cavarero, sulla scorta di alcuni scritti di Hanna Arendt e di Karen Blixen, riflette acutamente sulla capacità che ha il racconto di rispondere alla domanda: chi sono? La studiosa muove dal mito, dalle storie di Edipo e di Ulisse, per ricavare dalla loro esemplarità alcuni principi fondanti della narrazione. Pur nella diversa consapevolezza che i due eroi hanno della loro nascita (l'uno la ignora, l'altro sa bene quali sono i suoi natali), entrambi acquisiscono, infatti, piena nozione della propria identità attraverso il racconto degli altri. Insieme all'autrice della *Vita activa* e della *Vita della mente*, la Cavarero si sofferma sul «paradosso» del personaggio omerico il quale pur conoscendo le sue origini apprende veramente chi è sentendo raccontare dall'aedo la sua storia: «Soltanto ascoltando il racconto [Ulisse] acquista piena nozione del suo significato» (Arendt 1987, p. 221).¹ Si rileva, in tal modo, sin dalle prime argomentazioni saggistiche (e il titolo lo anticipa

1 Si legga a proposito *Il paradosso di Ulisse* (Cavarero 1997, pp. 27-45).

ponendo l'accento sul protagonismo della seconda persona) l'intreccio inescindibile io-tu che pone in essere ogni narrazione e, attraverso di essa, permette il riconoscimento di sé. Viene cioè affermato lo «statuto relazionale dell'identità» che postula «sempre l'altro come necessario» (Cavarero 1997, p. 38) perfino nel caso dell'autobiografia, in quanto «la memoria pretende di aver visto ciò che invece si rivela soltanto allo sguardo dell'altro» (p. 57).

Tale processo fondante della narrazione emerge con caratteri ancora più evidenti nelle scritture, maturate nel tempo della globalizzazione e degli incessanti flussi migratori, che hanno generato la condizione permanente del nomade e, nell'ambito letterario, l'aggiornamento del tema dell'esilio in quello dell'erranza con la conseguente «caduta del mito del ritorno».² Una siffatta evoluzione ha portato gli scrittori che l'hanno vissuta a sentirsi *in-between*, a vivere gli spazi in una prospettiva mobile e a porre sempre una distanza tra se stessi e i luoghi attraversati. Perduta una patria, lo scrittore migrante (ma la sua condizione appartiene oggi all'uomo globalizzato) deve continuamente ricollocarsi e ripensarsi. La sua identità non può essere statica, fissa: essa si costruisce, si sostanzia, nell'illimitato prolungarsi della lontananza da cui egli guarda il mondo. Ne deriva un costitutivo straniamento che offre al lettore narrazioni inedite e lo obbliga a rinnovare, a sua volta, il proprio sguardo. Ma la necessità di raccontare, per dire ogni volta chi si è, diviene spesso essa stessa tema. Alcuni romanzi pullulano di storie; al loro interno i personaggi si esprimono raccontando spesso secondo le modalità della tradizione orale. Ciò accade per esempio nel romanzo della scrittrice italo-etiope Gabriella Ghermandi,³ *Regina di fiori e di perle*, in cui la protagonista Mahlet ha avuto assegnato dal vecchio Jacob il compito di raccogliere, come fiori e perle, le storie legate al tempo del colonialismo italiano e della resistenza etiope. E, nel gioco di specchi autore-personaggio, il suo è anche un personale «lungo viaggio nella memoria», come si evince dai *Ringraziamenti* finali che accompagnano il romanzo (Ghermandi 2007, p. 253). Questa metafora, usata dalla Ghermandi più volte, condensa il senso di un'esperienza vitale che vede protagonista la lingua italiana: essa è il mezzo che veicola l'incontro fra culture diverse. In un'intervista rilasciata a Federica Sossi, la Ghermandi parla del suo «italiano d'Etiopia» che è un «italiano d'ascolto» abitato dai paesaggi culturali della terra della fanciullezza:

2 Si legga sull'argomento l'ottimo saggio di Giovanni Saverio Santangelo, *Nuove frontiere della Letteratura*, pubblicato nel n. 1 di *In verbis*, 2013. Tale numero, curato dallo stesso Santangelo e da Laura Restuccia, ha per titolo *Pensare altrove: migrazioni e scritture e raccoglie*, fra l'altro, saggi di F. Marengo, L. Marfè, M.A. Pirrone.

3 Nata ad Addis Abeba, nel 1965, da padre italiano e da madre etiope, si è trasferita nel 1979 in Italia dove vive.

A causa delle vicende coloniali che ha subito la mia famiglia materna, forse mio padre mi ha regalato più Etiopia di quanta non me ne abbia donato mia madre. Quindi la mia lingua paterna veicola affetto, sicurezza e anche Etiopia al pari della mia lingua materna. Da ciò puoi capire come l'italiano fosse già la mia lingua a 360 gradi, ma per farla rimanere tale, per farla rimanere viva della vita vissuta in Etiopia, l'ho abitata con le storie della mia madre terra. L'ho abitata prevenendo il rischio di riassorbirla come veniva usata qui. Cerco di spiegarmi. La lingua veicola l'interiorità o il modello culturale di chi la usa [...]. Sì, il mio italiano d'Etiopia è un italiano di ascolto. L'essere così nutrita dai racconti, anche quelli più semplici, della mia gente che riesce a farti viaggiare anche quando ti racconta i fatti ordinari di tutti i giorni. (Sossi 2008)

La lingua diviene così una dimora e un ponte fra culture diverse. L'Etiopia trova voce nell'italiano che, a sua volta, ne accoglie il respiro, i valori, le esperienze vitali, acquistando una pronuncia e un ritmo inediti. Gabriella Ghermandi si serve del suo «italiano d'Etiopia» per raccontarci il viaggio «da un mondo all'altro», come recita il titolo di un suo scritto autobiografico che ha per protagonista l'ottantacinquenne eremita Abba venuto a visitare Roma, la città dei santi Pietro e Paolo.⁴ Attraverso lo sguardo 'estraneo' di questo personaggio che ignora i modi di vivere della nostra società e se ne meraviglia, la scrittrice legge e fa leggere la lontananza. «Poveretti questi bianchi [...] Non riescono a sopportare il caldo» (Ghermandi 2004), esclama Abba osservando la folla nuda che si accalca nelle spiagge; e, ancora, nel vedere tante macchine e tanta gente si affretta a consigliare preoccupato: «Frena frena! Rallenta! [...] Mamma mia quanti sono. Un popolo di formiche» (2004). Le manifestazioni di stupore dell'anziano ospite inducono la scrittrice a riflettere:

L'immagine del mondo in cui vivo, restituitami da Abba, nel tempo si delineava con sempre maggiore nitidezza. Anche io andavo al mare e mi sdraiavo mezza nuda, impataccata di creme, a prendere il sole. Era normale, in questo paese progredito e civile spogliarsi di uno stupido e inutile pudore e godersi la libertà dell'aria. Non avevo mai considerato questo comportamento come strano. Strano è un termine che non si addice a noi abitanti di questa zona del pianeta. Strane sono quelle popolazioni di cui trattano i documentari. C'erano voluti gli occhi di Abba per scuotermi dalla presunzione e restituirmi la capacità di relativizzare. Quel comportamento era normale per noi, una piccola percentuale della intera popolazione terrestre, non per tutti; inoltre, quei culi al vento, ammassati sulla sabbia,

4 La figura dell'eremita è presente peraltro, con il nome di Abba Chereka, in *Regina di fiori e di perle*.

non erano certo l'immagine della cultura e del progresso con cui ormai mi identificavo, ma piuttosto l'immagine di un branco di 'selvaggi'. (2004)

Lo spostamento del punto di vista capovolge la percezione abituale della realtà rivelandone aspetti inediti.

Il tema qui proposto in forma di facile apologo viene declinato con ben altra intensità nel romanzo. Ciò accade, per esempio, nel capitolo intitolato *Partenza* in cui si narra il soggiorno in Italia della protagonista e la sua esperienza della solitudine: «Mi dovetti rassegnare a subire le malattie dell'Occidente: solitudine e individualismo» (2007, p. 116). A Bologna, dove Mahlet si è recata per studiare, i compagni di università non sono in grado di comprendere fino in fondo il suo attaccamento agli anziani di casa:

Due anni dopo, mentre terminavo il primo anno di università morì il vecchio Yohanes.

Piansi immersa in quella solitudine a cui non ero abituata. Nessuno in Italia ergeva la tenda del pianto per accogliere parenti, amici e tutti coloro che vogliono stringersi ai familiari del defunto per condividere il lutto e sostenerli nel dolore. I miei compagni di università pensarono di lasciarmi sola. Ancora più sola. Secondo loro la solitudine mi avrebbe aiutato ad abbandonarmi al dolore. Era il loro modo di vivere il lutto. Volevo dirgli che per me non era così, che la solitudine avrebbe reso il mio dolore più acuto e insopportabile. Ma loro erano italiani e io etiope. Un crepaccio largo e profondo divideva i nostri modi di vivere [...]. Alcuni compagni di università mi confessarono di trovare singolare il mio attaccamento a quei vecchi parenti di seconda e terza generazione. Non spiegai loro il mio legame con gli anziani di casa, come fossi stata sostenuta nella crescita dalla loro saggezza, come si fossero presi cura della mia anima, scrutandomi ogni momento. Non spiegai neppure il significato e il ruolo dei nostri anziani, e come essi siano le colonne portanti delle nostre famiglie. Ancora una volta non avrebbero capito. (p. 116)

Essi non conoscono il sistema di valori e di relazioni su cui si incardina la numerosa famiglia etiope e il ruolo importante che gli anziani, «appollaiati in un cantuccio»⁵ della casa, hanno nell'educazione affettiva dei bambini. Essi ignorano quanto il vecchio Yacob abbia vigilato con discrezione su Mahlet e osservato con occhio attento la sua crescita tanto da affidarle l'importante compito di diventare da grande la loro «cantora»:

5 «Io, come un tempo, mi rinchiisi in casa e tornai nell'angolo della cucina, con le donne che bevevano caffè e gli anziani, appollaiati in un cantuccio, che guardavano attorno e benedicevano» (Ghermandi 2007, p. 73). Questo motivo è più volte ripetuto, come mostra, subito dopo, l'altra citazione sopra riportata.

Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili anziani di casa: «Sarai la nostra cantora». Attorno al braciere del caffè stavano le donne; loro in un angolo un po' discosto, imbozzolati negli *shemmà* bianchi, con quel singolare aspetto di uccelli protettori, benedicevano il caffè alle donne e osservavano tutt'attorno. (p. 5)

Il tema centrale di *Regina di fiori e di perle* è, come mostra questo incipit, la consegna di raccontare, ricevuta dalla protagonista bambina, e la sua finale attuazione. Attorno ad esso si sviluppa il romanzo scandito in due parti, *La promessa* e *Il ritorno*, e intessuto di tanti racconti: in primo luogo, quello di Yacob, della sua lotta per un'Etiopia libera, e quello di Mahlet e della sua *bildung*, dalla fanciullezza alla partenza per l'Italia, e poi, nella seconda parte, quelli dei tanti personaggi che lei incontra, al suo ritorno in Etiopia, nella chiesa di Giorgis: a partire dal vescovo, il primo a raccontare una storia (quella «dello stupido leone con la scimmia»), per arrivare a Woizero Bekelech che narra la sua storia e del signor Antonio. Un rosario di racconti sul tempo dell'invasione italiana si sgrana perché Mahlet li accolga e li narri a sua volta mantenendo fede alla promessa fatta al venerabile anziano di casa, di cui crescendo si era dimenticata. Il disegno di Yacob si compie attraverso un percorso che riattivi la memoria. Alcuni protagonisti di quegli eventi dolorosi per il popolo etiope vengono mandati a Mahlet (senza che lei lo sappia) per consegnarle la propria storia in modo che finalmente ne scriva. Attraverso il racconto delle loro azioni, i personaggi (e con loro l'Etiopia) si rivelano, dicono chi sono, e inducono anche noi italiani, che siamo stati in relazione⁶ con loro, a guardarci dall'esterno, come suggeriscono le parole usate dal vescovo incontrato da Mahlet, e a prendere piena coscienza di una pagina certo non gloriosa della nostra storia:

Ecco, il governo italiano di allora era [...] incrostato e bloccato in un'unica posizione - il vescovo si portò una mano all'altezza del petto e ripetutamente si toccò con la punta delle dita - stavano sempre così, con la mano sempre rivolta verso se stessi e con in bocca una sola parola: 'Io'. Si sentivano superiori, e non accettavano di guardarsi dall'esterno, con gli occhi degli altri. E cara figliola mia, solo quando accetti di specchiarti in altri occhi puoi vedere e misurare te stesso. (p. 130)

Il viaggio della Ghermandi è dunque duplice: quello reale compiuto da lei quattordicenne da Addis Abeba verso l'Italia (dove oggi abita) e quello metaforico che si compie principalmente attraverso la riattivazione-riappropriazione della memoria. All'orizzonte metaforico si riconnette, infatti,

6 Si legga quanto osserva Hannah Arendt in *Vita activa* e precisamente nel paragrafo dedicato a *L'intreccio delle relazioni umane e la narrazione* (2005, pp. 132-137).

nell'invenzione romanzesca, il viaggio di andata e ritorno della protagonista di *Regina di fiori e di perle*, che parte per studiare e promette di tornare.

Una diversa declinazione del tema del viaggio si ha, invece, nel romanzo di Cristina Ali Farah, *Madre piccola*. Qui esso coincide con la diaspora dei somali e si riassume nella condizione del nomade, del «pellegrin[o] del pianeta» (Ali Farah 2007, p. 95). A dare questa definizione è Domenica Axad, l'italo-somala che a causa dell'imperversare, a partire dal 1991, della guerra civile in Somalia, senza riuscire a rivedere la sua Mogadiscio, si trasforma in profuga, come lei stessa afferma rivolgendosi alla cugina Barni:

Barni mia, quello che sapevi di me, niente è rimasto uguale. Notizie ti devono essere arrivate da qualche parte. Di questi miei anni, dei miei trascorsi. Anche il discorrere, il mio modo di parlare, è cambiato assai. Come dicono siamo spugne noi mescolati. Mescolati viaggiatori. Quante lingue ho dovuto, ho voluto imparare qua e là, per entrare dentro la gente [...]. La seconda metà dei vent'anni trascorsi? Vita di diaspora, peregrinazioni senza destino. (pp. 97-98)

Nell'intrecciarsi polifonico dei racconti in prima persona di Domenica Axad, di Barni e Taageere, si compone, in tal modo, anche quello del popolo somalo funestato da una tragedia storica e disperso per il mondo.

La narrazione procede a incastro e si sviluppa utilizzando la tecnica del flusso di coscienza che per Cristina Ali Farah è anche un modo di seguire «il ritmo del narrare somalo» (Di Maio 2006). Ciascuno dei tre personaggi (due donne e un uomo) parla rivolgendosi a un interlocutore esterno che non interviene mai direttamente. Una scelta narrativa che la scrittrice spiega in una conversazione intrattenuta con Alessandra Di Maio:

La prima persona, con il suo punto di vista individuale, è una voce più sfumata, meno autoritaria, più lacerata e offre una prospettiva della realtà che il lettore è libero di prendere e interpretare nel modo che predilige. Una tecnica a cui ricorro spesso [...] è quella di immaginare un interlocutore esterno, in modo da connotare ancora di più la voce: il modo di parlare di ciascuno cambia infatti assai in base a chi si ha di fronte. In modo più generale, usare la prima persona mi permette di cimentarmi nei vari modi in cui si forma la voce, che credo sia il campo di mio maggiore interesse da quando ho cominciato a trascrivere storie orali. (Di Maio 2006)

Su tale opzione si realizza un «modo concentrico» di imbastire il racconto, come spiega Barni alla sua silenziosa eppure 'necessaria' interlocutrice (in questo caso intervistatrice da quanto si apprende alle prime battute del

racconto):⁷ «Credo di sapere quello che pensa. Il mio è un modo concentrico di raccontare. Le sembra folle? No, non cerco rassicurazioni. Desidero – più di tutto – che rimanga allertata, che si concentri. Tutto ciò che le dico è profondamente collegato» (Ali Farah 2007, p. 33). E ciò vale per ogni storia narrata da ciascuno dei tre protagonisti che è collegata alle altre: esse sono, per adoperare le parole della scrittrice, «finestre concatenate che si aprono una dietro l'altra» (Di Maio 2006, online). Omologo al nomadismo e all'errare continuo dei personaggi è dunque l'articolarsi dei loro discorsi divaganti, infittiti di storie secondarie quasi a inseguire il filo logico del proprio cammino. Non è un caso che una delle voci narranti, quella maschile di Taageere, si affretti a precisare: «Amico, non sto divagando. Se non ti sta bene come racconto le cose, allora porta le tue domande da qualche altra parte. Io sto seguendo un logicammino» (Ali Farah 2007, p. 192).

Alla difficoltà di offrire resoconti lineari e ordinati corrisponde anche quella di descrivere i luoghi, di disegnare mappe:

Quello che non riesco a fare è descrivere i luoghi. Era tutto un movimento interno da una casa all'altra. Essere potevi essere ovunque. Per me, per noi tutti era indifferente. Ti dovevi solo abituare alle insegne diverse, i prezzi diversi e ricostruire la mappa: mappa dei legami con gli altri e i luoghi-snodi dove incontrarsi, dove telefonare, dove comprare, come perennemente trasportati nella bolla d'aria e dentro la bolla il nostro suono, il nostro odore. Suoni e odori così pungenti da coprire tutti gli altri. Alienandoci, vivevamo. (p. 112)

Con un'efficace definizione, Alessandra Di Maio ha parlato, riferendosi alla scrittura di Ali Farah, di «poetica di passaggi», capace di collegare «ambienti, spazi, voci, ricordi che appartengono» (2006) tanto alla Somalia quanto all'Italia. E fra questi due poli si compie, dopo dieci anni di peregrinazioni fra Europa e America, la sofferta maturazione dell'italo-somala Domenica-Axad: il suo ritorno in Italia costituisce una tappa indispensabile per «rimettere insieme tutti i pezzi» e «raggiustare le cose che avev[a] lasciato in sospenso» (Ali Farah 2007, p. 257). Ma abitare l'Italia significa per lei soprattutto abitarne la lingua, riconoscersi in essa e farne l'unico vero luogo identitario da consegnare al figlio appena nato:

Al mio Taariikh io balbetto le parole italiane che mi escono prime e spontanee. Lingue diverse che provengono dalla sua stessa madre non lo sovraccaricherebbero? Una madre non può rischiare di essere scissa. Indicare ogni volta la stessa cosa con un nome diverso, non può indurre un

7 «La mia amica mi ha detto al telefono che lei sta scrivendo un reportage sulla comunità somala. I somali che vivono a Roma giusto? Sono la prima persona che intervista? Bene» (Ali Farah 2007, p. 13).

bambino alla schizofrenia? È per via di questo timore recondito che ho deciso di parlargli la mia lingua madre che, come ripeto a tutti, è l'italiano, perché non ve n'è nessuna che parlo con altrettanta disinvoltura. (p. 258)

La scelta di questo personaggio femminile di cominciare a parlare al proprio bambino nella lingua madre, di affidare ad essa una fondamentale funzione identitaria che non escluderà naturalmente il successivo apprendimento della lingua somala, è peraltro il passo indispensabile per ricomporre la propria geografia interiore fatta di incroci, di «luoghi-snodi». Alle seconde generazioni, ai figli di questi nomadi, di questi «pellegrini del pianeta» spetta, allora, il compito di ricostruire le mappe necessarie per non smarrirsi, le mappe ibride che disegnano le tappe del loro accidentato cammino.

È quanto ha fatto in modo esplicito Igiaba Scego nel suo ultimo romanzo autobiografico *La mia casa è dove sono* che prende avvio, a Manchester, con una riunione dei membri sparsi per l'Europa della sua famiglia somala costretta alla diaspora dalla guerra civile. Ogni componente ha infatti una cittadinanza diversa (inglese, Abulkadir; finlandese, il cugino O.; italiana, la scrittrice). I tre somali, cittadini di stati diversi, si ritrovano a parlare della Mogadiscio da cui sono costretti a stare lontani e a disegnare la mappa dei luoghi cari perduti. Il romanzo prende così a configurarsi come una topografia che ovviamente diviene soprattutto una topografia interiore della protagonista. La storia che vi si narra è scandita, dopo l'iniziale tappa inglese, da sei tappe romane ciascuna delle quali corrisponde a un tassello della vita della Scego. Una mappa necessaria che l'io narrante, su invito della madre, si mette a disegnare, stazione dopo stazione, e in cui far incontrare le varie traiettorie della propria storia. Una cartografia che ha come teatro Roma, la città natale che non sempre è stata accogliente e materna con i suoi figli, con i figli dell'immigrazione. I capitoli del romanzo, in tutto otto, dal secondo al settimo, prendono il titolo da alcuni luoghi che rivestono per Igiaba un significato insieme storico e privato e sono introdotti da corsivi che dall'annotazione topografica ogni volta aprono a squarci memoriali. La vicenda privata si intreccia con quella di fatti storici importanti: la crisi dell'imperialismo, l'amministrazione fiduciaria dell'Italia in Somalia ecc. La narrazione dunque si spazializza toccando luoghi della città che via via consegnano altrettanti frammenti autobiografici: il teatro Sistina, piazza Santa Maria della Minerva, Porta Capena, Stazione Termini, Trastevere, lo Stadio Olimpico. Ma questa geografia romana ne include sempre una africana perché, come la scrittrice stessa dichiara alle ultime battute del suo *memoir*, lei è «italiana, ma anche no [...] somala, ma anche no. Un crocevia uno svincolo» (Scego 2010, p. 158). Insomma, come ha ancora dichiarato in un saggio, Igiaba è sempre «in between tra le lingue, gli odori, la geografia» e la sua lingua è una «lingua dell'incontro» (2015) una lingua multiforme, meticcia come il mondo in cui viviamo. Perciò è nel capitolo finale (dal titolo eloquente *Essere italiano per me*) che

troviamo racchiuso il senso del suo romanzo. La mappa disegnata dalla scrittrice è un modo di rispondere alla domanda «Chi sei?». E la Scego sa bene, con Karen Blixen, il cui *Primo racconto del cardinale*⁸ non a caso cita nelle ultime battute del suo romanzo, che può rispondere a questa domanda raccontando una storia!

Come si può notare emerge una circolarità di discorso nelle opere di queste scrittrici, in cui ricorrono temi comuni quale quello della migrazione, dell'identità, dello spaesamento, della necessità di raccontare e infine quello della lingua che li riassume e risolve.

Da una prospettiva diversa essi vengono invece declinati nelle opere di Ornella Vorpsi: a cominciare da *Il paese dove non si muore mai* per finire con *La mano che non mordi*. Il racconto dell'alterità passa, infatti, innanzitutto da una critica che la scrittrice muove al modo d'essere del suo paese. Attraverso lo sguardo di una bambina, che cresce nell'Albania comunista sotto la dittatura di «Madre-Partito», la Vorpsi imbastisce un romanzo dallo stile secco e tagliente che denuncia la crudeltà dei rapporti non solo sociali, ma anche familiari. Il racconto prevalentemente in prima persona, che alterna passato e presente mescolando il ricordo della protagonista divenuta adulta al resoconto attualizzato delle esperienze infantili, restituisce una lettura straniante della realtà. La bambina (che di volta in volta assume nomi diversi: Ina, Eva, Ornella), col suo modo ingenuo di osservare e di prendere alla lettera ciò che ascolta, permette di mettere a nudo con spiazzante ironia un mondo «iperbolico e contorto» (Vorpsi 2005, p. 6). Un'iperbole che è il frutto tragicomico della combinazione di dati antropologici e fatti politici e rivela tutta la sua inconsistenza e falsità. La scrittrice prende di mira la mancanza di umiltà degli albanesi, il loro sentirsi eterni, il loro appuntarsi sulle cose del sesso (la cosiddetta «puttaneria»), l'asprezza dei loro sentimenti e insieme la retorica comunista e la violenza del potere. Tale severa rappresentazione che ha squadernato una disarmante condizione del paese d'origine si estende anche a quella che, da lontano, appare la «terra promessa», l'Italia. Il viaggio compiuto dalla protagonista con la madre, che sigla in poche pagine la conclusione del romanzo, svela senza indugi la triste condizione dell'emigrante. Toccato il suolo tanto sognato, la realtà si manifesta in tutto il suo inaspettato squallore:

In quali luoghi si nascondevano le straordinarie mogli di casa, che pur circondate da tre figli avevano corpi sontuosi e che stendendo il bucato fatto con il detersivo Dash stendevano a terra anche i cuori degli uomini? I maschi delle nostre parti, quando le vedevano di nascosto alla

8 Protagonista del racconto è il Cardinale Salviati che, abituato a ricevere ben altre domande, dopo un'iniziale meraviglia, risponde a una signora in nero che gli domanda «Chi siete voi?»: «Consentitemi dunque, per salvare la mia modestia, di rispondervi secondo la regola classica: raccontandovi una storia» (Blixen 2000, p. 15).

televisione sospiravano: «Ah bella mia, vieni che ti farò vedere il paradiso... mia colombella... Ah, oh...» per poi lanciare una sorta di ululato amaro e disilluso alla propria moglie, ormai appassita e asessuata: «Dai, sbrigati te, portami il mangiare e sta zitta!» [...] Eva entrò da un tabaccaio per comprare due biglietti dell'autobus. La mamma restò fuori ad aspettare con le valigie di pelle finta, dove, in mezzo alle poche cose che avevano, puzzava il formaggio salato accompagnato da fettine di pane [...]. Fuori ritrovò la mamma, che tutta gentile e intimidita spiegava a un giovanotto:

- Lei i bagagli tiene sola, lei straniera, lei soldi no, lei valigie sola, grazie, ma lei valigie sola. Cosa succede, chiese Eva, e la mamma porpora di piacere disse:
- Penso che volesse portarmi i bagagli.
- Che ti ha detto?

Lei si era sforzata di tenere in mente la frase.

- Mi ha detto: «A quanto scopi?» Deve essere qualcosa che ha a che fare con le valigie. «A quanto scopi?» Anche Eva prestò attenzione per fissare nella memoria la frase detta da uno straniero tanto sognato; poi avrebbero chiesto alla cugina che sapeva bene l'italiano cosa volesse esattamente dire. (2005, pp. 108-111)

Tra il mondo immaginato, soprattutto attraverso le rappresentazioni artefatte della televisione, e quello vero c'è un divario incolmabile. I primi incontri fanno crollare ogni possibile speranza e fanno affiorare tutte le fragilità dello sradicamento per superare le quali l'unica soluzione è il ritorno:

In questa terra, gli albanesi hanno capito che possono morire. Nonostante il loro animo rapace e coraggioso, cominciano a sentire che le vertebre dolgono veramente, che la testa può fare tanto di quel male, i denti anche... i rimedi delle nonne albanesi qua non funzionano.

La solitudine prende la forma dell'ulcera allo stomaco, si ha bisogno di pillole strane per prendere sonno. Pillole che alla fine non fanno le meraviglie che promettono; non liberano l'animo dall'afosità dell'esistere. La spensieratezza lascia il posto all'angoscia, e tanti per guarire dall'ulcera tornano nell'assolata Albania.

Lì va meglio - assicurano.

Non ne vogliono più sapere delle terre promesse. Hanno capito che lì si muore, e loro morire non vogliono. (p. 111)

Non è un caso che il romanzo *La mano che non mordi* prenda il via proprio da un viaggio verso l'est, da Parigi a Sarajevo, compiuto dalla protagonista per andare a consolare un amico, Mirsad, che, tornato nella sua città dopo un'esperienza di emigrazione, si è rinchiuso a casa senza volerne più uscire: vinta la paura di volare e dunque la difficoltà di viaggiare - anche se il

«pensiero ama [...] viaggiare» (2007, p. 3) – si ritrova, lei che è cresciuta nell’Albania comunista, nuovamente in un paese dei Balcani dove constata che «nulla è cambiato» e le differenze vengono appiattite da un malinteso egualitarismo. Ne è un esempio la conversazione che alcune donne di Sarajevo intrattengono sulla bellezza interiore: in una società comunista la bellezza fisica è sottovalutata perché è un elemento di differenza! Nei luoghi che le sono familiari la giovane donna sente dunque di essere diventata straniera e, come il suo amico Mirsad, di essere «col corpo messo a nudo» e le «radici in aria» (2007, p. 51). Perciò non le rimane che tornare a Parigi e solo proustianamente riappropriarsi del tempo passato gustando il cibo dell’infanzia, il *byrek*:

Il cibo dell’infanzia è magico: ho riempito la bocca, ho chiuso gli occhi e sento i passi della nonna dietro le spalle, l’odore dei cachi maturi, la luce forte del sole di Tirana che mi penetra le palpebre, l’amichetta che mi chiama. (2007, p. 78)

Come si può notare, la scrittrice albanese approfondisce con un inedito punto di osservazione il nodo dell’identità consegnandoci una più articolata esperienza della migrazione. Attraverso le sue opere la lettura della lontananza si arricchisce di nuove sfumature e ulteriori apporti conoscitivi.

Ma è nelle diverse tipologie di scrittura, nel diverso procedere narrativo delle quattro voci femminili qui analizzate che è possibile comporre un racconto polifonico. Ed è dalla pratica dell’ascolto e dell’incontro che esso ricava una lingua della memoria e insieme una lingua meticcica del presente.

Attraverso la varietà delle rappresentazioni delle opere prese in esame si è potuto mostrare infine come il tema del viaggio si configuri in modo nuovo, come un esilio che è diventato una perenne erranza. E, per questo, ancor più la lingua diviene l’unica vera dimora, una vera e propria casa ‘mobile’, in cui potere abitare.

Bibliografia

Arendt, Hannah (1987). *La vita della mente*. Trad. di Giorgio Zanetti. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Life of the Mind*, 1978.

Arendt, Hannah (2005). *Vita activa*. Trad. di Sergio Finzi. Milano: Bompiani. Trad. di: *The Human Condition*, 1958.

Blixen, Karen (2000). *Il primo racconto del cardinale*. In: *Ultimi racconti*. Trad. di Adriana Motti. Milano: Adelphi Edizioni. Trad. di: *Last Tales*, 1957.

Cavarero, Adriana (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano: Feltrinelli.

Di Maio, Alessandra (2006). «Una poetica di passaggi. Interview with Ubx Cristina Ali Farah» [online]. *Metamorphoses-journal of lit-*

erary translation. Disponibile all'indirizzo <http://www.smith.edu/metamorphoses/index.html>. (2014-09-02).

Ali Farah, Cristina (2007). *Madre piccola*. Roma: Frassinelli.

Ghermandi, Gabriella (2007). *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli Editore.

Ghermandi, Gabriella (2004). «Da un mondo all'altro» [online]. *El Ghibli*. Disponibile all'indirizzo http://archivio.elghibli.org/index.php?id=1&issue=01_06&ion=6&index_pos=1.html (2015-03-10) e all'indirizzo <http://www.gabriella-ghermandi.it>. (2014-09-01).

Santangelo, Giovanni Saverio (2013). «Nuove frontiere della Letteratura». *In verbis*, 1, pp. 11-46.

Scego, Igiaba (2010). *La mia casa è dove sono*. Milano: Bompiani.

Scego, Igiaba «La piccole madri che parlano in me» [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migrazione/Scego.html. (2015-03-14).

Sossi, Federica (2008). «Dialogo a distanza con Gabriella Ghermandi» [online]. *Storie migranti*. Disponibile all'indirizzo <http://www.storiemigranti.org>. (2014-09-01)

Vorspi, Ornela (2005). *Il paese che non muore mai*. Einaudi: Torino.

Vorspi, Ornela (2007). *La mano che non mordi*. Einaudi: Torino.

Immagini dell'altro, casi di studio

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Vittorio Sereni: viaggi, ritorni, agnizioni

Cecilia Gibellini (Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract Although describing himself as a 'bad visitor', Vittorio Sereni attributes a great importance to places, as we can see both in his poetry and prose. When he visits some places, Sereni starts an imaginative process in which he mingles images, visions, fantasies, dreams and memories, and especially literary reminiscences. Literary reminiscence starts an epiphany which deeply changes the poet's perception of places. At last, in Vittorio Sereni's work, travel often means a return to places belonging to the past, such as Sicily (where the poet was captured by the Allies in 1943, during the second World War), or as Luino, his native place. The poet's return to his native places can be considered as a return to himself, and has a gnoseological importance.

Sommario 1 Il pessimo visitatore: le ricusazioni. – 2 L'importanza dei luoghi: i toponimi. – 3 Il valore evocativo dei nomi. – 4 Le esistenze immaginate. – 5 Epifanie. – 6 Fantasmi letterari. – 7 Ritorni e agnizioni.

Keywords Vittorio Sereni. XXth century italian poetry. Travel writing.

1 Il pessimo visitatore: le ricusazioni

Un profilo di Vittorio Sereni viaggiatore può prendere le mosse dalla auto-definizione che il poeta dà di se stesso in una nota del 1980: «Mi confermo nell'idea di me stesso come di un pessimo visitatore, che non vede molto e si stanca presto» (Sereni 2004, p. 4). L'annotazione appartiene allo scarso diario che Sereni tenne durante il viaggio in Cina da lui compiuto nel novembre 1980, per iniziativa del Sindacato Nazionale Scrittori, insieme ad altri letterati e intellettuali: il segretario del sindacato Aldo De Jaco, la sinologa Anna Bujatti, Mario Luzi, Alberto Arbasino e Luigi Malerba.¹ Per tutti i partecipanti l'esperienza si tradusse nella pubblicazione di un volume, oltre che di articoli,² fatta eccezione per la Bujatti e proprio per Sereni,

1 Questi ultimi subentrarono a Paolo Volponi e Italo Calvino, che per motivi diversi rifiutarono l'invito.

2 Arbasino pubblica nel 1981 *Trans-Pacific Express* (Garzanti), in cui descrive dieci viaggi in Oriente, l'ultimo dei quali è quello in Cina. Luzi pubblica il suo *Taccuino di viaggio in Cina* in quattro puntate su «La Nazione», nel novembre '82; poi, dalla sedimentazione di quell'esperienza, nascerà il poemetto *Reportage*, pubblicato nell' '83 nell'«Almanacco dello specchio»; i due testi, poemetto e taccuino di viaggio, saranno riuniti in un volumetto da

che non andò oltre a quel diario, ritrovato poi tra le sue carte e pubblicato in anni recenti, fatto di note essenziali e prevalentemente referenziali. Sereni vi manifesta una percezione dell'universo cinese come di un mondo irriducibilmente estraneo, indecifrabile, così distante da neutralizzare la scrittura. Il poeta ne è perfettamente consapevole, e in una lettera inviata all'amico Malerba a breve distanza dal rientro ammette: «Ho idee abbastanza vaghe sul nostro viaggio e se mi obbligassero a scriverne non so proprio come me la caverei» (Malerba 1985, p. 15).

In occasioni e sedi diverse Sereni ribadisce questa sua difficoltà nell'accostarsi ai luoghi in cui viaggia o addirittura a quelli in cui vive: a partire da Milano, città oggetto di «un lungo e difficile amore» (*Broggini di corso Garibaldi* 1957, Sereni 1998, p. 57), al centro di sentimenti contrastanti: «il solo rapporto urbano davvero concreto lo intrattengo con Milano, città che ho disimparato ad amare e da cui pure non saprei staccarmi per il semplice fatto che non potrei con pari concretezza immaginarmi altrove se non di passaggio» (*La città* 1975, Sereni 1998, p. 102). Sono in particolare le prose a essere costellate di dichiarazioni di questo segno: «Sono totalmente sprovvisto di sensibilità urbanistica [...]. Può capitarmi di passare davanti ad alcune brutture e insensatezze senza indignarmene e addirittura senza vederle, così come a volte mi sfugge - e occorre che qualcuno mi ci fermi davanti - una qualche magnificenza» (p. 102).

Anche in poesia non è raro trovare di queste rikusazioni: per esempio nei versi pubblicati in *Stella variabile* (1981) e dedicati a Parma (Sereni 1995, pp. 259-260), città a cui Sereni era legato anche per ragioni familiari (di lì era la moglie Maria Luisa Bonfanti). Parma è la città di cui vorrebbe e non può essere il poeta, perché il poeta di Parma è un altro, l'amico Attilio Bertolucci, invocato già nel titolo della composizione, *A Parma con A.B.*:

Verde vapore albero
al margine di una città.
Un verde vaporoso.
 Che altro?
Vorrei essere altro. Vorrei essere te.
Per tanto tempo tanto tempo fa
avrei voluto essere come te
il poeta di questa città. (I, vv. 1-8)

Se dico finestra illuminata
se dico viale inzuppato di pioggia

Scheiwiller nel 1984. De Jaco pubblica nel 1983 *Nel giardino del cattivo amministratore: sei scrittori italiani nella Cina senza Mao* (Levante). Infine, nel 1985 Malerba pubblica *Cina Cina*, definendolo nella nota introduttiva «una serie di minuscole ispezioni e congetture che del libro non hanno né la struttura né la dimensione fisica» (Malerba 1985, p. 17).

è niente, nemmeno una canzone.
 Avrebbe avuto voce se fossi te. (II, vv. 1-4)

A questa difficoltà si connettono due motivi. Il primo è quello dell’impene-trabilità dei luoghi. Si prenda in esame *Ventisei*, la prosa che racconta il ritorno, a ventisei anni di distanza (cioè nel 1969), sui luoghi della cattura in Sicilia. Sereni vi registra il suo disagio nel ritrovare i luoghi del passa-to: nonostante li riconosca, sente di non riuscire a penetrarvi realmente, esattamente come 26 anni prima. Ai tempi della prigionia la causa era l’immobilità coatta, ora lo è, all’opposto, il movimento: «L’auto annusa agli incroci, tenta itinerari, desiste. Pareva un vantaggio, il movimento, rispetto alla fissità coatta di una volta. Presenta invece, rovesciata, la stessa impossibilità» (1998, p. 192).

Il secondo è quello dell’arbitrarietà della memoria. Ruotano intorno a questo motivo i testi scaturiti dal viaggio negli Stati Uniti e in Canada che Sereni fa nel gennaio-febbraio 1967, e che si trovano nella prima sezione di *Stella variabile*. Un viaggio che lo ha lasciato, come scrive a Franco For-tini l’8 febbraio 1967, «traumatizzato, letteralmente a pezzi, da ricostruire pezzo su pezzo per colpi remoti e recenti, dopo aver ritrovato su scala USA e dunque gigantesca le cose di cui soffre qui» (1995, p. 791). Sempre una lettera a Fortini ci informa che i versi intitolati *Lavori in corso* (e datati appunto New York, 1967) sono stati scritti di getto. È un componimento diviso in tre parti, la prima delle quali svolge il motivo che qui interessa. Del soggiorno nella metropoli New York ciò che rimane sono poche, arbi-trarie impressioni: una casa in rovina al di là del fiume Hudson; il viaggio in jet come momento di presenza e assenza insieme (che, in fondo, è l’idea sottesa al titolo della raccolta in cui la poesia si trova, *Stella variabile*); le piccole svastiche che il poeta ha visto disegnate nel Bronx, e che non sa se interpretare come l’emblema dell’orrore nazista così carico di fantasmi per l’Europa, o come enigmatici simboli indiani:

Sarà che esistono vite come foglie morte -
 la casa tra le acque
 evidentemente in rovina
 quella lebbra repressa dall’acciaio
 quei ragnateli di suoni domestici di appena ieri
 (e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte)
 lasciala nel lampo del suo enigma
 espunta dal traffico riproposta a ogni rotazione del Riverside Drive

non chiederti dove saranno mai finiti
 non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio
 (ma strano che uno ricordi solo questo di una intera metropoli)

oppure inezie di un viaggio d'inverno nell'immenso -
il palpebrìo del jet nel suo orgasmo di mutante
quando è ancora e non è più
un numero-luce scattato sul tabulatore di New York

e anche quei segni dipinti negli atrii dei formicai -
foglianti epidemie su pareti piastrelle carte da parati
che ci fanno le piccole svastiche qui nel Bronx,
ce n'erano tanti - dicono - ce ne sono tra colombe e falchi
ma puoi anche supporli come emblemi vecchi motivi indiani,
comunque si biforchino in questo mezzo sonno:
drappi e stendardi calpestati in Europa
o l'ombra senza speranza dell'indio tra i grattacieli?
Altre sono in cammino nell'agonia o nell'estasi
nuove ombre mi inquietano che intravedendo non vedo. (pp. 193-194)

Su quella casa in rovina Sereni torna anche in una prosa del 1975, intitolata *La città*:

Il ricordo più vivo che ho di New York - città di cui è facile dire che a prima vista è terrificante e che in un secondo momento entusiasmo come sede ed emblema insostituibile di vitalità anche nel marcio, anche nella degradazione - è di una casa abbandonata di là dall'Hudson, un tempo residenza di qualche Gatsby tra gli anni Venti e Trenta: puntualmente mi appariva davanti come un'ossessione, un enigma di continuo riproposto nello scorrimento del traffico lungo il Riverside Drive. (1998, p. 103)

Una New York «vista di sbieco» (Grignani 2000-2001, p. 97), da un visitatore dubbioso, perplesso, che si muove in una condizione di «mezzo sonno»: un visitatore che intravede, e non vede, ombre vecchie e nuove.

2 L'importanza dei luoghi: i toponimi

In realtà, i luoghi hanno un ruolo centrale nella poesia di Sereni. Lo denunciano innanzitutto i titoli stessi delle raccolte, in particolare *Frontiera* (1941), il 'paese di frontiera' - in senso geografico e non solo³ - in cui il

3 «Il rapporto col mio paese è reso vitale dai ricordi e da una continua interrogazione che porta a scavare più a fondo la realtà dell'origine che affonda radici in questo angolo della Lombardia, passato a suo tempo sotto il nome di Frontiera, dal titolo della mia prima raccolta di poesie. Quando parlo di frontiera non penso soltanto a una barriera geografica, ma alla chiusura dell'Italia rispetto all'Europa, la parte di mondo che ci era più vicina e che ci sembrava tanto lontana» (Lucarini 1982, p. 23).

poeta è nato, e *Diario d'Algeria* (1947), i cui componimenti recano in calce la precisazione, diaristica appunto, dei luoghi e delle date in cui si generarono le occasioni dei versi.

Lo conferma poi l'alta frequenza, nelle poesie di Sereni, dei toponimi, dislocati spesso nei luoghi di maggiore evidenza: il titolo, il primo verso, l'ultimo verso, l'inizio o la fine di verso.

In particolare, in *Frontiera* è frequente l'uso dei toponimi nei titoli, senza riprese dentro i testi: Maria Antonietta Grignani ha paragonato questi titoli a quelli di certi dipinti coevi, per la funzione di «cartigli» o «didascalie tematizzanti» (2000-2001, p. 95). Pensiamo a titoli come *Strada di Creva*, *Inverno a Luino*, *Temporale a Salsomaggiore*, *Soldati a Urbino*.

In *Diario d'Algeria* la topografia si allarga, in senso geografico, nominando i luoghi attraversati dal Sereni prima soldato migrante (dall'Italia a Lubiana, Belgrado, e poi Atene) e poi prigioniero-pellegrino. Ma si allarga anche testualmente, espandendosi dal titolo all'interno dei testi: in *La ragazza d'Atene*, i toponimi si collocano in posizioni forti («Attica» ripetuto circolarmente al secondo e al penultimo verso, «Kaidari» e «Pireo» in conclusione di verso); in *Belgrado* sono potenziati dalla ripetizione e dalla variazione tedesco/italiano («...Donau? - | - Nein Donau, Sava [...] - il Danubio! la Sava! -», vv. 1-2 e 9, e poi di nuovo «Sava» in fine di verso, v. 14, Sereni 1995, p. 62). Anche in *Italiano in Grecia* la ripetizione ha una funzione espressiva, con l'invocazione accorata al continente perduto e desiderato («Europa Europa che mi guardi | scendere inerme e assorto in un mio | esile mito tra le schiere dei bruti», vv. 8-10, p. 63).

Con *Gli strumenti umani* (1965) la geografia torna a stringersi all'Europa. Ci sono innanzitutto i luoghi della memoria, Luino e i suoi dintorni, richiamati come tali anche attraverso il rimando intertestuale ai testi giovanili di *Frontiera* in titoli come *Ancora sulla strada di Zenna* e *Ancora sulla strada di Creva*. A questi si aggiungono Milano, con la sua topografia interna (*Via Scarlatti*, *Corso Lodi*); la Germania frequentata per la Fiera di Francoforte (*Nel vero anno zero*, che insiste sull'anfibologia tra Sachsenhausen, quartiere godereccio della Francoforte moderna, e l'omonima località presso Berlino, ai tempi del nazismo sede di un campo di concentramento); e l'Olanda, la cui visita nel 1961 produce tre poesie (*Amsterdam*; *L'interprete*; *Volendam*) in cui Sereni dice di aver condensato «quello che in 48 ore ho capito di un popolo», e cioè «genericamente: la loro saldezza, la loro austerità, il loro pudore - quel tanto, anche, di elementarità bonaria e incrollabile che ne traspare» (1992, p. 43).

In *Stella variabile*, gli spazi dell'esperienza e della poesia si dilatano, come annuncia l'attacco di *Addio Lugano bella*, «dovrò cambiare geografie e topografie» (1995, p. 197): l'America dei già citati versi di *Lavori in corso*, il Canada di *Toronto sabato sera*, l'Egitto di Luxor e della Valle delle Regine a cui sono dedicate le poesie della IV e V sezione, la Vaucluse di Petrarca e René Char. Ma vicino e lontano si sovrappongono e confondono vertigi-

nosamente, così come il presente (dei luoghi attraversati) e il passato (dei luoghi della memoria): per esempio, in *Toronto sabato sera* le distanze e le proporzioni sono azzerate: «e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande» (v. 6, p. 191), e la poesia termina con un periodo sospeso dai puntini: «a Varese a Toronto a...» (v. 17, p. 191).

3 Il valore evocativo dei nomi

I nomi dei luoghi, per Sereni, sono carichi di forza evocativa. Lo scrittore ricorda come fin da bambino i nomi esercitassero su di lui una intensa fascinazione, e come molti ricordi d'infanzia siano in lui sopravvissuti proprio grazie al filo sottile del loro nome.

In *Luino-Luvino* (*Stella variabile*), il paese natale viene antropomorfizzato e diventa un volto, proprio in virtù del suo nome arcaico *Luvino*, che evoca «un suo passato d'ombra | di epoche lupesche» (1995, vv. 8-9, p. 264), così come i vicini «luoghi folti dei nomi rupestri | di suono a volte dolce | di radice aspra | Valtravaglia Runo Dumenza Agra» (vv. 15-18, p. 264).

Sempre in *Stella variabile*, la poesia *Nell'estate padana* snocciola nel suo incipit, come in una litania, i nomi dei borghi della pianura mantovana, luoghi legati a immagini di vita borghese nella stagione autunnale ma che in estate diventano deserti in cui dominano il vuoto e la sete:

Nell'estate padana

Campitello Eremo Sustinente
luoghi di fascini discreti
moltiplicanti l'orizzonte dei borghi
a passeggiate fuori porta
di sguardi e parole all'orecchio
tra gente incappottata ai primi
geli alle prime nebbie
a un sole timido in un passo d'addio

oggi nomi di spettri della calura
per campagne allucinate e afone
dove un amore dorme
acqua sognante acqua
a tutta quella sete.
(Sereni 1995, p. 258)

La forza dei nomi è un motivo ricorrente anche in *Ventisei*:

Non sono in cerca di una strada o di una località, ma di un nome. Il nome

è Torre Nubia e da sempre si associa l'ambiguo splendore (il 'tremolio d'un miraggio' - il 'luccichio chiaro'), il breve trionfo e l'irrevocabilità del treno in quel tratto terminale di tutte le strade ferrate d'Italia, la prossimità della marina, il limite basso di questa, quasi insensibile tra acqua e terra, segnato da certe erbe aride o piuttosto steli, salmastri. Risalgo al nome, dimenticato e ricordato di colpo, al suo suono più denso delle cose a lui connesse, dalla marina sulla traccia di altri nomi. (1998, p. 192)

E poco oltre: «Vorrei trasfondermi in questi altri nomi, Timpone Mosca, il Torrazzo, Torre Bianca, Timpone Sole, che si aprissero, aprirmi su di loro» (p. 193).

4 Le esistenze immaginate

Al di là delle ricusazioni, i luoghi hanno dunque grande importanza nelle poesie di Sereni. Ma che cosa catalizza l'interesse di questo sedicente cattivo viaggiatore? Sereni lo rivela in più sedi. Possiamo prendere le mosse dalla prosa intitolata *Dovuto a Montale*, del 1983, in cui Sereni riflette sul suo rapporto con la città natale:

Il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che vi si svolge: una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso. Figure che si sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria, in un battito di ciglia, in un sorriso si riconoscono abitatori di un paese segreto che gli sta dietro, sempre sul punto di sconfinare nella patria notturna variegata proteiforme dei sogni, dove si scompongono e ricompongono gli accadimenti diurni; e in esso si parlano e agiscono con una pienezza di cui i loro atti quotidiani non sono che un indizio. (p. 149)

Ciò che gli occhi dello scrittore vedono, o intravedono, innesca un procedimento immaginativo, in cui visioni e ricordi si mescolano a fantasie e sogni:

un particolare, una frase colta per strada nella parlata di lì, una porta spalancata su una strada vuota, un passaggio quasi occulto tra due vie, un volto affacciato a una finestra mi immette in una vicenda immaginaria di cui per un attimo sono parte anch'io. (*La città* 1975, Sereni 1998, pp. 102-103)

Tutt'altro che distratto, Sereni si confessa un osservatore attento, curioso, pieno di immaginazione:

Ogni tanto qualcuno mi rimprovera di guardare fisso, in modo quasi

indecente, le donne. Sarà. [...] Ma lo sguardo immesso in altre esistenze che si schiudono all'immaginazione non distingue tra uomini e donne. Caso mai sta qui l'indecenza, nell'intrusione che immagina e immaginando prolunga situazioni, inventa atmosfere, suppone vicende, infine ne è parte, o tenta. Accetto che mi si dia del *voyeur*, che non è ancora veggente ma non già più guardone. (*Il sabato tedesco* 1980, Sereni 1998, p. 212)

È una intensa curiosità per le esistenze che nel viaggio vengono sfiorate, o anche solo intuite: «un abito mentale» che lo stesso Sereni definisce «impressionistico, tutto fondato sulla sensibilità pura, strettamente personale e abbandonato alla sensazione e all'emozione» (*La città* 1975, Sereni 1998, p. 103). In realtà, dicendosi nel *Sabato tedesco* «non ancora veggente ma non già più guardone», attribuisce a questo abito mentale un valore gnoseologico (alcune considerazioni su questo aspetto si trovano in Emmi 2009).

È questa l'attitudine alla base di poesie come *Ancora sulla strada di Zenna* (*Gli strumenti umani*), dove il ritorno, di passaggio, ai luoghi del passato innesca la fantasticheria su quel mondo statico e povero, fatto di «minimi atti» e «scarse vite», che a lui viaggiatore sembra rimproverare il «privilegio | del moto»:

Ancora sulla strada di Zenna

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
Forse perché ridicono che il verde si rinnova
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera, è un'estate,
l'estate dei miei anni.
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore...
ma l'opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto nei secoli,
le scarse vite che all'occhio di chi torna

e trova che nulla nulla è veramente mutato
 si ripetono identiche,
 quelle agitate braccia che presto ricadranno
 quelle inutilmente fresche mani
 che si tendono a me e il privilegio
 del moto mi rinfacciano...
 Dunque pietà per le turbate piante
 evocate per poco nella spirale del vento
 che presto da me arretreranno via via
 salutando salutando.
 Ed ecco già mutato il mio rumore
 s'impunta un attimo e poi si sfrena
 fuori da sonni enormi
 e un altro paesaggio gira e passa.

5 Epifanie

È come se Sereni fosse sempre alla ricerca di un'epifania. Ed è un atteggiamento presente in lui fin dagli anni giovanili. Rievocando l'estate del '37, trascorsa da lui adolescente a Luino, così descrive se stesso: «Proseguiva la mia esplorazione dentro e attorno al paese in attesa non so quanto consapevole di chissà quali rivelazioni a ogni viottolo o scorciatoia o slargo improvviso» (*Dovuto a Montale* 1983, Sereni 1998, p. 147).

In questa luce si può leggere *Toronto sabato sera* (*Stella variabile*), un foglietto di viaggio da Toronto: è sabato sera e un trombettista dona le sue virtù musicali al suo pubblico estemporaneo, richiamando alla mente del poeta il grande Satchmo, Louis Armstrong. E questo anche se la sua è una tromba da poco, e anche se Toronto è una città qualunque, come una Varese un po' più grande: quello che conta è che al mondo esista la qualità, tanto ammirata da Sereni, della «dedizione», cioè del dono di sé gratuito e innocente. È questa dedizione che può, inaspettatamente, infiammare una sera qualunque, in una città qualunque:

Toronto sabato sera

e fosse pure la tromba da poco
 - ma con che fiato con che biondo sudore -
 ascoltata a Toronto quel sabato sera

ancora una volta nel segno di Tipperary
 mescolava abnegazione e innocenza

e fosse pure Toronto non altro che una Varese più grande

con dedizione mercenaria

o non mercenaria

in quel dono di sé lacerandosi puntava su un aldilà

non parendo da meno del grande Satchmo

disposto a suonare per gli spazi vuoti

niente meno che con una tromba d'oro una volta sbarcato sulla luna

purché resti un'abnegazione capace d'innocenza di là dalla mercede

e cosa significa ancora Tipperary

se non tutti i possibili aldilà di dedizione

al niente che di botto può infiammare una qualunque sera

a Varese a Toronto a...

(1995, p. 191)

All'emozione si unisce la riflessione pensosa sulla storia in *Amsterdam*, la prima delle tre poesie olandesi degli *Strumenti umani*; poesia, anche questa, che nasce come appunto di taccuino di viaggio. La casa di Anna Frank, in cui il poeta si imbatte per caso, da viaggiatore distratto, e su cui ruota poi il dialogo-dibattito con l'amico, cambia per sempre la sua percezione dell'intera città. Dopo quell'epifania il poeta continuerà a cercare la stessa casa, senza più trovarla ma rivedendola riflessa e ripetuta ovunque, in un vertiginoso gioco circolare, di ripetizioni. Iterazione e specularità, i due meccanismi che - lo ha dimostrato Pier Vincenzo Mengaldo (1972) - sono pervasivi negli *Strumenti umani*, investono i luoghi (una casa che è specchio di una città, un'intera città contenuta in una casa) e il tempo, il passato che torna nel presente:

Amsterdam

A portarmi fu il caso tra le nove

e le dieci d'una domenica mattina

svoltando a un ponte, uno dei tanti, a destra

lungo il semigelo d'un canale. E non

questa è la casa, ma soltanto

- mille volte già vista -

sul cartello dimesso: «Casa di Anna Frank».

Disse più tardi il mio compagno: quella

di Anna Frank non dev'essere, non è

privilegiata memoria. Ce ne furono tanti

che crollarono per sola fame

senza il tempo di scriverlo.

Lei, è vero, lo scrisse.

Ma a ogni svolta a ogni ponte lungo ogni canale
continuavo a cercarla senza trovarla più
ritrovandola sempre.

Per questo è una e insondabile Amsterdam
nei suoi tre quattro variabili elementi
che fonde in tante unità ricorrenti, nei suoi
tre quattro fradici o acerbi colori
che quanto è grande il suo spazio perpetua,
anima che s'irraggia ferma e limpida
su migliaia d'altri volti, germe
dovunque e germoglio di Anna Frank.

Per questo è sui suoi canali vertiginosa Amsterdam.
(1995, p. 172)

6 Fantasmi letterari

«Lei, è vero, lo scrisse», ammette Sereni nella poesia su Anna Frank: la scrittura fa la differenza. E la memoria letteraria ha un ruolo centrale nel dialogo di Sereni con i luoghi in cui viaggia. Va chiarito il carattere non intellettualistico di questo atteggiamento. In Sereni non si trovano, per esempio, tracce di pellegrinaggi sui luoghi di un'opera o di uno scrittore amati; si tratta invece dell'improvviso irrompere della memoria letteraria, che accende di una nuova luce un luogo in cui lo scrittore si trova.

Sereni lo chiarisce parlando, per esempio, di Vaucluse, luogo consacrato dalla poesia petrarchesca, ma da lui frequentata in quanto traduttore e amico di René Char:

Non considero un vantaggio rispetto a qualsivoglia altro lettore l'essere stato sul posto, anzi nel luogo deputato per eccellenza della poesia del Petrarca: parlo naturalmente di Valchiusa, la Fontaine de Vaucluse. Da scaturigini misteriose, occulte nella roccia, l'acqua vi si precipita, ristagna, fluisce via. Prima è scroscio e rimbombo, poi è fruscio pacificato tra le rive in direzione del Rodano. Non ho mai visto un'acqua più verde. Quell'acqua è la Sorgue, la Sorga che il Petrarca non omette di nominare persino nei versi. Pare che ai bei tempi fosse il più pescoso tra i fiumi conosciuti. Oggi è inquinato come tutti gli altri per via di certi opifici, ma questo l'occhio non lo percepisce.

Sono passato di là più di una volta ormai, ma non si è trattato di un pellegrinaggio petrarchesco. La vita si rivela di colpo generosa, a volte, di strane e, chissà, tempestive coincidenze. Da qualche anno, nel poco tempo che mi è concesso, mi occupo della poesia di René Char, vivente e operante in quei pressi.

Chiedo scusa per avere divagato autobiograficamente, almeno in parte,

sul paesaggio, sullo sfondo e il contorno. Era per dire che il luogo conferma, riecheggia quanto dai tempi dei tempi era fitto in noi grazie a un accento. L'inverso non ha interesse. Non occorre cioè avere visto con i propri occhi, calcato le stesse prode, per mettersi in sintonia o cercare nuove freschezze. (1996, pp. 127 e 129)

L'agnizione non viene dunque cercata, ma si manifesta involontariamente, spesso all'improvviso e con grande intensità. Così, tornando a Luino dopo un lungo intervallo, Sereni scopre un altro paese attraverso le poesie di Montale, la cui memoria illumina certi luoghi facendosi, appunto, epifania:

Durante una passeggiata a ora tarda per le strade del paese la vetrina di una drogheria ruppe con la forza della sua illuminazione l'oscurità circostante. Qualcosa da quell'attimo cominciò a muoversi in me, e lo avvertii come nuovo.

Anche tu lo sapevi, luce-in tenebra.

Certo non c'era premeditazione nel ricorso a una poesia di Eugenio Montale letta in una rivista nei giorni immediatamente precedenti quel mio ritorno al paese. Queste cose capitano solo a uno imbevuto di letteratura? Spero di no, e che nessuno lo pensi. Diversamente che senso avrebbe una cosa scritta?

Se uno legge per intero quella poesia, *Eastbourne*, o anche considera quel verso isolato in se stesso, avvertirà certo la sproporzione tra la luce che esso suscita e la vetrina illuminata. La quale però in quel momento fiammeggiava ai miei occhi non disgiunta dal richiamo contenuto nel verso, come un rogo acceso, rassicurante e stabile nella notte invernale. Qualcosa dunque si era messo in moto, in un ordine diverso dall'incanto emanato dallo spiegamento in forze del connubio tra neve e sole ammirato arrivando.

Certe sensazioni, certi momenti ne inanellano altri di altra natura, originari di altro tempo, altro luogo, fino a fondersi in un'unica sostanza: da chiedersi perché, e come mai taluni e non talaltri. Di certo so che a partire da quell'episodio tra serale e notturno un luogo a me noto per convenzione affettiva sarebbe divenuto, per ragioni in buona parte rimaste latenti, quel che si dice un luogo deputato. Riscoprivo dunque Luino, fosse o no il mio luogo natale? No, caso mai scoprivo un luogo di nome Luino. (*Dovuto a Montale* 1983, Sereni 1998, pp. 144-145)

Da allora in poi la percezione del paese natale sarà diversa.

Altro fantasma è quello di Arthur Rimbaud, che Sereni collega a due diverse dimensioni geografiche, i suoi luoghi d'origine, tra Svizzera e Ita-

lia, e l'Egitto dei siti archeologici da lui visitati come turista in due viaggi, nel 1973 e nel 1979.

In *Stella variabile*, una poesia registra l'impressione esercitata su Sereni dall'iscrizione con il nome «RIMBAUD» inaspettatamente trovata su un muro del tempio di Luxor:

Rimbaud
scritto su un muro

Venga per un momento la fitta del suo nome
la goccia stillante dal suo nome
stilato in lettere chiare su quel muro rovente.

Poi mi odierebbe
l'uomo dalle soles di vento
per averci creduto.

Ma l'ombra volpe o topo che sia
frequentatrice di mastabe
sfrecciante via nel nostro sguardo
irrelata ignorandoci nella luce calante...

Anche tu l'hai pensato.

Sparito. Sgusciato nella sua casa
di sassi di sabbia franante
quando il deserto ricomincia a vivere
ci rilancia quel nome in un lungo brivido.

Luxor, 1979
(1995, p. 263)

È lo stesso Sereni, in una prosa di autocommento (*Quella scritta di Luxor* 1982), a ricordare come, nonostante i suoi tentativi di razionalizzazione, la visione dell'iscrizione, e la subitanea apparizione, di lì a poco, di una strana ombra tra le *mastabe* in rovina, abbiano segnato l'intero viaggio con la sensazione di una presenza costante:

La suggestione esercitata da quella scritta, mi ha accompagnato per il resto del viaggio: un'ombra ostinata da cui mi sentivo seguito, o preceduto. Tornavo a Saqqara dalle parti del Cairo, dove ci sono le decrepite *mastabe*, più antiche delle piramidi, abbozzi di piramidi a tutti note: cadenti in un misto di pietre e sabbia, quasi informi, sul punto di disfarsi. Guizzò via nell'ora del tramonto, dall'una all'altra rovina, un essere

caudato, s'imbucò. Spaventato, oppure schivo della nostra presenza? O piuttosto estraneo a questa, vivo in tutt'altra sfera? In ogni modo il nesso tra l'episodio di Luxor e quella fulminea apparizione e scomparsa fu immediato e ne serbai a lungo il ricordo. (1998, pp. 121-122)

Ma già più di vent'anni prima l'uomo dalle suole di vento aveva toccato con la sua presenza luoghi ben più familiari al nostro autore. Nelle due prose intitolate *Rimbaud a Lugano* (1950) e *Un omaggio a Rimbaud* (1954), Sereni prende le mosse dalla famosa lettera del 17 novembre 1878 in cui Rimbaud racconta alla famiglia il suo passaggio a piedi attraverso il valico del San Gottardo, e sottolinea lo scarto tra le sbrigative note con cui vi sono liquidati i suoi luoghi natali, e la sua fantasia che da allora li sente pervasi della presenza del poeta:

Sul finire della lettera del San Gottardo, Rimbaud dà pacate informazioni sul paesaggio e la strada, «à Giornico, la vallée s'élargit un peu. Quelques berceaux de vignes et quelques bouts de prés... Sur la route défilent chèvres, boeufs et vaches gris, cochons noirs». Fa sapere che a Bellinzona c'è un fiorente mercato di tali «bestiaux»; che a Lugano si prende il treno e si passa dall'*agréable* lago di Lugano all'*agréable* lago di Como. Le poche parole con cui si sbarazza di questi luoghi, che sono sì e no i miei luoghi (ed è questo sì e no che li fa invincibilmente intimi ai miei occhi), ha perpetuato in me la sua presenza da queste parti. (*Un omaggio a Rimbaud* 1954, Sereni 1998, p. 45)

Ma è di nuovo attraverso un'improvvisa e violenta epifania che la memoria letteraria si trasforma in vera presenza, e Rimbaud diventa un fantasma che si aggira in quei luoghi:

Una piazza insolitamente buia nella mite sera d'inverno, o piuttosto un cortile comune a due case più vecchie delle altre, un passaggio interno non ritenuto degno d'illuminazione in questa non grande città illuminatissima, per frequenza non per violenza di luci. Si ha sempre l'impressione, come rasentando i pubblici macelli, che qualcosa stia perpetrandosi qui, a due passi dal diporto: qui potrebbe esplodere l'urlo, qui il fatto atroce, la cosa mostruosa, di qui dilagare lo scandalo nel cuore della quiete.

Piazza Rimbaud - l'ho chiamata una volta passandoci.

E poi, dentro la cappa del sonno non soddisfatto, dentro il rimorso di qualche ora spesa male come spesso in quegli anni da quelle parti e altrove, trovarsi nell'ultimo tratto di quella stessa strada del Gottardo giù verso Lugano, alle sei del mattino o anche prima; e sentire il giorno scaturire da mille parti all'intorno nel fresco corroborante dell'ora, dell'essere all'aperto in quell'ora insolita affrettando il passo non, per una volta, tra

cose che girano in tondo, ma su una strada dritta e tagliente verso l'orizzonte dubbio di luci e di nebbie - e quell'ansito dietro di te che t'incalza, quella folata che ti avvolge, ti elettrizza e ti porta. Non hai bisogno di voltarti per sapere chi è. Del resto ti ha già sorpassato e non ascolta il tuo grazie, l'uomo dalle soles di vento, battistrada del giorno. (p. 46)

7 Ritorni e agnizioni

Il ritorno è motivo ricorrente nella poesia di Sereni. Tanti sono i ritorni sui luoghi del passato, momenti per eccellenza in cui passato e presente si fronteggiano e in cui l'io è costretto a fare un bilancio. È nell'esperienza del ritorno che il viaggio assume un valore gnoseologico, diventa occasione di profonda presa di coscienza, spesso dolorosa.

Sereni attribuisce alle sue vicende biografiche, che hanno generato in lui un senso di incompiutezza, questo suo bisogno di tornare sui suoi passi:

Il senso di una vicenda interrotta mi accompagnò per anni, fu la causa taciuta di certi guasti che si produssero in me. Un istinto incorreggibile mi indusse a riprodurre momenti, a reimmettermi in situazioni trascorse al fine di dar loro un seguito, sentirmi vivo rifugiandomi in quello dal buio e dalla lontananza della guerra. Era invece un disco rotto che s'impunta sulla propria incrinatura e oggi mi è facile dire che si trattava di un automatismo perverso, quanto meno deviante. (*Dovuto a Montale* 1983, Sereni 1998, p. 148)

Si tratta innanzitutto dei ritorni a Luino, che punteggiano con cadenze più o meno regolari la vita e l'opera di Sereni. Luino è prima di tutto il luogo dell'infanzia, di un'infanzia felice e proprio per questo indicibile: «L'infanzia non ho motivo di rievocarla proprio perché nell'insieme è stata felice, capitolo a sé stante, che non richiede celebrazioni, patrimonio intatto e intangibile» (p. 144).

Ma l'amore di Sereni per Luino si lega anche al fatto che egli se ne è allontanato, e che ad ogni ritorno l'ha riscoperta in modo diverso: «Questi luoghi, che sono sì e no i miei luoghi (ed è questo sì e no che li fa invincibilmente intimi ai miei occhi)» (*Un omaggio a Rimbaud* 1954, Sereni 1998, p. 45).

A ogni ritorno corrisponde un mutamento: a volte a mutare sono i luoghi, a volte a essere cambiato è il poeta. C'è sempre una tensione tra il desiderio di riconoscersi in quel luogo e la scoperta del mutamento.

Si trovano così le riflessioni sul divario tra la percezione infantile e quella adulta, a partire dalle proporzioni di spazi e persone: «Al primo contatto, nel ripercorrere accompagnato o solo i luoghi noti, il paese mi si presentò in formato ridotto rispetto a come lo ricordavo ai tempi dell'infanzia» (*Dovuto a Montale* 1983, Sereni 1998, p. 144); «certe figure legate al filo sottile

del loro nome hanno assunto in me proporzioni che le fanno più grandi del vero e [...] ogni tanto, se incontro per le strade del paese qualcuno che vagamente me le ricorda, ho un soprassalto nel ravvisarle ridotte alle loro proporzioni reali» (*Negli anni di Luino* 1979, Sereni 1998, p. 116).

Ma tornare a Luino significa anche ritrovare il senso di una vitalità sorgiva come eredità dell'infanzia: «Nel girovagare di allora le reminiscenze dell'infanzia contavano pur qualcosa; ma non in quanto rievocazioni intererite di luoghi e figure remoti nel tempo: piuttosto come acqua affluita in un dato punto o momento da una riserva di risorse, di freschezze sorgive: un apporto di energia» (*Dovuto a Montale* 1983, Sereni 1998, p. 147).

Luino è, insomma, il paese dell'anima: quello in cui tornare, a intervalli discreti, e in cui guardarsi come in uno specchio. Due poesie degli *Strumenti umani* hanno al centro questa idea dei luoghi come specchio di sé. La prima, *Viaggio all'alba*, raccoglie le impressioni di un viaggio da Lugano a Luino compiuto da Sereni insieme a Vasco Pratolini. A colpire Sereni è, di nuovo, un toponimo, o, meglio, la lettura etimologica a esso data, fulmineamente, da Pratolini: «... “Voldomino, volto di Dio”, commentò a mezza voce il mio compagno di viaggio riscosso da un nome di località per lui inusitato. Mi congratulai col caso che mi permetteva di dar vita a un suono noto fin dall'infanzia, ma rimasto compatto nel suo senso indecifrabile» (1948, p. 1). Ecco l'origine dei versi 5-7 della poesia: «Voldomino, volto di Dio. | Un volto brullo ho scelto per specchiarmi | nel risveglio del mondo» (1995, p. 107).

Anche *Un ritorno* procede dallo stesso motivo, ma lo sviluppa attraverso il confronto tra presente e passato, l'uomo di oggi e il giovane di un tempo.

Un ritorno

Sul lago le vele facevano un bianco e compatto poema
ma pari più non gli era il mio respiro
e non era più un lago ma un attonito
specchio di me una lacuna del cuore. (p. 108)

Il lago, che il poeta contemplava da giovane, diventa uno specchio in cui egli, a distanza di tempo, si scopre diverso. L'opposizione tra la pienezza del passato e l'inadeguatezza del presente diventa opposizione tra compattezza e lacunosità, espressa dal gioco etimologico tra lago e lacuna.

Ma vi sono anche altri ritorni: talvolta a breve distanza di tempo, come in *Diario d'Algeria*, quando il poeta, nell'ottobre 1944, si trova inopinatamente a ripassare nel campo di un anno prima, quello di Sainte-Barbe. Tornare significa prendere atto di un radicale cambiamento: il campo è ormai abbandonato e risucchiato in una dimensione atemporale, sorta di palude stigia senza dannati, e disperata è l'invocazione finale con cui il poeta tenta di richiamare le presenze del passato (il compagno Walter, il resto dell'«insonne compagnia»):

E ancora in sogno d'una tenda s'agita
 il lembo.
 Campo d'un anno fa
 cui ritorno tentoni
 ma qui nessuno più
 a ginocchi soffre
 solo la terra soffre
 che nessuno più
 soffra d'essere qui
 e tutto è pronto per l'eternità
 il breve lago diventato palude
 la mala erba cresciuta alle soglie
 né fisarmonica geme
 di perdute domeniche
 tra cortesi comitive
 di disperati meno disperati
 più disperati. Io dico:
 - Dov'è il lume
 che il giovane Walter vigilava
 fiammante nell'ora tarda
 all'insonne compagnia... -.

Sidi-Chami, ottobre 1944 (p. 80)

A conclusione dell'esperienza della prigionia, c'è il sospirato ritorno, quello in Europa dopo la fine della guerra. Sereni riesce a farne oggetto di poesia solo molti anni dopo, con *Il male d'Africa* (1995, pp. 92-95), testo la cui scrittura viene in qualche modo sollecitata dal viaggio in Algeria dell'amico Giansiro Ferrata, e che verrà aggiunto nel 1965 sia negli *Strumenti umani* sia nella nuova edizione di *Diario d'Algeria*. «È l'Algeria vista a distanza, rivissuta attraverso cose che allora non avevo espresso o non avevo saputo esprimere», spiega Sereni in un'intervista; è il «grosso da sciogliere», il «rospo da sputare» rimasto lì per tanti anni, come recita la poesia stessa (1995, vv. 100 e 102, p. 95).

Nei «tempi che si vanno quietando», sollecitato dal rumore di una motocicletta che passa lungo i «tristi | cavalcavia» di Milano, si avvia il ricordo del viaggio in treno da Orano fino a Casablanca: un viaggio tortuoso, estenuante («Pensa - dicevo - la guerra è sul finire | e ponente ponente mezzogiorno | guarda che giro per rimandarci a casa», vv. 15-17, p. 92), pur se connotato da sensazioni gioiose («e che bel sole sul viaggio», e i bimbetti «a sciami», i «fiori intempestivi», e il sussultare allegro delle marmitte). Poi, «quando più non si aspettava quasi», il ritorno in nave.

Il viaggio di ritorno è inizialmente contrassegnato dalla gioia fiduciosa al pensiero di ritrovare, al di là dal mare, i volti cari, dopo la lunga mancanza:

e quando più non si aspettava quasi
fummo sul flutto sonoro
diretti a una vacanza
di volti di là dal mare, da una
nereggiante distanza, in famiglia
coi gabbiani che fidenti
si abbandonavano all'onda (p. 93, vv. 40-46).

La gioia gradualmente si trasforma in ansia febbrile,

Ma caduta ogni brezza, navigando
oltre Marocco all'isola dei Sardi
una febbre fu in me:
non più quel folle
ritmo di ramadàn
 ma un'ansia
una fretta d'arrivare (p. 93, vv. 47-53)

e infine si scontra con l'immagine dell'Europa, che mostra invece il suo volto sinistro. Già personificata come madre in *Italiano in Grecia* («Europa Europa che mi guardi | scendere inerme e assorto in un mio | esile mito tra le schiere dei bruti, | sono un tuo figlio in fuga», p. 63, vv. 8-11), ora l'Europa mostra al poeta e ai suo compagni che si avvicinano a Gibilterra il suo profilo inquietante, e li schernisce crudelmente rinfacciando loro la lunga assenza, che li ha esclusi dalla storia:

Gibilterra! un latrato,
il muso erto d'Europa, della cagna
che accucciata lì sta sulle zampe davanti:
Tardi, troppo tardi alla festa
- scherniva la turpe gola -
troppo tardi! e altro di più confuso
sul male appreso verbo
della bianca Casablanca. (p. 63, vv. 57-63)

Il sospirato ritorno diventa così la brutale presa di coscienza della condanna a essere confinati in una condizione di fantasmi, in ritardo perenne, «in credito | sull'anagrafe di almeno dieci anni» (p. 94, vv. 86-87).

Infine, il motivo del ritorno è al centro della già citata prosa intitolata *Ventisei* (Sereni 1998, pp. 190-202).⁴ Nell'aprile 1969 Sereni, insieme alla

4 Il testo viene stampato a Roma nel 1970, in 75 esemplari, dalle Edizioni d'arte dell'Aldina. Nell'assetto del 1979 doveva campeggiare al centro di *Stella variabile*, ma fu eliminata nell'assetto definitivo del 1981; fu quindi destinata, insieme ad altri scritti militari (*La*

moglie e alla figlia tredicenne Giovanna, torna in Sicilia, nei luoghi dove 26 anni prima, nel luglio 1943, era stato catturato.

Anche in questo caso, è un ritorno atteso a lungo («sono qui dopo tanti anni, quanti anni, l'ho voluto con tutte le forze», p. 193). A muovere il poeta è, innanzitutto, una necessità di verifica: l'accertamento dell'esistenza dei luoghi a cui sono legati i ricordi della prigionia, e che proprio perciò sono come avvolti da una nube. I ricordi di prigionia sono sostanziati non di azioni compiute, ma di esperienze solo sfiorate, e per il resto di pensieri, proiezioni, sensazioni: «Non mi interessa il riscontro. Non sono deluso. Le cose sono tutte al loro posto, [...] almeno un'esistenza l'ho accertata, Torre Nubia [...] Certo non è molto un grappolo di nomi intatti, senza verifica per quelli appena sfiorati sul posto a suo tempo, senza sopralluogo per i rimanenti, impossibile far combaciare i due tragitti [...]. Ma in fondo ho cercato proiezioni su spazi ignoti e non semplici ritorni» (p. 193).

Nel ripercorrere i luoghi (la villa del comando, Villa Paradiso; Milo; Eri-ce; infine il campo di prigionia a Trapani), la scrittura registra una continua oscillazione tra passato e presente, tra memoria e visione, che si concretizza anche nell'inserimento, in corsivo, di passi dal *Diario d'Algeria* e di brani del racconto inedito intitolato *La sconfitta*, in cui Sereni rievocava i giorni della cattura e i primi tempi della prigionia:

Con finta sicumera chiedo dov'è il vecchio campo sportivo. Si leggono ancora le scritte: tribune, popolari, ingresso giocatori (*il clamore di lontane folle domenicali*), ma sportelli e porte sono stati murati. Questo - dico alle mie donne - è stato il primo campo di prigionia provvisorio, ci siamo rimasti un quindici giorni prima di passare il mare (*i giorni s'effondevano in un malumore chiamato dal continuo passaggio dei bombardieri diretti al nord ... c'era il solito vuoto dei mesi precedenti la resa e il solito silenzio, non fosse stato quel malumore degli echi propagato dagli aerei... il boato che irrompeva dall'alto per poi risalire dilatandosi nel cielo*). (p. 197)

Nel cortocircuito tra passato e presente, rientra anche il rovesciamento prospettico per cui il presente viene percepito con gli occhi del passato, come un futuro cui non si era pensato: «Ma non vi escludo voi due, Luisa e Giovanna, allucinato di vedervi esordire su questo terreno di gioco, di vedervi essere, voi due, il mai supposto futuro del mio esserci allora» (p. 198).

È così che il ritorno diventa occasione per una riflessione sulla scrittura, e sul legame tra viaggio e scrittura: la memoria di quanto il poeta ha scritto si intromette tra lui e ciò che vede, mettendolo a disagio, finché non inter-

cattura, L'anno quarantatre, L'anno quarantacinque, Le sabbie dell'Algeria) a un libretto progettato e uscito postumo, col titolo *Senza l'onore delle armi*, presso Scheiwiller nel 1986.

viene, con funzione epifanica, un'altra reminiscenza letteraria - i versi di Costantino Kavafis che figurano anche come epigrafe del testo:

Nell'intervallo tra l'ansietà di arrivare e lo strappo dell'andarmene mi ero come inceppato. Mi piovevano addosso le avvisaglie del fatto che avrei voluto evitare, che in partenza avevo escluso dovesse verificarsi. Rinforzi affluivano, non richiesti, vere e proprie intrusioni in forma di reminiscenze intermittenti di cose scritte da me in tempi diversi in rapporto con quel luogo e con la vicenda che vi si era svolta, di appigli illusori a riviverla quando semmai avrei voluto viverla daccapo, a partire da un certo punto soltanto, fosse questo il momento in cui si era materialmente chiusa. Non ero dunque un rivisitante e basta, non uno che ci era stato e tornava, ma uno che per di più ne aveva scritto e sapeva fin troppo bene di averne scritto. A questo livello - di affetti, di memorie - le inadempienze amarezze fallimenti dello scrivere non si differenziano per nulla dalle altre inadempienze amarezze fallimenti umani: vi si sommano invece, si intruppano con loro. Già prima, fin da Selinunte, e da Marsala in crescendo, un mugolio, un borbottio, un assillo si era infiltrato in me fino a scandire la progressione del viaggio. La strada era presumibilmente la stessa, almeno a partire da un certo tratto, da cui ci erano arrivate addosso le avanguardie nemiche. Faceva effetto sopporlo, immergersi per un poco nella *loro* parte. Precario, caratteristico dello sforzo di dare un nome a certi stati e momenti. Ho capito dopo cosa era, un tremito, una vibrazione ostinata, i versi di Kavafis accorsi gorgogliando da lontano, rincalzo ad altri rincalzi non richiesti. Ventisei anni... il tuo fantasma...⁵

Ma quanti anni sono a proposito? Mi distolgo dal gorgoglio, faccio un conto: ventisei giusti da quando ho messo piede qui per la prima volta. Ventisei anni. (p. 200)

Un altro nodo sembra essersi sciolto: e ora il racconto si può concludere con l'immagine della scrittura stessa come un viaggio, descritto come un percorso attraverso la selva delle parole, verso la trasparenza:

Ma perché nel momento in cui, versi di Kavafis aiutando, andava stabilendosi la pace, è insorta o meglio mi è tornata - dapprima in forma di grido trattenuto e prima ancora come mugolio, borbottio, vibrazione insistente - la voglia di scrivere? Come mai la relazione di un viaggio si è trasformata nel diagramma di quella voglia? Una cosa sola è chiara: sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta che ho

5 Questi i versi di Kavafis posti in epigrafe: «... il tuo fantasma | ventisei anni ha valicato e giunge | ora per rimanere in questi versi».

messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera incomincia. Sale da qualche parte un'ansietà a somiglianza di quella che mi spingeva lungo l'obliterato sistema difensivo di ventisei anni or sono per essere dovunque non essendo in nessuna parte sua specifica. E una ripugnanza insieme. Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro. (pp. 201-202)

Bibliografia

- Emmi, Cinzia (2009). «Viaggio come gnoseologia nell'opera di Sereni». In: *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria = Atti del Convegno del Centro Pio Rajna* (Montepulciano, 8-10 ottobre 2007). Roma: Salerno Editrice, pp. 383-397.
- Grignani, Maria Antonietta (2000-2001). «Nomi di Sereni e Caproni: un'analisi contrastiva». *Il Nome nel testo*, 2-3 = *Atti del VI Convegno internazionale di «Onomastica & Letteratura»* (Pisa, 17-18 febbraio 2000), pp. 89-102.
- Lucarini, Paola (1982). «Intervista a Vittorio Sereni». *Firme Nostre*, settembre 1982, p. 23.
- Malerba, Luigi (1985). *Cina Cina*. Lecce: Piero Manni.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1972). «Iterazione e specularità in Sereni». *Strumenti critici*, 7, pp. 19-48.
- Sereni, Vittorio (1948). «Il Volto di Dio». *Provincia - Arti e Lettere*, 1, p. 1.
- Sereni, Vittorio (1950). «Rimbaud a Lugano». *La Scuola*, febbraio, pp. 24-25.
- Sereni, Vittorio (1992). «Lettera a Giancarlo Buzzi, 15 maggio '61, sera». *Concertino*, 1, p. 43.
- Sereni, Vittorio (1995). *Poesie*. Edizione critica a cura di Dante Isella. Milano: Mondadori.
- Sereni, Vittorio (1996). «Petrarca, nella sua finzione la sua verità». In: Sereni, Vittorio, *Sentieri di gloria: Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di Giuseppe Strazzeri; introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, pp. 127-146.
- Sereni, Vittorio (1998). *La tentazione della prosa*. Progetto editoriale a cura di Giulia Raboni; introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori.
- Sereni, Vittorio (2004). *Viaggio in Cina*. Edizione a cura di Emanuela Sartorelli. Pistoia: Via del Vento.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

«La grande allucinazione del mondo» e «gli astri selvaggiamente splendidi»

Viaggi e visioni trasognate dell'altrove
in Gianni Celati e Andrea Zanzotto

Silvana Tamiozzo Goldman (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract What brings a great poet disinclined to travel and a storyteller-traveler and two of their very different texts, even for length, between them? *Idea of autumn* by Andrea Zanzotto and *Fata Morgana* by Gianni Celati establish a contact with the world that passes either for a prophetic intermittent representation: in Zanzotto the listening outweighs as a sort of absolute pitch which perceives minimum oscillations and suggests enchantments (or nightmares); in Celati prevails the view punctuated by the metrics of his walking and reveals the fallacy of illusions.

Keywords Celati. Zanzotto. Travels and landscapes.

Le due citazioni 'lampo' del titolo sono tratte rispettivamente da *Fata Morgana*, racconto lungo di Gianni Celati (2005), e da *Idea dell'autunno*, una delle prose di *Sull'Altopiano* di Andrea Zanzotto (2007). La scelta di accostare due autori e due testi (questi ultimi anche per lunghezza) così diversi può sembrare in prima battuta temeraria. Se tuttavia la rapportiamo all'argomento del convegno che ha al suo centro il tema del viaggio, della lontananza e dell'alterità, può forse offrire sollecitazioni e spunti di qualche interesse.

Gianni Celati è un vero viaggiatore (non 'geografo', come sottolineato in Tamiozzo Goldman 2004), che programmaticamente sceglie di andare alla scoperta delle lingue e dunque delle storie del mondo. A un certo punto della sua vita e della sua storia di scrittore si è messo a girare a piedi, taccuino alla mano, acchiappando dialoghi volanti nell'aria o sospesi nelle locande, nei bar e nelle osterie incontrati per via: inaugurano questa sua stagione (che coincide con il passaggio alla casa editrice Feltrinelli) gli affascinanti itinerari padani, alcuni dei quali al seguito dell'amico fotografo Luigi Ghirri: ricordiamo *Narratori delle pianure* (1985) e *Verso la foce* (1989), ma su questa linea possiamo inserire le stesse filosofiche *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) e alcuni racconti di *Cinema naturale* (2001:

quest'ultimo dà conto pure di trasognati percorsi americani).¹ Dal punto di vista compositivo libri come *Avventure in Africa* – e siamo nel 1998 – riproducono anche visivamente la scansione degli appunti di viaggio, in questo caso nella terra d'Africa, e sembrano affini – come scrive nel retro di copertina Rebecca West – alle sequenze iniziali del film *Caro Diario* di Nanni Moretti.²

Fata Morgana condivide con altre opere celatiane la lunga gestazione, come recita la stessa *Notizia* d'apertura,³ ma qui il raccontare si sposta in immaginari paesi abitati da immaginate popolazioni.

Sul piano biografico la vera svolta (svolta anche polemica contro il mondo accademico e contro il suo paese) avviene allorché lo scrittore nel 1989 lascia l'insegnamento al DAMS di Bologna e si rifugia al di là della Manica, in Inghilterra, secondo un percorso battuto anche da altri intellettuali e scrittori, Luigi Meneghello in testa. Da lì continua a immaginare e costruire storie e novelle, documentari, saggi e traduzioni.

Gianni Celati è stato dunque per lungo tempo un camminante con pose da cantastorie e da svagato vagabondo assai simili a quelle dell'amico Giuliano Scabia. Le sue novelle e i suoi singolari *reportage* parlano di un'anima irrequieta che si può rivelare negli anfratti più impensati della sua opera, come ad esempio nella bella introduzione all'antologia *Storie di solitari americani* da lui curata con Benati, in cui il punto di osservazione pone significativamente al centro il motivo della solitudine, del «prendere la strada di chi è un anonimo nella folla, un niente, sempre in balia di qualcosa di esterno che lo porta alla deriva»⁴ (Celati, Benati 2006, p. 43).

Andrea Zanzotto è, all'opposto, un poeta stanziale che non riesce a comporre se non nel suo quadrilatero (così lo definiva Paolini) di cui Conegliano è un quasi centro.⁵ Dopo il periodo come emigrante in Svizzera negli anni

1 Ad esempio in Celati 2001 i racconti *Come sono sbarcato in America* e *Storia della modella*, che richiamano le esperienze americane dell'autore.

2 «Questo libro mi ricorda la parte iniziale di *Caro Diario* di Nanni Moretti. Là un uomo d'estate girava in Vespa per Roma deserta, e questo dava l'emozione di veder scorrere le immagini delle strade, le facciate delle case, il grande silenzio quotidiano, come se vedessimo e ascoltassimo tutto per la prima volta [...]. Come quello di Nanni Moretti anche questo è un diario, che diventa un racconto a zigzag, spesso comico, e con un fedele studio della vita dei turisti». Rebecca West in *Avventure in Africa* (retro di copertina), Milano, Feltrinelli, 1998. A Rebecca West si deve una importante monografia su Gianni Celati, fondamentale riferimento fino al 2000 per gli studiosi dello scrittore: *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*.

3 «Scritto nel 1986-1987, a Noron l'Abbaye, in Normandia, è un resoconto sul popolo dei Gamuna ricostituito molti anni dopo con tutti i suoi pezzi sparsi. Dedicato a Joël Masson, in ricordo delle nostre lunghe camminate per le campagne» (2005, p. 7).

4 A proposito di Delmore Schwartz.

5 In un passaggio di una delle più belle sue interviste-conversazioni, quella condotta da Marco Paolini per la serie *Ritratti* del regista Carlo Mazzacurati, Zanzotto ribadisce le sue coordinate geografiche, il perimetro entro il quale può comporre le sue poesie: a occidente si poteva spingere fino ad Asolo, a meridione il suo paesaggio si 'stroncava' sul Montello,

1946-1947, gli spostamenti all'estero del poeta sono avvenuti principalmente in occasione di premi o convegni e presentazioni che lo hanno portato per brevi periodi in Germania, in Olanda, in Inghilterra, in Francia (a Parigi la prima volta con Stefano Agosti, uno dei suoi critici più fedeli, e si veda a tal proposito Agosti 2015).

La sua dimensione di non viaggiatore è efficacemente rappresentata da un irresistibile flash di Giovanni Giudici che ne descrive l'irruzione notturna a Praga bardato come un esploratore.⁶

Il regno della sua poesia, nel quale a volte si poteva sentire anche un po' imbalsamato, resta insomma fino alla fine l'area geografica che si irradia dalla sua Pieve di Soligo. E il paesaggio, che fin dalla sua prima raccolta mondadoriana del 1951 segna la sua poesia, si riverbera anche nei racconti e prose che ne condividono motivi, colori, personaggi. Senza ricorrere alla ricca bibliografia che riguarda l'argomento basti qui ricordare il passaggio - giustamente menzionato da Villalta - in Zanzotto (1999):⁷

Alla mia poesia, in ogni caso, non è mai mancata una certa narrativa. Si possono anzi trovare spesso nuclei o frammenti di vicende, come anche figure e personaggi, su diversi piani spaziali e temporali, che costituiscono un quadro non esiguo di riferimenti, una mappa abbastanza plausibile dei luoghi dove ho sempre vissuto.

Zanzotto e Celati sono entrambi due eccellenti traduttori, ovvero due viaggiatori che hanno attraversato le distanze della lingua nelle parole degli altri. Ricordiamo almeno la recente traduzione dell'*Ulisse* di Joyce di Celati (2013), quanto a Zanzotto per chi fosse interessato all'argomento, oltre a leggere il delizioso *Europa melograno di lingue*⁸ può utilmente consultare Bassi 2010.

verso oriente arrivava a Pordenone e a nord saliva a gradini (il famoso slalom in salita di *Fosfeni*) dal sistema collinoso verso le Alpi e le Dolomiti. Il filmato, del 2000, è stato distribuito nel 2010 in DVD con *La Repubblica* e *L'Espresso*. È stato trasmesso per televisione insieme a quelli di Rigoni Stern e di Luigi Meneghello ed è rintracciabile su Youtube all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=J-DqfNePGVw> (2015-10-22).

6 «Stravagante è la Vita che, primavera dell'anno 1967, mi condusse a Praga nel ruolo questa volta di poeta, insieme a Fortini, a Sereni, a Zanzotto, per la presentazione di un'antologia della poesia italiana curata da Vladimír Mikeš (faceva ancora freddo e la prima notte fui svegliato in albergo che saranno state le tre da una specie di esploratore polare: era Andrea sopravvenuto in auto, via Bratislava, imbacuccato in giacca a vento e cappuccio)» (Giudici 1982, p. 10).

7 Il pezzo, intitolato *Tra passato prossimo e presente remoto*, è alle pagine 1366-1367 ed è - come spiega Villalta a p. 1688 dello stesso Meridiano dedicato a Zanzotto (1999) - una riflessione in forma di lettera ad Alfonso Berardinelli.

8 L'operina, frutto della lezione inaugurale al Corso di perfezionamento in Traduzione Letteraria dall'inglese diretto da Rosella Mamoli Zorzi, ebbe una prima pubblicazione nel 1995 (Venezia: Supernova). È ora nella sezione *Prospezione e consuntivi* del Meridiano di Zanzotto (pp. 1347-65).

Cosa avvicina dunque un narratore che dietro le pose da distratto sognatore è costantemente in osservazione del fuori da sé e un grande poeta che più che viaggiare ha fatto viaggiare nei paesaggi delle sue poesie, abitati di volta in volta da presenze familiari (Nino, la maestra Morchet, i trasognati protagonisti dei *Mistieroi* agganciati ai semivivi e alle presenze già traghettate degli *onde eli...*) e da visioni ora angosciose ora fantastiche?

Nell'acrobatico accostamento di due testi, come si diceva, tanto lontani anche nella misura (il racconto di Zanzotto è di poche pagine), l'alterità sembra stabilirsi in un contatto col mondo che passa in entrambi per una sorta di intermittente rappresentazione profetica: in Zanzotto appare originata soprattutto dall'ascolto, da una sorta di orecchio assoluto che percepisce minime oscillazioni e suggerisce incanti (o incubi); per Celati dal vedere scandito dalla metrica strana dei suoi passi.

Le *Prose sull'Altopiano* di Zanzotto comprendono racconti e prose tutt'altro che marginali nella produzione del poeta, ricchi di accensioni e di attraversamenti paesistici in qualche modo complementari alle poesie se non veri intermezzi nella composizione di queste ultime.⁹

La volontà di raccogliere in volume i suoi racconti ed elzeviri fino al 1954 è attestata anche in una lettera che Zanzotto invia da Pieve di Soligo il 15 marzo 1962 all'amico scrittore Carlo della Corte, in cui gli chiede consiglio per un editore «di secondo piano, ma non clandestino capace di assicurare una certa diffusione in sordina, insomma».¹⁰ Il libro uscirà per Neri Pozza nel 1964 e avrà altre edizioni, tra cui quella accresciuta di «prose varie» curata da Cesare Segre per il medesimo editore nel 1995 (che comprende alcune delle prose più belle di Zanzotto come *Premesse all'abitazione e Venezia, forse*, quest'ultima oggetto di una recente rilettura in Lorenzini 2014), e quella del 2007 per Manni, curata da Francesco Carbognin (Zanzotto 2007). Si tratta ad oggi della più recente edizione delle prose zanzottiane: ripropone l'edizione princeps a cui qui ci riferiamo, arricchita di un'appendice con alcune prose coeve al periodo di ideazione degli altri racconti. Il libro presenta tre sezioni: *Le Signore*, in cui agiscono personaggi femminili come Augusta, la vedova Zuanil, la signora Weizen, la

9 «Qualche volta mi sento spinto anche a un tipo di narrativa che serva da intermezzo ai momenti lirici» (Ungaretti 1993, p. 693). Temi come la situazione climatica del disgelo, della primavera scarsa, ossia prematura, che acuisce le sofferenze delle stagioni sono comuni alle poesie. Stefano Dal Bianco, ad esempio, in Zanzotto 1999, p. 1430, ha messo in luce una vera e propria identità tematica per il racconto *Oltre l'arsura* (1946) che precede *Storie dell'arsura* nell'*Elegia e altri versi*. Per un'attenta ricostruzione della raccolta *Sull'Altopiano* cfr., sempre in Zanzotto 1999, G. Villalta pp. 1685-1710.

10 La lettera si trova nell'Archivio «Carte del Contemporaneo» presso il Centro Interuniversitario di Studi veneti (CISVe). Nel Fondo Carlo Della Corte sono conservati 24 documenti di Zanzotto tra lettere, cartoline postali, biglietti e una lunga testimonianza in morte dell'amico: sono catalogati in numero progressivo secondo l'ordine cronologico dal n. 1 al n. 24 in ACC/FCdC corr. 539 (Zanzotto).

direttrice del Collegio svizzero; *Altri Racconti e Prose*, in cui il paesaggio predominante è quello invernale, rappresentato come un «ultratempo»;¹¹ e infine *I Diari* in cui paesaggio e stato d'animo diventano inscindibili.

L'orizzonte largo e lontano che si intravede anche nei racconti è poi quello che porta ai confini stessi della poesia, forse ai confini dell'indicibile: il paesaggio è punto di percezione e di osservazione in cui l'io resta centro di una domanda infinita di riconoscimento; è al paesaggio che anche il prosatore Zanzotto chiede la memoria della storia e degli accadimenti umani. Se in un verso della *Beltà* aveva scritto: «Ho paesaggito molto», Bandini (1974) nella sua puntualissima recensione ai racconti del poeta trova infatti una conferma sul versante delle prose, mettendo in luce che si tratta di un paesaggio particolarissimo, prevalentemente autunnale, sullo sfondo di una provincia contadina che affonda in muffe, muschi e alluvioni.

La breve prosa che ho scelto è *Idea dell'autunno*. È datata 1949 ed è la penultima della seconda sezione del libro: è apparentemente fuori contesto nella raccolta, e non è certo la più bella ma è significativa per quel suo porsi come confine estremo della raccolta in quanto «equidistante dal poema in prosa come dalla prosa d'arte, una narrazione di carattere allegorico-evocativo, presente anche negli altri componimenti, ma con discontinuità» (Villalta 1999, p. 1702).

In *Idea dell'autunno* l'immagine del viaggio è ambivalente, vicina a un sentire sereniano, in una sorta di convertibilità reciproca, tra rinnovamento e ripetizione delle esperienze (Cfr. Mengaldo 1975, pp. 89-116).

Ci troviamo in uno spazio e in un tempo indeterminati dove il viandante-viaggiatore può essere lo stesso lettore che si muove sovrastato da un senso di allarme, di qualcosa di terribile che incombe su di lui. L'esterno è una foresta autunnale vagamente antropomorfizzata («le selve invecchiate»), il verde resiste nei vastissimi prati (e come non ricordare il verde di novembre di poesie come *Perché siamo* o *Al bivio* in *Dietro il paesaggio?*), i boschi e i giardini si spingono fino ai monti, le foglie stillano luce aranciata, e poi gli erranti ruscelli, le valli, i laghetti appena nati dalla pioggia aprono a un paesaggio indefinito. L'interno la cui soglia sono le campanule celesti che pendono dal davanzale della casa è raccontato dalle stanze che accolgono il visitatore-lettore ognuna col suo odore particolare e possono confondere perché diventano specchi «nei quali la realtà tendeva, in diverse forme, a divenir figura» (2007, p. 93).

Domina l'imperfetto, tempo caro anche a Celati e la narrazione è condotta da un 'noi' non solo maiestatico ma inclusivo di altri soggetti.

Da subito il lettore è immerso in una dimensione di semi coscienza,

11 A differenza di poeti come Caproni o Sereni, Zanzotto ama l'inverno. Si veda ad esempio in questa sezione il racconto *Parlami ancora*, tutto giocato sulle delizie della polenta con una vera dichiarazione d'amore per le mattine: «Io vi voglio ancora, mie mattine, voglio vivere, e nelle vostre ombre incristallite dal profumo della notte mi siedo tra i cespugli» (2007, p. 57).

in cui il ricordo e la memoria si confrontano con una realtà che vi si contrappone non nel suo incanto ma nella sua terribilità: il tramonto è «l'ultimo gorgo del giorno» (p. 93) in cui sprofonda il mondo; il ritorno del sole è trasfigurato come da una lotta e da una tortura, oppure pende «pericolante all'orlo dei cieli» (p. 95) e sembra voler confidarsi con la Terra sfatta e muschiosa. L'idea della bellezza della terra si accompagna infatti allo sgomento che questa possa nascondere qualche orrore: nella danza dei colori autunnali del giorno che si spegne si palesa Thanatos, «il dio dalle viscere di bronzo» (p. 94)

In questa sorta di sonnambulismo il lettore non può che vedere una realtà trasfigurata: il grande amabile fiume dal colore di latte appare nel calar della sera e prende le sembianze dell'Acheronte, mentre i paesi al di là delle sue sponde indicano la soglia dell'Ade. Al tempo stesso le immagini orrifiche sono allontanate dalla ninfa benevola, bambina ironica e sorella, giunta da ignoti spazi. Figura di realtà e di sogno, che sia lei la vera interlocutrice, colei che può consolare?

Proprio allora, giunta da ignoti spazi, risuonava nelle nostre menti una voce blanda e cara che sembrava volerci insegnare ad accettare serenamente, anzi ad amare, la decadenza dell'essere; una voce di ninfa, rimasta nostra sorella e bambina, che tentava di trasformare in casta voluttà il nostro abbandono. (p. 95)

Il tempo di questo dormiveglia narrativo non è solo quello meteorologico delle piogge e delle nebbie ma si rivela soprattutto nell'aggrapparsi ai giorni e alle ore senza velleità di ribellione al destino. E in questa direzione va l'idea dell'invecchiare come perdita e come inesorabile mutamento:

Quelle fanciulle che ci avevano guardati con amore in altro tempo, anch'esse, unica certezza e quiete, cominciavano a divenirci estranee. I tratti dei loro sorrisi s'intristivano, i puri corpi si ammantavano di un nuovo freddo lume, ma nelle menti maturavano la crudeltà del silenzio ed il rigore dell'indifferenza. Era vano chiedere amore o anche solo un ricordo di noi a queste sconosciute creature. (p. 94)

Le presenze amate diventano sconosciute creature avvolte dal silenzio, nuove figlie dell'Ade, ormai prive degli sguardi pietosi, prive delle tenere membra, delle bocche vivaci; non possono, a loro volta, che respingere «la nostra devozione febbrile» (p. 94).

Progressivamente il lettore scivola in un mondo da fiaba inquietante, è avvolto dalle profondissime notti interrotte dai colori che passano dall'oro terrestre, «colore della tristezza (o della speranza?)» (p. 95) all'azzurro glaciale; le ombre che disegnano paesaggi vegetali di tenebre sempre più rigogliose «alimentavano astri selvaggiamente splendidi, che ci portavano

il sonno» (p. 95) e le voci della mente, popolate dalle presenze del poeta (in primis l'amato Hölderlin) bisbigliano un piccolo messaggio che sembra uscire dallo spazio del racconto, affidato alla bottiglia della speranza:

Ma mentre cedevamo, perfino nell'incubo invernale, fra le struggenti carezze delle ombre, tra le lusinghe dell'Erebo, sentivamo nell'eco di quella voce l'ago della nostra mente, l'acuta spina della nostra volontà di esistere, che durava, anche senza appartenerci del tutto in un suo minimo e quasi acre splendore; avvertivamo la mente che continuava, riflesso di nevi e di acque perdute, avvertivamo, anche se non per noi, il gusto di un debole, desolato trionfo sulla morte. (p. 96)

Sul versante celatiano, il paesaggio che si apre al lettore è un altrove che non condivide nulla di conosciuto, che non allude ad alcun profumo familiare. Lo separano dalle pagine di Zanzotto un incanto inseguito per le terre lontane accordabile con le proprie zone, le sue campagne, il fiume delle sue terre che non è più il Piave ma il Po.

A differenza di Zanzotto, Celati è un narratore puro e le voci e i brandelli di dialogo che raccoglie per via, quelle parole che passano di bocca in bocca che tanto spesso richiama,¹² diventano visioni. Conta il modo di porsi, la postazione da cui guardare: è il suo sguardo panoramico a rendere possibili le storie e i suoi modelli sono, non a caso, oltre a Boiardo e Ariosto, le novelle antiche, dal *Novellino* a Boccaccio a novellieri come Bandello, Sacchetti e Basile.

Da *Narratori delle pianure* in avanti il suo un po' enfatizzato andare a piedi oltre a disegnare un suggestivo «atlante delle derive»,¹³ scandisce una particolarissima metrica del racconto con le accelerazioni e il passo lento imposto dal susseguirsi delle visioni, dagli incontri con altri viaggiatori, dalle fermate (gli stacchi tipografici accuratamente dosati a seconda delle funzioni che devono ricoprire), dai cambiamenti di direzione imposti spesso da improbabili cartelli stradali. L'andare che ci viene rappresentato anche attraverso il personaggio dell'autore che parla in prima persona o interviene nelle storie che 'vede' avviene in uno stato di deliquio, ai confini tra la veglia e il sonno. Spesso l'impostazione è diaristica (penso in particolare al notevole *Verso la foce* o ad *Avventure in Africa*), non mai cronachistica proprio perché al lettore arrivano sequenze accuratamente montate dallo scrittore che, come è stato giustamente sottolineato, sono tenute insieme

12 Utile per inquadrare il mondo dello scrittore è il volumetto: *Conversazioni del vento volatore* (Celati 2011). Lo scrittore vi raccoglie una serie di scritti e di interviste rielaborate che spaziano da temi squisitamente letterari e filosofici a riflessioni esistenziali, soffermandosi sulle proprie modalità compositive delle novelle, dei documentari, dell'attività traduttiva, saggistica e teatrale.

13 È il titolo del bel libro di Giulio Iacoli (2002). *Atlante delle derive. Geografia da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*.

dallo sguardo, il quale a sua volta tiene vive le sensazioni: «E allora non dirà ciò che ha visto, ma vedrà ciò che dice» (Regazzoni 2005).

Fata Morgana è un libro a prima vista un po' laterale rispetto ai suoi più noti, presenta un'intonazione diversa, profetica, in qualche modo fa storia a sé. Lo strano viaggio che racconta rimanda a un mondo inventato e allucinato, alza per il lettore un sipario verso un orizzonte che lo fa scivolare fuori dal tempo. A differenza di altri libri di Celati, che contengono anche piantine dettagliate degli itinerari in cui si svolgono le storie, ora l'ambientazione è in un imprecisato e insieme circostanziato continente a nord est della costa normanna così descritto ad apertura di libro:

A quattrocento chilometri dal mare verso nord est, un massiccio basaltico chiude il territorio dei Gamuna alle influenze delle popolazioni costiere, mentre sul versante opposto un vasto deserto sabbioso lo separa dalle strade che portano alle città dell'interno. Questo deserto non è attraversabile con normali mezzi di trasporto perché formato da placche d'argilla piene di crepe, che appena piove possono trasformarsi in grandi pantani come quelli che gli arabi chiamano wadi, e pericolosi come i wadi in primavera. (2005, p. 9)

Con la popolazione bizzarra e stramba dei Gamuna, di cui narra accuratamente usi e costumi, il narratore ha rapporti per interposta persona: le notizie gli provengono da narratori di secondo grado, vale a dire un amico viaggiatore, una piccola suora vietnamita e un colonnello aviatore che hanno soggiornato a lungo in quelle terre e che usciranno di scena uno dopo l'altro nelle pagine finali del libro.

La testimonianza dei tre interlocutori è un filtro che vela e rende fantastico questo particolare resoconto etnografico, proprio perché nella narrazione si intrecciano tre punti di vista. Il lettore entra quasi senza accorgersene in un territorio fantastico (non fiabesco!), popolato da uomini e donne dai caratteri inusuali. Gli uomini Gamuna sono dediti alla pastorizia e scandiscono le loro giornate con ritmi diversi che incidono sulle loro parlate e sui loro sguardi: il tempo allegro del mattino, il tempo andante del pomeriggio, il tempo lento del tramonto e il tempo strano della notte.

La differenza tra uomini e donne passa oltre che per l'aspetto fisico (gli uomini longilinei, filiformi, incerti nei movimenti, le donne carnose, 'abbondanti', pettorute, sicure) dalla qualità dello sguardo: se gli uomini hanno uno sguardo tremolante che si accentua in presenza di forestieri, le donne invece hanno «sguardi arditi e misteriosi»:

Ci sono sguardi mattutini e pomeridiani di donne gamuna che metterebbero in imbarazzo chiunque; perché paiono apertamente voluttuosi, ma al tempo stesso fanno sorgere nei maschi un forte sospetto d'essere attirati in un tranello per venire poi svaligiati, massacrati, castrati. Gli

uomini chiamano quelle occhiate ‘sguardi di civetta losca’, e le temono come portatrici di un’allucinazione con frenesie che possono rompere il debole filo dell’esistenza. (p. 13)

La vita dei Gamuna si svolge in un paesaggio degradato, punteggiato da edifici crollanti, auto abbandonate, reperti vari e vestigia di altra civiltà e altro tempo, insomma un paesaggio che raccoglie qualcosa dal suo bel documentario, *Visioni di case che crollano* del 2003. All’apparenza i Gamuna sono un popolo di oziosi, di perdigiorno, ma secondo il narratore la loro inerzia è figlia della malinconia di chi non vuole accettare il cambiamento e dunque tende a lasciare tutto nello stato in cui si trova. Così le loro credenze: l’Essere dal Largo respiro che li protegge dai miraggi che Fata Morgana accende nel deserto, la venerazione di quegli stessi miraggi, la «scintilla d’iridescenza» che porta l’anima a perdersi lontano dal corpo. L’idea dell’avvenire che avvolge tutte le cose e noi stessi riporta alla realtà, anche se ad illustrarla sono personaggi che sembrano un po’ folli, a ben guardare non poi così dissimili dai quelli lunatici e strampalati delle sue storie precedenti: anche questi sembrano indicare dai margini estremi le vie di verità impensate, non ovvie.

Celati aveva dichiarato di considerare *Fata Morgana* il suo libro più autobiografico, quello che meglio illustrava la sua distanza dai romanzi traboccanti di Ego alla Moravia (suo costante bersaglio). Lo racconta in Regazzoni 2005, allargando il discorso ad alcuni dei suoi riferimenti principali senza rinunciare a qualche freccia polemica:

Ho trascorso più di metà della mia vita all’estero, dunque ho una visione schizoide del mondo: i Gamuna sono la famiglia che ho lasciato alle spalle [...]. Il fantasticare è stato disprezzato dal razionalismo. E mi ricordo anche di quando Fofi attaccava la fantasia giudicandola reazionaria. Ma Vico, Leopardi, Heidegger dicono che la conoscenza passa attraverso gli stati emotivi, dunque nulla si può, senza immaginazione. Con la fantasia impostiamo analogie fra ciò che sappiamo e ciò che ignoriamo. Dobbiamo imitare i fanciulli, spiega Vico, perché sanno dare senso alle cose insensate [...] i libri sono sempre più affollati di personaggi che sono altrettanti ego. Tutti i romanzi, compreso Eco, traboccano di ego. Invece il narrare ha una componente etnografica fortissima, da Marco Polo a Dante, alle visioni dei santi. Ecco perché amo Ariosto e Boiardo, perché il loro eroe fa parte della popolazione. Non del popolo, che è già un’accezione politica, ma della popolazione: cioè di persone legate da un patto etico fondato su famiglie, commerci, costumi, alleanze. Questo io penso, di questo voglio scrivere.

Vincente o meno, la sua sfida che si concentra in questa narrazione etnografica e antropologica ricca di risonanze letterarie, con eroi immaginari

che da svegli hanno le visioni e nel sonno sono invece più concretamente sulla terra è suggestiva. Fa riflettere. Lo scenario di questo mondo alla rovescia disegnato nella Gamuna Valley è apocalittico: la fantasmagorica realtà dei Gamuna, con la loro lingua che cambia intonazione e significati con il trascorrere della giornata, col loro essere con naturalezza indenni da ogni inutile tensione, col loro gusto del paradosso coltivato con pazienza (uno dei motti degli anziani Gamuna è: «L'avvenire non è più là davanti che ti aspetta [...] ma ti avvolge intorno in tutte le cose. L'avvenire si vede dovunque come un'onda che viene e ti trascina, ma spazza via l'altalena di speranze e timori», 2005, p. 86), con la loro idea della vita come allucinazione e del mondo come miraggio che può sparire ad ogni momento si riflette, in un mirabile gioco di specchi, di ombre e di luci, negli effimeri paesaggi di un'altra civiltà, quella occidentale, quella cosiddetta moderna e civile.

Scrittore più diegetico, cioè descrittivo, che mimetico nei suoi lavori di questo periodo, Celati tende a guidare il lettore verso un punto di vista squisitamente straniante.

La Gamuna Valley si presenta con una galleria variopinta di personaggi: Victor Astafali, Augustin Bonetti, sorella Tran e gli uomini e le donne gamuna tra i quali spicca la bellissima e altezzosa Buabia Sangito. Evocano altri mondi e altre storie: le colonie, le missioni, le avventure, gli studi e i reportage su cui si allunga l'ombra, costante ed inquietante, di una guerra che non finisce mai.

Separati simmetricamente, il mondo reale e quello dei Gamuna, guardano però nella medesima direzione che è poi l'unica possibile, come scrive Gianni Celati in un passaggio che è una delle chiavi di *Fata Morgana*:

Dicono che ognuno corre dietro a certe illusioni e nessuno può farne a meno, perché tutto fa parte d'uno stesso incantesimo. Dicono che alcuni miraggi sono mortali o procurano guai, altri danno l'impressione di soddisfare la fame o la sete, le voglie carnali o i sogni di gloria. E i miraggi del deserto sono particolari solo per questo: perché mostrano che inseguendo le illusioni ci si sbaglia sempre, e non c'è modo di non sbagliarsi, e la vita non è che un perdersi in mezzo ad allucinazioni varie. (pp. 34-35)

Le storie, sembra di capire, sono l'unica mappa che può essere ancora utile per orientarsi nel mondo e per coltivare l'illusione di esseri vivi, per impedire che le parole si ritirino da noi. Sono le storie a far sì, anche, che si possa immaginare una città fantastica senza violenze e senza guerre, una vera oasi insomma, anche se dopo scopriamo che era solo un miraggio. I Gamuna, infatti, sono convinti che tutto quanto sta in basso sia un unico fenomeno di fata morgana e che «ogni immagine di vita sulla terra non sia altro che un miraggio del genere. Loro lo chiamano 'la grande allucinazione del mondo' (teru-u ta)» (p. 10).

Bibliografia

- Agosti, Stefano (2015). «Una lunga complicità: Scritti su Andrea Zanzotto». Milano: Il Saggiatore.
- Bandini, Ferdinando (1974). «Schede per Sull'Altopiano». *Studi Novecenteschi*, n. 8-9, pp. 175-183.
- Bassi, Silvia (2010). «Un giardiniere e botanico delle lingue» [online]. *Andrea Zanzotto traduttore e auto traduttore*. Disponibile all'indirizzo <http://dspace.unive.it/handle/10579/1068>. (2015-03-28).
- Celati, Gianni (1985). *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni (1987). *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni (1989). *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni (1998). *Avventure in Africa*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni (2001). *Cinema naturale*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni (2005). *Fata Morgana*. Milano: Feltrinelli.
- Celati, Gianni (2011). *Conversazioni del vento volatore*. Macerata: Quodlibet.
- Celati, Gianni; Benati, Daniele (a cura di) (2006). *Storie di solitari americani*. Milano: Rizzoli (BUR).
- Giudici, Giovanni (1982). *Addio, proibito piangere*. Torino: Einaudi.
- Iacoli, Giulio (2002). *Atlante delle derive. Geografia da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Joyce, James (2013). *Ulisse*. Traduzione e prefazione di Gianni Celati. Torino: Einaudi.
- Lorenzini, Niva (2014). *Dire il silenzio: La poesia di Andrea Zanzotto*. Roma: Carocci.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1975). *Iterazione e specularità in Sereni*. Postfazione a Sereni, Vittorio. *Gli Strumenti umani*. Torino: Einaudi, pp. 89-116.
- Regazzoni, Enrico (2005). «Un degrado» [online]. «La Repubblica», 2 aprile. Disponibile all'indirizzo <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/04/02/un-degrado.html>. (2015-03-28).
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2004). «Palinsesti contemporanei (storie senza fine o fine delle storie?): Le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia». *Testo*, n. 48, luglio-dicembre, pp. 93-107.
- Ungaretti, Giuseppe (1993). «Piccolo discorso sopra *Dietro il paesaggio* di Andrea Zanzotto». In: Ungaretti, Giuseppe, *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori, i Meridiani, pp. 693-699.
- Villata, Gian Mario (1999). «Commento e note alle prose». In: Zanzotto, Andrea, *Le poesie e le prose scelte*. Milano: Mondadori, i Meridiani, pp. 1685-1739.
- West, Rebecca (2000). *Gianni Celati: the Craft of Everyday Storytelling*. Toronto: University of Toronto Press.
- Zanzotto, Andrea (1999). *Le poesie e prose scelte*. A cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori, i Meridiani.
- Zanzotto, Andrea (2007). *Sull'altopiano: Racconti e prose (1942-1954)*. A cura di Francesco Carbognin. San Cesario di Lecce: Manni.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Raccontar fole

La Sardegna esotica dei viaggiatori tra Sette e Ottocento riletta da Sergio Atzeni

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia)

Abstract In *Raccontar fole* Atzeni comments the representation of Sardinia given by travelers in the eighteenth and nineteenth centuries, within a postcolonial perspective. In this text, the Sardinian population is considered uncivilized, 'primitive', and 'savage'. Atzeni, however, enriches the postcolonial perspective by questioning the relationship between place, memory and history. *Raccontar fole* shows us how it is impossible to separate history from legends and myths. It shows us that telling the story of the subaltern means questioning the historicism of Hegelian and Marxist tradition as well as the positivist historiography.

Sommario 1 La Sardegna degli altri. – 2 Esotismo e fole. – 3 Atzeni postcoloniale. – 4 Riconquistare il presente.

Keywords Atzeni. Travel Literature. Italian Postcolonial Literature.

1 La Sardegna degli altri

Sergio Atzeni (1952-1995) non è scrittore universalmente noto, benché sia riconosciuto come una delle voci di maggior rilievo della letteratura contemporanea in Sardegna, autore di opere di narrativa,¹ alle quali si affianca la raccolta di scritti giornalistici curata da Gigliola Sulis (cfr. Atzeni 2005), oltre che curatore e traduttore di un numero significativo di edizioni italiane di testi di autori prevalentemente francesi e francofoni.² Infine, due suoi racconti sono diventati film: *Bellas mariposas* (2012) di Salvatore Mereu e *Il figlio di Bakunin* (1997) di Gianfranco Cabiddu.

1 Elenco di seguito le principali: *Aray Dimoni* (1984); *Apologo del giudice bandito* (1986); *Il figlio di Bakunin* (1991); *Il quinto passo è l'addio* (1995); *Passavamo sulla terra leggeri* (1996); *Bellas mariposas* (1996).

2 d'Angeville, *Io in cima al Monte Bianco* (1989); Lipovetsky, *L'Impero dell'effimero* (1989); Bennassart, *Cristiani di Allah* (1991); Malvezzi, *Viaggio in Europa* (1991); di Savoia, *Giovinazza di una regina* (1991); Hoàng, *Gengis Khan* (1992); Onfray, *Cinismo* (1992); Stendhal, *I ventitre privilegi* (1992); Strauss, *Storia di Lince* (1993); Sartre, *L'ultimo turista* (1993); al-Tabari, *I profeti e i re* (1993); Chamoiseau, *Texaco* (1994); Genette, *Finzione e dizione* (1994); Dolto, *I problemi dei bambini* (1995) e *Solitudine felice* (1996); Roux, *Tamerlano*, (1995).

In questa sede vorrei concentrare l'attenzione su una sua opera postuma, *Raccontar Fole*, uscita da Sellerio nel 1999, che non è un reportage di viaggio, bensì una riflessione, spesso ironica e divertita, ma non per questo meno critica, su come i sardi siano stati rappresentati da alcuni viaggiatori europei alla fine del Settecento e lungo l'Ottocento. In una lettera che accompagnava il manoscritto del testo, inviato al direttore del quotidiano *L'Unione sarda*, Massimo Loche, poi pubblicata da Giuseppe Marci nello studio *Sergio Atzeni: a lonely man*,³ *Raccontar fole* veniva così presentato:

Costruit[o] usando *soltanto* scrittori non sardi – italiani, tedeschi, francesi, inglesi: i sardi del passato non raccontati da se stessi ma da un occhio esterno [...] perché l'occhio esterno vede con più freddezza, con meno affetto... naturalmente, quando gli stranieri hanno raccontato fole, ho cercato di smontarle. (Marci 1999, p. 147)

Ciò che interessa l'autore è dunque una prospettiva esterna alla Sardegna. Atzeni si era già interrogato sulle ragioni dell'interesse del mercato editoriale nazionale verso l'isola. A proposito del racconto di un viaggio di David Herbert Lawrence, nel 1981, aveva, ad esempio, mostrato di apprezzare la descrizione che lo scrittore inglese proponeva di Cagliari, constatando, in margine, che la maggior parte degli scritti consacrati alla città, e più in generale alla Barbagia, sono di mano di autori non sardi. (Atzeni 2005, pp. 781-782)

Due anni più tardi Atzeni torna sul racconto di Lawrence con un atteggiamento assai più pungente, sottolineando gli aspetti 'visionari' di questo resoconto, scritto dopo una permanenza di poche ore nella città sarda, durante le quali Lawrence non ebbe nessun contatto con i suoi abitanti (p. 793). Come nota Onnis (2014, pp. 187-188), si tratta di un mutamento di prospettiva nella valutazione del racconto di Lawrence che, se non smentisce l'apprezzamento della bella pagina, non per questo rinuncia a evidenziarne i tratti esotizzanti. Nel 1988, infine, a proposito della traduzione italiana del romanzo di Peter Handke *Il cinese del dolore* (nel quale il protagonista compie un viaggio in Sardegna), Atzeni trae delle conclusioni generali: «La Sardegna descritta dai narratori e dai viaggiatori europei è un territorio magico e demoniaco, selvaggio e misterioso, luogo di visioni, soglia dell'ignoto» (2005, p. 815).

A partire dalla persistenza di questa rappresentazione della Sardegna, lo scrittore sardo ha deciso, con ogni probabilità tra il 1988 e il 1989, di iniziare la sua ricerca intorno ai resoconti dei viaggiatori tra Sette e Ot-

3 Questa e le informazioni che seguono sugli articoli usciti su *L'Unione sarda* devono alla accurata tesi di Ramona Iolanda Onnis dal titolo *Une lecture postcoloniale de l'oeuvre de l'écrivain sarde Sergio Atzeni*, discussa nel 2014 all'Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

to cento, esaminati in *Raccontar fole*.⁴ Si tratta, dunque, di un volumetto che commenta, rilegge, critica, la rappresentazione fornita dai viaggiatori, europei ‘evoluti’, di un popolo da essi considerato meno evoluto, quando non ‘primitivo’ e ‘selvaggio’. Un popolo che parla una lingua propria e abita un’isola che diventa uno dei confini del mondo civilizzato, un margine, una terra da guardare con curiosità e al tempo stesso da mappare, descrivere, catalogare. Atzeni stesso sceglie di strutturare il proprio libro come usavano fare i viaggiatori del *Grand Tour*, utilizzando le rubriche tematiche (la fauna, la flora, il paesaggio, il clima). Egli, però, mostra al lettore fin dalle prime pagine come all’esigenza di catalogare e a quella di informare i futuri viaggiatori sui pericoli e le bellezze del luogo si unisca spesso nei suoi viaggiatori quella di ‘fare letteratura’. Ne deriva una rappresentazione della Sardegna fantasiosa, tendenziosa, poiché l’obiettivo dei viaggiatori non è tanto quello di informare il pubblico, quanto piuttosto quello di intrattenere, stupire e divertire i lettori. L’occhio esterno, pur avendo il vantaggio di essere meno coinvolto affettivamente, ha però lo svantaggio di essere portatore di un atteggiamento ‘esotista’ e ‘primitivista’. Come ha notato Andrea Cannas, nel testo «viene rimarcata la sopravvivenza per tutto l’Ottocento, e oltre, del mito del selvaggio, nella consueta esemplare oscillazione bontà/ferinità» (2011, p. 127).

In questa ricerca di un punto di vista, né troppo interno né troppo esterno, Atzeni sembra porsi a suo modo l’ardua questione – continuamente riproposta dagli studi postcoloniali – di chi ha il potere di rappresentare chi e di come avvenga la rappresentazione. La questione abbia dato luogo a un dibattito tra gli antropologi e gli etnologi che ha portato alla revisione degli statuti disciplinari di questi ambiti di ricerca, ha appassionato gli studiosi vicini agli studi postcoloniali,⁵ ha investito gli studi di imagologia, dunque anche – e non secondariamente – l’oggetto del presente volume. Atzeni, che della rappresentazione della Sardegna, del suo paesaggio e della sua storia, ha fatto il centro del proprio narrare, porta un originale contributo a questi studi con un libricino che potrebbe anche essere letto come testo di critica postcoloniale. Del resto, lo scrittore cagliaritano è stato presto annoverato tra i rappresentanti di quella letteratura postco-

4 Cfr. Cannas, *Mitopoiesi e fole per un’immagine favolosa della Sardegna* (2011). I resoconti di viaggio esaminati in *Raccontar fole* sono: Fous, *La Sardegna nel 1773-1776* (1899); Balzac, *Lettres à Madame Hanska, 17 aprile 1838* (1967-1971); Von Maltzan, *Il Barone Maltzan in Sardegna* (1886); Smith, *Sketch of the Present State of the Island of Sardinia* (1828); Jourdan, *L’île de Sardaigne* (1861); Warre, *The Island of Sardinia* (1849); Domenech, *Pastori e banditi* (1930); Valéry, *Viaggio in Sardegna* (1931); Bresciani, *Dei costumi dell’Isola di Sardegna comparati con gli antichissimi popoli orientali* (1850).

5 Particolarmente radicale e destinata a creare ampio dibattito è la posizione esposta in Spivak (1988).

loniale da lui stesso ammirata ed emulata,⁶ non da ultimo per l'uso di una lingua che realizza un «meticcio italo-sardo», promuovendo anche su questo terreno il discorso della creolità «ossia della commistione linguistica, della sperimentazione narrativa e della moltiplicazione delle identità» (Garreffa 2012, p. 75).

2 Esotismo e fole

Tornando ai viaggiatori in Sardegna, Atzeni nota ad apertura di libro come essi non si lascino scappare l'occasione di 'raccontar fole' (come Lawrence e Handke, in fondo), come fa Joseph Fuos, «bella tempra di costruttore di leggende e miti» (Atzeni 1999, p. 10), cappellano militare, autore nel 1780 delle *Nachrichten aus Sardinien*.⁷ Rispetto alle frequenti menzogne, raccontate da viaggiatori colti che mentivano sapendo di mentire, l'autore oscilla tra l'esigenza di decostruire un discorso, che ha contribuito a istituire e consolidare stereotipi, e la consonanza, che uno scrittore non può non sentire verso gli inventori di miti e leggende. L'attenzione di Atzeni, in realtà, è rivolta alla seguente questione: la Sardegna si presta ad essere luogo fiabesco nel quale ambientare simili invenzioni letterarie, perché è un luogo marginale, un'isola che ha presto perduto la propria autonomia, divenendo periferia di qualche centro.

Nei resoconti di viaggi che lo scrittore prende in esame è facile riscontrare una medesima tendenza a caratterizzare temporalmente le differenze o, in altri termini, a proiettare l'asse temporale su quello spaziale, producendo quella che l'antropologo Johannes Fabian ha definito la «negazione della contemporaneità» (1983, p. 25). Tale negazione, tipica dell'atteggiamento primitivista, prevede che i popoli vengano situati in tempi diversi, postulando un distanziamento non solamente spaziale, ma anche temporale tra l'osservatore, antropologo o viaggiatore, e la popolazione o il soggetto osservato. Scrive a questo proposito Eric J. Leed:

Per l'antropologia i distanziamenti del tempo hanno la stessa funzione che ebbero per gli storici rinascimentali. Le epoche trascorse tra l'infanzia dell'uomo e la sua maturità servivano a separare, sacralizzare, 'purificare' quelle norme che si pensava risiedessero nella società primitiva, ponendole su un piano diverso da quelle del mondo moderno. Così l'antropologia ereditò le funzioni della storia rinascimentale, for-

6 Si consideri che Atzeni ha tradotto Patrick Chamoiseau, scrittore vicino a Glissant e alla poetica della creolità, e in particolare quel grande romanzo sulla vita martinicana che è *Texaco*, vincitore del premio Goncourt nel 1992. Cfr. nota 3.

7 Opera tradotta in italiano nel 1899 dall'avvocato Gastaldi Millelire, con il titolo *La Sardegna nel 1773-1776, descritta da un contemporaneo*.

nendo una galleria di ‘modelli d’uomo’, lontani nel tempo, ma sempre presenti ed osservabili, utilizzabili per i giudizi sulla modernità. Alla fine il modello antropologico dell’uomo primitivo si sostituì a quello del mondo antico come ricettacolo di norme alle quali si attribuiva valore e ha fornito un nuovo ‘classicismo’ fatto su misura per un’epoca industriale. (1992, p. 206)

La raccolta di dati e notizie dagli altri mondi viene così organizzata entro un percorso lineare, e la categorizzazione temporale ordina le differenze percepite nel transito spaziale secondo una gerarchia implicita dei popoli, che ha implicazioni morali e interpreta le differenze in quanto mutamenti da uno stadio all’altro dell’evoluzione della specie. Un tale strumento ordinatore cristallizza i ruoli dell’osservatore e dell’osservato e costruisce una narrazione impegnata a descrivere la diversità in termini di corruzione o, al tempo dei nostri viaggiatori in Sardegna, di progresso. Ed è allora la critica alla nozione di un progresso dell’umanità, la quale raggiunge il proprio stadio di maggiore perfezione negli ordinamenti sociali dell’Europa post-rivoluzionaria, ad animare la rilettura che Atzeni compie dei viaggiatori sette-ottocenteschi, portatori di una visione del mondo e dello sviluppo del mondo orientata in senso progressivo.

La questione dello storicismo viene affrontata dallo scrittore a più riprese nei romanzi e negli articoli, e diviene centrale in *Passavamo sulla terra leggeri* (pubblicato postumo nel 1996), un romanzo storico molto particolare, come tutti quelli di Atzeni (si pensi a *Il figlio di Bakunin*, dedicato ai minatori del Sulcis), «opera-manifesto di approdo di un apprendistato narrativo, compendio e in parte sublimazione delle riflessioni su oralità e scrittura, mito e fantasia, Storia e identità» (Argiolas 2011, p. 111). Si tratta, infatti, di una sorta di narrazione sospesa tra storia e mito, raccontata da un ‘custode del tempo’, Antonio Setzu, che tramanda oralmente la storia sarda e che a un certo punto afferma: «Noi custodi del tempo, dal giorno della perdita della libertà sulla nostra terra, abbiamo preferito finire la storia a questo punto» (1996, p. 2011).

Vale la pena ricordare che Michela Murgia, nel suo *Viaggio in Sardegna*, cita queste righe per sottolineare che il riferimento di Atzeni «è esplicitamente al 1402, anno in cui morì il giudice Eleonora di Arborea, segnando la fine dell’ultimo Giudicato libero della Sardegna, comprendente anche i territori della Barbagia attuale» (2008, p. 13). Otto anni dopo il Giudicato passò sotto il dominio aragonese e così ebbe fine la «splendida cultura giudiciale», prosegue Murgia, «che si basava sulla combinazione di elementi appartenenti alla cultura sapienziale nuragica (come la proprietà collettiva della terra) con istituti normativi di derivazione romano-bizantina» (p. 13).

Il colonizzatore, in questo e in altri esempi che potremmo trarre dalla riscrittura della storia sarda ad opera di Atzeni, non è dunque motore di un ingresso nella storia, piuttosto, in questo caso, del suo cristallizzarsi; non

è agente di progresso e civiltà, ma può esserlo del loro contrario. Questa, in estrema sintesi, è la visione che della Sardegna e della sua storia offre Atzeni, ed è proprio questa cornice che ci aiuta a inquadrare le questioni che si agitano al fondo delle 'fole' narrate dai viaggiatori stranieri. Essi, infatti, convinti di essere civili in un mondo meno civile, costruiscono l'immagine della Sardegna come Altrove esotico, dove vivono uomini fuori dalla storia. Un luogo nel quale si possono ambientare narrazioni fiabesche:

Fuos era tranquillo e sicuro dell'impunità: la Sardegna, per la quasi totalità degli europei di quel tempo, era ancora un paese sconosciuto, malfidato, sospetto di discendenze arabe, a malapena citato da Cicerone, Tacito, Silio Italico, come granaio, o più spesso come luogo di cattiva fortuna. (Atzeni 1999, p. 11)

La Sardegna si configura come 'Regno di fiaba', nel quale cresce, come racconta Fuos, «l'erba del riso sardonico», che non potrebbe crescere altrove:

Gli uomini colti di lingua tedesca, negli ultimi decenni del Settecento, conoscevano la differenza tra il mondo della realtà e quello della fiaba e delle leggende; chi avesse raccontato di un'erba del riso sardonico che cresceva sui bordi del Reno sarebbe incappato in sbugiardamenti e sbeffeggiamenti pubblici? In Sardegna, però, c'era posto: erba del riso sardonico, deserti infuocati, foreste vergini, abissi vertiginosi, uomini primitivi e crudeli, riti stregoneschi, spettri, fantasmi. (p. 10)

Si tratta, manifestamente, di narrazioni improntate all'esotismo che hanno - scrive Atzeni - «prodotto e diffuso un'immagine: di un paese a metà strada fra realtà e fiaba. Un'isola lontana, primitiva, leggendaria» (p. 13).

A delineare questa immagine 'primitiva' dell'isola contribuisce anche Balzac, in una lettera dalla Sardegna indirizzata alla futura moglie (e, ipotizza Atzeni, forse letta da quest'ultima nei salotti parigini), seconda fonte delle speculazioni di Atzeni. Da Cagliari, il 17 aprile del 1838, Balzac scrive di aver visto «cose tali come si raccontano degli Uroni e della Polinesia» (p. 13): descrive la Sardegna come un regno desertico abitato da «veri selvaggi», dice di aver attraversato a cavallo, a rischio della vita, luoghi inabitati, ma anche «foreste vergini» e di aver camminato «lungo un corso d'acqua ricoperto da una volta di liane e di rami che mi avrebbero cavato un occhio, portato via i denti, rotto la testa» (p. 13). La Sardegna è una terra ricolma di «querce verdi gigantesche, alberi da sughero, lauri, eriche di trenta piedi di altezza» (p. 13), dove non c'è niente da mangiare. Viaggiatore eroico, esploratore e avventuriero, così si rappresenta Balzac in un viaggio immaginario, in un racconto di avventure esotiche, in mezzo a uomini e donne che «vanno nudi con un brandello di tela, uno straccio bucato per coprire il sesso» (p. 14). Balzac mentiva sapendo di mentire,

ma - chiosa Atzeni - «probabilmente immaginava di suscitare discussioni attraversate da brividi licenziosi fra dame e gentiluomini della migliore società parigina» (p. 14). E conclude con ficcante ironia:

Anche i sardi dunque, seppure per un attimo, hanno assolto a un importante compito storico riservato ai primitivi delle aree calde del globo: solleticare le fantasie sessuali degli europei. (p. 14)

I sardi, gli antenati di Atzeni, emergono dalle pagine di questi resoconti come un popolo di 'selvaggi' e di 'banditi'. Arretrati, fuori dalla grande corrente della storia europea, isolati geograficamente, essi sono pertanto anche refrattari a recepire le grandi trasformazioni che l'Europa sta vivendo. Ma non dimentichiamo che per Atzeni tale refrattarietà è anche il segno di una resistenza: meglio - ammonisce Setzu - «finire la storia» (1996, p. 211), piuttosto che aderire a nuovi ordinamenti imposti dai dominatori come segno di civiltà, che negano la propria civiltà. Nessuno degli autori che hanno alimentato la non fittissima rete di rappresentazioni della Sardegna in Europa, sembra sfiorato dal dubbio che la cultura sarda abbia sviluppato forme di resistenza al potere coloniale.

I tempi dei quali narra Balzac, e con lui poi gli altri viaggiatori, sono gli stessi - osserva l'autore - nei quali viveva «la nonna di mia nonna di mia nonna, che quasi certamente mangiava pane impastato con argilla e viveva in una tana di terra senza camino, mentre a Parigi i cuochi sapevano cucinare l'oca in più di trenta maniere differenti e i palazzi erano alti, di pietra, i sofà morbidi, uno sciupio di lumi e cuscini» (p. 15). Così, la Sardegna raccontata dai viaggiatori è la periferia di un'Europa post-rivoluzionaria, lontana non tanto nello spazio quanto nel tempo, appunto 'primitiva' e 'selvaggia'. È un'isola vicina geograficamente, ma in verità distante quanto i popoli della Polinesia, perché remota sotto il profilo temporale.

3 Atzeni postcoloniale

In queste pagine emerge chiaramente l'intento di Atzeni, che consiste in una sorta di rilettura postcoloniale della narrativa di viaggio presa in esame. Questo è uno degli aspetti più rilevanti del libro, ma c'è qualcos'altro che mi preme mettere in rilievo. Atzeni non compie semplicemente questa operazione, ma la complica, mettendo in discussione la relazione tra luogo, memoria e storia: egli mostra come la Sardegna al tempo stesso sia e non sia un luogo fiabesco, come le 'fole' dei viaggiatori vadano decostruite, perché portatrici di un'ideologia che è tempo di demistificare, ma anche come sia al fondo impossibile scindere la storia dalla leggenda e dal mito, come la storia dei subalterni non si possa narrare, se non mettendo in discussione lo storicismo di tradizione hegeliana e marxista, almeno

quanto la storiografia positivista. L'operazione di distorsione compiuta da questi viaggiatori è la stessa che caratterizza l'azione della memoria sulla storia, perché - come scrive Atzeni ne *Il figlio di Bakunin* - «sui fatti si deposita il velo della memoria (questo) lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che il racconto degli storici» (Atzeni 1991, p. 119). Ma la memoria non 'infavola' in modo neutrale e privo di conseguenze, lo fa invece a partire da un punto di vista che alla distanza e al presunto isolamento geografico attribuisce una temporalità che possiamo definire 'non contemporanea'. Per queste ragioni Atzeni, in una conferenza del 1995 dedicata a *Storia e romanzo*,⁸ giunge ad affermare che «il romanzo è la narrazione veridica della vita degli uomini su questo pianeta, la storia è una fantasia» (Atzeni 1995). Di conseguenza, tornando alle 'fole', se la rappresentazione dei viaggiatori è improntata a un'ideologia primitivista, che si fonda sull'abitudine a temporalizzare lo spazio, e costruisce un Altrove fiabesco e irreali, ciò non toglie che il racconto della storia sarda sia anch'esso, se concepito in un'ottica postcoloniale, capace di un recupero della dimensione 'magica', fiabesca, mitica, che i racconti orali introducono a complicare la trama narrativa della moderna storiografia, anch'essa, almeno in parte, informata da protocolli scientifici implicati con una concezione teleologica, stadiale e progressiva della storia.

La concezione storico-geografica di Atzeni è per certi aspetti vicina a quella degli scrittori postcoloniali. Il risultato è la narrazione di un'altra storia rispetto a quelle narrate dai colonizzatori, una storia che accoglie e raccoglie, con piglio etnografico, le fiabe e le leggende, ed è attenta alla memoria, alla microstoria, alla storia della mentalità. Ma ciò che diventa indispensabile, soprattutto per lo scrittore Atzeni che recupera la dimensione orale, mitica, fiabesca dei racconti e li mette sempre in relazione con una geografia, è compiere un'operazione tipica degli scrittori postcoloniali; ovvero - come sottolinea puntualmente Mauro Pala - rifiutare «una storia scritta da altri, poi confluita in convenzione, vincolo» e intraprendere «una ricerca introversa», tracciare una «genealogia simbolica, secondo modalità affini a un'antichissima consuetudine orale sarda» (Pala 2001, p. 113). Per difendersi dal predominio di una storiografia imposta dall'esterno, è necessario un processo di rielaborazione delle proprie origini (le narrazioni orali, il folklore), perché quella che Atzeni definisce «l'appartenenza nazionale doppia, tripla o quadrupla»⁹ (2005, p. 992) può essere resa solo

8 L'intervento è la trascrizione della conferenza tenuta il 20 aprile 1995 presso l'Università di Parma nell'ambito del corso di Letteratura Angloamericana di Roberto Cagliero. Il testo è consultabile online sul sito dello scrittore: <http://www.sergioatzeni.com>.

9 Atzeni conclude l'articolo affermando: «La complessità di radici e tradizioni (sardo, italiano, europeo) rende arduo il compito dello scrittore nazionale, ovvero di chi narra la propria nazione cercando un linguaggio personale ma comunicativo. Arduo ma non impossibile, vale la pena di tentare, è la risposta dei sardi che in questi anni tentano la via della

grazie al recupero della ‘genealogia simbolica’ sarda «nella sua complessa, irregolare sedimentazione di eredità genetiche e attributi esterni» (Pala 2001, p. 114).¹⁰

Nel libro che stiamo esaminando, l’operazione interpretativa compiuta da Atzeni è coerente con questo progetto di scrittura, che al fondo riprende – come ricorda Pala – la domanda formulata da Atzeni nell’articolo «Un’Americana a Napoli» nel 1995, dedicato al romanzo *L’amante del vulcano* di Susan Sontag: «É la domanda che ogni tribù pone all’antropologo straniero, ogni colonizzato al colonizzatore seppure (questo sia) animato da intenzioni amiche: perché non descrivi te stesso invece di descrivere noi?» (Atzeni 2005, p. 907). *Raccontar fole* vaglia come sono stati visti i sardi dall’esterno, tratta i viaggiatori come precursori degli antropologi e pone loro questa stessa domanda.

Per questo Atzeni può a buon diritto essere considerato uno scrittore postcoloniale ed essere annoverato – propone Pala – tra i rappresentanti di quello che Moretti ha definito «realismo magico» (1994, p. 221).¹¹ Infatti, Atzeni, proprio come gli autori latino-americani del *real maravilloso*, va alla ricerca di «una nuova dimensione magica del quotidiano inteso come materiale immediatamente disponibile per la scrittura» (Pala 2001, pp. 118-119), in una condizione dialettica tra la complessa stratificazione delle proprie origini e il desiderio di stare al passo coi tempi.

Ho scelto di occuparmi di letteratura di viaggio in una forma un po’ particolare e – per così dire – indiretta, ovvero analizzando non un libro di viaggio, bensì l’analisi che uno scrittore contemporaneo compie di resoconti di viaggiatori sulla sua terra, la Sardegna. Ho compiuto questa scelta, anche perché mi sembra rappresentativa, anzi anticipatrice, di una tendenza che ha preso piede negli scrittori sardi contemporanei: Murgia e Fois, ad esempio, hanno scritto due resoconti di viaggio in Sardegna. Non è un caso che si tratti di scrittori sardi. Sappiamo infatti quanto l’identità sarda sia questione controversa, sappiamo come il caso della Sardegna rappresenti una questione spinosa nel processo di unità nazionale e come anche per la Sardegna, rispetto al processo di unificazione, si possa parlare di ‘colonialismo interno’. La rivendicazione di un’identità, che non coincide con quella della nazione, viene portata avanti da Atzeni in modo problematico, ponendo in questione non soltanto il nesso lingua/nazione,

narrazione, della letteratura» (2005, p. 993).

¹⁰ Continua Pala: «Nella stratificazione che la genealogia implica vengono compendiate le connotazioni multiple di ‘sardo, italiano ed europeo’ e si verifica, allo stesso tempo, la disintegrazione del canone, fenomeno, anche questo, ben noto ai postcoloniali: una sorta di necessario viatico, un modo di eliminare le incrostazioni del luogo comune attribuito dall’esterno» (2001, p. 114).

¹¹ Anche se lo scrittore sardo rifiuta di essere etichettato, sostenendo che «realismo magico è veramente un’etichetta che ha perduto di senso, e non amo le etichette» (Atzeni 1990).

ma anche le forme del narrare, di quel narrare che tanto peso ha avuto nella 'invenzione' e 'costruzione' dell'unità nazionale. È proprio attraverso la letteratura – sostiene Birgit Wagner, che da anni si occupa della questione sarda – che i Sardi possono affermare la loro alterità e lanciare «una sfida alla capacità nazionale – politica e umana – di vivere e gestire le differenze» (2001, p. 12).¹² La sensibilità di Atzeni è quella di chi raccoglie le fiabe, si pone in ascolto dei racconti, ovvero una attitudine etnografica, vicina alla sensibilità di De Martino, di Carlo Levi e di altri.

Atzeni è uno scrittore postcoloniale in un senso dunque radicale, perché pone in discussione la stessa idea di storia, che ne mina la 'razionalità' e con essa la nozione di 'centralità', quale nozione che nel definirsi implica una eccentricità, o marginalità o perifericità, gerarchicamente inferiore. A questo proposito Margherita Marras sostiene che grazie ad autori come Atzeni, Angioni e Fois «anche la Sardegna diventa tessera del *puzzle* della varia/mutevole e nuova (o semplicemente rinnovata) geografia del romanzo, ancorata al multiculturalismo e al valore culturale anticanonico delle minoranze presenti nei diversi contesti del mondo o, detto altrimenti, una geografia del romanzo localmente variegata e globalmente integrata» (2015, p. 222).¹³ Una storia che è una geografia e viceversa, come è più che mai destino dell'isola, attraversata però dal mondo. Non pare allora un caso che Atzeni abbia scritto *Raccontar fole*, un libro interno a un percorso, momento di una riflessione che si va approfondendo negli anni sulla relazione tra identità e racconto, tra geografia e storia.

Atzeni pertanto sul versante sardo, ma non soltanto, è un anticipatore nel panorama letterario, ma anche in quello critico: la prospettiva postcoloniale alla fine del Novecento non è ancora consolidata neppure all'interno degli studi letterari italiani. Atzeni, in particolare, intende compiere a suo modo, con leggerezza, uno studio imagologico; egli vuole anche (e lo dimostra la collocazione nella collana *La Memoria* di Sellerio, inaugurata, com'è noto, da Leonardo Sciascia), attraverso fonti poco note, ricostruire la mentalità, le aspettative dei viaggiatori, sottoponendole al vaglio di una critica che decostruisce la «struttura di atteggiamento e riferimento» (Said 1998, p. 77) sottesa a quella mentalità, una struttura di atteggiamento e riferimento che, con Said, potremmo definire 'imperialista'.¹⁴

12 Wagner preferisce definire quella sarda come una condizione «semi-coloniale» (2001, p. 12). Vedi anche il precedente Wagner 2005.

13 Su questo punto Onnis scrive che «Atzeni se fait gardien des mémoires orales de son peuple, sans pour autant s'adonner à une rhétorique simplificatrice. Il nous montre que l'histoire n'est pas toujours le domaine de la vérité', et que d'autres possibilités existent pour redonner la voix aux opprimés. Le recours à la fantaisie, à la magie, au merveilleux, au mythe, en constitue des exemples» (2014, p. 300).

14 Con «strutture di atteggiamento e di riferimento» Said intende il «modo in cui le strutture di ubicazione e i riferimenti geografici emergono nei linguaggi culturali della letteratura,

4 Riconquistare il presente

Questo significa che *Raccontar fole* è un libro leggibile a più livelli: come *divertissement* di uno scrittore che si fa erudito interprete di opere ormai dimenticate; come viaggio a ritroso verso le radici della propria identità sarda; come denuncia garbata e ironica quanto ferma di forme di rappresentazione esotizzanti; come analisi dei diversi stili, delle diverse attitudini e idiosincrasie dei viaggiatori; e, più in profondità, come un libro che mette in relazione una storia con una geografia. Ciò che condiziona lo sguardo del viaggiatore straniero è una sorta di scissione temporale, che ridisegna la geografia di un altrove allo stesso tempo contemporaneo e remoto:

Gli anni erano gli stessi [quando scriveva Balzac e quando viveva la trisnonna di Atzeni], ma il tempo differente: il nostro era il passato remoto, isolato in mezzo al mare, chiuso in bottiglia, incomprensibile, lontano come la Polinesia. Perciò ci guardavano con scarsa curiosità, mista spesso a ripugnanza. La stessa curiosità e ripugnanza con le quali guardavano gli Uroni (pellirossa del Nordamerica, che hanno combattuto la guerra anglofrancese per il possesso del Quebec) così primitivi, così selvatici, così fieri, così destinati a scomparire dalla faccia del mondo. (Atzeni 1999, p. 15)

La rilettura a contropelo di questi resoconti di viaggio è funzionale, in Atzeni, a una presa di posizione nel presente. Non si tratta soltanto di mettere in forse la rappresentazione da essi offerta del passato dell'isola, né di sottoporli al vaglio di una disamina da storico di professione, che discerne nelle fonti quanto di attendibile e quanto di non attendibile esse contengono; si tratta, più in profondità, di mostrare come ogni racconto sia al fondo radicato in un'ideologia, sia portatore di un punto di vista, e di come, gramscianamente, il subalterno non possa che essere rappresentato da altri, dai rappresentanti della cultura egemone. Ciò accadrà almeno fino a quando non compaia una genia di scrittori che compiono una ricostruzione genealogica. Si tratta, allora, di prendere posizione, nel presente ed entro la complessa vicenda della costruzione di un'identità sarda, a favore di una immagine dell'isola non più 'colonizzata', ma neppure orgogliosamente chiusa in una pretesa essenza, o autenticità, o purezza, che di fatto non è mai esistita. L'operazione compiuta da Atzeni in *Raccontar fole* è volta proprio a capovolgere il punto di vista: infatti - come puntualizza Marras - «da cultura osservata, quella sarda,

della storia e dell'etnografia, a volte in modo allusivo, in altre in maniera accuratamente voluta, attraverso varie opere individuali che non sono connesse in altro modo l'una all'altra o a una ideologia ufficiale 'dell'impero'» (1998, p. 77).

diventa osservatrice della cultura osservante» (Marras 2015, pp. 219-220).¹⁵

Eppure già nel tardo Settecento la Sardegna era a un giorno di mare dalla Toscana, coi venti a favore, e poteva collegarsi a Livorno, Malta, Algeri, Genova, Napoli, Palermo, Barcellona. La tecnica di navigazione permetteva un traffico continuo di merci, truppe armate, schiavi comprati sulle coste orientali dell’Africa, navi che traversavano gli oceani e collegavano i continenti. La Sardegna, trascurata dai grandi interessi mercantili, era uno scoglio in mezzo al mare, un’isola spopolata e lontana dalle rotte. Eppure i sardi esistevano da millenni, e se mangiavano pane di ghian-de dovevano pur possedere una tecnica di preparazione del cibo e una cultura che motivasse la tecnica, ed erano passati, nell’arco di pochi decenni, dal dominio Spagnolo a quello Austriaco a quello Savoiano, comprati e venduti. (Atzeni 1999, p. 37)

Del rapporto di subalternità e al contempo di autonomia che i sardi hanno, e hanno avuto, e di come l’una e l’altra si ritrovino nelle narrazioni, mi pare dia una buona immagine la fola del riso sardonico con la quale si apre il libro. Fuos, il viaggiatore che racconta dell’erba che stimola il riso sardonico, dice di aver appreso della sua esistenza da un tal cavalier Pitzolo, l’informante nativo – così potremmo definirlo in termini etnografici – del quale Atzeni pone in dubbio la serietà e la buona fede:

Un giorno qualunque nella città di Cagliari, tra il 1773 e il 1777, un vecchio gentiluomo isolano (un certo cavalier Pitzolo) ha raccontato una storia macabra a un cappellano tedesco, arruolato (chissà perché) nelle truppe di Savoia.

Il cavalier Pitzolo ha raccontato di un suo servo che in campagna aveva raccolto un’erba molto simile al prezzemolo, l’aveva portata a casa e aggiunta alla zuppa di ceci che bolliva sul fuoco. Il servo aveva mangiato e digerito, prima che un accesso di convulsioni lo aggredisse e sfigurasse la sua faccia in una risata irrefrenabile e beffarda, che pareva infernale e che in tre giorni l’aveva ucciso e seppellito. Il cavalier Pitzolo ha detto che quell’erba si chiama erba del riso sardonico, cresce sul letto dei fiumi e porta sempre alla morte. (p. 9)

Nell’ottica degli studi sulla ‘microstoria’ di Carlo Ginzburg e in quella delle inchieste giudiziarie di Leonardo Sciascia, la storia dei subalterni, degli umili, come la trisnonna di Atzeni, si perde nelle leggende sui sardi ma

15 Sul tema dell’insularità vedi anche i già menzionati Argiolas (2011) e Cannas (2011).

anche nei racconti popolari, in un regno che non è il 'Regno della fiaba', dell'esotismo e del primitivismo dei viaggiatori europei, ma non è neppure la Storia raccontata dalla storiografia evenemenziale.

Bibliografia

- al-Tabari, Muhammad Ibn Garir (1993). *I profeti e i re*. Parma: Guanda.
- Argiolas, Pier Paolo (2011). «Sardegna isola delle storie: Le ragioni della scrittura nel cronotopo atzeniano di *Passavamo sulla terra leggeri*». In: Crotti, Ilaria (a cura di), *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*. Roma: Bulzoni, pp. 109-124.
- Atzeni, Sergio (1978). «L'indomito e feroce mondo degli indios». *La Nuova Sardegna*, 14 dicembre. Ora in: Atzeni 2005, pp. 668-671.
- Atzeni, Sergio (1982). «Cagliari, magica, e straniera». *Nuove pagine*, 1. Ora in: Atzeni 2005, pp. 780-782.
- Atzeni, Sergio (1984). «Città e abitanti da delirio visionario». *La Nuova Sardegna*, 20 agosto. Ora in: Atzeni 2005, pp. 791-793.
- Atzeni, Sergio (1988). «Anche la Sardegna negli incubi di Peter Handke». *L'Unione Sarda*, 21 ottobre. Ora in: Atzeni 2005, pp. 814-816.
- Atzeni, Sergio (1990). «Una scoperta dalla Spagna». *Il Giorno*, 19 marzo. Ora in Atzeni 2005, pp. 833-835.
- Atzeni, Sergio (1991). *Il figlio di Bakunin*. Palermo: Sellerio.
- Atzeni, Sergio (1994). «Nazione e narrazione». *L'Unione sarda*, 9 novembre. Ora in: Atzeni 2005, pp. 990-993.
- Atzeni, Sergio (1995). «Un'Americana a Napoli». *L'Unione sarda*, 16 giugno. Ora in: Atzeni 2005, pp. 904-907.
- Atzeni, Sergio (1995). «Romanzo e storia» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.sergioatzeni.com/sergioatzeni.com%20.%20storia%20e%20romanzo.pdf>. (2015-05-01).
- Atzeni, Sergio (1996). *Passavamo sulla terra leggeri*. Milano: Mondadori.
- Atzeni, Sergio (1999). *Raccontar fole*. Palermo: Sellerio.
- Atzeni, Sergio (2005). *Scritti giornalistici (1966-1995)*. 2 voll. Edizione a cura di Gigliola Sulis. Nuoro: Il Maestrale.
- Bennassar, Bartolomé; Bennassar, Lucille (1991). *I cristiani di Allah*. Milano: Rizzoli.
- Bresciani, Antonio (1850). *Dei costumi dell'Isola di Sardegna comparati con gli antichissimi popoli orientali*. Napoli: Ufficio della civiltà cattolica.
- Cannas, Andrea (2011). «Mitopoiesi e fole per un'immagine favolosa della Sardegna». In: Crotti, Ilaria (a cura di), *Insularità: immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*. Roma: Bulzoni, pp. 125-138.
- Chamoiseau, Patricik (1994). *Texaco*. Torino: Einaudi.
- d'Angeville, Henriette (1989). *Io in cima al Monte Bianco*. Torino: Vivalda.
- de Balzac, Honoré (1967-1971). *Lettres à Madame Hanska, 17 aprile 1838*.

- A cura di Roger Pierrot. Paris: Editions du Delta.
- di Saovia, Maria José (1991). *Giovinetza di una regina*. Milano: Mondadori.
- Dolto, Françoise (1995). *I problemi dei bambini*. Milano: Mondadori.
- Dolto, Françoise (1996). *Solitudine felice*. Milano: Mondadori.
- Domenech, Emanuel (1930). *Pastori e banditi*. Trad. di Raimondo Carta Raspi. Cagliari: Fondazione il nuraghe. Trad. di: *Bergers et Bandits. Souvenirs d'un voyage en Sardaigne, 1867*.
- Fabian, Johannes (2000). *Il tempo e gli altri: la politica del tempo in antropologia*. Trad. di Lucia Rodeghiero. Napoli: L'ancora del Mediterraneo. Trad. di: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object, 1983*.
- Fous, Joseph (1899). *La Sardegna nel 1773-1776*. Trad. di Pasqual Gastaldi-Mil-lire. Cagliari: La piccola rivista. Trad. di: *Nachrichten aus Sardinien, 1780*.
- Handke, Peter (1988). *Il cinese del dolore*. Trad. di Rolando Zorzi. Garzanti: Milano. Trad. di: *Der Chinese des Schmerzes, 1983*.
- Hoáng, Michel (1992). *Gengis Khan*. Milano: Garzanti.
- Lawrence, David Herbert (1981). *Libri di viaggio*. Trad. di Giuliana De Carlo e Elio Vittorini. Milano: Mondadori, contiene la trad. di: *Sea and Sardinia, 1921 e Mornings in Mexico, 1927*.
- Garreffa, Fernando (2012), «La lingua, il luogo e il tempo: Sergio Atzeni». In Giuliani Lorella Anna; Lo Castro Giuseppe (a cura di), *Scrittori in corso. Osservatorio sul romanzo contemporaneo*, Roma: Rubbettino.
- Genette, Gérard (1994). *Finzione e dizione*. Parma: Pratiche.
- Jourdan, Gustav (1861). *L'île de Sardaigne*. Paris: Jung-Treuttel.
- Leed, Eric J. (1992). *La mente del viaggiatore: dall'Odissea al turismo globale*. Trad. di Erica Joy Mannucci. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global, 1991*.
- Gilles Lipovetsky (1989). *L'Impero dell'effimero*. Milano: Garzanti.
- Marci, Giuseppe (1999). *Sergio Atzeni: a Lonely Man*. Cagliari: CUEC.
- Macri Giuseppe; Sulis, Gigliola (a cura di) (2001), *Trovare racconti mai narrati, dirli con gioia: convegno di studi su Sergio Atzeni, Cagliari 25-26 novembre 1995*. Cagliari: CUEC.
- Malvezzi, Alfonso B. (1991). *Viaggio in Europa*. Palermo: Sellerio.
- Marras, Margherita (2015). «Alcuni elementi per la definizione letteraria di un postcoloniale sardo». In: Bovo Ramoeuf, Martine; Manai, Franco (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo: il caso italiano*. Peter Lang: Bruxelles, pp. 207-224.
- Moretti, Franco (1994). *Opera mondo*. Torino: Einaudi.
- Murgia, Michela (2008). *Viaggio in Sardegna*. Torino: Einaudi.
- Onfray, Michel (1992). *Cinismo*. Milano: Rizzoli.
- Onnis, Ramona Iolanda (2014). *Une lecture postcoloniale de l'oeuvre de l'écrivain sarde Sergio Atzeni* [tesi di dottorato]. Paris: Université de Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Pala, Mauro (2001). «Sergio Atzeni: scrittore postcoloniale». In: Marci, Giuseppe; Sulis, Gigliola (a cura di), *Trovare racconti mai narrati, dirli*

-
- con gioia. Cagliari: CUEC, pp. 111-132.
- Roux, Jean-Paul (1995). *Tamerlano*. Milano: Garzanti.
- Said, Edward W. (1998). *Cultura e imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Trad. di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini. Prefazione di Joseph A. Buttigieg; postfazione di Giorgio Baratta. Roma: Gamberetti. Trad. di: *Culture and Imperialism*, 1993.
- Smith, William Henry (1828). *Sketch of the Present State of the Island of Sardinia*. London: John Murray.
- Sontag, Susan (1995). *L'amante del vulcano*. Trad. di Paolo Dilonardo. Milano: Mondadori. Trad. di: *The Volcano Lover*, 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988). «Can the Subaltern Speak?». In: Grossberg, Lawrence; Cary, Nelson (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, pp. 271-313.
- Sartre, Jean-Paul (1993). *L'ultimo turista*. Milano: il Saggiatore.
- Stendhal (1992). *I ventitre privilegi*. Milano: Mondadori.
- Strauss, Claude Lévi (1993). *Storia di Lince*. Torino: Einaudi.
- Valery, Antoine (1931). *Viaggio in Sardegna*. Trad. di: Raimondo Carta Crespi. Cagliari: Fondazione il nuraghe. Trad. di: *Voyages en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, 1835.
- Von Maltzan, Heinrich (1886). *Il Barone Maltzan in Sardegna*. Trad. di Giuseppe Prunas Tola. Milano: Alfredo Brigola & C. Trad di: *Reise auf der Insel Sardinien*, 1869.
- Wagner, Birgit (2005). «Sergio Atzeni: per una poetica del postcoloniale». *NAE*, 13, pp. 21-25.
- Wagner, Birgit (2011). «La questione sarda: La sfida dell'alterità». *Aut Aut*, 349, pp. 10-29. Disponibile all'indirizzo: <http://autaut.ilsaggiatore.com/2011/09/349-postcoloniale-in-italia>. (2015-05-03).
- Warre, John (1849). *The Island of Sardinia*. 3 voll. London: Bentley.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Tra divergenza e destino

Nel Limbo afghano-italiano di Melania G. Mazzucco

Ilaria Crotti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Mazzucco's novel, *Limbo* (2012), deals with striking issues within the post-feminist debate of the new millennium. The characters and their destinies act in conflictual zones, such as the war in Afghanistan or the struggle against the mafia in Italy. The quest for identity is pivotal in the text, both from female and male viewpoints: the complexity of the characters has to be read through powerful motifs (war, body, sexuality, landscape, elsewhere and otherness). The notion of divergence is particularly significant, since it refers metaphorically to the break of a consequential canon, which is both narrative and existential.

Keywords Italian novel in 2000. Female character. Travel.

Nelle prime righe della postfazione di *Limbo*, la prova di Mazzucco oggetto della mia lettura edita da Einaudi nel 2012, si precisa:

Limbo è un romanzo. I personaggi e i fatti narrati sono frutto di invenzione. Il 10° reggimento alpino di Fanteria non esiste. La 9a compagnia Pantere – se pure prende il nome di una vera compagnia di paracadutisti – non è mai andata in missione in Afghanistan. Di plotoni Pegaso ne esistono parecchi, ma nessuno ha ispirato questo. La caserma Salsa di Belluno ospita il 7° reggimento. Bala Bayak, Qal'a-i-Shakhrak, come la FOB Sollum, il cop Khurd e l'hotel Bellavista, sono luoghi che esistono solo in queste pagine. Invece la provincia di Farah, Shindand, Ladispoli, e tutte le altre località citate sono reali. La Torre Flavia è l'ultima sentinella della bellezza sulla costa violentata dal cemento: merita di essere restaurata e salvata. (Mazzucco 2012, p. 475)

Non è prassi inusuale della scrittrice, del resto, dotare i propri testi di pagine, sia preliminari che conclusive, assecondanti una disamina non solo 'a ritroso' ma anche trasversale del mosso andirivieni che anima i disparati poli di attrazione di una ricerca narrativa lucidamente accorta e, nel contempo, aperta e onnivora. Per addurre un esempio indicativo, si vada alle dense pagine de *Il talismano d'oro* (Mazzucco 2012b, pp. 5-11), la nuova prefazione, dalle valenze spiccatamente autobiografiche, che compare nella stampa einaudiana 2012 di *Lei così amata* – il romanzo apparso in prima edizione presso Rizzoli nel 2000 tra le cui pagine i versanti del

documentario, da un lato, e dell'odeporico, dall'altro, non si limitano a giustapporsi ma operano in sinergia.¹ Codesta prefazione, infatti, suggerisce alcuni parametri utili a decifrare il senso composito che il tema del viaggio detiene non solo nella prova menzionata ma anche in molta parte di una produzione che, a partire da *Seval*,² ha guardato a detto campo, riletto alla luce del paradigma dell'alterità, come a uno degli orizzonti problematici più sintomatici per parafrasare la modernità.

Nella occorrenza presente porre in primo piano il genere romanzo, asserendo risolutamente che il testo gravita attorno a una tipologia narrativa *fictional*, per poi farne intravedere le molte derive, induce ad avvalorare la gittata della scrittura narrativa, appunto dislocandola nei domini del possibile. Istituire con il lettore ipotetico un patto narrativo motivato dalla finzione dichiarata, in altri termini, non esclude che i dati, i luoghi e i riferimenti, peraltro denunciati a chiare lettere come **simulatori**, supportino poi una verità di secondo grado: attendibilità che solo il registro allegorico della finzione è capace di veicolare appieno. Ecco che i territori detti **autentici**, Ladispoli, ad esempio, con la sua sabbia nera e vulcanica, o il baluardo naturalistico di Torre Flavia, insidiato dal degrado ambientale, accanto a siti rimandati a un immaginario fittizio, ancorché verisimile, come Bala Bayak o Qal'a-i-Shakhrak, elaborano assieme un **paesaggio-tempo** dai molti volti, tra le cui ambiguità sovrapposte e alternanze stratificate si annidano inquietanti i fantasmi del reale.

La prova potrebbe definirsi romanzo di viaggio e di avventura, a patto di interpretare questi due snodi cardinali, il viaggio e l'avventura, alla luce di un detector potente: il filtro offerto da icone belliche. Fatto sta che la guerra, anzi, per meglio dire, le guerre, sia quella esportata dall'Italia nell'altrove afghano, pur traslata come 'missione di pace internazionale', sia l'altra, dai non pochi elementi di contatto con la prima, ovvero le operazioni di contrasto alla mafia condotte dentro casa, devono misurarsi con un terrorismo che, sebbene dai codici molto differenti, consegue esiti in entrambi i casi devastanti, per il singolo come per le popolazioni civili, gravando pesantemente sul tessuto sociale ed economico.

L'Afghanistan, quindi, viene inteso come una sorta di luogo altro, distante sotto ogni punto di vista da un'Italia odierna e **normale** - nazione di un'Europa esente da conflitti mondiali oramai da molti decenni - mentre è proprio quell'alterità afghana, una volta riletta 'da casa' e rielaborata nella prospettiva del rimpatrio, a promuovere una disamina inattesa quanto spiazzante di una realtà ben diversa, rivelandola a se stessa nei molti

1 Circa la 'narrativa impura' di Mazzucco e le sue interazioni col genere romanzo cfr. Perrone 2012, pp. 57-59.

2 Nel racconto d'esordio di Mazzucco 1991 sono già avvertibili *in nuce* alcuni raccordi tematici pertinenti alla liaison viaggio-alterità, come ha già notato Nicotra 2011, pp. 359-380.

conflitti endemici che ne dissestano l'habitat sociale e umano. A ribadire, anche in un'ottica squisitamente metodologica, in che misura gli stigmi dell'alterità siano pervasivi e, soprattutto, alberghino là dove non parrebbe. Entrambe le alterità, pertanto, non solo l'afghana ma anche l'italiana, divengono meglio leggibili ove visualizzate in reciprocità e, soprattutto, nel momento in cui si frapponga una certa distanza, non solo spaziotemporale ma anche emotiva, da ognuna di esse.

L'altro nucleo del discorso, infatti, è dato dal tema del ritorno: un *nostos* che tramuta i due protagonisti, la marescialla degli alpini Manuela Paris e lo pseudo-Mattia Rubino, in una coppia di reduci: combattenti di due conflitti che d'acchito parrebbero del tutto irrelati. Quel fattore ritorno è da ritenersi cogente sotto più punti di vista; anche perché la scrittrice, in un passo del *Talismano d'oro*, nel richiamare i tempi e i modi della stesura di *Lei così amata*, asserisce di ritenerlo connesso ai poli del viaggio, per un verso, e della scrittura per un altro: viaggio e scrittura, allora, epicentro ideale di una potenziale autobiografia **vera** d'autrice, la cui sequenza cronologica non può non venire a patti con la biografia fittizia del personaggio. Così:

Lei così amata è un romanzo documentario: ciò che si narra è accaduto realmente. Ma la verità che andavo cercando non si trova in nessun archivio e si risolve nella ricerca stessa. È stato scritto da un'autrice coetanea del suo personaggio. Consapevolmente. Per elaborarlo mi sono presa tutto il tempo necessario: era un viaggio, e i viaggi si concludono non arrivando alla meta, qualunque essa sia, ma tornando a casa. Avevo una sola certezza: lo avrei pubblicato entro il 2000, prima di compiere io stessa 34 anni. (Mazzucco 2012b, p. 10)³

La biografia della scrittrice svizzera Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), deceduta proprio trentaquattrenne, la cui vicenda esistenziale fu segnata in varia misura dalle cifre del viaggio, a patto di recepire detto dominio tematico in termini diversamente connotati,⁴ offre l'opportunità

3 E, ancora, nel capitolo *Nelle profonde tenebre*, narrando del rimpatrio in Engadina della protagonista, la viaggiatrice Annemarie Schwarzenbach, al cui profilo è riservato quello che la scrittrice stessa ha definito un «romanzo documentario», si nota: «Tornerà in Engadina. Trascorrerà luglio e agosto nella sua casa, tra le montagne, la brughiera, il lago - nel magnifico paesaggio estivo. Penserà che "nulla è più disperante di questo ritorno", eppure le sembrerà strano, e bello, essere di nuovo - dopo tante vicissitudini - a Sils Baselgia, seduta allo stesso tavolo, nella stessa Stube, camminare sugli stessi sentieri tante volte percorsi: sulla stessa strada. Un vero viaggio non può concludersi che con il ritorno» (Mazzucco 2012a, p. 433).

4 Vi convivono, infatti, le immagini del dispatrio dal paese d'origine - una neutrale ed edenica (benché mortale) Svizzera - della fuga da un'ingombrante famiglia d'origine, arroccata attorno a Renée, figura materna subita come onnipotente, di un'identità di genere non accettata appieno, infine di un io teso a essere riconosciuto in quanto artista dai Mann.

alla prefattrice, trascorso più di un decennio dalla prima edizione del «romanzo documentario», di rileggere il proprio iter artistico alla luce dei duplici versanti della verità e della finzione. Mazzucco, invero, compie alcuni rilievi che, posti in relazione con la scrittura di entrambe, vale a dire delle due letterate come dei due personaggi cui hanno dato vita, favoriscono l'interpretazione di una sezione cospicua, e rilevante in ogni senso, della produzione mazzucchiana; narrativa, appunto, dove la ricerca-scrittura, in quanto **viaggio** mai ultimato, assurge a uno dei fattori più eloquenti.

Ma veniamo al romanzo in esame. I registri afferenti al femminile, per un verso, e al maschile, per un altro, vi fungono da reagenti decisivi, sia relativamente agli schieramenti messi in campo dagli altri personaggi, sia alla vera e propria costruzione dell'intreccio. Il profilo di Manuela fa la sua comparsa già sulla scena d'esordio. Ci troviamo nel frangente in cui ella è ormai una reduce della missione in Afghanistan, dove nella località di Qal'a-i-Shakhrak ha subito un grave attacco terroristico che ha falciato alcuni soldati del plotone Pegaso, posto alle sue dirette dipendenze. L'evento, verificatosi in occasione dell'inaugurazione di una scuola femminile sorta grazie ai fondi del contingente di pace italiano, ha risparmiato per puro caso la vita della marescialla, rendendola tuttavia parzialmente invalida, inabile a proseguire quella carriera militare intrapresa con determinazione alcuni anni prima. È il sindaco di Ladispoli, la località d'origine della militare, che, per rendere omaggio a quella concittadina assurta all'onore delle cronache su tutte le prime pagine dei quotidiani nazionali, durante una modesta cerimonia le conferisce il carciofo d'oro, un'onorificenza del territorio, mentre lei, zoppicante, già subite quattro operazioni al piede e al ginocchio, tre alle vertebre del collo e due alla testa, «suo malgrado è diventata una celebrità e si deve sorbire la cerimonia della consegna del carciofo d'oro e del gliardetto della città» (Mazzucco 2012, p. 7).

Il punto di vista espresso dalla madre, Cinzia Colella, collima molto poco con il destino femminile auspicato per quella figlia tanto amata, e oramai ridotta in stampelle, la quale porta i capelli «cortissimi, rasati a spazzola, come un maschio. Nel viso nudo i suoi occhi color cioccolato sembrano troppo grandi. Ma la madre ha pensato che una femmina senza capelli non è una donna, è una pazza del manicomio, una nemica di guerra, oppure una malata terminale, e non è riuscita a trattenersi» (pp. 7-8). Per lei, già fidanzata con Giovanni Bocca, piantato in asso prima della partenza per la missione, la Colella, abbandonata dal coniuge per una seconda moglie, la rumena Teodora Gogean, dalla quale ha avuto anche un figlio, Traian, avrebbe preferito una sorte **normale** di donna, magari dedita alla famiglia. E riprova la perizia della narratrice nel concertare le molte voci femminile sul palinsesto del romanzo, creando iterazioni, alternanze e disarmonie decifrabili le une rispetto alle altre, lo schizzo offerto nella medesima occasione celebrativa dell'altra figlia della Colella, la chiacchierata Vanessa, tanto differente dalla sorella per avventatezza e superficialità, eppure do-

tata di una vitalità esuberante non priva di una saggezza istintiva: requisiti dettati dalle s-ragioni del corpo e da una sensualità prepotente, che la reduce sembra avere smarrito. «Caschetto biondo platino, frangetta asimmetrica, ombretto verde, ciglia allungate con l'estensore, rossetto fucsia su una bocca esagerata» (p. 5), lei sì che, piazzatasi con destrezza sotto l'ombrello del sindaco e catturato l'obiettivo, sa formulare risposte rispondenti pienamente agli stereotipi e alle banalità che il medium televisivo stesso reclama.

L'alterità supportata da personaggi femminili di tale tenore è foriera di senso; in particolare ove la si sorprenda tra le fitte pieghe delle reti relazionali che concorre a tessere. Ecco, allora, il legame **dispari** che passa tra la madre italiana, la Colella, e le sue due figlie, la soldatessa, per un verso, per un altro la 'poco di buono'; quella Vanessa che ha avuto una bambina, Alessia, di padre ignoto, assume stupefacenti, è l'amante del marocchino Youssef, a sua volta regolarmente coniugato nel paese d'origine e padre di tre figli (pp. 152, 263), ha relazioni saltuarie con soggetti a rischio: sorelle tanto diverse tra loro ma entrambe non rispondenti ai modelli esistenziali auspicati dalla loro madre. Un rapporto ugualmente impari, del resto, si consuma tra l'altra madre, Teodora Gogean e il figlio **italiano** di costei, Traian, il fratellastro **esotico** di Manuela e di Vanessa; né appaiono asettici i conflitti di varia specie tra la Colella medesima, divorziata dal coniuge, Tiberio Paris, la quale si sottopone a turni lavorativi massacranti presso la stazione di servizio dell'autostrada Roma-Civitavecchia, e la rivale (anche perché straniera)⁵ Gogean: una rumena che, a suo parere, avvalorata alla lettera alcuni luoghi comuni di pubblico dominio; sarebbe, infatti, «un'arrivista, spietata e avida come tutta la gente dell'est che si era rovesciata a ondate progressive nelle palazzine di Ladispoli, e aveva preso in affitto a prezzi esorbitanti le seconde case dei romani, vuote da quando andavano in villeggiatura in Sardegna o a Sharm. Prima i polacchi, poi i russi, poi gli albanesi, infine gli ucraini e i rumeni. Avevano rovinato il mercato immobiliare. Rovinato l'ambiente. Rovinato anche le famiglie» (pp. 27-28).

Non è priva di una pur implicita rivalità nemmeno il sentimento di amicizia e di ammirazione che Manuela prova per una compagna di corso, Angelica Scianna, la bionda e bellissima siciliana che era riuscita a farcela dove lei aveva invece fallito, divenendo ufficiale e pilota di un Mangusta da combattimento in Afghanistan, come apprende da una foto caricata sulla pagina facebook dell'amica. Pure le altre *silhouettes* delle donne soldato in missione, persino quelle solo tratteggiate, vanno lette come tasselli di

5 Circa il nesso ricorrente tra alterità, *gender* e sesso in condizioni particolari di violenza e di conflitto, la filosofa Iveković ha notato: «La violenza è un tentativo di compensare questa origine nell'altro e nell'altra, una compensazione attraverso il principio di identità, cioè l'identità mantenuta ad ogni costo, l'identità a se stessi; tutto questo avviene per mantenere un'identità in realtà impossibile da mantenere, perché sarebbe in contraddizione con il tempo, con lo spazio e con qualsiasi cultura conosciuta» (Iveković 2006, p. 23).

un mosaico policromo, fitto di verifiche. Si pensi, ad esempio, alla furiera caporal maggiore Sokha Giani, soprannominata dai soldati Angkor, dai «lungheissimi e meravigliosi capelli neri, offesi dalla polvere afghana e dal regolamento che le imponeva di portarli sempre legati» (p. 139), originaria della Cambogia e adottata a tre anni da una famiglia italiana, che confida a Manuela «che si era sentita sbagliata a causa degli occhi a mandorla e della sua pelle d'oliva finché non era entrata nell'esercito e finché, con la divisa, non si era scoperta uguale a tutti gli altri» (p. 229). Per non dire della dottoressa Ghigo, la tenente di sanità, la quale, impossibilitata a svolgere i propri uffici nel nulla vanificante afghano, confessa a Manuela che l'anno precedente, a Herat, la situazione era stata molto differente («Qui, nessuno. La gente dei villaggi vicini non veniva» p. 137); là aveva avuto l'appagante opportunità di lavorare, «visitava decine di civili ogni giorno, c'era la fila davanti all'ambulatorio della base. Era stata l'esperienza più gratificante della sua vita. Era riuscita anche a far partire due bambini malati di cancro per l'Italia, dove li avevano curati e guariti» (p. 137).

Gravido di significato, e dalle ricadute drammatiche, risulta l'impatto con l'unica donna afghana avvicinata da Manuela: un contatto all'apparenza irrilevante ma che fornirà poi una delle chiavi di lettura risolutive delle vicende. Si tratta della mendicante Fatimeh, il nome della quale risuona inaspettato allorché, ormai a casa, a Ladispoli, Manuela si dispone ad aprire il borsone che l'aveva seguita inesorabile, prima in ospedale poi fino a casa, la cui sola vista «le provocava la nausea. Gli oggetti si riversavano fuori alla rinfusa, emanando un odore stantio di polvere» (p. 349). In quel contenitore rifiutato e rimosso si annidano oggetti residuali che suscitano sensazioni fisiche e associazioni memoriali lancinanti:

Ci sono la kefiah bianca e nera e i foulard con cui si copriva i capelli quando incontrava gli anziani dei villaggi. Le schede prepagate Banana per telefonare in Italia. Le cartoline che aveva ricevuto dal cugino Claudio in vacanza a Sharm e quelle in bianco e nero con la Cittadella di Herat e il minareto di Jam che aveva comprato al figlio della mendicante che somigliava a sua madre e che era venuta alla Sollum in un gelido giorno di gennaio. Il suo nome riaffiora intatto dal passato: Fatimeh. (p. 349)

La visione della mendicante Fatimeh, una larva sempre scortata dal giovane figlio maschio, diviene persecutoria allorché Manuela, oramai reduce e disabile, è di ritorno in auto da Marcianise, dove si era recata in veste di madrina di battesimo di Diego junior - il figlio che Diego Jodice, il caporal maggiore detto Ispanico, dilaniato nell'attentato, non aveva visto nascere. È come «una presenza; sente perfino il suo odore - capra, sudore, capelli e qualcosa di indefinibile, forse la fuliggine del fuoco, un misto gradevole di cenere e legna» (pp. 370-371). Il «fantasma silenzioso» (p. 371) di Fatimeh,

tra la disapprovazione della popolazione, che ricusava ogni contatto con i militari, si era accostato alla base sfidando un terribile divieto: chiedere aiuto. Insinuandosi fra le barriere e scivolando lungo il muro di protezione, ella avrebbe voluto salvare la figlia di pochi mesi, in pericolo di vita a causa di una leishmaniosi viscerale - guarigione poi ottenuta grazie all'intervento della tenente medico Ghigo. Sul volto segnato di quella madre, «un mucchio di stracci sporchi» (p. 372), affamata accanto al ragazzino, denutrito nel corpo ma dallo «sguardo duro di un adulto» (p. 371), il quale la scorta, rimproverandola tacitamente poiché biasima la sua decisione di accettare aiuto dai **nemici** pur di salvare la piccola in pericolo di vita, sta iscritto tutto il dramma di una condizione femminile costretta a pagare un prezzo altissimo per quel conflitto, subendone doppiamente le violenze e i soprusi, appunto in quanto donna:

Quando schiuse le labbra, Manuela vide che le mancavano tre denti. Aveva le gengive infiammate, come una ottantenne. Ma adesso sapeva che quella vecchia sfinita consunta dalla tubercolosi aveva la sua età. Il ragazzino le aveva detto qualcosa, in tono di rimprovero, e Fatimeh aveva abbassato la testa, si era morsa le labbra e aveva taciuto. (p. 373)

Secondo Manuela, latrice di un prototipo di donna occidentale per eccellenza **maschile**, appunto in quanto militare, quindi divergente dal modello afghano, quella Fatimeh, pur tossendo e sputando sangue, dimostrerebbe una temerarietà esemplare, sebbene d'altra natura. La straniera, infatti, non esita a sfidare tacitamente l'ordine patriarcale, antepone alla salute della figlioletta priorità di natura diversa, che comportano il venir meno della linea ideale madre e figlia. L'afghana, così: «Tra la vita della figlia e il disprezzo della comunità ha scelto la vita della figlia, è questa la cosa importante. Fatimeh è una donna coraggiosa» (p. 373).

Sarà solo ricomponendo i brandelli **esplosi** di un puzzle quasi indecifrabile - quelle povere cartoline in bianco e nero che sbucano a sorpresa dal borsone militare, acquistate in Afghanistan sul carrettino di Amir (o Ahmad), il figlio della mendicante, quei suoi occhi «verdissimi, capelli folti e corvini» (p. 371), equivalenti a una sorta di firma visiva indelebile, il ricordo intermittente della comparsa inaspettata del ragazzino proprio sulla scena dell'attentato, il fatto che Manuela lo riveda a molti chilometri di distanza, e immediatamente prima della strage di Qal'a-i-Shakhrak, infagottato in un cappotto da uomo nel caldo torrido di giugno «per mascherare il giubbotto esplosivo» (p. 375), mentre lei si è allontanata di soli pochi metri (che le hanno poi salvato la vita), perdendo qualche secondo per frugare nelle molte tasche del giubbotto antiproiettile alla ricerca di una penna da regalare a quel figlio di Fatimeh - che Manuela riuscirà a decifrare a posteriori una sequenza di eventi parsa in un primo momento senza capo né coda e che, invece, risultava dettata da una logica serrata, anche se aberrante:

Cercare nella tasca una volgarissima penna che in un supermercato italiano sarebbe costata cinquanta centesimi. Un attimo rubato alla nuda economia del dovere. Quel gesto trascurabile era bastato a spostare il concatenamento degli eventi - scendere dal Lince, accompagnare il tenente davanti alla scuola dove avrebbero dovuto aspettarlo le autorità locali - per deviarli dalla loro traiettoria e disarticolare così la logica dell'intersezione. Doveva la vita a quel ritardo infinitesimale, impercettibile a ogni orologio, a un impulso, il riconoscimento della comune umanità. (p. 377)

Il caso e la fatalità, dunque, incrociano senza scampo le loro traiettorie, dettando un tracciato che allegorizza *tout court* un percorso esistenziale dove l'illusorio disordine caotico assurge a destino, sia individuale che collettivo. Ed è alla memoria **postuma**, veicolata dalla scrittura, che si demanda il compito di penetrarne il senso potenziale.

Lo spazio-tempo brevissimo di un semplice gesto che aveva deciso della sopravvivenza dei suoi compagni della ga compagnia, come della sua - poiché la marescialla Paris si sentirà in qualche modo responsabile per la morte del tenente Nicola Russo, del caporal maggiore scelto Diego Jodice e del caporale Lorenzo Zandonà, originari rispettivamente di Barletta, Marcianise e Mel, e inevitabilmente in colpa per la propria salvezza imprevista - segna quasi specularmente la sorte del personaggio maschile del romanzo. Lo pseudo-Mattia, difatti, incappa in una circostanza del tutto fortuita durante la quale diviene testimone di un'esecuzione mafiosa in piena regola e, invece di sottrarsi al proprio dovere, decide di collaborare con la giustizia, riconoscendo l'esecutore materiale dell'assassinio: una scelta dettata da un radicato senso civico che, però, avrà delle conseguenze nefaste sulla sua esistenza, sia nel privato che nelle sfere del sociale e del professionale; tant'è che dovrà separarsi dalla moglie, allontanarsi forzatamente dall'amatissimo figlio, vedere azzerata una brillante carriera professionale, smarrita la certezza di un'identità anagrafica e ridotto in perenne fuga, senza fissa dimora: un sopravvissuto, un **reduce in terra straniera**. Proprio come Paris, la quale, una volta rimpatriata e a casa, in una straniata Ladispoli natalizia, stenterà a riconoscersi.

La costruzione speculare delle due sagome, pertanto, accomunate per paradosso da una difformità che parrebbe radicale, è resa sapientemente, se l'estraneità dell'una epifanizza altresì quella dell'altra. Il femminile di Manuela e il maschile dello pseudo-Mattia si scoprono reciprocamente in termini quasi chiastici, giacché patiscono due condizioni affini di privazione: **disorientamento** anche spaziotemporale, il loro, da ricondursi a statuti identitari vacillanti, compromessi dall'aver visto spacciato il sito di partenza e, assieme, dall'essere sprovvisti di un approdo certo. Ecco, dunque, una lei che non può più espletare le mansioni, anche simboliche, del profilo maschile-militare cui aspirava fin da ragazzina, e un lui

smarrito in un nulla emotivo, espropriato di quel paterno-affettivo in cui si riconosceva appieno e che contribuiva a dare senso alla sua esistenza. In fin dei conti il maschile di pseudo-Mattia appare molto più prossimo a una immagine di materno – una volta letta alla luce dei dettami prescritti dalla tradizione e dalla organizzazione sociale e culturale dei ruoli – di quanto lo sia il femminile di Manuela, la maesciella che aveva ispirato la propria esistenza a principi e criteri del tutto alternativi. Ebbene, grazie a una figura così avvertita di chiasmo, dove i personaggi giocano *à rebours* con le mansioni, reali e/o immaginarie, loro conferite, la scrittrice riesce anche a enunciare le condizioni innovate in cui versano le identità, i generi e i sessi nella modernità. Scenario, questo, attinente a problematiche identitarie e, assieme, di *gender*, che forma la sinopia soggiacente alla superficie emersa del romanzo e che, come risulterà ancora più palese, e in termini quasi provocatori, nel seguente *Sei come sei* – una prova destinata a portare alla ribalta le interfacce più sensibili tra maternità e paternità, per un verso, come tra generi e sessi, per un altro – diverrà uno dei banchi di prova più indicativi per dare voce a soggetti plurali e alle molte istanze che li animano.

Anche la struttura del romanzo si attiene a un allestimento dalle cadenze bipartite, così da riprendere a livello compositivo il legame speculare e, assieme, discorde ricorrente tra i due comprimari, Manuela e lo pseudo-Mattia, figure solcate da affinità diverse e/o diversità affini (ancora una volta un chiasmo). Con i suoi ventitre capitoli, dai titoli iterati, *Live* e *Homework*, cui si avvicenda in penultima posizione un solo *Rewind*, immediatamente prima del conclusivo *Live*,⁶ il testo, infatti, si organizza intorno a due diversi livelli di scrittura e, quindi, di esistenza. Il primo corrisponde alla narrazione di un oggi postumo, una volta che Paris, ormai disabile, anche se non è ancora riuscita a elaborare consapevolmente le proprie aporie, ha fatto ritorno presso la dimora materna, in una squallida Ladispoli invernale, dove deve misurarsi passo dopo passo con la realtà quotidiana; sarà lì che incontrerà e si innamorerà del fumatore sconosciuto che se ne sta appostato in ombra sul balcone dell'hotel di fronte alla sua finestra, fino a riconoscersi nell'alterità di lui, indi smarrirne le tracce, per poi ritrovarne la sagoma presunta acquatta-

6 Ecco la loro sequenza: *Live, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Homework, Live, Live, Rewind, Live*. Dove va notata sia la funzione parentetica svolta dai due *Live*, all'inizio e alla fine della serie stessa, sia il loro disporsi prevalentemente in dittico nella seconda parte, mentre quel *Rewind*, appunto in penultima posizione, sembra dare il via al riavvolgimento di un nastro magnetico ideale o di una ipotetica pellicola cinematografica: matassa sonora e visiva di un corpus che, alternando riprese e variazioni, pare inestricabile. Il termine *Live*, inoltre, può andare letto come una sorta di autocitazione sia del titolo che, ovviamente, del personaggio del romanzo *Vita* (Mazzucco 2003).

ta nel riquadro di una finestra affine a quella di partenza.⁷ Le tappe dei vari *Live*, pertanto, sono scandite sia dall'accettazione delle aporie che il corpo del personaggio, rimasto martoriato nell'attentato suicida, reca impresse su di sé, sia dalla scoperta, del resto speculare alla precedente, che quelle stesse carenze, quelle cicatrici che arrossano pure l'anima, sono segni rivelatori: solo grazie alla riscoperta della pratica amorosa, peraltro condizionata pesantemente sul piano fisico,⁸ questi sfregi diverranno leggibili, quindi passibili di elaborazione. Insomma, il passaggio tra una certa idea di corpo, in quanto strumento neutro, da mantenere in buono stato, anche se al buio, perché deturpato, e una concezione ben diversa, secondo cui quella corporeità medesima, una volta accettata in quanto tale, può diventare oggetto di attenzione, di amore e di piacere, palesa altresì le *correspondances* del viaggio conoscitivo che entrambi i protagonisti accettano di intraprendere.

Anche lo pseudo-Mattia, un latitante in patria privo di uno statuto anagrafico documentabile con certezza, uno senza fissa dimora, braccato da un'organizzazione criminale di stampo mafioso che non gli concede tregua, può recuperare nella **clandestinità** di quella relazione amorosa, che muove i primi passi nella camera buia di un albergo a tre stelle,⁹ il Bellavista, dal nome eloquentemente antifrastico,¹⁰ ubicato in una declas-

7 Sulle molte accezioni del tema finestra, così significativo per la letteratura europea moderna, che lo ha recepito sia quale perimetro di accesso a uno spazio altro, sia in quanto diaframma conoscitivo e comunicativo v. Basile 1982.

8 Come 'dice' la posizione medesima che Manuela è costretta ad assumere durante il rapporto: «Preferisco stare sopra, ha bisbigliato, imbarazzata, senza trovare il coraggio di dirgli che non può forzare la vertebra del collo. Ma anche in quel modo era stato complicato, perché non poteva piegare il ginocchio né la caviglia, e aveva finito per aggrapparsi alla testiera del letto, protendendo la gamba nel vuoto. Una posizione troppo scomoda per liberare la mente dai pensieri» (Mazzucco 2012, p. 185).

9 Una stanza anonima, infatti, può divenire un set ideale per una coppia alla ricerca di un'identità anche sessuale: «Sulla scrivania addossata alla parete c'è solo un computer, un portacenere, il giornale di ieri. [...] È stata Manuela a spegnere l'interruttore. Lo ha pregato di non guardarla. Per via delle cicatrici rosse che le sfregiano la gamba. Ma anche per pudore da caserma. L'abitudine a considerare il corpo come uno strumento da tenere in efficienza, ma da maneggiare con cautela. Addestrare, preservare, e soprattutto usare solo per le funzioni indispensabili» (pp. 184-185).

10 Proprio nella terribile cella promiscua dell'americano Bellevue Hospital - un nome gravido di molte valenze, quindi, se pronte a 'viaggiare' da un testo all'altro - la scrittrice ha ambientato una delle pagine più strazianti della vicenda biografica della Schwarzenbach: «Perché nella cella di massa del Bellevue Hospital vengono rinchiusi, tutti insieme, alla rinfusa, in una promiscuità che sa di dolore e di serraglio, donne in camicia e uomini in cravatta, pazzi furiosi che si strappano di dosso i vestiti o sono già completamente nudi, e dipsomani, esibizionisti, bambini nervosi e vecchi svaniti, [...] anime in pena che ciondolano da un'estremità all'altra della stanza, contando i passi, i riquadri delle mattonelle, i minuti che non passano mai perché il tempo è fermo qui dentro e sa di eternità, fra rottami senza coscienza e disperati che non sanno perché sono qui» (Mazzucco 2012a, pp. 279-280).

sata località di villeggiatura ‘fuori stagione’,¹¹ una condizione esistenziale che può dischiudergli un futuro incerto ma aperto alla speranza.

Il fuggiasco e la reduce, almeno in un primo momento, ostentano ben poche affinità ideologiche: lei tanto determinata a compiere una missione di pace, in cui crede fermamente, così da rileggerla come una specie di destino esistenziale, mentre lui scettico dinanzi a quegli stessi ideali umanitari e patriottici per inseguire i quali la combattente Manuela ha lottato duramente, mettendo a rischio la propria incolumità. Certo è che l’antimilitarismo agnostico che il proscritto professa assume i contorni di un atto d’accusa rivolto alla giustizia italiana: dopo averlo usato come testimone oculare necessario al riconoscimento del volto di un Marco in una foto segnaletica, ossia del giovane assassino del dottor Calogero, figlio di «uno dei venti latitanti più pericolosi d’Italia» (Mazzucco 2012, p. 421), il quale, grazie a detta iniziazione, doveva dimostrare di essere in grado di controllare il territorio, quella stessa giustizia lo terrebbe di fatto in ostaggio, abbandonandolo alla deriva, privo addirittura di un barcone di salvataggio:

Non c’è nulla di più blasfemo, futile, antieconomico, squallido e duraturo della guerra. Per me l’Italia è una parola sospetta, che associa alla retorica di chi vuole impormi le sue leggi per perseguire i suoi interessi. Avrei preferito cento volte nascere francese, o svedese. Avrei avuto almeno l’illusione di vivere in un paese di diritti e di doveri, e non di illegalità e menefreghismo. Inoltre detesto i soldati, non ho neanche fatto il servizio militare. [...] Suppongo che ai tuoi occhi sono qualcosa di simile a un imboscato vigliacco, un disertore. [...] E la sola idea di infilarmi una divisa e dire signorsì a qualcuno, obbedire a un ordine che non capisco o che non condivido, sparare, uccidere, anche solo per difendermi, mi rivolta la coscienza. (p. 183)

Cosicché l’amarezza per tutto ciò che è costretto a scontare in prima persona per una scelta di civiltà e di giustizia di cui è diventato vittima designata, degenera in lui in un’acredine tanto bruciante da fargli riformulare la stessa idea di patria. Sarà solo verso la conclusione del romanzo e delle vicende

11 Molte sono le camere d’albergo che, in quanto figurazioni di ‘non luoghi’ identitari e, anche per detto motivo, rivelatisi epifanici, costellano i romanzi mazzucchiani. In *Lei così amata*, ad esempio, ecco l’Hôtel de la Tour, a Sanary, nel sud della Francia, che assume a sito di dispatrio, se Klaus Mann, ormai in fuga dalla Germania nazista, vi ha ‘deportato’ alcuni oggetti residuali, trafugati da una dimensione ritenuta ormai spacciata: «Con un calcio Klaus spinge la valigia sotto l’armadio, e alza lo sguardo sulla stanza che ha appena occupato. Ha messo sullo scrittoio una fotografia di Erika in cornice, la riproduzione del torso di un boxeur - la penna stilografica, una boccetta di profumo. [...] Nonostante ciò, la stanza serba un aspetto estraneo - quasi ostile. È pur sempre una camera d’albergo. L’emigrazione - ogni emigrazione - porta con sé un inevitabile senso di tristezza e di indegnità» (Mazzucco 2012a, pp. 109-110).

narrate, all'altezza di *Rewind*, che il personaggio, di nuovo in fuga poiché scovato dalla mafia persino nel rifugio impensabile di Ladispoli, rivela *par lettre* a Manuela la propria identità, riavvolgendo il nastro di uno status esistenziale che non cessa di configurarsi come una latitanza lacerante:

L'Italia è una parola che per me non significa niente più che la lingua che parlo e il paese in cui vivo. Quando mi parlano di patria, provo fastidio. La patria per me non è la terra dei padri, ma quella dei figli. Perciò non è una superficie dello spazio né una storia trascorsa, ma qualcosa di vivo e presente, che ognuno porta con sé. So che non la pensi così, ma per me l'Italia si riduce al passaporto, alla scuola di mio figlio e all'ospedale. (p. 420)

I tasselli di *Homework* che intercalano la sequenza dei *Live*, come si è già notato, immettono un ulteriore livello di discorso, interagente con la linea discorsiva precedente. *Homework*, infatti, sarebbe la trascrizione narrativa non consequenziale di ciò che Paris ha già patito, destinandola a ricostruire nella memoria incontri ed eventi **esplosi** nell'attentato: casi talmente dolorosi che solo il passaggio nel codice dello scritto sembra in grado di promuoverne un'elaborazione interpretante. Ebbene, nella dialettica che subentra tra vita e sua decodifica in racconto, è proprio quest'ultima che ha la meglio, almeno a partire da una certa altezza, tanto da trasformare quei 'compiti per casa' prescritti dallo psichiatra a colei che è affetta da una sindrome post-traumatica, ovvero DPTS, in una pratica di cura tutta privata. Manuela, difatti, soffre di ciò che, in gergo psichiatrico, si definisce evitamento: «Una strategia, un segno di mancata elaborazione [...] che doveva sforzarsi di superarlo, se non voleva che il disturbo diventasse cronico e la invalidasse per sempre» (p. 39).

Il primo *homework* (pp. 45-63), così, presenta una descrittività piana e lineare che attinge anche a un'altra tipologia di scrittura dell'io, la diaristica; appunto quel diario che, come una falda di scrittura sprofondata nella verità assoluta e nullificante dell'impatto d'esordio, la marescialla asserisce di avere redatto durante i mesi di missione. Attenendosi a uno stile scarno e informativo, quasi telegrafico, esso è volto a fornire i dati essenziali di una realtà invece complessa e indecifrabile, mentre la si scopre per la prima volta:

La base operativa avanzata di Bala Bayak si chiamava Sollum. Il nome avrebbe dovuto ricordare ai soldati una celebre battaglia della Seconda guerra mondiale o contagiare loro il valore di quanti, settant'anni prima, avevano difeso il fronte nel deserto libico. Ma a me ricordava soprattutto un giardino zen: una scatoletta senza coperchio, una lettiera di sabbia arata a unghiate dalle ruote dei camion e dalle pale degli elicotteri che ogni volta, atterrando o decollando, scatenavano

un turbine. Nel diario che ho tenuto durante la missione, al 23/12, nella prima pagina, scritta due ore dopo l'arrivo, seduta sullo zaino, quando ancora non sapevo dove sistemarmi, figura la seguente conclusione: «Arrivati FOB. siamo nel nulla, circondati dal niente». (p. 45)

Il 'compito per casa' d'esordio è diretto a relazionare circa i componenti della compagnia e del reggimento, il 10°, mentre lo sguardo è rivolto all'orizzonte, dominato dal profilo di un impervio paesaggio montano, la cui visione richiama per analogia il profilo del Circeo; si accenna, inoltre, alla figura del comandante, il capitano Paggiarin, ai rapporti che ricorrono tra soldati e ufficiali come a quelli vigenti tra la componente femminile e quella maschile del contingente, non di rado conflittuali. Il punto di sutura tra la vita alla Sollum e la rilettura operata poi da Paris, tuttavia, è offerto dalla narrazione autobiografica della scoperta del proprio destino: la data precisata è quella di una sera di novembre del 1992 allorché, a nove anni, aveva visto alla televisione un servizio dedicato ai primi arruolamenti di ragazze tra i ranghi delle Forze Armate. È a partire da quel preciso momento che Manuela abbozza l'elaborazione della propria scelta, il cui primo passo consiste nel recarsi in biblioteca alla ricerca di racconti di varia specie dedicati alle donne guerriere. Nel ricopiare con diligenza adolescenziale «quelle storie in un quadernetto sulla cui copertina troneggiava l'aitante e invincibile Sailor Moon, la guerriera dell'amore e della giustizia» (p. 49), l'eroina scoperta tra i cartoni animati della televisione, passando cioè da un codice eminentemente visivo a uno scritto, la ragazzina, ormai lettrice affascinata da quei modelli, inizia a identificarsi candidamente in quel prototipo femminile e, dato non neutro, a modulare la propria opzione anche grazie allo strumento della scrittura. Tanto è vero che, tentata la severa selezione d'accesso all'Accademia di Modena e dichiarata non idonea, a causa dell'esito infausto della prova psico-attitudinale, uno dei primi gesti che ella compirà sarà disfarsi di quel «quadernetto di Sailor Moon con le storie delle amazzoni» (pp. 135-136). Insomma, la sua ventura di donna soldato, quindi votata *in primis* all'azione, risulta invece legata a filo doppio alla scrittura: medium che, appunto nella sequenza scandita degli *Homework*, accompagnandola prima, durante e, soprattutto, dopo i mesi della missione e dell'attentato, indi della lunga degenza ospedaliera, assurge a sussidio determinante per la guarigione. L'autonomia dei 'compiti per casa', nel loro esorbitare dalla sfera della cura per declinarsi invece nei domini più ambigui della scrittura creativa, diviene lampante all'altezza dell'ultima visita di controllo, quella d'appello, allorché, in un torrido luglio torinese, verrà sancita una volta per tutte la non idoneità permanente al servizio militare di Paris, pur insignita dell'onore della croce per l'Afghanistan. Sarà in quella occasione che Manuela, la quale non «consegna gli homework allo psichiatra» (p. 465), optando per una esposizione orale dei propri disturbi, fa di

quella documentazione uno dei dossier più probanti del senso complesso attribuibile alla scrittura.

Certo è che i materiali in gioco nel romanzo sono molto significativi, appunto nel rinviare, o solo alludere, alle forme e alle modalità disparate che la scrittura può assumere. Si va dal quadernetto di Sailor Moon, appunto, alla guida turistica dell'Afghanistan (pp. 177-180), letta quale parametro lampante della dismisura che passa tra il paese **di carta** e quello invece **reale**, dalla confessione autobiografica *par lettre* dello pseudo-Mattia, su cui mi sono soffermata in precedenza, alla intervista indicativa che la giornalista free lance Daria Cormon dedica a Manuela (pp. 165-169); e ancora, dagli articoli di giornale riservati all'attentato, archiviati diligentemente da Traian Paris su chiavetta (pp. 280-285), al diario di Manuela, che, come già notato, si carica di un senso emblematico nel corso degli eventi. Esso rappresenta un *trait d'union* sintomatico tra l'esperienza della missione di pace, in quanto viaggio in un'alterità non solo spaziotemporale ma anche culturale, per un verso, e l'elaborazione compiutane dal soggetto, per un altro. Le sue pagine, strappate e in parte bruciate,¹² vanno a depositarsi, guarda caso, proprio sul fondo del borsone militare assieme a «una fine polvere gialla e rossastra, la sabbia del deserto di Farah» (p. 349). Ciò che viene ribadito, in altri termini, è il nesso allegorico che associa la consistenza effimera della carta-scrittura alla rena, proprio in quanto precipitato residuale della materia-esistenza stessa.¹³ Né va sottaciuto che l'immagine della sabbia, puntualmente ritrovata sul lido in degrado di una Ladispoli invernale, tra oggetti e soggetti alla deriva,¹⁴ prefigura una *liaison* cogente, in grado di porre in relazione la scrittura diaristica

12 Sono quelle dedicate all'interprete del contingente italiano, Karim Ghaznavi, il raffinato cultore di lirica afghana mascherato dietro uno pseudonimo per proteggere la famiglia d'origine da possibili ritorsioni, pure lui vittima dell'attentato di Qal'a-i-Shakhrak proprio accanto al tenente Nicola Russo; così: «Ho strappato le pagine del diario in cui parlavo di lui e le ho bruciate. So che Ghaznavi mi avrebbe perdonata, perché anche lui ha provato l'amarrezza di ridurre in cenere parole che pure gli erano indispensabili» (Mazzucco 2012, pp. 321-322).

13 Il campo tematico che associa il libro al cartaceo e alle sue derive (cenere, sabbia, polvere) prefigura un reagente eccellente dello statuto 'friabile' del personaggio novecentesco, come ha notato Crotti 2008.

14 È la mattina di Natale – siamo all'altezza del secondo *Live* – quando la passeggiata della superstita sul litorale sabbioso di Ladispoli, vicino a casa, assume i contorni di un percorso 'minato', un vagabondaggio tra oggetti residuali, scampati accidentalmente al disfacimento, al pari di lei, e costretti a subire una sopravvivenza forzata: «D'inverno la spiaggia diventa un tappeto di relitti rigurgitati dalle onde. Roba vecchia e inutile che vaga per anni sul mare, sballottata su e giù per migliaia di chilometri, e alla fine per un capriccio delle correnti viene a morire su questo lembo di costa. Bottiglie di plastica, contenitori di polistirolo, tappi di birra, bastoncini per le orecchie, perfino pannolini. Rimuoverli sarebbe fatica sprecata. La mareggiata, prima o poi, se li riprenderà. Gli oggetti non muoiono mai. Cammina lentamente, scansando una ciabatta, un ramo secco di palma, una boa coperta di peluria verdastra» (Mazzucco 2012, p. 19).

con la stesura dei già menzionati 'compiti per casa'. Si noti, inoltre, che il loro destinatario designato non sarà già quello psicoterapeuta che li aveva prescritti in cura a una paziente afflitta da invalidanti disturbi post-traumatici, bensì la stessa prima persona che scrive e, in prospettiva, il nuovo, sconosciuto compagno, catturato tra le maglie di una rete comunicativa apparecchiata con accortezza:

Insomma, si mette a scrivere. Inizialmente, per lo psichiatra cui intende consegnarli alla visita di luglio. Pagina dopo pagina, però, dimentica lo scopo originario, e finisce per scrivere per sé, ma soprattutto per Mattia: perché sente che lui leggerà quelle pagine, prima o poi. Sarebbe disposta persino a pubblicarle, a farci un libro – per raggiungerlo. (p. 451)

Sarà solo a questo punto che, crea una cartella chiamata Homework, ella «prova a raccontare la storia del maresciallo Paris in Afghanistan. Centosessantasette giorni. Dall'arrivo alla Sollum fino alla partenza per l'inaugurazione della scuola di Qal'a-i-Shakhrak» (pp. 451-452):

L'impresa si rivela più faticosa del previsto. Più difficile che marciare sotto il sole, pattugliare una strada o ficcare dentro un soldato. È quasi una prova di orientamento. Deve disimparare tutto ciò che sa o crede di sapere. Ammettere delusioni che ha dimenticato, ricordi che ha abbellito o selezionato, sentimenti che si è impedita di provare. Strappare parole al silenzio, trovarne di nuove. Rilegge gli appunti del suo diario di Bala Bayak e scopre che lei e il maresciallo Paris sono separate da una distanza quasi insuperabile. (p. 452)

La rivelazione della scrittura, come un procedere in avanscoperta tra le insidie di un territorio ostile, quasi a tentoni tra le tenebre, segnati dall'affaticamento non solo fisico ma anche psicologico che la pratica di elaborare per sé una nuova **voce** comporta, dispone all'ascolto di risonanze impensate, mentre induce a smascherare un'identità non collimante con quella afferente all'altro io, ossia alla sagoma del militare Paris, accreditata come autentica e unitaria, almeno fino a una data altezza.

Ebbene, la condizione incerta e sospesa di **limbo**, che accomuna sia l'esperienza afghana che quella più propriamente italiana del **ritorno a casa** di lei e, specularmente, lo **spaesamento** di lui, se un *intervallum*, in quanto spazio concavo e semanticamente vertiginoso di vuoto, investe ognuna di dette esperienze,¹⁵ assume un senso che non può restare circoscritto nella sfera spaziale, poiché promuove l'accesso a una dimensione

15 Circa le 'geografie' che le dimensioni del vuoto e del concavo dispiegano in alcuni testi paradigmatici rinvio a Crotti 2005, pp. 143-180.

anche esistenziale. Le molteplici immagini limbali che costellano il testo, del resto, posizionate accortamente in alcuni luoghi strategici, anche se in apparenza di scarso rilievo, evocano condizioni di perenne desiderio e, nel contempo, situazioni di totale esclusione, pur in assenza di colpa: condizioni e situazioni destinate a relegare i soggetti, privi di vie d'uscita affidabili, in una **periferia** spaziotemporale sospesa vertiginosamente sul nulla. Ecco il tenente Russo all'ascolto del brano *In Limbo* dei Radiohead (p. 234), mentre è di stanza alla base di Bala Bayak, o la quarta risposta, per di più errata, del quesito «Come si chiama il guardiano dell'Inferno dantesco?» (p. 236), come compare nel libretto del concorso da sottufficiale: «Un tormentone per tutto il Pegaso» (p. 236). Ancora, *Limbo* corrisponde al nome di un videogame di ultima generazione che Alessia vuole giocare dal vivo nel parco di Palo assieme alla zia, Manuela, e allo pseudo-Mattia, con l'avvertenza che le simulazioni imposte ai giocatori sono affini ai ruoli che i personaggi **recitano** nella realtà della finzione; così la bambina:

Io faccio il ragazzino, Manuela gli uomini e tu i mostri. Dovete abbattemi e io mi sdraio per terra. Mi sembra un gioco violento, non mi piace, obietta Manuela. Ma non muoio davvero, dice Alessia. A *Limbo* non si muore una sola volta, si muore spesso. Vai nel Limbo e poi risorgi. Allora ti rialzi e ricominci dal punto dove sei caduto. (p. 337)

E allorché la commissione militare torinese, preposta a valutare le condizioni psicofisiche di Paris, la giudica non idonea, mettendole a disposizione un semestre supplementare di cure, insomma una seconda possibilità, al fine di procrastinare pro forma un verdetto già definitivo, ella replica al tenente medico: «Ma io non ci posso stare altri sei mesi nel limbo! sbotta. Tempo perso. Tempo buttato. Si possono fare talmente tante cose, in sei mesi. Sei mesi è il tempo di una missione. È un'eternità» (p. 394). Sarà all'altezza di *Rewind* che uno specialista degli occhi come lo pseudo-Mattia, nel dare conto *par lettere* all'amata delle clausole terribilmente restrittive che condizionano la sua vita, evocando appunto il limbo come un nonluogo emblematico, poiché vacillante e sospeso, osserverà:

La mia è una vita strana, se si può chiamarla vita. Ma non sono nemmeno morto. Non più. Sono come sospeso nel limbo. So che la parola è diventata un luogo comune, perfino una bambina come Alessia la conosce. Per me, prima, era un termine del lessico medico. Il limbo sclero-corneale è una parte periferica della cornea. La pronunciavo con indifferenza. Vorrei restituirle la sua grandezza. Significa margine. Orlo. Uno dei miei ricordi scolastici più vividi è la mia professoressa di italiano che cerca di spiegare a dei sedicenni praticamente pagani come Dante ha immaginato l'Inferno, e che il Limbo è l'anticamera che accoglie coloro

che saranno esclusi per sempre dalla grazia, anche senza colpa. [...] Così, io sono proprio nel Limbo, sperando che somigli di più a quello della foresta nel gioco di Alessia, dove si muore non una volta sola. (p. 446)

Un legame cogente, quindi, passa tra uno status esistenziale siffatto, interpretabile anche grazie alla sagoma umbratile di un altro celebre morto-vivente, appunto l'archetipo pirandelliano Mattia (Pascal), con la cui larva il personaggio di Mazzucco condivide un'identità anagrafica defunta,¹⁶ e la teoria della divergenza. Concezione, codesta, secondo la quale una congiuntura fortuita imporrebbe uno scarto significativo a una sequenza ordinata di avvenimenti, tanto da indurre le sue risultanze a una deviazione determinante per il destino ultimo della figura.

In un passo della postfazione cui si è già fatto riferimento la scrittrice ha indicato una delle proprie fonti nelle memorie di guerra di Ardengo Soffici, *Errore di coincidenza*, risalenti al 1920: una prova in cui la scrittura autobiografica e diaristica di un io scampato alla morte in guerra per mera casualità può aver suggerito un modello sia formale che tematico cogente. Quel milite della Grande Guerra, infatti, ponendo in relazione divergenza e destino, aveva già notato: «È un fatto, in ogni modo, che i pochi istanti impiegati in quelle soste e considerazioni furono come sottratti al concatenamento normale, prevedibile delle mie azioni ed operazioni del momento; rubati alla stretta economia del servizio e portati in una sfera arbitraria, divergente; forse più profonda, e dove potrebbe maturarsi un mio più vero destino» (Soffici 1960, p. 37).

È Manuela medesima che, quasi a giustificare una sopravvivenza talmente accidentale da sembrare inverosimile, per non dire sospetta, fornisce una spiegazione elementare del concetto a Vanessa, mentre sta facendo acquisti con la sorella in un supermercato, un nonluogo della modernità **disorientante** per antonomasia:

Tecnicamente, in balistica, si chiama divergenza. Dovevo trovarmi in un punto, che era l'incrocio di una serie di linee, e queste linee sono sempre la conseguenza logica e matematica di una catena di azioni, decisioni, movimenti, gesti. Invece, per un caso, non c'ero. Ero dieci metri più indietro, anche se non dovevo esserci, e l'esplosione mi ha fatto a pezzi, ma non del tutto. È per quella divergenza che sono viva. (p. 158)

16 Il Mattia mazzucchiano rivela appieno il proprio patrimonio genetico-narrativo allorché, una volta incluso nel programma speciale, in base all'art. 13 co. 5 (Mazzucco 2012, p. 441), deve venire a patti con uno status anagrafico assente o, peggio, in continuo divenire; come si verifica quando il personaggio è impossibilitato a fornire le proprie generalità a un poliziotto che gli intima di presentare i documenti (p. 293), o, in altra circostanza, è costretto a pagare in contanti, poiché risulta privo di carta di credito (p. 344). Il duemillesco, peraltro, in attesa di una sempre nuova identità fittizia, cita a chiare lettere quel suo illustre antesignano («Così nel frattempo sono Mattia. Per via del romanzo di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*» p. 442).

Una nozione affine, tuttavia, si insinua subdola tra i destini di altre figure; come avviene, ad esempio, per Diego Jodice, il quale aveva calcolato (maldestramente) le probabilità di diventare padre (p. 350), e come si verifica, pur in termini diversi, anche per lo pseudo-Mattia. Questi, infatti, assegna all'incontro del tutto aleatorio con Manuela e all'amore che ne consegue, salvifico quanto non programmato, un senso dalle parvenze imprevedute: divergenza rovesciata di segno, la sua, se assume i contorni di un progetto esistenziale condiviso, dove a farsi **divergente** sembra proprio il personaggio («A me piace pensare che la divergenza, come la chiami tu, fossi io. Perché io ti aspettavo, in fondo alla tua notte. Tutte le azioni trascurabili e divaganti della tua vita ti portavano a me. Non posso salvarti e non puoi salvarmi. Possiamo unicamente ricomporci, e insieme essere qualcosa» p. 448).

Allora, se si declina altrimenti detto campo semantico, dislocandolo da un versante squisitamente balistico a uno invece narrativo, o meglio se si sostituisce con parametri di diverso tenore l'incoerenza caotica che quella **divergenza**, in quanto adulterazione di progetti esistenziali finalizzati tassonomicamente, palesa e denuncia, si potrebbe anche assumere detto caos in chiave allegorica. Nelle sequenze sghembe dei vari *Live* e *Homework*, nelle loro traiettorie fuori sesto, talvolta intersecate, talaltra parallele, trapelano, infatti, i molti volti delle alterità afghana e italiana che protagonisti per eccellenza **viaggiatori**, alla ricerca insistita di destini plurali, sanno interpretare.

Bibliografia

- Basile, Bruno (1982). *La finestra socchiusa: Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*. Bologna: Patron.
- Crotti, Ilaria (2005). «Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino: Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento». *Studi Novecenteschi*, 32 (70), pp. 143-180.
- Crotti, Ilaria (2008). *Mondo di carta: Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Ivekovič, Rada (2006). «Genere e nazione». In: Scrittori, Anna Rosa (a cura di), *Margini e confini: Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 17-25.
- Mazzucco, Melania G. (1991). «Seval». *Nuovi Argomenti*, 3a s., 39, pp. 75-81.
- Mazzucco, Melania G. (2003). *Vita*. Milano: Rizzoli.
- Mazzucco, Melania G. (2012). *Limbo*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (2012a). *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (2012b). «Il talismano d'oro». In: Mazzucco, Melania G. (a cura di), *Lei così amata*. Torino: Einaudi.
- Mazzucco, Melania G. (2013). *Sei come sei*. Torino: Einaudi.

- Nicotra, Grazia (2011). «Il «mal d'Europa»: storia di esuli nella narrativa di Melania Mazzucco». *Bollettino di italianistica*, n. s., 8 (2), pp. 359-380.
- Perrone, Domenica (2012). «Arte combinatoria e manipolazione della tradizione letteraria nei romanzi di Melania Mazzucco». In: La Monaca, Donatella; Perrone, Domenica (a cura di), *Un decennio di narrativa italiana (2000-2010)*. Acireale; Roma: Bonanno Editore, pp. 57-59.
- Soffici, Ardengo (1960), «Errore di coincidenza». In: Soffici, Ardengo, (a cura di), *Opere*, vol. 3, Firenze: Vallecchi, pp. 9-80.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Tiziano Terzani in Unione Sovietica L'alterità sistematica di un paese lontano

Alberto Zava (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Tiziano Terzani's *Buonanotte, Signor Lenin* represents one of the highest manifestations of travel literature and journalistic writing, in so far as it 'reads' Soviet countries through different degrees of 'distance' and otherness. On the one hand, the travelling narrator perceives the foreign countries he visits as obviously unfamiliar; on the other hand, these forcibly mono-cultural systems reveal internal contradictions, frictions, and oppositions generated by the co-existence of different traditions and nationalisms, letting an array of subaltern identities live on within themselves. Terzani exhaustively captures the complexity of these cultural realities, effectively placing journalistic efficacy within the sphere of literature.

Keywords Travel literature. Journalism. USSR.

Coniugando significativamente le due dimensioni del viaggio e della letteratura (sia sotto forma di scrittura letteraria che giornalistica di reportage), l'espressione 'leggere la lontananza' pare adattarsi perfettamente alle abitudini di uno scrittore-giornalista della fisionomia di Tiziano Terzani¹ e alle linee portanti della sua concezione dell'esperienza esplorativa, confermando quanto il binomio scrittura/lettura sia intrinseco al concetto stesso dell'indagine dell' 'altro'. Oltre alla considerazione sulla fondamentale funzione di trasmissione dell'esperienza di viaggio tramite la propria scrittura, risultato di un tipo di giornalismo e di indagine che punta all'obiettivo primario di far effettivamente leggere l' 'altro', mettendo in

1 Tiziano Terzani (1938-2004) è stato per venticinque anni corrispondente dall'Asia del settimanale tedesco *Der Spiegel* e collaboratore di *Repubblica* e del *Corriere della Sera*. Tra le pubblicazioni in volume ricordiamo i suoi reportage *Pelle di leopardo. Diario vietnamita di un corrispondente di guerra 1972-1973* (1973), *La porta proibita* (1984), *Buonanotte, signor Lenin* (1992), *In Asia* (1998). Per un primo approfondimento sull'intersezione della dimensione letteraria con il giornalismo si vedano Falqui (1969) e Bertoni (2009); per un orientamento bibliografico all'interno della panoramica critica dedicata alla letteratura di viaggio, dal Settecento ai giorni nostri, si vedano Leed (1992) per l'analisi dal taglio psicologico-antropologico del fenomeno odeporico, Ricorda (2012) per un ampio catalogo antologico sul versante espressamente letterario, e De Pascale (2001) per la varietà delle prospettive interpretative degli scrittori italiani del Novecento in viaggio. Per un approfondimento ad ampio spettro relativo alla scrittura e all'attività giornalistica di Tiziano Terzani si vedano Nardi (2013) e Loreti (2014). Le opere di Terzani sono state raccolte a cura di Alen Loreti nei due volumi appartenenti alla collana dei Meridiani Mondadori ed editi nel 2011.

evidenza differenze e discontinuità, Terzani era fortemente consapevole dell'importanza di 'leggere' letteralmente il paese visitato, tanto da viaggiare senza accompagnatori ma con la costante scorta di libri che fungessero da guida all'esplorazione, per non ridursi a una visualizzazione unica, sincronica, pericolosamente piatta e sfruttare così tutte le possibili prospettive per rilevare la pluridimensionalità della realtà. Un'esplorazione attiva e di ricerca che necessita da un lato di scoprire nel presente le tracce del passato e della storia - valutando quindi lo stato attuale delle cose in forma dinamica e non distaccato da un *continuum* temporale determinato dai differenti livelli degli eventi - e dall'altro di un costante confronto con la percezione di tale contesto da parte di chi già lo ha visitato. Una sorta di sistematica consapevolezza dell'importanza di 'leggere la lontananza' ancora prima di avvicinarvisi.

La prospettiva assume dunque un ruolo essenziale e i volumi di reportage di viaggio di altri autori offrono la possibilità - come del resto lo stesso resoconto di Terzani per future esperienze negli stessi luoghi - di avvalersi del punto di vista diretto dell'osservatore che, grazie alla propria disposizione al viaggio e all'indagine non superficiale, consente non solo l'acquisizione di dati ma soprattutto l'approfondimento percettivo e sostanziale. Per questo motivo Terzani era solito portare con sé libri che descrivessero gli itinerari da lui scelti o che riguardassero direttamente i contesti che si apprestava a esplorare: era come se alla sua visuale volesse aggiungere un ulteriore punto privilegiato d'osservazione, molto più profondo e significativo rispetto ai dati impersonali che poteva trarre da una guida tecnica o da una semplice mappa.

Il viaggio in Unione Sovietica tra l'agosto e il settembre del 1991, concretizzatosi l'anno successivo nella pubblicazione in volume dal titolo *Buonanotte, signor Lenin*, nasce in modo casuale, come spesso capita per i grandi incontri con l'altro che, in quanto ignoto o noto solo parzialmente, non può essere pienamente previsto o programmato (la stessa scoperta dell'America, uno degli eventi esplorativi di maggior rilievo per l'intera cultura occidentale, ne è un esempio evidente):² Terzani non può quindi allestire in questa occasione una biblioteca da viaggio tematica, ma, dando uno sguardo ai libri che aveva con sé per la spedizione in barca sul fiume Amur, al confine tra Unione Sovietica e Cina, dove si trovava al momento dello storico annuncio radiofonico del *putsch* delle 13:42 del 19 agosto, con il tentativo di destituire Gorbacëv,³

2 Per un approfondimento sulla portata culturale della scoperta dell'America e dell'incontro con l'altro si vedano i fondamentali Todorov 1982 e Todorov 1989.

3 Nel corso degli anni Ottanta il presidente Michail Gorbacëv riformò drasticamente la natura del governo sovietico con il suo programma di aperture (*glasnost*), grazie al quale, ad esempio, la popolazione non veniva più imprigionata per aver esercitato diritto di parola contro la politica statale. Le sue riforme economiche significarono la fine dell'espansionismo

prima che cioè la spedizione fluviale mutasse completamente natura e itinerario, troviamo

un romanzo francese, *Sur le fleuve Amour*, scritto nel 1922 dal giovane anticonformista Joseph Delteil: un'azzardatissima storia d'amore di due giovani ufficiali bolscevichi, fra loro amanti, ma che presto s'innamorano, assieme, di Ludmilla, una bellissima ragazza nata sulle rive di questo fiume e diventata comandante di un reggimento di donne dell'esercito zarista. La storia finisce in grandi drammi e con cadaveri travolti da questi flutti. Ho il diario di viaggio di Charles Vapereau, uno scienziato francese, professore all'Università di Pechino, che nel 1892, invece di tornare a Parigi, come si faceva a quei tempi, attraverso la Mongolia, il deserto del Gobi e il lago Bajkal, decide di allungare la strada di 5000 chilometri e, con la moglie e un servitore cinese, parte da Tientsin in nave, va fino alla foce dell'Amur, risale il fiume esattamente come io ora lo ridiscendo, per poi attraversare l'intera Siberia in *tarantas*, la carrozza a cavalli dell'epoca, fino a Mosca, e arrivare finalmente a Parigi in 112 giorni. Che gente, quella! Il mio terzo libro è *Anastasia*, un lunghissimo studio su quella strana donna smemorata che, dal 1920, quando fu tirata fuori, mezzo annegata, da un canale di Berlino fino alla sua morte nel 1981 in America, continuò senza un solo cedimento a pretendersi l'ultima Romanov, figlia dello zar, la sola sopravvissuta al massacro dell'intera famiglia imperiale per mano dei bolscevichi a Ekaterinburg. (Terzani 1992, pp. 43-44)

Fondamentale è notare che tra le scelte di Terzani per accompagnare il suo viaggio lungo l'Amur non ci fossero solo testimonianze di viaggio vere e proprie, ma anche prose romanzesche o saggistiche, a dimostrazione della volontà di entrare nello spirito e nell'atmosfera del luogo non solo sulla scorta di esperienze esplorative effettive ma anche attraverso le suggestioni offerte dalla narrativa, propensa, più del giornalismo in senso stretto, a cogliere dinamicamente elementi significativi e profondi di un intero contesto ambientale. Proprio questo è infatti il nucleo portante del giornalismo di viaggio di Tiziano Terzani e del rapporto con l'altro, un giornalismo caratterizzato da un particolare ritmo espositivo che consente

russo, aprendo la strada al ritiro dell'esercito russo dall'Afghanistan, alla negoziazione con gli Stati Uniti di una riduzione degli armamenti e alla cessazione dell'interferenza nella politica degli altri paesi dell'Europa dell'Est. Tra il 19 e il 21 agosto 1991 l'Unione Sovietica si dissolse in seguito al fallimento di un colpo di stato ad opera di alcuni elementi dei vertici militari e dello Stato che si opponevano al programma politico di Gorbacëv. Forze politiche liberali e democratiche guidate da Boris Eltsin approfittarono del *golpe* per escludere Gorbacëv, bandendo il Partito Comunista e spezzando l'Unione. L'8 dicembre 1991 i presidenti di Russia, Ucraina e Bielorussia firmarono a Belaveža il trattato che sanciva la dissoluzione dello Stato sovietico (dissoluzione che avvenne formalmente, ad opera del Soviet Supremo, il 26 dicembre 1991).

di collocarlo a metà tra la sfera giornalistica stretta e la più ampia sfera letteraria; lo stile del tutto personale di un viaggiatore professionista che ha avuto la felice fortuna di vedere convergere le sue due più grandi passioni - il viaggio e l'esplorazione, soprattutto sulle grandi distanze del continente asiatico, e l'esperienza di 'trascrizione' emotiva, percettiva e umana dei propri itinerari - in un binomio che rappresenta in sé un efficace prototipo della figura del giornalista-scrittore dei giorni nostri. Dalla prosa di reportage di Tiziano Terzani emerge un sapiente equilibrio tra una componente più spiccatamente letteraria e quella più pragmaticamente giornalistica; quest'ultima si rivela preponderante, in funzione del preciso intento di esplorazione storica, sociale e politica che, soprattutto nel particolare caso di *Buonanotte, signor Lenin*, è in primo piano ed è motore stesso di un viaggio che nasce con altra destinazione e muta itinerario in corso di svolgimento; ma è una componente informativa che si distacca dal puro dato e tenta la ricostruzione della realtà visitata attraverso un'indagine sul campo, tra la gente, sulla strada, cercando di aggirare la superficialità di uno sguardo convenzionale (pericolo sempre presente in un'Unione Sovietica che, seppure in via di disfacimento, conservava un esasperato grado di chiusura e la necessità di mostrare una facciata ben precisa al visitatore occidentale, come avevano potuto sperimentare tutti gli scrittori-viaggiatori che l'avevano visitata nel Novecento, da Alberto Moravia a Guido Piovene, da Carlo Levi a Enrico Emanuelli, a Gina Lagorio).⁴

L'immersione totale nella realtà locale nasce dalle cose semplici, dai gesti quotidiani, perché è proprio nella condivisione della quotidianità che è possibile percepire la realtà vissuta dalle persone comuni. Ecco il motivo per cui, nelle più impensate località delle repubbliche sovietiche tra agosto e ottobre 1991, Tiziano Terzani si è spesso cimentato nella corsa di buon mattino - situazione che spesso gli consentiva di assistere alla nascita del giorno e alla 'messa in moto' del luogo in cui si trovava - ed ecco perché, per sua diretta affermazione in occasione della visita a Erevan, in Armenia,

4 Proprio in conseguenza della dinamica interazione che le due componenti, quella narrativo-descrittiva e quella tecnico-informativa, dimostrano nella produzione di Terzani, la lingua dello scrittore-giornalista toscano manifesta diverse sfumature e diversi livelli di impiego, in conseguenza delle caratteristiche dell'indagine e del reportage. Nello specifico caso di *Buonanotte, signor Lenin* a un andamento cronachistico, che spesso presenta tratti di oggettività quasi ai limiti dell'impersonalità, si accompagnano fasi di racconto in prima persona, a sottolineare l'esperienza diretta, immersiva del viaggiatore, caratterizzate da una selezione lessicale molto curata - elegante e specifica ma mai barocca - finalizzata a mettere in evidenza dettagli contestuali difficilmente percepibili se non in presenza: è su questa linea la tendenza molto accentuata a qualificare cromaticamente l'oggetto dell'osservazione, tratto che vedremo particolarmente marcato nell'osservazione paesaggistico-naturale. Al fine di un più efficace coinvolgimento del lettore, inoltre, Terzani ricorre molto spesso all'uso del virgolettato, trovando nel discorso riportato - sia che si tratti di un comune cittadino, sia che si tratti di un interlocutore di prestigio - il modo più diretto di dare voce all'altro' e alla realtà esplorata.

pur pernottando in albergo ha sempre cercato di evitare di pranzarci, preferendo la sperimentazione gastronomica del posto: «Se c'è un principio che da viaggiatore tento di rispettare è quello di non mangiare mai nell'albergo in cui abito. Andando altrove si conoscono posti nuovi e non si fa l'abitudine alle comodità» (Terzani 1992, p. 394). Allo stesso modo, quando Terzani non può avere a disposizione una guida sul posto va in cerca di un gesuita, di un missionario, proprio per avere non tanto dei puri dati quanto una prospettiva d'indagine e di comprensione, per potersi avvalere di un lavoro di analisi al di là dell'apparenza visiva, più profondo nella coscienza e nell'intimo del luogo e delle persone.

La notizia del golpe finalizzato a destituire Gorbacëv suscita in lui la necessità di modificare completamente il proprio itinerario per vedere come, nelle città e nelle regioni sovietiche, avvenivano i cambiamenti che la storia stava dettando:

Pur nella assoluta, pacifica indifferenza del fiume e della natura attorno, mi fu subito chiaro che quella notizia segnava una svolta non solo per l'Unione Sovietica, ma per il resto del mondo e fui preso da quella strana febbre che colpisce quelli del mio mestiere ogni volta che la Storia ci passa vicina e non si può resistere al desiderio di starle dietro, di seguirla, anche solo per poterne raccontare un dettaglio. (pp. 10-11)

Il rapporto contrastivo tra la natura come sfondo ambientale e lo svolgersi delle vicende umane e politiche è un elemento fortemente sentito da Terzani, e l'autore non manca di sottolinearlo in numerose occasioni mettendo in chiara evidenza, come in questo caso, la sostanziale imperturbabilità della cornice naturale nei confronti dell'umana agitazione 'momentanea' dettata dalla contingenza storica. L'immagine del fiume siberiano, nella sua «assoluta, pacifica indifferenza» è un esempio di questo tipo di percezione 'multidimensionale' che troverà ulteriori ricorrenze e applicazioni ad esempio in considerazione della varietà e della vastità della quinta naturale (soprattutto in Siberia e nelle regioni asiatiche) e nei casi specifici della visione di complessi urbani che da certe prospettive e in certi momenti del giorno offrono un'impressione molto differente da quella generata da una visione ravvicinata. Si tratta di un dettaglio significativo di una ricercata prospettiva di conoscenza volta, come già ricordato, ad andare ben oltre la superficie informativa e indirizzata a cogliere l'intreccio delle diverse dinamiche di una realtà altra; una finalità più ampia e complessiva (più riflessiva) propria di chi non voglia solo 'venire a sapere' ma voglia cercare di 'comprendere', cogliendo tutte le sfumature possibili di un quadro geografico e umano complesso.

In una prospettiva del genere ben chiara appare la motivazione per cui Terzani, in seguito alla notizia del fallimento del colpo di stato, tre giorni dopo, il 22 agosto, trovandosi ancora a bordo della Propagandist, la nave su

cui si stava svolgendo la navigazione lungo l'Amur, decide di non andare a Mosca e di mettersi in cammino da solo «con l'idea di vedere che cosa la storia di Mosca voleva dire per la gente delle province, quali cambiamenti provocavano nelle varie repubbliche gli straordinari avvenimenti nella capitale» (p. 11):

Alba limpida, senza timori, senza trepidazioni. Ascolto la BBC. Mosca esulta. La paura è passata. La drammaticità del momento anche. Mi pare inutile partire ora. Meglio restare a vedere cosa succede qua. In questa regione remota ma importante dell'Unione Sovietica, sono uno dei pochi testimoni occidentali; a Mosca sarei uno dei tantissimi giornalisti che ora convergono lì. Meglio proseguire con la spedizione e fare le sue tappe che ora, alla luce degli avvenimenti di Mosca, diventano ancora più interessanti. (p. 62)

Andare a Mosca avrebbe significato avere accesso a informazioni ufficiali, 'da comunicato stampa', e averle come tutti gli altri giornalisti lì presenti: una testimonianza dell'evento storico sulla strada, un'indagine diretta nelle repubbliche dell'Unione Sovietica in disfacimento sarebbe stata un'esperienza giornalistica ben più significativa.

Nel corso della sua esplorazione, che lungo quindici repubbliche sovietiche lo porterà alla fine a Mosca, a dare la metaforica «buonanotte» a Lenin, l'alterità sovietica viene messa in netta evidenza, trasmettendo al lettore non solo una realtà assolutamente differente rispetto ai comuni parametri occidentali, ma addirittura una realtà talmente composita da essere contraddittoria in se stessa, altra da sé anche al proprio interno.

L'alterità rispetto alla società occidentale viene evidenziata nel reportage di Terzani in numerosi contesti e si trova applicata alle occasioni più comuni della vita quotidiana come alla gestione delle questioni pubbliche e amministrative; molte descrizioni di luoghi di passaggio, come gli aeroporti o gli alberghi, offrono lo spunto per pagine di indagine che riescono nell'intento di trasmettere al lettore la complessità percettiva e sensoriale di un quadro vissuto e di cui l'autore ha potuto fare esperienza, al di là di una semplice registrazione di dati e di informazioni.

È significativo che *Buonanotte, signor Lenin* si apra con un quadro descrittivo che, oltre a fungere da introduzione generale al mondo sovietico, definisce immediatamente, percettivamente, la tonalità ambientale predominante, riconoscibile, a gradazioni leggermente differenti, in tutte le regioni visitate nel corso del lungo itinerario. L'impatto con il mondo sovietico è caratterizzato da una forte percezione sensoriale - giocata soprattutto sugli odori - accompagnata da una pittura descrittiva molto dettagliata, finalizzata a trasmettere concretamente al lettore un quadro quanto più comunicativo possibile:

Anche a occhi chiusi ormai riconosco il socialismo. Forse è l'odore della

benzina mal raffinata, ma appena mi affaccio al portellone dell'aereo che mi ha portato qui, nella capitale dell'Estremo Oriente Sovietico, da Niigata nel nord del Giappone, so che sono arrivato in uno di quei paesi dove i poliziotti ti guardano come se tu avessi appena commesso un delitto, dove bisogna fare attenzione a quel che si scrive nella dichiarazione della dogana, dove bisogna pensare che i telefoni sono ascoltati, dove i dollari, unica vera moneta del mondo, specie di quello non capitalista, valgono una certa cifra al cambio ufficiale e un'altra al mercato nero... Ormai ci ho fatto l'abitudine. Lo so. Apro gli occhi e tutto il resto segue all'odore del socialismo: la confusione, la sporcizia, le urla, i pacchi legati con lo spago, gli eterni lavori in corso, i tubi per terra su cui si inciampa, una pericolante passerella di legno su una fossa aperta e mai richiusa, proprio davanti all'uscita dell'aeroporto e che ora tutti i passeggeri in partenza e in arrivo debbono attraversare. (p. 16)

Si tratta di una tonalità descrittiva che si incontrerà spesso lungo l'itinerario sovietico dello scrittore fiorentino, declinata in numerose piccole 'istantanee verbali' che, in poche righe, spesso anche in poche parole, riescono a cogliere degli scorci di alta comunicatività e molto più significativi rispetto a dati, grafici e informazioni tecniche sulla condizione generale di un paese. Sono piccole prove d'autore in cui l'attitudine dello scrittore vero e proprio prende il sopravvento sulla dimensione giornalistica pura, integrandola. Ad Habarovsk «sta per fare buio. Pioviggina e la città mi si presenta nel suo più struggente squallore. Lungo le strade sembra che gli autobus non siano passati da ore. A ogni fermata gruppi folti di gente aspettano in silenzio. Ogni persona che vedo mi pare avere una sporta in mano» (p. 16). Il giorno successivo - il programma prevede la partenza per l'Amur - la scena è immutata, inesorabile: «La solita triste, malvestita, mal lavata umanità aspetta lungo i marciapiedi gli stessi autobus di ieri. Ognuno ha la solita sporta di finta pelle. Dentro mi immagino solo delle verdure vecchie. Ho appena visto una donna comprare una zucca che aveva tutta l'aria di essere marcia» (p. 19).

L'arrivo all'aeroporto della città siberiana di Čita non è differente e la sensazione è sempre quella di un perenne squallore, applicato sia al quadro relativo alle strutture e agli edifici che al quadro più specificamente umano, tono dominante cui la scrittura di Terzani si adatta fedelmente dimostrandosi, pur nella programmatica brevità, efficace e netta:

La prima impressione è di essere arrivati in un posto abbandonato dagli uomini. Branchi di cani randagi dormono, si inseguono, giocano e tornano a dormire sotto le ali di decine e decine di jet e vecchi Antonov a elica parcheggiati sulla immensa distesa di cemento. Il vecchio edificio dell'aeroporto, con l'orologio fermo a qualche ora del passato, è vuoto, lasciato a marcire. La vita dell'aeroporto è trasferita in un nuovo edificio

costruito poco lontano, ma anche quello è già mezzo marcio. Molte delle vetrate sono a pezzi, il tetto fa acqua e la sporcizia ha conquistato ogni angolo. Nell'immensa hall migliaia e migliaia di persone si trascinano dietro bambini, scatoloni e valigie legate con lo spago. (p. 123)

La foto scattata da Terzani in quest'occasione all'aeroporto di Čita (p. 123), una delle quarantasette fotografie d'autore originali che accompagnano l'intero reportage, documenta fedelmente la descritta desolazione delle piste d'atterraggio, con i cani liberi e pacifici tra un aereo e l'altro. L'impatto percettivo è il medesimo anche alla tappa successiva di Barnavo, a sud di Novosibirsk; le tinte e le sfumature dello sguardo dello scrittore che spazia attorno sono ancora all'insegna dello squallore generale:

La prima impressione è d'essere arrivati esattamente là da dove siamo partiti. L'aeroporto è identico a quello di prima: stessa costruzione, stesse scale, stesso materiale, stessa sporcizia, stessa gente che fuma, che aspetta, che ciondola dinanzi alle stesse bottegucce [...]. Uscendo dalla porta centrale dell'aeroporto non vedo che casacce di mattoni grigi, pali della luce in cemento, macchine parcheggiate alla rinfusa, taxi che sembrano non volere clienti, barboni che finiscono di fumare le sigarette buttate via da altri, gruppi di giovani che ridono e giocano dandosi spintoni, ognuno tenendo in mano una bottiglia di vodka con cui si prepara ad affrontare la solita noia della sera. Anche questa non è una città, ma un campo di lavoro a cui nessuno può essere veramente legato o affezionato. In tutto quel che vedo non c'è una traccia di bellezza, un segno che qualcuno abbia voluto abbellire un angolo, aggiungere un dettaglio con cui farsi piacere. (p. 124)

Il grigio e triste alone che caratterizza l'atmosfera urbana della maggior parte delle città sovietiche trova un ulteriore, infelice, paragone quando viene messo a confronto con le luminose descrizioni che invece l'autore riserva a spettacoli paesaggistici naturali o d'insieme; il tono 'pittorico' di tali scenari è giocato soprattutto sui colori, sulla loro vivacità e brillantezza, colori che nelle descrizioni urbane sembrano essere invece totalmente assenti. Una polivalenza stilistica che dà prova della qualità letteraria della penna di Terzani, che sa adattare i registri descrittivi al contesto, trasmettendo stati d'animo e quadri emozionali, non solo elementi ritratti visivamente. Sono quegli stessi colori, stesi dallo stile veloce ed efficace di Terzani, che completano idealmente gli scatti in bianco e nero presentati nel volume. Uno dei casi più eclatanti di questo completamento, per così dire, interattivo e multimediale è visibile a pagina 224, con la fotografia in bianco e nero che ritrae una veduta di Samarcanda all'alba e, subito sotto, un'ispirata descrizione d'autore che rivela i colori che in foto non si vedono, segnando il sorgere del sole del 15 settembre e il risveglio della città:

Il sole mi ridà fiducia. Puntuale si rialza sull'orizzonte nero, tinge di arancione l'oscurità, dà forma al Registan che, con sorpresa, mi ritrovo improvvisamente davanti alla finestra spalancata della camera, indora i minareti e lentamente fa risplendere le cupole turchesi. Già, «turchese», ecco l'origine di questa parola: il colore dei turchi. Tutto attorno si risveglia anche la Samarcanda sovietica che incomincia la sua musica di clacson. (p. 224)

Ecco quindi che basta sollevarsi dal livello del suolo cittadino di Habarovsk e lo sguardo del viaggiatore è subito sollecitato da altri tipi di panorami e di visioni: «Si parte con grandi tremori e scossoni, e presto la natura con la sua purezza, la taiga con la sua grandezza a perdita d'occhio sollevano l'animo» (p. 20). La visione della città stessa da una posizione sopraelevata appare di ben altro tenore, fornendo diversi punti di attrazione visiva e suscitando - nonostante la finale, consapevole e inesorabile 'zoomata sulla realtà' - impressioni differenti:

A vederla dall'alto della mia finestra sull'Amur, Habarovsk, con le sue luci, le sue navi alla rada, la sagoma elegante dei tetti verdi di rame, sembra una città [...] ferma nella bellezza senza tempo del fiume. Eppure so che fra quelle luci, quelle strade, anche questa, come tutte quelle che ho visto finora, è una città di tombini scoperchiati, di buche non riempite, di rifiuti, di rottami e soprattutto di gente delusa, affaticata e spenta. (p. 120)

La prosa di Terzani riesce inoltre molto efficacemente nell'intento di delineare plastiche descrizioni che trasmettano direttamente la contraddittorietà di alcuni contesti, come nel caso dell'esperienza quasi surreale vissuta in occasione dell'arrivo al Metechi, un lussuoso hotel austriaco a Tbilisi in Georgia, completamente 'stonato' rispetto al luogo in cui si trova, paragonato dall'autore a un'astronave atterrata per caso: soggiornare in un albergo del genere è per Terzani come essere racchiuso in una bolla che isola il viaggiatore dal mondo reale, un *brand* alberghiero impersonale, confezionato, impacchettato e portato di peso in un contesto di cui non fa parte; la riflessione dell'autore conferma l'importanza del rispetto e della non invasività - a qualsiasi livello, mentale, tramite preconetti culturali o sovrastrutture di pregiudizio sociale, o materiale, tramite l'infrazione fisico-geografica dell'integrità culturale di un luogo - da parte di chi si accosta a una cultura o si cala in un contesto etnico-sociale, mettendo al contempo in chiara evidenza l'estrema lontananza di un edificio normale in un contesto cittadino occidentale ma completamente decontestualizzato a Tbilisi:

Mi ritrovo... in un miraggio: ascensori, come bolle di sapone illuminate, scivolano silenziosi lungo altissime colonne bianche, uno straordinario lampadario con mille e una luce scende dal cielo in un vasto spazio aperto, punteggiato di piante e fiori. Sul pavimento lucidissimo di granito

mi vengono incontro due giovani ben vestiti in livrea nera e verde che, prima in una lingua, poi in un'altra - io, ammutolito, non reagisco a nessuna - e ancora in una terza, mi invitano a cedere loro i miei due preziosi bagagli. Una elegante ragazza alla *reception* mi chiede se preferisco una camera con vista sul fiume o sulle montagne, se voglio pagare con una carta di credito... L'Unione Sovietica, questa? Per un attimo mi prende una sorta di euforia. Poi la depressione. D'un tratto mi mancano i puzzi cui sono abituato, i banconi polverosi, le donnone malamente incipriate e disattente dell'Intourist, le piccole congiure delle cameriere, i sorrisi d'oro delle *digiurnaje*. Quasi ho voglia di riprendere le mie carabattole e uscire. Ho sbagliato paese! [...] Il Metechi mi appare come un'astronave atterrata qui per caso [...]. Ho visto questo fenomeno avvenire in Cina. Dopo anni di isolamento, di austerità e di miseria, il paese si apre e la prima cosa che la gente vede spuntare dinanzi a sé sono questi strani funghi in cemento e vetro, tutti luci e colori, degli alberghi moderni; isole di ricchezza e di modernità attorno alle quali la gente locale può aggirarsi a bocca aperta, ma in cui non può entrare [...]. Di queste bolle di sapone ad aria condizionata ce ne sono ormai in ogni angolo dell'Asia, dal Vietnam al Tibet. Sì, uno di questi fungacci, senza nessun rispetto, nemmeno nello stile della sua apparenza, è spuntato persino nel centro della città sacra di Lhasa. Possibile che tutti questi popoli di vecchie e diverse culture non sappiano inventarsi qualcosa di proprio per offrire un tetto ai loro ospiti? Possibile che questa dell'asetticità cosiddetta «internazionale» sia l'unica alternativa allo sporco? (pp. 370-371)

Una contraddittorietà che si proietta anche nel confronto tra le singole repubbliche dell'Unione, unite ma in realtà divise da una profonda alterità. Una delle principali chiavi d'indagine, infatti, è quella che rileva come l'alterità stessa rappresentasse un tratto fondamentale dell'Unione Sovietica: le tradizioni culturali fortemente differenziate, ridotte solo in parte dal processo di russificazione ad opera del governo centrale, avevano di fatto portato a un'unione forzata, solo apparente, di stati 'altri' l'uno dall'altro, elemento che è peraltro evidenziato anche nel corso di precedenti viaggi sovietici, come ad esempio nell'itinerario di Guido Piovene nel 1960 che riconosce e rappresenta nella sua scrittura - concettualmente e plasticamente - le evidenti differenze, ad esempio, tra le repubbliche dell'Asia meridionale e quelle della regione siberiana. Dall'Europa l'impressione poteva essere quella di un unico, monolitico blocco geografico-politico, unitario, ma che invece, soprattutto negli anni Ottanta e Novanta, comincia a manifestare apertamente il carattere di unione 'forzata', grazie alla rinascita dello spirito nazionalistico che Terzani percepisce direttamente nel corso del suo itinerario. Un'unità forzata di alterità che trovava una delle condizioni di esistenza nella sistematica integrazione economica intrecciata tra le varie repubbliche, con la parcellizzazione dei singoli processi

produttivi e con una specializzazione delle economie singole, portando ogni repubblica a essere inserita in un contesto integrato di rapporti economici, ma in un modo tale per cui una completa indipendenza economica non sarebbe stata più possibile.

L'analisi socio-economica condotta da Terzani riesce quindi a mettere in evidenza le direttrici specifiche che difficilmente possono essere colte nella loro portata effettiva da una prospettiva politica complessiva e che non si cali nella realtà particolare dei singoli punti di vista; grazie alla visione ravvicinata e 'contestualizzata' il giornalista-scrittore può cogliere i risvolti 'reali', che hanno un riscontro diretto a livello di vita quotidiana e comune, e che a volte non corrispondono direttamente e immediatamente alle sollecitazioni complessive di un avvenimento storico preciso. Allo stesso modo i grandi cambiamenti che il giornalismo internazionale, concentrato su Mosca e su una visione d'insieme, stava rilevando non trovano una corrispondenza evidente nella realtà in cui Terzani, ad esempio il 10 settembre a Biškek in Kirghisia, è immerso:

Ascolto la BBC e la Voice of America. I vari giornalisti stranieri che trasmettono da Mosca continuano a parlare della «rivoluzione che sta sconvolgendo l'Unione Sovietica» e io mi chiedo se non sono per caso nel paese sbagliato. Attorno a me per ora non vedo niente di sconvolgente. Tanto meno la rivoluzione. (p. 179)

Un'ulteriore conferma del presupposto che caratterizza il giornalismo classico, sempre alla ricerca della notizia eclatante in corsa contro il tempo, e invece del differente respiro d'indagine della dimensione del reportage di viaggio, che trova proprio in Tiziano Terzani uno degli esponenti di maggior rilievo degli ultimi decenni.

Bibliografia

- Bertoni, Clotilde (2009). *Letteratura e giornalismo*. Roma: Carocci Editore.
- De Pascale, Gaia (2001). *Scrittori in viaggio: Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Falqui, Enrico (1969). *Giornalismo e letteratura*. Milano: Mursia.
- Leed, Eric J. (1991). *La mente del viaggiatore: Dall'Odissea al turismo globale*. Trad. di Erica Joy Mannucci. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism, 1992*.
- Loreti, Àlen (a cura di) (2011). *Tiziano Terzani: Tutte le opere*. 2 voll. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Loreti, Àlen (2014). *Tiziano Terzani: La vita come avventura*. Milano: Mondadori.
- Nardi, Giovanni (2013). *Tiziano Terzani*. Pisa: Pacini Editore.

Ricorda, Ricciarda (2012). *La letteratura di viaggio in Italia: Dal Settecento a oggi*. Brescia: Editrice La Scuola.

Terzani, Tiziano (1992). *Buonanotte, signor Lenin*, 2010. Milano: TEA Tascabili degli Editori Associati.

Todorov, Tzvetan (1982). *La conquista dell'America: Il problema dell'«altro»*. Trad. di Aldo Serafini. Torino: Einaudi. Trad. di: *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*, 1992.

Todorov, Tzvetan (1989). *Noi e gli altri: La riflessione francese sulla diversità umana*. Trad. di Attilio Chitarin. Torino: Einaudi. Trad. di: *Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine*, 1991.

Leggere la lontananza

Immagini dell'altro nella letteratura di viaggio della contemporaneità

a cura di Silvia Camilotti, Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda

Due diverse facce del viaggiare

Dalla Siberia al Laos insieme a Laura Leonelli

Silvia Zangrandi (Università IULM Milano, Italia)

Abstract There are two different ways to travel: we can either travel to remote places which still retain an aura of adventure by using tour organizations; or we can travel to locations which are not only geographically but also culturally remote by ourselves, guided solely by our sensitivity and curiosity. These are, in a nutshell, the contents of the two travel reportages by writer and journalist Laura Leonelli. *Siberia per due* is the reportage of a trip organized by a tour leader of the place. By contrast, in *Lem. Viaggio iniziatico di un piccolo Buddha* nothing is organized. Thanks to the friendship with a man of the place started during a previous trip to Laos, Leonelli returns to that country to follow the admission of a boy, Lem, in a Buddhist monastery. The text moves away from the mere travel story and invites the readers to penetrate unknown territories and experience a journey in and out of themselves along with the narrator. However, although representing the two sides of travelling, both books highlight how this activity is always linked to the perception and acceptance of the 'other'.

Sommario 1 Per cominciare. – 2 Turista o viaggiatore?. – 3 La 'cornice levigata' di Siberia per due. – 4 Lem. Viaggio iniziatico di un piccolo Buddha: l'altra faccia del viaggio. – 5 Per finire.

Keywords Traveller. Tourist. Otherness.

«Il viaggio inizia dove finiscono le nostre certezze. Viaggiare significa imparare di nuovo a dubitare, a pensare, a contestare»

(Franck Michel)

1 Per cominciare

Diversi sono i modi di viaggiare: si può viaggiare in località che ancora portano con sé un alone di avventura servendosi di organizzazioni preposte; si può viaggiare autonomamente in località distanti non solo geograficamente ma anche culturalmente avvalendosi della propria sensibilità e curiosità e di amicizie nate sul posto. Questi in estrema sintesi i contenuti dei due reportage di viaggio di Laura Leonelli, scrittrice e giornalista: *Siberia per due* e *Lem. Viaggio iniziatico di un piccolo Buddha*. Gli scritti di Leonelli non sono stati scelti per le loro qualità letterarie, quanto perché, come si può facilmente immaginare, propongono due approcci diversi al mondo del viaggio e proprio attorno a queste due diverse facce del viaggiare intendo centrare il mio discorso.

2 Turista o viaggiatore?

Il viaggiare è un processo che coinvolge il soggetto sul piano personale ed emotivo per un periodo continuo ma ben delimitato ed è un modo di rappresentare se stessi. Al tipo di viaggio prediletto corrisponde, secondo alcuni studi, un certo tipo di personalità¹ e, in tempi recenti, il discorso si è allargato al tentativo di distinguere il turista dal viaggiatore. Tra i tanti, Peter Corrigan (1999) distingue i viaggiatori dai turisti in base alla capacità di integrarsi con la gente del luogo; Martinengo (1998) invece evita di usare i termini 'viaggiatore' e 'turista' e preferisce parlare di turisti eterodiretti, ovvero persone alla ricerca di cose da vedere e fotografare piuttosto che di incontri con persone reali, e turisti autodiretti, alla ricerca di autenticità che si realizza tramite l'integrazione con la realtà sociale del posto visitato, capaci di ritagliarsi spazi di avventura e scoperta al di fuori dei prodotti creati dalle agenzie turistiche; Paul Fussell (1988) distingue il turista dal viaggiatore in base ai motivi del viaggio, pochi dei quali apertamente confessati: elevare nel proprio ambiente lo status sociale, calmando così la propria ansia sociale; ottenere un segreto piacere dall'appartenenza momentanea a una classe sociale superiore; recitare il ruolo di colui che può spendere spensieratamente; Erik Cohen (1978) distingue il 'turista ricreazionale' dal 'turista alternativo', che sente la necessità di allontanarsi dalla propria quotidianità per viverne una nuova.

A questo punto, seppur con le dovute cautele e con non poche per-

1 Un tentativo di classificare colui che viaggia è stato fatto negli anni settanta da Erik Cohen (1979). Secondo lo studioso esistono tre categorie: il *vacationer*, colui che ama soggiornare in una località che lo aiuti ad allontanarsi dalla quotidianità, un luogo dove possa trovare relax, pace e comodità; il *sightseer*, colui che cerca esperienze nuove, cultura, storie... in qualche modo un viaggio esplorativo; il *drifter*, il vagabondo, colui che sa quando parte ma non quando torna, che cerca nuovi mondi e la rottura con la quotidianità. In tempi recenti questa schematizzazione è stata superata da un'indagine i cui risultati si possono leggere nello studio pubblicato da Francesca Di Pietro (2012). Partendo da sette diversi tratti di personalità che influenzano le scelte di un viaggio, si possono classificare quattro tipologie di viaggiatori (ovviamente questo modello non è esaustivo poiché in esso non possono rientrare tutte le tipologie del turista, ma rappresenta a livello statistico una classificazione utile ai nostri fini):

- a) viaggiatore auto-centrato in fuga che preferisce affidarsi a un tour operator perché non ama rischi, è diffidente rispetto a culture diverse e non è interessato a mettersi in discussione;
- b) viaggiatore socio-adrenalinico, socievole che ama il divertimento e fare scelte autonome relative all'itinerario;
- c) viaggiatore sognatore-emotivo che non ama i pacchetti vacanza, ama invece fondersi con la cultura che visita e uscire dai soliti itinerari per mischiarsi con la gente del posto ma ha bisogno di una 'guida' che dia forma alla sua vacanza;
- d) viaggiatore programmatore-introverso che è interessato agli aspetti storico-culturali del luogo da visitare e sceglie viaggi organizzati nei dettagli che ripropongano gli stessi ritmi della quotidianità.

plexità, sembra di poter arrivare a una prima provvisoria conclusione: il viaggiatore è pronto a dubitare delle proprie certezze tanto da arrivare a mettere in discussione la propria identità; il turista, al contrario, sembra che non voglia correre rischi, non tanto fisici quanto mentali, perché essi includerebbero il mettere in discussione se stessi, soprattutto quando si incontrano persone diverse in fatto di cultura e abitudini, e cerca di ricreare il suo mondo anche quando è lontano da casa. In una recente intervista Dacia Maraini ha detto: «Per fortuna non viaggio da turista [...]. Viaggiare significa anche affrontare dei rischi [...], se viaggi incontrando veramente l'altro e non solo la sua rappresentazione prefabbricata» (Fumagalli 2014, p. 25). Osserva Marco Aime nel suo *L'incontro mancato* che nessuno vuole sentirsi turista, categoria squalificata da chi si reputa non massificato, lontano dal voler sovvertire le tradizioni locali.

È nata una vera retorica del viaggiatore [...] portata avanti con un certo snobismo dai sedicenti viaggiatori che si ritraggono come individui puri, spartani, impegnati a capire a fondo le realtà che vanno a scoprire [...] in antitesi agli individui-massa che tendono a banalizzare il mondo [...]. Nel Sette e Ottocento erano pochi aristocratici a potersi permettere il lusso di viaggiare per il puro piacere di farlo; oggi, che tale esperienza si è democratizzata [...], nasce l'esigenza di ricostruire un certo elitarismo fondato sulla differenza e sulla presa di distanza dalla massa. (2005, p. 167)

Ma, in un'epoca in cui il turismo è un fenomeno di massa è ancora possibile essere viaggiatori? Una seppur cinica risposta pare la dia Paul Fussell: «prima del turismo ci furono i viaggi, e prima dei viaggi le esplorazioni [...]. L'esplorazione appartiene al Rinascimento, il viaggio all'epoca borghese, il turismo al nostro periodo proletario» (1988, p. 48). Ci possono essere gradi e sfumature diverse ma, conclude Fussell, 'we are all tourists now'. A questo punto, forse, conviene accogliere le osservazioni di John Urry (1995) che evita la distinzione turista-viaggiatore e parla di *sguardo del turista*, preferendo studiare i diversi tipi di sguardo, tra i quali si trovano due di nostro interesse: quello autentico, che nasce dal contatto con la cultura locale, e quello fittizio, che si ferma alla superficialità del rapporto con il nuovo ambiente. Il primo sguardo si pone l'obiettivo di scoprire il mondo aprendosi verso l'altro, mantenendo un atteggiamento di scoperta di cose e persone e abitudini di vita nuovi che motivino il viaggio. Il secondo diffida dell'altro, non accetta la propria messa in questione e fa prevalere un atteggiamento di chiusura verso tutto ciò che di nuovo e di diverso gli si prospetta.

3 La 'cornice levigata' di *Siberia per due*

A questo punto, consideriamo i due volumi di Laura Leonelli per verificare sulla pagina scritta l'esistenza di queste due diverse facce del viaggiare. *Siberia per due* è il reportage di un viaggio organizzato da un'agenzia che si svolge in parte a bordo di una nave che trasporta anche passeggeri locali, l'Anton Čechov che solca le acque dell'Enisej e attraversa la Siberia, e in parte a bordo di un bus. Leonelli ci informa di essersi imbattuta per caso nella brochure di un'agenzia di viaggi dal titolo *Siberia d'estate* e di aver deciso di acquistare il pacchetto per un bisogno interno di «fuga educata da tutto, una corsa lontano, lungo un fiume dove forse avrei scoperto le storie più intense e atroci della storia russa e dove forse avrei scoperto anche la mia» (Leonelli 2004, p. 12). Chi scrive ci parla di Vera, la guida dal «tono enciclopedico» (p. 153) dei compagni di viaggio ai quali vengono assegnati i posti a tavola come se fossero scolaretti: «la disposizione seguiva l'ordine politico e linguistico dell'Europa: tedeschi, austriaci e svizzeri insieme, inglesi con irlandesi, gli olandesi per conto loro, poi il gruppo dei francesi [...] e noi» (pp. 40-41). Descrive se stessa e i suoi compagni come «gruppo di turisti» (p. 20) che sostano presso i «santuari del turismo bolscevico» (p. 20), arrendendosi alle proposte della guida; ci parla dei ritmi serrati per poter vedere tutto e dei «segni di cedimento» (p. 36) di alcuni membri del gruppo; non fa mistero che è la guida a pianificare le visite... Per questa ragione Leonelli definisce questo viaggio una «cornice levigata» (p. 131) dentro alla quale non si corrono rischi. Al massimo può succedere di sentire la nostalgia di casa a causa dell'impossibilità di mantenere le abitudini: dice un compagno di viaggio di Leonelli, «sa cosa mi manca la mattina? Comprare i giornali prima di colazione, lo faccio sempre a casa invece qui non so nulla di quello che accade» (p. 100). I turisti sono tendenzialmente conservatori, spesso provano nostalgia per la propria routine.

Immagini e immaginari si intrecciano: Siberia luogo lontano, incontaminato o per lo meno è ciò che si aspetta il turista che viaggia in una zona che considera remota e per questa ragione obbligatoriamente autentica. Leonelli dice alla figlia Giulia, sei anni, che viaggia con lei «che Coca Cola e Pokemon, spreco e consumismo, non esistevano ancora» (p. 33) ma puntualmente viene smentita perché un cameriere offre alla bimba proprio una Coca light! Successivamente compariranno anche chupa chupa originali e la maglietta dei Pokemon indossata da un bambino «di questo angolo del mondo abbandonato» (p. 103). Ecco uno dei malintesi di fondo che colpisce il turista: la ricerca di autenticità che corrisponde all'immagine che ci siamo fatti di un luogo, immagine che non tiene conto dell'evolversi della storia e della globalizzazione. Se davvero cerchiamo l'autenticità dobbiamo invece essere pronti ad accettare che prodotti e abitudini tipicamente occidentali abbiano raggiunto l'intero mondo e siano entrati a far parte delle abitudini, rappresentino la verità, l'autenticità perché

appartengono a tutti. «Anche gli influssi esterni entrano a far parte della tradizione locale e perciò, in quanto accolti e utilizzati, per i nativi sono ‘autentici’» (Aime 2005, p. 134). Ci ricorda Aime che il turismo in genere è caratterizzato da tre paradossi: «l'impossibile ricerca dell'autenticità; un certo fondo di paura; lo spazio vuoto dell'incontro» (p. 11) inteso come pseudo incontro, superficiale e inconsistente, con la realtà locale. Anche la richiesta di soldi da parte delle popolazioni locali, che turba il turista, rientra nella logica del profitto: la presenza dello straniero è accettata come occasione di guadagno. «Alzo la macchina fotografica, si fermano, lui serio, le donne sorridono [...]. Scatto, se ne vanno. Pochi metri dopo l'uomo torna indietro e mi chiede dei soldi, agitandomi una mano davanti alla faccia» (Leonelli 2004, p. 159). Leonelli non commenta questo fatto, anzi più avanti non nasconde che non sa come contraccambiare «l'ospitalità se non offrendo dei soldi. La donna li accetta» (p. 180). Piuttosto, si colpevolizza quando, dopo l'acquisto di «un cartoccio [di mirtilli] [...] senza chiedere quanto costa offro un dollaro, che nell'arroganza dei turisti può essere tutto o nulla» (p. 70). Questa capacità di accettazione di una presunta violazione dell'autenticità originale è un elemento che contraddistingue il turista dal viaggiatore. Altrove, invece, la presenza dello straniero non è benvenuta: «la donna ci guarda con sospetto [...], fischia e il cane la raggiunge» (p. 161). E ancora, presso un villaggio Nenet cui fanno visita, «l'uomo [...] guarda altrove, annoiato, infastidito dalla nostra invasione di campo, suo padre e suo nonno non l'avrebbero mai tollerata» (p. 179): Leonelli-turista è considerata un intruso indesiderato alla ricerca di un'autenticità illegittima. Del resto, più una comunità è chiusa in sé, più respinge lo straniero facendo leva sui tratti che lo differenziano dai locali, arrivando a caricarlo di connotazioni negative e minacciose. Per dirla con Aime, il turista «non pone mai l'accento sull'impatto che il nostro semplice arrivo può avere sugli altri [...] si osserva, ci si stupisce, si fotografa e spesso si discute su ciò che si è visto tra i turisti stessi» (2005, p. 39). E a proposito di fotografia, due riflessioni sono necessarie: Leonelli è fotografa professionista e entrambi i libri qui considerati sono corredati da foto. Il fotografare è un modo per appropriarsi di un luogo, di un oggetto, di un individuo e proprio quest'ultimo spesso perde la sua soggettività e individualità e acquisisce un valore universalizzante, pura rappresentazione dell'idea che ci si è fatta a priori. Ci soccorre il pensiero di John Urry (1995) il quale è della convinzione che i turisti non siano davvero alla ricerca della realtà ma di simboli di realtà, di immagini precostituite propinate da guide turistiche o programmi televisivi che decretano quali sono i luoghi di interesse da vedere come unici realmente importanti, da riconoscere una volta arrivati sul posto e far propri attraverso le foto, unica prova autentica della nostra reale presenza. Tuttavia, la particolare sensibilità di Leonelli, l'apertura e la curiosità di conoscere questi nuovi luoghi, il fatto di sperare prima della partenza che questo viaggio la possa aiutare a scoprire se stessa le

permette di riuscire a stabilire un contatto con i locali, come accade con alcuni siberiani, con l'autista che le parla della sua famiglia, con la guida che «mi aveva fatto cenno di aspettare e per la prima volta aveva parlato di sé, semplicemente, sottovoce» (Leonelli 2004, p. 69). La figlia di Leonelli è spesso il tramite per entrare nel mondo russo: spinge la porta di un negozio di bottoni e, in mancanza di una lingua comune, venditori e acquirenti intavolano un colloquio gestuale che si conclude con un regalo per la bambina (un adesivo raffigurante gatto Silvestro). Anche la bambina sembra preferire questo genere di viaggio a quello prefabbricato e infatti chiede a sua madre: «“Noi andiamo da sole, vero?” [...] anche Giulia ha scoperto che il bello di questo viaggio, come di ogni viaggio, sono gli incontri [...] abbracci tra sconosciuti in nome di un'improvvisa vicinanza» (p. 102). È bastata una sola passeggiata senza la guida per trasformare Giulia in una turista alternativa che non disdegna l'allontanamento dalla propria quotidianità ed è pronta a viverne una nuova.

Quindi, in *Siberia per due* l'esperienza è pianificata da un tour leader del posto che introduce alla realtà locale smussando le diversità troppo forti tra turista e abitanti del luogo e il viaggio è una sorta di verifica di ciò che prima della partenza Leonelli già sapeva. I frequenti riferimenti che Leonelli e i suoi compagni di viaggio fanno alla letteratura russa, a personaggi famosi, storici e no, a leggende, a usi e costumi sono le spie della volontà del turista *engagé* di voler non solo verificare sul posto quanto letto sui libri, ma anche di trovare ciò che si pensava prima di partire poiché il turista è portato a valutare ogni cosa in riferimento al suo immaginario. Leonelli però, turista *sui generis*, non è orientata solo verso la sicurezza di luoghi noti all'accompagnatore, ma vive anche incontri individuali presso le popolazioni locali, cammina per la tundra, visita le baracche abbandonate dei lager: il suo è un allontanarsi dal familiare per conoscere il nuovo. Tuttavia, è corretto parlare di contemplazione e non di autentico coinvolgimento: qui manca l'interazione vera, il confronto con l'altro.

4 Lem. Viaggio iniziatico di un piccolo Buddha: l'altra faccia del viaggio

Siberia per due e *Lem* mettono in luce come l'attività del viaggiare sia legata alla percezione e all'esperienza del diverso, dove esperienza e narrazione sono i due poli su cui si basa ogni tipo di reportage, insieme al valore letterario e metaforico e insieme al vero e all'immaginario; ciò che differenzia l'esperienza del viaggio in Siberia da quella in Laos al seguito di Lem è il fatto che il primo non è elitario: chiunque è in grado di ripercorrere le strade percorse dalla scrittrice e vivere esperienze affini. Al contrario, il viaggio raccontato nel volume *Lem* è difficilmente ripetibile e fa di Leonelli non più una turista ma una viaggiatrice. In Siberia Leonelli guarda gli individui a distanza e solo in rare occasioni riesce ad avvicinarli;

in Laos, invece, Leonelli si integra con i nativi, vive con loro e riesce ad accedere ai loro retroscena.² Se poi volessimo applicare il modello a sei livelli³ proposto da Mac Cannell (1973), diremmo che in Siberia la nostra scrittrice vive una situazione che sta tra i livelli 4 e 5 (al livello 4 il turista ha apparentemente accesso al retroscena ma con ogni probabilità è solo parzialmente autentico; al livello 5 il retroscena è un po' ritoccato così che ai turisti sia consentito di dare un'occhiata) mentre in Laos, sempre seguendo lo schema di Mac Cannell, grazie, come vedremo, alla presenza dello zio di Lem che le fa da mentore, Leonelli raggiunge il livello 6, ovvero entra davvero nel mondo laotiano, non è né isolata né estranea. In *Lem*, a differenza di *Siberia*, non c'è nulla di organizzato da altri né preparato a tavolino da chi ha voluto compiere il viaggio, ma esso si costruisce giorno dopo giorno, l'esperienza è scandita dalla vita e dai riti dei monasteri buddisti, il Laos non è un *end destination point* dove il turista arriva e si ferma, dove la povertà di sperimentazione lascia poco spazio all'immaginazione; il viaggio al seguito dell'iniziazione di un ragazzino verso la religione buddista - Lem a dodici anni lascia il suo piccolo paese per andare a studiare nel monastero di Luang Prabang, la città santa del buddismo Theravada in Laos, un percorso straordinario che gli consentirà di raggiungere «il bene più prezioso: la conoscenza» (Leonelli 2012, p. 12) - lascia a volte disorientati perché assomiglia a quello di un esploratore che va incontro ai rischi dell'ignoto. Scrive Leonelli nell'introduzione: «Ho raggiunto il villaggio [di Lem], ho conosciuto la sua famiglia, ho dormito nella sua casa e a distanza [...], ho seguito la sua cerimonia [...]. Insieme a Lem ho visto le prime luci del giorno quando il fuoco illumina il buio, e alla sera ho sentito i rumori della foresta [...]. Giorno dopo giorno l'ho visto muovere i primi passi, curioso e spaventato» (pp. 12, 15). Nel libro l'approccio al buddismo, nelle sue varianti a volte legate all'animismo, dà luogo a un'esperienza scrittorica assai articolata: dalla descrizione dei paesaggi si passa a quella degli stati d'animo e la componente emozionale sta alla base dei sentimenti provati dalla viaggiatrice che si rapporta con una realtà diversa e che comunica a chi legge sensazioni pronte ad aprirsi a nuove

2 Ci informa Corrigan (1999) che il sociologo canadese Erving Goffmann nel suo studio *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) sostiene che la vita sociale è una rappresentazione che ogni essere umano inscena di fronte agli altri. Secondo Goffmann la vita sociale si divide in due spazi: il palcoscenico e il retroscena. Il palcoscenico è uno spazio pubblico dove l'individuo mette in scena la propria rappresentazione come se si trattasse di una recita in cui si mostra solo ciò che il pubblico si aspetta; il retroscena è uno spazio privato in cui l'individuo non recita ma è autentico.

3 «Il livello 1 corrisponde a quello che Goffmann chiama palcoscenico, ed è ovviamente ciò che il turista tenta di oltrepassare. Il livello 2 "è un palcoscenico fatto per il turista che è stato allestito per sembrare [...] un retroscena [...]". Il livello 3 è "un palcoscenico completamente organizzato in modo da apparire come un retroscena", anche se spesso accade che lo sguardo possa penetrare attraverso di esso» (Corrigan 1999, pp. 209-210).

conoscenze, accogliendo gli aspetti insoliti. Si realizza, per dirla con Fasano, un «procedimento letterario [che] consiste in un allontanamento dei meccanismi percettivi dalla consuetudine, dall'abituale, in un confronto con stimoli ignoti» (2005, p. 10).

La scrittura di questo libro è avvenuta dopo diversi viaggi in Laos; lo desumiamo dal fatto che Leonelli ci dà alcune indicazioni temporali: «per tre anni ho seguito Lem e la comunità monastica di Luang Prabang, in ogni stagione, per ogni festa, cogliendo i momenti di crescita e quelli di vuoto» (Leonelli 2012, p. 15). D'accordo con Magris, «conoscere è spesso, platonicamente, riconoscere [...]; per vedere un luogo occorre rivederlo. Il noto e il familiare, continuamente riscoperti e arricchiti, sono la premessa dell'incontro, della seduzione e dell'avventura» (2005, p. 21). Leonelli non si limita a raccogliere notizie per offrirle al lettore ma vive le esperienze di preghiera, si sottopone alla disciplina dei novizi, incluso il digiuno serale. Come il saio che Lem aveva indossato è «cresciuto e [...] germogliato sulla sua pelle» (Leonelli 2012, p. 214), così Leonelli ha partecipato alla trasformazione del fanciullo e come lui spera di giungere alla comprensione che «il desiderio è l'origine di ogni sofferenza» (p. 211). Il viaggio iniziatico che la scrittrice compie insieme a Lem la porterà a «un'interiorizzazione genuina» (p. 212) degli assunti della religione buddista fino a raggiungere un legame diverso con il mondo di tutti i giorni. Il racconto si proietta in una sorta di griglia gnoseologica, amplia la conoscenza e favorisce la comprensione di questo nuovo ambiente. Nasce così un rapporto tra i luoghi che andrà a visitare e il dialogo profondo con se stessa.

La caratteristica peculiare delle scritture di viaggio è la coincidenza nel testo tra autore e viaggiatore, «la collaborazione [...] fra viaggiatore e letterato diventa talmente canonica da costituirsi come paradigma strutturale del racconto di viaggio» (Fasano 2005, p. 13). La coincidenza tra viaggiatore, autore, narratore appare con chiarezza nell'introduzione che apre il volume: «sapevo che sarei tornata [...]. Sono tornata a ottobre» (Leonelli 2012, p. 11). In seguito la prima persona si eclissa, perde i suoi connotati caratteristici: quello di Leonelli è un narratore *sui generis* perché non è chiara la distanza che la separa da ciò che racconta. Leonelli, mentre scrive, assume posture narrative poco consone alla prima o alla terza persona: occupa una posizione intermedia con la quale ottiene grande empatia anche se sorge il dubbio sulla sua credibilità. Il primo campanello d'allarme sull'attendibilità di chi scrive ci viene dalle prime battute: «ho immaginato i primi sette giorni di Lem» (Leonelli 2012, p. 15). Successivamente, ci domandiamo come possa descrivere i crampi allo stomaco dovuti alla fame che impediscono a Lem di dormire: glieli ha raccontati il bambino oppure li ha provati lei stessa dal momento che, vivendo nel monastero, partecipa ai ritmi imposti dalla regola buddista e quindi suppone che entrambi abbiano provato le stesse sensazioni? Entrambe le cose, dice Leonelli da me interrogata. Si ha la sensazione che Leonelli volutamente

trascuri di precisare il livello di realtà sul quale collocare se stessa come personaggio all'interno della invenzione narrativa. La terza persona è vera finzione, invece qui è sempre il frutto della sua esperienza partecipata: la distanza da lei avvertita perché «donna e straniera» (Leonelli 2012, p. 12) ammessa a osservare la vita di Lem è annullata dalla terza persona che racconta le sensazioni e le emozioni del novizio, immedesimandosi in lui. Anche i discorsi diretti nei quali ci vengono raccontati miti, leggende e lacerti di vita sono stratagemmi per accorciare le distanze tra chi scrive e vive da osservatore fortemente coinvolto e i protagonisti. Tutto è filtrato dagli occhi di Leonelli che scrive dei momenti vissuti, seppure a distanza, insieme a Lem, delle esperienze a lei raccontate dagli altri personaggi, delle leggende e della storia politica del Laos. L'ambiguità è dovuta al fatto che da una persona in carne e ossa come è Leonelli che intende offrirci un testo testimoniale e non finzionale, non è lecito aspettarsi che racconti le sensazioni, i timori, le emozioni dei personaggi, si fatica ad accettare che possa riprodurne il punto di vista. Anche quando da osservatrice esterna narra le cerimonie, gli stati d'animo di Lem o dei suoi genitori Peng e Lan, il suo sguardo è sempre coinvolto: si fa madre insieme a Peng (così si legge nell'Introduzione: «Ho guardato sua madre, Peng, e mi sono vista nei suoi occhi, cercando di immaginare il suo dolore così generoso, quasi le fosse chiesto di rimettere al mondo suo figlio, affidandolo a una realtà lontano da lei», p. 12), partecipa alle esperienze, a volte dolorose, del fanciullo, accompagnandolo nelle varie fasi della sua crescita. Prendiamo ad esempio il capitolo *La nascita*: qui un narratore onnisciente ci presenta Lem – «ha dodici anni e passerà i prossimi sei anni in un tempio di Luang Prabang» (p. 23) –, ci informa che non ha mai visto la città, che andava a caccia e pesca col padre, che andrà in monastero per potersi preparare a una vita diversa da quella vissuta finora nel villaggio. Molti capitoli sono condotti con questa ottica che abbraccia un ambiente molto particolare. Per dirla con Genette, a Leonelli «quello che dunque occorre è, al tempo stesso, un narratore 'onnisciente,' capace di dominare un'esperienza morale ormai oggettiva, e un narratore autodiegetico, capace di riassumere personalmente, di autenticare e di chiarire col proprio commento l'esperienza spirituale che dà senso a tutto» (1976, p. 300). In una parola, l'oggettività si è fatta soggettività. Tuttavia, durante la lettura del libro il lettore non ha mai la sensazione che le vicende siano narrate da una persona estranea, straniera appunto: indubbiamente l'espedito narrativo adottato da Leonelli, ovvero quello di calarsi nei panni dei personaggi e lasciarli parlare diventando apparentemente invisibile, aiuta ad accorciare le distanze. Le storie narrate hanno una misura loro propria, un proprio tempo che non coincide con quello cronologico: non è più il tempo dell'istante, è il tempo dell'eternità. Vivendo all'interno della comunità di Lem, Leonelli scopre la fraternità, il comune destino dell'universo, si sente partecipe di un mondo che, prima della partenza, pensava lontano e imperscrutabile. Leonelli ha

trasformato il suo viaggio in un percorso interiore e da geografico diventa un viaggio per conoscere se stessi: è una trasformazione in itinere.

L'articolazione multiforme del libro, composto da descrizioni paesaggistiche, da presentazioni di comportamenti socio-culturali, da trascrizioni di brevi brani tratti da antichi testi buddisti, da «storie di santi e animali magici, spiriti buoni e demoni della notte, eroi della fede e dell'umana fatica» (Leonelli 2012, p. 15), da fotografie di persone e paesaggi, rende il testo composito, disponibile alla contaminazione tra i generi. In altri termini, Leonelli si guarda attorno sia per via libresco (come detto, molte sono le citazioni da antichi testi e lungo tutto il libro la scoperta della disciplina buddista è giocata tra visione diretta e lettura di insegnamenti, discorsi, massime buddiste) sia per esperienza diretta e lo fa con i mezzi che le sono a disposizione: la penna e la macchina fotografica, due strumenti espressivi che accompagnano il lettore nel suo viaggio testuale.

Il lettore non deve aspettarsi un tradizionale resoconto di viaggio; piuttosto, questo è il racconto del cammino alla ricerca delle proprie origini e del perché dell'esistenza percorso da Lem in prima battuta e da chi scrive in seconda. Le ragioni che hanno spinto la giornalista a conoscere a fondo il mondo buddista non sono legate all'attuale attenzione per il mondo orientale e nemmeno a un improvviso interesse spirituale («non era una conversione [...] non era una fuga [...] non era nostalgia per l'antichità», p. 11). Leonelli chiarisce quali sono i motivi che l'hanno spinta a vivere questa esperienza in un altrove ignoto: «La scoperta di un punto, di uno di quegli epicentri sentimentali del pianeta, così rari, in grado di riassumere la storia personale e quella di tutti, il passato e il presente, fino a spingersi oltre la cronaca e toccare altre dimensioni, più misteriose» (p. 11). Le ragioni sono da un lato di tipo odepotico (Leonelli desidera introdurre il lettore nel mondo laotiano dei monasteri buddisti: a Luang Prabang sono circa quaranta e ci vivono milleduecento monaci), dall'altro di tipo interiore (il viaggio si propone come occasione di rottura con la quotidianità grazie alla possibilità di seguire Lem, nipote della sua guida, nel suo viaggio verso la vita monastica nel monastero Vat Xieng Thong). Tra le righe si dice che per comprendere appieno la realtà e se stessi è necessario dislocarsi, prendere dimora in un mondo nuovo e sconosciuto. Grazie a questo viaggio, Leonelli ritrova se stessa attraverso il confronto col mondo. Per dirla con Magris, «il viaggio scopre non solo la precarietà del mondo, ma anche quella del viaggiatore, la labilità dell'io individuale, che comincia [...] a disgregare la propria identità e la propria unità, a diventare un altro uomo» (2005, p. 11). Accettare il concetto di disgregazione della propria identità implica l'assunzione di un concetto centrale per chi si occupa di letteratura odepotica, ossia quello dello straniero. Leonelli in due occasioni si definisce 'straniera' eppure mi sembra che, rispetto all'esperienza che vive, questa definizione le vada stretta; piuttosto, con Sklovskij, sarebbe più corretto parlare di straniamento inteso come capacità di guardare il mondo in un

modo nuovo e pieno di meraviglia come farebbe uno straniero.⁴ Prendiamo a esempio il secondo capitolo *La nuova casa*. Qui il viaggio si carica di toni e gradazioni che Leonelli esplicita nel silenzio di Lem, nelle parole della sua guida, il monaco Boun, nei templi di Luang Prabang e nel Mekong che confluisce nel Nam Khan. Ogni messaggio illustra stati d'animo e comportamenti: «Sono le undici e mezza e i monaci portano nella sala centrale i piatti per il secondo e ultimo pasto della giornata [...], il tamburo richiama e dal tempio, dalle celle - le *kuti* - accorrono i novizi e sembrano rivoli di mercurio arancione che tornano alla sorgente» (Leonelli 2012, pp. 52-53). Il digiuno serale insieme alla nostalgia per la mamma sono accompagnati dal profumo dolcissimo dei fiori che sembra comparire «nell'aria umida che bagna il tramonto» (p. 57). Nel capitolo *Il tempio* Lem ammira un luogo incantevole e magico che si trova alla confluenza di due fiumi e osserva la sua immagine riflessa nell'acqua che si muove come un serpente, dove la singolarità della luce data dall'acqua, che per il caldo «diventa aria e la nebbia toglie colore a ogni forma» (p. 82), è la decifrazione della massima «nel cielo non ci sono impronte» (p. 82) perché nel cielo del Nirvana non ci sono più né desideri, né dolore, né sofferenza. Con una serie di cromatismi e poiesi della luce arriva la sera e le prime stelle apparse in cielo, insieme a quelle di carta, illuminano l'ingresso del tempio che col colore del crepuscolo sembra distendere «le sue ali e si abbandoni al riposo» (p. 103). Questo riposo sarà custodito da Lem che passerà la notte nel tempio, stesso sul pavimento accanto al Buddha «a vegliare nel sonno l'Illuminato» (p. 109). Con parole sommesse e riguardose Leonelli immagina e descrive la notte di Lem nel tempio e decodifica le sensazioni e la paura delle ore notturne scandite dall'orologio: «Sarà una notte di voci invisibili, dentro il tempio, dentro il cuore, in un vuoto che il volto dell'illuminato, la sua calma, la sua distanza cercheranno di colmare» (p. 109). Un accumulo di immagini veicola la visione del risveglio, accompagnata dalle preghiere salmodianti dei monaci, dai loro inchini che trasformano «il tempio in un'onda di mare» (p. 112); in seguito la narrazione ci porta ad assistere al passaggio dei monaci che, in lunghe file, sfilano per la questua giornaliera e alla presentazione di Lem incapace di «aprire la ciotola con quella grazia leggera di chi solleva il coperchio senza rumore e coordinando il passo lo richiude» (p. 112). Le frasi brevi spezzate da fitta punteggiatura sembrano decelerare l'atto del raccontare, come se la scrittrice volesse porre un freno alle azioni che si susseguono rapide: il lungo elenco dei templi da cui provengono i monaci, il fruscio dei piedi scalzi, le donne che rispettosamente si inginocchiano, la mancanza di scioltezza dei giovani novizi nel porgere la ciotola... tutto concorre a creare un quadro ricco e variamente composto di personaggi e

4 Per Sklovskij lo straniamento è un procedimento letterario intenzionale il cui fine è ottenere uno sguardo nuovo sulle cose, è una strategia per raggiungere un modo di osservare che eviti di «dare per scontata la realtà» (Ginzburg 1998, p. 25).

azioni. Solo grazie a uno sguardo non ancora avvezzo ai ritmi, ai costumi, ai panorami laotiani, uno sguardo straniante, per dirla ancora con Sklovskij, si realizza uno spostamento rispetto alla quotidianità e l'immagine viene presentata secondo una nuova luce. Tale sguardo rileva aspetti inediti di quanto osservato e si libera dalle consuetudini che indeboliscono lo sguardo stesso.

Lo sguardo di Leonelli è discreto, obliquo e rispettoso, i luoghi e le cerimonie che ci presenta sono «da osservare in punta di piedi, sapendo che la distanza concessa è un dono prezioso, delicato. È la firma di un patto» (p. 11) e per questa ragione non recrimina di stare a distanza perché donna e straniera, ma rispetta la firma del patto. Leonelli mette in atto un espediente narrativo che può però destare sospetto negli specialisti del genere odepórico: come può una donna straniera entrare e vivere per un certo periodo in un monastero buddista? Mai nessuna donna è stata ammessa a seguire il percorso formativo di un novizio. In una conversazione avuta con l'autrice, Leonelli chiarisce che, essendo lei una donna di mezza età e quindi considerata dai monaci non attraente, le è stato possibile avere contatti ravvicinati sia con i novizi sia con i monaci più anziani; inoltre, il suo progetto di convogliare in un libro questa esperienza unica nel suo genere ha destato l'interesse dei religiosi che sanno che i libri sono oggetti potenti in grado di cambiare il corso delle cose. La letteratura, infatti, aiuta alla conoscenza del mondo e per i monaci evidentemente il progetto di Leonelli di scrivere un libro riguardo all'esperienza vissuta accanto a loro nel monastero è stato considerato un'occasione ghiotta per far conoscere il loro mondo, la loro vita, le loro regole... Nel suo libro Leonelli si immedesima nei diversi personaggi assumendone le pose e i pensieri; particolarmente toccante è quando si identifica in Peng, la madre di Lem, che non potrà più toccare suo figlio perché considerato un sacro figlio di Buddha. In una sorta di affascinante metamorfosi, tramite metafore iconiche, scrive: «Lei che generando si è fatta madre natura, nuvola gravida e letto di risaia, dovrà ritirarsi in disparte e come ogni donna, forza ancestrale all'origine della vita, cederà il passo ad un'altra visione del mondo, più maschile che femminile» (p. 26). Lo sguardo femminile della scrittrice sottolinea con enfasi le attenzioni che Peng ha per il figlio dal quale sta per separarsi: un'ultima colazione insieme con i cibi che a Lem piacciono tanto e che Peng, alzata di buon mattino, ha preparato con amore; la cura e l'attenzione nella preparazione del corredo del figlio dove non mancano biscotti, cioccolata e caramelle! Le donne seguono la cerimonia rimanendo a distanza e al momento del taglio dei capelli e delle sopracciglia di Lem da parte dell'Achachan - il maestro di cerimonia che procede nel suo lavoro nonostante la lama graffi la cute - osservano commosse le ciocche che cadono sulle guance del ragazzino. «Le voci del focolare» (p. 12), le voci femminili della madre e della nonna di Lem che lo avevano nutrito di infiniti racconti e che gli avevano sussurrato di stare sereno, saranno il suo viatico e non lo abbandoneranno mai. Anche le voci maschili sono presenti, «ma avevano

un altro suono. Erano leggi. Quelle delle donne invece erano sogni» (p. 12); pur essendo voci diverse in quanto incarnano potere e amore, si mescolano tra loro, accompagnando Lem nel suo viaggio.

In tutto il racconto si intersecano in un continuo andirivieni due piani: l'esperienza referenziale del viaggio, le riflessioni e i commenti riguardanti la vita nei monasteri, e il comportamento di Lem. Emerge qui la doppia natura di Leonelli, viaggiatrice e narratrice: infatti le novità stranianti di luoghi e situazioni stanno alla base del racconto e trasformano gli eventi, le visioni, le avventure di viaggio nella presentazione di una singolare esperienza. Si crea un rapporto biunivoco tra viaggio e racconto e un gioco di specchi mette al centro della narrazione il microcosmo delle cerimonie, dei pensieri e la ricerca di serenità attraverso l'annullamento del dolore.

5 Per finire

Prima di concludere, una rapidissima riflessione: dare spazio agli innumerevoli reportage di giornalisti contemporanei viventi è operazione temeraria perché espone al rischio dell'effimero o, peggio, della mera promozione editoriale. Pur cosciente dell'azzardo, mi auguro di essere riuscita a dimostrare che questi due testi meritano la nostra attenzione perché da un lato si prestano ad arricchire il dibattito attorno ai concetti di turista e viaggiatore e dall'altro sopportano l'analisi linguistica, rivelando a volte insospettite dosi di letterarietà, accanto a contaminazioni del parlato, che sono alla base del rapporto comunicativo tra scrittore e lettore.

Bibliografia

- Aime, Marco (2005). *L'incontro mancato: Turisti, nativi, immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cohen, Erik (1978). «The Impact of Tourism on the Physical Environment». *Annals of Tourism research*, 5 (1), pp. 215-237.
- Cohen, Erik (1979). «A Phenomenology of Tourist Experiences». *Sociology*, May, 13, pp. 179-201.
- Corrigan, Peter (1999). *La sociologia dei consumi*. Trad. di Ariela Mortara. Milano: Franco Angeli. Trad. di: *The sociology of consumption*, 1997.
- Di Pietro, Francesca (2012). «Le quattro tipologie di viaggiare: Uno studio sui tratti di personalità» [online]. *Rivista di Scienze del Turismo*, 1. Disponibile all'indirizzo <http://www.ledonline.it/Rivista-Scienze-Turismo/Allegati/RST-III-1-DiPietro.pdf>. (2015-02-02).
- Fasano, Pino (2005). *Letteratura e viaggio*. 3a ed. Bari; Roma: Laterza.
- Fumagalli, Marisa (2014). «Dacia Maraini». *Corriere della sera*, 18 luglio, p. 25.

- Fussell, Paul (1988). *All'estero. Viaggiatori inglesi fra le due guerre*. Trad. di Grazia Biondi. Bologna: il Mulino. Trad. di: *Abroad*, 1980.
- Genette, Gérard (1976). *Figure III: Discorso del racconto*. Trad. di Lina Zecchi. Torino: Einaudi. Trad. di: *Figures III*, 1972.
- Ginzburg, Carlo (1998). *Occhiacci di legno: Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Feltrinelli.
- Leonelli, Laura (2004). *Siberia per due: Madre e figlia lungo lo Enisej*. Milano: Feltrinelli Travel.
- Leonelli, Laura (2012). *Lem. Viaggio iniziatico di un piccolo Buddha*. Roma: Contrasto.
- Mac Cannell, Dean (1973). «Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings». *American Journal of Sociology*, 79 (3), pp. 589-603.
- Magris, Claudio (2005). *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori.
- Martinengo, Maria Cristina; Savoja, Luca (1998). *Sociologia dei fenomeni turistici*. Milano: Guerini e Associati.
- Urry, John (1995). *Lo sguardo del turista: il tempo libero e il viaggio nella società moderna*. Trad. di Elena Ippoliti, Annalisa Pizzoni, Salima Camara. Roma: Edizioni SEAM. Trad. di: *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, 1990.

Il volume raccoglie una serie di contributi presentati nel convegno omonimo svoltosi presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari nell'ottobre 2014; in essi si affronta il tema della rappresentazione dell'alterità negli scritti di autori e autrici del XIX e XX secolo. Il carattere poliedrico e sfaccettato della letteratura di viaggio assume in questa raccolta particolare pregnanza: i saggi, dal carattere marcatamente interdisciplinare, si incentrano infatti sia su testi attribuibili alla letteratura odeporea nell'accezione più tradizionale del termine, sia su opere che ricorrono alla nozione di viaggio in senso metaforico. Attraversa l'intera raccolta il tentativo di discutere e problematizzare il rapporto, talvolta controverso, con ciò che viene considerato l'altro da sé, a partire da una eterogeneità di voci e punti di vista.



Università
Ca'Foscari
Venezia