

hereditati
STUDIA
universitatis

LETNIK 7
ŠTEVILKA 2
LETO 2019



STUDIA UNIVERSITATIS HEREDITATI

Znanstvena revija za raziskave in teorijo kulturne dediščine

Letnik 7, številka 2, 2019

Glavni in odgovorni urednik

dr. Gregor Pobežin (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper)

Urednica številke

dr. Jadranka Cergol (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper)

Tehnična ureditev revije, oblikovanje in prelom

dr. Jonatan Vinkler (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper)

Uredniški odbor

dr. Vesna Bikić (Arheološki institut Beograd, SANU), dr. Jadranka Cergol (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper), dr. Zdravka Hincak (Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu),

dr. Matej Hriberšek (Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani), dr. Katja Hrobat Virloget (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper), dr. Irena Lazar (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper),

dr. Zrinka Mileusnić (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper), dr. Tea Perinčić (Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja Rijeka),

dr. Maša Sakara Sučević (Pokrajinski muzej, Koper), dr. Alenka Tomaž (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper), dr. Tomislav Vignjevič (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper),

dr. Jonatan Vinkler (Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Koper), dr. Paola Visentini (Museo Friulano di Storia Naturale, Udine)

Izdajatelj: Univerza na Primorskem – Založba Univerze na Primorskem
(za Fakulteto za humanistične študije Univerze na Primorskem)

© 2019 Založba Univerze na Primorskem

Zanjo: prof. dr. Klavdija Kutnar, rektorica

Titov trg 4

SI-6000 Koper

ISSN 2350-5443

DOI: [https://doi.org/10.26493/2350-5443.7\(2\)](https://doi.org/10.26493/2350-5443.7(2))



studia universitatis hereditati

hereditati
STUDIA
universitatis

LETNIK 7
ŠTEVILKA 2
LETO 2019



hereditati

hereditatis

Vsebina/Contents

- Elis Deghenghi Olujić*
9 Un capodistriano illustre: Bruno Maier,
cultore e custode del patrimonio letterario triestino e istriano
- Giovanna Scianatico*
23 Inchiostro istriano
- Lara Sorgo*
33 Indentità nazionale e immagini dell'“altro” nella narrativa
di Pier Antonio Quarantotti Gambini
- Paolo Puppa*
45 Plurilinguismo tra adattamenti, fraintendimenti, parodie,
da Ruzante a Tarantino, nella scena italiana
- Alma Hafisi*
57 La letteratura migrante come diario
- Ana Bukvić*
69 *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo* di Bonaventura Vidovich
tra letteratura, mitologia e storia

hereditati

hereditatis

Un capodistriano illustre: Bruno Maier, culture e custode del patrimonio letterario triestino e istriano

Elis Deghenghi Olujic

Università Juraj Dobrila di Pola, Facoltà di Studi Interdisciplinari, Italiani e Culturali

Članek obravnava življenje in delo plodnega esejista in kritika, čuvaja literarne tradicije Trsta in Istre, Koprčana Bruna Maierja (Koper 1922-Trst 2001). Bil je prvi literarni kritik, ki se je zanimal za literarno produkcijo italijanske narodne skupnosti na Hrvaškem in v Sloveniji. Prispevek s posebnim poudarkom osvetljuje dihotomijo Maierjevega raziskovanja: medtem ko je Trst v njegovi literarni viziji zelo plodno, bogato in neusahljivo mesto, je Istra mesto njegovega čustvenega izvora, ki ostaja zvesta komponenta duše in inteligence koprškega učenjaka.

Ključne besede: Bruno Maier, Koper, Istra, esejist, literarni kritik, romanopisec

The article deals with an illustrious Capodistrian: Bruno Maier (Koper 1922-Trieste 2001), a fruitful essayist and critic, guardian of the literary heritage of Trieste and Istria. He was one of the first critics to have turned his attention to the literary production of the Italian National Community of Croatia and Slovenia. In particular, the intervention highlights that, while in the literary vision of Maier the Trieste dimension is a very consistent, rich and inexhaustible reality, the true, passionate origin of this vision is in Istria, which remains an indefectible component of the soul and intelligence of the Capodistrian scholar.

Key words: Bruno Maier, Koper, Istria, essayist, literary critic, novelist

Io sono - più esattamente sono stato - un professore universitario. Quasi tutta la mia vita si è svolta all'Università. Qui ho studiato e qui, per molti anni, ho insegnato. Ho percorso intera la carriera accademica. E tuttavia non posso definirmi un accademico. In apparenza, forse sì: ho tenuto regolarmente i miei corsi di lezione; ho partecipato a numerosi convegni di studio; e ho scritto molti libri di saggistica e di critica letteraria.

Ma sotto queste apparenze, che pur sono reali e connotano, anche di fronte al mondo esterno, un lungo itinerario biografico, è esistita ed esiste in me una vita segreta, altra, forse "aliena", inipotizzabile e, talora, quasi incomprensibile. Non sono stato, e non sono, un "uomo contro": anzi ho accettato il

sistema sociale e culturale in cui mi sono inserito; e non ho fatto nulla per modificarlo. Sono e sono stato, invece, un "uomo fuori". Posso aver dato l'impressione di adeguarmi alla norma, ma in realtà sono stato, per vocazione, un indipendente, un uomo libero, un trasgressore (Maier 2013, 4).

Il passo qui riportato è tratto dalla lettera di scuse inviata agli organizzatori della presentazione a Benevento del romanzo *L'assente*, cui Bruno Maier, l'autore della lettera, non poté partecipare per impegni presi in precedenza. La lettera è inserita in apertura del numero 21 dei *Quaderni* dell'Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale di Trieste. Il *Quaderno*, intitolato *Bruno Maier e i "composito-*

ri di vita". *Un critico e i suoi autori*, prefato da Elvio Guagnini, contiene i contributi presentati ad un incontro di studio che ha accompagnato l'apertura della mostra documentaria dedicata allo studioso e a sua moglie, Enza Giammancheri, allestita dall'Archivio dal 12 dicembre del 2013 al 31 gennaio del 2014 presso la Sala delle Esposizioni della Biblioteca Statale "Stelio Crise" di Trieste. La mostra e l'incontro sono stati un doveroso omaggio all'uomo e allo studioso per il quale la letteratura era ragione di vita quotidiana.

Ho incontrato Bruno Maier oltre una trentina d'anni fa. Il nostro incontro venne concordato dalla professoressa emerita e scrittrice Nelida Milani Kruljac. Allora ero una giovane assistente di letteratura italiana alle prime armi presso la neo fondata Italianistica dell'Università di Pola, e mai avrei osato contattare personalmente l'illustre accademico e studioso capodistriano che consideravo un mito per la sua straordinaria cultura ed erudizione, che avevo avuto modo di verificare con la lettura dei suoi scritti e assistendo alle conferenze che teneva spesso presso la Comunità di Pola con le quali, spaziando su vari temi della letteratura italiana, si presentava nelle vesti di cordiale, meticoloso e affabile conversatore, di umanista e autentica guida culturale. Difatti, dopo il 1964, quando i rapporti tra Roma e Belgrado vennero migliorando e di conseguenza migliorò anche la situazione delle comunità italiane in Istria, a Fiume e in Dalmazia, egli fu tra i primi ad attraversare il confine per tenere conferenze e partecipare a iniziative culturali promosse dall'Università Popolare di Trieste, mai denotando atteggiamenti avversi ai "rimasti", bensì vedendo in essi il simbolo della secolare presenza della civiltà italiana in quelle regioni, pronto anche ad adoperarsi, con parole di civiltà e saggezza, per meglio conoscere l'Altro e favorire contatti tra entità culturali e linguistiche diverse. Rimasi piacevolmente stupita per la facilità con cui si rese subito disponibile. Mi ricevette a casa, nel suo studio, e mi dedicò il suo tempo con la generosità, l'umiltà, l'affabilità, la cordialità e signorilità che gli erano connaturate: in quell'occasione, come in incontri successivi, il

suo atteggiamento non fu accademico o professorale, tanto meno supponente. Il suo era piuttosto l'atteggiamento dell'intellettuale umanista, di un uomo di grande apertura umana che considera sia suo compito condividere le proprie conoscenze, la vastità del pensiero, l'esperienza di ricerca e di studio con gli altri, specialmente con i giovani. La mole di informazioni che mi trasmise, i suggerimenti e i consigli che mi diede durante quell'incontro sono stati determinanti per la decisione che presi, di dedicarmi in seguito alla comprensione e alla divulgazione di un'esperienza letteraria particolare e unica, quella degli Italiani dell'Istria e di Fiume. A questa produzione letteraria Maier aveva dedicato tante energie in momenti cruciali per il destino della Comunità Nazionale Italiana, quando si dava per scontata l'estinzione di ogni valenza letteraria per la condizione politica e linguistica con cui la regione istro-quarnerina si confrontava nell'immediato secondo dopoguerra. Nell'Istro-quarnerino la tradizione italiana e il modello della lingua letteraria

/.../ si presentavano negli anni Sessanta, Settanta e in parte anche Ottanta dello scorso secolo come le uniche basi unificanti capaci di offrire un sostegno alla coscienza nazionale. /.../ Bruno Maier colse al volo quelle atmosfere e, grazie a lui, quella stagione conserva intatti i suoi colori e le sue voci (Milani, Dobran 2010, 614).

Nato a Capodistria ma riparato esule a Trieste nel 1948, Bruno Maier (Capodistria, 1922-Trieste, 2001) è sempre rimasto profondamente legato alle proprie radici: con Trieste, sua città d'adozione, l'Istria è stata la cifra della sua vita. La scelta di abbandonare Capodistria non fu facile né senza conseguenze, anche se per motivi di studio e di lavoro si era già allontanato più volte dalla città natale per periodi più o meno lunghi. Ma l'esodo a Trieste nel 1948 è stato un distacco definitivo e doloroso dalla città natia, anche se Maier lo ha vissuto in modo pacato, in armonia con la sua natura conciliante, come si

evince dalla lettura delle pagine del suo romanzo, *L'assente*.

Fu il clima instaurato dai nuovi dominatori nella mia cittadina a indurmi a lasciarla, senza rimpianti e senza nostalgia. Era un clima sempre più pesante, irrespirabile, che venivo chiaramente avvertendo. /.../ E perciò scelsi l'esodo, anche se questo terribile termine biblico mi sembra improprio, troppo aulico, solenne, enfatico. Semplicemente, un giorno mi recai a Trieste e non feci più ritorno nella mia città. Tutto qui. Avevo tagliato i ponti con un luogo che non sentivo più mio: e mi venivo inserendo in una realtà nuova e appagante, che già da alcuni anni si identificava con il mondo universitario triestino. In quel mondo anche la solitudine era bella, gratificante. Là decisi di rimanere, e rimasi (Maier 1994, 222-223).

Infatti, corre l'obbligo di ricordare che Maier è stato per molti anni professore ordinario di Lingua e Letteratura italiana presso l'Università del capoluogo giuliano, e presidente dell'Università Popolare di Trieste dal 1983 al 1998. Ma i suoi primi studi Maier li aveva compiuti nella città natale dove, prima di intraprendere gli studi universitari prima a Pisa e poi a Trieste, aveva frequentato il liceo "Carlo Combi". Nella sua lunga attività di critico letterario e di studioso, capace di rivisitare con spunti innovativi ed eccellenti anche i propri vecchi convincimenti in quanto rispettoso delle ricerche sopravvenute, per cui la sua bibliografia mostra spesso ritorni e riprese che in realtà sono riscritture e revisioni, si è occupato di numerosi autori, periodi, aspetti, problemi della storia letteraria italiana, da Dante a Croce, da Boccaccio ad Alfieri, da Lorenzo il Magnifico a Tasso, da Poliziano a Della Casa, da Castiglione a Cellini, a Cecco Angiolieri. Si può affermare senz'ombra di dubbio che sono pochi i critici e i teorici della letteratura italiana in grado di competere con le sue ramificate conoscenze e doti di sottile esegeta. Forse ultimo critico letterario erede di una "triestinità" da circolo let-

terario risalente all'inizio del Novecento, nelle sue opere Maier ha raccontato ciò che era rimasto di quelle tensioni letterarie che avevano nutrito la formazione di Svevo e di Joyce, e che avevano fatto di Trieste una delle culle del romanzo del Novecento, un centro di cultura tra i maggiori d'Italia nel corso dello scorso secolo, aperto ad orizzonti mitteleuropei. Frutto di questo lavoro sono i volumi: *Profilo della critica su Italo Svevo (1892-1951)* (1952); *Invito alla letteratura triestina del Novecento* (1958); *Introduzione a Italo Svevo* (1959); *La letteratura triestina del Novecento* (1969); *Iconografia sveviana. Scritti, parole e immagini della vita privata di Italo Svevo* (in collaborazione con la figlia dello scrittore, Letizia Svevo Fonda Savio, 1981); *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina* (1987); *Il gioco dell'alfabeto. Altri saggi triestini* (1990). Il suo ultimo libro, *Compositori di vita* (Hammerle Editori, Trieste) è uscito postumo nel 2002. Questo elenco è solo parziale, ma sufficiente per capire, già solo dai titoli, lo scopo perseguito da Maier in tanta parte del suo lavoro di studioso: rendere esplicito il ruolo, la misura, si potrebbe dire la cifra, di una città in quanto città della poesia e della letteratura, una delle numerose città letterarie dell'Italia e del mondo. Se oggi esiste il concetto stesso di triestinità, se oggi Trieste è considerata città culturale a livello europeo, lo si deve anche a Maier, che con i suoi studi sugli autori triestini ha contribuito a portare Trieste ai vertici dell'attenzione nazionale e internazionale. Per un elenco completo delle opere e dei saggi pubblicati da Maier si rimanda alla *Bibliografia di Bruno Maier*, che in 140 pagine raccoglie l'elenco di tutti gli scritti del critico letterario, scrittore e docente capodistriano, da molti considerato il massimo conoscitore dell'opera e della figura di Italo Svevo, che egli ha illuminato con raffinati e originali strumenti interpretativi. La *Bibliografia*, curata da Diego Redivo e pubblicata nel 2003 dal Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste, si avvale della prefazione di Elvio Guagnini. Per un'esauriva informazione sulle opere pubblicate dallo studioso si consiglia ancora la consultazione del volume *Ricordo di Bru-*

no Maier a cura di Enza Giammancheri e Pietro Zovatto (Trieste, Edizioni Parnaso, 2003), e della bibliografia *Bruno Maier svevista*, raccolta da Barbara Sturmar per i *Quaderni di studi sveviani*. Oltre al suo ruolo accademico, Maier ha coperto importanti incarichi in prestigiose accademie e istituzioni: è stato membro dell'accademia dell'Arcadia, vicepresidente del Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste e della Società di Minerva, membro della redazione dell'*Archeografo Triestino*, condirettore con Giorgio Baroni della *Rivista di letteratura italiana*, animatore della rivista *Pagine Istriane*, collaboratore de *La Battana*, di *Metodi e Ricerche*, e di molte altre riviste e giornali. Nel 2002 la *Rivista di letteratura italiana* (n. 3 di quell'annata) ha dedicato un'ampia parte allo studioso intitolata *Maieriana* (pp. 11-90). Vi trovano posto, tra gli altri, gli interventi di Giorgio Baroni, Cristina Benussi, Manlio Cecovini, Elio Guagnini e Riccardo Scrivano. Nel giugno del 2002 un convegno organizzato dal Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste in collaborazione con l'Università e altri sodalizi culturali di cui Maier aveva fatto parte, ha fatto il punto sui numerosi aspetti del suo lavoro, e sul ruolo di testimone di un ampio capitolo della cultura giuliana, italiana e istriana. Gli atti del Convegno "*Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro*". Per Bruno Maier¹, sono stati pubblicati dal Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste nel 2003. I contributi di molti studiosi, nonché amici e collaboratori di Maier presenti nel volume, sono una testimonianza imprescindibile della vastità e della complessità del laboratorio dello studioso capodistriano.

In questa occasione non posso che limitarmi ad una breve testimonianza su Bruno Maier, che spero illumini almeno due aspetti della sua poliedrica attività: il contributo dato alla

¹ Il titolo del Convegno è tratto dal primo verso del canto XIV del *Paradiso*. San Tommaso ha appena finito di parlare. A Dante viene in mente un particolare fenomeno fisico. Quando l'acqua è percossa dall'esterno del vaso o dal suo interno, i suoi cerchi, le sue ondulazioni, si propagano dal centro al cerchio e così dal cerchio al centro. Maier amava questo verso, e lo citava spesso spiegando il proprio metodo critico. Suggestiva che molti sono i modi per giungere alla vetta, cioè al nucleo centrale, inteso nel suo rapporto con il particolare. Dal centro alla periferia e viceversa.

conoscenza e alla divulgazione della letteratura prodotta in lingua italiana e nei dialetti locali nell'Istro-quarnerino dalla fine della seconda guerra mondiale ai giorni nostri. Il secondo aspetto dell'attività di Maier su cui intendo soffermarmi è quello di narratore, forse il meno conosciuto. Per quanto concerne il primo aspetto, corre l'obbligo di evidenziare come in apporti saggistici e strumenti di studio egli abbia recuperato le caratteristiche e i contenuti più autentici di una produzione letteraria e di un'identità regionale ed etnica inserita entro un preciso quadro storico e antropologico. Difatti, con rigorosa e meticolosa analisi critica ha colto i singoli momenti costitutivi della letteratura istro-quarnerina, ne ha indicato le peculiarità, le potenzialità ed anche i limiti. Dalla sua autorevole posizione di cattedratico e critico letterario Maier è stato attento osservatore del microcosmo culturale e letterario istriano, contribuendo a mantenere l'identità italiana nella sua terra d'origine, rimasta un luogo fondamentale dell'anima. Infatti, nella sua lunga e ricca attività di studioso, con minuziosa acribia e la curiosità che gli apparteneva, si è interessato a fondo di molti autori appartenenti alla Comunità Nazionale Italiana. Si è adoperato con autentica passione per comprendere e divulgare una novità periferica della cultura italiana: si deve principalmente a lui se la letteratura italiana in Istria e a Fiume è rinata e sopravvissuta, ed è anche per suo merito se oggi è possibile discutere della specificità letteraria istro-quarnerina.

Con attenti e rigorosi contributi critici, Maier è stato in Italia il critico letterario per antonomasia della letteratura italiana avviata e sviluppata dal secondo dopoguerra in poi nel territorio istro-quarnerino. Considerando la naturale contiguità storico-geografica, la prossimità secolare di tradizioni, il comune rovello di condivise esperienze in cui fecondità di scambi e drammaticità di confronti si sono continuamente alternati, con il suo generoso apporto egli ha conferito una nuova misura agli orizzonti culturali della produzione letteraria istro-quarnerina, collocandola al di fuori delle secche del localismo.

Dotato di strumenti di registrazione e di analisi che hanno affinato la nativa intuizione di un interprete che è insieme artefice, Maier ha saputo armoniosamente integrare la specifica sensibilità della cultura che lo ha generato alla più vasta cultura italiana ed europea. Con una critica acuminata che gli era consustanziale, ma congiunta a quella fraternità che si esercita dall'interno di un territorio amato e dissodato in grazia di "virtute e canoscenza", consapevole del fatto che sulla sordità culturale non può più basarsi nessuna crescita autenticamente europea, ha saputo cogliere con lungimiranza le aspirazioni degli autori istro-quarnerini di essere parte integrante del mondo, ha compreso il loro desiderio di dare un senso alle parole avendo la letteratura italiana come punto di riferimento, specialmente in ambito di modelli espressivi e metrici, se non tematici. Sorretto da questi intendimenti nel 1967 ha promosso insieme ad Antonio Pellizzer il Concorso d'Arte e di Cultura "Istria Nobilissima", di cui è stato per lunghi anni lo *spiritus movens*, nonché curatore dei volumi antologici che escono con ritmo annuale dal 1968 e pubblicano le opere premiate alla manifestazione. Una manifestazione che ha stimolato in maniera determinante la creatività culturale, artistica e letteraria degli Italiani istro-quarnerini. I volumi antologici finora pubblicati costituiscono un *corpus* considerevole e sono la testimonianza più tangibile della creatività e dei risultati raggiunti in campo artistico, letterario, culturale e scientifico dagli Italiani di Croazia e Slovenia. Secondo Maier, i volumi "hanno il merito di essere un prezioso serbatoio di testi spesso esemplari collegati con la crescita, il consolidamento e il riconoscimento ufficiale, storico e critico della letteratura e della cultura dell'Istria e di Fiume del dopoguerra, specialmente dal 1967 ad oggi" (Maier, B. 1984, 3). Ma a Maier si deve anche l'avvio della collana "Biblioteca Istriana", nella quale vari autori

2 Il primo volume della collana risale al 1979. Il volume contiene la silloge *Favalando cul cucal Filèipo in stu canton da paradèisu (Conversando con il gabbiano Filippo in quest'angolo di paradiso)* di Ligio Zanini, scritta nella variante rovignese dell'istrioto, l'antico dialetto romanzo. Nella *Presentazione* di Bruno Maier, intitolata *Ligio Zanini e l'«autenticità della vita»*, egli precisa il percorso che lo ha portato alla scelta di dedicare una collana agli autori dell'Istria e di Fiume. Il suo punto

istro-quarnerini hanno avuto modo di pubblicare la loro produzione lirica o narrativa. Anche con questa iniziativa Maier ha dato visibilità a un *corpus* altrimenti inesistente divenuto, invece, proprio grazie a lui, ben riconoscibile nell'ambito della letteratura italiana.

Alla letteratura italiana istro-quarnerina Maier ha dedicato una parte pregnante della sua attività saggistica culminata nel 1996 con la pubblicazione dell'opera *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento* (Trieste, Istituto Italo Svevo), uno strumento conosciuto e critico con il quale ha introdotto la produzione letteraria istro-quarnerina nella letteratura italiana. Ma già prima, nel 1993, nel primo volume della corposa *Storia della letteratura italiana. Il secondo Novecento* (Milano, Guido Miano Editore), nell'ampio saggio intitolato *La letteratura italiana del dopoguerra al di qua e al di là del confine orientale*, attraverso una pluralità di analisi sintetiche e analitiche, lo studioso aveva delineato il quadro letterario e culturale della storia regionale. Alla letteratura triestina è dedicata la prima parte del saggio, quella più corposa, mentre nella seconda parte sottotitolata *La letteratura del gruppo etnico italiano dell'Istria e di Fiume*, in una breve ma significativa sintesi, Maier descrive la nascita e lo sviluppo della nuova letteratura italiana in Istria e a Fiume, quella nata dopo la fine del secondo conflitto mondiale, dopo il passaggio del territorio istro-quarnerino dall'Italia alla Jugoslavia. Era la prima volta che "in una storia della letteratura italiana edita in Italia venivano puntati i fari anche sugli scrittori rimasti fuori dai confini orientali della Repubblica Italiana" (Milani, Dobran 2010, 613). In quel saggio Bruno Maier evidenziava un concetto più volte ribadito in seguito anche in altri lavori: la nuova cultura letteraria italiana dell'Istro-quarnerino ha una sua storia e caratteristiche ben definite, che devono essere prese in considerazione. Inoltre, in quello scritto lo studioso

di riferimento è stato il "limpido e penetrante saggio" *Restare a Itaca* di Alessandro Damiani. In quel saggio, come rileva Maier, Damiani ha definito la poetica "dell'intellettuale istriano", il quale mira a conciliare la creatività con la realtà sociale e collettiva, e punta soprattutto sulla scoperta (o la riscoperta) dell'«autenticità della vita».

ribadiva un concetto fondamentale: la produzione letteraria in lingua italiana e nei dialetti locali degli autori istro-quarnerini va inserita all'interno della tradizione letteraria italiana, d'Italia, come una sua componente naturale.

Nell'impossibilità di riassumere in questo intervento il percorso di un'attività, soprattutto intellettuale, che si eleva nel dominio di una dottrina specialistica, in cui teoria letteraria e sterminata pratica di testi compongono l'arazzo di una ricerca e di una riflessione creativa che richiederebbero un'analisi più acuminata ed esauritiva, nel prosieguo il contributo s'incentra specificamente su *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*. Ma prima di passare all'analisi di un lavoro imprescindibile per il suo significato, che rivela l'ampliarsi, anche metodologico, della problematica dello storico della letteratura e della cultura, si reputa necessaria una premessa. Ogni discorso incentrato sulle differenze presenti nella tradizione letteraria italiana procede ormai da tempo, in termini metodologici, dal concetto di *geografia della letteratura*, introdotto per la prima volta in Italia da Carlo Dionisotti (1908-1998) in un saggio che è diventato un classico della critica letteraria italiana, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Il saggio venne pronunciato nel novembre del 1949 come relazione a un convegno a Bedford, in Inghilterra, dove lo studioso piemontese si era trasferito a conclusione della guerra. Il corposo saggio di oltre venti pagine è entrato nel dibattito italiano solo molto tempo dopo, nel 1967, quando Giulio Einaudi riuscì a convincere Dionisotti a raccogliere alcuni dei suoi scritti più importanti in un libro che porta il medesimo titolo. Nel saggio Dionisotti si ricollega a uno scritto polemico del 1936 di Benedetto Croce, *Recenti controversie intorno all'unità della storia d'Italia*, nel quale il filosofo napoletano negava che si potesse parlare onestamente di una storia italiana prima del Risorgimento, asserendo che sarebbe stato molto corretto parlare di una *somma* di storie: regionali, municipali, in taluni casi paesane, diverse e talora antitetiche tra loro. Di fatto Croce negava la presenza di una linea unitaria conti-

nua negli eventi culturali italiani succedutisi tra il medioevo e l'età moderna, una linea che invece molti insistevano e si sforzavano di riconoscere. Egli sosteneva che all'Italia di *una storia* potesse essere sostituita l'Italia di *più storie*, che all'Italia di *una cultura* dovesse sostituirsi l'Italia delle *tante e plurime culture*. A sua volta Dionisotti evidenziava in maniera esplicita le storture della visione centralistica e unitaria "a tutti i costi", e proponeva invece uno studio di vari autori dalla prospettiva che era sempre stata loro, quella regionale. L'applicazione del concetto di *geografia della letteratura*, proposto da Dionisotti e ripreso più recentemente da Alberto Asor Rosa nei volumi della *Letteratura italiana* da lui curati per l'Einaudi, permette di cogliere meglio la specificità e la diversità di una proposta letteraria e culturale, e consente soprattutto di non disperdere il patrimonio di straordinaria ricchezza e varietà che la tradizione letteraria italiana può esibire forse più di ogni altra.

Quando nel 1996 Bruno Maier scrisse la *Letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento* prese tutte quelle precauzioni che oggi sono entrate nella deontologia dello storico della letteratura, e in modo più rigoroso dopo i saggi di Carlo Dionisotti. Pur senza nominare espressamente lo studioso piemontese, dall'impostazione metodologica del lavoro è evidente che Maier tenne conto delle sue istanze. La sua attenzione nei confronti dei suggerimenti di Dionisotti in merito alla *geografia della letteratura* è, difatti, una delle osservazioni che gli vennero fatte al momento della pubblicazione dell'opera. D'altro canto, nella *Prefazione*, lo studioso triestino di origini capodistriane dichiara che l'opera intende essere "una trattazione rigorosamente storica, dove i vari autori e le loro opere sono inseriti nei periodi e nei movimenti culturali cui appartengono, e sullo sfondo di un più vasto contesto, che supera gli ambiti nazionali e i ben definiti confini politici" (Maier 1996, 8), e aggiunge che "accanto alle ragioni della storia sono state prese in considerazione quelle della geografia, secondo un canone teorico oggi largamente, fruttuosamente utilizzato nella stori-

grafia letteraria (e non soltanto letteraria)” (Maier 1996, 8). Nella *Prefazione* Maier delimita il campo della ricerca e stabilisce i limiti cronologici in cui essa si colloca quando dichiara: “ho preso in considerazione le vicende letterarie e culturali della regione dal secolo XIII alla fine della seconda guerra mondiale; e quelle successive al 1945 che, come è noto, si sono svolte, per opera degli intellettuali esuli, a Trieste e in altre città italiane; e, per iniziativa dei «rimasti» (e di forze nuove, anche provenienti dall’Italia), nel territorio istro-quarnerino passato alla Jugoslavia e diviso, a partire dal 1991, in una zona slovena e in una zona croata” (Maier 1996, 6). Richiamandosi al concetto di *geografia letteraria* o di *spazio letterario*, Maier considera appartenenti alla letteratura istriana sia gli autori nativi e attivi in Istria (i cosiddetti “rimasti”, ovvero coloro che dopo l’esodo massiccio degli Italiani dall’Istria, da Fiume e dalla Dalmazia, svoltosi in massima parte a conclusione del secondo conflitto mondiale, scelsero di rimanere nei luoghi della loro secolare presenza), sia quelli che, nati in Istria e a Fiume, sono andati a vivere altrove (gli esuli), sia infine coloro che, non nati in territorio istriano o nella città quarnerina, sono venuti a stabilirvisi nel secondo dopoguerra, e con la loro attività hanno contribuito efficacemente allo sviluppo della letteratura e della cultura regionale. Impostando la storia letteraria e culturale dell’Istria e di Fiume su queste posizioni Maier, come spiega nella *Prefazione*, si distanzia dalla *Storia letteraria di Trieste e dell’Istria* (1924) di Baccio Ziliotto che, a suo avviso, non aveva posto adeguatamente in evidenza le diversità tra la letteratura triestina e quella istriana. La letteratura istriana, infatti, spiega Maier, si situa in un territorio che è stato dominato per secoli dalla Repubblica di Venezia, mentre la letteratura triestina si afferma in una città gravitante nell’orbita dell’Impero asburgico, e poi appartenente, con l’Istria ex veneta, all’Austria fino al 1918, allorché Trieste e l’Istria furono annesse all’Italia. Ma Maier prende le distanze anche da Ernesto Sestan, autore di *Venezia Giulia. Lineamenti di una storia etnica e culturale* (1947). Nell’opera Sestan sostiene che a

una letteratura istriana rigorosamente intesa appartengono soltanto gli autori attivi nel corso dei secoli in Istria; non, invece, quelli espatriati, che pure hanno contribuito all’arricchimento culturale di altre regioni italiane o di Stati esteri. Maier non accoglie questa tesi che, anche se coerente, gli appare tuttavia troppo drastica e radicale e propone, invece, come precisa nella *Prefazione*, un criterio più duttile e aperto.

Per quanto riguarda l’inquadramento storico degli avvenimenti culturali, la trattazione di Maier fa riferimento alla monografia *Istria. Storia di una regione di frontiera*, redatta da vari studiosi e curata da Fulvio Salimbeni. Nella *Prefazione* Maier spiega il motivo della scelta, dettata dal fatto che l’opera è “contraddistinta da un encomiabile impegno di oggettività, ovvero dall’intento di superare certe posizioni precedenti [di storici italiani, croati e sloveni], spesso insoddisfacenti o deliberatamente faziose, perché inficciate da ideologie nazionalistiche, da discutibili propositi attualizzanti, da deformazioni arbitrarie” (Maier 1996, 7). Il manuale curato da Salimbeni, che dedica quasi la metà delle centoventi pagine di cui è costituito alla storia del Novecento e alle vicende che vanno dal 1945 al 1995, propone invece una visione moderna, nazionale ed europea della storia e della cultura dell’Istria in un’ottica rivolta al futuro. Una visione che combacia con le tesi e le posizioni assunte da Maier, che nel suo lavoro ha evitato “ogni provincialismo, cioè ogni concezione angusta e ristretta di quella letteratura [della letteratura istriana], spesso ritenuta erroneamente un *corpus separatum* privo di legami con una realtà culturale più ampia, nazionale ed europea” (Maier 1996, 8), e ha inoltre rinunciato a “ogni propensione apologetica, pur se dettata dall’amore per la piccola patria o suggerita, comunque da motivazioni sentimentali, patetiche, nostalgiche” (Maier 1996, 8). La lezione più alta dello studioso si desume dal passo che di seguito riportiamo, nel quale egli riassume con chiarezza aspettative e speranze comuni agli uomini che abitano territori di frontiera che, con il loro carico di storia, spesso travagliata, sembrano propizi alla lettera-

tura, come aveva già notato Paolo Milano recensendo *Materada*, il romanzo d'esordio di Fulvio Tomizza. Scrive Maier:

Parecchi studiosi, attivi specialmente nell'epoca dell'irredentismo, avevano concepito la storia politica, civile, letteraria, artistica, ecc... della nostra regione come una forma di lotta o di battaglia nazionale, come la difesa di una trincea, come un baluardo da erigere contro le minacce e le aggressioni straniere. Sarebbe sommamente auspicabile che a queste lotte, a queste trincee, a questi baluardi, che non hanno più ragione d'essere, si potesse finalmente rinunciare; e che studiosi di diversa nazionalità e di diversi orientamenti ideologici e metodici si impegnassero in un dialogo amichevole, sereno, costruttivo, fondato su una leale, feconda collaborazione e lontano dai rancori, dalle ostilità e dalle polemiche d'un tempo. La sola via oggi praticabile mi pare sia questa; e va percorsa, coerentemente, in tutta la sua ampiezza (Maier 1996, 7-8).

Anche per l'auspicio espresso in questo passo, che ben riassume lo spirito cordiale e benevolo con il quale Maier affrontava il proprio lavoro di studioso e di fattivo operatore nel campo della cultura, *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento* resta un prezioso strumento conoscitivo e critico, una sorta di suo testamento, un libro che ha alle spalle un lungo studio e un grande amore su temi, opere e autori che Maier ha frequentato a lungo e che ha commentato e spiegato criticamente in saggi e libri con quell'onestà intellettuale che è stata sempre il segno preminente della sua personalità di studioso. Nell'opera, nella parte dedicata al XX secolo, Maier ha esaminato la produzione letteraria degli italiani dell'Istria e di Fiume. Ma lo studioso ha seguito le fasi di sviluppo della letteratura italiana sviluppatasi in Istria e a Fiume dal 1945 in poi, che ha definito *istrio-quarnerina* o *istrio-fiumana*, anche in attenti e rigorosi contributi critici, costanti nel tempo, privi di mitizzazioni o di svalutazioni, particolarmente attento all'in-

terfaccia fra opera e storia. Ha fissato le origini di questa letteratura negli anni della seconda guerra mondiale, quando tra le file partigiane fiorì una vasta produzione di giornali clandestini che riportavano numerosi scritti di carattere letterario. Questa letteratura, il cui valore aggiunto risiede soprattutto nel fatto di essere espressione di un ambiente particolare dove storicamente si sono incontrate e spesso intrecciate le maggiori culture e civiltà europee, è "dotata di caratteri propri e ben riconoscibili" (Maier 1996, 8), rileva Maier. Pur se non priva di contatti e di rapporti con altre letterature, essa appartiene "di diritto alla letteratura nazionale" (Maier 1996, 8). Lo spazio istro-quarnerino si configura pertanto come una nuova provincia letteraria italiana, uno spazio nel quale, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, in una situazione storica radicalmente cambiata, è nata e si è sviluppata una produzione letteraria in lingua italiana e nei dialetti locali (l'istrioto o istroromanzo e l'istrovneto), che rappresenta il risultato originale della creatività e della vitalità intellettuale dell'unica minoranza italiana autoctona nel mondo.

Il lavoro di una vita di Bruno Maier sta tutto nella sua attività di critico, storico letterario, accademico, giornalista e testimone di un ampio capitolo della storia e della cultura giuliana, italiana e istriana. Ma c'è un altro aspetto della sua attività meno conosciuto, ma che egli ha coltivato sin dalla prima giovinezza. Difatti, non molto distanti cronologicamente dalle prime opere sagistiche sono due opere giovanili, scritte quando lo studioso viveva ancora a Capodistria: la *plaque* di liriche, per lo più sonetti, intitolata *Fremiti d'ala* (Capodistria, 1943) e il poemetto satirico *La Raniereide, ovvero la meravigliosa istoria del "Torpedone"* (Capodistria, 1945). La raccolta e il poemetto, per ora ancora inediti, sono conservati presso l'Archivio degli Scrittori e della Cultura regionale dell'Università di Trieste. Sono esercizi di un dilettante, "oggetti strani" (Cimador 2013, 29) nella produzione di Maier, ma sono anche la prova evidente della sua inclinazione a condividere passioni e sentimenti attraverso la poesia, "facendola uscire da uno spazio autore-

ferenziale sulla base degli stessi presupposti che animeranno poi l'attività critica, percorsa dalla stessa esigenza di comunicazione e incontro con gli altri" (Cimador 2013, 31). Anche queste opere giovanili sono testimonianza di come egli concepiva la letteratura: un infinito universo di parole che delineano pensieri, emozioni, dubbi, domande e destini.

Dopo una lunga e fecondissima carriera di studioso e accademico, Maier ha ritrovato la passione per la scrittura creativa in età avanzata, una passione in lui mai del tutto sopita. L'occasione si è presentata nel 1991 quando il collegio redazionale della nuova serie della rivista fiumana di cultura «La Battana», di cui facevano parte Elvio Baccarini, Ezio Giuricin e Maurizio Tremul, decise di dedicare un volume antologico alla letteratura dell'esodo (*Letteratura dell'esodo. Pagine scelte*, 1991, nn. 99/102). Il volume era parte di un progetto avviato con il numero doppio 97/98 della rivista, che conteneva informazioni e considerazioni di carattere generale nonché i profili di vari autori. In questo secondo volume, invece, come precisa la redazione nella presentazione intitolata *Le ragioni di un percorso*, era inserita una "singolare rassegna di brani antologici selezionati, di "campioni" emblematici tratti dalle opere più significative della letteratura dell'esodo"³. Il volume antologico è stato curato da Elvio Guagnini e Bruno Maier, che si presenta anche nelle vesti di narratore. Difatti, per quella particolare occasione, Maier scrisse un racconto inedito di memorie intitolato *Case a Capodistria*. Con questa prova narrativa, che considerava "un improvvisato e disordinato lacerto autobiografico" (Maier 1991, 176), lo studioso si rivela non più solo interprete e mediatore di testi letterari, bensì narratore capace di far conoscere le proprie memorie e soprattutto la parte più intima e segreta di se stesso, ricca di sensazioni e di affetti. "Si lasciava trascinare facilmente dal racconto di ricordi d'infanzia in Istria", scrive Elvio Guagnini ricordando la genesi del racconto e quel mo-

3 Tratto da *Le ragioni di un percorso*, in «La Battana», rivista trimestrale di cultura, nuova serie, anno XXVIII, nn. 99/102, Fiume, EDIT, 1991, p. 9.

mento particolare della loro collaborazione alla rivista fiumana. Per questo, prosegue Guagnini,

quando gli proposi di scrivere delle pagine autobiografiche per un fascicolo sulla letteratura dell'esodo che stavamo curando insieme, ne fu così entusiasta che poi queste pagine ebbero una continuazione in un romanzo e forse, se la vita non gli fosse stata avara, ci sarebbero state altre continuazioni /.../ (Guagnini 2013, 12).

Nel racconto, scandito in tre parti disposte cronologicamente dal periodo più lontano nel tempo a quello più recente (l'arco di tempo abbraccia un decennio, e va dal 1922 al 1933), Maier ripercorre la storia della propria infanzia e adolescenza inserita nel contesto culturale e storico della nativa Capodistria. La messe di notazioni e di dati, riuniti insieme seppure in poche pagine, forniscono un interessante spaccato di vita e di costume della Capodistria dei primi anni Trenta del Novecento. Sono pagine scritte in prima persona, fresche e genuine: leggendole, si ha l'impressione che improvvisamente Maier avesse sentito un impellente bisogno di scrivere della propria vita, di dare forma creativa ad un impulso scrittoriale molto lontano dal suo normale ministero di critico letterario. La stesura di *Case a Capodistria* fu per lo studioso una folgorazione, un'illuminazione, una scoperta entusiasmante: si rese conto d'essere anche narratore. Crediamo queste pagine, scritte quasi di getto e su "ordinazione" (si allude al fatto che sono state scritte su insistenza dell'amico e collaboratore Guagnini per il numero speciale de *La Battana* dedicato alla letteratura dell'esodo), presiedano alla stesura de *L'assente*, quel suo unico romanzo nel quale, dietro lo schermo delle finzioni narrative, Maier ripercorre la storia della propria vita. *Case a Capodistria*, difatti, contengono *in nuce* molti elementi del romanzo, evidenti specialmente nella descrizione della prima infanzia e dell'adolescenza, anni fondativi per la vita dello studioso, anni trascorsi a Capodistria con la famiglia in tre abitazioni diverse, tutte rievocate nel racconto. Sono quelli gli anni in cui si forgia l'indole e

la conformazione interiore di Maier che, con la rievocazione nel racconto di episodi rimasti indelebili nella memoria, rivela le sue doti di bambino oltremodo sveglio, simpaticamente curioso di tutto ed anche profondamente dedito allo studio e alla lettura (delle avventure di Pinocchio, di Gulliver, di Robinson Crusoe e, specialmente, dell'amatissimo barone di Münchhausen).

In quegli anni puerili, naturalmente, non vedevo le cose con tanta chiarezza, pur se è mia convinzione che quello che sono, i miei sentimenti, i miei pensieri, le mie azioni, i miei stessi egotismi, tutto, era potenzialmente presente in me bambino e ragazzo. /.../ Avevo, in altre parole, un temperamento deciso, volitivo, possessivo, ostinato e persino testardo. Volevo a tutti i costi pensare con la mia testa /.../ (Maier 1991, 168).

confessa lo studioso, precisando che certi aspetti del suo carattere non sono migliorati nel tempo né si sono ammorbiditi, e chiarisce di aver sempre creduto nella volontà, ossia in quella "forza che muoveva il mondo e determinava la storia" (Maier 1991, 167), e che era "l'arbitra e la signora degli avvenimenti umani" (Maier 1991, 168). Inoltre, tiene a precisare che nel tempo è sempre rimasto fiero della tendenza alla trasgressione, "dovuta a certi spiriti eversivi, libertari, anarchiceggianti, che sin da allora [sin da bambino] albergavano nella mia mente e che costituiscono la prima radice del mio futuro individualismo, del mio anticonformismo, della mia insofferenza di ogni costrizione esterna, del mio senso geloso di isolamento e di solitudine" (Maier 1991, 171-172).

Tra le case in cui ha abitato con la famiglia a Capodistria, Maier ricorda con particolare nostalgia la villetta con giardino "situata alla fine di via XX Settembre, davanti al mare, dal quale era separata da una strada polverosa e da un verde lembo di prato" (Maier 1991, 161). La casa si trovava in un rione di pescatori, compreso tra il porticciolo di San Pietro e quello di Bossadraga. Il rione piacque subito a Maier-bambino "per l'odore di salmastro che vi era diffuso: un odore che si univa a quello delle reti esposte all'a-

ria aperta, e, la sera a quello del pesce fritto che quasi tutti mangiavamo" (Maier 1991, 162), per la vicinanza del mare, che in quel rione si "vedeva, si intravedeva e si sentiva da ogni parte" (Maier 1991, 162), ed anche per la vita che vi si svolgeva. Difatti, Maier tiene a precisare che quel "mondo [di pescatori] divenne per me un autentico modello comportamentale e, anzi, un supremo paradigma di vita" (Maier 1991, 163). Figlio dell'ingegnere capo del Comune di Capodistria e comandante del Corpo dei Vigili del fuoco, appartenente ad una famiglia borghese agiata e benestante, Maier stravede per quel piccolo mondo di pescatori. Non stupisce, pertanto, che da grande volesse fare il pescatore. Una decisione presa d'impulso, come molte altre decisioni prese in seguito nella vita, e poi accantonata, presa "dopo aver frequentato per qualche anno delle persone che per me incarnavano il mito stesso della pienezza e della felicità della vita" (Maier 1991, 163). È stata determinante in quel periodo l'amicizia con uno dei vecchi pescatori, barba Nicolò, venerato dal bambino come un "antico patriarca". È stato questo pescatore, barba Lolò per il bambino, che non aveva figli e vedeva realizzata in questo rapporto la sua istintiva vocazione paterna, ad insegnargli "a nuotare, a remare, e a pilotare una barca a vela" (Maier 1991, 163) con la quale usciva fino a raggiungere il fiume Rissano che si sposa con le acque del golfo di Capodistria, e ad iniziarlo "ai segreti della pesca con la «togna»" (Maier 1991, 163). Verso barba Nicolò, "padre e maestro" della sua prima giovinezza, lo studioso sente d'avere un grande debito d'amore, e si rammarica che egli sia morto "solo e triste in ospedale, poco dopo la moglie, nel dopoguerra, senza che io, esule da Capodistria a Trieste, avessi mai potuto rivederlo" (Maier 1991, 163). Oltre alla passione per il mare e la pesca nella città natia Maier iniziò a coltivare altri miti, che poi rimasero tali per il resto della vita: il calcio, l'amore per le opere liriche, di cui imparò a memoria i principali libretti, e per le canzoni eseguite dalle

orchestre dell'epoca.⁴ Ed ancora, la passione per la raccolta di francobolli e per il cinema.

Vissuto per lo più appartato tra i suoi libri e le sue carte, nel 1994 Maier ha dato libero sfogo alla sua vena di narratore dando alle stampe il romanzo *L'assente*, che ritrovo tra i suoi saggi e libri con l'affettuosa dedica datata 25 aprile 1995: "All'amica Elis con vivissima cordialità", seguita dalla firma autografa. Nell'opera sono confluite, con i dovuti ampliamenti, le pagine di *Case a Capodistria*. Il romanzo, condotto tra ricordo e immaginazione, nel quale tuttavia è riconoscibile il profilo di un uomo di studio con le sue irrequietudini e con le sue nevrosi, è stato finalista del premio Strega nel 1995 e vincitore nello stesso anno del premio Latisana per il Nord Est. Nel 1998 è stato tradotto in lingua croata da Michaela Vekarić.

Raggiunta l'età ingrata dei severi rendiconti, dei dolorosi bilanci morali, delle ruminazioni su ciò che poteva essere e non è stato, nel romanzo, dietro lo schermo della finzione narrativa, Maier ripercorre la storia della sua vita, gli alti e bassi di una non facile adattabilità agli schemi costringenti del quotidiano, dello stesso lavoro universitario, dell'impegno culturale. Perché "incentrato su una figura dominante, *L'assente* può essere considerato una sorta di autobiografia; ma un'autobiografia condotta per percorsi narrativi, in cui emerge, con una sua evidenza anche simbolica ed emblematica, un certo tipo di intellettuale del nostro tempo" (Maier 2013, 5), precisa Maier, il ritratto, cioè, di un irrequieto "uomo di carta" inguaribilmente contagiato dalla passione per i libri, che per questa passione sente d'essere stato inadempiente, di aver trascurato "altri settori non meno importanti della realtà" (Maier 1994, 9), di aver sacrificato finanche l'amore. Il protagonista confessa, infatti, che l'unica realtà possibile per lui sono stati i libri e la letteratura, lo stare dentro la letteratura, abitando in essa, nella sua specificità, nella sua eccezionalità: "I libri [quelli scritti e pubblicati]

sono come i figli: sono i sostituti, gli equivalenti dei figli non nati. Sono stati concepiti, anch'essi, in un atto d'amore. Un amore tutto spirituale, ideale, intellettuale, qual è l'amore della letteratura, della cultura, base e fondamento di un'intera vita." (Maier 1994, 250) L'università, dal canto suo, è stata la sua unica passione: "un'amante deliziosa, seducentissima, una moglie perfetta. Nessuna donna reale mi ha dato quello che mi ha dato lei" (Maier 1994, 52), ammette con sincerità. Accanto ai miti della barca, della pesca, del calcio, delle opere liriche, della filatelia, del cinema, delle canzoni suonate dalle orchestre durante i balli pubblici, miti già evocati in *Case a Capodistria*, il protagonista de *L'assente* informa che un altro mito si è radicato prepotentemente dentro di lui negli anni in cui frequentava a Capodistria il liceo "Carlo Combi": il mito della letteratura italiana che ha fatto "piazza pulita di tutti gli altri miti", che pure hanno contribuito alla sua "educazione sentimentale", relegandoli "in un ruolo del tutto inferiore, marginale, subalterno" (Maier, B. 1994, 139). Infatti, quello della letteratura, "donna autoritaria e prepotente, dotata di un fascino fortissimo, di una stregata malia" (Maier 1994, 271), non è per il protagonista, Maurizio Leardi, controfigura romanzesca di Maier, un semplice mito, ma è "una realtà, un amore che cresceva di giorno in giorno e si alimentava di continue letture" (Maier 1994, 271). In quegli anni, proprio perché la letteratura diventa un "imperioso mito esistenziale", che resterà tale per il resto della vita, l'io narrante scopre il piacere della "solitudine operosa", mentre cresce e si rafforza l'aspirazione a intraprendere la carriera universitaria.

Nell'opera, di cui ha seguito attentamente anche la trasposizione teatrale⁵, Maier ha scandagliato a fondo il proprio animo e "versato un

4 Con altri giovani formava un'orchestrina in cui era il batterista. Il 5 marzo 1944, al teatro Santa Chiara di Capodistria venne eseguita la canzone *Capodistria bella*, di cui era l'autore del testo, mentre la musica era di Egidio Parovel.

5 Il lavoro di adattamento teatrale del romanzo è stato affidato a Nino Mangano e a Francesco Macedonio. Lo spettacolo, messo in scena dalla Contrada e dalla Compagnia del Dramma Italiano di Fiume, è andato in scena a Fiume, al Teatro Ivan Zajc, il 15 maggio 1998. Il lavoro, in due tempi, è stato presentato anche in varie cittadine istriane, a Zagabria e Trieste, ed ha chiuso il Mittelfest di Cividale. Per un esaustivo approfondimento, si rimanda al saggio *Bruno, il teatro ed io* di Paolo Quazzolo, in *Bruno Maier e i "compositori di vita"*. *Un critico e i suoi autori*, «Quaderni» dell'Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale, 2013, 23-25.

grande carico di umori e di ironia nella rappresentazione di una certa tipologia di intellettuale soggetto a una forma di forte “alienazione da letteratura”, ha /.../ versato memorie, fantasie, proiezioni critiche e autocritiche, confessioni, letture scherzose di fatti emergenti dalla memoria propria e d’ambiente” (Guagnini 2013, 12). Difatti, in questo complesso romanzo, nel quale il racconto è incastonato tra un *incipit* e una conclusione, oltre alle memorie lucide ed ironiche di un intellettuale che nutre un incondizionato amore per la letteratura e che nella scrittura, con il raccoglimento e il coinvolgimento che esige vede la salvezza dagli orrori e dalle incombenze della vita, rivive il clima di un’intera epoca e l’atmosfera della Capodistria degli anni Trenta, anni in cui il fascismo diffondeva il proprio credo trovando da un lato l’entusiastica approvazione delle folle, ma dall’altro l’atteggiamento di chi non condivideva, come l’io narrante, la passione per le adunate, gli sport di massa, il protezionismo culturale, e privilegiava, invece, la lettura delle opere “proibite” provenienti d’oltreoceano e lo studio che, poiché concedeva l’isolamento, diviene “la maggiore e più valida alternativa al fascismo” (Maier 1994, 175). Una messe di dati e notazioni, insieme riuniti, forniscono un interessante spaccato di vita e di costume di quel determinato periodo. Risale a quegli anni anche il sodalizio culturale con Enrico Saltini, l’editore-amico delineato in apertura del romanzo, cui il protagonista de *L’assente* affida la pubblicazione di quello che, a sua detta, è il suo “primo, ultimo e unico romanzo” (Maier 1994, 9). Per il protagonista quella amicizia, che risale agli anni del liceo, è stata importante: un legame profondo tra due giovani complementari, necessari l’uno all’altro, che si stimolavano a vicenda, un rapporto d’amicizia e di collaborazione durato tre anni e rafforzato quotidianamente dalla condivisione di interessi culturali e letterari comuni. Esemplificativo il seguente passo, una chiara dichiarazione di riconoscenza da parte del protagonista a quell’amico perso di vista e ritrovato in età avanzata: “Dovetti a Enrico gran parte della mia conoscenza della letteratura contempora-

nea, anche straniera. Un giorno gli parlai di *Senilità*; e insieme ci mettemmo a leggere gli altri scrittori di Trieste, e cioè Saba, Slataper e Stuparich. E anche Quarantotti Gambini, che pur essendo considerato triestino, era istriano come me. Anzi, il suo romanzo *La rosa rossa* si svolge proprio nella mia città, perfettamente riconoscibile e quasi raffigurata “dal vero” nelle sue piazze, nelle sue strade, nei suoi palazzi patrizi, nel suo teatro” (Maier 1994, 150). Nell’estate del 1941 Enrico lasciò la città, ossia Capodistria, e il protagonista perse in quello stesso anno l’amico più caro ed anche Vilma, il suo primo amore. Dopo la fine della guerra, allorché la cittadina natia dell’io narrante passò con l’Istria all’amministrazione jugoslava, anch’egli fu costretto ad abbandonarla per stabilirsi nella città dei suoi studi e della sua ormai avviata carriera universitaria, Trieste: “Io avrei lasciato comunque la mia città. Ma una cosa è lasciarla di propria volontà, con la possibilità di potervi far ritorno quando lo si desidera; un’altra è abbandonarla da esuli o da profughi, e per effetto di una costrizione, se non manifesta e violentemente intimidatoria, certamente implicita, sottintesa, strisciante”, informa il protagonista, e chiosa: “Costrizione cui a un certo momento fece riscontro in me un deciso, consapevole impegno morale di venir via da un luogo dove non si poteva più vivere in condizione di libertà” (Maier 1994, 221-222). Un luogo dove non c’era più nessuno che il protagonista conoscesse, e dove egli si sentiva sempre più solo, come il “sopravvissuto a un cataclisma”.

Le pagine di questo romanzo, connotate dalla robusta coscienza linguistica del suo autore, dall’idea alta della letteratura che lo sostiene, dalla schiettezza del dettato privo di angolosità e dalla qualità sempre alta dello stile, presentano un’impetosa autoanalisi a sfondo psicanalitico di un uomo che vuole uscire dalla disperazione egocentrica e dallo strazio di un esasperato individualismo che per il protagonista è una forza che “fa progredire, infonde il desiderio, anzi la volontà di emergere” (Maier 1994, 251). Questa volontà si traduce nel resoconto retrospettivo di una vita, nella confessione sincera dei propri

errori e dei propri limiti, delle proprie debolezze ammesse con indulgenza, ironia e autoironia: “La mia felicità è incompleta, dimidiata; ed è già molto se acquista le più modeste parvenze di una serenità adombrata di melanconia. Giunto in prossimità del traguardo dell’esistenza, avverto nitidamente i limiti di quello che ne è stato il presupposto ideologico: l’individualismo, l’egocentrismo, l’egotismo, e la conseguente volontà di vivere in una sorta di bozzolo, come “animal di sua seta fasciato” (Maier 1994, 250), ammette Maurizio Leardi.

È fin troppo scontato che Maier, per anni interprete puntuale dell’animo sveviano, scelga la confessione di una vita e il monologo interiore per la sua narrazione, dando conferma del fatto che dopo Svevo non si può più raccontare come prima di lui. Di certo quella di Svevo non è una lezione che invogli l’imitazione, ma è da lui che s’avvia una diversa intelligenza del narrare, come Maier ben sa: Svevo fa parte della sua biografia, è stato decisivo nella sua formazione e nella sua esperienza di critico letterario. È pertanto naturale che l’autore della *Coscienza di Zenò* entri, più o meno inconsciamente, nell’opera maieriana.

Nonostante i bilanci poco appaganti, che sono messi in evidenza nella conclusione onirica del romanzo, alla fine il protagonista rilancia un’immagine sostanzialmente positiva di sé quale autore di un’opera destinata alla pubblicazione presso una casa editrice importante, quella di Enrico, l’amico ritrovato, e, presumibilmente, di successo. Nella sua “alienazione da letteratura”, nel suo “individualismo utilitaristico”, nella sua nullafacenza, ossia in quella sua ammessa condizione di “assente” dalla vita reale e impegnata, nel piacere quasi maniacale che nutre per la solitudine, egli si sente appagato e, tutto sommato, vivo e felice. L’esito del processo inquisitorio cui il protagonista si sottopone è dunque positivo e a suo favore. Maurizio Leardi incarna un personaggio profondamente moderno e credibile, è al contempo eroe e antieroe: è l’uomo della crisi, l’intellettuale che, come tanti altri, tende “a privilegiare la carta sulla vita”. Questo è il

suo pregio, ma è anche il suo limite, come confessa sinceramente nella parte conclusiva del romanzo.

Mi accontento pertanto di aver seminato di punti interrogativi il mio curriculum esistenziale e l’ideologia che lo ha sorretto, che ne è stata l’arco portante. E di osservare che il mio limite non è in ciò che ho fatto, ma in ciò che *non* ho fatto. Il mio limite è l’alienazione da letteratura: la “malattia” o, piuttosto, la connotazione tipica, caratterizzante del mio individualismo di uomo di carta (Maier 1994, 254).

Povzetek

Prispevek je spomin na velikega Koprčana Bruna Maierja (Koper 1922-Trst 2001), plodnega esejista in kritika, čuvaja literarne tradicije Trsta in Istre. Bil je prvi literarni kritik, ki se je zanimal za literarno produkcijo italijanske narodne skupnosti na Hrvaškem in v Sloveniji, ki je, kot je on sam poudaril, »postopoma postala moja, s svojo samostojno izvirnostjo«. Maier je zapustil Koper leta 1948 in se preselil v Trst, kjer je mnoga leta poučeval italijansko književnost na univerzi in zasedal številne pomembne pozicije v kulturnem življenju mesta. Prispevek s posebnim poudarkom osvetljuje dihotomijo Maierjevega raziskovanja: medtem ko je Trst v njegovi literarni viziji zelo plodno, bogato in neusahljivo mesto, je Istra mesto njegovega čustvenega izvora, ki ostaja zvesta komponenta duše in inteligence koprškega učenjaka. Zato pa ni slučaj, da je ena njegovih zadnjih knjig, *La letteratura italiana dell’Istria dalle origini al Novecento*, ki je izšla pri založbi Italo Svevo leta 1996, tudi najbolj organsko in zgodovinsko popolno delo.

Summary

The contribution is a reminder of an illustrious Capodistriano: Bruno Maier (Koper 1922-Trieste 2001), a fruitful essayist and critic, guardian of the literary heritage of Trieste and Istria. He was one of the first critics to have turned his attention to the literary production of the Italian National Community of Croatia and Slovenia, a production that, as he has pointed out on several occasions, „has gradually come into its own with an independent originality of accent“. Maier left Koper in 1948

to move to Trieste, where for many years he taught Italian Literature at the local University and held numerous important positions in the city's cultural life. In particular, the intervention highlights that, while in the literary vision of Maier the Trieste dimension is a very consistent, rich and inexhaustible reality, the true, passionate origin of this vision is in Istria, which remains an indefectible component of the soul and intelligence of the Capodistriean scholar. It is therefore certainly not accidental that one of his last books, indeed the last most organic and historically the most yarn as a story, is his history of the *Italian Literature of Istria from the origins to the twentieth century*, published by Italo Svevo editions in 1996.

Riferimenti bibliografici

- Cimador, G. 2013. "Bruno Maier e il 'prezioso dono' della poesia." In *Bruno Maier e i 'compositori di vita'. Un critico e i suoi autori*, a cura di Anna Storti, Elvio Guagnini, Gianni Cimador, 29-31. Trieste: Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale.
- Guagnini, E. 2013. "Le vie di gire al monte'. Su Maier critico e studioso di letteratura." In *Bruno Maier e i 'compositori di vita'. Un critico e i suoi autori*, a cura di Anna Storti, Elvio Guagnini, Gianni Cimador, 12-14. Trieste: Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale.
- Maier, B. 1984. *Prefazione*. In *Volume antologico della XVII edizione del Concorso d'Arte e di Cultura "Istria Nobilissima"*, 3-8. Trieste-Fiume: Università Popolare di Trieste-Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume.
- Maier, B. 1991. "Case a Capodistria." *La Battana* 99/102: 159-176.
- Maier, B. 1994. *L'assente*. Pordenone: Studio Tesi.
- Maier, B. 1996. *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*. Trieste: Edizioni Italo Svevo.
- Maier, B. 2013. "Autopresentazione." In *Bruno Maier e i 'compositori di vita'. Un critico e i suoi autori*, a cura di Anna Storti, Elvio

- Guagnini, Gianni Cimador, 4-5. Trieste: Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale.
- Milani, N. e Dobran, R., a cura di. 2010. *Le parole rimaste. Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*, vol. II. Fiume: EDIT.

Inchiostro istriano

Giovanna Scianatico

Università di Bari, Dipartimento di Lettere Lingue Arti. Italianistica e culture comparate

Prispevek analizira nekatera besedila Fulvija Tomizza (*Materada*, 1960; *La miglior vita*, 1977; *Il sogno dalmata*, 2001), ki obravnavajo istrsko-dalmatinske tematike obmejne kulture in so posebej povezana s temo odnosa med identiteto in kulturo, zlasti med literaturo in ozemljem. Motiv mnogovrstnih identitet, ki je danes zelo razširjen, je v teh romanih natančno zarisan: istrska rdeča zemlja je simbol kulturne raznolikosti, ki se bogati s soobstojem in prepletanjem več jezikov, pri čemer se protagonisti ne odpovedo svoji identiteti, temveč se z njo bogatijo.

Ključne besede: migracija, istrska literatura, mnogovrstna identiteta, Tomizza

This paper analyzes some texts by Fulvio Tomizza (*Materada*, 1960; *La miglior vita*, 1977; *Il sogno dalmata*, 2001), based on the Istro-Dalmatic themes of frontier culture and specifically linked to the relationship between identity and culture and particularly between literature and territory. The theme of multiple identity, which is now very widespread, is fully configured (in other words) in these novels: the Istrian red earth is the root of the subject who writes and symbol of a culture of diversities which, coexisting and intertwining, are enriched without canceling themselves, but empowering themselves.

Keywords: migration, Istrian literature, multiple identity, Tomizza

Il titolo della mia relazione, relativa allo scrittore istriano Fulvio Tomizza¹, va oltre la suggestione delle parole: il fatto è che non penso lo si possa definire *tout court*, quale oggi appare, come appartenente alla letteratura italiana, malgrado tale sua scelta linguistica. Piuttosto si tratta di un esempio concreto dell'incontro fecondo di tradizioni diverse e dell'identità plurima che ne deriva, soprattutto nella cultura definita "di frontiera".

Oggi, in seguito ai larghi fenomeni migratori del nostro tempo, una ricca produzione, denominata letteratura della migrazione, vede l'i-

taliano come lingua di espressione scelta da scrittori emigrati da diversi Paesi, senza che i loro testi vengano considerati, se non collateralmente, parte della nostra letteratura. Certo il caso di Tomizza è diverso e più complesso, giacché una radice culturale italiana è comunque una forte parte, accanto ad altre, della sua composita identità istriana.

Ho preso in considerazione, tra la sua vasta produzione, nella gran parte ispirata alle vicende e alle problematiche della sua terra, tre romanzi che, per così dire, ne ripercorrono l'arco: il primo, *Materada*; quindi *La miglior vita*, che vinse nel 1977 lo Strega - il maggior premio letterario italiano; infine *Il sogno dalmata*, del 1997, uscito postumo nel 2001.

¹ Non ampia si presenta la bibliografia su Tomizza, oltre importanti articoli e studi di dottorato universitario, come quello diretto da Elvio Guagnini a Trieste. Rinvio alla recente raccolta di saggi (tra i quali segnalo particolarmente quelli di Sanja Roic e Zivko Nizic (Deganutti 2015).

Risulta da tale sequenza romanzesca che ha per tema la migrazione, dal punto di vista di chi va e di chi resta, l'allargamento dell'orizzonte storico e quindi dell'ottica con cui l'autore guarda all'esodo, per un progressivo processo di distacco e maturazione.

Anche se la prospettiva è a prima vista corale nei primi due libri e scopertamente autobiografica e soggettiva nell'ultimo, è proprio in questo che si approfondisce in realtà attraverso il tempo e lo spazio tale dimensione corale.

Dunque un allargamento della visione, un progressivo filtro storico di distacco e oggettivazione, mi sembrano connotare il percorso di Tomizza nei confronti dell'episodio bruciante dell'emigrazione che ne marca la vita, nel tentativo di chiarirne il senso.

Il trauma dell'andarsene a vent'anni dalla propria terra si riversa dopo pochissimi anni in *Materada*, ambientato proprio al tempo dell'esodo, con un primo e meno denso grado di mediazione che comunque si realizza attraverso due modalità.

Anzitutto l'autore maschera l'autobiografismo che lo intride commutandone il protagonista da giovane intellettuale ventenne – quale egli era al momento dell'esodo – in maturo contadino, ma il legame con le vicende della propria famiglia appare evidente anche per la ripresa, negli aspetti morali del personaggio, dell'etica della figura paterna alla cui memoria il libro è dedicato.

L'altro maggiore e noto motivo di mediazione è la dimensione corale in cui si inserisce la vicenda dei Kozlovic', per cui protagonista in effetti è l'intero villaggio istriano con la sua popolazione composita messa bruscamente di fronte alle scelte della storia.

La trama privata ruota intorno a una terra contesa, dai tempi della dominazione austriaca lavorata da una famiglia contadina cui dovrebbe appartenere, ma sottrattale dalla frode e avarezia di un parente.

Paradossalmente nemmeno il regime comunista col suo enunciato "la terra a chi la lavora" riesce a soddisfare la sete di giustizia del protagonista se non a prezzo di delazioni e denunce che

si rifiuta di firmare. La sua amarezza per la terra comunque perduta confluisce così con quella di tante altre famiglie nella scelta dell'esodo, nella perdita corale della terra madre dell'Istria, dopo il *memorandum* di Londra del novembre del '54.

L'identità di questa terra, descritta nella sua aspra bellezza si identifica (è questo un tratto proprio della scrittura di Tomizza) con quella delle popolazioni che l'abitano e la lavorano:

La strada era bella, asciutta, e il cielo stellato prometteva altre giornate di sole. /.../ La terra ora si svegliava, oltre le graie, che accompagnano ai due lati tutte le nostre strade, e dava profumi di foglie e di erbe.

Da noi non ci sono grandi tenute in un unico posto; i contadini hanno un campo qua e un altro là, cinto da siepi o da piante, che raramente misura più di un ettaro o al massimo due. E passando tra quegli appezzamenti tenuti a viti, a frumento, a granoturco o a foraggio fra le macchie di ulivi – per dritto e per traverso – mi veniva ora di ricordare le facce di tutti coloro, vivi o morti, che qua e là s'incontravano con la falce, l'aratro, o la botte nei giorni di vendemmia (Tomizza 2000, 27).

Di queste popolazioni lo stesso nome di natura ossimorica del protagonista, Francesco Kozlovic', manifesta simbolicamente nell'accostarsi di italiano e slavo la natura composita, l'identità multipla.

La convivenza più o meno pacifica ai tempi dell'Austria, quando le diversità, pur restando tali, riconosciute e latentemente conflittuali, si intrecciavano senza violenza, viene bruscamente spezzata dalla guerra del '14-'18.

Nel periodo del dominio fascista, vietato ufficialmente lo slavo, questo e il suo dialetto continuano ad essere parlati nelle case, nelle famiglie imparentate nei secoli tra Veneziani, Sloveni, Croati, Dalmati, e la situazione si rovescia specularmente con la vittoria dei "titini" dopo la seconda guerra mondiale.

Se queste pratiche linguistiche attestano un tessuto sociale dalla trama per quanto assai di-

radata sotterraneamente permanente, anche in Istria si scatenano violenze, vendette, lacerazioni tra identità nazionali che esploderanno alla fine del secolo breve.

È a ricomporre tali conflitti, senza veli, ma con la fiducia di radici comuni e di una ricchezza compartecipata delle differenze, che mira progressivamente la scrittura dell'autore istriano.

È stato evidenziato il realismo del romanzo, malgrado il sentimento di nostalgia che ne intride sotterraneamente la trama, emergendo a tratti in superficie:

“Guarda un po' cosa è restato di Dugazza”, disse Berto, e io guardai quel muro, il gelso dove la vecchia teneva legata la capra, la tavola di pietra dove i due giovanotti pranzavano nei giorni di calura e ogni volta passavi ti chiamavano a bere il bicchiere. “Come covoni dentro la trebbia sono andati” dissi “ed erano uno più bravo dell'altro”. E pensai che quella era stata la guerra, la guerra per tutti (Tomizza 2000, 28).

La rappresentazione degli abitanti di Matorada non ha nulla dell'idillio campestre, e non solo per la tematica di violenza storica, ma per la definizione stessa di una popolazione contadina che se in alcuni momenti ritrova l'afflato della sua identità corale (come nelle suggestive pagine venate di consapevolezza e nostalgia sulla processione della Madonna della Neve alla vigilia dell'esodo collettivo, o nei singoli rapporti di amicizia e aiuto) negli stessi rapporti amicali e familiari non manca di rozzezza e avidità, furbizie fraudolente, rivalse.

Dinamiche sociali conflittuali dal forte profilo etnico tra Italiani, Sloveni e Croati, e più ampiamente Jugoslavi, sfociano nella lacerazione, vissuta personalmente dallo scrittore, indotta dall'affermazione del regime comunista, sul quale, malgrado le attese suscitate e le valutazioni volta a volta alterne, si consolida in effetti in questo primo romanzo un giudizio negativo espresso convintamente dal vecchio saggio barba Nin, nel clima della migrazione in atto verso Trieste.

Il luogo della sofferta domanda del trasferimento in Italia è Umago, anch'essa coinvolta nei processi di trasformazione che feriscono i partenti; eppure il veloce avvicinarsi dei nuovi abitanti, che sgomenta gli esuli, ne rispecchia, accomunandoli ad essi, il doloroso processo di migrazione:

Umago è per me il più bel posto al mondo. Un mare così, che tra le due punte entra per due parti fin dentro alle case, io non l'ho visto da nessuna parte. /.../ La città vecchia è oggi completamente disabitata; se ne sono andati via tutti, come non si curassero affatto della parte nuova o sapessero che non l'avevano certo costruita per loro. Fra quelle case di una volta, che si stringono tutte intorno al campanile, non incontri che gatti, e di quando in quando qualche vecchio che siede al sole e sa tutti i venti, le maree, e le storie di una volta. Eppure non la trovi una camera, neppure per una notte; come vanno gli uni, se ne vengono gli altri: sloveni, croati, serbi, bosniaci, montenegrini e dalmati; insomma tutte le razze sono oggi a Umago (Tomizza 2000, 141).

Ma il sentimento più acuto di rimpianto si esprime in un'ambigua pagina, insieme contrapposto e sovrapposto al sogno di una nuova vita, a proiettare nell'incerto futuro quel che nostalgicamente appare ai migranti il costume felice del proprio villaggio.

Ma leggiamo Tomizza:

Una baracca, due pasti, il sussidio – pensavo – e la terra; e mietere il grano e togliere l'uva e per San Martino avere già i soldi in tasca e il frumento che già cova di nuovo sotto la terra, e allora si può andare da Gelmo per la partita. E poi le feste di Natale, si ammazza il maiale, l'Anno Nuovo, la buonamano per i ragazzi, guai se per prima entra una donna, la Befana, la calza sotto il camino, zappare e arare, carri di letame che fuma e poi i mucchi si coprono di brina, il Carnevale, una gobba fatta di fieno e un paio di baffi di carbone e la frittata gigante con uova e salsicce raccolte

per le case, la Pasqua. E i fieni, una manciata rossa di trifoglio nel corno vuoto del manzo, si mangia già all'aperto tra i profumi, l'erba-spagna, le patate rosse fra la terra rossa, i frumenti e la trebbia, festa di nuovo, e sempre avanti così, fino a comprarsi qualcosa di nuovo, farsi la stalla, aggiustarsi il forno, governare il tetto, piantare altre viti.

Ero ormai anch'io sulle scale.

E comperare un vestito a mia moglie, veder mia figlia cuocere col fazzoletto in testa, fare il pane, Vigi che ha già la ragazza che viene per casa. Andare insieme a una fiera, con il carretto e magari un cavallino come quello di Nando, tornare a casa col melone, un po' stanchi. E d'estate andare al bagno con ombrelli (Tomizza 2000, 142).

Quasi vent'anni dopo ne *La miglior vita* il grado di mediazione e distacco aumenta sensibilmente grazie allo spessore del tempo narrativo, a un quadro storico allargato dall'inizio del novecento all'età contemporanea alla stesura del libro, alla fine degli anni settanta. Allo stesso tempo si confermano e approfondiscono alcuni temi e aspetti di *Materada*.

L'ampio orizzonte della prospettiva storica si esplica attraverso l'esile trama della vita di un sagrestano (l'avvicinarsi dei parroci, il matrimonio, la nascita di un figlio, poi morto da partigiano) la vita nei suoi semplici accadimenti quotidiani, immersi nel flusso dei grandi eventi della storia che vi si ripercuotono.

L'umile protagonista, dimesso e fedele cronista del quotidiano, non giudica, non assolve, non accusa; si limita a registrare i fatti nella propria oggettività, lasciando che parlino da sé.

L'esodo dall'Istria, già oggetto di *Materada*, si inserisce in un tempo lungo, in un percorso narrativo in grado di prospettare le sue remote e prossime motivazioni, l'arco delle diverse possibilità irrealizzate aperte alla convivenza pacifica, la violenza dei conflitti, il futuro che ne smorza gli attriti, il protagonismo delle nuove generazioni tra riscatti e ricadute.

Si tratta in effetti di una doppia rappresentazione del tempo, anzi di un attrito, di un conflitto del tempo ciclico e continuo, proprio delle società arcaiche e contadine, col tempo lineare, spezzato, incalzante della storia moderna.

Lo spazio del villaggio qui si dilata in quello appena più ampio della parrocchia che simbolicamente e concretamente incarna il senso della comunità, della terra e degli uomini che la popolano, di un'identità collettiva per quanto diversificata al suo interno.

Ne segna il territorio - in quanto terra abitata dai popoli della comunità -, ad apertura di libro, la corsa gioiosa e inquieta in un mattino di Pasqua del ragazzo (destinato seguendo una remota tradizione familiare a divenire sagrestano) attraverso campi e villaggi, uomini che gli si rivolgono nelle diverse lingue, boschi e pascoli, rocce interrotte dalla vista del mare, disegnando i confini della parrocchia e lo spazio del romanzo, mentre procede a una sorta di benedizione semipagana, giacché un retroterra ancestrale, permanenti riti superstiziosi si mescolano alla fede ingenua del cristianesimo contadino.

È il sentimento della terra, ossia della natura nei suoi ritmi stagionali, di colori, suoni, odori, che rappresenta, trasfigurato nel numinoso, la visione del mondo dei parrocchiani, ritmando con l'avvicinarsi delle stagioni il ciclo della vita e fin il sacro dei colori liturgici, l'avvicinarsi delle pianete sacerdotali, nella fantasia del ragazzo:

Ma mi parevano, quelle tinte, anche intonate all'abito delle stagioni, richiamando sull'altare il verde dei roveri, il giallo delle biade, il rosso sangue delle graie in autunno, i monti violetti dei mattini d'inverno (Tomizza 1977, 16).

Della dettagliata descrizione del percorso fornirò, a titolo d'esempio, una sola citazione, un frammento, la scoperta del paesaggio:

La vallata scendeva dal costone pietroso e dalla boscaglia più dolce che perdeva a levante lungo l'arco del mio braccio sinistro, e dove finivano le dita di quella mano essa accennava a risalire per arrestarsi di colpo

come sospesa su un precipizio. Là il mare si lasciava immaginare, mentre al mio fianco destro scintillava remoto e insieme vicinissimo, immobile e brulicante nella fetta azzurra che gravava sulla diga di Umago. Non mi ero mai prima elevato a ciò che si considera e da sé s'impone come veduta, né avevo pensato che gli isolati campi di patate, di frumento e di erbaspagna annullassero i recinti dei rispettivi padroni per legarsi ai boschi e alle vigne, così da formare una distesa compatta che tratteneva lo sguardo. Ma il fatto straordinario era che la frazione più lontana sorgeva nel punto giusto da raccogliere sotto di sé la sola parrocchia e sommergere tutto il resto, ad eccezione di uno stretto passaggio per Umago da cui era sempre dipesa. Il suo carattere e il suo destino derivavano proprio dal suo essere retroterra di un porto di mare. Fin qui era salita la gente scaricata su un molo ma non nata per vivere in un intrico di case, qui si erano fermati quelli scesi dall'interno e il cui pensiero andava e veniva col fiato della terra. I villaggi, i campi, le strade, la chiesa differente dagli altri edifici per quella specie di tanaglia o corna di cervo volante sulla facciata, erano sorti come per caso, pietra sopra pietra, zolla dietro zolla; bisognava salire lassù per vederli irrimediabilmente definiti e semper provvisori (Tomizza 1977, 14).

In tale contesto un episodio paesano, la costruzione del campanile rimasto incompleto, introduce alle radici di un antico conflitto etnico tra Italiani (soprattutto le classi alte e le popolazioni cittadine) e Slavi delle campagne.

La 'parabola' del campanile interrotto racconta le tensioni legate a questa situazione ma anche il loro possibile superamento, e la sua conclusione, col troncone divenuto una rovina - cito - "confermava la rassegnata incuria di una gente raccoglitrice, senza organizzazione perché senza speranza".

Queste ultime poche parole hanno grande rilevanza nel seguito del romanzo, in vista del sentimento, che inizia a diffondersi, del riscatto nazionale legato agli ideali panslavistici.

Ma tale divergenza ancora non si riverbera nella comunità parrocchiale, che si ritrova unita in diverse occasioni:

La comunità si ritrovò solidale, non esistendo famiglia che non fosse direttamente o di riflesso imparentata con ogni altra; cadde la palizzata tra ricchi e poveri, si sgonfiò la burlesca che distingueva i furbi dai semplici, tornò a svaporare quella linea ancora vaga e tortuosa che entrava e usciva fin nella stessa casa con due focolari a collocare di qua gli italiani, di là i croati (Tomizza 1977, 31).

L'arrivo dalle montagne di don Stipe, il nuovo parroco, intellettuale croato di origine contadina, prete fiero, ardente nella fede quanto nel suo mandato civile, porta con sé appunto le speranze di riscatto fino allora mancate.

Leggendo sugli antichi registri della parrocchia - l'unica umile storia minima della comunità - il lungo elenco dei morti dai nomi di tutte le provenienze geografiche il prete ritrova le tracce (tornando al tema fondamentale del romanzo) di tutti i popoli migrati o dei singoli mendicanti girovaghi passati per quelle terre, e là morti o ripartiti:

Mi ero interamente girato verso il tramonto e, immaginando colmato dal bosco anche il susseguirsi irregolare di appezzamenti rossi gialli e verdi come toppe sulle brache e sulle sottane dei più miseri di quei girovaghi, ne rivedevo l'incerto errare di casa in casa, lasciati fuori dalla porta con un pane avanzato dalla precedente sfornata, presi con diffidenza a giornata e scacciati perché sorpresi a rubare, fornicare, ubriacarsi, picchiarsi ferocemente tra padre e figlio, moglie e marito, fratello e sorella. Era una processione cenciosa ed esausta, non limitata ai tempi di Venezia: continuava anche in quegli anni, sia pure ridotta a una fila distanziata ma continua (Tomizza 1977, 44).

Eppure qualcuno era restato, si erano formate famiglie mescolando le etnie, famiglie capaci di rifiutare il pane ai nuovi mendicanti che scendevano in Istria come i loro avi.

E contro i ricchi di quel mondo contadino, e delle città che lo sfruttano, si scaglia in particolare il prete per cui il riscatto nazionale è fondamentalmente riscatto sociale e riscatto evangelico in una rinata comunità cristiana di eguali, con l'obiettivo di dare a ciascuno coscienza del proprio essere, della propria identità.

Intanto cresce nelle campagne l'animosità contro gli italiani, arroganti perché più ricchi e più colti, secolari sfruttatori delle risorse dei popoli dell'Adriatico orientale, mentre d'altro lato nelle città si bolla la "canaglia schiava" (è l'espressione che colpisce don Stipe); si sviluppano con rapidità crescente gli stereotipi negativi, i pregiudizi sull'amico che diventa *l'altro*, il nemico.

Dalla microstoria alla storia: se nella prima guerra mondiale "la parrocchia fu di nuovo il disperato punto d'incontro tra genti differenti solo nel parlare" e la solidarietà verso i reduci ne segnava il più forte slancio unitario, l'arrivo dei fascisti dividerà di nuovo i collaborazionisti dagli oppressi, e tuttavia anche allora alle gesta violente dei picchiatori risponderà una solidarietà generosa più o meno nascosta verso le vittime, come sarà poi quella verso i partigiani.

"Seguirono vent'anni di desolazione" – scandisce il testo riferendosi al fascismo sul piano della storia, al nuovo e persecutorio parroco fascista che ne rappresenta il prototipo nella microstoria - vent'anni "sufficienti a cambiare per sempre il pensiero e il cuore di un uomo, a guarstargli non soltanto quella larga fetta di vita ma a fargli considerare la sua intera esistenza sprecata, sbagliata, fallita".

Con la seconda guerra mondiale e la vittoria dei partigiani titini si afferma un giro di vite nella storia istriana:

Erano se stessi proprio nelle toppe, negli abiti dispaati, nella capigliatura rimasta scoperta: un prevalere degli arti, della carne, degli occhi e dei sorrisi sul ferro della truppa che li aveva preceduti. Non dovevano somigliare a nessuna truppa transitata per questa strada di ghiaia. Così vestiti, scavati nei volti e persino scalzi, la suola dei piedi addomesticata a evitare la punta dei sassi, erano scesi

i Rugsnak, i Levàkovich, le Madalene Nepomùcene, per morire nei fienili di stenti e di vergogna. I figli dei loro pronipoti rimasti lassù avanzavano ora verso il mare gridando vittoria con un canto rude e solenne, rivolto alla loro guida che aveva fatto leva con una sete di riscatto definitivo: Druže Tito, lju-bičica bijela (Tomizza 1977, 181).

È proprio questa sete di riscatto a segnare la svolta: non è un potere provvisorio, ma una nuova concezione etica che si afferma, una nuova visione di giustizia e uguaglianza alle fondazioni di un nuovo Stato ateistico.

Nell'apparente clima di confusa quiete politica si afferma concretamente il concetto che la terra è di chi la lavora, che ai coloni spettano i frutti delle loro fatiche; nasce il Kolchoz, nei primi tempi un'immagine da età dell'oro, in seguito destinato a fallire.

All'euforia iniziale succede insensibilmente un inasprimento oppressivo, un clima antitaliano di pressione politica sempre più tesa, e fin violenta, di acrimoniosa diffidenza.

L'accordo di Londra tra i governi, che nel 1954 assegna alla Jugoslavia il territorio istriano della zona B diffonde lo sgomento: è la scelta incerta, sofferta, dell'esodo per la maggior parte delle famiglie, che lasciano la terra propria da generazioni, l'*Heimat*, l'appartenenza alla loro identità più autentica che li rifiuta, per affrontare un'epica migrazione su carri e camion carichi di uomini e donne di ogni età, mobili, panni e suppellettili, parte dell'ultimo raccolto, animali, come testimoniano le foto ingiallite che la scrittura riempie di vita.

La questione non è, per Tomizza, quella dell'alternativa tra essere slavi o italiani, ma sta nel riconoscere la propria identità plurima, "bastarda", come la chiama, di una "dolce bastardagine" derivante da una mescolanza di durata secolare.

Erano figli e pronipoti di una gente che soltanto a partire dalla mia giovinezza aveva appreso di essere italiana o di essere slava, e che poi un intrecciarsi di animosità e di istigazio-

ni, apertesi proprio con quella scoperta forzata, con quella scelta ugualmente imposta, aveva obbligato a riconfermare la prima fede oppure a smentirla (Tomizza 1977, 208).

Ma nei villaggi della parrocchia, se, come a Umago, le case rimaste vuote, dalle imposte sbarbate, o sbattenti nel vento, vengono rioccupate a ondate successive da nuovi migranti di diverse etnie dall'interno del Paese, in un ripetersi di arrivi e abbandoni, che ripropongono un'eterna vicenda umana, nuovamente tra i rimasti e i nuovi venuti si ricrea una comunanza, una possibilità di vita condivisa tra slavi di varia origine e italiani, con dialetti diversi ma unità di consuetudini e costumi.

Ancora negli ultimi appunti del sagrestano, sulla microstoria quotidiana dei villaggi, si annotano contrastanti pensieri: la desolazione per un'esistenza priva del sacro ("E che sarà delle statue, del ciborio, del crocifisso del venerdì santo /.../? /.../ gli uomini diventeranno tanto sicuri di se stessi, della nessuna fede che hanno, da usarli come soprammobili?"), ma insieme la constatazione orgogliosa: "Ho pensato che soltanto in questo stato e in questo regime sarebbe uscito dalle nostre povere zolle un deputato".

L'episodio bruciante della giovinezza dell'autore, la tragedia di un piccolo popolo vengono così inseriti nel dipanarsi di una storia globale, analizzati nei lontani prodromi, rispecchiati in altre storie, i traumi e rancori vengono superati e ricomposti nel quadro amaro della comune condizione umana.

Il sogno dalmata ritorna sul tema della migrazione, in questo caso verso l'Istria, ancora più indietro nella storia, fino al cinque e seicento.

Il romanzo più apertamente autobiografico (ma naturalmente in chiave romanzesca, con la libertà d'invenzione del narratore) inquadra l'esodo dall'Istria con un distacco storico ancora maggiore, in una vicenda di migrazioni secolari e ripetute, nella storia di quelle terre fondate proprio sull'emigrazione, e di una popolazione dalle molteplici radici identitarie.

Il volume si divide in tre parti: la prima sulle origini dalmate dell'identità familiare e colletti-

va cui appartiene l'io scrivente e sul suo rapporto con la terra; la seconda, odeporea, su due viaggi in Dalmazia e Bosnia e nell'intera Jugoslavia, che approfondiscono la questione della natura plurima del suo popolo; l'ultima legata a un deluso sogno senile di rinascita identitaria e amorosa con una giovane dalmatina, tra i prodromi della guerra fra le Repubbliche Jugoslave.

Il sogno dalmata alluso nel titolo non si identifica, come potrebbe superficialmente apparire, con quello del desiderio amoroso, ma quest'ultimo è se mai simbolo del sogno istriano di ritorno dell'autore, e soprattutto di quello secolare, più ampio e collettivo delle popolazioni dalmate e albanesi che al tempo della conquista turca abbandonarono le proprie città in cerca di una terra promessa.

Nelle vicissitudini degli avi emigrati a ondate successive, per sfuggire al dominio ottomano, nel cinquecento e soprattutto nel seicento, dopo che la peste aveva spopolato le contrade dell'Istria, negli sbarchi, nelle frustrazioni, nel traffico di merce umana attivato da naviganti senza scrupoli si riflettono indubbiamente le prime laceranti notizie sull'emigrazione clandestina in Europa, avviate in quei decenni. Dal discorso sulla storia remota traspare la viva attualità, con una decisa presa di posizione, pur inespressa, sull'accoglienza e sull'integrazione.

Le prime pagine del libro celebrano il ritorno alla *heimat*, dopo una lunga lontananza, la riappropriazione del paesaggio ("l'unico paesaggio del quale mi riconoscessi parte integrante"), paesaggio di terra rossa ("com'è il suo colore che tanto mi richiama a sé e di cui non trovo l'eguale?") delimitata dall'azzurro del mare, attraversata da boschi spinosi.

Ritorno alla terra ("un ritorno isolato, irto di difficoltà e di cedimenti interiori") è anche ritorno alla sua gente:

E tuttavia riconoscevo alla mia gente, non contagiata da innovazioni esterne al suo ambito, com'era invece avvenuto per tutti gli altri che avevano oltrepassato il confine, una consanguineità senza uguali. Molte delle usanze proseguivano indisturbate, tanto da

venir in qualche caso adottate dai nuovi arrivati, e ciò bastò perché attecchisse dentro di me un progetto naturale e assurdo: quello di restituirmi al luogo nativo affinché non tutto andasse perduto e io mi risentissi in sintonia con quel mondo un'altra volta sopravvissuto a se stesso (Tomizza 2001, 66).

Dalla fatica di quei remoti immigrati dalmati per coltivare una terra selvaggia e difficile, dalla loro unione con gli slavi sopravvissuti alla peste del seicento e con migranti friulani, rinasce l'Istria e in essa, scrive l'autore identificandosi in quella lunga teoria di profughi forti e dolenti, nella loro tradizione di lavoro, unione, religione "io incominciai a nascere".

Così, sempre citando, "Sulle soglie del Novecento non vi era famiglia in grado di vantare tutta intera una nazionalità". È questo il rovello costante, dal punto di vista personale, ma insieme l'affermazione etica, l'assunto della scrittura di frontiera di Tomizza: che sia possibile e naturale realizzare una convivenza pacifica e una cultura partecipata, larga e aperta a raccogliere plurime tradizioni, senza tradirne nessuna.

Ancora una volta lo scrittore torna agli anni della sua giovinezza, ne racconta le crescenti turbolenze politiche, diviso nell'animo tra una spontanea adesione ai valori ugualitari del comunismo - ma critico del loro avvilito calarsi nella realtà - e le tradizioni familiari, l'ambiente borghese degli affetti, a disagio in ognuno dei due mondi ("Era un instabile e sofferto coesistere di due modi di essere e di sentire contrapposti") diviso al momento della scelta come lo sarà in seguito tra l'identità istriana, più forte e autentica, a mio avviso, e quella italiana di una coerente quotidiana scelta di vita:

Di una cosa ero certo: io non me ne sarei andato perché quanto mi toccava nel profondo, mi eccitava e mi rasserenava, rimaneva qua (Tomizza 2001, 56).

Se non che con lo spopolarsi del villaggio non resta che la scelta dell'esodo, dell'accettazione di una condizione dimidiata del vivere "dall'altra parte":

/.../ l'anima delle cose, dei luoghi, dei ricordi, si era trasferita di là, stava dall'altra parte. E partii, sapendo o soltanto temendo di collocarmi per sempre in uno spazio di mezzo, neutro e impervio, nel quale molte volte mi sarei sentito estraneo anche a me stesso (Tomizza 2001, 58).

Nella seconda parte il romanzo col racconto dei viaggi continua a tessere il suo filo dell'identità plurima attraverso la trama odepórica, attraverso la descrizione paesaggistica dei luoghi, degli incontri con la gente che li abita e delle sue tradizioni.

Sfilano le città della costa dalmata, particolarmente Zara, per giungere all'Oriente in Bosnia Erzegovina, a contatto con la popolazione e l'architettura musulmana, abitata da coloro che erano rimasti sotto la dominazione ottomana, per coglierne e apprezzarne l'alterità, fino ad arrivare a Sarajevo, meta del viaggio e in qualche modo modello della concezione pluridentitaria di Tomizza, per la pacifica convivenza, il rispetto delle diversità, quasi la fusione delle sue quattro etnie dalle diverse religioni, "le quali", con le sue parole, "parevano sfociare in una quinta, astratta, che le comprendesse tutte".

Anche il secondo capitolo odepórico ruota su tale concezione attraverso la tematica delle somiglianze, che si protrarrà nella terza parte.

Somiglianze reali e metaforiche, suggestioni e volontà di riconoscere: la somiglianza nasce da uno sguardo di riconoscimento e dall'intenzione volitiva che lo guida; qui il riconoscimento da personale e familiare si allarga ai caratteri di tutto un popolo.

Un incontro casuale con un restauratore di antiche pitture, sulle coste del lago di Ocrida, ai confini con l'Albania, in Montenegro, turba profondamente l'io protagonista autodiegetico, l'autore/narratore che nei tratti dello sconosciuto riconosce vivida l'immagine di suo padre.

Di qui, a partire da questo forte impatto emotivo, inizia la suggestione del riconoscimento di una serie di somiglianze, di ascendenze tra la popolazione ortodossa e musulmana del lago e suoi parenti, in un flusso ininterrotto dal passa-

to a coloro che verranno; suggestione che si allarga ai volti di amici e conoscenti di Materada. La ricerca sulle origini della sua famiglia spontaneamente si identifica con quella della popolazione istriana, della sua natura composita.

Nell'ultima parte, anch'essa dai risvolti odepòrici, giacché si realizza attraverso una serie di andirivieni da Trieste alla Dalmazia, le somiglianze si estendono ai paesaggi, ai territori e alle consuetudini dei loro abitanti:

Scorgevo mille angoli conosciuti e amati, penetrati nel dominio del sangue, che mai avevo supposto possedessero un riscontro: spiazzi con il gelso e l'oleandro davanti la casa, orti con le stesse verdure allineate con criterio previdente, un filo rosso di viottolo tracciato dal passaggio delle greggi, villaggi di casupole dal tetto coperto da lastroni di pietra, cimiteri con tombe che indicavano gli arnesi più usati dall'estinto: da noi accette, vomeri, zappe; a Brazza scalpelli, punte, mazze. Nei tratti dell'isola esposti al mare e riparati dai venti, la Dalmazia aveva avuto modo di mitigare le sue asprezze, di riunire le sue componenti, farsi un po' Istria o imparentarsi con tutti i mondi (Tomizza 2001, 155).

La Dalmazia è anche lo scenario di una storia amorosa mai realmente vissuta, che si sviluppa attraverso sguardi e gesti allusivi, chiusa dal rifiuto della ragazza spatina; una storia che da un lato, prospettando la frustrazione del sogno di rinascita di un rinnovato radicamento in Istria fondando una nuova famiglia, rimette ancora in scena simbolicamente il dramma, il trauma individuale vissuto nell'essere rifiutato dalla propria terra.

Ma attraverso questo si affaccia un altro contenuto, di carattere storico: la rappresentazione delle nuove generazioni della fine degli anni ottanta, dell'attivismo politico, del crescere del sentimento dell'indipendenza nazionale, destinato a sfociare a breve nella tragedia della guerra, che se in Slovenia verrà ricordata come

“la guerra dei dieci giorni”, si trascinerà per anni con atrocità d'ogni genere.

In Bosnia, Sarajevo diventa il centro simbolico dell'orrore:

La guerra si spostò in Bosnia dove era già attiva la repubblica dei serbo-bosniaci, la quale permise ai federali di ritirarsi dopo aver ceduto ad essa la conduzione della guerra. Le stragi dei tre gruppi in armi, le vendette private, i saccheggi, gli stupri, l'istituzione di lager, i bombardamenti contro civili e l'opera dei cecchini acquartierati nel centro di Sarajevo, sono fatti noti. Si trattò della più catastrofica implosione di un Paese forse mai avvenuta nella storia (Tomizza 2001, 159).

La casa del ritorno a Materada, restituita alla normalità dopo le violazioni del periodo bellico, trasmette ormai un sentimento di insicurezza psicologica in cui rivive quella della giovinezza. Ma la senilità avvolge della sua coltre grigia il presente.

Resta l'enigma del finale, che ancora insiste sulle identità multiple, ma trasferendole dall'ambito etnico-politico a quello privato e universale della condizione umana; resta l'enigma sul senso della vita, di cui persiste il valore, a patto di accettarne il bene e il male, l'inevitabilità della vecchiaia e della morte.

Ma qui siamo in parte fuori dal nostro tema.

Per tornare alla ferma posizione di Tomizza (che anticipa le questioni oggi divenute di bruciante attualità della migrazione e delle molteplici identità di ciascuno), per focalizzare il discorso sulla sua visione della costruzione di una cultura condivisa che cresce proprio sulla diversità degli apporti, malgrado le ferite della storia, riproporrò, con le sue parole, che seguono immediatamente quelle della precedente citazione, il simbolo di Sarajevo:

Come poche altre volte in un conflitto, nella città pluri-etnica per eccellenza si intendeva colpire lo spirito cosmopolita, il quale di rimando si rafforzava (Tomizza 2001, 159).

Povzetek

Prispevek analizira nekatera besedila Fulvija Tomizza (*Materada*, 1960; *La miglior vita*, 1977; *Il sogno dalmata*, 2001), ki obravnavajo istrsko-dalmatinske tematike obmejne kulture in so posebej povezana s temo odnosa med identiteto in kulturo, zlasti med literaturo in ozemljem.

Tematika mnogovrstne identitete, ki je danes zelo razširjena, je v teh romanih popolnoma zarisana: rdeča istrska zemlja ponazarja kulture in raznolikosti, ki sobivajo, se prepletajo in med sabo bogatijo, ne da bi se ena drugo izničile, temveč kvečjemu opolnomočile.

Stabilnost teh korenin je povezana s premikanjem (potovanjem, eksodusom, migracijo) ter s prihajanjem in odhajanjem med temi eksistencialnimi situacijami. Naracija z zgodbami in zapleti posameznikov zrcali trnjev in večkrat prekinjen tok zgodovine dežel, ki mejijo na Jadran, ter tako povezujejo dogodke dvajsetega stoletja s preteklostjo in jih projicirajo v prihodnost (ki ga danes pooseblja globaliziran svet) migracijske problematike.

Summary

This study analyzes three texts by Fulvio Tomizza (*Materada*, 1960; *La miglior vita*, 1977; *Il sogno dalmata*, 2001) based on the Istro-Dalmatic themes of frontier culture and specifically linked to the relationship between identity and culture and particularly between literature and territory.

The theme of multiple identity, which is now very widespread, is fully configured (in other words) in these novels: the Istrian red earth is the root of the subject who writes and symbol of a culture of diversities which, co-existing and intertwining, are enriched without canceling themselves, but empowering themselves.

The stability of the roots is related to the movement (travel, exodus, migration) and the coming and going between these existential situations. The narrative, through the plots and stories of individuals, reflects the sinuous and sometimes interrupted and precipitous path of the history of the countries bordering the Adriatic, linking the events of the twentieth century to the past and projecting itself on the future (now present in the global world) of the issue of migrations.

Riferimenti bibliografici

- Deganutti M., a cura di, 2015. *Rileggendo Fulvio Tomizza*. Roma: Aracne editrice.
- Tomizza F., 1977. *La miglior vita*. Milano: Rizzoli.
- Tomizza F., 2000 (I ed. 1960). *Materada*. Milano: Bompiani.
- Tomizza F., 2001. *Il sogno dalmata*. Milano: Mondadori.

Indentità nazionale e immagini dell’“altro” nella narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini

Lara Sorgo
Università del Litorale, Facoltà di Studi Umanistici

Pier Antonio Quarantotti Gambini, pisatelj iz plemiške, iredentističnim idealom predane družine, je vedno poudarjal italijanskost Istre in Julijske krajine. V njegovih pripovednih delih, zlasti romanih, ki sestavljajo zbirko *Gli anni ciechi* (1971), se italijanska nacionalna identiteta izraža tako skozi jezik kot kulturo. V pričujočem prispevku smo kritično preučili literarne podobe, ki jih posreduje besedilo, samopredstavitve (*auto-images*) in podobe »drugega« (*hetero-images*) ter poudarili vlogo literature pri ustvarjanju nacionalnih mitov, ki napajajo specifično domišljijo.

Ključne besede: nacionalna identiteta, drugačnost, imagologija, literatura, Pier Antonio Quarantotti Gambini

Pier Antonio Quarantotti Gambini, a writer from an aristocratic family of irredentist ideals, has always highlighted the Italianness of Istria and Venezia Giulia. In his narrative works, especially in the novels of the collection *Gli anni ciechi* (1971), the Italian national identity is expressed through language and culture. In this contribution the literary images transmitted by the novels, the self-representations (*auto-images*) and the representation of the Other (*hetero-images*), were critically analyzed, highlighting the role of literature in the construction of national myths that feed specific imaginaries.

Key words: national identity, otherness, imagology, literature, Pier Antonio Quarantotti Gambini

Pier Antonio Quarantotti Gambini in una nota del 1947 afferma:

devo constatare amaramente che vengo considerato, come centinaia di miei conterranei altrettanto italiani di me, alla stregua di uno che non si sa più che cosa sia: uno che ha dinanzi a sé tre possibili cittadinanze, due con strascichi, complicazioni, incompatibilità, e una addirittura straniera. Come un uomo, insomma, che gli italiani reputano italiano, i triestini triestino e gli jugoslavi cittadino della federazione di Tito (Moretto e Picamus 2010, 29).

Una tale considerazione dimostra l’interesse di Quarantotti Gambini per la natura stessa dell’identità che, di volta in volta, può essere plasmata da un comune passato storico, dal luogo in cui si è vissuti, dalla lingua che si parla, dalle tradizioni e dalle convenzioni sociali tramandate, ma anche dall’esperienza personale individuale.

La vita dell’autore infatti si intreccia ai grandi sconvolgimenti politici della prima metà del XX secolo. Nato a Pisino d’Istria nel 1910 al tempo dell’Impero asburgico, nel 1918 visse il momento del passaggio dei territori al Regno d’Italia e molti anni dopo nel 1945, è stato testimone dell’occupazione di Trieste da parte dell’eserci-

to di Tito e del passaggio dell'Istria, del Quarnero e della Dalmazia ai territori della Jugoslavia.

Nell'area geografica che fa da sfondo alla vicenda personale dell'autore, e che compare anche nei suoi romanzi, l'identità etnica e l'identità nazionale spesso si sovrappongono e vengono usate come sinonimo l'una dell'altra. La sua esperienza personale permette una prima spiegazione agli esempi di auto-rappresentazioni ed etero-rappresentazioni che si possono ritrovare nelle opere narrative. Infatti è soprattutto durante i periodi di instabilità politica o segnati da conflitti bellici, che assumono grande importanza le rappresentazioni del "sé", sia in quanto singoli individui sia come membri di una collettività, contrapposti ai cosiddetti "altri", singole persone o una collettività come la nazione.

L'imagologia letteraria

Nonostante l'interesse principale della letteratura comparata è dato dall'incontro con i testi letterari stranieri e con le culture diverse dalla nostra¹, la prospettiva imagologica, specialismo di tale ambito, sarà l'approccio privilegiato da usare per la seguente analisi. Secondo la definizione di Nora Moll, l'imagologia

è un campo di ricerca della comparatistica letteraria incentrato sullo studio delle immagini del così detto 'altro' o 'straniero', attraverso le quali è possibile risalire alle strutture mentali individuali e collettive atte a formulare definizioni e giudizi più o meno costanti su chi è estraneo rispetto alla nazione, alla cultura o al gruppo etnico d'appartenenza (Moll 2018, 157).

Dal punto di vista dell'imagologia quindi, la letteratura ricopre un ruolo centrale

all'interno del secolare processo di reciproche definizioni e visioni, un ruolo di catalizzatore di idee, immagini e stereotipi, ma anche di incunabolo di nuove visioni e di scenari ignoti (Moll 2018, 158).

1 Per il francese Yves Chevrel, "il punto di partenza e l'interesse essenziale della letteratura comparata è dato dall'incontro con l'"altro" (Moll 1999, 211).

Allo stesso tempo però, l'analisi critica delle immagini letterarie di un'altra cultura si intrecciano con la visione che un autore ha della propria cultura, quindi con quella che possiamo definire l'identità culturale, "attraverso un continuo confronto che muove dall'identità all'alterità, giacché parlare degli "altri" è sempre anche un modo per rivelare qualcosa di sé" (Moll 1999, 213).

Gli aspetti più recenti della disciplina si riconoscono nell'opera di Manfred Beller e Joep Leerssen. Partendo dalla considerazione che esistono diverse tipologie di immagini, e che nel campo dell'imagologia con il termine immagine si indica "the mental silhouette of the other,"² (Beller e Leerssen 2007, 4), le differenze culturali percepite possono guidare giudizi e opinioni sugli altri e anche il modo in cui vengono codificati simili comportamenti. Lo scopo dell'imagologia, come viene descritto dai due studiosi, è "to describe the origin, process and function of national prejudices and stereotypes, to bring them to the surface, analyse them and make people rationally aware of them"³ (Beller e Leerssen 2007, 11-12). Compito dell'imagologia è quindi quello di riconoscere un discorso di rappresentazione negli autori che saranno analizzati, senza però escludere la soggettività delle fonti impiegate, che anzi deve essere tenuta in considerazione. Importanti saranno quindi non solo le immagini dell'"altro" (*hetero-images*), ma anche le immagini del "sé" (*self-images, auto-images*), ovvero quelle caratterizzazioni e quei attributi astratti e stereotipati che Leerssen definisce "immaginate" (*imaginated*).

Queste premesse metodologiche offrono degli spunti di riflessione interessanti per condurre l'analisi critica delle opere letterarie di Pier Antonio Quarantotti Gambini. Innanzitutto il fatto che l'interpretazione delle *images* letterarie riguarderà l'analisi letteraria e non un'analisi storica o sociologica, quindi si individuerà un

2 La silhouette mentale dell'altro (traduzione dell'autrice).

3 Descrivere le origini, il processo e il funzionamento dei pregiudizi nazionali e degli stereotipi, portarli in superficie, analizzarli e rendere le persone razionalmente coscienti di essi (traduzione dell'autrice).

discorso di rappresentazione letteraria e non una rappresentazione della società; inoltre, la prospettiva imagologica può risultare riduttiva per poter avere un quadro completo della produzione letteraria che si intende analizzare. A questo scopo, si dovrà quindi ricorrere anche alla critica tematica, che permetterà di individuare alcune tematiche ricorrenti nei libri analizzati, e ai metodi propri della narratologia, utili per un'analisi approfondita dei testi. Ogni volta quindi il discorso critico di analisi sarà portato avanti scegliendo gli strumenti che meglio di altri si adattano ad estrapolare dai testi gli aspetti e i significati che si vogliono studiare.

Pier Antonio Quarantotti Gambini: vita e opere

Pier Antonio Quarantotti Gambini nacque a Pisino d'Istria nel 1910 da Giovanni Quarantotto, che apparteneva a un'antica famiglia nobile di Rovigno⁴ e da Fides Histriae Gambini, discendente di un'illustre famiglia capodistriana⁵. Presso la villa del nonno materno a Semedella, sul litorale vicino a Capodistria, passò gran parte dell'infanzia e dell'adolescenza, e proprio a questi luoghi si deve la sua ispirazione letteraria. Durante gli anni di studio presso il liceo Carlo Combi a Capodistria, incontrò lo scrittore inglese Richard Hughes, a Trieste conobbe Umberto Saba con il quale strinse un'amicizia duratura. Questi incontri furono decisivi per il giovane Quarantotti Gambini perché lo incoraggiarono nelle sue prime prove di scrittore (Zudič Antonič 2014, 400-401; Iannuzzi 2016).

Iniziati gli studi di giurisprudenza all'Università di Milano, li portò a termine nel 1937 all'Università di Torino. Nel frattempo, tra il 1929 e il 1932, esordì come narratore sulla rivista *Solaria* con le tre novelle *I tre crocifissi*, *Il fante di spade* e *La casa del melograno* che, per interessa-

4 Il nonno paterno era discendente di una famiglia nobile di Rovigno, quella dei Quarantotto. Pier Antonio, fece modificare il cognome nel 1937 (Zudič Antonič 2014, 400).

5 Il nonno materno, da cui Pier Antonio prese il nome e il cognome, era stato un politico di rilievo nell'Ottocento: capo della maggioranza italiana alla Dieta provinciale di Parenzo, deputato parlamentare a Vienna e membro delle Delegazioni dell'Impero austro-ungarico (Iannuzzi 2016).

mento di Umberto Saba e di Eugenio Montale, vennero raccolte e riunite nel 1932 con il titolo di *I nostri simili* (Zudič Antonič 2014, 402).

A partire dagli anni Trenta, Quarantotti Gambini collaborò a diverse riviste e testate italiane: *L'Italia letteraria* (1929), *La Stampa* (1933), nonché nel 1935 venne pubblicato a puntate sulla rivista *Pan* il primo romanzo, *La rosa rossa*, poi edito in volume nel 1937 per Treves. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, pubblicò anche su *Il Tempo di Roma*, su *Il Tempo di Milano*, in quotidiani triestini e riviste. Trovato impiego presso la *Società di navigazione genovese Italia*, ebbe modo di compiere numerosi viaggi (Iannuzzi 2016).

Nel 1939 aveva già finito la stesura del racconto *Tre bandiere* che dapprima fu pubblicato nel 1941 nella rivista fiorentina *Letteratura*, quindi nel 1942 in volume nella collana "Narratori contemporanei" dell'editore Einaudi (Moretto e Picamus 2010, 27).

Nel 1942 il Municipio di Trieste gli affidò la direzione della Biblioteca civica Hortis e del suo Archivio diplomatico. A questo periodo risale il romanzo *L'onda dell'incrociatore*, pubblicato da Einaudi nel 1947 che l'anno successivo vinse il Premio Bagutta.

L'occupazione di Trieste nel maggio 1945 da parte delle truppe dell'esercito jugoslavo di Tito, segnò drammaticamente la vita dello scrittore. Rifiutatosi di aderire alle associazioni titine che chiedevano l'annessione dell'Istria alla Jugoslavia, rischiò l'arresto e venne destituito dall'incarico di direttore della Biblioteca civica. Quarantotti Gambini scappò clandestinamente da Trieste per recarsi prima ad Udine e in seguito a Venezia. I ricordi dei quaranta giorni dell'occupazione titina di Trieste furono descritti in *Primavera a Trieste. Ricordi del '45*, uscito nel 1951 per Mondadori (Moretto e Picamus 2010).

Tra il 1945 e il 1949 diresse l'emittente radiofonica clandestina Radio Venezia Giulia, in seguito si dedicò completamente alla scrittura. Negli anni Cinquanta uscirono *Amor militare* (prima edizione del 1955, successivamente pubblicato con il titolo *L'amore di Lupo*, 1964), *Il cavallo Tripoli* (1956) che andranno a costituire

i romanzi del cosiddetto ‘ciclo di Paolo’ raccolti successivamente nella raccolta *Gli anni ciechi*⁶.

Nel 1958 uscì il romanzo *La calda vita*, opera esterna agli “anni ciechi” e tra le più ambiziose e controverse, mentre nel 1963 fu pubblicata l’opera di carattere diacritico e memorialistico, *Sotto il cielo di Russia*. Nel 1964, anno in cui all’autore fu affidato l’incarico di presidente dell’Associazione degli scrittori veneti, fu pubblicato il romanzo *I giochi di Norma* (Iannuzzi 2016).

Quarantotti Gambini morì prematuramente a Venezia nel 1965 per arresto cardiaco.

Gli scritti dell’autore rimasero al fratello Alvisè che diede alle stampe i volumi di poesie *Racconto d’amore* (1965) e *Al sole e al vento* (1970), oltre alla già menzionata raccolta *Gli anni ciechi* (1971) (Iannuzzi 2016).

Identità nazionale e immagini dell’“altro”

Ad una prima lettura, la maggior parte delle opere narrative di Pier Antonio Quarantotti Gambini sono percorse dalla coscienza di un’identità nazionale italiana a cui si contrappongono, di volta in volta, soldati austriaci, soldati italiani delle diverse regioni d’Italia e slavi.

Già nell’opera d’esordio dello scrittore, la raccolta di racconti *I nostri simili*, la differenza tra gli italiani e gli ‘altri’ voleva dire possedere alcuni tratti somatici e alcune caratteristiche comportamentali, che gli istriani sentivano di avere in comune con gli italiani, ai quali si sentono profondamente legati per storia, tradizione e lingua (Gallo 2012, 1545).

Nella seconda opera di Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, diventa invece molto importante la questione della lingua, che viene sentita come fattore dell’espressione dell’identità nazionale e dell’appartenenza. Le vicende, ambientate a Capodistria nel periodo del primo dopoguerra, narrano il ritorno a casa del vecchio conte Paolo, ex generale dell’esercito austriaco. Il suo soggiorno

no nella casa del cugino e della moglie, seppure molto breve perché il conte morirà di lì a poco, porta alla memoria vecchi ricordi che il protagonista “alterna alle considerazioni sulla fine dell’Impero austro-ungarico e sulla decadenza della nobiltà capodistriana” (Zudič Antonič 2007, 42). La lingua e la discendenza familiare quindi sono per Quarantotti Gambini due fattori importanti dell’espressione dell’identità nazionale (Gallo 2012, 1546). Nei passi del libro leggiamo infatti che il conte Paolo

./.../ aveva un bel nome italiano e un titolo italiano, e in fondo ci teneva ad essere italiano; per lui, non si trattava di intedeschirsi, anche se tutta la vita aveva parlato tedesco; era l’Impero piuttosto ch’era un poco anche italiano, e lo sarebbe stato di più se gli altri italiani d’Austria si fossero finalmente decisi a essere buoni sudditi (Quarantotti Gambini 1967, 18).

Che l’Impero austro-ungarico avesse una componente italiana, viene messa in evidenza da Quarantotti Gambini perché nella stessa pagina dice che l’Imperatore, “gli aveva rivolto la parola in toscano” (Quarantotti Gambini 1967, 18), a sottolineare di nuovo l’importanza della lingua nel suo stretto rapporto con l’appartenenza. Tuttavia, durante la prima guerra mondiale, il conte Paolo era stato guardato con sospetto per “il suo nome, le sue parentele, le sue simpatie con i popoli latini” (Quarantotti Gambini 1967, 84), mentre dopo il suo ritorno a Capodistria, suo cugino Piero temeva che l’ex generale austriaco potesse venir affrontato in pubblico da chi invece aveva combattuto in guerra sul fronte italiano (Gallo 2012, 1546).

Nelle ultime pagine del libro si fa riferimento invece alla situazione politico-sociale attuale. La signora Ines lamenta che “coi partiti non si capisce più niente, anche i nomi sono nuovi” (Quarantotti Gambini 1967, 257), a cui risponde suo marito Piero dicendo che sono solo i nomi ad essere nuovi, “ma la gente è sempre la stessa” (Quarantotti Gambini 1967, 257).

⁶ La raccolta *Gli anni ciechi* uscì nel 1971 nella collana “Supercoralli” della Einaudi ad opera del fratello Alvisè Quarantotti Gambini che si preoccupò di curare l’edizione seguendo il progetto com’era stato concepito dal fratello (Quarantotti Gambini 1971, 657-659). Oltre ai romanzi che erano stati precedentemente pubblicati, alcuni vennero pubblicati postumi, mentre il breve racconto *Le estati di fuoco* fu pubblicato per la prima volta proprio in questa raccolta.

È però soprattutto nel cosiddetto “ciclo di Paolo”, serie di romanzi riuniti nella raccolta *Gli anni ciechi* (1971), che la questione dell’identità nazionale è rinforzata da immagini relative a questioni identitarie che si inseriscono nei difficili rapporti tra diversi gruppi nazionali e/o culturali. Nel volume è possibile individuare una vera e propria linea di demarcazione tra “noi” e “loro”, quindi tra Paolo (alter ego dello scrittore) e la sua famiglia, animati da un profondo spirito nazionale italiano, e gli altri. La raccolta è composta dai romanzi *Le redini bianche*, *La corsa di Falco*, *Il cavallo Tripoli*, *L’amore di Lupo*, *Le estati di fuoco*, *I giochi di Norma*.

Il ciclo si apre con il brano *Tre bandiere*, che compare all’inizio de *Le redini bianche* e fa da prologo all’intera struttura narrativa, e narra il ritorno da esule alla terra natale di Paolo de Brionesi Amidei, quindici anni dopo la fine del secondo conflitto mondiale. Il protagonista arriva a Capodistria a bordo di un panfilo partito da Venezia per una crociera estiva. I territori dell’Istria ora si trovano sotto il dominio della Repubblica federativa di Jugoslavia, anche se Paolo si rifiuta di considerare tali terre jugoslave:

Per la Jugoslavia? Per l’Istria! Perché /.../ egli evitava di considerare come jugoslava l’Istria, sebbene essa fosse ormai staccata dall’Italia: tanto che bisognava entrarvi con tutti i controlli e con tutte le formalità di quando si va all’estero (Quarantotti Gambini 2011, 11).

Paolo, sebbene nato in quei luoghi (“Io sono di qui. Questi sono i paesi miei”; Quarantotti Gambini 2011, 15), si ritrova in un “mondo nuovo”, di gente che parla un’altra lingua (“/.../ sentir parlare nella propria città, da tutti, una lingua che non si conosce!”; Quarantotti Gambini 2011, 27).

Il ricordo del passato serve a Paolo per parlare di avvenimenti storici drammatici che sono seguiti alla seconda guerra mondiale, quali le violenze jugoslave nei confronti della popolazione italiana dell’Istria, l’esodo, le foibe:

Tito è riuscito nel suo intento, e come! /.../ Avevo sentito dire, è vero, e avevo anche letto sui giornali, che da Capodistria, da Isola

e da Pirano, dopo il ’54 quasi tutti sono andati via, come da Pola nel ’46... (Quarantotti Gambini 2011, 22).

Le terre che erano state lasciate dalle persone che se n’erano andate via, come le proprietà della famiglia di Paolo, sono state poi prese dai nuovi venuti:

Anche i miei poderi divennero proprietà dei coloni. /.../ E mi fece piacere che quella terra fosse andata non ad altri ma a loro, che l’avevano coltivata. Ero contento /.../ che Momi, i suoi fratelli e i suoi cugini, che sono stati miei amici d’infanzia, fossero divenuti proprietari di ciò che era stato della mia famiglia. E restai male quando appresi che essi avevano invece rinunciato a essere coltivatori-proprietari qua in Istria per cercare lavoro, un lavoro qualsiasi, di nuovo sotto un padrone, forse, a Trieste o altrove (Quarantotti Gambini 2011, 37-38).

Con l’esodo che ha coinvolto anche i contadini delle città costiere, erano venuti ad abitare le cittadine istriane gli slavi mandati da Tito dai paesi al di là delle Alpi Giulie (Quarantotti Gambini 2011, 39).

Il brano si chiude con la riflessione di Paolo sulle tre differenti bandiere, da cui prende il titolo il racconto, che sono state issate a Capodistria nel corso di venticinque anni:

La gialla e nera, imperiale, dell’Austria, anzi degli Asburgo, sino al 1918, poi l’italiana, e poi, già nell’autunno del ’43, quando fui qui una delle ultime volte, questa che sventola oggi: la bandiera jugoslava con la stella comunista (Quarantotti Gambini 2011, 44).

I romanzi successivi riportano invece il lettore all’infanzia di Paolo passata a Semedella, nella villa del nonno, e a Trieste. Ad ogni romanzo fanno da sfondo vicende storiche e personaggi facilmente riconoscibili che si intrecciano con la storia personale della famiglia di Paolo. Così ne *Le redini bianche*, *La corsa di Falco* e *Il cavallo Tripoli* si attende lo sbarco degli italiani per libe-

rare le terre istriane dalla dominazione austriaca; ne *L'amore di Lupo*, *Le estati di fuoco* e *I giochi di Norma* invece, si narra dell'età post-bellica.

Ne *Le redini bianche* siamo alla vigilia della prima guerra mondiale. Paolo ha quattro anni e trascorre la sua infanzia nella villa dei nonni a Samedella. Nel romanzo vengono descritte le esperienze che il bambino compie scoprendo il mondo attorno a sé e ascoltando i discorsi degli adulti. L'italianità dell'Istria viene costantemente ricordata e sperata nell'attesa di poter issare la bandiera italiana:

La nostra bandiera /.../ è bianca rossa e verde: del colore degli oleandri e delle foglie che hanno intorno. Ma, sinché c'è l'Austria, non siamo "liberi" e non possiamo alzarla (Quarantotti Gambini 2011, 83).

Le popolazioni italiane dell'Istria inoltre attendono l'arrivo degli italiani per essere liberati dalla dominazione austriaca:

Un giorno gli italiani sarebbero arrivati con le navi, e sarebbe stato il più bel giorno della loro vita (Quarantotti Gambini 2011, 83).

Il romanzo successivo, *La corsa di Falco*, narra di un imminente cambiamento politico-sociale, dovuto all'attentato dell'arciduca Francesco Ferdinando, erede al trono d'Austria-Ungheria, che segnerà lo scoppio della prima guerra mondiale. In questo clima si inseriscono i comportamenti della famiglia di Paolo, che dimostra la forte italianità: il padre infatti legge il *Corriere delle Sera*, la madre canta l'inno italiano, il nonno e lo zio Manlio discutono di questioni politiche. La stessa Italia, definita semplicemente dalla locuzione avverbiale "di là", assume i contorni di un luogo mitico dove ci si può aspettare di tutto, anche il pane bianco che ormai non si trova da tempo (Gallo 2012, 1547).

I discorsi degli adulti che Paolo sente sono però difficili da comprendere per un bambino. Egli infatti sente nelle conversazioni a casa, parole come "offensiva", "avanzata", "ritirata", "alleati", "neutralità dell'Italia", "interventisti", "triplice alleanza", e gli viene raccomandato di non parlarne con nessuno, soprattutto di non far-

ne parola con i servi che sono slavi (Gallo 2012, 1547). La confusione di Paolo è tale da iniziare a porsi le prime domande sull'identità e a chiedersi:

Chi erano gli austriacanti, e chi gli slavi, di cui sentiva sempre parlare? /.../ Degli slavi, degli slavi e ancora degli slavi: Paolo lo sentiva ripetere continuamente questa parola (Quarantotti Gambini 1969, 126-127).

Ne *Il cavallo Tripoli*, che descrive l'occupazione della villa della famiglia Amidei da parte di un ufficiale austriaco, i soldati austriaci sono considerati nemici con cui non si deve parlare, ma per cui tuttavia Paolo prova simpatia. Il soldato Hans infatti, parla con lui italiano, e ciò è un fatto importante perché vuol dire riconoscere nella lingua il segno distintivo di un popolo (Gallo 2012, 1548). Hans inoltre, racconta a Paolo che aveva conosciuto i soldati italiani e li giudica tutt'uno con quelli austriaci:

Egli ne parlava /.../ non come di nemici ma come di camerati; come di camerati che combattessero, chi sa perché, dall'altra parte; quasi che austriaci o italiani fossero tutt'uno: soldati, e nient'altro; soldati messi a combattere gli uni di qua e gli altri di là (Quarantotti Gambini 1963, 16).

Paolo, dopo aver ascoltato le parole di Hans e durante una conversazione avuta con la madre, continua a porsi domande sulla questione della nazionalità e delle diverse ideologie politiche. Paolo scoprirà che non sono soltanto loro, i padroni, ad essere italiani, ma che lo sono anche i contadini, e che tra contadini italiani e contadini slavi non vi è alcuna differenza di valore (Quarantotti Gambini 1963, 23-24; Maculotti 2016, 73):

- Non sono slavi, i contadini? Perché non sono slavi? Italiani siamo noi! - Ce ne sono anche di slavi, ma stanno più lontano, non qui a Capodistria. (Quarantotti Gambini 1963, 24).

In alcune occasioni i personaggi esprimono dubbi sulla propria o sull'altrui identità nazio-

nale. Nella stessa opera, si individua un confronto tra due personaggi che sono caratterizzati da due opposte posizioni ideologiche e che confermano l'importanza della lingua: l'avvocato Tomaso, fratello del capitano austriaco, è italiano e assieme alla cognata preferisce parlare francese, perché lui non vuole parlare tedesco e lei non vuole parlare italiano: “Tedesco non voglio parlare io, italiano non vuole lei /.../ Il francese le va! Come se i francesi non fossero nemici dell’Austria altrettanto di noi...” (Quarantotti Gambini 1963, 54).

Il romanzo termina con la disfatta definitiva dell’Austria e la vittoria dell’Italia:

La guerra era finita; l'imperatore aveva perduto; in serata o domani o dopodomani, sarebbero tornati lo zio Manlio e il nonno, con le navi italiane; e lo zio Marco sarebbe stato liberato, e la nonna - vicino a Vienna dove l'avevano portata - sarebbe stata messa in libertà anche lei (Quarantotti Gambini 1963, 241).

Gli italiani allora sono descritti come “gente perbene, la gente più civile del mondo, coraggiosi, gentili e leali” (Quarantotti Gambini 1963, 196).

Un altro caso in cui Paolo prova difficoltà nel capire che cosa sia l'appartenenza nazionale riguarda il caso dell'ufficiale Giusi⁷ che viene descritto nel racconto *Le estati di fuoco*. I fatti si rifanno al periodo postbellico. Paolo si ritrova a Semedella durante l'estate e in questo periodo conosce i figli di Giusi. Giusi, amico dello zio Manlio e giustiziato in guerra dagli austriaci perché “/.../ era scappato “di là” per arruolarsi nella marina italiana e combattere contro l’Impero” (Quarantotti Gambini 1971, 534). Considerato un traditore dagli austriaci e dal suo stesso padre, per gli italiani invece era considerato un eroe. Lo stesso padre di Paolo lo conosceva e gli aveva fatto vedere una sua foto:

Un pomeriggio durante la guerra, in casa a Trieste, il papà /.../ gli aveva fatto vedere una fotografia su una rivista. Era, dal busto in su, un uomo dalla giubba scura abbottonata sino al collo, che aveva il naso un po' adun-

co sul viso tondo, quasi grasso. “Guardalo bene, e non dire nulla a nessuno, - gli sussurrò il papà. - È un nostro ufficiale di marina che gli austriaci hanno impiccato. Era amico di Manlio e anche mio. Siamo stati a scuola insieme (Quarantotti Gambini 1971, 535-536).

La confusione e il turbamento di Paolo raggiungono i picchi più alti nei passi finali del brano, quando ascolta i discorsi tra Matteo, legionario di Fiume, e il nonno. Matteo esprime la sua insoddisfazione per

/.../ quest’Italia convulsa, egoista, incosciente, che sembra nata non dalla vittoria ma dal dissolvimento di Caporetto, che noi tutti abbiamo combattuto? È per quest’Italia inetta, che non sa neanche governare i paesi liberati /.../ (Quarantotti Gambini 1971, 560)

e per la quale non si è raggiunto nulla. Il nonno di Paolo però replica:

- Nella mia vita ho veduto molte cose. Ero bambino quando assistetti, nel 1848, alla prima dimostrazione. Tutta una folla attraversava la città /.../ gridando “Viva Pio IX, Viva la Costituzione!”, e quella sera vidi mio padre rientrare con gli occhi sfavillanti e con la fascia della Guardia Nazionale... /.../ - Da quel giorno /.../ sono trascorsi più di settant’anni, e in questi settant’anni c’è dentro tutto il nostro Risorgimento. Ebbene, credete che noi, ai nostri tempi, non abbiamo avuto le nostre delusioni? Ci sono stati momenti (Quando Garibaldi rispondeva “Obbedisco”, quando Lamarmora, presidente dei ministri parlava di Trieste come di una città germanica, e quando re Umberto indossava la divisa bianca di colonnello austriaco per andar a stringere la mano a Francesco Giuseppe) che ci siamo sentiti perduti, poveri illusi beffati, e non abbiamo creduto più a nulla e a nessuno /.../. E ci sono stati altri momenti che ci siamo sentiti come te, Matteo; e avremmo voluto forzare le cose, sconvolgere il mondo: e fu in uno di questi momenti che Oberdan, che tra noi era il più giovane, appena un ragazzo, agì per tutti; e fu il primo dei nostri a

7 Nella figura di Giusi è facilmente riconoscibile Nazario Sauro.

conoscere la forca, quasi quarant'anni prima di Giusi" (Quarantotti Gambini 1971, 561).

Il pregiudizio di matrice nazionale che trapassa da queste opere letterarie, si intreccia in alcuni casi con il pregiudizio di classe. Infatti Paolo, nonostante sia solo un bambino, prova quasi ribrezzo per coloro che non appartengono a una famiglia agiata come la sua. Durante l'incontro con una giovane coppia di contadini che il nonno aveva fatto salire in carrozza Paolo

a vederli lassù, accomodati con quel bambino sporco sul divanetto imbottito della vittoria, dove sino a pochi minuti innanzi erano stati lui e il nonno, sentì quella stizza quasi esplodere, e li detestò (Quarantotti Gambini 2011, 97).

In questa prospettiva si inserisce anche l'incontro con il mondo slavo. Paolo continua a chiedersi: "Ma questi slavi, o schiavi, o s'ciavi, si può sapere chi sono?" (Quarantotti Gambini 1964, 51; 1969, 126). In un passo de *Il cavallo Tripoli* possiamo leggere:

Slave erano le lavandaie e le donne che portavano latte e uova in città: le juzke dal fazzoletto colorato in testa e dalle gonne lunghe larghe e spesse sotto il corpetto aderente che pareva un giacchettino da uomo, com'erano da uomo le loro scarpe quando non portavano babbucce. Slave, anzi s'cave, erano le contadine che scendevano dai monti con fagotti, con cesti e coi vasi argentei azzurrini del latte (Quarantotti Gambini 1963, 106).

L'elemento slavo in questi romanzi di Pier Antonio Quarantotti Gambini è subalterno, infatti slavi sono i coloni che lavorano nei campi o prestano servizio nella casa dei signori (Magris 2018, XII). Da semplice differenza di classe sociale, si arriva però a un vero e proprio pregiudizio nazionale nei confronti degli slavi, esposto in *Primavera a Trieste. Ricordi del '45*, testimonianza in forma di diario in cui l'autore descrive i quaranta giorni d'occupazione di Trieste da parte dell'esercito jugoslavo nel 1945.

Le immagini dei soldati jugoslavi appaiono contrapposte a quelle dei soldati neozelandesi:

/.../poveri diavoli stremati, abbattuti, terribilmente straccioni in confronto coi neozelandesi dalle belle divise soltanto impolverate, rosei, ben nutriti e ben sbarbati. /.../ L'aspetto pietoso degli jugoslavi /.../ i loro abiti scompagnati e i loro volti macilenti e sporchi di barba non rasa, non fanno che accrescere, semmai, il disdegno dei triestini. (Quarantotti Gambini 2018, 116).

In alcuni passi del libro, le considerazioni dell'autore sugli slavi si rifanno invece alle descrizioni dell'aspetto fisico:

Sono piccoli, in genere, questi sloveni; notevolmente più bassi di quella che è la statura media dei triestini e degli istriani. /.../ Questi sloveni della campagna /.../ sembrano non cresciuti qui vicino ma di tutt'altri paesi, a paragone dei triestini che sono alti e baldi /.../. Le slovene, di corporatura corta e muscolosa /.../ sono esattamente l'opposto delle triestine, dai torsi slanciati e dalle gambe lunghe (Quarantotti Gambini 2018, 166).

La complessità del sentimento di appartenenza nazionale però è interessato da un'evoluzione, infatti il bambino Paolo nei diversi romanzi inizia a porsi delle domande che potremmo definire tipiche delle rappresentazioni di un'identità "fluida" e in divenire.

Ne *L'amore di Lupo*, romanzo che narra le vicende al termine della guerra e descrive la vita di alcuni soldati italiani che si erano insediati nei pressi di Semedella, i reali caratteri degli italiani appaiono agli occhi del bambino per quello che sono. Se prima per anni aveva sentito parlare della loro gentilezza, della loro lealtà e del loro coraggio, ora che ha la possibilità di frequentarli e di conoscerli da vicino, Paolo può rendersi conto dei loro difetti. Dopo le vicende di Nerina, una ragazzina uccisa perché si era opposta alla violenza del soldato Frangisacchi (denominato Lupo per la sua meschinità), Paolo si chiede:

Sono dunque così gli italiani? Sono tutti così, e non gentili, coraggiosi e leali, come diceva un tempo la mamma? (Quarantotti Gambini 1964, 192).

Frangisacchi si prende gioco anche dei sentimenti irredentisti della famiglia di Paolo:

Che lingua parlavate qui prima che s'arrivasse noi? Slavo o austriaco? - gli aveva domandato Lupo sghignazzando - Ma siamo italiani! Abbiamo parlato sempre italiano! - aveva urlato Paolo furente. /.../ Ah, siete "redenti", non più "oppressi"! (Quarantotti Gambini 1964, 71).

Ma i ripensamenti di Quarantotti Gambini non sono solo nei confronti degli stessi soldati italiani, bensì anche degli slavi. In *Primavera a Trieste*, c'è un passo importante in cui si racconta di un fatto che lo scrittore ha vissuto quando si trovava a Milano come studente. In tram ha sentito i commenti della gente contro un gruppo di agitatori slavi della Venezia Giulia che hanno provocato agitazione nel giovane:

pensando in quel momento agli slavi dell'Istria, li sentii, come non mi era mai avvenuto, gente della mia terra, istriani come me, anche se d'altra stirpe. L'essere nati e cresciuti in uno stesso paese, sotto lo stesso sole, davanti allo stesso mare, non imprime un carattere comune? E dunque potevo sentirmi vicino agli slavi della mia terra; ed essi potevano in qualche modo sentirsi più vicini a noi italiani dell'Istria". E prosegue: "non sentii più nessuna differenza tra noi e gli slavi; essi erano come noi, e noi come loro: istriani (Quarantotti Gambini 2018, 331).

È significativo in conclusione vedere come nell'introduzione a *Primavera a Trieste* Quarantotti Gambini abbiamo ricordato che:

questo libro (nato dalla fede nella capacità dello spirito di sanare le ferite aperte dalla realtà) non vuole essere un atto d'accusa per nessuno; ma indicare semmai, attraverso il travaglio umano di chi è la testimonianza, quali sono le cose che rifiutiamo, per noi

e per gli altri: per chi potrebbe subirle domani, come per chi le ha subite ieri per nostra colpa. E come noi le rifiutino, nel passato e nell'avvenire, quanti vogliono credere che valga ancora la pena di essere uomini (Quarantotti Gambini 2018, 45).

Conclusione

Nel presente contributo, partendo dalle impostazioni teoriche dell'imagologia letteraria, è stata condotta un'analisi critica di alcune opere narrative di Pier Antonio Quarantotti Gambini relativa alle immagini letterarie veicolate dal testo, le cosiddette auto-rappresentazioni (*auto-images*) e le immagini dell'"altro" (*hetero-images*).

Nelle opere che sono state prese in considerazione, in ragione soprattutto della loro pertinenza con la tematica dell'identità e dell'alterità, si può notare come per lo scrittore, e per estensione per gli italiani d'Istria, la lingua è un forte elemento costitutivo dell'appartenenza nazionale. Nei periodi di instabilità politica e di grandi sconvolgimenti storici come quelli descritti da Quarantotti Gambini nei romanzi che compongono la raccolta *Gli anni ciechi*, si può individuare una sequenza ricorrente: auto-rappresentazioni positive per le descrizioni degli italiani ed etero-rappresentazioni negative per descrivere le caratteristiche degli austriaci e degli slavi.

Paolo, personaggio chiave del "ciclo" ed *alter ego* dello scrittore, rappresenta tuttavia un caso particolare, perché costituisce un caso di un'identità in divenire. Nonostante lo scrittore, e di conseguenza la famiglia Amidei Brioresi, siano animati da una forte coscienza nazionale italiana, con il passare del tempo trova spazio la riflessione sulla condizione dei diversi gruppi etnici e/o nazionali. Sebbene in Quarantotti Gambini sia forte il sentimento nazionale e della patria perduta, ciò che conta è non dimenticare il passato e ricordarsi dell'elemento umano.

Povzetek

Namen članka je bilo poglobiti temo nacionalne identitete in njenega trka z "drugim" z uporabo imagološke perspektive v pripovednih delih Pier Antonia Gambini-

ja. Avtorjevo življenje se je prepletalo z velikimi političnimi pretresi prve polovice dvajsetega stoletja. Rodil se je leta 1910 v istrskem Pazinu, v času Habsburške monarhije, leta 1918 je bil priča pripojitvi ozemlja Kraljevini Italiji, mnogo let pozneje, leta 1945, pa še okupaciji Trsta s strani Titove vojske, po kateri je oblast v Istri, Kvarnerju in Dalmaciji prevzela Jugoslavija.

V delih, izbranih predvsem zaradi tematike identitete in drugačnosti, je razvidno, da predstavlja jezik tako pisatelju kot ostalim istrskim Italijanom močan element nacionalne pripadnosti. V obdobjih politične nestabilnosti in velikih zgodovinskih preobratov, kot jih je opisal Quarantotti Gambini v romanih, ki sestavljajo zbirko *Gli anni ciechi*, je mogoče prepoznati ponavljajoče se zaporedje: pozitivne opise Italijanov in negativno opisovanje značilnosti Avstrijcev in Slovanov.

Čprav so v delih Quarantottija Gambinija prisotna nacionalna čustva in hrepenenje po izgubljeni domovini, si ne smemo dovoliti, da bi pozabili na preteklost in človeški element v njem.

Summary

In the present article the author analyzes the theme of national identity and its comparison with the Other in the narrative works of Pier Antonio Quarantotti Gambini, using the imagological approach. Pier Antonio Quarantotti Gambini, a writer from an aristocratic family of irredentist ideals, has always highlighted the Italianness of Istria and Venezia Giulia. He lived during periods of political instability and tumultuous years of the first half of 20th century. Born in Pisino d'Istria at the time of Austria-Hungary, in 1918 he witnessed the Empire dissolution and the annexation to Italy, then later in 1945 he witnessed the occupation of Trieste by Tito's troops and the passage of Istria and Dalmatia to the territories of Yugoslavia.

In his narrative works, especially in the novels of the collection *Gli anni ciechi*, the Italian national identity is expressed especially through language and culture. In those literary works a recurrent sequence can be identified: positive self-representations are used for the descriptions of the Italians and negative hetero-representations are used to describe the characteristics of the Austrians soldiers and the Slavs. However, although the national feeling is strong in Quarantotti Gambini

narrative, what matters for the author is remembering the past and the people.

Riferimenti bibliografici

- Beller, M., e J. Leerseen. 2007. *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Gallo, C. 2012. "Il mito dell'italianità in uno scrittore di confine: Pier Antonio Quarantotti Gambini". In *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani nella letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani* (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero e Laura Nay, 1545-1555. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Iannuzzi, G. 2016. "Dizionario biografico: Quarantotti Gambini, Pier Antonio". Treccani.it: [http://www.treccani.it/enciclopedia/quarantotti-gambini-pier-antonio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/quarantotti-gambini-pier-antonio_(Dizionario-Biografico)).
- Maculotti, M. 2016. "Le redini e la corsa. Una lettura critica degli Anni ciechi di Pier Antonio Quarantotti Gambini". Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di studi umanistici.
- Maier, B. 1996. *La letteratura italiana dell'Istria dalle origini al Novecento*. Trieste: Edizioni Italo Svevo.
- Moll, N. 1999. "Immagini dell'altro". *Imagologia e studi interculturali*. In *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, 211-249. Milano: Bruno Mondadori.
- Moll, N. 2018. "L'imagologia interculturale nell'attuale contesto culturale e mediale". In *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate*, a cura di Franca Sinopoli e Nora Moll, 157-177. Roma: Lithos.
- Moretto, M., e D. Picamus. 2010. *Quarantotti Gambini: l'onda del narratore*. Trieste: Comune di Trieste.

- Quarantotti Gambini, P. A. 1963. *Il cavallo Tripoli*. Torino: Einaudi.
- Quarantotti Gambini, P. A. 1964. *L'amore di Lupo*. Torino: Einaudi.
- Quarantotti Gambini, P. A. 1967. *La rosa rossa*. Milano: Mondadori.
- Quarantotti Gambini, P. A. 1969. *La corsa di Falco*. Torino: Einaudi.
- Quarantotti Gambini, P. A. 1971. *Gli anni ciechi*. Torino: Einaudi.
- Quarantotti Gambini, P. A. 2011. *Le redini bianche*. Milano: Isbn Edizioni.
- Quarantotti Gambini, P. A. 2018. *Primavera a Trieste. Ricordi del '45*. Milano: Mondadori.
- Tremul, M., a cura di. 2008. *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Atti del Convegno di studi* (Capodistria, 22 febbraio 2008). Capodistria: Unione Italiana.
- Zudič Antonič, N. 2008. "Immagini capodistriane tra il ricordo dello scrittore e il presente". In *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Atti del Convegno di studi* (Capodistria, 22 febbraio 2008), a cura di Maurizio Tremul, 41-45. Capodistria: Unione Italiana.
- Zudič Antonič, N. 2014. *Storia e antologia della letteratura di Capodistria, Isola e Pirano*. Capodistria: Unione Italiana.
- Zudič Antonič, N. 2018. "Rappresentazione dello spazio narrativo capodistriano attraverso i romanzi di Pier Antonio Quarantotti Gambini". In *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo (1990-2015)*, a cura di Srećko Jurišić, Antonela Marić, Nikica Mihaljević e Katarina Dalmatin, 119-127. Firenze: Franco Cesati Editore.

hereditati

hereditatis

Plurilinguismo tra adattamenti, fraintendimenti, parodie, da Ruzante a Tarantino, nella scena italiana

Paolo Puppa

Università Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e beni culturali

Med različnimi viri izstopa Pirandellov roman iz leta 1902 *Lontano* z nekaterimi ibsenkimi vplivi, ki se osredotoča na različne, nasprotujoče si posledice, povezane z Babelovo milostjo in nesrečo. Gre za konstitutivno ambivalentnost vloge tujca med bedno parižo in skritim Bogom, ki se vrti okoli majhnega zvonika in nestrpnosti do tistih, ki govorijo drug jezik. Predstavljeni so emblematični liki v literarnem in gledališkem spominu o jezikovnem izgnanstvu, od mita o dobrem divjaku do Neznanca po Camusu, od Pinterjeve *The Room* do Tarantinove *Stranieri*.

Ključne besede: jezik v gledališču, Pirandello, Tarantino, večjezičnost, commedia dell'arte

Among the various sources, the Pirandellian novel of 1902, *Lontano*, with some Ibsenian influences, serves to focus on the different, contradictory implications relating to Babel's grace / misfortune. Constitutive ambivalence of the role of the foreigner, between miserable pariah and hidden God, in view of the small bell tower and intolerance towards those who speak a different language. Emblematic figures in the literary and theatrical memory about linguistic exile, from the myth of the good savage to the *Stranger* by Camus, from *The room* by Pinter to *Stranieri* by Tarantino.

Key words: language in theatre, Pirandello, Tarantino, multilingualism, commedia dell'arte

Oggi, l'avvento di società multietniche-multiculturali e di un meticciano, in relazione ad un mercato globale e ad un'urbanizzazione espansa, si rovescia ne "l'apprestamento di difese e di meccanismi espulsivi a salvaguardia contro l'invasione del mondo 'altro'" (Domenichelli 1997, XVIV). Sempre più, di conseguenza, il concetto di straniero subisce spinte e contropunte contraddittorie, sino a divenire "stereotipo culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane /.../ fortemente implicato (e per questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali" (Ceserani 1997, 311). Pregiudizi reiterati si depositano così su questa figura, sottoposta nello stesso tempo ad accelerazioni e variazioni se-

mantico-ideologiche. Del resto si tratta di dinamiche di lunga durata per un simile fantasma dell'immaginario, in qualche modo originario, che inizia già in natura, là dove l'animale marca il proprio territorio, pulsione presente pure nel mondo dell'infanzia¹. Indubbia, in ogni caso, la potenzialità generativa nello straniero di costituirsi quale formidabile macchina narrativa, vedi Odisseo che incanta i Feaci e la dolce Nausicaa o *Othello* che seduce la bianca Desdemona grazie all'affabulazione enfaticizzata delle loro peripezie. In un certo senso, la storia della cultura vede l'oscillare del valore positivo e negativo conferito a questa figura, alternanza legata altresì alla dialettica tra strada e casa, tra incontro coll'altro e

1 Bisogna aspettare, almeno in ambito italiano, Ceserani, Domenichelli e Fasano 2007, 2382-2391.

chiusura all'altro, tra apertura al mondo e comunità chiusa. Si pensi da un lato alla febbre arditescas-futurista poi confluita, sia pure sotto nuove vesti politiche, nel '68 e dall'altro al simbolismo pascoliano col mito struggente della *demeure*. Lo straniero che arriva da fuori pertanto risulta di volta in volta arricchimento educativo o all'opposto traumatica minaccia. Lacerazione che in fondo può essere ricondotta alla dicotomia antropologica e sociologica tra comunità migranti e sedentarie. E la paura che suscita tale fantasia è legata al fatto che lo straniero introduce virtualmente cambiamenti entro una società tradizionale. Ma tale oscillazione è implicita pure nei termini che connotano tale stereotipo. Non si dimentichi in effetti che *hospes* e *hostis* presentano la medesima radice nell'indoeuropeo (Benveniste 1976, 272 e sgg.)². E si può aggiungere che la detta coppia sprigiona una luce fosca, un *fascinus*, nell'ambivalente accezione antica, sempre pronto a virare la disponibilità benevola nel suo opposto (Fasano 1997, LVIII). Nondimeno, se *hostis* indica insieme chi ospita e chi è ospitato, l'obbligo di ospitalità che spetta ad entrambi i due ruoli dischiude in tale semantema l'ipotesi di un dio travestito³. Virtualità che trascina con sé ovviamente implicazioni erotiche, come testimoniano Enea alla corte di Didone, Teseo a Creta, Giasone nella Colchide, Medea a Corinto, tutti in grado di suscitare amori travolgenti. Tant'è vero che la diffidenza verso lo straniero nutre e rimuove (non sempre) forti curiosità sessuali, da qui la fascinazione indubbia esercitata dallo stesso, per quel misto di attrazione e mitizzazione circa la libertà dei costumi in ambiti diversi rispetto al territorio ospitante. Basti citare il monologo, *La nuit juste avant les forêts*, di Bernard-Marie Koltès del 1977. Qui, il protagonista, un giovane straniero alla disperata ricerca di una stanza che lo ripari dalla notte sotto una pioggia devastante, nel suo ruminare appetiti e

emarginazioni, desideri e umiliazioni subite, attraverso l'invocazione di un compagno, costituisce un perfetto simulacro di tutto ciò, declinato però quale fantasia di abiezione.

Nel trattamento negativo della figura, rientra di diritto *L'étranger* di Albert Camus, del '42, declinato in modo da far emergere una condizione di fatto anaffettiva con cui il personaggio osserva ad esempio la morte della madre, così come l'estraneità totale rispetto ai sentimenti e ai valori dagli altri da cui non si lascia condizionare, sino all'omicidio gratuito dell'arabo. Un'antonia che determina innanzitutto la lontananza da se stesso. In questo territorio entra di diritto, altresì, anche se su di un piano di minor assolutezza esistenziale e di un'autorevolezza letteraria inferiore, il moraviano *Gli indifferenti* del '29. Si potrebbe inquadrare una simile variante nel concetto freudiano di *Unheimlichkeit*, magari secondo lo schema di Julia Kristeva. Qui, lo straniero, in quanto sradicato e privo della identità originaria, viene fuori da noi stessi, facendo affiorare impulsi nascosti e debolezze (Kristeva 1988)⁴. Rischiamo insomma di inabissarci nel cuore di tenebra del nostro io, con valenze conradiane. Come dimostra la storia di Dioniso nelle *Baccanti* euripidee, contrastato con furia compulsiva dal malcapitato Penteo, che si rifiuta di riconoscerlo in quanto Dio e si riduce poi a travestirsi in abiti muliebri per essere infine sbrantato dalle donne, e dalla madre Agave per giunta. In compenso, lo straniero può essere valorizzato attraverso il mito del buon selvaggio, sulle orme di Montaigne (Fasano 1997, 463-481; Greenblatt 1922)⁵, e in tal caso ci si sposta verso l'idealizzazione arcadico-utopica della natura, mentre avanza il relativismo, smantellando il postulato etnocentrico, in funzione di una nuova razionalità. Si costruiscono allora polarità quali primitivismo *versus* civiltà, stato di natura dei selvaggi senza governo e senza proprietà privata *versus*

2 Questo fa sì che l'ospite e il nemico risultino uniti "dalla comune relazione di scambio e reciprocità" (Bodei 1997, 4).

3 Ad esempio, l'Odisseo omerico che ricorda nei suoi approdi a lidi sconosciuti "la sacralità dell'ospite straniero, sacro anche perché può celare un dio travestito" Marcialis (1997, 20). Per gli aspetti sinistri di tale stereotipo, cf. Perutelli (1997, 331-337).

4 La studiosa bulgara riprende il motivo dei processi psichici vissuti dall'emigrante anche sotto forma di thriller metafisico nel romanzo *Meurtre à Byzance* del 2004.

5 Del resto, anche la tradizione ebraica-cristiana universalizza la condizione dello straniero, in quanto ogni uomo sulla terra di Dio è solo di passaggio (Ceserani, Domenichelli e Fasano 2007, 2384-2385).

gli ordinamenti sociali europei (Romeo 1989, 58; Fasano 1997, 470). Connessa a tale riabilitazione, ecco poi la prospettiva straniata che lo straniero consente ogni volta che si intende contestare l'esistente. L'illuminismo conosce spesso tale mascheratura, dalle *Lettres persanes* di Montesquieu del 1721 ai severi *foresti* nella scena goldoniana. Così, la parlata levantina seriosa di Isidoro che condanna le pratiche femminili dispendiose ne *Le done di casa soa* del 1755, così il ricco Alì, disgustato dai castrati d'opera, ne *L'impresario delle Smirne* del 1759. Ritroviamo quest'occhio innocente e malizioso nell'orizzonte novecentesco, tra lo straniamento auspicato nella scena da Brecht e la categoria dell'*ostranenie* dei formalisti russi. Perché lo straniero, da sempre, è portatore di uno sguardo diverso e non integrato, alla lettera *esotico*. Se porta il caos nel micro mondo statico e chiuso in sé, questo sradicato e senza patria porta pure istanze di verità. Ci obbliga infatti a confrontarci colla percezione dell'altro, quasi a cogliere il proprio volto nell'occhio altrui, senza più le nostre abitudini, ossia gli automatismi narcisistici e auto protettivi. Quale variante, lo storico che si volge verso altri tempi sino a rischiare la nostalgia per il passato, come ammoniva Descartes⁶. Porsi fuori, ancora, per vedere meglio e vedere nuovo.

La demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci, capaci di inventare un lemma che idealmente comprendesse quanti non ne condividevano la loro etnicità. Questo, per essere precisi, dopo le invasioni persiane, come attesta la già citata *Medea* euripidea con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato, appunto *βάρβαρος*, rimanda ironicamente ad un'origine orientale e fa risuonare, per "onomatopea imitativa e reduplicativa" (Ceserani 1997, 319), chi si esprime in un linguaggio non articolato, insomma un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. *βάρβαρος* finisce per coincidere col non umano, coll'altro da sé con cui risul-

ta impossibile entrare in relazione, condannabile pertanto nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero, innanzitutto chi si esprime in una lingua diversa, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. Opportuna, in questo snodo del discorso, la novella pirandelliana *Lontano* del 1902, in cui il marinaio norvegese Lars Cleen, che ha sposato Venerina, la ragazza siciliana di Porto Empedocle, si ritrova alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Una sorta di incubo, per cui rispetto agli altri esseri umani "si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva, e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?" (Pirandello 1985, 957). Suoni del corpo, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, e uguali, transculturali, e qui invece purtroppo ben differenziati. Perché lo straniero, se cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella sua diversità dall'orribile accento che svela l'appartenenza ad un'altra *phonè*. Pure Dante nel canto XVII, vv. 55-60 del *Paradiso*, esibisce tale esperienza in termini desolanti e depressivi: "Tu lascerai ogni cosa diletta". Esilio quale autentica ordalia, prova drammatica che seleziona in termini darwiniani la categoria (Domenichelli 1997, XXXIV). Esprimersi fuori dalla propria origine comporta una lingua tagliata, deprivata, sradicata, lingua dell'infelicità, "lingua minorata" che però può rovesciarsi in "lingua della verità", "lingua filosofica" (Domenichelli 1997, XXXI). Questo, il primo trauma di chi è costretto a lasciare la terra madre. E' la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, di cui però un ebreo come George Steiner ci mostra i vantaggi, e insieme la fisiologica omologazione nei processi di comunicazione, verificata del resto nello scambio verbale coll'altro, entro il medesimo vocabolario (Steiner 1975). Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, così, l'atto di tradurre e di tradursi, proponendo la medesima oscillazione di valore connessa al ruolo dello straniero. Naturalmente la dinamica non avviene mai alla pari, in quan-

6 Per Descartes, tre figure dello straniero appaiono in tal senso, chi appunto assume attivamente lo sguardo dell'altro per mettere in crisi le proprie convinzioni, quindi la estraneità soggettiva, subita, dello sradicato, e infine quella dello storico. Nel *Discours de la Méthode*, è il filosofo dunque che si costituisce proprio in quanto assume uno sguardo straniante (Marcialis 1997, 19).

to ci sono lingue egemoniche e lingue subalterne, seguendo l'andamento dell'economia, la forza dell'esercito, e secondariamente della cultura. Così, uno svizzero, extracomunitario proprio come un marocchino qualsiasi, non viene mai nominato in tal modo.

Ebbene, portato in scena, lo straniero rivela subito la propria diversità meglio che sulla carta in quanto barbarismi fonici e solecismi espressivi vengono messi a nudo immediatamente. Di solito, la ribalta utilizza registri comici, ancora una volta facendo ridere di quel che si teme. Il caso di Angelo Beolco è esemplare in tal senso. Chiamato Ruzante dal nome del suo personaggio più celebre, Beolco si inquadra in un momento storico del teatro prima del teatro, in una fase laboratoriale in cui di fatto nulla appare definito. Non solo le poetiche o i pubblici, ma anche gli spazi e i tempi della rappresentazione non sono ancora canonizzati. Il periodo è quello della terza e quarta decade del Cinquecento, allorché si afferma e arriva al suo culmine la sua carriera. Al centro, il contadino, nella variante del *brazente*, colui cioè che porta le barche da terra, messo traumaticamente a contatto colla Storia, ovvero colla guerra. Il suo *Parlamento* allude proprio al terrore che incombe sulla Serenissima durante la Lega Santa e dopo la sconfitta di Agnadello, coi contadini costretti a inurbarsi, incalzati dall'impulso primario di scappare, di salvare la pelle. Arruolato a forza, inciampa così in altre lingue, in uno scenario angoscioso, sangue e morti dovunque, e una volta tornato a casa esibisce una irreversibile diversità. Basti rammentare l'insistenza con cui il reduce, sempre nel *Parlamento*, e nel suo grottesco colloquio col compare Menato, rimasto nei campi, infila di continuo una frase quasi apotropaica: "S'a' fossè stò on' son stato io mi, a' no dissè cossì" (Ruzante 1967, 519)⁷, a marcare la frattura simbolica subita. Ma per l'attore autore pavano è proprio il plurilinguismo la nota espressiva caratterizzante, condivisa sia colla commedia letteraria rinascimentale sia collo spettacolo popolare del suo tempo. Si veda, per il

7 Questa è la prima emersione della domanda retorica, poi di continuo declinata dal personaggio.

secondo ambito, il buffone di tenda, ovvero la recita dietro un siparietto, molto richiesta nel *menu* delle feste, ossia il monologo dei buffoni⁸. In pratica, un ventriloquo in grado di imitare diverse parlate, una vera e propria drammaturgia aperta, disarticolata, non chiusa in un'opera determinata, ma finalizzata ad esaltarsi negli *improptus*. Qui, l'attore mimetizzato dietro la cortina si limita a cambiar voce e lingua, creando un gioco virtuosistico di sdoppiamenti e di dissociazioni vertiginose, con un impatto irresistibile sul pubblico, e straordinari esiti comici, sempre specchio della grande paura provocata dai vuoti comunicativi tra idiomi l'un l'altro stranieri. E tuttavia tali sfasature vengono gestite in un clima festoso, spalmate democraticamente, senza interne gerarchie. Viene a cadere, in una parola, la *koinè* autoritaria e quaresimale, centripeta e normativa, soppiantata da quella centrifuga e carnevalesca⁹. Il motivo scardinante è quello dell'*inversio ordinis*, topica generativa nell'immaginario ruzantino, ovvero del *roesso mondo*, che rimanda al motivo del rovesciamento e dell'universalità di tale mutazione. L'attitudine anti-pedantesca di continuo insulta la lingua tecnica e la gergalità culta, magari tramite iper-correctismi e svarioni lessicali che fan precipitare un termine *elatus* nel territorio *plebeius* o *rusticus*. Frequenti risultano in tal senso le varietà idiomatiche nei copioni di Ruzante, basti osservare il *Bilora*, dove i dialetti si articolano con precisi riferimenti alle effettive parlate storiche, dal bergamasco aspro e quasi teutonico del servo, al pavano del protagonista e della sua donna, al veneziano cittadino del vecchio Andronico (di grande complessità come di solito i *characters* ruzantini, aperti e contraddittori prima del loro ri-

8 Si pensi a figure come Domenego Taiaalze o a Zuan Polo, da cui Ruzante preleva alcuni lazzi, come l'autoferirsi simulando l'aggressione, o l'uso reiterato dei soliloqui, come avviene spesso ne *La Moscheta*, l'opera più organica e riuscita di Beolco. Si tratta di arie, in termini di melodramma, da cui poi verranno attraverso un processo controverso i lazzi della commedia dell'arte. Sul genere e sui repertori del buffone di tenda (Vianello 2005, 87-117).

9 Ovviamente, il riferimento d'obbligo va agli studi di Michail Bachtin sulle tipologie del comico carnevalesco, al suo canonico (edito dopo una travagliata gestazione solo nel 1965) *F. Rabelais e la cultura popolare nel Medioevo*, specie alle pp. 198-365 nell'edizione francese del 1970 (Puppa 1987, 149-179).

dursi a fissità nelle maschere che ne derivano, come il *senex* libidinoso), destinato a morire sotto i colpi di Bilora stesso, ubriaco per prepararsi alla vendetta che dovrebbe restituirgli un risibile onore. Ne *La Moscheta*, ci imbattiamo in un quartetto di personaggi, oltre al villano prologhista¹⁰ e ad una vicina di scorcio. Il trio, inurbato nei sobborghi di Padova e costituito da Ruzante, Betía e dal loro compare Menato, legato da un disinvolto libertinismo rurale, viene completato dal soldato Tonin, con cui, specie i maschi, entrano in collisione. A sua volta il dualismo pavano-bergamasco attiva il consueto gioco di intarsi fonici, specie nei frequenti alterchi, anche professionali, tra contadino e soldato, tra reciproche accuse di “vilan” e di “megliolaro”¹¹, ovvero di portaceste. E non si dimentichi che nel carattere di facchino, poi villano arruolato, si annidano indubbie premesse figurali del futuro Zanni degli scenari, ovviamente privato del còtè bulesco che ancora virilizza il personaggio ruzantino¹². Così pure le ripetute zuffe a distanza tra Ruzante e Tonin implicano scambi di accuse reciproche a base di “poltron” e “valent’omo” (*Ruzante* 1967, 649)¹³, consentendo altresì smottamenti etologici tra i due, con imitazioni sfasate e palinodie comportamentali. Per cui l’uomo d’armi calcola e simula una codardia di comodo, pur di non trascendere e non pregiudicarsi il rapporto colla moglie del rivale. Dal canto suo, il contadino gioca a fare il “braoso”, attratto dall’avversario, e si cimenta coll’asta in prove di aggressione da solo (come fa il collega Bilora, non fermandosi però alla simulazione) mentre vagheggia e minaccia un suo improvvisato arruolamento personale, nei modi e nelle forme a lui più convenienti. Ma, sempre ne *La Moscheta*, la di-

versificazione di accenti e idiomi si intensifica attraverso la mimesi ipercorretta, precipitata in macchina buffonesca, grazie alla recita, operata dal povero Ruzante, travestito nell’assemblaggio di ruoli forestieri, tra lo studente napoletano e il soldato di ventura spagnoleggiante¹⁴, nella grande *mouse trap* del secondo atto. Qui il contadino, dietro il suggerimento dell’astuto Menato nei panni di un villico Iago, regista della scena meta teatrale, vuol saggiare la fedeltà coniugale della consorte. Alle prese con una lingua altra, per rendere lo studente “de la Talia, pulitàn” (Ruzante, 1967, 619), e poi il soldato smargiasso e spagnoleggiante, assembla iperboli e ridondanze relative alle forme pronominali “Sapítolo perché no me cognosseti lo io mi?”, tra la collocazione a sproposito del suffisso “ano”, la declinazione del verbo alla terza plurale, assente nel veneto, e il morfema “esse” a rendere la patina iberica. Da un lato allora “ben stàgano /.../ ve pàreno /.../ ve dégnano”, e dall’altro “se volís essere las mias morosas, ve daranos de los dinaros” (Ruzante, 1967, 619). Salvo poi scoprire puntualmente la leggerezza della moglie, ben disposta ad accogliere in casa per denaro il foresto. Perché nella guerra le virtù domestiche non sono più moneta corrente e spendibile. Da notare che questa messinscena linguistica grazie agli spagnolismi pare prefigurare una delle future maschere in auge nella imminente commedia dell’arte, ossia il Matamorò nelle varie denominazioni. Menato che, rispetto alla coppia dei suoi protetti, può vantare una condizione economica meno assillata dal bisogno, in quanto proprietario di “buò, vache, cavale, piègore, puorçi e scroe” (Ruzante (1967, 591), nel quinto atto costruisce un altro *play within play*. Escogita l’incredibile spaesamento del malcapitato Ruzante, riuscendo ad allontanarlo da casa e poi a bastonarlo fino a tramortirlo, salvo poi organizzare una pace armata tra i contendenti e a godersi la donna. Ma la citata moltiplicazione degli idiomi in Ruzante¹⁵, relativa sia a cifre stilistiche che a vocabolari effet-

10 Mi riferisco al prologo a stampa, che differisce da quello marciano e veronese. Su *La Moscheta*, indispensabile la recente edizione critica a cura di D’Onghia 2010.

11 Questo vale specialmente per la scena terza del quarto atto. Sul significato di meglioiaro in quanto porta ceste Zorzi in *Note a Ruzante* (1967, 1372-1373.)

12 Sulla contrapposizione tra Ruzante e la commedia dell’arte, in garbata polemica colle tesi svalutative di Zorzi nei riguardi del sistema complessivo degli scenari Taviani (1985, 73-81).

13 Significativo il fatto che entrambi i personaggi sono convinti che l’altro di fatto non lavori.

14 Sulla confusione tra le due lingue Zorzi in *Note a Ruzante* (1967, 1405).

15 Utile, a tale proposito, Paccagnella 1998, 129-148.

tivi ospitati nella commedia, consegna agli scenari frenetici delle maschere, egemoniche per almeno due secoli in Europa, la compresenza tra lessico alto e serio degli Innamorati e il suo rovescio puntuale nel vocabolario fisiologico e triviale dei servi, ovvero uno scarto idiomatico e comportamentale tra due mondi. Il fatto è che da rispecchiamento del reale e della Storia (basti tenere a mente l'internazionalizzazione di una città come Venezia nel Rinascimento, simile alla New York o alla Londra di oggi), tale struttura si fa sempre più meccanismo codificato e astratto, macchina del comico e dell'equivoco. Inevitabile la riforma goldoniana, tesa a prosciugare via via il plurilinguismo nella sua riforma, dove però permangono tracce consistenti di equivoci e zuffe lessicali tra allofoni. Così opera ad esempio il finto armeno dell'Arlecchino burlesco ne *La famiglia dell'antiquario* del 1750, che inventa un suo esotismo macaronico, quasi un involontario omaggio al gioco de *La Moscheta*, un arzigogolo al solito farcito di stilemi finto aulici che precipitano nello scatologico, per depredare il nobile Anselmo, collocato per prudenza nella lontana Palermo con una tecnica consolidata che rimanda agli ipercorrettismi deliranti nello schema Salomone-Marcolfo della memoria carnevalesca. La formazione dello Stato unitario e poi il Fascismo colla persecuzione delle compagnie dialettali completano tale opera, scardinando l'attore-autore in vernacolo grazie alla introduzione della regia e al privilegiare la drammaturgia in lingua. Spariscono così sia i copioni in dialetto, sia soprattutto le parlate multiple, la Babele democratica, lo straniero in scena. Questo per oltre un secolo. Poi, alla fine del secondo millennio, qualcosa si muove e preme per tornare all'antico, per riferirci al contesto italiano.

Nella produzione contemporanea, tale stratificazione inter-regionale si ritrova in *Passione* della torinese Laura Curino, datata 1995. Qui, nella storia del proprio apprendistato teatrale secondo la prospettiva dell'adolescente alle prese colla Storia grande¹⁶, la performer drammatur-

ga riproduce per sobrie varianti foniche la varietà di accenti diversi, inghiottendo quasi in se stessa e poi rendendo con agilità irresistibile veneto e romagnolo, napoletano e toscano, pugliese e siciliano nella scena delle *Supplenti*. La Babele rispunta viceversa internazionale nella scrittura culta di un poeta che sembra richiedere più che mai l'oralità di una pronuncia teatrale. Alludo a Andrea Zanzotto il quale nel suo *Filò*, testo sollecitato come partitura sonora nel '76 per *Casanova* di Fellini, realizza forse meglio l'assunto di Luigi Meneghello (2002, 88-119)¹⁷, secondo cui il dialetto può, a volte, rendere nelle traduzioni anche i grandi testi tragici o romantici. Il montaggio filmico presenta all'inizio, assiepata a ridosso di uno stilizzato Ponte di Rialto, una folla assieme alle autorità e al doge, nel tipico interclassismo festivo della Serenissima. Si tratta però di un rito fascinoso e notturno, nell'etimo ambivalente del termine latino, ovvero misto di bellezza e di terrore, per l'apparizione di un'icona medusa che sorge dalle acque del Canal Grande. È questa la testa di un'orca enigmatica, gigantesca e nera, nume lagunare e madre mediterranea. Poi però si spezzano i pali, si strappano le funi, e il feticcio sparisce nelle acque, inabissandosi tra le vane orazioni dei presenti, da un lato implorazioni gementi e dall'altro imprecazioni beffarde e scatologiche. Zanzotto rispolvera per l'occasione il suo *petèl*, ossia un idioma regressivo, il *vecio parlar* che alla ricerca di una *glossia* originaria mescola lalismo fiabesco, nenie arcaiche, sequenze tecnico-gergali, citazioni culte, in-

magari agevolati in ciò da una indubbia strategia editoriale, si pensi all'Einaudi pronta a pubblicare dvd dello spettacolo e copione. Ovviamente, si tratta più che mai di una formalizzazione dopo lo spettacolo, di cui fornisce un'eco riduttiva e in qualche modo provvisoria, nella dialettica tra scrittura oralizzante e oralità che si fa scrittura (Guccini 2005, 22-26) e anche, più in generale Stefanelli 2006. Perché tra testo scenico, oggi controllabile tramite registrazione elettronica, e testo a stampa si intrecciano di solito compromessi vari sul piano linguistico, di volta in volta orientati ad agevolare o ostacolare la ricezione di una sala allofona. Per il caso esemplare di *Mistero Buffo* di Fo, e la stratificazione successiva di inserti di varia estrazione dialettale rispetto al ceppo padano-veneto dell'esordio nel '69 (Barsotti 2007, 209 e sgg.). Più in generale sulla mappatura del soliloquio teatrale Puppa 2010.

16 Del resto, la stessa Curino mostra come la recente schiera dei narratori monologanti, da Paolini a Celestini, possiede precise ambizioni di scrittura, puntando spesso alla stampa dei loro copioni,

17 Per quanto riguarda la traduzione di passi dell'*Hamlet* di Sèspir Meneghello 2002, mentre per il *Macbeth* in *Frammenti da Sèspir* in appendice del volumetto, 127-129.

trusioni materiche tardo poundiane e intuizioni junghiane sulla persistenza degli archetipi primari. Nel coro poliglotta, nella delirante polifonia che commenta la visione e la sua successiva dissolvenza, l'autore ha modo così di riversare un lessico inzuppato di latte e invaso dal fango, là dove l'io si annulla e con lui svaniscono le distinzioni spazio-temporali e la razionalità storicizzante. I suoni concitati, quasi il canto lamento intonato intorno ad un parto bramato/temuto, paiono richiamare il sabba frenetico con cui Dario Fo, nel monologo plurale del *Mistero buffo*, presentava sette anni prima la sua *Resurrezione di Lazzaro*. Vi si riscontra, infatti, proprio il Carnevale, col vocabolario centrifugato, ancora una volta il babelico Fontego lagunare, il caos grottesco dell'evento numinoso rivissuto in chiave popolare, come se a dettare questo Vangelo apocrifo fosse lo sproloquio di uno Zanni ebbro e irrituale. In tale maniera, si conferma il recupero alto del dialetto in funzione dell'estro poetico, fuori da qualsiasi bozzettismo o intermezzo comico, mentre una scrittura più che mai preziosa si rovescia nell'estro e nel disordine vitalissimo di un corpo in scena.

Se il più importante uomo di teatro della scena occidentale, Shakespeare, inventaria quattro figure di straniero, ossia la donna, l'ebreo, il moro e il selvaggio (Deidda 1997, 497-511)¹⁸, quello che qui interessa è l'ebreo dissociato tra un nomadismo incessante, quasi per il bisogno di "essere altrove", (Fink 1997, 139) e il tentativo reiterato di farsi assimilare in una determinata realtà culturale-linguistica. Straniero-ebreo-eretico-marginale diviene allora un volano per i motori dello sviluppo capitalistico moderno, assumendo sempre più rilievo nel suo decollo (Cotesta 2002, 9-14). È lui a saggiare l'effettiva apertura o meno delle società in cui cerca di penetrare, è lui a verificarne sulla sua pelle il grado di tolleranza: "Il senso di sicurezza o la paura verso l'altro sono l'espressione della fiducia che una comunità ha in se stessa. Se si crede nella propria capacità di integrare altri individui al pro-

18 Deidda ricava tali categorie da Fiedler 1972, cui aggiunge le figure del malinconico e del mago, 497.

prio interno, si ha un atteggiamento di apertura verso lo straniero, non si teme la sua cultura" (Cotesta 2002, 5). Tanto più che parte del territorio degli Usa "è stata colonizzata da pellegrini inglesi alla ricerca di libertà religiosa", così come lo sviluppo economico è stato realizzato "grazie anche a consistenti flussi di manodopera nera comprata sul mercato degli schiavi fiorenti per secoli tra le due sponde dell'Atlantico" (Cotesta 2002, 3). Da un lato, pertanto, ipertrofia della razionalità, sprigionata "solo se si è estranei gli uni agli altri", dall'altro la mobilità quale apertura all'esperienza (Cotesta 2002, 14). Ed è proprio l'ebreo a mostrarsi incapace di metter radici. E la sua estraneità si traduce nell'ambivalenza riguardo allo spazio, perché "la distanza nel rapporto significa che il soggetto vicino è lontano, mentre l'essere straniero significa che il soggetto lontano è vicino" (Cotesta 2002, 16). Essendo vicino-lontano, "non è riconosciuto come un individuo, ma come il membro di un tipo, di una classe, come l'elemento che è costantemente sospeso sul limite, che è fuori e di fronte" (Cotesta 2002, 21). Una volta emigrato fuori, l'ebreo, il primo cosmopolita e cittadino del mondo, si emancipa dal suo vecchio habitat, e privo di legami com'è col nuovo mondo che l'accoglie anche con asprezza, non può, nella ricerca iniziale di assimilazione, che attivarsi lungo due traiettorie, ovvero "la secolarizzazione della società e l'individualizzazione dell'individuo" (Cotesta 2002, 25). Non basta, in quanto l'ebreo-straniero in quanto uomo marginale, secolarizzato e cosmopolita, è anche e soprattutto "individuo metropolitano", anticipando "le relazioni di estraneità esistenti tra gli uomini della modernità" (Cotesta 2002, 29).

Qui si aggancia la contraddizione oggettiva, o meglio la mimetizzazione operata in tal senso da Harold Pinter nel presentare la staticità esasperata del nucleo familistico in *The room* al debutto nel 1960, casa però mostrato quale barabunker e il condominio quale lager traslato. La stanza, vera protagonista del *play*, è proprio lo spazio vitale per sopravvivere rispetto al mondo esterno, pericoloso e violento, in uno scena-

rio quasi da *Day after*. Tanto più viene accentuato il lato ornamentale e *cosy* del luogo, tanto più si infittiscono i segnali fuori della minaccia, quasi come nella polarità simbolica del dramma ibseniano tra salottino elegante e fiordo fuori, con apocalissi naturali che incombono sui personaggi ignari. Qui, l'ebraismo appare di sbieco, obliquamente,¹⁹ nel riferimento alla vecchia madre morta del padrone del caseggiato, in quanto "my mum was a Jewess" (Pinter 1968, 99). Al centro del copione, la coppia composta dalla sessantenne Rose Hudd e dal marito cinquantenne (sfatura anagrafica significativa), Bert, camionista che esce anche nelle notti ghiacciate col suo *van*, personaggio muto per lo più tranne che nel furibondo finale, occupa l'appartamento coll'orgoglio di chi non fa che ribadire la propria tranquilla esistenza. Una vita regolata dal rito del tè, dalla cena preparata al marito, in un appagante ménage crepuscolare. In tale sclerotico e raggelante *milieu*, nessuno disturba ed è disturbato: "And we're not bothered. And nobody bothers us" (Pinter 1968, 93). E più avanti lo stesso concetto viene ribadito: "We're very quiet. We keep ourselves to ourselves. I never interfere. I mean, why should I? We've got our room. We don't bother anyone else. That's the way it should be" (Pinter 1968, 105)²⁰. Ma la quiete è ben presto incrinata dal sospetto che in basso ci sia un nuovo inquilino, "Maybe they're foreigners»" (Pinter 1968, 93). Freddo fuori e dentro, e l'umidità che sale, scrostando e facendo cadere l'intonaco dal *basement*. Basta un battere alla porta per farli trasalire. L'antica paura dell'ebreo di cui parla Sholom Aleichem nel suo canonico dramma *It's Hard To Be A Jew* del 1915. Il condomino però, veniamo informati, è pieno di inquilini "all sorts" (Pinter 1968, 99). Una seconda coppia, Mr e Mrs Sands, venuta a cercare dei locali, pretende che quello occupato dagli Hudd vada conside-

rato libero, almeno secondo quanto riferito da una voce misteriosa del *basement*. Una autentica *struggle for life* pertanto si scatena, mentre ci si lamenta del buio che circola nell'intera casa. Poi arriva dalle viscere del caseggiato un cieco e negro, Riley, a parlarle di un padre che la rinvole, mentre lei non intende frequentare gente di "another district" (Pinter 1968, 111). Emerge così una condizione di estraneità in se stessi, in chiave onirica. E intanto la lingua spezzata, paratattica di Pinter, scarnificata tra ellissi e spezzature, ruota attorno al rifiuto compulsivo della donna. L'incontro-scontro, segnato pure dal diverso nome che Riley le attribuisce, Sal e non Rose, sembra vanificare il processo di assimilazione e di integrazione operato dalla donna. Ad un tratto, per nulla motivato dalle battute precedenti, Rose si mette a toccargli gli occhi, la testa, le tempie, quasi a compiere una ricognizione corporale, un moto di identificazione o il ritorno inopinato di un antico desiderio. Nel brusco congedo del *play*, spunta Bert a parlare, descrivendo la corsa del suo *van* nella notte buia a gelata. Quindi si siede, davanti al negro, salvo poi con uno scatto impreveduto, farlo cadere e sbattergli più volte la testa sulla stufa (ricordo traslato delle camere a gas?). Rose intanto si copre gli occhi e mormora attonita tre volte "I can't see", come se fosse lei ora ad essere cieca. Infine, il *blackout* col sipario che cala sinistro, lasciando aperti tutti gli interrogativi.

Antonio Tarantino, nato nel 1938, pertanto quasi coetaneo di Pinter nato nel '30, arrivato tardi a teatro dalla pittura alla fine del secolo scorso, diviene presto il rappresentante di punta della nuova drammaturgia italiana, caratterizzata da una lingua bloccata su di una campionatura ossessiva di metafore ripetitive. Una gergalità da strada esalta il mondo dei *clochards* metropolitani, nella loro esibita, reciproca aggressività. E intanto vengono assurti a eroi del sottosuolo attraverso una parola impotente e onnipotente, che segna la loro laica via crucis. Si aggiunge, altresì, un costante sottotesto mitico, prelevato dalla tradizione evangelica, quale ombra grottesca dietro vicende proletarie. Una passionalità elemen-

19 Harold Boom ha parlato, a proposito del suo teatro di una Shoah nascosta in Pinter (1987, 1). Travestimenti e mascherature che ricordano un po' il film *Lo squalo* di Spielberg. Cf. pure Callimani 1985.

20 Poco oltre, a Mr Kidd è sempre Rose che insiste "I don't know anybody. We're quiet here. We've just moved into this district" (Pinter 1968, 111). E infine, rivolta al cieco Riley, ribadisce disperata: "We're settled down here, cosy, quiet" (Pinter 1968, 113).

tare, con influssi vari, da Elsa Morante, a Sandro Penna, allo stesso Giovanni Testori, per l'insistenza somiglianza tra questi paria umani e le figure della storia di Cristo. In *Stranieri*, inaugurato nel 2000, Tarantino riutilizza a modo suo *The room*. Stavolta è saltata la coppia, perché l'uomo, solitario vedovo, snocciola un paranoico monologo, di forte impronta bernhardiana. La lingua, seguendo i moduli cari al commediografo, impasta varie parlate, come la minaccia di ricorrere alle forze dell'ordine resa con "Polis polis/Polizei/Spazieren/Foera d'le bale" (Tarantino 2006, 21). E questo flusso da *blank verse* viene spaziatto verticalmente senza sintassi e punteggiatura, contrapposto alla prosa dei morti, salvo poi omologarsi al loro standard nel finale, non appena i due mondi vengono a collidere. Ma nella buia vicenda condominiale la estraneità è divenuta ormai intra-familiare, in quanto il vecchio sclerotico alle prese col catetere, e barricato dentro il proprio appartamento, simile ad una bara, non riconosce come parenti la moglie e il figlio tornati dall'al di là, a reclamare un contatto. All'inizio, l'uomo grida che non apre a nessuno, invitando a rivolgersi dalla vicina che "non paga il condominio" (Tarantino 2006, 17), dato che il "via via su e giù per le scale di sconosciuti" (Tarantino 2006, 39), gli crea ansia. Li accusa altresì di parlare arabo, allertando difese contro il mondo esterno tipo "mettiamo che fuori dalla porta ci siano degli stranieri che vogliono entrare di prepotenza, magari per rapinarmi-ma io c'ho la cassaforte a muro" (Tarantino 2006, 50). E una volta "inchiodate le finestre blindato l'ingresso e le tapparelle-le tapparelle con tutti i chiavistelli che il fabbro mi ha messo su, io sono salvo" (Tarantino 2006, 39). Da Pinter, la bizzarra creatura preleva altresì il panico di essere schiodato dalla propria stanza-rifugio, perdendo magari "l'usu capione" (altro barbarismo lessicale), per cui "se loro fanno tanto a entrare si piazzano, aprono il frigo, si infilano nel mio letto, si mettono addosso la mia roba", e "e tu stai in un posto per trent'anni di fila, quel posto, alloggio o casa o giardino, diventa tuo" (Tarantino 2006, 51). Ci informa pure del suo passato, confondendo però

i tempi, declinandoli ancora al presente. Veniamo infatti a sapere che è stato commerciante di bilance affettatrici, da lui truccate nel peso, che si è presa la tessera socialdemocratica per opportunismo ideologico, che ha avuto un figlio, spesso picchiato forse per differenza culturale (il ragazzo s'è laureato in filosofia), e ancora che di notte si guarda le donne nude in televisione assicurando però di restare impassibile. In più, illustra il suo totale, disincantato antifamilismo contro il figlio fuggito a Roma, contro la nuora e la moglie, bella solo sul letto di morte, e la domestica straniera, magari incinta col fidanzato che gli beve i liquori. Una sorta di Alzheimer sentimentale e cognitivo scuote dalla fondamenta lo spazio della *privacy*. Nondimeno, questa mimesi sociologica di uno spaccato naturalistico nella realtà piccolo borghese del Nord Italia si tinge di colori neogotici, perché i congiunti (lo scopriamo a poco a poco) sono appunto defunti, stranieri nel senso metafisico della parola. Dialogo più che mai tra sordi, allora, gestito con ritmi vaudevilleschi, in una leggerezza a volte macabra, vedi ad esempio la descrizione del disfaccimento dei corpi: "quello non ha neanche più le gengive e neppure più le labbra, e lasciamo pur stare l'aspetto generale della persona, che la dieta è la dieta, ma presentarsi così, nemmeno pelle e ossa, ma solo ossa" (Tarantino 2006, 34). A metà del montaggio però i due morti riescono a penetrare nel bunker, rivelandosi quali *revenants* venuti a portarlo via nel viaggio annichilente, refole di una sonata di fantasmi strindberghiani, testardi e inflessibili. Quasi a prepararsi in tal senso, l'uomo si traveste da donna, si fa suo doppio (con qualche citazione da *Orgia* pasoliniana), e in quanto *en travesti* ne affetta la parlata, dizionario straniero che coniuga i verbi all'infinito, in una regressione culturale. Eccolo allora mormorare "Andare fuori/Essere bella giornata/Se piovere/Noi europei/Avere ombrelli" (Tarantino 2006, 47-48), oppure "Mio marito/Essere uno bravo/Zone erogene nessuna/Zero/Che ci voleva l'indiano/Quello che col piffero/Fa uscire il serpente" (Tarantino 2006, 52), tra pesanti allusioni alla miseria sessuale della coppia. Una

volta dentro la casa (il figlio aveva le chiavi!), la donna nota che il Padre “ci sta fissando” (Tarantino 2006, 57), e che indossa il suo stesso abito. Si prova a calmarlo “Non è vero che gli stranieri ti vogliono uccidere”, mentre lui ribatte “Pensavo addirittura che eravate due stranieri», mentre il figlio ribadisce che “noi non siamo stranieri”. Intanto lo vestono, gli infilano la camicia, e lei gli toglie l’anello, nel ricordo pallido della Nora ibseniana per cui “siamo sciolti, per sempre” (Tarantino 2006, 61). Ma il senso del tutto va ricercato nell’universalizzazione della estraneità che arriva fin dentro la casa, fin dentro noi stessi.

Povzetek

Na podlagi različnih virov iz stare in sodobne literature in gledališča prispevek analizira večjezičnost v različnih oblikah uporabe pojavnosti ter posledice, ki se nanašajo na odnos med osebnostjo v nasprotju do drugega. Med različnimi viri izstopa Pirandellov roman iz leta 1902 *Lontano* z nekaterimi ibsenskim vplivi, ki se osredotoča na različne, nasprotujoče si posledice, povezane z Babelovo milostjo in nesrečo. Gre za konstitutivno ambivalentnost vloge tujca med bedno parijsko in skritim Bogom, ki se vrta okoli majhnega zvonika in nestrpnosti do tistih, ki govorijo drug jezik. Predstavljeni so emblematični liki v literarnem in gledališkem spominu o jezikovnem izgnanstvu, od mita o dobrem divjaku do Neznanca po Camusu, od Pinterjeve *The Room* do Tarantinove *Stranieri*. Judovska diaspora in njen mit o Babilonskem stolpu in igralčevi turneji sta dva različna načina razumevanja izleta v dežele z drugačnim jezikom. Končno se ta večjezičnost nanaša na tradicijo commedia dell’arte, v kateri tragedija zgodovine postane tudi komična igra.

Summary

Through different materials, taken from ancient and modern literature and theatre, this contribution analyzes the multiple language in its various uses and in the consequences referring to the self and the other. In particular, among the various sources, the Pirandellian novel of 1902, *Lontano*, with some Ibsenian influences, serves to focus on the different, contradictory implications relating to Babel’s grace / misfortune. Constitutive ambivalence of the role of the foreigner, between miserable

pariah and hidden God, in view of the small bell tower and intolerance towards those who speak a different language. Emblematic figures in the literary and theatrical memory about linguistic exile, from the myth of the good savage to the *Stranger* by Camus, from *The room* by Pinter to *Stranieri* by Tarantino. The Jewish diaspora and its myth of the Tower of Babel and the actor’s tour are two different ways of understanding the excursion to lands with a different language. Finally this multilingualism refers to the tradition of the commedia dell’arte in which the tragedy of history also becomes a comic game.

Riferimenti bibliografici

- Bakhtine, M. M. 1970. *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel. Paris: Gallimard.
- Barsotti, A. 2007. *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Benveniste, È. 1976. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. 1: *Economia, parentela, società*, tradotto da Mariantonia Liborio. Torino: Einaudi.
- Bodei, R. 1997. “L’altro tra noi”. In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 1, 3-16. Roma: Bulzoni.
- Calendoli, G. e G. Vellucci. 1987. *Convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova 26-28 maggio 1983)*. Venezia: Corbo e Fiore.
- Calimani, D. 1985. *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*. Firenze: Olschki.
- Ceserani, R. 1997. “Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo.” In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 2, 303-330. Roma: Bulzoni.
- Ceserani R., M. Domenichelli, e P. Fasano. 2007. *Dizionario dei temi letterari*, vol. 3. Torino: Utet.
- Cotesta, V. 2002. *Pluralismo culturale e immagini dell’Altro nella società globale*. Roma-Bari: Laterza.
- Curino, L. 1998. *Passione*. Novara: Interlinea.

- Deidda, A. 1997. "The Devil's Part. Lo straniero nei drammi shakespeareiani." In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 2, 497-511. Roma: Bulzoni.
- Domenichelli, M. 1997. "Pensiero straniero". In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 1, XXV-XLIX. Roma: Bulzoni.
- Domenichelli, M. e P. Fasano. 1997. *Lo straniero. Atti del Convegno di Studi (16-19 novembre 1994)*, voll. 1 e 2. Roma: Bulzoni.
- Fasano, P. 1997. "Il racconto dello straniero." In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 1, LI-LXIX. Roma: Bulzoni.
- Fasano, G. 1997. "Montaigne e il 'selvaggio': un'apologia senza mito." In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 2, 463-481. Roma: Bulzoni.
- Fiedler, L. A. 1972. *The Stranger in Shakespeare*. New York: Stein and Day.
- Fink, G. 1997. "Stranieri nella terra promessa: Israele nel romanzo ebraico-americano." In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 1, 135-147. Roma: Bulzoni.
- Greenblatt, S. 1992. *Marvellous Possessions: the Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guccini, G., a cura di. 2005. *La bottega dei narratori*. Roma: Audino.
- Kristeva, J. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- Kristeva, J. 2004. *Meurtre à Byzance*. Paris: Fayard.
- Marcalis, M.T. 1997. "...Quando si impiega troppo tempo a viaggiare, si diventa alla fine stranieri nel proprio paese". Figure dell'estraneità da Platone a Benjamin." In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 1, 17-30. Roma: Bulzoni.
- Meneghello, L. 2002. *Trapianti: dall'inglese al vicentino*. Milano: Rizzoli.
- Paccagnella, I. 1998. "Il plurilinguismo di Ruzante." *Quaderni veneti* 27-28: 129-148.
- Perutelli, A. 1997. "Il tema del perfidus hospes nella poesia erotica antica." In *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, vol. 1, 331-337. Roma: Bulzoni.
- Pinter, H. 1968. *The Birthday Party. The Room. Two plays*. New York: Grove Press.
- Pirandello, L. 1985. *Novelle per un anno*, 2 vol. Milano: Mondadori.
- Puppa, P. 1987. "Il contadino di Ruzante tra 'foire' carnevalesca e maschera sociale". In *Atti del Convegno internazionale di studi sul Ruzante (27-28-29 maggio 1987)*, a cura di Gianni Calendoli e Giacomo Vellucci, 149-179. Venezia: Corbo e Fiore.
- Puppa, P. 2010. *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- Romeo, R. 1989. *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Ruzante. 1967. "Parlamento de Ruzante, che iera vegnú de campo". In *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi. Torino: Einaudi.
- Ruzante. 2010. *Moschetta*. Edizione critica e commento di S. D'Onghia. Venezia: Marsilio.
- Stefanelli, S. 2006. *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra Ottocento e Novecento*. Firenze: Cesati.
- Steiner, G. 1975. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarantino, A. 2006. *La casa di Ramallah e altre conversazioni*. Milano: Ubulibri.
- Taviani, F. 1985. "Una pagina sulla Commedia dell'Arte." *Quaderni di Teatro*, 27: 73-81.
- Vianello, D. 2005. *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*. Roma: Bulzoni.
- Zanzotto, A. 1999. "Filò". In *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Del Bianco e Gian Mario Villalta, 461-545. Milano: Mondadori.
- Zorzi, L. 1967. *Introduzione a Ruzante*. In *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, VII-LXVII. Torino: Einaudi.

hereditati

hereditatis

La letteratura migrante come diario

Alma Hafsi

Università di Scutari, Facoltà di Lingue Straniere

Clanek nadaljuje moje prvo raziskovanje migrantske literature albanskih izseljencev v Italiji, ki je dokazovalo ozmozo med spominom, identiteto in spreminjanjem. V njem pa se osredotočam na temo pogleda na tej in oni strani meje z analizo dnevniških romanov albanskih izseljencev v Italijo. Izseljenci trpijo zaradi prehajanja meje. Moledujejo za mejo, ki pa jih zavrača. Zapustijo svojo domovino v zameno za drugo, boljšo, kjer pa se počutijo zavrženi, nesprejeti, nepovabljeni. Gre za dolgo potovanje metamorfoze gledišča, iz katerega so opazovani, iz rojstnega kraja proti novi domovini. *Va e non torna (Pojdi in se ne vrni)* in *Senza bagagli (Brez kovčkov)* sta dva dnevniška romana, neke vrste stik med lastno fizično eksistenco in spominom, zrcalo, ki pomaga izseljencu živeti dinamično spreminjanja z veliko mero iskrenosti in poštenosti, in po možnosti modrosti.

Ključne besede: migranti, meja, literatura, dnevnik, opazovanje.

Following my first reflection on the migratory literature of Albanian writers who have written their works in Italian language, such as the osmosis of memory, identity and transformation, my short paper is focused on the theme of looking, beyond and across the frontiers, through the diary novels of Albanian emigrants in Italy. Migrants suffer from frontiers syndrome. They look at them imploringly and respond to them aversively. They leave their homeland for something new which would be better, and instead they find themselves rejected, unwanted, uninvited. It is a journey along the metamorphosis of the way of being observed from the country of origin to that of arrival. *Goes and does not come back, Without luggage*, these are the novels that should be read as an emigrant's diary, as a link between one's physical existence and memory, a mirror that helps the emigrant to live the dynamics of transformation with the utmost sincerity and honesty, and possibly wisely.

Key words: emigrant, frontiers, literature, diary, observation

V arcare le frontiere di uno stato totalitario come era l'Albania, prima degli anni Novanta, era visto come un miracolo o un peccato mortale. Pochi, i più fortunati, ci sono riusciti. Agli altri era permesso solo sopportare quello che esisteva al di là del confine, oppure, indottrinati dalla propaganda del regime, erano costretti a cancellare l'idea che il mondo continuava a esistere oltre il muro. Era l'unico modo di sopravvivenza psicologica e fisica. Partendo da

queste premesse, il mondo oltre la frontiera non era solo l'allungamento dello stesso pianeta nel tempo e nello spazio, ma più passavano gli anni che portavano l'Albania nell'isolamento totale, più diventava un altro pianeta, il paradiso per alcuni, l'inferno per gli altri, comunque qualcosa'altro.

La caduta del muro di Berlino ha avverato il sogno degli albanesi e, poco dopo, il 1991, è stato l'anno della speranza, della liberazione

che vide centinaia di migliaia di profughi sbarcare sulle coste italiane dell'Adriatico. Cronache di giornali, testimonianze, impressioni e racconti di politici, di addetti ai centri di accoglienza si permearono dappertutto, ma quella che ha restituito tutta la sofferenza degli albanesi che attraversarono il 'mare confine', è stata la letteratura scritta in italiano dagli stessi albanesi. Scrittori di nuova generazione, emigrati in Italia, allargano la geografia della letteratura transnazionale di tradizione oramai in Italia. Nomi come Ron Kubati, Elvira Dones, Anilda Ibrahim, Gëzim Hajdari, Ornella Vorpsi, Artur Spanjoli, Leonard Guaci raccontano storie vissute personalmente o appartenenti alla memoria collettiva, risalenti al tempo del regime e del tramonto della dittatura, ma anche agli anni dell'emigrazione, che oltre ad essere lettura di intrattenimento sono anche testi degni di essere studiati per la loro natura psicologica. Della vasta produzione narrativa degli autori sopra elencati prendiamo in esame due romanzi: *Va e non torna* (Kubati 2004)¹ di Ron Kubati e *Dashuri e huaj* (Dones 2015)² di Elvira Dones, tradotto anche in italiano con il titolo *Senza bagagli*, entrambi romanzi di esordio.

Tenendo conto di quanto diceva Armando Gnisci, "l'esodo incide profondamente la vita di un uomo, tanto da dividere la sua esistenza in ante-migrazione ed in post-migrazione" (Gnisci 2003, 8), è ovvio che i migranti che scrivono non possano fare a meno di collegarsi continuamente a tale situazione di sospensione. I due romanzi citati, di taglio fortemente autobiografico, si riferiscono al periodo albanese, coincidente con la dittatura di Enver Hoxha, e si concludono con

l'abbandono e il ritrovarsi nella terra sull'altra sponda del mare.

Kubati si impegna a disegnare la propria vita a partire da alcuni semplici ricordi dell'infanzia ai tempi della dittatura, quando ancora non ne aveva preso coscienza, segnata da un evento terribile, l'arresto e l'incarceramento del padre, ex funzionario dello stato, per proseguire con l'adolescenza e la visione della TV proibita, le feste con balli organizzate di nascosto, l'imposizione ufficiale degli studi da seguire, senza possibilità di scelta, e finire la narrazione con la vita studentesca in Italia tra lavori, studi e sforzi di sopravvivenza, intercalando in un andirivieni tra presente e passato vicende personali e pubbliche in Albania, l'ultima delle quali è la fuga dal paese.

Elvira Dones, la cui biografia somiglia moltissimo a quella della protagonista del suo romanzo, un'operatrice televisiva, ci regala una doppia storia; la storia dell'Albania tra gli anni Ottanta e Novanta, nel periodo di passaggio dal regime oppressivo a quello di una apparente democrazia, con la storia di un popolo maltrattato passata inosservata a tanti paesi vicini, intrecciata a una storia d'amore, di un amore a prima vista, di un forte sentimento, di quelli che cambiano la vita. Nella sua storia è plasmata quella di tanti uomini e donne che hanno solcato l'Adriatico fiduciosi in un futuro migliore, pieni di speranza e che hanno dovuto affrontare le mille difficoltà di essere profughi, sradicati, ripudiati in patria, disprezzati dalle persone con le quali per anni hanno condiviso la loro vita.

I due romanzi possono essere narrati e riassunti su tre livelli cardine che a prima vista sembrano abbastanza semplici, ma che sullo sfondo nascondono un mondo affascinante che si stratifica anche nella realtà che circonda il lettore per il tempo in cui sono oggetto di lettura: quello temporale, scandito a sua volta in tre parti, il periodo del soggiorno in Albania sotto la dittatura comunista, l'esodo, il processo di integrazione nella nuova realtà acquisita; quello spaziale, la patria in relazione alla dittatura, che è un simbolo di prigionia collettiva e della presa di coscienza, la costruzione della mobilità all'estero, cioè lo

1 Ron Kubati è nato a Tirana nel 1971 in una nota famiglia di dissidenti. Arrivato in Italia nel 1991, vive in provincia di Bari dove continua a studiare (dottorato di ricerca in filosofia) e si dedica alla scrittura. Lavora come traduttore. In Italia ha pubblicato "Venti di libertà e gemiti di dolore" (1991), in Albania la raccolta di poesie "Tra speranza e sogno" (1992). Collabora con diversi quotidiani (La Gazzetta del Mezzogiorno e la Repubblica di Bari, inserto pugliese de La Repubblica); è membro della giuria letteraria del Premio Balcanica che viene assegnato a rotazione in diverse capitali dei Balcani.

2 Elvira Dones è nata a Durrazzo e cresciuta a Tirana (Albania). All'età di dieci anni scrive un libro (di una dozzina di pagine) che intitola "Romanzo". A sedici anni inizia a condurre programmi televisivi. Nel 1988 lascia il suo paese – a quel tempo ancora una dittatura stalinista – e si stabilisce in Svizzera. Nel 1997 pubblica il suo primo vero romanzo *Dashuri e huaj* (Senza bagagli).

spazio vuoto del viaggio verso qualche altra dimora, infine il paese d'arrivo; quello psicologico, realizzato attraverso la prospettiva, l'esperienza e naturalmente l'azione dei protagonisti, Elton e Klea Borova.

Appare evidente l'osmosi fra l'elemento temporale e spaziale, tanto da avvalersi di una nuova 'nozione topologica', secondo la studiosa Anna Federici, cronologica e puntuale insieme, "filo che si dipana dal presente alla proiezione utopica, ma è anche punto fermo per ogni momento di un'esperienza iniziatica oramai acquisita" (Federici 2011).

La sindrome delle frontiere e l'abbandono

Con la caduta della dittatura gli albanesi si sono trovati senza punti di riferimento politici e culturali, e molti sono rimasti disorientati, osserva la studiosa Maria Cristina Mauceri (Mauceri 2013, 185-200). Questa situazione di disordine e di disorientamento inizia con l'abbandono del Paese.

Il porto è circondato sia dalla polizia sia dai soldati. Non conosco l'entrata del porto. Mi vengono in aiuto i soldati. Lasciamo a loro orologi, soldi e qualsiasi oggetto loro vogliamo... // Dopo alcuni minuti, siamo nelle vicinanze di una grande nave... // che si chiama *Legend*, ... // Dichiariamo occupata la nave. ... // La nave era enorme e occuparla non era stato poi così difficile. In fondo le cose basta volerle. Con il passare del tempo la nave fu affiancata anche dall'altro lato e gli occupanti aumentarono... // qualche ora dopo i visi conosciuti aumentarono e pian piano cominciarono gli abbracci. 'Anche tu?... // guarda chi c'è.' A questo punto il genere di domanda cominciò a cambiare: 'Hai visto mio fratello? Hai visto la mia ragazza? ...' // Il mattino dopo, quando ci siamo tutti e siamo in migliaia, la nave si muove. Il mare la trascina verso non si sa dove. Non siamo noi ad attraversare il mare. È il mare che si fa attraversare. // Già in partenza, siamo digiuni più di ventiquattro ore. Non capiamo più niente (Kubati 2004, 191-193).

Sono queste le pagine che fanno rivivere la fuga verso l'Italia, desiderata da lungo tempo e programmata mille volte, la finalizzazione di un lungo tentativo che il protagonista del romanzo Elton, fa assieme a molti suoi concittadini per sferrare l'ultimo colpo al crollo del regime. Studente nell'Albania di allora, l'autore protagonista Ron Kubati realizza un filmato documentario che comprende tutti gli episodi problematici che precedettero i grandi cambiamenti. Nella sua ottica di ventenne, più che la caduta del muro di Berlino era stata la spettacolare caduta di Ceaușescu a stimolare la fantasia degli albanesi, che egli fa sventolare davanti agli occhi del lettore in ordine cronologico. La prima a farne le spese fu la statua di Stalin; *La voce del popolo*, il giornale del partito del lavoro, concesse la pubblicazione di articoli polemici come mai prima, la gente seguiva sempre più apertamente *La voce dell'America* nella sua edizione in lingua albanese, la zona residenziale delle ambasciate, attaccate una all'altra, divenne improvvisamente luogo di passaggio e di attrazione fino a quando il cordone della polizia che faceva la guardia fu rotto ed i più agitati oltrepassarono i cancelli di quella cubana e rumena, ma le preferite furono quella italiana, tedesca e francese, da dove le persone venivano trasportate al porto di Durazzo per l'imbarco verso l'Europa. La città degli studenti nella periferia di Tirana, diventato luogo di pellegrinaggio per insoddisfatti e no, ospitava di giorno in giorno minatori, operai, intellettuali, gente semplice. L'ultimo presidente comunista aveva accolto la richiesta del pluralismo politico sotto la pressione delle proteste popolari che avevano come centro magnetico lo sciopero degli studenti. Il grande crollo è descritto metaforicamente dal protagonista, testimone oculare di quasi tutte le proteste, con gli *slow motion* che caratterizzano la caduta rovinosa della statua del dittatore: "Enver Hoxha puntò i piedi per un po', poi divenne insicuro, traballante, infine cadde sciaguratamente senza schiacciare nessuno. Piazza Scanderbeg urlò come mai prima. Tutti desideravano vedere Enver Hoxha da un'altra angolatura: steso per terra" (Kubati 2004, 171).

Per Dones abbandonare il paese è stata un'avventura diversa. Vive la dittatura da una diversa posizione sociale e viene trascinata nell'avventura della grande fuga da un diverso punto di collocazione geografica rispetto a Kubati. La sua è la storia di Klea Borova, operatrice della televisione di Stato, di alto profilo pubblico, madre, non adeguata però alle direttive socialiste del socialismo in quanto divorziata, donna dall'aspetto e con vestiti appariscenti nell'Albania anni Ottanta di Enver Hoxha. Durante un privilegiato e brevissimo viaggio di lavoro scopre il mondo lontano dall'oppressione, illuminato da un raggio improvviso di luce, quale è la Danimarca, che la incanta con la varietà e l'abbondanza dei cibi, con gente vera e priva di complessi, con la libertà di scegliere i libri, la libertà di espressione, soprattutto, con i riccioli del giornalista italo-svizzero Yves Montalban. Diventa lui motivo di vita e di professione, destinatario di una corrispondenza formale (finge di scrivergli cartoline), dedicatario di un diario in inglese nascosto sotto il materasso per tenerlo all'insaputa dei genitori, perfino del figlio affinché non possa pensarne l'esistenza.

Una seconda inaspettata occasione in cui le viene proposto di andare all'estero, nell'Italia di fronte questa volta, a Milano, introduce il momento giusto per telefonare a Ives che raggiunge in un paio di ore, un suo sguardo che vale mille parole basta per salire in macchina e rifugiarsi nella Svizzera italiana, senza farsene prima un'idea, senza bagagli, provocando il suo dramma, l'abbandono del piccolo figlio Anthony e della famiglia in Albania. Lei che si era opposta quotidianamente al regime con le sue maniere e attitudini, ora segue da lontano la caduta del regime, aspetta impaziente le notizie diffuse dalle agenzie di stampa dell'Occidente. *Le Monde*, *La Repubblica*, tutti i quotidiani europei si erano accorti fortuitamente dell'Albania. Secondo questi centinaia di albanesi avevano fatto irruzione nelle ambasciate straniere a Tirana, quelle dei paesi dell'Occidente ma anche quelle dei paesi dell'Est. Quelle centinaia erano in realtà cinquemila persone che il governo albanese,

tramite una pletera di comunicati contraddittori trasmessi da Radio Tirana, presentava come "malviventi e teppisti" e definiva la loro evasione in massa come un gesto di disturbo e mirato a confondere la situazione in Albania. La sera dell'irruzione degli albanesi nelle ambasciate lei si trovava a Locarno, al concerto di Andreas Volkenweider, che seguiva con occhi sprofondati nella "penombra delle strade di Tirana", afflitta dal panico che si trasformava in lacrime e parole disconnesse.

[..] Klea si dimenticò che quel giorno lo aveva sognato per anni. Dimenticò che anche lei, una fine di ottobre, aveva fatto lo stesso, era scappata, aveva creduto nella fuga come via di salvezza, come viale della vittoria. Ora si sforzava di immaginare il primo albanese che aveva avuto il coraggio di scavalcare il muro dell'ambasciata, di quale ambasciata? Voleva sapere chi era stato il primo e che faccia aveva, e come si chiamava e in quale ambasciata aveva voluto sbattere il suo sacco di sofferenze e chi aveva lasciato a casa e se lo sapeva la madre che lui se ne stava andando e se aveva pensato che lui poteva anche morire in quell'anelito di libertà (Dones 1998, 258).

La nevrosi del successo

Il modo nel quale l'emigrante abbandona la terra nativa gli dà qualcosa dello splendore di un eroe. Così si sentivano i connazionali di Kubati quando sbarcavano sulle coste italiane nel 1991, perché avevano sfidato il regime, ed a loro parere l'Occidente li avrebbe dovuti risarcire delle sofferenze subite. L'emigrante si sente una creatura fragile nel suo vivere, confusa ed a volte anche ridicola. Nella sua psiche succedono molte cose. Paura, riluttanza, violenza della fuga e del primo contatto con un paese sconosciuto, ira, nostalgia della patria e, allo stesso tempo, sua negazione, sensi di colpa e rabbia risiedono nell'anima dell'emigrante. La reazione più istintiva è il silenzio. L'emigrante è un essere complicato, si circonda di insicurezza, per cui non cede alla narrazione. Si sente esposto al rifiuto, all'indifferenza, non protetto, sfruttato. Ragiona tra sé e si con-

vince che la sua testimonianza non vale per nessuno (Kapllani 2016, 86).

Una reazione alternativa al silenzio è il rischio, mostrarsi e introdursi, narrare il proprio viaggio doloroso e avventuroso. Potrebbe essere più pericoloso, ma di sicuro vale più del silenzio. Le aspettative non sono grandi, si pretende solo di essere capiti. E per capire un emigrante va raccontata la sua storia precedente, dell'anti-emigrazione³, gli antefatti dell'esodo. L'emigrante sente il bisogno di parlare, di sfogarsi anche con sé stesso, di confessarsi, e il diario ne costituisce una forma. Non a caso prendono via una produzione di romanzi, diari di scrittori transnazionali. "Nessuno avrebbe letto le sue cretinate" pensava Klea seduta davanti al computer che aveva solo dischi e memorie mute che, volendo, cancellava in un attimo, cosa che non poteva fare con il passato, con la sensazione di non valere in quella terra. "Avrebbe provato. Non sapeva ancora se avesse cose da raccontare alla gente, agli altri, al mondo là fuori. Ma aveva cose da dire a sé stessa. E alla terra da cui proveniva. E quello era il modo migliore, il più desiderabile, il più personale, per dire quanto serbava in sé. [...] Cosa sto facendo? [...] *Scrivo*, pensò nella lingua che non le apparteneva e che spesso, involontariamente, violava la sua. *Shkruej*" (Dones 1998, 280).

Elton, un ragazzino, non appena si era reso conto dei primi amori, per Ketì "una bambina veramente bellina" e contemporaneamente per la maestra dell'asilo che "portava un profumo molto piacevole", dimenticata Elona, compagna delle elementari, per Eltona, la nuova arrivata in classe, dai "jeans blu", "lo zaino e i pennarelli colorati" che nessuno aveva, scrive del primo momento dello scontro con la dittatura. Suo padre viene incarcerato insieme ai due cugini, funzionari dello Stato, e lui viene esiliato a Durazzo dalla nonna materna, strappato alla famiglia per il suo bene, per evitare gli insulti dei bambini del vicinato e la battaglia che Elton avrebbe dato loro.

Bastava ciò per esporlo allo sguardo di tutti e per farlo sentire diverso; un bambino che viene escluso da tutta la classe, invitata a casa di uno

che compiva gli anni³, un ragazzino aspirante alla carriera di calciatore che non viene preso, certamente non per la sua mancata bravura, figlio di due genitori divorziati⁴, controllati fino nella *privacy*⁵. "L'entrata di una prigione era un grosso portone e l'uscita era una cruna d'ago" (Kubati 2004, 49). È questo detto filosofico di sua madre a guidarlo nella vita adolescenziale. Tante eccezioni, tante carenze non solo economiche. Non avrebbe nemmeno immaginato che per la moglie di un condannato era meglio non "farsi notare", non tenere i capelli biondi, "meglio oscurarli", che era proibito avere una moglie ungherese, tanto peggio russa, altrimenti erano guai, come accaduto ad alcuni detenuti come suo padre. Le visite in carcere, la descrizione della sofferenza fisica e morale lì dentro, sono un'esperienza drammatica a parte. Ciò che non ti uccide ti rende più forte. Di qui, nella solidarietà con Edmond, figlio di Ilir incarcerato, con Iris, anche lei figlia di un dissidente, con figli di altri detenuti, scaturisce la forza per portare avanti quella esistenza, stranamente chiamata vita, tra i ricordi che hanno in comune ed i sogni che fanno insieme per fuggire verso l'Occidente.

Il regime imponeva l'egualitarismo a cui non poteva sottrarsi nemmeno l'altra categoria della popolazione, i non dissidenti, i privilegiati, rappresentata da Klea Borova, l'alter ego della Dones (Mauceri 2009, 85-107)⁶. Suo padre aderì

3 Escluso perché non aveva denunciato il suo amico Luke sentendolo dire che "le gomme da masticare, trovabili solo all'estero, sarebbero state prodotte anche in Albania, una volta morto zio Enver".

4 Il divorzio finto della coppia era praticabile durante la dittatura per il bene dei figli e per risparmiare al resto della famiglia la persecuzione. I genitori di Elton divorziano formalmente dopo la condanna del padre a dieci anni di galera, una tristezza per Elton non sapendo come stavano esattamente le cose, un sollievo per suo zio, che temeva il peggio.

5 La casa veniva visitata ogni tanto da gente non invitata, tanto meno desiderata, che vi entrava durante la loro assenza per installare o cambiare le microspie.

6 "Senza bagagli" presenta diversi aspetti che rivelano la sua affinità con le narrazioni autobiografiche. È un testo che ha permesso a Dones di elaborare il lutto dell'abbandono dell'Albania. Si è anche notato come la narrazione talvolta assuma il tono di una confessione attraverso la quale la scrittrice vuole liberarsi dal senso di colpa per aver lasciato il figlio. Inoltre accomuna questo romanzo a un testo autobiografico la testimonianza e la riflessione sulla condizione diasporica, una condizione che la scrittrice al momento della stesura del libro iniziava a condividere con altri connazionali. [...] *Senza bagagli* è

sce al Partito, lei lavora nel centro cinematografico, per cui gode del privilegio di viaggiare, di una buona reputazione nella società e della possibilità di maggiore guadagno rispetto alle altre professioni. Il tutto pesa poco rispetto alle difficoltà della dittatura. Lei è anticonformista e lo manifesta nel suo modo di vestire, vestiti attillati, minigonna, colori accesi, bavero rialzato, che provocano alcune riunioni dell'organizzazione del Partito, gode della libertà di gestione della propria vita e può decidere autonomamente di divorziare dal marito, un noto medico, senza un motivo sostanziale, gode inoltre di un impegno professionale privo di ideologie. La mancanza di rispetto per le norme morali socialiste pone Klea allo sguardo di tutti. In ambito professionale è sorvegliata sul piano politico da qualche membro del Partito, dalla polizia segreta, *Sigurimi*. Suscita la curiosità dei vicini in quanto donna sola, affascinante, di cui sorvegliano la vita privata. Aveva "pregato decine di volte di non arrabbiarsi con la curiosità malata di Tirana", ma senza risultato perché sarebbe stato come privare la gente del cibo e dell'aria.

Forse lo sguardo in Dones, come nota la studiosa Cristina Maria Mauceri, non è solo una pura curiosità, ma anche un modo per scoprire altri modelli di vita. L'atmosfera che precede il primo viaggio di Klea all'estero è piena di raccomandazioni delle amiche di "guardare (la Danimarca) anche per loro" oppure di richieste di portare gomma da masticare per i bambini. Il clima sociale e politico soffocante a Tirana ed i

una riscoperta delle proprie radici e nello stesso tempo un sofferito requiem per un'identità perduta che solo attraverso la scrittura può essere ricostruita".

7 "L'interesse e i pettegolezzi inarrestabili della gente avevano iniziato a soffocarla. Questo fa l'amore con quella, quell'altro ha avuto uno zio in carcere sei mesi per furto, quella si prende per i capelli con la suocera, e quella poi, che si conchia come una donna di strada e il marito che sta a guardare, quella Klea della televisione, all'ultimo concerto avete visto cosa s'era messa addosso? Avrebbe fatto meglio a metterselo in testa il vestito, è impossibile che sia una così brava ragazza come finge di essere, sembra un angelo ma chissà cosa nasconde, che a noi non la dà a bere con quelle furbizie, chissà dove lo tiene l'amante, è impossibile che non se la spassi con tutto quel teatro e quella televisione. Eh figliola, eri bellissima ieri sera in televisione, che ti venga un colpo, sembravi una stella. E poi, anche così sei splendida, beato chi ti avrà. Tutto questo lo era diventato insopportabile." (Dones 1998, 70).

rammarichi di Klea, come il suo rapporto con l'ex marito Giorgio, la tristezza inguaribile del figlio Anthony, la tragedia della sua amica Linda⁸, che non vuole «morire dentro», la carne bovina introvabile, l'amore per Yves lontano, sono ragioni più che convincenti per la decisione tanto pensata e improvvisamente presa di abbandonare l'Albania, il cui cadavere verrà descritto dopo, su un foglio bianco, per l'ufficio generale dei profughi, mentre spiegava il motivo della sua fuga:

"Le toccava scrivere la lettera – rendiconto – confessione più difficile della sua vita. [...] scrisse di donne costrette a divorziare dai mariti, accusati di tradimento della patria, per salvare i figli dai campi di lavoro. Scrisse di qualcuno che era stato sbattuto in prigione a quattordici anni, era il 1950, per una poesia d'amore inviata alla compagna di banco. Era ancora in carcere, condannato per 'amore borghese'. Il prigioniero non aveva mai toccato quella ragazza nemmeno con un dito. Scrisse di famiglie distrutte dal marito che aveva denunciato la moglie e della moglie che aveva denunciato i figli per "agitazione e propaganda contro il Partito", scrisse della fame dei bambini e di libri proibiti, del controllo sistematico delle antenne tivù e dei temi obbligatori a scuola: 'In Albania i bimbi sono i fiori della vita'. Il cadavere dell'Albania giaceva sul foglio bianco" (Dones 1998, 225).

Amore e odio della Patria

Il contatto con l'Occidente ha finalmente avverato il sogno di tanti albanesi. Lunga l'attesa, grande il sacrificio, pesante la vita sotto la dittatura, altrettanto profonda la delusione. Non basta trovarsi dall'altra parte per trovare la libertà. Klea, Elton e molti altri profughi come loro sco-

8 Linda era la bellissima amica di scuola di Klea che, a causa di un incidente all'età di dieci anni, aveva perso l'uso delle gambe, per cui si trova sulla sedia a rotelle. Lei aveva un ricchissimo mondo interiore. Le amiche ricordavano benissimo il tema libero che aveva svolto in letteratura al secondo anno del liceo, in cui aveva scritto che sognava di essere una ballerina di danza moderna e che in età avanzata, quando non avrebbe potuto più danzare, avrebbe scritto musica per balletti moderni, dove il corpo sarebbe stato libero di imitare la vita quotidiana "senza irrigidirsi nei movimenti ridicoli, in preda ai crampi, della danza classica". La sua vita è rimasta preda della mancanza di libertà in tutti i sensi, per cui lei si ribella e, un bel giorno, si impicca.

prono subito che ci sono dei limiti posti alla loro libertà di movimento, alla possibilità di ricominciare una vita nuova, diversamente da quanto sognato. Si ha a volte la percezione di vivere nella stessa situazione lasciata alle spalle a Tirana.

È violazione di libertà la curiosità degli occidentali durante il soggiorno in Danimarca, anche se di natura diversa da quella degli albanesi, per cui Klea e la sua collega Alba, non ancora profughe, si sentono inferiori in quanto provenienti da un paese arretrato e sconosciuto a tutti.

Ah - dicevano i francesi o gli irlandesi, o gli olandesi, - siete voi le albanesi. Avevamo visto i vostri nomi sull'elenco dei partecipanti e ci siamo detti: chi sa come sono le albanesi, cioè, che aspetto avranno, come saranno. ./.
È la prima volta che vediamo degli albanesi, ed il bello è che sono donne (Dones 1997, 32).

Ma il vero contatto di Klea con l'Occidente è la fuga in Svizzera, dove affronta la vera realtà, dove capisce che nessuno viene accolto a braccia aperte, ricordandole che lei in Svizzera "era una straniera". I primi tre mesi non le era stato concesso il diritto di lavorare. Ironia della sorte, prima doveva essere vaccinata. Poi doveva passare alla Polizia degli stranieri, che l'avrebbe munita di un permesso di soggiorno provvisorio e di un permesso di lavoro. Dopo mesi di tentativi inutili in cerca di lavoro, avrebbe potuto esercitare la sua professione di insegnante di inglese o qualcosa del genere, seppe che la sua laurea universitaria non era riconosciuta e che avrebbe dovuto sostenere altri esami in una scuola dell'Occidente, a Zurigo o a Lugano. I controlli rigidi della polizia svizzera, che le ricordano quelli albanesi, e l'isolamento, poiché non esiste ancora una diaspora albanese, per cui il suo isolamento è anche linguistico, aggravano i sensi di colpa per aver lasciato la terra nativa e il figlio, tanto che la vita le pare una nuova prigionia in una terra che le dava "solo strade pulite e relazioni ipocrite", (Dones 1997, 227) a cui non poteva essere riconoscente solo perché le aveva dato una dimora e nessun lavoro, dove si sentiva un mostro. È così precorritrice della delusione con la quale si scon-

trarono migliaia di profughi albanesi che guardavano all'Occidente come alla terra promessa. Lei capiva benissimo la negazione della giovane donna col figlioletto tra le braccia quando gridava "è *deutsch*, è nato pochi giorni fa all'ambasciata tedesca, sarà *deutsch*, non è albanese, maledetta Albania!", come capiva benissimo la speranza dell'illusione che per la donna era là, in Germania, un breve sogno in cui la "Germania li aspettasse a braccia aperte per regalare loro una vita da favola" (Dones 1997, 262).

Klea si sente non di meno oggetto dello sguardo in Svizzera⁹, diversamente da Elton che, nel paese dove dovrebbe avere la massima serenità, rivive stati di ansia provocati dal trauma dell'infanzia, ma non da eventi realmente accaduti¹⁰.

La curiosità va di pari passo con il pregiudizio, "Voi dell'Est avete un piccolo problema con la disciplina al lavoro", dice il padrone del centro commerciale dove Klea riesce a sistemarsi. Saranno episodi frequenti negli anni seguenti e non solo in Svizzera ma ovunque ci fossero i profughi. I padroni della pizzeria non avevano mai mandato giù il fatto che Elton rappresentasse le due categorie di gente da loro più odiate, gli stranieri e gli studenti.¹¹

L'emigrante vive nel regno del verbo 'dovere'. Elton, studente universitario in Italia, si mantiene durante gli studi lavorando come in-

9 Nella solitudine in cui è caduta, Klea viene disturbata dai commenti idioti di qualche signora ben vestita e con un trucco orribile, tipo "ah, buonasera signora. Uh, quasi non l'avevo riconosciuta, è la fidanzata del figlio dell'avvocato Montalban. Auguri! La Signora Montalban, la moglie dell'avvocato, mi ha parlato bene di lei, non mi ricordo da dove viene? Ho dimenticato come me l'ha detto." E continuava così tutte le volte che la incontrava a passeggio con il cane: "Quale lingua si parla lì? Non siete cattolici, credo".

10 Elton è diventato claustrofobico a causa di quello che aveva vissuto nel passato; la prigionia, l'allontanamento da casa dopo l'arresto del padre, la famiglia spiata dalla Polizia segreta. Da adulto ha paura dei luoghi chiusi, è turbato dai passi lontani di qualcuno, pensando sempre che la sua presenza in un posto sia illecita. "Quando mi trovo in un ambiente che non conosco non perdo mai di vista l'uscita. Mi viene spontaneo. La forza dell'ignoto ti costringe a metterti di fronte alle più impensate possibilità. Anche una sede qualsiasi può trasformarsi in un non so cosa... quel luogo suscitava paura a me e pena per loro" (Kubati 2004, 127).

11 Del maltrattamento dei giovani albanesi in pizzeria da parte del proprietario Nardon e del suo connazionale Saverio, si legga in *Va e non torna*, pp.145-148.

terprete e traduttore per il tribunale, facendo il traduttore di intercettazioni, con il lavoro in pizzeria, così come tanti altri come lui, studenti e no, come Leo che non ce la fa più perché:

Quello stronzo di Nardino mi vuole in pizzeria fino a tardi, invece a mezzanotte dovrei prendere il furgone per distribuire i giornali. /.../ Pagano poco, e la casa come la pago, e le bollette? /.../ E la bambina quanto mi costa? Il cibo, i vestitini, le medicine... /.../ e la bolletta del telefono, e il bollo della macchina? No, no, me ne devo andare (Kubati 2004, 28).

Klea pure volava coi pensieri nella terra che odiava e amava allo stesso tempo, nel suo modesto ufficio, nella sua televisione, diversamente dai commenti dei colleghi giornalisti di Ives, secondo cui per lei era “meglio vivere qui che sotto la dittatura” (Dones 1997, 248). Le porte dell’Occidente erano socchiuse. Tutto quello che riuscivano a sapere su di noi dell’Est era solo questo, un pezzo di pane, dimenticando che la vita richiede l’anima per viverla. E, all’anima si erano posti dei confini entro cui venivano inchiodati tutti i fuggiaschi dell’Est.

Gli emigranti devono riuscire nel paese in cui sono venuti, per forza, per non tornare indietro falliti. *Va e non torna*, il titolo del romanzo di Kubati, si riferisce al folclore balcanico, un motivo ricorrente alla base di tanti racconti. L’eroe della favola (l’emigrazione nel caso nostro) si trova sempre all’incrocio di tre direzioni: va e torna facilmente, va e torna con difficoltà, va e non torna. Le prime due sono favole del fallimento. La terza è simbolo della vita che trionfa:

Gli eroi sono sempre giovani. /.../ in realtà non hanno scelta. Tutti s’incamminano incoscienti, per impulso, verso la terza via, verso il futuro che si apre all’inedito, verso un futuro diverso, forse senza prendere neanche sul serio l’ammonimento che non sarebbero più tornati. Le tre vie in realtà coesistono. La narrazione però non può non occuparsi della vita che passa obbligatoriamente per la terza via (Kubati 2004, 186-7).

Usando un motivo fiabesco Kubati ha fatto, in modo metaforico, il bilancio degli albanesi in Italia. Una è la categoria di chi si è lasciato abbandonare ai fenomeni sociali e morali negativi, per loro Elton fa l’interprete durante i processi giudiziari o traduce le telefonate intercettate. *Dashuri e huaj*, il titolo in lingua originale del romanzo di Dones, *Amore straniero*, secondo Mauceri sottolinea la relazione sentimentale tra i due personaggi principali, la donna albanese e il giornalista occidentale. Oserai interpretare questo titolo come una metafora dell’amore pazzo degli albanesi verso l’Occidente, tanto da far diventare loro amanti furiosi e non ricambiati nel loro sentimento, cioè rifiutati. L’altra categoria rappresenta chi, come Elton, si è integrato con difficoltà ma con dignità nella società italiana. Il fallimento amoroso non fece arretrare Elton, perché aveva capito che i suoi “bisogni avevano inventato o scoperto Elena”, la ragazza italiana conosciuta tra le aule dell’università, un mezzo per sentirsi realmente integrati nel paese di accoglienza.

“La città alle nostre spalle diventa sempre più piccola, ma davanti a noi non si vede niente” è la frase che chiude il romanzo di Kubati, come forte messaggio della condizione caotica dell’esule, per cui l’Occidente è ancora lontano e che ha fatto solo un salto nel buio. Per citare Dones “Partiamo. Viviamo. Con coraggio. E senza bagagli.”

In conclusione, nonostante i romanzi siano autobiografici, con sullo sfondo il contesto della dittatura, raccontano la vita di un’intera generazione di giovani e adolescenti che hanno lasciato l’Albania in cerca di una nuova patria per poter realizzare i sogni.

Tra le righe dei due romanzi emerge la figura dell’emigrante con la *sindrome delle frontiere*, non solo quelle convenzionali, ma anche quelle invisibili, riscontrabili nella quotidianità. Si lascia scorrere sotto gli occhi la surreale volontà di dare un senso all’abbandono della terra natia, che nei due specifici casi è la fuga da circostanze diverse.

La sindrome delle frontiere si sviluppa poi nella *nevrosi del successo*, un successo che conferisce il diritto di restare nella nuova terra. Il doppio punto di vista, di chi è in Albania e di chi, esule, se ne allontana, mette in evidenza, senza fare sconti, la condizione dell'Albania sotto il regime comunista.

Si conclude con la triste riflessione sugli emigranti, condannati ad amare e odiare contemporaneamente la propria terra. La narrazione transita tra l'Albania e l'Italia, per cui il passato ed il presente sono sempre compresenti, la continua alternanza spaziale e temporale, testimonia la condizione dislocata dell'emigrante, creando una discordia tra le due realtà diametralmente diverse.

Povzetek

Albanski pisatelji nove generacije, ki so se izselili v Italijo, širijo zemljevid transnacionalne literature v Italijo od devetdesetih let dalje. Njihova dela pripovedujejo o resničnih zgodbah ali takih, ki so del kolektivnega spomina, in segajo v čas režima in propada diktature, a tudi v leta izseljenstva in imajo, poleg svoje razvedrilne funkcije, tudi raziskovalno vrednost zaradi njihove psihološke vsebine.

V prispevku obravnavamo dva romana *Va e non torna* (*Pojdi in se ne vrni*) Ronija Kubadija in *Senza bagagli* (*Brez kovčkov*) Elvire Dones. Oba sta prvenca z izrazito avtobiografsko vsebino, ki obravnava obdobje diktature in se zaključita z izselitvijo in pristankom na drugi strani morja.

Kubati oriše svojo zgodbo od otroških spominov vse do časa diktature, očetove aretacije in internacije, najstništva in gledanja prepovedanih televizijskih programov, na skrivaj organiziranih plesov, prisiljenega študija, ter se zaključí z opisom študentskega življenja v Italiji ob službi, študiju in napornem preživetju s preskakovanjem med preteklostjo in sedanjostjo ter osebne usode z javnim življenjem v Albaniji, med katerimi izstopa predvsem njegov beg iz domovine.

Življenje protagonistke romana Elvire Dones se zrcali v biografiji avtorice, televizijske delavke, ki opisuje dvojno zgodbo: zgodbo Albanije med osemdesetimi in devetdesetimi leti, v obdobju prehoda iz zatirajočega režima v navidezno demokracijo, ter ljubezensko zgodbo, eno od

tistih, ki spremenijo tok življenja. V njeni zgodbi se zrcalijo zgodbe mnogih mož in žena, ki so prečkali Jadransko morje v upanju na boljšo bodočnost, polni zaupanja, ki pa so morali obenem prestati težave izseljenstva, izkoreninjenosti, zavrnitve na domači zemlji, prezrti s strani tistih, s katerimi so do takrat delili svoja življenja.

Oba romana lahko pripovedujemo in obnovimo na treh različnih nivojih, ki se na prvi pogled zdijo enostavni, a v ozadju skrivajo čudoviti svet, ki je razdeljen tudi v realnosti bralca: časovni nivo, ki se razvija v treh obdobjih, tistem v Albaniji, izselitev, proces integracije v novo družbo; prostorski nivo, domovina v odnosu do diktature, simbol kolektivnega zapora in zavedanja, gradnja mobilnosti v tujini, oziroma prazen prostor potovanja proti novemu domu, in končno kraj prihoda; in še tisti psihološki, ki se izkaže iz perspektive, izkušnje in seveda dejanj protagonistov, Eltona in Klee Borova.

Med vrsticami obeh romanov izstopa figura izseljenca, ki trpi za sindromom meje, ne samo tiste konvencionalne, a tudi tiste nevidne iz vsakodnevnega življenja. Pred našimi očmi drsi nadnaravna želja, da bi osmisлил umik iz domovine, ki je v obeh specifičnih primerih beg iz različnih okoliščin.

Sindrom meje se nato razvije v iskanje uspeha, ki pa podeljuje pravico, da priseljenec ostane v novi državi. V psihi izseljenca so velike psihološke dileme. Gre za zapleteno osebnost, polno negotovosti, zato se s težavo prepusti pripovedovanju. Počuti se izpostavljenega indiferenci, negotovega, izkoriščenega. Zato da razumemo migranta, je potrebno, da pogledamo v njegovo preteklo zgodbo, tisto pred emigracijo, kar se je zgodilo pred odhodom in oblika dnevnika je za to zelo primerna. Dvojni zorni kot, tistega, ki je odšel, in tistega, ki je ostal, izpostavi stanje Albanije v času diktature, ne da bi pri tem povzročil napetosti.

Članek se zaključí z žalostnim razmišljanjem o priseljencah, ki so obsojeni, da ljubijo in istočasno sovražijo svojo zemljo. Spreminjajoče pripovedovanje med Albanijo in Italijo, zaradi katere sta preteklost in sedanjost, so-pri-sotna, ter neprestana prostorska in časovna alternacija pričata o dislociranem stanju migranta in o nesoglasju med dvema svetovoma, ki sta si diametralno nasprotna.

»Mesto za našim hrbtom se manjša, pred nami pa ne vidimo ničesar« je stavek, ki zaključuje Kubatijev roman in simbolizira kaotično sporočilnost migranta, za katerega je Zahod še daleč in nosi občutek, da se je vrgel

v črno luknjo. Če citiramo Dones: »Gremo. Živimo. Hrabro. In brez kovčkov.«

Summary

New generation Albanian writers, emigrating to Italy, broaden the geography of transnational literature of today's traditions in Italy, from the 1990s. Their works tell stories that had been lived personally or belonging to collective memory, from the time of the Stalinist regime and the fall of the dictatorship, but also stories during the years of emigration, which, in addition to reading for entertainment, are also worthy texts for the study of psychological nature.

In this short speech we deal with two following novels: *Goes and does not come back* (Kubati, R. 2004) by Ron Kubati and *Without luggage* (Dones, E., 2015) by Elvira Dones, both novels being the first two novels for each author, disposing of a strong autobiographical note, referring to the dictatorship period and ending with abandonment, on-the-spot discovery on the other side of the sea.

Kubati shows his own life, memories of childhood during the dictatorship period, the arrest and imprisonment of his father at his teens and the prohibition of watching TV, dancing parties organized in secret, the official determination of pursuing studies, and the narration ends with his student life in Italy among work, studies and efforts of survival, interspersing in a back and forth between the present and the past personal and public events in Albania, the last of which is the flight from the country.

Elvira Dones, whose biography closely resembles that of the protagonist of her novel, a television operator, gives us a double story; the history of Albania between the eighties and nineties, in the period of transition from the oppressive regime to that of an apparent democracy, intertwined with a love story, of those that change life. Through her story the author shapes that of many men and women who have crossed the Adriatic confidant in a better future, full of hope and who have faced thousand difficulties of being refugees, uprooted, repudiated at home, despised by people with which for years have shared their lives.

Elvira Dones, whose biography closely resembles that of the protagonist of her novel, a television operator, tells us a double story; the history of Albania between

the 80s and 90s, in the period of transition from the oppressive regime to that of an apparent democracy, intertwined with a love story, of those who change their lives. In its history, it shaped that of many men and women who crossed the Adriatic confidant in a better future, full of hope and who faced the thousand difficulties of being refugees, uprooted, repudiated at home, despised by people with whom they have shared their lives for years.

Both novels can be narrated and summarized in three cardinal plans which at first sight seem quite simple, but which hide in their background a fascinating world in layers even in the reality surrounding the reader: the temporal, in turn divided into three parts, the stay period in Albania under the communist dictatorship, the exodus, the process of integration into the new acquired reality; the spatial one, the fatherland in relation to the dictatorship, symbol of the collective prison and of awareness, the construction of mobility abroad, namely the empty space of the journey to another home, finally the country of arrival; the psychological one, realized through perspective, experience and certainly the action of the protagonists, Elton and Klea Borova.

Through the lines of the two novels, emerges the figure of the emigrant who presents the syndrome of frontiers, not only the conventional ones, but also those which are invisible and present in everyday life. There remains to us the surreal desire to give meaning to the fatherland abandonment, which in the two specific cases is the escape from different circumstances.

The frontiers syndrome then evolves into the neurosis of success, which confers the right to remain in the new land. Many things happen in the emigrant's psyche. He is a complicated being, he surrounds himself with insecurity, so he does not immediately give in to the narration. He feels exposed to rejection, indifference, unprotected, exploited. To understand an emigrant, his first story must be told, that of the "anti-emigration", the background of the exodus and the diary is a form of it. The double point of view, of those who are in Albania and those who are in exile, undoubtedly highlights the condition of Albania under the communist regime.

It ends with the sad reflection on immigrants, condemned to love and hate their homeland at the same time. The narration moved between Albania and Italy, whereby the past and the present are always present, the

spatial and temporal continuous alternation, testifies to the displaced condition of the emigrant, creating a discord between the two diametrically different realities. “The city behind us becomes smaller and smaller, but nothing can be seen before us” is the phrase that closes Kubati’s novel, as a strong message of the chaotic condition of the exile, so that the West is still far away and has just taken a leap in the dark. To quote Dones “Let’s go. We live. With courage. And without luggage.”

Riferimenti bibliografici

- Dones, E. 2012. *Elvira Dones official website – italiano*. [Http://www.elviradones.com](http://www.elviradones.com).
- Dones, E. 1998. *Senza bagagli*. Nardò: BESA Editrice.
- Dones, E. 2015. *Dashuri e Huaj*. Tiranë: Botime Pegi.
- Federici, A. 2011. “Autopsia dell’animo: la migrazione nei romanzi di Elvira Dones.” In *Scritture italiane della migrazione*, a cura di Ornella Vorpsi e Anilda Ibrahim, 1-21. Toulouse: Line@editoriale.
- Gnisci, A. 2003. *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi.
- Kapllani, M.G. 2016. *Ditar i shkurtër kufijsh*. Tirane: Nereida.
- Kubati, R. 2004. *Va e non torna*. Nardò: BESA Editrice.
- Mauceri, C.M. 2009. “Oltre il muro: dramma personale e nostalgia conflittuale in *Dashuri e huaj* di Elvira Dones.” In *La storia nella scrittura diasporica*, a cura di Franca Sinopoli, 85-107. Roma: Bulzoni.
- Mauceri, C.M. 2013. “Variazioni sul tema dello sguardo nei romanzi d’esordio di Dones e Kubati.” In *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, a cura di E. Bond, D. Comberciati. 185-200. Nardò: BESA Editrice.

L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo di Bonaventura Vidovich tra letteratura, mitologia e storia

Ana Bukvić
Università di Zara, Dipartimento di Italianistica

69

Prispevek prinaša analizo drame *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo* Bonaventura Vidovicha, ki je izšla v Livornu leta 1875, ko je vladalo posebno zanimanje za bosansko vprašanje; v ta sklop zanimanja se uvršča tudi tragedija Luigija Ficherta *Bielka di Bosnia (Bjelka iz Bosne)*. Prispevek analizira Vidovichevo prepletanje med literaturo, mitologijo in zgodovino, s katerim želi ustvariti kulturno okolje, ki bi izbrisalo vsako delitev med narodi in ljudstvi kot so Italijani, Slovani in Turki v zapletenem zgodovinskem kontekstu.

Ključne besede: Bonaventura Vidovich, *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo*, literarno okolje, alegorično-socialna drama

The contribution analyses the social-allegoric drama *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo* of Bonaventura Vidovich, published in Livorno in 1875. It is a period of the particular interest for the Bosnian social and political context, which can be seen also in Fichert's tragedy *Bielka di Bosnia*. The contribution tries to highlight how Vidovich uses literature, mythology and history to build a cultural imaginary that erases all limits between nations and peoples such as the Italians, the Slavs and the Turks in a complex historical context.

Key words: Bonaventura Vidovich, *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo*, cultural imaginary, social-allegorical drama

Questo contributo verte sull'analisi dell'intersezione tra letteratura, mitologia e storia nel dramma *L'insurrezione erzegovese. La Slavia - Il mondo* di Bonaventura Vidovich, figlio unico di Anna e Marco Antonio Vidovich, noti letterati e intellettuali dalmati¹. Sappiamo poco della sua vita. È, infatti, la corrispondenza tra i coniugi Vidovich e Niccolò Tommaseo che mette in luce il profilo del giovane Bonaventura². Si suppone che Bo-

naventura sia nato intorno al 1828 (Zorić 2002, 367-541) e Marco Antonio Vidovich diede a suo figlio il nome di suo fratello Bonaventura Vidovich (1775-1859).³ In una delle lettere indirizzate a Tommaseo, Marco Antonio Vidovich cer-

e Niccolò Tommaseo collaboravano a un progetto di raccolta dei canti popolari dalmati (Zorić 2002, 367-541).

3 Durante il dominio francese, Bonaventura Vidovich, fratello di Marco, era segretario del cavaliere Giandomenico Garagnino a Ragusa (Dubrovnik), e in seguito rimase nel servizio civile, occupandosi principalmente di questioni economiche. Nel 1841, il pretore di Sebenico, Natali, informò la polizia di Zara che si trattava di un buon funzionario, affidabile e diligente, fedele alle autorità austriache. Tommaseo lo descrisse nel modo seguente: "Uomo nobile d'animo, ancor, più che d'origine, cortese, ingegnoso, operoso, che faticò tutta la vita soffrendo disagi in pro della sua numerosissima e tutta ingegnosa famiglia" (Zorić 2002, 421). Nel 1847 Giuseppe Sabalich lo chiama dilettante filarmonico accanto a Simeone

1 Per una biografia dettagliata rinvio agli studi di: Zorić 1970, 1971; Dujmić 1998; Rados 2007; Tomasović 2009; Nižić 2009.

2 I coniugi Vidovich conobbero Niccolò Tommaseo il 25 ottobre 1839 sul piroscalo del Lloyd austriaco "Barone Stürmer" durante il viaggio tra Curzola, Ragusa e Cattaro nell'anno in cui Tommaseo riscopriva la Dalmazia. Oltre ad essere amici, i coniugi Vidovich

ca una raccomandazione per il figlio e accenna al suo carattere pesante:

Com'Ella sà ho un figlio. Lode al Cielo non è stupido, ma si bene piuttosto intollerante del fermo oppressivo sistema dell'odierna pubblica istruzione. Quindi ha dovuto quest'anno ripetere la prima Ginnasiale. Ben spero che quest'anno lo supererà questo colle di bronchi e sterpi. In ogni modo gli tornerrebbe sempre ad utile una di Lei raccomandazione al Sig. Professor Butturi, Direttore dei Ginnasi. Per tale raccomandazione appunto a Lei ricorro. - Se la ricerca sta in convenienza ai di Lei riguardi, mi porgierò di consegnare io stesso la lettera, che Ella può spedirmi liberalmente con la posta. - Mi perdoni, e mi seguiti la Sua grazia (Zorić 2002, 526-27).

È interessante il rapporto della polizia di Zara del 7 luglio 1844, in cui si afferma che Marco Vidovich abbia un figlio di circa 16 anni che adora i bar e il biliardo e frequenti Giulio Sabalic (ibi, 453). Dopo la scomparsa del marito, avvenuta nel 1868, Anna Vidovich ha informato Tommaseo che suo figlio si era trasferito in Italia. Bonaventura Vidovich sperava di concretare facilmente le sue idee letterarie e filantropiche in una nuova atmosfera di democrazia e con l'aiuto di Niccolò Tommaseo, Federico Seismit-Doda ed Emilio de Tipaldo. La preoccupazione e il dolore per la perdita del figlio e dei nipoti è stata espressa da Anna Vidovich anche in versi che sono conservati in un manoscritto nel Fondo Tommaseo a Firenze⁴. Dopo l'insuccesso in Italia, Bonaventura è riuscito a trovare una posizione di segretario comunale a Scardona in Dalmazia con l'aiuto del famoso pittore zaritano Francesco Salghetti Drioli (Zorić 2002, 521). La produzione letteraria di Bonaventura Vidovich è di breve respiro, poco capace di creare una linea di sviluppo, cioè di dare continuità allo slan-

de Stermich, Amadeo Fabris, Carlo Zerboni e altri (Sabalic 1904-1922, 181).

4 "Piangi il consorte! / pe' figli cari / Pietà richiedi misera Madre! / Ah! ti conforta, va sì chi or vole / Esser de' figli tuoi anche il padre!" (Zorić 2002, 521).

cio creativo. In allegato alla lettera del 25 marzo 1844, Marco Antonio Vidovich inviò a Tommaseo alcuni componimenti del figlio in prosa e in versi, giustificando i suoi errori grammaticali e stilistici con un accenno a lezioni deludenti in verseggiatura. Nomina una sessantina dei lavori del giovane Bonaventura definendoli drammi, commedie e farse che purtroppo sono rimasti indisponibili (Zorić 2002, 526-527). Poche opere sono state pubblicate: *Idee accennanti al modo di togliere il pauperismo presentate ai filantropi ricchi, agiati e poveri*, un saggio pubblicato a Livorno nel 1876⁵, la poesia *In morte di S.M. il re d'Italia Vittorio Emanuele II e per l'avvenimento al trono di S.M. il re Umberto I* nel 1878 (Vidovich 1878) e il dramma allegorico-sociale *L'insurrezione erzegovese. La Slavia - Il mondo* in sei atti con prologo, pubblicato sempre a Livorno nel 1875 e dedicato agli amici dell'umanità. La notizia del dramma allegorico-sociale era apparsa sulla rivista zagabrese *Vienac* il 15 dicembre 1875 e fu Ivan August Kaznačić a comunicare che il figlio di Anna Vidovich⁶ era autore di un dramma allegorico-sociale, *Ercegovacki ustanak. Slavija. Sviet.*, il cui valore letterario non si poteva svalutare per il fine umanitario dell'opera (Kaznačić 1876, 79-80). Il dramma incuriosì Giuseppe Garibaldi, fatto che veniamo a sapere da una lettera del famoso condottiero e patriota italiano indirizzata a Bonaventura nel 1875 (Berlam 1934). L'interesse per la Bosnia e Erzegovina di Bonaventura Vidovich trova la sua origine nella tradizione familiare. Delle sciagure del popolo bosniaco aveva scritto già suo padre Marco Antonio Vidovich nel 1844. Egli tradusse la poesia *Ercegovci i Bošnjaci. Častnomu gospodinu A. Gutti na njegovu xalbu koju pokazuje u Zori pod brojem 30 tekuche godine* pubblicata nel-

5 In questa discussione, in dieci capitoli, mostra una sincera preoccupazione per i gravi problemi socio-economici che affliggevano la società e gli individui allo stesso tempo. Nella prefazione, sottolinea che è abituato a pensare di voler scrivere come pensa, mentre il suo obiettivo è il bene comune, e aggiunge che si sforza di andare oltre i confini della convivenza e dei diritti. Dall'ampio testo in prosa apprendiamo che è contro la violenza, il politicismo e le false promesse. Ai poveri dovrebbe essere data l'opportunità di ricevere l'istruzione ed avere un lavoro (Zorić 2002, 526-527).

6 Ivan August Kaznačić per errore dice "il fu Ana Vidovich", però la famosa scrittrice dalmata morì quattro anni dopo, nel 1879.

la *Zora dalmatinska* nel 1848. Il titolo della traduzione era *I popoli d'Ercegovina e Bosna ad Antonio Gutta pel suo lamento nella Zora* al n. 20 *anno corrente*. Versione dall'illirico nella *Zora* al n. 40. Dedicata alle Guardie Nazionali Dalmate, Zara, 1848. L'introduzione alla traduzione venne fatta da Luigi Giurich. Marco Antonio Vidovich scrisse della necessità che gli slavi dalmati aiutassero il popolo fraterno che sofferiva sotto il giogo straniero (Zorić 1961, 188), mentre uno dei motivi per la stesura dell'opera può essere l'origine bosniaca della famiglia Vidovich (Vidovich 1875, 1).

I Il titolo del dramma *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo* ci dirige inesorabilmente al dramma storico come punto di partenza. La rivolta, iniziata dai Croati, si svolse nel 1875 in Erzegovina, soffocata, però, dall'Impero ottomano, che poi fu sconfitto dalla Russia e dovette accordarsi per la pace a Santo Stefano, e più avanti per un nuovo trattato di pace a Berlino nel 1878, con il quale la Bosnia e Erzegovina furono incluse nel protettorato austro-ungarico⁷ (Pavličević 2000, 12). L'anno di pubblicazione del dramma coincide con l'anno della rivolta e ne illumina la prospettiva storica, ma Vidovich non ha presente l'esito della rivolta, così lo sfondo storico non è esplicitamente esposto. Egli, invece, privatizza un conflitto sociale e lo rappresenta attraverso un intreccio amoroso, il che serve da incitamento alla rivolta. Il dramma consta di 6 atti e presenta un'ampia panoramica dei personaggi che contribuisce a conferire al dramma una forma aperta (Pfister 1998, 246). Ci sono Mohamed-Pascià, governatore d'Erzegovina, Fatima, una giovane turca, moglie del Pascià, Ahmed, colonnello e comandante delle truppe turche, Djemal, un giovane capitano turco, l'addetto al Pascià, Paolo, giovane possidente erzego-

vese, Caterina, signora erzegovese, sua figlia Daniza, Giorgio, signore montenegrino, Adalberto, giovane signore italiano, fra Guido, cappuccino di circa 60 anni, un oste, il servo di Caterina, il Negro, due schiave turche, schiavi neri, il popolo erzegovese, soldati turchi, i personaggi del prologo, il personaggio allegorico rappresentante la fede. L'azione è ambientata a Trebinje, in Erzegovina. In un istante ci troviamo di fronte a uno spazio dilatato, in cui viene a situarsi un ampio numero di personaggi, ma Vidovich sembra essere attratto più dalla dimensione dell'interno che di quella dell'esterno. È solo nel prologo e nella scena finale che presenta un ambiente aperto. Nel prologo l'autore menziona una campagna e un fiume che potrebbe essere Trebišnjica, il fiume che scorre per Trebinje. Si nota un'equivalenza semantica tra il luogo dell'azione e le vicende. Gli spazi chiusi sono presentati come spazi che generano ansia ed angoscia: "Fatim. [...] Già, così rinchiusa come sono, in un dorato e gemmato sepolcro, la mia esistenza è inutile [...]" (Vidovich 1875, 72), mentre gli spazi non limitati, cioè aperti, hanno una valorizzazione positiva e creano l'ambiente per le nozze di Paolo e Daniza e la scena del prologo dove incontriamo il Destino delle Nazioni e la Vila.

Il prologo derealizza che il titolo implicasse una vicenda storica precisa e sottintendesse una ricostruzione dell'episodio storico. Inoltre, le *dramatis personae* del prologo incarnano le virtù e le passioni e contribuiscono all'allegoria del dramma (Solar 2011, 13). Sono Il Destino delle Nazioni; un uomo d'imponente aspetto con una spada, La Vila rappresentata da una giovinetta in costume slavo con berretto rosso sul capo e i capelli sciolti; la *guzla*⁸ in mano, e i cinque geni rappresentanti delle diverse razze, ossia: la razza bianca, la razza tartaro-asiatica, la razza americana, la razza malese e la razza nera. Il prologo è ambientato in campagna tra le colline dove scorre il fiume sulle cui sponde è seduta la Vila, figura della mitologia slava. È notte e si sente il suono delle melodie tristi che la Vila vuole accompa-

⁷ Le fonti storiche testimoniano che il periodo degli anni Sessanta fu un periodo di pace e di lavoro per merito del visir Topal Serif Osman-Paša, l'ultimo gran visir della Bosnia che assunse questo incarico dal 1860 al 1869. Dagli anni Settanta, con l'arrivo di Safvet Paša nel 1869, cominciano degli anni tormentosi contrassegnati da insurrezioni e da un'intolleranza cristiano-musulmana (Pavličević 2000, 12).

⁸ Si tratta dello strumento musicale slavo simile alla viola, provvisto di una sola corda che si fa vibrare mediante un arco.

gnare con le *guzle*. Si rivolge al Creatore dal quale cerca la pace e l'amore. La consola Il Destino delle Nazioni che si avvicina a lei:

[...] Ma tu, o Vila, degli Slavi, tu piangevi poveri, come piangi da lunghi anni, ogni sera, sulle sorti degli Slavi, tuoi spirituali fratelli. Piangesti assai, ed assai, di mesti canti agli Slavi amanti e guerrieri ispirasti! Or basta! Fra gli essere dello spazio che influiscono e vegliano; per voler del Supremo Spirito, sugli uomini, guidandoli per aspre vie alla meta del bene e dell'ordine, primo son' io, ed io ti dico, o Vila, per gli Slavi il giorno di pace verrà (Vidovich 1875, 6).

Inoltre, invita con la spada i cinque geni uniti dal nodo spirituale della fratellanza, sperando così l'unione di altre nazioni della terra. Li invia verso i loro pianeti a diffondere la fratellanza per mezzo dell'umanità e della scienza. *L'insurrezione erzegovese* condivide con i drammi allegorici il comune desiderio di dare una lezione didattica sul giusto e sull'ingiusto. Zorić afferma che lo scrittore era un appassionato sostenitore delle comprensioni spiritistiche, unite ad elementi delle scienze naturali. Gli Slavi e le altre nazioni raggiungeranno uno stato perfetto di pace ed allegria con l'aiuto della collaborazione spirituale con il Destino delle Nazioni, però dopo molto dolore e sofferenza, cosa che si nota nei personaggi del dramma che discutono sul diritto di una vita libera e di fratellanza con altri popoli (Zorić 1961, 189). Da questa cornice esce il personaggio di Paolo, fidanzato di Daniza, che chiede vendetta per Daniza e Caterina e morte ai tiranni e ai despoti, però fra Guido gli risponde nel modo seguente:

Fra G. (*Alzandosi d'un subito ed assumendo un tuono solenne*) Silenzio! Il diritto di dar morte spetta a colui che ha il potere di far vivere! (*accenando il Ciel. Tutti si alzano*). Insensato chi parla di umanità e si accinge ad uccidere, con fiera gioia l'uomo! L'uomo di fronte all'uomo, non ha che il diritto della difesa; e non usi la spada che per allontanare la spada! (Vidovich 1875, 31-32).

Nella scena d'apertura appaiono Daniza e fra Guido in confessione nel convento; in questa scena, pur cercando di negare l'amore verso Djemal, giovane capitano turco e musulmano, Daniza, si rivela innamorata di lui. D'un lato lo scenario storico-politico ostacola il loro amore:

D: Dunque, padre mio, noi dobbiamo perdonare ai Turchi tutte le loro atrocità passate e presenti? Le estorsioni, gli incendi, i rapimenti, le morti? ... Tutto tutto! ... (Vidovich 1875, 10)

e dall'altro Paolo, il fidanzato di Daniza, insieme a Giorgio, signore montenegrino, viene nel convento a pianificare la guerra "per la santa causa" (ibi, 14). Alla replica finale di Giorgio:

I veri Slavi, e gli uomini tutti che hanno cuore, intelligenza, ed amore pel proprio simile, non lo faranno, e la vittoria potrà essere ritardata, ma non impedita! Coraggio! Vi è una forza più possente di ogni altra: il diritto di natura, sentito dai popoli oppressi! (ibid.)

il frate risponde: "[...] Vi è una forza più possente ancora: la giustizia di Dio!" (ibid.)

Nel secondo atto l'azione si sposta nella casa di Caterina. Djemal, travestito da erzegovese, va a trovare Daniza e le dice:

[...] ma so ancora che amore non conosce riguardi, non ha ritegni, perché amore è un sentimento ardente e nobile, che, non cercato da noi mortali, ci viene ispirato da Allah! Non è tua colpa né tuo merito, o Daniza, l'essere Cristiana, come non è mia colpa né merito l'essere Maomettano (ibi, 15).

Infatti, tramite Djemal, Bonaventura Vidovich enfatizza l'immagine positiva dei Turchi, fatto che attesta la distanza tra le rappresentazioni imago tipiche e la realtà empirica, cosa che si evince dalla seguente citazione:

DJEMAL. [...] Il Turco è feroce, lo so, lo sa il mondo; ma anche fra i Turchi vi sono cuori che sentono, che comprendono, che amano; ed anche il popolo di Maometto, come ogni altro popolo, sarebbe suscettibile di cultura

e perfezionamento, se fra i grandi meglio regnassero giustizia ed ordine! [...] Non accusare, o Daniza, coloro che obbediscono al più imperioso e assoluto, e minaccioso comando. Accusa pure, ed odia coloro che impongono! Odia, Daniza, odia con me!... (ibi, 17)

Nel finale del secondo atto, Daniza lo definisce uomo di cuore e conferma il loro affetto reciproco che contribuisce alla suspense drammatica.

Nel terzo atto si presenta Mohamed Pascià, convinto che il popolo non si sarebbe organizzato in una rivolta. Egli esprime tristezza a sentire della propria crudeltà, il che provoca una reazione in un discorso a parte nel quale Ahmed lo vede come furbo, Djemal lo chiama "ipocrita", Paolo "il vile tiranno", mentre Giorgio chiude un discorso a parte con "schifoso rettile". Proprio in questa scena si accentua il discorso a parte che Vidovich usa nella caratterizzazione dei personaggi. Una spiegazione si trova nella natura referenziale e riflessiva del discorso a parte. L'autore allarga lo spazio dell'intersoggettività e delle manipolazioni e il lettore si trova in posizione di vantaggio rispetto agli altri personaggi. Alla fine dell'atto l'azione si sposta nell'osteria, davanti alla quale arriva Adalberto, un giovane italiano, che è venuto per fare "affari che si trattano con fuoco" (ibi, 27), ed esalta gli Slavi: "[...] In questi luoghi il buon cuore è proprietà esclusiva degli Slavi a quanto io so" (ibid). Il terzo atto chiude con una scena nella quale il Negro arriva di notte davanti alla casa di fronte all'osteria. Invita altre quattro persone vestite con mantelli neri e con la testa coperta. Uno di loro sale, cerca di aprire la finestra e tira fuori il coltello.

Nel quarto atto veniamo a sapere dell'omicidio di Caterina e del rapimento di Daniza. Paolo, Giorgio, Adalberto, fra Guido, l'oste e il servo speculano sui possibili motivi dell'omicidio di Caterina, sulla gelosia turca, sui beni di Caterina e sulla lussuriosa passione per Daniza. Da un lato pensano alla vendetta, dall'altro si definiscono "amici dell'umanità" (Vidovich, 1875, 31). Fra Guido calma la situazione. La sua fun-

zione drammaturgica, infatti, è quella di alleviare le passioni umane primarie, come il desiderio di vendetta, di alleviare sentimenti incompatibili con la fede, generalmente di rallentare l'azione. Questa funzione ha un ruolo anche nelle scene successive di peripezia e risoluzione. Cerca di riconoscere l'universale e il cosmico nella vita di tutti i giorni. Incuriosisce gli altri personaggi quando dice alla fine della scena che potrebbe conoscere la causa della scomparsa di Daniza. Adalberto chiude l'atto: "Sì: ed un evviva agli amici dell'umanità, a qualunque ceto, religione; e razza appartengano!" (ibi, 34).

L'azione si sposta nella casa di Mohamed Pascià dove in un dialogo con Ahmed, Mohamed non esprime preoccupazione per l'insurrezione: "[...] Pensa però ch'io avrò importanti affari, e che le cannonate potrebbero darmi fastidio. (*ride*) Ah! Ah! Un'insurrezione in Erzegovina! Farebbe proprio ridere!" (ibi, 35). Fatima racconta a Mohamed e ad Ahmed il caso di Caterina e Daniza. Djemal chiede spiegazioni a Mohamed riguardo alla situazione delle due donne. Egli è offeso dal modo di fare di Djemal e gli dice che comprende lo zelo giovanile, ma che se avesse pronunciato un'altra parola sarebbe stato dimesso dalla sua carica ed imprigionato. La tensione teatrale si accende nel contrasto diretto fra i due uomini. Per Djemal è meglio morire che vivere come un codardo, obbediente a tiranni irragionevoli, e ritiene che il popolo turco abbia diritto all'amore e alla tolleranza. Nel frattempo, si disarmava e gli offre la sua spada. Mohamed lo chiama "[...] Novello Pietro d'Amiens, Eremita potresti far sorgere in Europa l'idea di una settima Crociata contro i turchi" (Vidovich, 1875, 39). Questa citazione è leggibile in chiave intertestuale in quanto viene nominato Pietro d'Amiens e può essere considerata una citazione implicita, in quanto veicolo di un bagaglio storico che si suppone venga riconosciuto subito dal lettore (Franzini, 2002, 66). Fatima prega per la vita di Djemal, il quale alla fine dell'atto confessa a fra Guido il suo amore verso Daniza. Essendo vicini alla risoluzione si restringe il campo d'azione. Il quinto atto inizia a casa del Pascià. Daniza

dorme su un divano, vestita in abito turco, senza velo e con i capelli sciolti. È interessante notare che, nell'iconografia cristiana, Maria Maddalena è sempre raffigurata con i capelli lunghi e non legati, come segno di resa a Dio. *“(Parla dormendo) Si, si, mia buona madre. Avrò coraggio, avrò pazienza, confiderò nel buon Dio, come tu mi raccomandandi. (Svegliandosi lentamente) Ah! Sono sola...! Non c’è mia madre! Pur troppo ho sognato”* (ibi, 45). Il suo sogno è in correlazione con gli eventi al primo livello, tramite il quale Vidovich dà spazio alle espressioni liriche. Lei si fida di Dio e l’esperienza del sogno la aiuta in una situazione di crisi. Nonostante il suo elogio alla bellezza e al sentimento delle donne slave, Daniza definisce Mohamed demone e mostro infernale. Lei preferisce versare il suo sangue, piuttosto che dargli la sua anima, ed è determinata nella sua scelta tra essere schiava o regina.

Nel frattempo dal dialogo tra Adalberto e l’oste si evince un’idea di superiorità intellettuale degli italiani sugli Slavi: *“Adal. Oh! Beata semplicità dei monti!”* (Vidovich 1875, 49) che scatena un interessante messaggio di fra Guido ad Adalberto:

FRA G. [...] Quando riederete alla bella Italia, dite ai vostri connazionali che quegli Slavi che ingiustamente da alcuni circoli civilizzati ricevono ancora il titolo di – barbari –, non sono già barbari ma infelici, e che hanno essi pure un’anima accessibile ai nobili sensi di gratitudine e di amore! (Vidovich 1875, 54).

La conversazione, carica di messaggi morali, non assomiglia a una conversazione naturale ed è interrotta da un oste che annuncia l’arrivo di sei capitani, slavi e italiani. Si avverte l’inizio della rivolta. Fra Guido, nella sesta scena in cui è solo con Adalberto, decide che il suo ruolo nella rivolta è di essere padre, fratello e amico di tutti:

Fra G. [...] Nei momenti fatali delle lotte, io non conoscerò, non amerò nessuno a preferenza, ma sarò a tutti ugualmente padre, fratello, amico! L’uomo che si è dedicato al servizio di Dio, deve credere all’immorta-

lità delle anime, che sono tutte egualmente emanazioni Divine, dunque, in certi momenti supremi non deve essere né giudice, né parte. Egli deve assistere e pregare, lasciando che Dio solo giudichi! (ibi, 57).

L’atto si chiude con l’incontro tra Fra Guido, Paolo, Giorgio e Djemal che racconta loro l’intera verità su Mohamed e Ahmed.

Il sesto atto viene aperto da Fatima in un monologo lirico, e i suoi pensieri si sintetizzano nella seguente citazione, nella quale offre la chiave di interpretazione del rapimento di Daniza:

Fatim. [...] Sventurate le donne che destano la fiamma voluttuosa nel Mussulmano! Meglio fossero nate senz’occhi! Ci chiamano regine..., e siamo tali nelle ore del piacere, per essere poi per sempre schiave degli schiavi nelle ore della vita! [...] Oh! ma non è possibile che Allah nel crearci, abbia voluto così! Ogni donna sente nel suo cuore lo scopo sublime della propria missione nel mondo che non è certo missione d’inerzia abietta e servile! (Vidovich 1875, 60).

Travestito nell’eunuco Omar, che ogni mattina porta i fiori a Fatima, Djemal va a trovare Fatima e chiede il suo aiuto nella ricerca di Daniza. Lei accetta di darglielo e si schiera a favore dei protagonisti, Djemal e fra Guido, che promuovono l’uguaglianza dei popoli e i diritti umani:

Fatim. [...] Meglio morire pel bene, che vivere inerte in mezzo a tesori; meglio morire soccorrendo gli oppressi, che vivere in mezzo a favolose delizie di un lusso che fa ricordare ogni tratto, le giustizie maledizioni di coloro che gemono nel dolore e nella miseria, e l’eterno disprezzo degli uomini onesti e forti, che si procurano il sublime e doveroso piacere di soccorrere gl’infelici (ibi, 64).

Djemal riesce a salvare Daniza e a portarla a Paolo. I due si sposano e aiutano Djemal e Fatima a fuggire in Asia. Viene annunciata l’insurrezione e il dramma si chiude con l’incontro tra la Vila e il Destino delle Nazioni che annuncia la pace e ordina alla Vila di osservare la Fede, una

giovane donna, vestita di bianco e con i capelli lunghi: “FEDE. Io sono la Fede. Questa croce non è simbolo di martirio, ma segnale di tolleranza! Questo fuoco, è fuoco di amore universale. Un giorno tu canterai, o Vila, percorrendo tutte le Slave terre, un inno di gloria pel Supremo Spirito, e quell’ inno verrà ripetuto da tutte le nazioni, quando saranno sorelle!” (ibi, 76) Rinnovellando la scena del prologo e i suoi protagonisti, il dramma assume un aspetto storico e atemporale (Pfister 1998, 387).

II

Un esempio del testo, Bonaventura Vidovich lo inviò a Giuseppe Garibaldi. Nella risposta data il 15 novembre 1875, inviata da Roma, Garibaldi scrive: “Grazie per il vostro lavoro patriottico *L’insurrezione Erzegovese*, che leggerò con tanto interesse. Vi stringo la mano e sono Vostro G. Garibaldi.” (Berlam 1934) Supponiamo che la ragione per la quale Vidovich avesse inviato il testo a Garibaldi, fosse il manifesto di Garibaldi risalente al 29 agosto 1875 nel quale a Roma dava supporto a Liubibratić e ai suoi compagni (Elia 1904, 427-28). È Paolo che menziona Ljubibratić elencando gli eroi slavi: “Paolo: (Spiega in fretta il foglio, e legge) Che vedo? Michele Bolardič-Ljubibratič! Nome noto, e caro agli Slavi! Luca Petkovich, Tripko Vukalovich, Toma Tomasevich, Rade Bajkovich! Tutti benemeriti Slavi! Ma chi è poi questo Miroslav Hubmayer?” (Vidovich 1875, 14) Inoltre, Garibaldi, dopo aver saputo della sconfitta dei Turchi nella battaglia di Piva, il 5 novembre 1875, ha inviato da Roma una lettera a Popović, presidente del comitato dei ribelli erzegovesi nella quale scriveva: “Caro Popovich, I liberi d’ogni paese europeo esultano per la splendida vittoria degli eroici figli dell’Erzegovina orientale” (Elia 1904, 429).

L’autore annovera i motivi già affermati nella letteratura drammatica, come il triangolo amoroso tra un tiranno, una vergine e un eroe di guerra, e la scelta dell’onore in guerra invece che dell’amore. Vidovich prosegue con le idee di suo padre, Marco Antonio Vidovich, che bisogna annullare i tiranni e i despoti: “Paolo. [...]

Morte ai tiranni, ai despoti assassini!” (Vidovich 1875, 31). Cerca di dare validità storica al dramma rappresentando fedelmente gli Slavi e i Turchi. Indica il loro modo di pensare, di vestire e agire in diverse situazioni: “N.B. ([...] Il saluto alla Turca, che ha per significato: Che la terra mi copra dinanzi a Voi!” (ibi, 14). D’un lato gli Slavi sono rappresentati come religiosi, e dall’altro come superstiziosi. Ai personaggi turchi assegna nomi tipici, per esempio, Fatima era una delle tre figlie del profeta (Glassé 2006, 153). Tra i personaggi slavi solo Daniza ha un nome slavo, noto nella poesia popolare e nella mitologia slava precristiana, mentre gli altri personaggi slavi hanno nomi italiani (Paolo, Giorgio e Fra Guido). Vidovich persiste in un’idea precisa dell’Italia e degli italiani come coloro che portano la civiltà e il progresso e il cui rappresentante è Adalberto, un giovane italiano⁹.

Il nucleo portante della trama sono i rapporti contrastanti e corrispondenti indicati già nell’elenco dei personaggi. Nonostante la prima impressione ci faccia pensare di essere di fronte ad un gruppo di personaggi privi di centro, sono poi in realtà Djemal e Mohamed a caricarsi di valenze più drammatiche. D’un lato Fatima e Djemal si rivelano personaggi dinamici, il cui lato affascinante è il loro comportamento antitetico all’immagine stereotipata dei Turchi. Dall’altro lato, Mohamed Pascià manifesta l’alterigia, la vanità e l’abuso di potere messi in luce dagli autocommenti e da uno scavo psicologico accanito, che mette a nudo l’anima del protagonista.

Non a caso il dramma è imperniato sul conflitto slavo-turco. I drammi sociali hanno la caratteristica di attivare opposizioni all’interno di gruppi e classi sociali, trasformando queste posizioni in conflitti, che per essere risolti necessitano una rivisitazione critica di particolari aspetti dell’assetto socioculturale (Turner 1986, 131). Le carenze drammaturgiche, come il ritmo rallentato, i dialoghi abbondanti in messaggi mora-

9 Uno degli esempi è la produzione letteraria di Luigi Fichert (Zara 1826 – Venezia 1899) nella quale l’autore poliedrico presenta l’Italia come un centro culturale nel quale la missione degli italiani era quella di aiutare il resto del mondo, innanzi tutto gli slavi (Bukvić 2013, 41-72).

li, le situazioni drammatiche impersuasive, i personaggi piatti, possono essere compensate dallo scopo del testo, più di carattere politico-nazionale che letterario. Vidovich seguiva la moda del tempo e voleva inquadrare nel dramma il piano metafisico-riflessivo e far girare l'intreccio romantico-avventuroso intorno a Daniza, amata da Djemal, il Turco dai sentimenti puri, un vero filantropo, come lo era d'altronde lo stesso Bonaventura Vidovich (Zorić 1961, 187-89).

Costruendo un'immagine positiva del Turco mediante i personaggi di Djemal e Fatima si genera una svolta rispetto alla consolidata struttura socioculturale. La riflessione teorica di Victor Turner è quella che meglio si adatta al riguardo proprio perché i drammi sociali rivelano strati sottocutanei della struttura sociale e fanno affiorare elementi positivi della società stessa (Turner 1986, 131). Vidovich si è ispirato all'opera di sua madre, Anna Vidovich, che drammatizzò l'amore tra la musulmana e il cristiano nel periodo quando il Turco era il nemico più crudele in assoluto nella letteratura croata risorgimentale. Conviene ricordare il suo dramma lirico *Alve ed Ippia, vittime d'amore* pubblicato nella raccolta *Mestizie e distrazioni* a Zara nel 1846 e il poema *Bezmišljenja u ljubavi/ Le sconsigliatezze in amore* del 1851. Niccolò Tommaseo accenna alla Bosnia ed Erzegovina nella terza prosa delle *Prose "D'un vecchio calogero"*: "Chi pensa, o Bosnia, o Erzegovina infelici, chi pensa ai vostri dolori? Come schiavo che in carcere profonda, appena vede il raggio del di simile a crepuscolo notturno, e le grida di lei per le volte tenebrose si perdono, e non giungono all'orecchio dell'uomo; così né voi della colta Europa vedete la luce, e la colta Europa le vostre miserie non sente." (Zorić 1976, 595) Niccolò Battaglini, autore di origine zaratina (Zara 1826 - Venezia 1887) e contemporaneo di Bonaventura Vidovich pubblicò *L'Erzegovina, cenno storico* a Venezia nel 1875 (Sabalich 1887). È da supporre che Luigi Fichert (Zara 1826 - Venezia 1899), scrittore dalmata e contemporaneo di Vidovich, si ispirasse al dramma di Bonaventura Vidovich nella stesura della tragedia *Bielka di Bosnia* nel 1876 e del poema *La Madre triestina*

del 1879, ma rinunciaste alla veste allegorico-sociale. La Bosnia è stata ampiamente rappresentata anche nella letteratura risorgimentale croata. Il mito della Bosnia come spazio di sofferenza cristiana sotto il dominio turco e il suo declino a causa della divisione etnica slava, da un lato, era una buona base per lo sviluppo delle ideologie slave e anti-turche, e dall'altro, essendo uno spazio esotico, poteva incoraggiare la formazione di diversi componimenti in armonia con la poetica del Romanticismo (Dukić 1998, 318).

Povzetek

Prispevek prinaša analizo drame *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo* Bonaventura Vidovicha, ki je izšla v Livornu leta 1875, ko je vladalo posebno zanimanje za bosansko vprašanje; v ta sklop zanimanja se uvršča tudi tragedija Luigija Ficherta *Bielka di Bosnia (Bjelka iz Bosne)*. Vidovich je bil dalmatinskega izvora, sin znanih Anne in Marco Antonia Vidovicha, ki sta zapustila bogato literarno delo v italijanskem jeziku v Dalmaciji v 19. stoletju. Prispevek analizira Vidovichevo prepletanje med literaturo, mitologijo in zgodovino, s katerim želi ustvariti kulturno okolje, ki bi izbrisalo vsako delitev med narodi in ljudstvi kot so Italijani, Slovani in Turki v zapletenem zgodovinskem kontekstu.

Summary

The contribution analyses the social-allegoric drama *L'insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo* of Bonaventura Vidovich, published in Livorno in 1875. It is a period of the particular interest for the Bosnian social and political context, which can be seen also in Fichert's tragedy *Bielka di Bosnia*. Bonaventura Vidovich is a Dalmatian writer, best known for his parents Anna and Marco Antonio Vidovich, both writers who left a vast literary heritage in Italian and Croatian languages in Dalmatia in the nineteenth century. The contribution tries to highlight how Vidovich uses literature, mythology and history to build a cultural imaginary that erases all limits between nations and peoples such as the Italians, the Slavs and the Turks in a complex historical context.

Riferimenti bibliografici

Berlam, A. 1934. "Una famiglia di letterati dalmatici del primo ottocento. I

- Conti Vidovich da Sebenico e loro, corrispondenza coi più famosi letterati del loro tempo.” *La Porta Orientale*, 3 (6): 376-391.
- Bukvić, A. 2013. “Emancipazione slava nell’opera d’impegno di Luigi Fichert.” In *Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell’Adriatico*, a cura di N. Balić-Nižić, L. Borsetto, A. Jusup Magazin, 41-72. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Detoni Dujmić, D. 1998. *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Elia, A. 1904. *Ricordi di un garibaldino dal 1847-48 al 1900*. Roma: Tipografia del Genio Civile.
- Franzini, F. 2002. “Citazione invisibile”. *Leitmotiv* 2: 65-69.
- Glassé, C. 2006. *Enciklopedija Islama*, Sarajevo: Libris d.o.o.
- Kaznačić, I. A. 1876. “Dva nova izdanja u talijanskome jeziku u slavjanskome duhu.” *Vienac* 5: 79-80.
- Nižić, Ž. 2009. “La storia come gioco poetico nel poema Romolo ossia la fondazione di Roma, di Anna Vidovich.” In *Tempo e memoria nella lingua e letteratura italiana*. Ascoli Piceno, 557-571.
- Pavličević, D. 2000. *Kratka politička i kulturna povijest Bosne i Hercegovine*. Zagreb: Impress.
- Pfister, M. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Rados, Z. 2007. *Hrvatska književnost u Zadru (19. st.)*. Zadar: Thema.
- Sabalich, G. 1908-1922. *La Cronistoria Aneddotica del Teatro Nobile di Zara (1781-1881)*. Zadar: A. Nani.
- Sabalich, G. 1887. “Niccolò Battaglini”. *Scintille*.
- Solar, M. 2011. *Književni leksikon*, Zagreb: Matica Hrvatska.
- Tomasović, M. 2009. “Ana Vidovich, Književni profil.” *Nova Croatica* 3: 1-31.
- Turner, V. 1986. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.
- Vidovich, B. 1875. *L’insurrezione erzegovese. La Slavia – Il mondo*, Livorno: Tip. E Cart. V. D. Ottone.
- Vidovich, B. 1878. *In morte di S. M. il re d’Italia Vittorio Emanuele II e per l’avvenimento al trono di S. M. il re Umberto I, carme*. Livorno: Tip. F. Marchetti.
- Zorić, M. 1961. *Odjeci sa slavenskog Balkana u književnosti »Treće« Italije*. Sarajevo: Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine.
- Zorić, M. 1970. “Nikola Tommaseo i pjesnikinja Ana Vidovicheva iz Šibenika.” *Filologija* 6: 335-352.
- Zorić, M. 1971. *Romantički pisci u Dalmaciji na talijanskom jeziku*. Zagreb: Rad JAZU.
- Zorić, M. 1976. “Le prose „D’un vecchio calogero“ di Niccolo Tommaseo.” *Studia Romanica et Anglicana* 3: 41-42.
- Zorić, M. 2002. “Ana Vidovich, Marko Antun Vidovich i Nikola Tommaseo u svjetlu neobjavljene prepiske.” *Hrvatsko-talijanski književni odnosi* 3: 367-541.

Studia universitatis hereditati je humanistična znanstvena revija za raziskave in teorijo kulturne dediščine z mednarodnim uredniškim odborom. Objavlja znanstvene in strokovne članke s širšega področja kulturne dediščine (arheologija, arhitektura, etnologija, jezikoslovje, literarna, kulturna, glasbena, intelektualna, religijska, vojaška zgodovina, zgodovina idej itn.) in pregledne članke ter recenzije tako domačih kot tujih monografij z omenjenih področij. Revija izhaja dvakrat letno. Izdajata jo *Fakulteta za humanistične študije (Oddelek za arheologijo in dediščino)* in *Založba Univerze na Primorskem*.

Poglavitni namen revije je prispevati k razvoju raziskav kulturne dediščine v najširšem in k topoglednemu interdisciplinarnemu pristopu k teoretičnim in praktičnim raziskovalnim vprašanjem. Tako revija posebno pozornost namenja razvoju slovenske znanstvene in strokovne terminologije, konceptov in paradigem na področju raziskovanja kulturne dediščine v okviru humanističnih ved.

Naslov uredništva

Studia universitatis hereditati, uredniški odbor / editorial board
Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Titov trg 5,
SI-6000 Koper
suh.editorial@fhs.upr.si

Navodila za avtorje

Guidelines for authors

Norme redazionali



Založba Univerze na Primorskem
www.hippocampus.si
ISSN 2350-5443

