



Dossier

Spazi urbani e zone rurali nella modernità letteraria

Coordinato da Sergio Di Benedetto e Luca Gallarini

INDICE

<i>Introduzione</i> Sergio Di Benedetto e Luca Gallarini	p. 439
<i>"La solitudine del rumore": città rimosse e memorie campestri nelle prose di Giovanni Pascoli</i> Laura Crippa	p. 441
<i>Il concetto di 'ruralità' (e le sue traduzioni) nel Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi</i> Sara Sermini	p.454
<i>1941: Guareschi scopre Milano</i> Luca Gallarini	p. 471
<i>"In città sarei come un capriolo allo zoo": la città in Mario Rigoni Stern</i> Sergio Di Benedetto	p. 484
<i>Gender, Housework, and Urban Space in Armanda Guiducci's Due donne da buttare</i> Viviana Pezzullo	p. 510



Introduzione

di Sergio Di Benedetto e Luca Gallarini

A partire dalla fine del XIX secolo, il processo di industrializzazione e urbanizzazione ha prodotto in Italia una costante tensione tra grandi città e piccoli centri, zone urbane e spazi rurali, divenuti simboli semplificati di modi di vita, di valori, di culture, in sostanza di *Weltanschauung* differenti e non sempre compatibili. Questa tensione ha percorso la letteratura italiana dell'Otto e del Novecento, intessuta di richiami nostalgici e fughe in avanti – emblematiche le polemiche in difesa di “Stracittà” o di “Strapaese” – mentre le scritture più recenti oscillano tra i ripiegamenti nel “mondo piccolo”, i fenomeni *glocal* e le utopie sovranazionali.

La dialettica tra mondo urbano e mondo rurale attraversa esperienze differenti per tempi, luoghi e poetiche: scopo del dossier è indagare alcune delle declinazioni che essa ha assunto nella letteratura della modernità, soffermandosi su opere e autori che esprimano in modo problematico tale rapporto tra universo cittadino e universo rurale, quest'ultimo inteso in un'accezione ampia, stante la particolarità geografica dell'Italia (territori di pianura, collina e montagna).

Il punto di partenza del nostro percorso è Giovanni Pascoli, la cui nascita a metà Ottocento non preclude, anzi semmai sollecita un confronto precoce con i mutamenti socio-economici che avranno pieno sviluppo nel secolo successivo. Lo sguardo critico poi si allarga, con Carlo Levi, alle ripercussioni politico-ideologiche che si celano dietro la rappresentazione moderna della “vita dei campi”, e con Giovannino Guareschi alle relazioni, ineludibili ma conflittuali, tra città e lavoro culturale.

Man mano che ci inoltriamo nel Novecento, si rafforza ovviamente l'egemonia urbana: a prender corpo sono visioni più radicali, come il punto di vista alpino di Mario



Rigoni Stern, che fa della montagna una piccola *Heimat*, e quello sociologico di Armanda Guiducci, che lega la rappresentazione del contesto urbano a una necessaria riflessione sulla condizione femminile.

Quanto più le singole posizioni divergono, tanto più, a ben vedere, la dicotomia città-campagna sfuma i propri confini. Come notava acutamente Walter Benjamin già nel 1928, mentre nell'Ottocento "il solco fra la città e la campagna è diventato sempre più profondo", tra la fine del secolo e il primo Novecento "tutto è cambiato. Se in passato la costruzione di centrali del gas per i villaggi di campagna non poteva neanche essere presa in considerazione, oggi le centrali interurbane riforniscono di luce elettrica il più piccolo paese non meno della grande città" (*Romanzi russi*, in *Opere complete III*, Einaudi 2010, p. 241). Di quella luce giunta quasi ovunque la letteratura dà testimonianza, anche quando essa va ad allargare la distanza tra i poli opposti o, semplicemente, ne prende atto.



“La solitudine del rumore”: città rimosse e memorie campestri nelle prose di Giovanni Pascoli

di Laura Crippa

ABSTRACT: Sul finire dell'Ottocento, quando il territorio italiano, sino ad allora di vocazione rurale, cominciava il processo d'industrializzazione, Giovanni Pascoli rifiutò la dimensione cittadina per negare il tempo della modernità e il presente del proprio esistere, scegliendo, in poesia, di abitare lo spazio offertogli dalla memoria. Il tentativo di regressione a un'esistenza bucolica collocata al di fuori della storia va di pari passo con la ricerca dell'infanzia campestre, inesorabilmente perduta e al contempo continuamente rivissuta mediante la riattivazione del ricordo offertagli dai suoni e dai profumi della natura. Anche gli scritti in prosa tendono a riproporre il forte contrasto tra una vita di campagna che ritorna ossessivamente idealizzata ed esaltata e un ambiente urbano totalmente rimosso. Rarissime le eccezioni, una di queste è la breve prosa de *Il settimo giorno*, dove la visione di Messina viene evocata solo per mostrare i ritmi inumani del lavoro nelle fabbriche e, soprattutto, l'alienante rumore della macchina, il cui unico antidoto sono le campane del giorno festivo.

ABSTRACT: At the end of the Nineteenth century, when the once rural Italian territory starts the industrial transformation, Giovanni Pascoli refuses to talk about the city in order to reject the modernity and his state of existence. In place of this, he chooses to live in the memory space of poetry. The purpose is for both his memory to go back to a timeless countryside existence and also to make up for his rural childhood that seems to be lost forever. A childhood that is actually possible to relive thanks to the memories of the nature's sounds and scents. Also in Pascoli's prose it's clear that there



is a huge contrast between a country lifestyle that is obsessively evoked and idealized and an urban reality that is totally removed. The speech *Il settimo giorno* is a rare exception that focuses on the city of Messina only to show the cruel work schedules of the factories and the alienating machinery's noise; the latter has his only antidote in the bell's sound of the public holiday.

PAROLE CHIAVE: poesia italiana; Giovanni Pascoli; campagna; città; suoni; memoria

KEY WORDS: Italian Poetry; Giovanni Pascoli; Country; City; Sounds; Memory

Tracciare un quadro unitario delle valenze assunte dalla campagna nell'opera di Giovanni Pascoli non è certo un'impresa che può compiersi nell'arco di un singolo contributo, e sarebbe forse fuorviante, tanto quanto provare a rispondere in modo esaustivo all'interrogativo: che cos'è per Pascoli la poesia?

Il tema della campagna attraversa e percorre tutta la sua ricerca lirica, è dominante in particolare in *Myricae* (il titolo di una delle sezioni è per l'appunto *In campagna*), nei *Canti di Castelvecchio* e nei *Primi e Nuovi Poemetti*,¹ ma non manca di imporsi come interlocutore privilegiato anche nell'opera latina (emblematica in questo senso la sezione *Ruralia dei Carmina*).²

Ovunque il paesaggio agreste compaia, esso si presenta come un territorio che, pur avendo subito un processo di antropizzazione, ha mantenuto un rapporto armonico con l'uomo, il quale vi conduce un'esistenza serena, in dialogo con la natura e con il tempo ciclico del giorno e delle stagioni. La visione idillica trova le proprie radici nell'esperienza biografica dell'infanzia felice trascorsa nella campagna romagnola, nell'illustre esempio dei classici (*Carmina* e *Bucoliche in primis*)³ e nella grande varietà di letture condotte dal poeta nel campo delle tradizioni popolari, del folklore e degli usi e costumi contadini,⁴ confluite in buona parte nelle antologie

¹ Le valenze assunte dalla campagna nelle raccolte sono in continua evoluzione: se in *My* e in *CC* l'accento è posto sul paesaggio e sulla natura che lo abita, in *PP* il focus si sposta sulla vita contadina (si pensi alle sezioni *La sementa* e *L'accestire* (PP), o a *Mietitura* (NP), o ancora al romanzo campestre di Rosa e Rigo). La campagna viene comunque tematizzata anche in molti componimenti di *OI* e nella raccolta postuma delle *Varie*. Per ovvie ragioni, la sua presenza si fa invece meno incisiva nelle raccolte di carattere mitico o storico.

² Si vedano in particolare i quattro poemetti di *Ruralia*: *Myrmedon*, *Pecudes*, *Canis* e *Castanea*.

³ Non occorre certo dilungarsi sull'ampio spazio riservato dai due poeti latini all'esaltazione della campagna e alla condanna del mondo cittadino, né sull'influsso del loro pensiero su quello di Pascoli.

⁴ Soprattutto al commento di Nava di *My* e *CC* si deve il merito di avere rilevato il ruolo della campagna nella lirica di Pascoli. Nel suo contributo *Pascoli e il folklore*, inoltre, il critico ha rimarcato l'importanza della tradizione popolare, un "materiale primario e insostituibile di poesia" (Nava 540-541). Del tema si sono inoltre occupati Giannini, Santoli, Toschi e, più di recente, Fresta.



scolastiche *Sul limitare* e *Fior da fiore*.⁵ Questa triade ispiratrice declina anche le principali valenze liriche dell'ambiente campestre, che viene a rappresentare anzitutto il luogo degli affetti passati, e dunque la possibilità di ritornare, immergendovisi, tanto alla propria fanciullezza quanto a quella dell'umanità tutta; secondariamente, sulla scorta dell'insegnamento oraziano e virgiliano, esso simboleggia il *locus amoenus*, il 'cantuccio' privilegiato entro cui rifugiarsi nell'*otium*, per contemplare il mondo da una prospettiva autentica e al contempo protetta; è, infine, dimora della sapienza primigenia e territorio di sperimentazione linguistica, culla di una parola ancestrale che può venire recuperata dalla poesia.

Antitetica alla *rus*, sempre secondo il topos classico, si pone l'*urbs*, che significativamente nell'opera pascoliana non è mai soggetto o sfondo privilegiato della narrazione,⁶ ma viene piuttosto nominata di sfuggita e connotata negativamente come luogo d'impoverimento e snaturamento. Per quanto riguarda l'immaginario lirico, si può parlare di una vera e propria rimozione del mondo urbano, le cui occorrenze significative sono rare. La prima, in ordine cronologico, si trova nella strofa finale della poesia *All'Ida* (PV, 1882), dove la città viene identificata come il luogo del profitto borghese, falso e viziato al fondo: "Son fanciulli de' campi: in lor ti fida, / ché, se vestono male, amabil Ida, / non la menzogna appreso hanno in città". Un pensiero, questo, che da critica sociale diverrà giudizio di valore qualche anno dopo, quando nel *Fanciullino* Pascoli contrapporrà all'esistenza bucolica del suo poeta-fanciullo sincero e schietto, quella del bambino abituato a vivere in città (alter ego del moderno scrittore italiano) che "non ruzza che ben vestito e ben pettinato" e gioca astutamente "alla gherminella" (PD).⁷ Del 1882 è anche *Il Pellegrino* (PV), un testo nel quale affiora il trauma dello sradicamento dal paese natio, che si traduce nell'accostamento tra il poeta e il protagonista del componimento, costretto a errare "per l'orrida città"; i tempi di composizione coincidono con la fine del periodo universitario a Bologna, ma l'esodo durerà ancora a lungo per Pascoli, che negli anni successivi si sposterà tra Matera, Massa, Livorno e Messina, non trovando una residenza stanziale sino all'approdo a Castelvecchio. L'"orrida città" si ergerà così, nell'immaginario del poeta, a dimora del suo disagio esistenziale e il ricordo di quegli anni melanconici si fonderà con i tratti salienti del paesaggio urbano: "[...] non rammenti / le sere di quella tua mesta / città? Le tue lacrime ardenti?", chioserà la capinera in *The Hammerless Gun* (CC). L'ultima, interessante occorrenza è in *Dialogo* (My), componimento che ritrae le rondini intente

⁵ Buona parte di FF è dedicata a brani che trattano della vita contadina, presentati in particolare nelle sezioni *La mezzeria in Toscana*, *Sonetti campestri* e *Discorsi di contadini Toscani*. In SL, invece, il paesaggio della campagna è soprattutto tematizzato negli estratti che si trovano nella sezione *Quadri e suoni*.

⁶ A meno che non si tratti di una città antica, come avviene per le 34 occorrenze di CRE, per le 8 di OI, e per le 6 dei PC. Negli altri casi, la città compare solo nella forma di mero cenno. Interessante è però che la sua descrizione sommaria si limiti a un dato coloristico (viene detta "bianca" per esempio in *Dialogo*, My) e a una connotazione acustica: di contro all'ambiente rurale, ove regna il silenzio, essa è "sonora" (sempre *Dialogo*, per via dei suoi "mille campanili"), o "sonante" (*Poemi di Ate*, PC).

⁷ Il detto "giocare alla gherminella", antico "gioco di mano" dove il baro era all'ordine del giorno, indica ancora oggi l'inganno perpetrato con astuzia.



d'estate a lasciare "a branchi la città sonora" andando "come per la mietitura / alla campagna dove si lavora", per poi tornare, sopraggiunto l'inverno, "alla città dai mille campanili / [...] alla città fumida e bianca / a mendicare". Emerge anche in questo caso un'associazione implicita tra povertà e fenomeni migratori: si tratta di rondini, certo, ma come per l'esodo dei contadini dalle campagne, sono la fame e la spinta alla sopravvivenza i fattori che inducono a spostarsi per *mendicare*.

Gli esempi, per quanto esigui, chiariscono che il discorso possiede una doppia natura, sì biografica, ma anche politica; tuttavia, solo intrecciando i due binari con ragioni prettamente letterarie si può giungere infine a chiarire la visione anti-elegiaca dello spazio urbano in Pascoli. Bisogna appunto tenere a mente che la città, così come Pascoli la descrive, non è uno spazio reale: le occorrenze sopraccitate mostrano pertanto un ambiente urbano che non possiede dei tratti distinguibili. Lo scontro, dunque, va ricondotto piuttosto a riflessioni di critica sociale e, soprattutto, liriche. La materia del poetico secondo Pascoli si nutre infatti del passato – sia esso mitico o storico, personale o collettivo. "Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo" (PP *Prefazione*)⁸ e la città, in quanto dimora del moderno e simbolo dell'infanzia rubata, non reca con sé le tracce di quell'*antico sempre nuovo* indispensabile alla versificazione. L'autore lo conferma anche nella *Prefazione* alle *Traduzioni* di Alfred Louis Charles de Musset-Pathay, a cura dell'amico Pilade Mascelli. Il testo, composto tra aprile e maggio 1887, è spesso ricordato per un'importante, sottesa dichiarazione d'intenti: confutando il commento di Arsène Houssaye all'opera di Musset ("Alfred de Musset est *de son temps*"), viene affermata la doppia natura della poesia, memoriale e profetica:

Peggio, *ché son temps*, il presente, non c'è per il poeta. Da una parte egli sente l'eco degli anni che furono, dall'altra il brulichio di quelli ancor non nati: tutto il resto è silenzio. [...] Ma anche i critici della poesia dovrebbero chetarsi, perché come col tempo solo essa prende colore e odore di poesia, così solo col tempo può essere sentita o giudicata. Chi sa se ai posteri, come a noi i torracchioni feudali, non siano per riuscire poetiche le nostre casone a sei piani?

L'accento in questa sede alle "casone a sei piani" mostra che la città non è in grado per Pascoli di darsi come oggetto poetico; da un lato perché la sua appartenenza a un tempo attuale non le consente di riportare alla luce memorie passate, dall'altro perché, sul finire dell'Ottocento, la sua configurazione è ancora in divenire e non può dunque fornire un'interpretazione chiara dei tempi che verranno, troppo incerti e nebulosi. Di contro, il paesaggio agreste nutre la vena di una poesia tutta votata alla vivificazione di un tempo perduto che, è bene ribadirlo, si ricollega agli anni dell'infanzia: "Sempre un villaggio, sempre una campagna / mi ride al cuore

⁸ Che il pensiero venga esplicitato proprio in questa sede non è casuale e anzi, rimarca uno dei motivi principali di PP, imperniata sul ricordo della campagna sammaurese riattualizzato nel paesaggio di Castelvecchio, dove il poeta si era appena stabilito (Nassi 7-8).



(o piange), Severino: / il paese ove, andando, ci accompagna / l'azzurra vision di San Marino" (*Romagna, My*).⁹

La componente biografica, come si diceva, è però solo lo spunto di partenza: con sorprendente aggiornamento sui tempi, l'autore si servirà del serbatoio di immagini, suoni e profumi legati all'ambiente campestre per fare sì che i ricordi della fanciullezza, evocati da una sensazione presente, si trasformino in una poesia in cui "la memoria si auto-assimila a quella che noi chiamiamo fantasia, e assurge a concetto categoriale d'arte" (Trombatore 22). Si tratta, di fondo, di un dispositivo di tipo proustiano, ma ai tempi di Pascoli le implicazioni letterarie di un simile "processo di vita psichica"¹⁰ non erano ancora state pienamente indagate. Il poeta certo subì l'influsso di Leopardi, un precedente illustre a cui guardare per la riflessione su fantasia e ricordo come vettori del discorso poetico,¹¹ ma la modalità attraverso la quale poi egli declinò il tema fu uno dei molti frutti di quella "rivoluzione inconsapevole" (Debenedetti) che venne condotta in autonomia. Il discorso, nonostante coinvolga l'opera in versi, vale un approfondimento, poiché una *inventio* immaginativa di questo tipo tornerà anche in alcuni estratti prosastici. La riattivazione della memoria, si diceva, passa per Pascoli dalla *percezione* di un elemento naturale (nella quasi totalità dei casi campestre), il quale innesca un *ricordo* sopito che, riattualizzandosi, dà vita alla poesia. La condizione necessaria e sufficiente affinché la sensazione presente divenga ricordo parrebbe risiedere nella capacità dell'immagine di partenza di dare vita a una percezione multisensoriale; in altre parole, nella sua potenza sinestetica.¹² Si prenda ad esempio l'attacco de *L'aquilone* (PP), composta, a detta di Maria, mentre "il poeta era a Messina, quando sentì, nel dolce inverno di quella cara città, alitare per tutto la primavera con

⁹ Questo sarà un tema ripreso e approfondito nella sezione memoriale *Ritorno a San Mauro*, pubblicata in coda a CC nel 1903, ma cominciata cinque anni addietro, quando Pascoli giunse nella nuova campagna Barghigiana (Nassi 8). I testi della sezione, in un arco temporale che va dall'alba al tramonto, tematizzano il rapporto ricordo-campagna mediante un serrato dialogo tra il poeta, i luoghi che hanno segnato la sua infanzia (la casa natale, la chiesa, il cimitero) e i propri morti. I componimenti che pongono al centro l'ambiente campestre sono *Le rane, Casa mia, Mia madre, Commiato, Il bolide*.

¹⁰ Questa la definizione che ne diede Freud in "Ricordi d'infanzia e di copertura", cap. IV di *Psicopatologia della vita quotidiana*: "il ricordare degli adulti, come è noto, si serve di materiali psichici diversi. [...] Lo sviluppo di questi caratteri distintivi regredisce per i ricordi d'infanzia, che sono plasticamente visivi anche in quelle persone i cui ricordi ulteriori mancano dell'elemento visivo".

¹¹ Sull'influsso di Leopardi per il rapporto tra poesia e memoria nell'opera di Pascoli, si veda il commento di Trombatore: "la precedenza di Leopardi [...] fu esplicitamente asserita dallo stesso Pascoli in una lettera dell'8 dicembre 1901: 'Non c'è poesia che nei ricordi d'infanzia. Il poeta più poeta d'Italia è il Leopardi, il cui mondo [...] è la sua fanciullezza'" (Trombatore 135). Per il rapporto Leopardi-Pascoli si segnalano anche i contributi di Nava *Pascoli e Leopardi; Una lezione inedita del Pascoli su Leopardi; Ancora sul Pascoli e Leopardi*.

¹² Se da un lato il largo utilizzo della sinestesia da parte di Pascoli si dovette al coevo influsso simbolista, d'altro canto è pur vero che questo procedimento stilistico affonda le sue radici nei classici, anche per via del diverso rapporto degli antichi con la sfera sensoriale: "when humanity was young [...], men had a unity of perception, a constant and immediate coordination of several senses in every sensation [...]. Poets alone preserve the primeval vitality of language, and so it was they who preserved the primitive beauties of synesthesia" (Stanford 58). La natura ancestrale della figura retorica bene dunque si adattava a compiere un rituale memoriale volto a vivificare il tempo passato.



l'odore delle viole. E via, con l'animo alla fanciullezza,¹³ ai giochi, ai compagni, al collegio d'Urbino" (LR 58):

C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.

A una lettura superficiale, l'*incipit* proustiano conferma la versione della sorella (sottoscritta successivamente dalla critica): il ricordo si rimanifesta nel presente atemporale della poesia¹⁴ grazie all'odore delle viole, che conducono l'io lirico da Messina al mondo dell'infanzia.¹⁵ A ben guardare, però, in nessun punto del testo viene fatto cenno al profumo del fiore: dapprima si parla della comparsa di un imprecisato "qualcosa",¹⁶ al contempo nuovo e antico, che porta il poeta "altrove" e che successivamente gli dà modo di *sentire*, meglio, *percepire* la presenza delle viole attorno a lui. La conferma che il punto iniziale del percorso risieda nella fragranza floreale sta però negli abbozzi preparatori del componimento, dove viene esplicitato: "L'odor delle viole / [...] / Dove sono? / ...I compagni morti... / La selva dei cappuccini piena di viole senza odore".¹⁷ L'estratto richiede un chiarimento: le "viole senza odore" cui Pascoli fa cenno sono in realtà le pervinche che il poeta vedeva con i compagni durante le scampagnate urbinati.¹⁸ Che la percezione di un profumo rechi con sé il ricordo di una pianta che non profuma ha del paradossale. Bisogna allora ipotizzare che quando il poeta sente che sono nate le viole, egli stia percependo la loro presenza perché, a livello immaginativo, l'ambiente circostante gliela sta suggerendo: "recando seco l'immagine figurativa della pianticella appena fiorita, [la viola] fa rinascere nella memoria l'altra immagine delle pervinche, le quali, nel gioco della fantasia, dimessa la loro realtà fisica, hanno assunta [...] la realtà memoriale" (Trombatore 128). Si è di

¹³ Si è detto poco sopra che la vegetazione della campagna evoca sempre San Mauro e questo componimento ne è una implicita conferma: il profumo delle viole – non correlato al paesaggio agreste – evoca infatti un ricordo infantile relativo al periodo urbinati.

¹⁴ La vivificazione dell'esperienza viene resa stilisticamente grazie all'utilizzo dell'aggettivo "nuovo" e dell'avverbio temporale "oggi", grazie ai tempi volti al presente e grazie al significato sotteso alla triade verbale dei primi versi, che reca con sé da un lato l'idea della presenza attuale e concreta di ciò che circonda il poeta ("c'è"), dall'altro la corporeità dell'io lirico, che *vive* e *sente* in carne e ossa quello che sta avvenendo.

¹⁵ Tra coloro che si sono soffermati sull'analisi del componimento (Becherini, Ebani, Garboli, Latini, Nassi, Trombatore), l'unica a non fare cenno al profumo delle viole è Ebani, non è chiaro se per non dare importanza al dettaglio, o se perché si tratta di un elemento dato per scontato dalla critica.

¹⁶ "Qualcosa" rende la sensazione immediata e indefinita della *madeleine* che si impone per il suo carattere insolito, peregrino, sulla realtà circostante" (Becherini 262). È proprio l'indeterminatezza del "qualcosa" a suggerire cautela nell'associarlo al solo profumo.

¹⁷ Gli abbozzi in questione sono stati riportati inizialmente da Felcini e successivamente da Garboli nel Meridiano Mondadori da lui curato.

¹⁸ "Quelle di Urbino non erano viole ma pervinche, le quali per il Pascoli e i suoi compagni erano 'viole senza odore'" (Trombatore 128). A conferma dell'identificazione della specie floreale, si veda anche la caratterizzazione che Pascoli dà della pervinca ne *L'ederella*, OI: "Tu non sei viola! [...] // Tu non odori, o misera, e non frutti".



fronte a un'"immagine figurativa", per l'appunto, una visione fantastico-memoriale innescata non solo dall'olfatto, ma da una più generale percezione sensoriale che, nata inizialmente grazie al profumo del fiore, in seguito nel territorio dell'immaginazione viene a includere anche altri elementi percettivi.¹⁹ Anche le strofe successive confermano che la diffusa, indefinita sensazione prende avvio da un cortocircuito sensoriale: la visione pare infatti poi sciogliersi più nitida e definita nei suoi cinque sensi e il poeta finalmente ricorda il profumo dell'"aria dolce" e "celestina" dell'inverno (olfatto), il rumore delle "morte foglie / che al ceppo delle quercie agita il vento" (udito), il paesaggio di chiese "dalle soglie erbose", di monasteri e di "bianche ali sospese" (vista) e persino la sensazione tattile delle "foglie aspre del fosso".²⁰

La necessità di avviare il processo poetico da un'immagine naturale fa dell'ambiente agreste il territorio privilegiato per questo genere di esperimenti memoriali. Ne è un esempio l'estratto della *Prefazione* di *Myricae* riportato di seguito, ancora giocato sulla valenza polisemica del verbo *sentire*. La situazione è speculare a quella raccontata ne *L'aquilone*: il poeta si trova nuovamente in città, a Livorno questa volta, quando udendo stormire gli alberi il paesaggio circostante si tramuta, vestendo le sembianze della casa natale nella campagna sammaurese:

Fu una giornata come questa: il giorno di San Lorenzo. Sono solo passati 25 anni: un quarto di secolo! [...] Appena levatomi e fattomi alla finestra, ho sentito gli alberi stormire; gli alberi del parco, qui a Livorno; li ho sentiti qui, ma li ho veduti là, alla Torre lungo il Rio Salto. E ho veduto i grandi cantieri gialleggianti delle stoppie, e le grandi viti tra gli olmi coi pampani già un poco accartocciati e striduli. Il cielo azzurro con qualche spennellata di nuvole bianche e trasparenti. Una grande calma dappertutto, e il grosso palpito, e la romba cupa in qualche parte di quella grande campagna, d'una trebbiatrice e etc. etc. [...] la casa nostra, i bagni a Bellaria, dove il mare conserva nelle sue lontananze voci che io non odo in alcun altro mare: voci lunghe, fioche, note – i prati delle rane, dove biancheggiava la tela che la mamma faceva imbiancare, la guazza, le case di contadini, colla lor siepe di tamerici e col grave odor di stalla, dalle aie tutte pigolanti; quelle campagne, dove si sentono cantar le galline con un'allegria che da lontano dà subito l'idea del focolare e della felicità.

Come il profumo delle viole era stato il punto di partenza del viaggio memoriale urbinato (manifesto nell'abbozzo, ma implicito nel testo definitivo), allo stesso modo il ricordo dell'infanzia in Romagna prende avvio dal rumore delle foglie scosse dal vento: la prima occorrenza di sentire ("ho sentito gli alberi stormire") indica certamente l'azione dell'ascoltare; quando però il verbo viene ribadito ("li ho sentiti qui"), la presenza degli alberi è già percepita a un livello immaginativo e polisensoriale, ed è questo sentimento diffuso che permette all'io narrante al contempo di *sentire* gli alberi *qui, vedendoli là*.²¹ Infine, anche in questo caso, dopo un'iniziale mescolanza dei cinque sensi, l'indefinita visione si chiarisce e vista, olfatto e udito danno avvio a una descrizione del paesaggio impressionista e tipicamente pascoliana, dove suoni, colori

¹⁹ Ebani ricorda i versi de *La notte*, PP: "udiva / nascer l'erba", ma nota per l'appunto che ne *L'aquilone* "la percezione non è solo uditiva" (Ebani 189).

²⁰ "Nava riporta 'ruvide' per 'aspre'" (Becherini 262).

²¹ Si noti anche il deittico spaziale che richiama l'"altrove" de *L'aquilone*.



e profumi concorrono a ridipingere la campagna sammaurese nel quadro mentale del poeta.²² Si aggiunga un ulteriore elemento: nel brano, così come nel testo de *L'aquilone*, la visione scaturisce da un senso per così dire 'secondario': il poeta non vede infatti l'oggetto che innesca il ricordo, ma lo percepisce attraverso l'olfatto o l'udito; quasi che per spalancare l'occhio immaginativo, egli debba schermare una visione troppo diretta della realtà circostante.²³

Lo stesso avviene mediante il tatto nella prosa *Casa mia*, posta dalla critica a confronto con la lirica de *L'aquilone*.²⁴ È questo forse uno dei testi più significativi per il discorso relativo alla campagna, poiché in esso trovano spazio e si fondono i già menzionati nuclei ispirativi dell'immaginario pascoliano. Scritta nel 1908 e apparsa il medesimo anno sulla rivista *La casa*, vi vengono narrate le ormai note vicissitudini biografiche del poeta negli anni '90, costretto come un esule a peregrinare di paese in paese, sino ad approdare alle colline barghigiane e a riuscire, grazie alla guida di Orazio e Virgilio (fuori di metafora: le medaglie vinte nelle varie edizioni del *Certamen Hoefftianum* con cui Pascoli comprò la casa di Castelvecchio),²⁵ a recuperare parzialmente la patria perduta. Da un lato il paesaggio agreste viene identificato come il luogo della propria infanzia, da riportare alla luce per mezzo della poesia; d'altro canto, il legame stabilito tra il territorio e la letteratura bucolica è volto a compiere un'operazione simile a quella che Nassi ha rilevato per i *Primi Poemetti*: "la campagna, a lungo contemplata nei quadretti di *Myricae*, proprio nel momento in cui diviene più familiare a Pascoli viene guardata attraverso un filtro letterario, quello di Virgilio e Orazio, i maestri dell' "idillio in tempi torbidi" dell'età augustea" (Nassi 29). Nella nuova campagna barghigiana, la poetica di Pascoli può dunque giungere a piena maturazione, sublimando il myriceo spunto biografico in una poesia sì memoriale, ma sostenuta dall'autorità dei classici. Ancora una volta, però, preme al poeta sottolineare che è la vegetazione campestre la scintilla in grado di avviare il processo mnemonico-immaginativo, e tocca in questo caso alla cedrina, una pianta dell'orto dei semplici, il compito di fare riaffiorare il tempo perduto:

Un tempo io non possedevo, di questa Terra nostra, sì di quella di cui si fanno le case, sì di quella che fa il grano e la vite, se non un vaso di cedrina. Vaso di terra come i mattoni e i tegoli, pieno di terra qual è dei campi e delle vigne: quello era tutta la mia casa e tutti i miei poderi [...] Bastava che io toccassi con due dita una foglia di quella cedrina che, un tempo, era la mia unica proprietà fondiaria, tra case e terreni: ed ecco io vedeva, abitava, possedevo una vera casa con campetto annesso, che già era stata mia, al tempo dei tempi. [...] C'erano tutti, tutti quelli che amo, in quella casa bianca con le persiane verdi! E io ruzzavo e scavallavo nel giardino avanti casa, tra i pini i cedri del libano gl'ippocastani le thue i cipressi che erano

²² Si noti la connotazione sensoriale della descrizione campestre, a partire dai verbi utilizzati: "ho sentito [...] li ho sentiti [...] li ho veduti [...] ho veduto [...] che io non odo".

²³ Anche in questo caso, un procedimento simile era già stato sperimentato da Leopardi, che si era servito dell'ostacolo-siepe per naufragare negli "interminati spazi" de *L'infinito*.

²⁴ LR 187-191. A rilevare la vicinanza tra i due testi, sono stati in particolare Latini e Becherini nei loro rispettivi commenti a *L'aquilone*.

²⁵ Ovviamente si trattava per Pascoli da una lato di mostrarsi come ideale prosecutore della letteratura latina, dall'altro di indicare il suo maggiore debito letterario.



tanti sebbene fossero uno o due per sorta ed erano così grandi benché così giovani, ed erano così folti [...]. Per riaver tutto questo, bastava che sfiorassi con la punta di due dita una fogliolina di quella erba Luisa. Voi capite, perché. Quello era l'odore di casa mia. Non si entrava in casa senza sentirlo e non si usciva.²⁶

Il soggetto della narrazione non è la sola pianta, ma “un vaso di cedrina [...] pieno di terra qual è dei campi e delle vigne”: la coincidenza tra micro e macrocosmo – usuale in Pascoli – consente al vaso di rappresentare e la terracotta “di mattoni e tegoli” delle case dei contadini, e la terra dei campi e delle vigne. I due elementi, insieme, divengono lo specchio della società rurale entro cui, delimitata e circoscritta – ma allo stesso tempo anche protetta²⁷ – affonda le proprie radici la dimora affettiva del poeta, raffigurata dalla cedrina che cresce rigogliosa. Il potenziale lirico del vegetale, anche in questo caso, si manifesta mediante il rapporto con la sfera sensoriale dell'io narrante, il quale ritorna nella propria patria nel momento in cui strofina le dita sulle foglie. Nel gesto è presente nuovamente un sotteso sinestetico: si fa infatti riferimento al senso del tatto (“bastava ch'io toccassi con le dita una foglia di quella cedrina”), ma il ricordo è ovviamente innescato dall'odore limonino sprigionato dagli olii essenziali dell'erba. È su questa combinazione percettiva che si innesta prima la visione immaginativo-memorale e in un secondo momento l'appropriazione piena del ricordo (“ed ecco io *vedeva, abitava, possedeva* una vera casa con campetto annesso”).

La vitale profusione offerta dalla vegetazione agreste non trova invece alcun contraltare poetico nell'ambiente urbano, i cui immaginati costituenti ultimi, anche a livello sensoriale, si configurano *au contraire* come delle “anti-cedrine” che isolano e spaesano. Uno dei tratti distintivi che Pascoli attribuisce alla città è infatti quello del rumore, che conduce sì in un “altrove”, fatto però di solitudine e sradicamento. Il tema non è certo solo pascoliano: la straniante dimensione acustica dei nuovi centri cittadini fu uno degli elementi maggiormente avvertiti nella società di fine Ottocento, che la elesse a simbolo del repentino processo d'inurbamento e industrializzazione dell'Italia *fin de siècle*.²⁸ Pascoli, incline per sua natura a privilegiare la sfera dell'udito, colse il trauma sonoro del nuovo ambiente, grondante di “tanti urli di folla” e di “sordo fragore di ruote” (sempre *The Hammerless Gun*, CC) e vi diede il nome di “solitudine del rumore”.

²⁶ La cedrina, nome botanico *Lippia citriodora* – ma più comunemente chiamata verbena, erba luisa, erba limonina, o citronella – è una pianta officinale le cui foglie, se sfregate, emanano un tipico aroma di limone, naturale repellente antizanzare.

²⁷ L'elemento divisorio del vaso rimanda alla siepe che delimita il “campetto” pascoliano, “muraglia della mia città” (*La siepe*, PP). Sul valore politico e sociale del “campetto con siepe e con fossetto” (*Grano e vino*, PP) che diviene, ancora una volta sulla scorta del modello oraziano e virgiliano, il simbolo della difesa della piccola proprietà terriera di contro al capitalismo emergente e alle istanze collettiviste socialiste, si veda Guarino 65-75.

²⁸ Paolo Pivato, nel suo *Il secolo del rumore*, ha rilevato come tra Otto e Novecento cambi soprattutto la percezione del rumore. Se nell'Ottocento esso è fonte di stress, disordine e scompiglio, nel Novecento sarà accolto come simbolo del progresso e giustificato a livello artistico e filosofico (si pensi all'esaltazione futurista del traffico cittadino).



La definizione fu coniata per il discorso *Il settimo giorno*, pronunciato a Messina nell'estate del 1901 per opporsi all'abolizione del riposo settimanale della domenica per gli operai delle fabbriche e, più in generale, per contestare il cambiamento sociale che stava trasformando un paese di carattere ancora rurale²⁹ in un centro urbano industrializzato.³⁰ Nel testo, si insiste soprattutto sulla disumanità della vita cittadina, che non segue più i ritmi naturali (un tempo scanditi dal suono delle campane)³¹ e che ha trasformato l'esistenza degli uomini in "un ergastolo", "un inferno peggiore dell'inferno vero":

Eppur no: gli uomini, secondo alcuni santi padri e dottori, avrebbero inventato per conto loro un inferno peggiore dell'inferno vero. Dicono questi padri e dottori che nel giorno annuale della Risurrezione, i dannati dell'inferno vero hanno tregua: cessano le torture, la tenebra si dirada, il fuoco si spegne, il gelo si scioglie [...]. Le campane che quassù avventano nell'azzurro di primavera inni di gloria, canti di gioia, rombe d'amore, confondono in sé e nascondono i due rintocchi delle profondità oltremondane; e l'inferno, cessando per un giorno di essere inferno, non è più inferno mai! [...] Un ergastolo, senz'essa, è questa società; un ergastolo in cui se non c'è la solitudine del silenzio, c'è però la solitudine del rumore: ogni uomo è segregato dall'altro dall'assordante fracasso dei magli e delle macchine. Un inferno, senz'essa, è questa umanità; un inferno pieno di vane implorazioni, di orrende bestemmie, di grida d'angoscia. Un ergastolo e un inferno, in cui l'anima degli uomini oscilla in delirio sospesa ai due moti convulsi: *sempre... mai, sempre... mai*.

Al di là del discorso politico, che tocca alcuni temi fondamentali del socialismo umanitario pascoliano (in particolare l'insistenza sulla fratellanza tra gli uomini e la promozione di un'armonia sociale fondata sull'accontentarsi del poco), a livello poetico la polemica ribadisce nuovamente il carattere anti-lirico della città.³² Si badi: ancora una volta, il testo rivela che la Messina che Pascoli aborre non è reale: il poeta nel testo si concentra infatti sulla minaccia che incombe sulla sua "cara città", nella quale egli ha passato "i cinque anni migliori, più operosi, più lieti, più raccolti, più raggianti di visioni, più sonanti d'armonie della [sua] vita";³³ la sua dimora siciliana rischia ora però di trasformarsi in un ambiente urbano dai tratti infernali, che al suono tradizionale delle campane (il ritmo sapiente della società agreste non più ascoltato),

²⁹ La campagna di Messina, non lo si dimentichi, è anche quella da cui prende avvio *L'aquilone*.

³⁰ Il discorso, pubblicato postumo nel 1907 in PD, era stato pronunciato di fronte ai mercanti messinesi. Il paradosso, che prova la non realizzabilità della tentata regressione agreste auspicata da Pascoli, fu che il poeta, al fine di rimuovere la città dal discorso poetico, dovette rivolgersi a un pubblico cittadino.

³¹ La campana, come la campagna, è per Pascoli uno di quegli elementi che pone l'uomo in rapporto armonico con la natura.

³² Pascoli, il quale abitò a Messina tra il 1898 e il 1903, amava la città siciliana, che negli anni in cui vi risiedette possedeva però ancora un'indole agreste che ne preservava la componente lirica. Il temuto paesaggio urbano che Pascoli descriverà ne *Il settimo giorno* non è dunque in realtà mai stato vissuto dal poeta, che sembra mettere in guardia più dallo spettro di una nuova era che da un ambiente che ha toccato con mano.

³³ Il testo è tratto da una lettera di Giovanni Pascoli a Ludovico Fulci del 5 luglio 1910.



preferirà "l'assordante fracasso dei magli e delle macchine" che snatureranno l'uomo e lo costringeranno a ritmi e tempi inumani. I due suoni danno origine a due diversi tipi di solitudine: quella "del silenzio", meditativa e introspettiva, che conduce a un affinamento dei sensi e consente di giungere al rifugio dell'altrove poetico; e quella "del rumore", che reca con sé angoscia e delirio e condanna all'isolamento della prigionia.

Non esiste una soluzione per Pascoli il quale, uomo ancora pienamente ottocentesco, per risolvere i problemi socio-culturali vissuti dalla nuova classe operaia emergente, si limita a proporre di censurare e rimuovere città e fabbriche, dalla poesia così come dalla storia, predicando un utopico ritorno al mondo contadino e una regressione nella passata società agricola:

Già: il popolo di Messina è innamorato della campagna. Ho osservato che specialmente alle finestre dei mezzanini sono sempre fiori, e alle volte dei verzieri, a dirittura, di gerani-edere, di garofani, di piante rampicanti. [...] C'è molto di buono, o messinesi, nella nostra cara Messina. Di rado o quasi mai s'appressa qualcuno a chiedere il soldo o senari: moltissime volte vi si chiede un fiore! Cavate la voglia di fiori ai vostri bambini, poiché tutto un fiore è la vostra campagna! Date loro dell'ossigeno! Fate loro vedere tante cose belle, poiché di cose belle hanno sete! Voi forse non fate tanta stima della poesia, che è un di più, una vanità sonora. E di quella che si fa accozzando frasi e rime, non dico, neanch'io ho tanta stima. Ma c'è un superfluo che nella vita è più necessario di ciò che è necessario: la poesia. [...] Date, restituite anzi, a' vostri figlioletti e a voi, la loro poesia, la loro domenica, le passeggiate, le scampagnate.

I cambiamenti di un mondo in divenire e il confronto con l'ambiente cittadino, mai realmente conosciuto e ricondotto a una visione esclusivamente letteraria di periferia industriale fatta di rumore e alienazione, vengono aggirati e dissolti in quel "superfluo che nella vita è più necessario di ciò che è necessario" e il discorso viene così a perdere il suo carattere politico, per divenire una dichiarazione poetica che ha per centro nuovamente la campagna, così come Pascoli la concepiva nella sua essenza più profonda: "tutto un fiore", "vanità sonora", "poesia".

Della polemica, resta solo un'accorata richiesta finale: restituire ai bambini messinesi "la loro poesia, la loro domenica, le passeggiate, le scampagnate". Una preghiera, questa, che Pascoli parrebbe rivolgere a se stesso, svelandosi nella sua fragilità di fanciullo a cui è stata rubata l'infanzia e di uomo spaesato per la fine di un'epoca.

BIBLIOGRAFIA

Le opere da cui sono tratti i testi di Giovanni Pascoli sono segnalate mediante le consuete sigle. Le fonti bibliografiche dell'opera pascoliana riportate distesamente fanno invece riferimento non al contenuto autoriale, bensì al commento del curatore del volume.



Bàrberi-Squarotti, Giorgio. *Simboli e strutture della poesia di Giovanni Pascoli*. D'Anna, 1966.

Debenedetti, Giacomo. *La rivoluzione inconsapevole*. Garzanti, 1979.

Felcini, Furio. "L'Aquilone e le carte preparatorie del poemetto: gli abbozzi in prosa." *Lettere italiane*, no. 40, 1988, pp. 235-269.

Fresta, Mariano. "Stellato fisso domani piove. Il folklore, l'antropologia e la poesia di Pascoli." *Rivista Pascoliana*, no. 22, 2010, pp. 117-153.

Freud, Sigmund. *Psicopatologia della vita quotidiana*. S. Karger, 1904.

Gandiglio, Adolfo. *Giovanni Pascoli poeta latino*. Società editrice Francesco Perrella, 1924.

Giannini, Giovanni. "Le tradizioni popolari nella poesia pascoliana." *Lucca a Giovanni Pascoli*, Lucca, 1924, pp. 49-66.

Guarino, Salvatore. *Radiografia del Myrmedon di Giovanni Pascoli*. Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e storici, 2017-18. Tesi di dottorato. <http://elea.unisa.it/jspui/bitstream/10556/4378/1/tesi%20di%20dottorato%20S.%20Guarino.pdf>. Consultato il 20 mag. 2022.

Mascelli, Pilade. *Traduzioni da Alfredo de Musset, con Prefazione di Giovanni Pascoli*. Libreria Galileo di Alberto Pellicci, 1887.

Nava, Giuseppe. "Ancora su Pascoli e Leopardi." *Atti del convegno internazionale di studi, Messina 3-5 dicembre 2012*, a cura di Vincenzo Fera, et al., Centro Internazionale di Studi Umanistici, 2017, pp. 635-640.

---. "Pascoli e il folklore." *Giornale storico della letteratura italiana*, no. 161, 1984, pp. 507-543.

---. "Pascoli e Leopardi." *Giornale storico della letteratura italiana*, no. 160, 1983, pp. 506-523.

---. "Una lezione inedita del Pascoli su Leopardi." *Il Veltro*, no. 31, 1987, pp. 679-688.

Nassi, Francesca. *"Io vivo altrove". Lettura dei Primi Poemetti di Giovanni Pascoli*. ETS, 2005.

Pascoli, Giovanni. *Primi Poemetti*, a cura di Odoardo Becherini. Mursia, 1984.

---. *Primi Poemetti*, a cura di Nadia Ebani. Guanda, 1997.

---. *Primi e Nuovi Poemetti*, a cura di Francesca Latini. UTET, 2008.

---. *Primi Poemetti*, a cura di Francesca Nassi. Pàtron, 2011.

---. *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecchi. Rocco Carabba, 2004.

---. *Prose e poesie scelte*, a cura di Cesare Garboli. Mondadori, 2002.

Pivato, Paolo. *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro del Novecento*. Il Mulino, 2011.

Santoli, Vittorio. "Pascoli e la poesia popolare." *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese 28-30 marzo 1958*, II, Commissione per i testi di lingua, 1962, pp. 69-77.

Stanford, William Bedell. *Greek metaphor. Study in Theory and Practice*. Johnson Reprint Corporation, 1972.



Toschi, Paolo. "Le tradizioni popolari in Giovanni Pascoli." *Lares*, no. 26, 1960, pp. 9-15.

Trombatore, Gaetano. *Memoria e simbolo nella poesia di Giovanni Pascoli*. Edizioni Parallelo 38, 1975.

Laura Crippa è assistente dottoranda presso l'Istituto di studi italiani di Lugano, dove sta indagando il rapporto tra Giovanni Pascoli e il primitivismo, ed è attualmente Visiting Researcher alla Sydney University. Le sue ricerche vertono sulla poesia italiana tra Otto e Novecento, in particolare sull'opera di Giovanni Pascoli. Tra le sue pubblicazioni recenti: *"Fiori semplici e nativi". La ricerca comparata e l'arte del tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli* (Olschki, novembre 2022); e con E. Manzotti *"L'ora di Barga'. Sulle campane di Pascoli"*, *Griseldaonline*, 21, 1.

<https://orcid.org/0000-0002-4480-5033>

laura.crippa@usi.ch



Il concetto di 'ruralità' (e le sue traduzioni) nel Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi

di Sara Sermini

ABSTRACT: L'obiettivo delle pagine che seguono è di esaminare le ragioni culturali e politiche dell'impiego del concetto di 'ruralità' nel romanzo di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli*, in rapporto al contesto italiano delle cosiddette 'terze vie politiche'. A tale scopo, partirò dalla traduzione americana del romanzo, la quale consente da un lato di indagare il rilievo politico del testo e le ragioni dell'importanza transnazionale attribuitagli nel secondo dopoguerra, dall'altro di comprendere come il concetto di 'ruralità' e la sua traduzione portino con sé due visioni politico-culturali differenti, le quali definiscono precisi posizionamenti nella realtà bipartita della Guerra fredda. Infine confronterò lo sguardo di Carlo Levi sul mondo rurale del sud Italia nel *Cristo si è fermato a Eboli* con quello sulla Russia sovietica, descritta nel resoconto di viaggio dal titolo *Il futuro ha un cuore antico* (1956).

ABSTRACT: This article aims at examining the cultural and political reasons for the use of the concept of 'rurality' in Carlo Levi's novel *Cristo si è fermato a Eboli*, in relation to the Italian context of the so-called 'political third ways'. For this purpose, the author will first consider the American translation of the novel, which allows, on the one hand, to investigate its political relevance and the reasons for its transnational importance



after the Second World War, and, on the other hand, to understand how the concept of rurality and its translation subsumes two different political-cultural visions, which define the positioning within the bipartite context of the Cold War. Finally, the author will briefly compare Carlo Levi's view of the rural context of southern Italy within *Cristo si è fermato a Eboli* and his view of Soviet Russia, described in the travelogue entitled *Il futuro ha un cuore antico* (1956).

PAROLE CHIAVE: ruralità; traduzione culturale; Carlo Levi

KEY WORDS: Rurality; Cultural Translation; Carlo Levi

POLITICHE DI TRADUZIONE: IL "NON-STATO RURALE" VS. "A RURAL WAY OF LIFE"

Come hanno fatto notare alcune studiose e alcuni studiosi in un interessante studio disciplinare sulla cosiddetta *Cultural translation*,¹ a partire dal Romanticismo "the cultural task of the translator is always a social – indeed a political – one, the task of nation-building" (Buden *et al.* 200). Se tale affermazione sembra valida soprattutto in termini teorici, non trovando sempre riscontro nel lavoro più concreto del traduttore, occorre valutare con attenzione il peso politico-culturale che questa pratica di scrittura assume in determinati periodi o contesti storico-politici. È il caso degli anni della Guerra fredda, quando la traduzione svolge un ruolo fondamentale non solo nella costruzione identitaria della nazione, ma anche nel posizionamento fra due ideologie opposte.

Un esempio interessante è dato dalla traduzione del *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, uno dei libri più influenti sulla ricezione del sud Italia non solo entro i confini italiani ma, in particolar modo, negli Stati Uniti d'America. Prima di procedere con l'analisi del concetto di 'ruralità' nel testo leviano in lingua originale e nella sua

¹ Un campo di indagine interessante, sviluppatosi in tempi recenti nell'ambito della Teoria della traduzione, è lo studio delle cosiddette *Cultural translations*, metodologicamente situate al crocevia tra gli studi sulla traduzione, gli studi di ricezione, la storia delle idee e la storia del pensiero politico. Si tratta di un approccio che pone al centro le pratiche dei *transfer* culturali, attribuendo un'importanza decisiva al significato politico della traduzione. In questo senso, la traduzione diventa un fenomeno politico e culturale che dà conto di uno specifico contesto, spesso rimettendo in discussione e ridefinendo il concetto stesso di cultura. Oltre a Buden *et al.* 2009, cfr. Italiano e Rössner 2012. Sugli sviluppi più recenti circa la nozione di *transfer*, oltre a quelli fondativi di Michel Espagne (Espagne 1999 e 2013), si vedano i saggi raccolti nel recente volume collettaneo dal titolo *Cultural transfer reconsidered*, in particolare il capitolo dedicato alla traduzione (Jørgensen e Lüsebrink 2021), nonché l'importante studio di Pascale Casanova (Casanova 2015).



traduzione inglese, occorre intendersi sui termini del problema. Cosa si intende per 'ruralità'? Sul *Grande Dizionario della lingua italiana* a cura di Salvatore Battaglia troviamo la seguente definizione: "Carattere, tradizione culturale e di comportamento di una popolazione o di una regione contadina". Il rimando è ovviamente a "rurale", aggettivo che nel suo significato primario denota chi "abita, lavora, opera o è nato in campagna". Gli esempi raccolti circa l'impiego del termine nella letteratura italiana danno conto, tuttavia, di due connotazioni specifiche e opposte: da un lato si osserva una tendenza all'accentuazione del suo carattere negativo (da Giuseppe Mazzini, che delinea "le tendenze retrograde delle popolazioni rurali contro le quali Parigi protesta", a Antonio Fogazzaro, che descrive il "solito domestico rurale"), dall'altro una volontà di rimarcare il suo valore mitizzante (da "I giovani rurali hanno lo sguardo fisso dell'avvenire" di Giovanni Faldella fino all'"eroe rurale" di Gabriele D'Annunzio).

Nell'ambito della teoria politica e economica, la prima tendenza è certamente quella che ha avuto il più largo séguito. Non è un caso se si senta spesso parlare, ancora oggi, delle condizioni di arretratezza e miseria che caratterizzano il mondo rurale del Sud. Questo assunto sta alla base della cosiddetta 'questione meridionale', emersa dopo l'unificazione italiana e studiata da intellettuali come, ad esempio, Carlo Cattaneo, Benedetto Croce, Guido Dorso, Antonio Gramsci, Gaetano Salvemini o Matilde Serao. Sebbene i termini 'arretratezza' e 'ruralità' non siano affatto sinonimici, essi sono stati a lungo impiegati in maniera complementare per descrivere una condizione di miseria dalla quale era ritenuto indispensabile emanciparsi. La nozione di 'ruralità' è usata in particolare per indicare il fatto che le zone rurali non sono definite e strutturate omogeneamente e mantengono uno stretto legame con la terra e la geografia fisica di un'area. Nella comune dicotomia che si è andata costituendo tra mondo urbano e mondo rurale, quest'ultima categoria è venuta progressivamente a racchiudere una realtà diversificata fatta di zone coltivate e domestiche, e aree più selvagge, nelle quali la natura ha il sopravvento sulle forze umane. Tuttavia, nella mentalità comune, lo stato di ruralità del Sud è avvicinato al concetto di 'selvaggio' o di 'primitivo', termini ai quali si fa ricorso ancora oggi per giustificare un presunto stato di arretratezza. A simili definizioni fanno generalmente seguito le descrizioni degli interventi di carattere socio-economico o di riorganizzazione agricola necessari per far fronte al presunto grado di sottosviluppo di una particolare zona. Allo stesso modo, ma in maniera opposta, l'idea di un paesaggio incontaminato ha nutrito (e nutre ancora oggi) l'immaginario di molti intellettuali, oppositori della 'tecnica' e del 'progresso'. Come nota George Steiner a proposito del "ruralismo reazionario" di un pensatore come Martin Heidegger (Cassano 37), tale contestazione non è da intendersi in maniera per forza di cose negativa, nei termini cioè di una "regressione", ma come una messa in crisi, feconda, del concetto di modernità, e di un suo ripensamento alla luce del *pensiero meridiano*, sintagma nel quale Franco Cassano condensa l'urgenza di "non pensare il sud alla luce della modernità ma al contrario [di] pensare la modernità alla luce del sud" (5).



C'è stato un preciso momento della storia italiana, ovvero nel periodo della Ricostruzione, in cui il concetto di ruralità ha perso il suo carattere negativo anche sul piano politico, acquisendo un ruolo di primo piano nel progetto di ridefinizione di un Paese che, durante l'epoca fascista, era stato soggetto a un esteso e incauto processo di agricolturizzazione delle aree cosiddette 'rurali'. Il 1945 rappresenta simbolicamente il momento in cui questo cambio di paradigma è divenuto evidente: l'anno della Liberazione coincide con la pubblicazione del libro di Carlo Levi, al centro del quale c'è proprio il concetto di 'ruralità'. Scritto tra il 1943 e il 1944, il romanzo di Levi racconta l'esperienza del confino in Lucania tra il 1934 e il 1935. Nonostante le molte descrizioni delle condizioni di estrema povertà, Levi non impiega mai l'aggettivo 'arretrato' o termini simili per narrare la realtà che incontra. L'aggettivo 'rurale' è impiegato invece due volte e in due parti fondamentali del romanzo. Levi lo usa anzitutto nel momento in cui descrive la storia del Sud e le origini del fenomeno del brigantaggio, esprimendo implicitamente un giudizio positivo nei confronti del "non-Stato rurale", inteso come una forma di organizzazione autonoma dei contadini:

Poi venne Roma e perfezionò la teocrazia statale e militare dei suoi fondatori troiani, che, vincitori, avevano però dovuto accogliere la lingua e il costume dei vinti. E Roma si urtò anch'essa nella difesa contadina, e la lunga serie delle guerre italiche fu il primo duro ostacolo al suo cammino. Anche qui gli italiani dovevano militarmente perdere, ma salvarono tuttavia la loro natura, e non si mescolarono ai vincitori. Dopo questa seconda guerra nazionale, la civiltà contadina, chiusa nell'ordine romano, restò come addormentata nella sua pazienza. La civiltà feudale che, col passare di secoli, di eventi e di genti diverse, seguì, non era certo una civiltà di contadini: ma tuttavia era legata alla terra, ai confini del feudo, e perciò meno contraddittoria al non-Stato rurale. Si può dunque capire perché gli Svevi siano ancora oggi così popolari presso i contadini, che parlano di Corradino come di un loro eroe nazionale, e ne piangono la morte. Certo, dopo la sua caduta, questa terra, che allora fioriva, entrò nella più triste rovina. (Levi, *Cristo* 124-125)

L'espressione "non-Stato rurale" è così tradotta nella versione inglese:

The feudal civilization that came after, with the passing of time and peoples, was not a creation of the peasants, but it was close to the earth, limited by the boundaries of great estates, and less in opposition to the rural way of life. (Levi, *Christ* 142)

Il passo, tradotto da Frances Frenaye Lanza, è tratto dall'edizione del 1947, pubblicata dalla casa editrice statunitense Farrar, Straus and Giroux. La scelta di pubblicare il testo negli Stati Uniti non avviene, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, per intermediazione di Einaudi, ma è dovuta alla precoce presa di contatto con John Farrar da parte di Elma Baccanelli, amica di Carlo Levi e moglie del giornalista Carlo Laurenzi. Come ha messo in luce la studiosa Giulia Pellizzato, Elma Baccanelli conosceva personalmente John Farrar fin dagli anni universitari: era stata l'insegnante di italiano di Farrar, con il quale studiava Romance Languages and Literatures alla Columbia University, e sempre alla Columbia era stata studentessa di



Giuseppe Prezzolini.² Il marito Carlo Laurenzi lavorava invece nella redazione di *Italia libera*, giornale del Partito d'Azione, a quel tempo diretto da Carlo Levi, e sarebbe stato successivamente corsivista de *Il Mondo* di Mario Pannunzio nonché frequentatore di Geno Pampaloni e dell'ambiente olivettiano (cfr. Tanturi 7-25). Carlo Laurenzi e Elma Baccanelli si incontrano a Roma "nella sede della Pwb, la Psychological Warfare Branch dove lei ha prestato servizio, in una palazzina in via Po che era stata requisita dagli Alleati" e che diventa luogo di scambio tra i/le maggiori intellettuali dell'epoca, come ricorda la figlia Laura Laurenzi nella sua biografia della madre:

Porte aperte e fettuccine al ragù per partigiani, attivisti antifascisti, intellettuali, scrittori, artisti, poeti, giornalisti di qualche peso, da Mario Pannunzio a Ennio Flaiano, da Sandro Penna a Mario Mafai, da Umberto Saba a Trilussa, da Ignazio Silone a Renato Guttuso a Leonor Fini, una delle pochissime presenze femminili. E ovviamente i politici: Pietro Nenni, Sandro Pertini, Ugo La Malfa. E anche Palmiro Togliatti e Alcide De Gasperi, ai quali veniva offerto il privilegio di mangiare, se volevano, in una saletta riservata anziché nella mensa comune, troppo rumorosa. (Laurenzi 15-16)

Carlo Laurenzi aveva invece conosciuto Carlo Levi al Caffè Le Giubbe Rosse di Firenze, ed era stato lui a spingerlo a scrivere il romanzo che Elma Baccanelli (della quale Levi aveva dipinto un ritratto, nella penombra del salotto di Casa Baccanelli-Laurenzi) avrebbe proposto agli editori americani (Laurenzi 178).

La traduzione del romanzo di Levi esce all'indomani della Liberazione, in un contesto di "grande attenzione verso una letteratura europea riconducibile agli ideali antifascisti, all'interno della quale si collocava il volume leviano" (Guida 109) e nel momento in cui gli statunitensi, i quali avevano avuto esperienza diretta dell'Italia durante la guerra di Resistenza sullo sfondo del paesaggio del Sud, iniziavano a tessere la propria mitologia dell'Italia povera e rurale, incitati dal cinema neorealista, che aveva una grande circolazione in ambito soprattutto americano. Il romanzo ha pertanto un successo immediato negli Stati Uniti, dove la stampa lo celebra come "la rivelazione editoriale dell'anno", mentre Levi è acclamato come "one of the greatest of modern Italian writers" (Beltrami 424).

La disamina di questo contesto politico-culturale risulta essenziale al fine di comprendere la scelta della traduttrice, Frances Frenaye, di rendere il sintagma "non-Stato rurale" con "the rural way of life", un'espressione intonata all'*ethos* dell'"American way of life" propagandato dai media americani negli anni della Guerra fredda. Frenaye decide di usare una perifrasi che dovrebbe spiegare il significato e, al tempo stesso, rendere il passo meno tecnico, più espressionistico, nonché più comprensibile a un pubblico di lingua inglese. E tuttavia "the rural way of life" tradisce il significato originale dell'espressione "non-Stato rurale" e il preciso senso politico attribuitogli. Il sintagma impiegato da Levi indicava infatti una precisa forma di organizzazione non istituzionalizzata, modellata sul ciclo naturale della terra e ritmata

² Ringrazio Giulia Pellizzato per avermi dato la possibilità di leggere in anteprima il suo articolo "Like Needle and Thread: Women Connecting Italy to the United States at the House of Farrar", di prossima pubblicazione.



dalle stagioni, una forma di *pensiero meridiano* che sapesse ridefinire la nuova modernità che si voleva costruire all'indomani della guerra. È Levi stesso a spiegare cosa intenda con quest'espressione in un passo successivo del *Cristo si è fermato a Eboli*, nel quale è ipotizzata una forma di governo federale che possa risolvere l'annosa questione meridionale all'indomani della guerra:

Questa strada si chiama autonomia. Lo Stato non può essere che l'insieme di infinite autonomie, una organica federazione. Per i contadini, la cellula dello Stato, quella sola per cui essi potranno partecipare alla molteplice vita collettiva, non può essere che il comune rurale autonomo. È questa la sola forma statale che possa avviare a soluzione contemporanea i tre aspetti interdipendenti del problema meridionale; che possa permettere la coesistenza di due diverse civiltà, senza che l'una opprime l'altra, né l'altra gravi sull'una; che consenta, nei limiti del possibile, le condizioni migliori per liberarsi dalla miseria; e che infine, attraverso l'abolizione di ogni potere e funzione sia dei grandi proprietari che della piccola borghesia locale, consenta al popolo contadino di vivere, per sé e per tutti. Ma l'autonomia del comune rurale non potrà esistere senza l'autonomia delle fabbriche, delle scuole, delle città, di tutte le forme della vita sociale. Questo è quello che ho appreso in un anno di vita sotterranea. (*Cristo* 223)

In un articolo pubblicato sulla *New York Times Book Review* all'uscita della traduzione inglese, il critico Paolo Milano sottolinea "la sospensione storica in cui vivono i contadini lucani e il loro inconsapevole rifiuto dell'organizzazione statale" (Beltrami 425). Non si tratta tuttavia di un "inconsapevole rifiuto"; i contadini sanno bene in che realtà si muovono e il merito di Levi è quello di aver proposto di trasformare, sul piano delle narrative politiche, il segno negativo che pesa sul concetto di 'ruralità', tramutandolo in una forza positiva, in grado di far fronte a un problema secolare, invertendo il corso della storia in una società che sarebbe stata chiamata a ridefinire se stessa all'indomani della guerra.

Nel caso del passo appena menzionato, la traduttrice non ha la possibilità di rendere in maniera espressionistica, come aveva invece fatto nel paragrafo precedente, una lingua che ha i connotati della trattazione politica; sceglie dunque di esplicitare la difficoltà di traduzione della formula "comune rurale autonomo", attraverso l'impiego della congiunzione "or" con funzione esplicativa:

The name of this way out is autonomy. The State can only be a group of autonomies, an organic federation. The unit or cell through which the peasants can take part in the complex life of the nation must be the autonomous or self-governing rural community. (*Christ* 254)

Il problema traduttivo sorge a causa dell'impiego, da parte di Levi, di un termine tipico della tradizione politica italiana, cioè 'comune', il quale è tradotto con una parola che aveva ampia circolazione nell'Italia del dopoguerra, in particolare nel contesto delle cosiddette 'terze vie politiche' e che era al centro, proprio negli anni del dopoguerra, di un interessante caso di 'traduzione culturale' dai connotati spiccatamente politici. Il termine in questione è 'community', ovvero 'comunità', termine che non trova nessuna occorrenza nel romanzo di Levi, ma che sarà al centro



del programma politico di Adriano Olivetti, il quale trae ispirazione anche dal romanzo di Levi, come avremo modo di vedere, nella definizione del suo Movimento di Comunità.

LE TERZE VIE POLITICHE DELLA RURALITÀ NEGLI ANNI DELLA GUERRA FREDDA

La proposta politica di Levi affonda le radici nel retroterra politico-culturale italiano e, nello specifico, nel movimento antifascista Giustizia e libertà e nel terreno del Socialismo liberale. Teorizzato da Carlo Rosselli, esso poneva l'abolizione della povertà materiale come *condicio sine qua non* di una rinascita spirituale e morale, del recupero di quell'"elemento umano" e di quel "fattore volontà" indispensabili per l'"attuazione progressiva dell'idea di libertà e di giustizia" (Rosselli 357). Nato con l'intento di superare le aporie simmetriche del socialismo e del liberalismo (inteso in senso morale e non economico), il Socialismo liberale è stato alla base, nel secondo dopoguerra, delle 'terze vie politiche', identificabili in gruppi come il Partito d'Azione di Ferruccio Parri ed Emilio Lussu, il Movimento socialista liberale di Lorenzo Calogero e Aldo Capitini, il Partito d'Unità Popolare o il Movimento di Comunità, guidato Adriano Olivetti. L'idea di un "comune rurale autonomo" proposta da Levi, militante prima di Giustizia e libertà e poi membro del Partito d'Azione, si inserisce nel contesto delle 'terze vie politiche'³ e, in particolare, si accorda con l'idea di un'organizzazione federale discussa in quegli anni dal Movimento Federalista Europeo (MFE).

Fondato in Italia nel 1943 da Altiero Spinelli, questo movimento politico è supportato da Levi, parte attiva nel comitato promotore insieme ad Adriano Olivetti:

Gli obiettivi che il MFE si propone di costruire sono, in un primo tempo, la Federazione Europea e, successivamente, la Federazione Mondiale. In quest'ottica, ad esempio, è portata avanti la sottoscrizione da parte dei rappresentanti dei governi di un Patto per la fondazione di uno Stato federale europeo, grazie ad un'iniziativa dei membri del Comitato italiano tra cui Benedetto Croce, Don Luigi Sturzo, Carlo Levi, Adriano Olivetti, Ferruccio Parri, Gaetano Salvemini, Giuseppe Saragat, Alberto Moravia, Maria Montessori, Stefano Jacini, Alberto Pirelli, Giulio Pastore, Edoardo Amaldi, Guido Gonnella, Giovanni Conti. (Aragona 56)

Tramite le Edizioni di Comunità, Adriano Olivetti si fa portavoce del movimento federalista non solo pubblicando, nel secondo anno di vita della casa editrice (1947), gli atti del primo convegno del MFE tenutosi a Firenze nel gennaio del 1946 (in un volume dal titolo *Europa federata* che riporta gli interventi di Ferruccio Parri, Piero Calamandrei, Ignazio Silone, Luigi Einaudi e Gaetano Salvemini), ma soprattutto cercando di espandere oltre i confini italiani il suo progetto comunitario. All'inizio degli anni '50, infatti, egli elabora un progetto di governo modellato su diverse forme di federalismo, con l'obiettivo di rimpiazzare il modello dei partiti e il centralismo

³ Sul concetto di "autonomia" Levi ha scritto un breve testo, pubblicato nel 1932 sui "Quaderni di Giustizia e Libertà", dal titolo *Il concetto di autonomia nel programma di G.L.* (ora raccolto in Levi, *dovere dei tempi* 23-29).



statale con una federazione di comunità locali. Basato sui valori dell'*Humana civilitas*, iscritta sul cartiglio che avvolge la campana simbolo, il Movimento di Comunità considera la comunità come l'unica forma di organizzazione sociale in grado di garantire la libertà dopo la parabola totalitaria. Tale necessità proviene anzitutto da un preciso contesto sociale italiano, ovvero quello delle regioni del Sud, dove il sistema del latifondo, in vigore fino al 1950, rende difficile l'emancipazione dalla condizione di schiavitù.

Come ha ricordato Saibene, tra i primi lettori del libro di Levi "c'è Olivetti che, fino ad allora, non aveva manifestato un particolare interesse per il meridione, ma ora comprende, nella stagione di speranze del primo dopoguerra, come uno sviluppo equilibrato del Sud sia decisivo per un'Italia veramente nuova" (Saibene 99).

Il romanzo che, come nota Calvino, nasce da un contrasto vissuto, quello del borghese settentrionale che, finito al confino, decide di farsi "ambasciatore del mondo contadino presso il nostro mondo urbano" (Calvino 11), ha immediata fortuna in Italia. Ed è proprio la distanza sociale – racconta Scotellaro – a permettere a Levi di acquisire maggiore consapevolezza sui problemi del Mezzogiorno (Scotellaro 73).

Il libro di Levi ha un ruolo decisivo anche nella ricezione del Sud all'estero, in Europa e, in particolar modo, negli Stati Uniti, dove la precoce traduzione del libro ha influssi sulla ricerca sociologica e antropologica. Nell'immediato dopoguerra, infatti, molti studiosi e accademici americani raggiungono l'Italia proprio dopo la lettura del romanzo. È il caso in particolare dell'antropologo Donald S. Pitkin, dei sociologi George Peck e Friedrich G. Friedmann, e di Edward Banfield, politologo di stampo conservatore, futuro consigliere dei presidenti americani Richard Nixon, Gerald Ford e Ronald Reagan. La testimonianza di Friedmann, in particolare, è di grande interesse per comprendere il peso dell'opera di Levi:

Durante il mio soggiorno in Italia avevo già letto il libro di Carlo Levi [*Cristo si è fermato a Eboli*] [...] mi recai a casa sua [...]. Gli raccontai che volevo visitare il Mezzogiorno e Levi mi disse che mi avrebbe aiutato. Mi informò che in Basilicata aveva un amico, Rocco Scotellaro, un poeta di ventiquattro anni che allora era Sindaco di Tricarico. [...] E così mi recai per la prima volta a Tricarico e conobbi Scotellaro di cui divenni intimo amico. (Toscano 23-24)

A questo intreccio di nomi e fatti va necessariamente aggiunto il nome dell'antropologo Ernesto De Martino, il quale sta effettuando proprio in quegli anni le prime spedizioni etnologiche, un nuovo metodo di ricerca sul campo sperimentato a partire dalla Lucania. Durante queste esplorazioni, Rocco Scotellaro e Carlo Levi hanno il ruolo fondamentale di mediatori tra la gente del posto e i ricercatori.

In Lucania e nelle zone limitrofe lavorano dunque simultaneamente tre dei più importanti ricercatori dell'epoca: Ernesto De Martino, Friederich G. Friedmann ed Edward Banfield. Come ha messo in luce David Forgacs:

Nel maggio 1950 Ernesto De Martino incontrò Frederick Friedmann a Tricarico. Erano stati presentati da Rocco Scotellaro, il giovane sindaco socialista del paese, e avevano assistito entrambi alla celebrazione della Madonna di Fonti. Friedmann insegnava filosofia alla University of Arkansas. Era arrivato con una borsa di studio Fulbright per studiare "la filosofia



di vita dei contadini del sud Italia". Nel 1951 ottenne un'altra borsa di studio della Rockefeller Foundation per portare avanti un ulteriore studio su Matera. Il progetto diventò di ben più grandi dimensioni con i fondi dell'Unrra-Casas, l'Agenzia delle Nazioni Unite in Italia per i programmi di ricostruzione post-bellici, sotto la guida congiunta dell'industriale filantropo Adriano Olivetti e di Guido Nazdo. Friedmann guidò un'équipe italiana, costituita da otto membri, che includeva specialisti in economia, urbanistica, salute, psicologia, criminologia. (Forgacs 174-175)

La prima fase del lavoro di Friedmann consisteva nella redazione di un report sociologico, i cui risultati sono condensati nell'articolo intitolato "The world of 'la miseria'". In questo testo la prospettiva dei contadini è descritta nei termini di una visione filosofica, abbassata a uno stato di coscienza primitiva:

Or, to put it another way, what moves the visitor in a confused upsurge of feelings (ranging from shame to pride) is the glaring contrast between the objective conditions of these people and the nobility of their response. It teaches the visitors that "La miseria" is more than a set of material conditions, for he soon comes to see it as poverty turned into a philosophic outlook—an outlook not limited to the landless peasants but equally influential with the artisans, the professional men and even the landowners. [...] as in the time of Magna Graecia, a sense of primitive speculative realism, of acceptance of the unavoidable, of recognition of an established order—both natural and moral—pervades the people's life. (Friedmann 148-161)

In modo diverso ma in un'ottica simile, Banfield considera la condizione dei contadini come uno stato primordiale dal quale è necessario emanciparsi, dal momento che le condizioni di arretratezza delle regioni meridionali collocano l'uomo del Sud in uno stato di inferiorità rispetto alla presunta società 'civilizzata'. I lavori di Banfield, condotti insieme alla moglie Laura Fasano nel paese di Chiaromonte, in provincia di Potenza, sono racchiusi in un libro, significativamente intitolato *The Moral Basis of a Backward Society*, uscito nel 1958 e tradotto in italiano nel 1961 con il titolo *Una comunità del Mezzogiorno*. Banfield introduce in questo testo il concetto sociologico di "familismo amorale" che definisce uno stato di arretratezza della società meridionale causato dalla chiusura nel nucleo familiare e dalla conseguente assenza di un *ethos* collettivo e comunitario. In accordo con la sua definizione, il sottosviluppo di una comunità sarebbe spiegabile nei termini della "inability of the villagers to act together for their common good or, indeed, for any end transcending the immediate, material interest of the nuclear family" (Banfield 10). In un'ottica fortemente pessimistica e sintomatica di un atteggiamento conservatore, il familismo amorale "could not exist for long if there were not an outside agency—the state—to maintain order and in other respects to mitigate its effects. [...] The possibility of planned change depends upon the presence of an 'outside' group with the desire and ability to bring it out" (164).

David Forgacs ha attentamente considerato la differenza tra gli studi dei ricercatori statunitensi e quelli degli intellettuali italiani, notando come Friedmann e Banfield descrivano i problemi del Sud elevandoli a "condizioni senza tempo", secondo "un modello normativo di sviluppo politico ed economico, ovvero il



paradigma della modernizzazione e della crescita, in confronto al quale i contadini del sud venivano giudicati 'arretrati'" (Forgacs 180). Sebbene Adriano Olivetti non si faccia portavoce di un simile giudizio morale, condivide con gli statunitensi idee di stampo progressista, tanto che nel 1947 – l'anno di uscita della traduzione del libro di Levi negli USA – inizia a collaborare con loro, diventando Commissario dell'INU (Istituto nazionale di urbanistica) e della United Nations Relief and Rehabilitation Administration Housing Program (UNRRA-Casas), strettamente connesso all'*European Recovery Program*, ovvero il Piano Marshall. Tra le prime iniziative intraprese, Olivetti promuove proprio lo studio del sud Italia e, in particolare, del territorio di Matera.

Il progetto di Olivetti per Matera coincide, almeno in linea teorica, con quello di Banfield e Friedmann. Il sogno di un Sud economicamente e socialmente sviluppato lo incoraggia a collaborare con Friedmann per il progetto di un villaggio rurale, situato in un'area circostante Matera, chiamata La Martella. Il modello di questo progetto va ricercato nella Tennessee Valley Authority – una società promossa nel 1933 dal Presidente Roosevelt nel contesto di un generale New Deal per la gestione, il controllo e la produzione di energia elettrica, il controllo delle piene e la produzione di energia elettrica nella Valle del Tennessee – considerata, almeno nelle sue prime fasi, come un esempio di amministrazione dal basso, secondo un principio territoriale. Inoltre, nel 1955, Olivetti fonda l'IRUR (Istituto per il Rinnovamento Urbano e Rurale del Canavese), promuovendo l'autonomia delle singole comunità e innalzando la condizione di ruralità a valore da proteggere contro la derive dell'urbanizzazione. Sulla base di questo esempio, elabora il cosiddetto "Piano industriale organico", un piano economico per il Sud capace di integrare territorio e popolazione, urbanistica ed economia, cultura e sviluppo, industria e università. Come ha notato lo studioso Giuseppe Iglieri, il piano comunitario olivettiano è costruito proprio a partire dal Sud e trova ne *La via del sud* (1955) di Riccardo Musatti, stretto collaboratore di Olivetti, la sua teorizzazione più approfondita:

La teoria [delle aree depresse] è anch'essa figlia prediletta del dopoguerra ed è nata nella cuna del 'mondo americano', della "missione dei popoli ricchi" di portare soccorso a quelli poveri.

La posizione marxista nei confronti di questa teoria è ben nota e si riassume in una formula elementare: le 'aree depresse' sono l'unico restante sbocco della prorompente economia capitalistica, incalzata dall'incubo della sovrapproduzione e della crisi. I mercati poveri [...] debbono essere aiutati all'unico scopo di farli capaci d'assorbire i prodotti dei paesi ricchi. (Musatti 79-80)

Musatti delinea l'ascendenza americana sul progetto olivettiano e al tempo stesso mette in luce la distanza tra i due modelli. La posizione di Olivetti – certamente opposta, in linea teorica, al 'Backwardness model', pur nel riconoscimento del suo potenziale per la Ricostruzione – si radica nel contesto di una riconsiderazione del ruolo della comunità come terza via tra il capitalismo estremo e la sua opposizione in senso comunista:



Il compito dei 'riformatori' è di estrema delicatezza [...]. Si tratta di innestare una collettività in un quadro produttivo, ma libero e socialmente elevato, non di piantare più fitti pali di confine o vitigni in luogo di sterpi, e neppure di organizzare il lavoro in diverse, ma non più libere forme. Si tratta di riplasmare una civiltà con l'impiego di moderni, ma anche di antichi e non spregevoli materiali. È un lavoro che richiede non soltanto molta competenza tecnica, ma molta fantasia, molta saggezza. (Musatti 94-95)

In un linguaggio spiccatamente metaforico, Musatti richiama l'attenzione sulla necessità di garantire l'autonomia delle comunità rurali, già auspicata da Levi, in un quadro globale e strutturato di produzione, in maniera tale da permettere la decostruzione di una società meramente basata sulla diade consumo-profitto. E da Levi, tuttavia, Musatti prende le distanze:

Dopo Levi, dopo la schiera patetica e monotona degli scrittori meridionali engagés, è giunta l'ora, se si vuole andare più a fondo per raccogliere il frutto dei primi viscerali consensi, e trasformare l'intuizione in conoscenza, di dar corso a studi integrali di comunità, di conferire alle ricerche ecologiche una giusta, umana dimensione. (Musatti 76)

Il progetto politico di Olivetti e Musatti, che parte dal Sud per aprirsi a una Confederazione di Stati europei in connessione con le comunità autonome, se considerato nel contesto della Guerra fredda, appare in tutta la distanza teorica dal pensiero di un "comune rurale autonomo" espressa da Levi nel romanzo, sul quale torneremo a breve.

Le relazioni tra Olivetti e gli Stati Uniti in quegli anni non sono soltanto di carattere accademico o economico, ma anche diplomatico. Infatti, gli USA sono interessati all'istituzione di un'alleanza tra il Movimento di Comunità e la Democrazia Cristiana, che garantisca agli statunitensi il controllo sullo stato italiano, come dimostrano gli *Olivetti Files* del Foreign Operation Administration, ora conservati al U.S. National Archives and Records Administration e studiati da Giuseppe Iglieri. In un report datato 19 luglio 1954, l'interesse americano per il programma olivettiano è reso esplicito:

We believe it would be useful for FOA [Foreign Operation Administration] to follow the developments in the Comunità program [...]. If the plan shows signs of making a significant contribution to U.S. objectives in Italy, we can then examine possible ways in which it might be extended to a broader area of influence in the Italian economy. (Iglieri 183).

D'altra parte, il sogno olivettiano di creare gli Stati Uniti d'Europa e di diffondere il progetto comunitario negli USA è anch'esso volto a minare alle fondamenta i due blocchi, opponendo loro una Terza forza, che certamente pende più verso il Patto Atlantico che verso l'Unione Sovietica. Lo dimostra la precoce traduzione in inglese dei programmi del Movimento Comunità e in particolare nel libro-manifesto del movimento: *Society state community* (1954).

Per comprendere l'ambiguità della posizione di Olivetti nella Guerra fredda, è utile confrontarla con quella di Ernesto De Martino. Nella prima fase di intervento nel



sud Italia, De Martino prende parte attiva al progetto olivettiano, come dimostrano anche le pubblicazioni sulla rivista *Comunità*, e in particolare l'articolo del 1953 "Vita e morte dei contadini lucani". La consonanza di idee e interessi politici nell'immediato dopoguerra cambia radicalmente, tuttavia, con il progredire della Guerra fredda: De Martino si distanzia dal Movimento olivettiano così come da Friedmann e Banfield, in polemica con il modello americano di crescita e stabilizzazione politica imposto all'Italia. Scrive Forgacs:

In ambedue i casi – gli accademici con la loro visione del Mediterraneo come una delle regioni sottosviluppate del mondo dopo il 1945, De Martino con la sua idea del Sud come periferia economica di un centro metropolitano avanzato – il sud Italia veniva assimilato al più ampio sud globale. La differenza essenziale stava nelle rispettive letture di questa assimilazione. Per gli americani, entrambi i sud dovevano essere portati, attraverso gli investimenti in infrastrutture e lo sfruttamento delle loro risorse naturali, nell'orbita della crescita capitalista e della democrazia liberale. Per De Martino il centro di gravità della rivoluzione mondiale si era spostato dopo il 1945 dalle vecchie regioni centrali verso il mondo in via di sviluppo, con i suoi milioni di contadini poveri che si emancipavano dal giogo del colonialismo. In questa situazione il sud Italia assumeva, insieme al sud globale, un potenziale politico nuovo come luogo di lotta e cambiamento culturale. (Forgacs 181).

Una posizione simile è espressa da Levi, il quale, distante dal progressismo di Olivetti e dal suo modello di comunità, scorge nel "comune rurale autonomo" e nel modello del Sud una viva risorsa per il cambiamento.

Negli anni della Guerra fredda, il concetto di 'ruralità' funziona dunque come cartina di tornasole nel posizionamento tra le due principali formazioni. Le prospettive di Banfield o Friedmann sono rappresentative della tendenza a comparare la condizione delle regioni povere del Mezzogiorno d'Italia con quella degli Stati Uniti della Grande Depressione e a cercare una soluzione in grado di scongiurare il 'pericolo' comunista. Al contrario, le idee espresse da Ernesto De Martino, Carlo Levi e Adriano Olivetti qui prese in esame, nelle loro specifiche peculiarità e differenze, esprimono una nuova concezione del concetto di 'ruralità'. E tuttavia, se Olivetti, così come Musatti, vedono nel Sud la via di uno sviluppo, seppur illuminato, sulla via del capitalismo statunitense, De Martino, così come Levi, volgono lo sguardo verso Est, verso l'altro polo nel conflitto ideologico, costituito dalla Russia.

Come è noto, molti/e intellettuali dei Paesi occidentali visitano la Russia tra l'inizio della rivoluzione sovietica e la caduta del Muro di Berlino. Paul Hollander, autore del saggio probabilmente più famoso sull'argomento, pubblicato nel 1981, definisce polemicamente questo fenomeno come "pellegrinaggio politico", una sorta di turismo reverenziale verso gli stati dell'Unione Sovietica. Il suo saggio mira a dimostrare l'ingenuità dei resoconti dei viaggiatori occidentali, dai quali emerge una visione positiva dell'URSS irrealistica e fuorviante. Secondo Hollander, soprattutto dall'inizio della guerra fredda, la simpatia e l'atteggiamento positivo dei viaggiatori occidentali nei confronti dell'Unione Sovietica derivano da una forma conformista e acritica di antiamericanismo, da un senso di estraneità nei confronti del proprio Paese e dalla disillusione nei confronti della società secolare, che ha portato alla ricerca di un



significato altrove. La critica di Hollander ai diari di viaggio occidentali, scritta tre anni dopo *Orientalismo* di Edward Said e dichiaratamente schierata contro ogni opposizione alle logiche americaniste, ha condizionato per lungo tempo la ricezione dei diari di viaggio occidentali, che sono ancora oggi considerati fortemente ideologici.

Sebbene sia indiscutibile che l'ideologia influenzi lo sguardo dei viaggiatori nell'uno e l'altro dei due blocchi negli anni della Guerra fredda, il resoconto di Carlo Levi sembra mettere in discussione tale assunto. Levi viaggia in Unione Sovietica tra il mese di ottobre e novembre del 1955, muovendosi da Leningrado a Mosca, fino in Armenia, pochi mesi prima del Ventesimo Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica e dell'invasione sovietica dell'Ungheria, due episodi che costituiscono un punto di svolta per la sinistra occidentale. Nel libro intitolato *Il futuro ha un cuore antico*, Levi mostra sì un entusiastico atteggiamento nei confronti della società russa, ma al tempo stesso un distacco dall'ortodossia del Partito comunista italiano e una ferma fedeltà alle sue idee politiche espresse nel *Cristo si è fermato a Eboli*. Fin dall'inizio del libro, infatti, Levi traccia un parallelo tra la Russia e il sud Italia, e in particolare la Lucania:

[...] avevo già visto altrove quell'aspetto di fierezza modesta che qui leggevo negli uomini e nelle cose, quell'aria spoglia e grigia, fatta di semplice virtù umana: in un altro luogo, arrivando, avevo provato quello stesso affettuoso sgomento. Dove era, in quale paese della memoria, quella dignità povera e fraterna, che qui vedevo nelle umili dimore, nella gente affollata, nelle facce serie e giovanili?
"Grigia, virtuosa e spoglia", mi veniva alla mente. Dove? Che cosa erano queste tre parole? Ecco; Le avevo ritrovate:

Chi cercherà in quest'aria
Grigia, virtuosa e spoglia
La sorridente beltà?

Così avevo scritto, in un tempo remoto, arrivando per la prima volta su una piazza di Lucania, nel paese dei contadini. (Levi, *futuro* 32)

In Russia riconosce "quell'aspetto di fierezza modesta" tipica del Sud, in "quell'aria spoglia e grigia, fatta di semplice virtù umana" dei volti russi e "nelle umili dimore, nella gente affollata, nelle facce serie e giovanili" (*ibid.*) dei luoghi che stava visitando: "tutto aveva un'aria insieme antica, paziente, disordinata e orgogliosa: sentivo in me una indeterminata sensazione che mi richiamava il Sud, in questo estremo settentrione, il Sud dei contadini, un Sud di poveri, non più poveri" (26).

Affermare che in Russia "i poveri non sono più poveri" significa voler mettere in evidenza un effettivo cambio di *status*, un cambiamento auspicato anche per il sud Italia, che parte proprio dalla riconsiderazione della 'ruralità'. Dalla comparazione tra Russia e Mezzogiorno d'Italia, che permea tutta la narrazione, scaturisce la seguente dichiarazione politica:



Forse, pensavo, la grande frattura dell'era delle guerre è avvenuta dappertutto, ma in modo diverso e opposto; e quello che ha toccato e distrutto negli altri paesi, qui è rimasto intatto, e viceversa. Qui si sono rovesciati i rapporti politici e sociali, conservando il costume e i sentimenti: altrove, per conservare i rapporti politici e sociali, si sono rovesciati il costume e i sentimenti. La grande rottura è venuta qui nel '17 [...] e la scomparsa totale di una classe dirigente già decaduta ha lasciati integri i valori fondamentali che il mondo contadino e operaio portava in sé [...].

[...] i sovietici sono rimasti i custodi dei sentimenti e dei costumi dell'Europa, di quando l'Europa era unita, e credeva, tutta intera, in alcune poche verità ideali, e aveva fiducia nella propria esistenza. (90-91)

Nell'orizzonte leviano, il concetto di 'ruralità' racchiude la chiave del cambiamento e il Sud rappresenta, come per De Martino, la possibilità di un cambio di prospettiva, al tempo stesso radicale e necessario, che avrebbe potuto permettere di superare le logiche dei due blocchi e minare quello che, col passare del tempo, si sarebbe definito con il termine "realismo capitalista", per citare il titolo del recente saggio di Mark Fisher. Lo stesso De Martino, ponendo l'accento sulla complessità e sulla peculiarità del mondo rurale, auspica nuovi modi di vivere che contraddicano la realtà del capitalismo, come ad esempio il "mondo magico", oggetto dei suoi studi, come l'"anima russa" che Levi ritrova nelle ritualità del mondo rurale russo, nelle chiese ortodosse, nei villaggi sperduti, o nella "misteriosa e corposa alterità" del popolo armeno (Levi, *futuro* 185).

Alla luce del panorama socio-politico fin qui delineato, assume forse una rilevanza maggiore il concetto di 'ruralità' nel *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi, il cui significato politico si inserisce *ante litteram* nel solco di quel rovesciamento di sguardo auspicato da Franco Cassano, di un sud rurale che deve recuperare "l'antica dignità di soggetto del pensiero, interrompendo una lunga sequenza in cui esso è stato pensato da altri" (Cassano 5). Sebbene il sud Italia (e la Russia), attraverso lo sguardo "esterno" di un viaggiatore cittadino torinese, appaiano agli occhi di oggi "orientalised" (Petri 223), l'inno alla ruralità che si condensa in molte delle opere di Carlo Levi sa schiudere "il sentimento fortissimo di quella continuità [tra mondo umano e mondo animale], molto più visibile nel Sud e nella cultura contadina, nella convinzione che la sua riscoperta abbia qualcosa di decisivo da insegnarci" (Cassano 13).

Nel *Cristo si è fermato a Eboli* la gestualità e l'agire dell'animale divengono il termine di paragone per la descrizione delle donne, degli uomini e dei bambini che vivono nel Sud nonché delle azioni che essi compiono. Tale processo di 'animalizzazione' dell'umano è impiegato per caratterizzare una popolazione che vive a stretto contatto con la natura e, al tempo stesso, per denunciare le condizioni di 'desolazione' in cui è costretta a vivere rispetto alla società 'civilizzata'. Ma c'è un elemento in più, che dà conto di un interessante concezione dell'animale e della natura che connota il romanzo di Levi. Qui, infatti, i *Contadini del Sud* – per riprendere il titolo del libro di Scotellaro – coabitano con gli animali: "Sotto il letto stanno gli animali: lo spazio è così diviso in tre strati: per terra le bestie, sul letto gli uomini, e



nell'aria i lattanti" (*Cristo* 107).⁴ Levi non solo ci mostra uno spazio condiviso, ma arriva ad affermare che in quel mondo rurale da lui osservato, si assiste a una metamorfosi, a un vero e proprio *divenire* dell'uomo in animale e dell'animale in uomo:

A un angolo della piazzetta, [...] uno zoppo, vestito di nero, con un viso secco, serio, sacerdotale, sottile come quello di una faina, soffiava come un mantice nel corpo di una capra morta. Mi fermai a guardarlo. La capra era stata ammazzata poco prima, lì sulla piazzetta, e sdraiata sopra un tavolaccio di legno su due cavalletti. Lo zoppo, senza tagliarne altrove la pelle, aveva fatto una piccola incisione in una delle zampe di dietro, vicino al piede, e all'incisione aveva posto la bocca, e a forza di polmoni andava gonfiando la capra, staccandone la pelle dalla carne. A vederlo così attaccato all'animale, che andava a mano a mano mutando e crescendo, mentre l'uomo, senza mutare contegno, pareva assottigliarsi e svuotarsi di tutto il suo fiato, sembrava di assistere a una strana metamorfosi, dove l'uomo si versasse, a poco a poco, nella bestia. (Levi, *Cristo* 41)

Nelle pagine del *Cristo si è fermato a Eboli* si intravede la possibilità che il discorso sull'animale dischiuda un rapporto diverso con la natura. In questo senso, il concetto di 'ruralità' inizia a farsi carico di un valore positivo, capace di mettere in discussione lo sguardo antropocentrico che caratterizza la società occidentale: dare peso alle "ragioni dei topi" significa toglierne alle 'ragioni degli uomini', facendo così spazio al mondo naturale e animale. Significa trasformare l'idea di 'arretratezza', in cui la nozione di 'ruralità' è involta, in un atto di 'arretramento' rispetto a una centralità e a un progresso culturalmente concepiti come connaturali all'uomo.

BIBLIOGRAFIA

Aragona, Florinda. "‘Nell’Unità la salvezza’. Ferruccio Parri e l’Europa." *Humanities*, Anno II, 1 gen. 2013.

Banfield, Edward, e Laura Fasano Banfield. *The moral basis of a backward society*. Research center in economic development and cultural change, 1958.

---. *Una comunità del mezzogiorno*. Trad. di G. Guglielmi. Il Mulino, 1961.

Beltrami, Luca. "Carlo Levi nella cultura americana tra gli anni Quaranta e Cinquanta." *Forum Italicum*, vol. 50, no. 2, 2016, pp. 417-36.

Bilò, Federico, e Ettore Vadini. *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e con Leonardo Sacco. (Con una testimonianza inedita di Friedrich Georges Friedmann raccolta da Laura Olivetti)*. Fondazione Adriano Olivetti, 2013.

Buden, Boris, et al. "Cultural translation: An Introduction to the Problem, and Responses." *Translation Studies*, vol. 2, no. 2, 2009, pp. 196-219.

Calamandrei, Piero, et al. *Europa federata*. Milano, Edizioni di Comunità, 1947.

⁴ Questo passo è anticipato nel testo *Gente di Lucania*, pubblicato sul primo numero de *Il Ponte* di Pietro Calamandrei, la rivista sostenitrice del Movimento Federalista Europeo.



- Calvino, Italo. "Compresenza dei tempi." Introduzione. *Cristo si è fermato a Eboli*, Carlo Levi. Einaudi, 1990, pp. IX-XII.
- Casanova, Pascale. *La langue mondiale. Traduction et domination*. Seuil, 2015.
- Cassano, Franco. "La compresenza dei tempi." Introduzione. *Le ragioni dei topi. Storie di animali*, Carlo Levi, a cura di Gigliola De Donato, Donzelli, 2004.
- De Martino, Ernesto. "Vita e morte dei contadini lucani." *Comunità*, vol. VII, no. 18, 1953.
- Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. Presses universitaires de France, 1999.
- . "La notion de transfert culturel." *Revue Sciences/Lettres*, vol. 1, 2013, pp. 1-9. <https://journals.openedition.org/rsl/219>. Consultato il 16 ott. 2022.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista*. Nero, 2018.
- Forgacs, David. *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*. Laterza, 2015.
- Friedmann, Friedrich. "Osservazioni sul mondo contadino dell'Italia meridionale." *Quaderni di Sociologia*, no. 3, 1952, pp. 148-61; poi "The world of 'La miseria'", *Partisan review*, vol. 2, no. 2, 1953, pp. 218-231.
- Guida, Patrizia. "Christ Stopped at Eboli, la traduzione americana del 1947". *Cristo si è fermato a Eboli di Carlo Levi*, a cura di Antonio Lucio Giannone. ETS, 2015.
- Hollander, Paul. *Political pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba 1928-1978*. Oxford University Press, 1981.
- Iglieri, Giuseppe. *Storia del Movimento Comunità*. Edizioni di Comunità, 2019.
- Italiano, Federico, e Michael Rössner. *Translatio/n: Narration, Media and the Staging of Differences*. Transcript Verlag, 2012.
- Jørgensen, Steen Bille, e Hans-Jürgen Lüsebrink. *Cultural Transfer Reconsidered: Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*. Brill Rodopi, 2021.
- Levi, Carlo. *Christ stopped at Eboli*. Translated by Frances Frenaye. Farrar, Straus and Company, 1947.
- . *Cristo si è fermato a Eboli* [1945]. Saggi introduttivi di Italo Calvino e Jean-Paul Sartre. Einaudi, 1990.
- . "Gente di Lucania." *Il Ponte*. Anno I, vol. I, apr. 1945.
- . *Il dovere dei tempi. Prose politiche e civili*, a cura di Luisa Montevecchi, introduzione di Nicola Tranfaglia, con un ritratto di Gigliola De Donato. Donzelli, 2004.
- . *Il futuro ha un cuore antico*. Einaudi, 1956.
- Musatti, Riccardo. *La via del Sud*. Edizioni di Comunità, 1955.
- Petri, Rolf. "Myths and Making of the 'Mediterranean World'". *Mediterranean Europe(s). Rethinking Europe from Its Southern Shores*, edited by Matthew D'Auria and Fernanda Gallo. Routledge, 2022.
- Rosselli, Carlo. *Socialismo liberale* [1944]. Einaudi, 1973.
- Saibene, Alberto. *L'Italia al tempo di Adriano Olivetti*. Edizioni di Comunità, 2017.
- Scotellaro, Rocco. *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, introduzione di Nicola Tranfaglia, Roma-Bari, Laterza, 2012.



Steiner, George. *Martin Heidegger*. Sansoni, 1980, citato in Franco Cassano. *Il pensiero meridiano* [1996]. Laterza, 2005.

Toscano, Pietro. "Ordine cosmico, mondo arcaico e società contadina. Intervista a F.G. Friedmann." *Miseria e dignità. Il Mezzogiorno nei primi anni Cinquanta*, a cura di Aldo Musacchio e Pancrazio Toscano. Edizioni Cultura della Pace, 1996.

Sara Sermini è visiting Research fellow presso l'Université Paris Nanterre. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Lingua, letteratura e civiltà italiana presso l'Università della Svizzera italiana ed è stata visiting doctoral researcher presso la University College London. Le sue ricerche riguardano in particolare le estetiche e le politiche della rappresentazione dei margini, le poetiche e le narrative di povertà, il rapporto tra poesia e arti visive.

<https://orcid.org/0000-0003-3397-5317>

sara.sermini@usi.ch



1941: Guareschi scopre Milano

di Luca Gallarini

ABSTRACT: Noto ai più come cantore di un *Mondo piccolo* situato tra il Po e l'Appennino, Giovannino Guareschi esordisce in realtà con un romanzo dedicato al 'mondo grande' – *La scoperta di Milano* (1941) – in cui rilegge con autoironia la propria esperienza di intellettuale di provincia alle prese con le contraddizioni, esistenziali e professionali, della modernità urbano-borghese. Se nella rappresentazione della vita cittadina il romanzo tradisce i compromessi della comicità di regime, che alla critica dei nuovi consumi associava un innocuo umorismo, di grande interesse sono invece gli spunti che tralucono dalla descrizione del lavoro culturale, dei fenomeni di massificazione e dei rapporti tra i sessi, non più subordinati all'ordine patriarcale. Sono considerazioni, quelle offerte da Guareschi, che non pervengono a una sintesi unitaria: conoscono semmai, nel finale, una comoda sublimazione fantastica. Ma ancora oggi aiutano a comprendere le dinamiche di attrazione e repulsione che da sempre Milano suscita nei suoi estimatori e denigratori.

ABSTRACT: Better known for his novels and short stories set between the river Po and the Apennine Mountains, Giovannino Guareschi actually debuted as a novelist with a book about the city of Milan. In *La scoperta di Milano* (1941) Guareschi tells the autobiographical story of the struggling writer Giovannino, borrowing from his own recent memories of migration (he had previously moved from Parma to Milan) and offering a fascinating look inside the urban way of life and the cultural work before World War II. Although Guareschi never managed to sum up coherently his own contradictions, his novel still reflects in a persuasive fashion the pros and cons of living and working in a big city.



PAROLE CHIAVE: Giovannino Guareschi; Milano; editoria; giornalismo; città; provincia

KEY WORDS: Giovannino Guareschi; Milan; publishing; journalism; city; province

NOTIZIE DAL 'MONDO GRANDE'

Giovannino Guareschi è noto ai più come cantore del *Mondo piccolo*: un microcosmo popolato da 'compagni' incorreggibili, preti attaccabrighe e altre figurine di varia indole paesana, che dà il titolo al primo libro delle avventure di don Camillo e Peppone (1948). A tal punto il suo nome è associato alla Bassa, alla pianura "tra il Po e l'Appennino", che oggi l'idea di un crocifisso parlante (che parla cioè a don Camillo: ricordiamolo per i pochi che, d'estate, sfuggono alle repliche dei film con Gino Cervi e Fernandel) sembra più realistica di un romanzo da lui dedicato all'urbanesimo novecentesco. Sette anni prima di *Mondo piccolo*, Guareschi approda però in libreria con *La scoperta di Milano*: un esordio che si pone in controtendenza, rispetto all'infatuazione campagnola del dopoguerra.

Non siamo di fronte, va detto, a un romanzo destinato a sovvertire le gerarchie e le classifiche della letteratura italiana contemporanea. A distanza di tanti anni, la storia appare ancora godibile e di facile comprensione (benché di norma poche cose invecchino più velocemente dell'umorismo), ma il libro nel suo complesso non è un capolavoro. *La scoperta di Milano* è l'opera d'esordio di un pubblicista tuttfare, abile nel cucire assieme le puntate della rubrica "Le osservazioni di uno qualunque", pubblicata a partire dall'estate del 1939 sul *Bertoldo*, la rivista umoristica della Rizzoli. Come ricorda Guido Conti, "È un grande diario pieno di annotazioni, di raccontini minimi, di piccoli fatti, riflessioni, che diventano materia straordinaria per un umorista come lui. [...] C'è Milano protagonista, e Giovannino si descrive come il provinciale un po' ingenuo, un po' svagato, che cerca di adeguarsi al ritmo frenetico della città che si sta trasformando in una metropoli" (Conti 189).

Nella lettura odierna di questo romanzo, i motivi di interesse non vengono tanto dall'auto-parodia, quanto piuttosto dalla rappresentazione che Guareschi ci offre dei rapporti tra città e provincia, ovvero tra Milano e Parma (città natale dell'autore e del protagonista), strettamente intrecciati alla messa a punto di una fisionomia intellettuale modellata sulle vicende biografiche dell'autore, ma comune ad altre figure significative della cultura dell'epoca.



TUTTI IN CARROZZA: DESTINAZIONE MILANO

Nella prima metà del Novecento Milano diventa la capitale dell'editoria italiana, consolidando una linea di tendenza che risale ai tempi dell'unificazione. A Milano nascono o si affermano case editrici come Sonzogno, Treves, Bompiani, Rizzoli e Mondadori. Per gli uomini di cultura emergono nuove opportunità professionali: non più solo maestri di scuola, gli aspiranti poeti e scrittori trovano lavoro come redattori, correttori di bozze, traduttori e addetti agli uffici stampa. Per citare un altro provinciale che, a metà degli anni Trenta, gravita attorno al capoluogo lombardo, "Sinisgalli [...] arrivò nel 1932 da Roma, Sereni nel 1933 da Parma, Quasimodo e Gatto nel 1934 dal meridione, Anceschi, Ferrata, Bo, Vigorelli e altri vi erano nati o ci vivevano dall'infanzia. Li trovai, tutti, molti anni dopo, durante la guerra, e qualcuno a guerra finita, come gente che aveva viaggiato sul mio stesso treno ma dentro altre carrozze" (Chiara 122). Nei vagoni immaginati da Piero Chiara avrebbero trovato posto anche il siciliano Elio Vittorini, traduttore per Mondadori e curatore di collane editoriali per Bompiani, l'ebreo rumeno Saul Steinberg, disegnatore e futuro *cartoonist* del *New Yorker*, il poliedrico Cesare Zavattini, che spazierà dai fumetti al cinema, e ovviamente il suo conterraneo Giovannino Guareschi, che scende dal treno nell'inverno del 1936, per assumere il ruolo di caporedattore del *Bertoldo*.

La varietà dei campi culturali in cui si cimentano queste nuove leve dell'editoria milanese riflette una strategia di ampliamento del pubblico e dell'offerta: "L'operosa Milano – osserva Vittorio Spinazzola – si sente tanto più lontana dalle difficili raffinatezze dell'alta letteratura novecentesca in quanto non rinuncia a perseguire una strategia di espansione della cultura libraria verso il basso. Sono le attrezzature aziendali di cui è dotata l'editoria cittadina a chiederlo" (Spinazzola 97).

A Milano Guareschi prende in affitto una stanza senza riscaldamento: "lavora con i piedi immersi in una cassa piena di giornali per tenerli caldi, è tutto coperto, con il pollice e l'indice che sbucano dai guanti, e ogni disegno, ogni pezzo, è frutto di una fatica incredibile" (Conti 136). In redazione, non meno che tra le mura domestiche, "Il suo lavoro è davvero incredibile. Impaginare, disegnare, correggere le bozze, inventare battute" (137).

Fatica a parte, il lavoro editoriale trova un riscontro solo parziale nel romanzo, che illumina tuttavia un aspetto importante del clima culturale di quegli anni, ovvero il fascino esercitato dalle guglie del Duomo: "Parlano tanto di Milano, qui in provincia: dicono che a Milano è un'altra cosa" (Guareschi 50). Il passaparola prende forma in una città sì di provincia, ma beninteso non di piccole dimensioni: per quanto pudicamente schermata da una semplice iniziale (P.), si tratta senza ombra di dubbio della città di Parma, dove l'autore visse fino al trasferimento a Milano.

Siamo dunque davanti alla solita testimonianza del provinciale inurbato? No, perché la scelta di Parma permette di rappresentare il confronto tra la metropoli *in fieri* e il variegato mondo *extramoenia* da una posizione intermedia e sfaccettata, evitando facili schematismi. La famiglia del protagonista, omonimo di Guareschi, abita in una frazione del comune vero e proprio (allusione alla natia Fontanelle): a sei chilometri di



distanza dal centro cittadino, dove si trova il liceo frequentato da Giovannino, di bocciatura in bocciatura, fino all'età di ventiquattro anni.

Le condizioni di partenza ostacolano in ogni modo il percorso di crescita del personaggio: la scuola, l'emancipazione dai genitori e l'ingresso nel mondo del lavoro, tappe istituzionali della formazione individuale, risultano vanificate dall'ambiente circostante. Il liceo classico, dove Giovannino incontra la futura moglie Margherita, da fucina della classe dirigente diventa veicolo di nozioni inutili, come testimonia il seguente saluto manzoniano: "Addio, vecchio liceo con tutti i tuoi banchi intagliati da centomila lame di temperino, con la tua campanella che toglie ogni giorno il cielo azzurro a mille giovanetti perché i giovanetti debbono imparare che forse Omero era cieco, che a Numa Pompilio successe Tullo Ostilio, che la formula dell'acido solforico è così e così" (39). Piuttosto che imparare a memoria i nomi dei re di Roma, è preferibile passare il tempo altrove, come effettivamente fanno i due innamorati: "ci trovavamo al parco o sui bastioni e parlavamo di piccole, innocenti cose; [...] io sentivo il cuore pieno di dolcezza e pensavo a Didone, e ai grandi amori della storia" (31).

Quanto a mamma e papà, rispettivamente la signora Flaminia e il signor Luigi, non si può dire che manchino di affetto e buone intenzioni: come modelli si rivelano però inadeguati. Ne sono testimonianza i regali del signor Luigi al figlio: una vecchia bicicletta, pesante quanto "il basamento di un monumento da costruire seguendo i criteri dell'ingegnere Alessandro Gustavo Eiffel" (36) e pertanto garanzia di immobilità, un fucile da caccia, simbolo di vigoria e prestigio in una civiltà non urbana ma contadina, e dunque strumento di utilità dubbia in un capoluogo di provincia ("dovrò ogni tanto mettermi [il fucile] ad armacollo per fingere di recarmi a fulminare, nei prati di trifoglio, le quaglie e le lepri nelle macchie di gaggia", 35) e infine un vecchio rasoio non affilato. Un dettaglio non da poco, se pensiamo alla barba come segno esteriore di maturazione fisica e sessuale: un rasoio che non taglia andrà bene, tutt'al più, come regalo a un figlio imberbe e immaturo.

Bastano questi esempi, per capire che Guareschi si muove nell'ambito di una satira (innocua) del vecchio regime liberale, ossessionato dal mondo "prima della guerra" e incapace di guidare le nuove generazioni: "Da mezza ventina d'anni io sono vittima dei mirabili manufatti di prima della guerra" (35). Al rifiuto del fucile sembra sottesa, invece, una velata presa di distanza dal regime fascista, ma non è il caso di insistere su questo particolare, perché valgono anche per Giovannino le parole di un altro Giovanni, l'amico e collega Mosca: "Non potevo dirmi antifascista, semplicemente possedevo un certo senso dell'umorismo che mi permetteva di cogliere l'aspetto ridicolo delle cose" (Mosca 43, anche in Cirillo).

Di gran lunga più interessante, ai fini del nostro discorso, è il personaggio di nonna Giuseppina. Vera matriarca della famiglia, la vegliarda si distingue per un attaccamento morboso alle convinzioni (e ai prezzi) degli anni Ottanta dell'Ottocento. All'epoca, ai giovani in cerca di avventura si indicava la via che dagli Appennini portava alle Ande, come giustamente ci ricorda uno dei più celebri racconti di *Cuore* (1886). Nonna Giuseppina ripropone insomma, fuori tempo massimo e con un pizzico di follia senile, il mito dell'Eldorado sudamericano, consigliando al nipote di attraversare



l'oceano a cavallo e con poche lire in tasca. Dietro i deliri di questa simpatica e un po' dispotica vecchina si intravede un cambio di orizzonte significativo, che facilita la migrazione interna verso la grande città: dopo la crisi economica del 1929, la prospettiva americana si fa via via meno allettante.

INTELLETTUALI A SPASSO, IMPIEGATI E SCRITTORI AL LAVORO

Il romanzo lega a fil doppio la scoperta di Milano alla maturazione di Giovannino, che da bambolone di provincia e ripetente cronico qual era (per paura di crescere) si appresta finalmente a diventare un impiegato contabile e un letterato professionista: in altre parole, un uomo di discreto successo, in grado di mantenere una moglie, un figlio e un'automobile.

Nei primi capitoli, Guareschi si diverte a descrivere con iperboli umoristiche le forme del controllo sociale che sono tipiche delle piccole comunità: non appena Giovannino e Margherita decidono di visitare in segreto la Fiera Campionaria, l'intera città di Parma, dal lattaio ("Milano! Quelle sono città sul serio!", 67) alle bande di ragazzini sfaccendati ("El siòr Zvàn 'l va a Milàn / a metter in fila i cà...!", 68), viene a conoscenza della gita e s'interroga sull'opportunità di una simile decisione ("Le brave ragazze non vanno a Milano coi giovanotti", 69). I pettegolezzi si diffondono a macchia d'olio, ma pochi concittadini intuiscono il vero motivo del trasferimento. Il cambio di residenza denuncia infatti il fenomeno della disoccupazione intellettuale, che affligge soprattutto le città di provincia, impossibilitate a offrire, a chi non abbia compiuto studi tecnici, sbocchi professionali diversi da quelli tradizionali (il notaio, l'avvocato, il maestro, il farmacista): "oramai sono mesi che viaggio per le anticamere degli uffici pubblici e privati della città. Di una piccola città di provincia dove ognuno sa tutto di te: quali sigarette fumi, se il caffè ti piace dolce o no. Di una città dove non puoi fare che il concittadino" (51).

Prima del passaggio a Milano, la ricerca di un "posticino" (51) si concreta nel mestiere di correttore di bozze e poi redattore/cronista in un giornale locale, lavori da cui Guareschi trae spunto per dare libero sfogo alla vena umoristica: "Verso l'anno 1440, il signor Gutenberg, stampata la prima copia della sua prima composizione tipografica, trovò, nella seconda riga, una 'signora elefante' al posto di una 'signora elegante'" (54). A seguire, ecco una storia condensata dell'editoria ("Così, a un tempo, [Gutenberg] inventò l'errore di stampa, il correttore di bozze e il proto", 54), che si conclude con la vicenda del signor Cesare, probabile parodia dell'amico Zavattini, collaboratore della *Gazzetta di Parma* fino alla fusione obbligata di quest'ultima con il *Corriere emiliano*, "per volontà del regime fascista" (Angelucci).

Il curriculum professionale del signor Cesare è una simpatica summa della faciloneria e dell'improvvisazione che spesso anima, tra successi inattesi e capitomboli finanziari, le redazioni di giornali e case editrici, ma è anche un passo importante verso l'acquisizione di una maggiore consapevolezza, da parte di Giovannino, delle regole della comunicazione letteraria e giornalistica. Tale consapevolezza nasce



dall'osservazione dei misfatti di Cesare, il quale, invece di perlustrare la provincia alla ricerca di fatti di cronaca, decide semplicemente di inventarseli, al punto che "la pagina della cronaca cittadina era diventata la parte più interessante e avventurosa del giornale" (56): "solo pochi scrittori [dichiara Cesare], prendendo lo spunto dalla realtà, sono riusciti a produrre opere di qualche valore artistico. Io lavoro solo di fantasia" (57). E lavora solo di fantasia, insofferente a regole e convenzioni, anche quando diventa caporedattore: abolisce i titoli degli articoli, colpevoli di vanificare "l'elemento sorpresa", e li sostituisce con titoli generici ("Su e giù per il mondo", "Su e giù per l'Italia"), separando le notizie con "semplici asterischi" (58). La favola del signor Cesare compendia in forme umoristiche i rischi di un'arte libera da qualsiasi vincolo di riconoscibilità e di genere, e destinata pertanto a un pubblico ristretto o al fallimento economico: dopo aver rifiutato la nuova impaginazione proposta da Cesare, il direttore "vendette il giornale al quotidiano concorrente e si ritirò in campagna" (58).

La necessità di una mediazione tra interessi di lettura diversi, e quindi di un'istituzione preposta a mediarli, corrobora, con una riflessione condotta a posteriori, la scelta di vivere nella grande città e lavorare per una casa editrice. Si tratta di uno snodo fondamentale del romanzo:

Sono passati i bei giorni di P. Allora, per esempio, mentre passeggiavo tranquillo, con una sola lira in tasca, vedevo passare una ragazza, o un cavallo o una bicicletta e mi veniva in mente la trama per una buona novella. Mi sedevo al caffè e pensavo come avrei potuto svolgere questa trama. Mi riusciva subito perfettamente. Pensavo allora di scrivere la novella e di consegnarla al direttore che mi faceva i suoi più vivi complimenti. Pensavo di passare subito alla cassa per farmi anticipare il compenso. Mi figuravo di avere il danaro e di spenderlo immediatamente divertendomi tanto. Pensavo quindi di rimanere senza soldi. Allora, con la lira rimastami, pagavo il caffè e me ne andavo a casa contento perché mi ero divertito tanto e avevo ancora in testa l'idea per una buona novella. (144-145)

L'attività artistica, se non vuol rimanere allo stato di progetto, richiede insomma una forza di volontà considerevole, difficile da reperire nella Bassa: "per essere felici in provincia, basta soltanto avere un'idea e basta non fare oggi quello che si può fare domani" (145). A Milano, invece, sull'ozio e sui sogni a occhi aperti hanno la meglio le coercizioni e i ritmi dei processi industriali: "Una creatura del buon Dio, che piova in questa straordinaria città, è come un ingranaggetto che capiti fra gli ingranaggi di una macchina in movimento. O si va a infilare, alla svelta, nell'apposito alloggiamento e comincia a girare assieme agli altri ingranaggi, o ci rimette i dentini" (145).

Non bisogna però pretendere da Guareschi una sensibilità à la Bianciardi: lungi dal configurarsi come un'anticipazione del *Lavoro culturale* (1957), *La scoperta di Milano* si risolve in una combinazione di scenette più o meno divertenti, più o meno attuali. La professione stessa del protagonista è sfumata in senso genericamente impiegatizio: a differenza del Giovannino in carne e ossa, il narratore/protagonista fa il contabile di giorno, e solo nel tempo libero scrive "di testa sua, cose da pubblicare sui giornali" (126).



La divagazione autobiografica, che era pratica diffusa tra gli scrittori dell'epoca, educati all'elzeviro e alla poesia lirica, si presta bene all'umorismo (*Parliamo tanto di me* è il titolo del libro d'esordio di Zavattini), ma il narratore, per far ridere, deve rinunciare a comprendere, deve cioè sbandierare l'inadeguatezza e la casualità delle proprie azioni. Ciò che capita a Giovannino avviene sempre per fortuita combinazione: spetta poi al lettore ridimensionare l'ingenuità esibita dell'io narrante e leggere il libro in chiave antifrastica.

L'insistenza stessa sul destino che incombe sui personaggi sollecita un'interpretazione opposta: il sabba di streghe o divinità che apre il romanzo e che introduce Francesco, futuro ladro della bicicletta di Giovannino, non conferisce "distinzione" e "fatalità" alla vicenda (21), ma anzi sottolinea il carattere esemplare della vita del protagonista, che merita di essere raccontata perché la sua costanza e il suo talento hanno avuto la meglio sulla scarsa mobilità sociale dell'Italia fascista. Per ogni Giovannino che ce la fa, ci sono tanti giovani come il suddetto Francesco, orfano di padre e cresciuto in una "casa modesta", che significativamente compie il percorso inverso: nato a Milano, da grande non diventerà "un bel dottore col camice bianco" né "un geometra", come auspica sua madre, bensì un ladro di biciclette a Parma, come certifica la Verità, arrivata a Milano assieme ad altri sei "misteriosi personaggi", forse di pirandelliana memoria (la Morte, la Vita, la Bugia, la Speranza, il Tempo, la Fortuna), durante "una triste notte di novembre dell'anno 1916" (22).

Laddove non interviene il destino, agisce sul comportamento dell'uomo un'altra forza potentissima: "il subcosciente dorme quando noi siamo svegli e veglia mentre noi dormiamo. / Tu dormi e il subcosciente lavora" (38). Non sembra però opportuno insistere troppo sul côté surrealista di una simile affermazione: il surrealismo, che è uno dei "grandi volani" del romanzo (Bertoni 47), è ben più presente nell'escamotage dei sogni del figlio Alberto, che il padre guarda come se fossero film ("Non c'era da equivocare: il mio bambino sognava e io vedevo i suoi sogni", 107). Piuttosto, il riferimento al sonno e all'inconscio è funzionale a una descrizione umoristicamente evasiva delle reali intenzioni del protagonista, ma soprattutto è un riferimento a una pubblicità allora molto diffusa, quello del lassativo Kinglax: "Voi dormite e Kinglax lavora".

Le risorse di Guareschi sono dunque plurime. Troviamo in primo luogo una facile comicità di situazione, definita dal comportamento dei personaggi e dall'inserimento di figure fantastiche come gli angeli custodi e gli spiriti dei defunti, e rimpolpata da un umorismo che certo risente della lezione di Achille Campanile, vero maestro della risata 'anni Trenta' ("esilità della trama, pretestuosità delle divagazioni che assumono peraltro rilevanza dimensionale, protagonismo del narratore", Franchi). Non manca, di rincalzo, una comicità più grossolana, come l'allusione al "cioccolatino purgativo" Kinglax. Quest'ultima fonte di buon umore è però in gran parte perduta, perché l'immaginario collettivo a cui l'autore rinvia è oramai inattuabile.

In secondo luogo, troviamo un umorismo più raffinato, che deriva dall'inattuabilità dell'io narrante e dai riferimenti letterari seminati qua e là ("Oh, el Bachèlli! Quello sì che l'era un grande scritùr!", 143). Degna di nota, ai fini di una



panoramica delle strategie del riso, è poi la struttura stessa del romanzo, arricchita dalla *mise en abyme*: confluiscono nel testo un reclamo alla ditta produttrice della macchina da scrivere, una missiva alla morte, impersonata da una vecchia signora, una lettera spedita all'autore nientemeno che dal futuro, ossia da un nipote nel lontano 1998, e l'annuncio pubblicitario con cui Giovannino cerca un nuovo angelo custode.

All'inizio e in chiusura, l'intreccio è complicato infine dal rovesciamento e dall'abrasione delle coordinate temporali. Il romanzo comincia con un salto indietro nel tempo (dal giugno 1929 "a un lontano 1916") e si conclude al capitolo XXII, che nella rubrica riporta una data disegnata a mano. A differenza però di quanto avviene nei capitoli precedenti, gli ultimi tre numeri dell'anno sono cancellati dai puntini di sospensione ("1...").

Un simile dispiegamento di mezzi permetteva a Guareschi di rivolgersi a un pubblico composito, formato non solo da studenti e coetanei colti, ma anche da molti destinatari di minori pretese: "È [...] da sottolineare come la dimensione umoristica sia la sola a consentire, durante il periodo fascista, un contatto proficuo, sia pur mediatissimo, fra le élite dei lettori letterati e il pubblico di base" (Spinazzola 110). Come spiega anche Oreste del Buono,

Nato per far concorrenza al popolaresco "Marc'Aurelio", il "Bertoldo" si sviluppò in un'altra fascia di pubblico, quello appunto borghese e studentesco, ma è singolare che come sua anima, sostegno, forza portante si imponesse proprio Guareschi, se non proletario, tutto radicato in una cultura agraria, in un legame fortissimo alla concretezza della terra anche dentro una città che andava studiando e dilatandosi da metropoli. (Del Buono 18)

Nel suo moto espansivo, la città finisce tuttavia per coprire le radici a cui allude Del Buono. All'inizio degli anni Quaranta, in effetti, Guareschi sembra proporsi convintamente come scrittore milanese. Per riprendere un bel titolo del suo 'maestro' Zavattini (più vecchio di soli sei anni), dal momento che già "parla tanto di sé" all'interno del romanzo, Giovannino nella *Prefazione* cede la parola a Giovanni Mosca, il quale presenta l'amico come un intellettuale che vive del proprio lavoro e non di rendita o della benevolenza altrui, suggerendo un confronto umoristico con l'abate per eccellenza della cultura lombarda, Giuseppe Parini, che per dedicarsi alla letteratura prese appunto i voti: "Se domani mi dicessero: 'Guareschi è diventato abate' non mi meraviglierei [...]. Nominato improvvisamente abate, lascerebbe il giornalismo, e l'abbazia affidatagli diverrebbe in pochi anni la più importante d'Italia" (7).

A questo accostamento iperbolico fanno seguito l'*identikit* di un lavoratore indefesso, perfettamente a suo agio in un contesto in cui l'arte sia considerata un'attività produttiva ("Così come domani potrebb'essere abate, oggi Guareschi è scrittore, e nello stesso tempo è disegnatore, pittore, falegname, mobiliere, cartellonista, poeta, calzolaio, musicista", 7) e la definizione antifrastica di Giovannino come "prova vivente della teoria delle idee innate" (8). In realtà, Giovannino è una prova di come l'ascesa sociale sia esperibile nella grande città più che altrove. Lo dimostra la reazione del direttore del quotidiano presso cui lavorava a Parma: "barricò



una mattina tutte le porte del giornale, disponendo nei dintorni uomini prezzolati per impedire l'ingresso al pericoloso rivale" (8).

Conclude il ritratto dell'amico l'accento alla presunta "rusticità" di Guareschi, da intendersi a quest'altezza non come la 'sirena' che porterà l'autore, undici anni dopo, a lasciare Milano per trasferirsi a Roncole Verdi (1952), ma un "freno all'affetto". Detto altrimenti, il romanzo rivela una compostezza autoironica e un decoro negli atteggiamenti e nelle effusioni (non vi sono riferimenti espliciti alla sfera sessuale: il figlio Alberto, ad esempio, spunta all'improvviso dietro un cespuglio), che possono essere indicati come norme di comportamento ai concittadini milanesi.

PORTINAIE, PANETTONI E PETER PAN

E se invece Mosca avesse scritto una postfazione? In tal caso sarebbe stato più difficile offrire un ritratto equilibrato e sereno dell'amico, perché la descrizione che Guareschi ci porge della città di Milano, complessa e articolata, influenza anche la messa a punto del modello di intellettuale e scrittore che possiamo desumere dal romanzo. Un conto è ricomporre le contraddizioni di Giovannino sulla base di una frequentazione amicale, altra cosa, ben più faticosa, è farlo con quelle di Giovannino personaggio.

Per scoprire la Milano di Guareschi, bisogna anzitutto andare oltre la satira di più corto respiro, come la trasposizione in città del fenomeno del controllo sociale, che in provincia, lo abbiamo visto, assume una pervasività poliziesca. L'autore si limita a riproporre in ambito milanese la mancanza di riservatezza che caratterizzava la vita a Parma: se nella città natale le notizie correvano sulla bocca di tutti, a Milano invece sono monopolio delle portinaie e dei vicini di casa, dove per 'casa' si intende ovviamente un affollato condominio. In un contesto segnato da un timido e graduale benessere di massa ("radio, apparecchio di televisione, scaldabagno, orologio elettrico, caffettiera elettrica, aspirapolvere elettrico", 143), alle portinaie e a un'altra categoria sorprendentemente affine, quella degli investigatori privati, spetta un compito delicato: verificare la solvibilità di chi si impegna a pagare a rate ("È davvero una grande fortuna, in questa straordinaria città, avere una portinaia che vi protegge", 96).

Sullo sfondo, si staglia la questione della penuria di alloggi e della speculazione immobiliare, che Guareschi affronta derubricandola a materiale per battute leggere e innocue, sostanzialmente in linea con le restrizioni imposte dalla censura (anche se "il giornale milanese – precisa Daniela Marcheschi – ebbe diversi e noti contrasti con le gerarchie fasciste", Marcheschi 28). A Milano, ci spiega, "si traccia col gesso per terra la pianta esatta dell'edificio in progetto. Quindi, al punto giusto, si innalza la gabbia metallica dell'ascensore che in poche ore è in grado di funzionare" (83). E il palazzo, magicamente, viene costruito mentre l'ascensore sale di piano in piano. Gli appartamenti, una volta pronti, sono "corazze d'acciaio" (126): penetrabilissime dai rumori e dal primo scocciatore che bussi alla porta.

Ben più acute sono le osservazioni dell'autore sul mito della metropoli e sulla mitopoiesi di massa che la città di Milano diffonde nel resto d'Italia. Guareschi



comprende che il prestigio della metropoli lombarda non si deve solo alla sua innegabile importanza economica, ma anche al fatto che tale potenza si è tradotta, al di là di certi slogan un po' logori ("Milan e poeu pü!", 68), in moderne campagne pubblicitarie: immagini così accattivanti che hanno finito per modificare la percezione dei singoli individui. Guareschi si diverte a portare alle estreme conseguenze questa tendenza dell'immaginario collettivo, denunciandone le mistificazioni. A derivarne è anzitutto il finto rimpianto di Giovannino ("se avessimo viaggiato nudi, dipinti di rosso – io con un elmo alato in testa – seduti sul davanti della locomotiva, ci saremmo trovati perfettamente a nostro agio, giungendo a Milano", 66), allusione all'Esposizione internazionale del 1906, tenutasi a Milano e annunciata con un poster raffigurante un'allegoria del Progresso: Mercurio (dio del commercio) e la Scienza viaggiano verso Milano attraverso il tunnel del Sempione.

Al rimpianto segue una descrizione sapidamente umoristica della "nuova stazione di Milano", progettata all'inizio del secolo per sostituire la vecchia stazione 'passante', non adatta alle esigenze di una città in rapida espansione, ma inaugurata soltanto nel 1931, a causa della guerra e della successiva crisi economica. Con i suoi improbabili "leoni", "festoni", "martelli" e "nastri", con le sue "marmoree teste di signora" e con le sue "marmoree ruote dentate", la stazione appare a Giovannino come "un istruttivo giardino zoo-simbologico" (66).

L'obiettivo della polemica non è tanto lo stile architettonico dell'edificio, che già allora rifletteva un gusto anacronistico, quanto piuttosto l'incapacità della borghesia ambrosiana di tener fede ai valori di razionalità e serietà in virtù dei quali si proponeva come classe dirigente nazionale: "Certo verrebbe difficile – chiosa Mauro Novelli – sostenere seriamente che la babilonica Milano Centrale assurga a tempio della razionale modernità lombarda novecentesca" (Novelli 450).

Non siamo lontani, insomma, dalla geografia gaddiana di una Milano "Pastrufazio", città di pasticcioni e incompetenti, ma qui il punto di vista è quello straniato e straniero di chi viene da fuori: "per chi non è nato a Milano, il Duomo, visto senza panettone davanti e senza diciture in cima, ci fa un po' la figura impacciata del vecchio militare che si mette in borghese" (135). Persino la guerra, grazie alla pubblicità, si mette per così dire in abiti borghesi: "I sacchetti di sabbia nei porticati di piazza del Duomo ci stanno benissimo. Sembrano la cosa più naturale del mondo. Si sono viste tante volte quelle colonne vestite stranamente e, ora, si pensa a una trovata pubblicitaria della Rinascente per la mostra della juta" (171).

Guareschi rimuove il panettone dal Duomo e la juta dalle colonne dei porticati, ma sotto la réclame non sembra esserci nulla di buono: "Milano è una enorme città che comincia sempre e non finisce mai. L'uomo che ne rappresenta soltanto un milionesimo si trova come una formica in un campo di grano" (132). Per quanto funzionale all'immane iperbole umoristica, l'esagerazione è eccessiva, se confrontiamo Milano a Roma e alle grandi capitali europee. E altrettanto chiara è la motivazione profonda di questa rappresentazione fuori scala: Giovannino scorge con preoccupazione crescente i fenomeni di massificazione che sono tipici della dimensione urbana. Alla metafora della formica si accompagna non a caso una



variante luttuosa, quella del relitto: alla Fiera di Senigallia, che “non è poi la cosa così straordinaria che si dice in giro”, si depositano “gli stranissimi relitti dei mille naufragi della vita quotidiana”. Naufragi silenziosi, che avvengono nella più completa indifferenza: “Vedendo la fiera di Senigallia si pensa a vecchie signore che vivono sole in stanze buie e umide, vecchie signore vestite di nero, con ombrellini dal manico lungo, che una notte si spengono e se ne accorge per caso la portinaia due giorni dopo” (135). Il medesimo concetto, ossia la spersonalizzazione dell’individuo all’interno della folla anonima, è ribadito infine con una metafora peterpanesca di grande efficacia: “Di giorno ci sono sempre mille persone che calpestando la tua ombra, [...] se non la sorveglio un po’, un bel giorno la mia ombra mi combinerà il pasticcio che succede coi bambini. Tu tieni per la manina il tuo bambino e pensi ad altro: a un tratto abbassi lo sguardo e ti accorgi di tenere per la mano un grosso bambino antipatico che non è certo il tuo” (138).

Convienne allora muoversi dopo il tramonto, quando le ombre si allungano, e le distanze tra città grandi e piccole si accorciano: “mi piace girare di notte, quando Milano è uguale a tutte le altre città: porto a spasso la mia ombra, la controllo, la sorveglio. Sento che il mio passo ha ancora una voce” (138). Oppure d’estate, quando le prime avvisaglie del turismo piccolo-borghese liberano la città da molti dei suoi abitanti: “[Milano] mi piace anche d’estate, quando, nei pomeriggi domenicali, un vigile candido in mezzo a una piazza deserta sembra un miraggio” (138). O ancora durante la guerra, quando le automobili, a causa del razionamento della benzina, diventano rifugi per animali: “Sono andato a vedere la mia macchina: sul cuscino posteriore un grosso gatto dormiva” (173). Manca insomma, nella rappresentazione di Milano, uno sguardo d’assieme: ‘scoprendo’ la città, Guareschi porta alla luce contraddizioni che non riesce a ricomporre, e che finiscono per incidere sia in ambito professionale, sia nella sfera dei rapporti interpersonali.

La vita nella metropoli garantisce al protagonista lussi mai sperimentati prima, per quanto come al solito ingigantiti in chiave caricaturale: difficile credere che negli anni Trenta un redattore potesse permettersi di acquistare senza troppi sforzi un’automobile o una pelliccia per la moglie. Questa relativa agiatezza causa una frattura radicale con il passato, una frattura rispetto alla quale non è più possibile tornare indietro: l’invidia degli ex concittadini e amici impedisce a Giovannino di far ritorno a Parma. Ma la rottura con il vecchio mondo è evidente anche sul piano delle dinamiche di genere: il trasferimento a Milano amplifica, nei termini di un umorismo misogino, la propensione di Margherita al comando, già abbondantemente riscontrabile nella proposta di matrimonio rivolta al fidanzato (“Giovannino, ti arrabbi se chiedo la tua mano?”, 75) e nel fatto che il suo angelo custode ha lavorato in passato per Lucrezia Borgia, Caterina de’ Medici e Matilde di Canossa (187). Peccato solo che all’emancipazione della donna non corrisponda alcuna professione: soddisfatta del suo ruolo biologico di madre, Margherita “ha dimenticato tutto il suo liceo” (194), non pensa ad altro che a spendere e non comprende i dubbi e le sofferenze del marito (“Margherita non capisce queste cose. Per Margherita io dovrei fare di più, molto di più”, 149).



Sul piano lavorativo e creativo, bisogna riconoscere che il trasferimento a Milano ha permesso a Giovannino di diventare uno scrittore, al prezzo tuttavia di ritmi di produzione alienanti: “È un uomo appassionato al proprio mestiere’ equivale per me all’espressione ‘È un uomo appassionato alla propria gobba’” (148). Ma presto anche la gobba, simbolo grottesco di operosità indefessa, sarà resa obsoleta da un’industria dell’intrattenimento dominata dalle macchine e, quindi, dall’applicazione meccanica delle convenzioni di genere, secondo una logica tanto improduttiva quanto la libertà assoluta propugnata un tempo dal signor Cesare. Saranno infatti le macchine, nella città dov’è nato il Futurismo, a scegliere i libri per gli uomini e a codificarne i gusti di lettura: “le onde magnetiche emesse dal cervello dell’uomo e registrate da un apparecchio speciale sono tali da permettere la lettura di un solo determinato genere” (114).

Il dominio delle macchine appartiene comunque a un futuro lontano: nell’immediato Giovannino, sfinito dal superlavoro, stipula un patto con la Morte, alla quale chiede il permesso di concludere nell’aldilà il romanzo (“Lasciate che io porti con me, per qualche giorno, un pezzettino di lapis e un foglietto”, 201). Ottenuto il consenso, Giovannino si trasforma in un fantasma, libero di volare dove vuole: “oramai la legge di gravità non esiste più per me. Mi sono buttato giù in picchiata dal quarto piano. Un volo magnifico, allucinante” (203). Sennonché, come presto scoprirà, la libertà al massimo grado finisce per coincidere con l’impossibilità di scrivere: “Strano: quando passo attraverso i tram non mi fa nessuna impressione, ma se tocco col dito i tasti della mia macchina e vedo che non si muovono mi fa un certo effetto” (205).

La conclusione ripropone dunque su un piano fantastico lo scacco del soggiorno terreno a Milano e a Parma, ovvero la dialettica tra ozio letterario e sistema editoriale. Per superare l’impasse, con le storie di don Camillo Guareschi abbandonerà l’orizzonte urbano, di piccole e grandi dimensioni, in favore di uno sfondo paesano e di “un tempo minore, che non garantisce sintesi né soluzioni ascendenti (Pischedda 106), perché vi operano “valori etici assoluti come l’onestà” e “il senso del bene collettivo” (Clerici e Falcetto 23): un *mondo piccolo* di grande fascino ma forse non meno irreali, nel suo rassicurante immobilismo, dei fantasmi su cui si chiude il romanzo dedicato a Milano.

BIBLIOGRAFIA

Angelucci, Daniela. “Cesare Zavattini.” *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 100, 2020. https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-zavattini_%28Dizionario-Biografico%29/. Consultato il 5 ott. 2022.

Bertoni, Alberto. “Guareschi fra l’Emilia e l’Europa.” *100 anni di Guareschi. Letteratura, cinema, giornalismo, grafica. Atti del convegno internazionale. Parma, 21-22 novembre 2008*, MUP, 2009, pp. 45-53.

Chiara, Piero. *Le corna del diavolo*. Mondadori, 1977.



Cirillo, Silvana. "Giovanni Mosca." *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012. https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-zavattini_%28Dizionario-Biografico%29/. Consultato il 5 ott. 2022.

Clerici, Luca, e Bruno Falchetto. "Uno scrittore di nome Guareschi." Enrico Mannucci *et al.*, *Contrordine Guareschi! Guareschi nel mondo della comunicazione*, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2003, pp. 19-27.

Conti, Guido. *Giovannino Guareschi. Biografia di uno scrittore*. Rizzoli, 2008.

Del Buono, Oreste. Introduzione. *La scoperta di Milano*, Giovannino Guareschi, Rizzoli, 2018 [1990], pp. 11-19.

Franchi, Piero Luxardo. "Achille Campanile." *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 34, 1988. https://www.treccani.it/enciclopedia/achille-campanile_%28Dizionario-Biografico%29/. Consultato il 5 ott. 2022.

Guareschi, Giovannino. *La scoperta di Milano*. Rizzoli, 2018.

Marcheschi, Daniela. "Guareschi e il romanzo." *100 anni di Guareschi. Letteratura, cinema, giornalismo, grafica*, cit., pp. 27-43.

Mosca, Giovanni. *La signora Teresa*. Rizzoli, 1977.

Novelli, Mauro. "Nel vortice di Milano. Rappresentazioni letterarie della Stazione Centrale." *Milano città delle culture*, a cura di Maria Vittoria Calvi e Emilia Perassi, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 447- 455.

Pischedda, Bruno. *Dieci nel Novecento. Il romanzo italiano di largo pubblico dal Liberty alla fine del secolo*. Carocci, 2019.

Spinazzola, Vittorio. *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, il Saggiatore, 2005.

Luca Gallarini ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Storia della Lingua e della Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Milano, dove ha svolto attività di ricerca come assegnista dal 2015 al 2020. Si è occupato di letteratura italiana dall'Ottocento a oggi (Dossi, Verga, Gadda, Luraghi, Mazzaglia, Arbasino, Scerbanenco, Biondi, Pirro, Carrisi), fumetti e generi ibridi (Zerocalcare, Steinberg, Librigame). Ha pubblicato due monografie: *Le molte vite di Aldo Buzzi. Letteratura, editoria e cultura del cibo* (ETS, 2018) e *I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell'opera di Giuseppe Rovani* (Ledizioni, 2020). Suoi articoli sono apparsi su *Acme*, *Otto/Novecento*, *La modernità letteraria*, *Testo a fronte*, *Strumenti critici*, *LCM* e *Tirature*.

<https://orcid.org/0000-0002-7130-3987>

luca.gallarini@gmail.com



“In città sarei come un capriolo allo zoo”: la città in Mario Rigoni Stern

di Sergio Di Benedetto

ABSTRACT: Nella narrativa di Mario Rigoni Stern un ruolo preponderante assumono la natura e il paesaggio, con particolare riguardo alla geografia dell’Altopiano di Asiago, *Heimat* rigoniana per eccellenza, a cui dialetticamente si contrappone la città, vista come luogo di relazioni artificiali e vite disarmoniche: di tale concezione sono testimonianza sia le sue interviste, sia testi come *Esame di concorso* o *Stagioni*. In parte differenti sono le città narrate nei resoconti di viaggio, come Mosca, Zagabria e Leningrado, perché in questi casi agisce esplicitamente il filtro emotivo del ricordo e della commozione. In Rigoni, però, non vi è alcun idillio montano, poiché le condizioni esistenziali ad alta quota riservano drammi, chiusure e fatiche di cui egli è testimone. Tuttavia l’autore sceglie sempre di guardare la città da un punto di vista lontano, mantenendo una focalizzazione esplicitamente alpina, poiché crede di poter osservare a distanza, andando a notare analogie e differenze con la sua piccola patria. Scopo del saggio è presentare il modo in cui è raccontata la città – presenza minore nella produzione rigoniana – da un’ottica montana, condotta da un uomo che, quando era costretto ad andare in città, si sentiva come “un capriolo allo zoo”.



ABSTRACT: In Mario Rigoni Stern's works, nature and landscape play a central role. In particular, the author describes the geography of the Altopiano di Asiago, his *Heimat*, as opposed to the city. The description of urban reality, conceived as artificial and inharmonious, is at the centre of some of the texts, such as *Esame di concorso* and *Stagioni*. However, a different conception of the city emerges from his memories of Moscow, Zagreb and Leningrad, which convey a positive meaning to the city through the use of an emotional filter. In Rigoni's works, the mountain is not an abstract construction; the author knows that problems and difficulties are connatural to the environment, yet he believes that mountain life is better than urban life because it is closer to nature, which is a source of positive resources. The essay aims to highlight how Rigoni describes urban reality, always observed from the mountains, where he has lived all his life.

PAROLE CHIAVE: città; montagna; campagna; autobiografia; natura

KEY WORDS: city; mountain; country; autobiography; nature

TRA CITTÀ E MONTAGNA

Nella tradizionale dicotomia tra città e campagna, che nella dialettica tra i due poli molto ha dato alla tradizione letteraria fin dall'antichità, un posto di rilievo nel panorama novecentesco è occupato da Mario Rigoni Stern (1921-2008), che anche nell'immaginario collettivo e popolare è divenuto via via, per scelte di vita e di poetica, il cantore di un mondo alpino in esaurimento, che tuttavia egli sente di dover custodire e preservare, corrispondendo così a una vocazione intima:

Qualche volta, però, ho anche l'impressione di essere comandato "di retroguardia" dai miei avi, per non far travolgere il reparto come durante una ritirata. Oppure di essere rimasto sul posto per testimoniare i segni di una civiltà che interessi esclusivamente venali e una grossolana banalità vorrebbero far sparire per proprio comodo; sono rimasto per raccontare quello che ho ereditato, quello che ho ascoltato e visto, quello che vedo e provo. (Rigoni, *Essere scrittori* 150)

Tuttavia il topos della contrapposizione civiltà rurale / civiltà urbana (fondativo fin dai 'topi' menzionati da Orazio), andando a disegnare – pur nelle semplificazioni ermeneutiche – diverse figure antropologiche, assume in Rigoni una diversa valenza: si innesta, infatti, nella sua scrittura, tra i primi nel XX secolo, il tema della montagna; egli è uomo di montagna, e quindi scrittore di montagna, narratore di una *Heimat* unica, quello dell'Altopiano di Asiago. Esso è caratterizzato da una geografia (un bastione di



roccia sulla pianura veneta) e da una storia uniche, intessuta quest'ultima di una lingua esclusiva (il cimbro), di un ordinamento politico raro (una forma di autonomia democratica estesa nei secoli), di insediamenti sparsi (le contrade e i sette comuni), e da un clima che condizionava pesantemente gli uomini con inverni lunghi ed estate brevi e fresche.¹

Dunque, la tensione tra città e campagna diviene in Rigoni una tensione tra città e montagna, la quale assume sì alcuni caratteri del mondo rurale (la cura della terra, le attività agricole, l'allevamento, la stagionalità cronologica), ma anche ne possiede di propri. Uno tra tutti: la pervasiva presenza della neve che nell'autore diviene un vero *Leitmotiv*, andando ad accostare e poi a fondere il nucleo narrativo bellico con quello naturalistico e memoriale:² così egli apre la sua produzione letteraria con *Il sergente nella neve* e la chiude con *Stagioni*, estremo congedo dai lettori, ancora improntato al sommo stupore per l'armonia della natura, su cui si posa fedele la neve, che sempre "copre e cauterizza le ferite umane" (Ossola 130).

Così la campagna divenuta montagna, o meglio, "montagna di mezzo" (Varotto), è il luogo attorno a cui si coagula l'intera officina rigoniana, assumendo un peso narrativo incomparabilmente più marcato rispetto alla città, che tuttavia non è assente: essa compare, però, relativamente tardi nelle opere dello scrittore, ossia nel 1962, anno in cui esce il lungo racconto *Esame di concorso*, all'interno della raccolta *Il bosco degli urogalli*.³ Si tratta di un testo emblematico, poiché dà le coordinate essenziali di una visione della città che rimarrà poi costante nel tempo, pur con alcune sfumature differenti negli anni della piena maturità dell'autore, come si vedrà in seguito.

LA ROMA MINISTERIALE

Nel racconto sono narrate le prove selettive che il protagonista deve affrontare per avere una promozione lavorativa: egli, che è impiegato nell'amministrazione comunale con la mansione di "avventizio di terza categoria", potrebbe divenire, in caso di vittoria, "archivista di grado undecimo", con un conseguente miglioramento di salario. L'esame, però, diviso in più fasi, si tiene esclusivamente a Roma, ed ecco come fulmineamente si apre nella mente dell'io narrato il pensiero sulla città:

¹ Sul concetto di *Heimat* in Rigoni cfr. Gherib 2014. Sul rapporto tra geografia, storia, scrittura in Rigoni si veda Luchetta 2020, 27-80; nei due testi critici si offre anche un inquadramento sulla 'geografia letteraria' e sulla 'geografia umanistica', discipline utili per una comprensione più completa del senso dello spazio nello scrittore di Asiago.

² Ho trattato dei tre nuclei narrativi rigoniani e di *Stagioni* in Di Benedetto 2022.

³ È probabile che la presenza relativamente tardiva del paesaggio urbano sia da ascrivere alla diffusione del boom economico italiano e al gemello fenomeno di urbanizzazione, analogamente a quanto accaduto ad altri autori veneti, come ad esempio Andrea Zanzotto. A riguardo Matteo Giancotti parla di un "tentativo quasi esorcistico, compiuto da Zanzotto negli anni Sessanta, di placare o mitigare le ripercussioni negative del boom economico" (Giancotti 8).



Il pensiero di Roma lo spaventava. Si vedeva solo in una città piena di ruderi, di divi del cinema: e ministeri enormi e funzionari seri, vestiti di scuro e carte bollate e circolari e decreti legge e leggi e uomini politici e preti e monsignori in piazza san Pietro. Questa Roma vedeva, e il viaggio di seconda classe; sonno, fumo di carbone, valigie, trasbordi, notti e città nella notte e stazioni assonnate. (Rigoni, *Storie* 1065)⁴

Emerge una forte tensione emotiva, resa anche con l'enumerazione. È da notare che l'intero racconto è intessuto di esperienze biografiche: l'autore, che venne assunto il 1° dicembre 1945 al catasto di Asiago come diurnista di terza categoria, divenne due anni dopo avventizio di terza categoria e nel 1958 tentò un concorso a Roma per ottenere una promozione.⁵ Quindi *Esame di concorso* è basato sul suo reale viaggio nella capitale, trasponendo nella pagina quello che egli aveva vissuto, secondo la più volte espressa convinzione dello scrittore: "io non posso scrivere di cose che non conosco, devo scrivere soltanto di cose che ho provato, che ho vissuto e che conosco" (Rigoni, *Ho raccolto* 75).

La città di Rigoni, visitata in inverno, è subito tratteggiata come un luogo di solitudine, caratterizzato da un diffuso anonimato, che genera sconcerto:

Come scese un brusio simile a quello di un alveare gigantesco l'investì e rimase stordito, sulla banchina, guardandosi attorno smarrito. Si sentiva solo. Luci al neon, vetri, cemento, treni, facchini, personale degli alberghi, polizia, carabinieri in alta uniforme, viaggiatori indaffarati, donne eleganti e profumate, emigranti meridionali con grosse valigie e fiaschi di vino, sferragliare di treni. Solo si sentiva, solo. Rimpiangeva la vita tranquilla dell'ufficio, il viso noto e triste della moglie, la casetta linda e bianca, il lieto giocare dei figli e tesse l'orecchio, così per un attimo, per tentare di udire le voci dei ragazzi che giocano a sera sulla strada di casa. Ma non c'era niente. Niente di noto e familiare. Gli venne quasi da piangere. (*ES* 1073)

Il protagonista vive un vero e proprio smarrimento: il caos cittadino con la sua brulicante e varia vita (resa efficacemente a livello stilistico dall'accumulazione dei sostantivi) lo investe, lasciandolo privo di punti di riferimento, che vengono immediatamente evocati nel pensiero – l'ufficio, la moglie, la piccola casa, i figli – per concedersi un minimo di sicurezza.⁶ È un movimento intrinseco, direzionato verso l'interno, di fronte a quell' "alveare gigantesco" che è la stazione Termini.

⁴ Per *Esame di concorso* userò la sigla *ES*. Il racconto si trova in Rigoni, *Storie* 1063-1094.

⁵ Sulle notizie lavorative di Rigoni si veda Mendicino 136-137 e 183.

⁶ Si tratta di un espediente letterario diffuso in Rigoni, soprattutto nella narrativa a tema bellico; ad esempio, ne *Il sergente nella neve*, di fronte alle sofferenze della ritirata, si apre all'improvviso nello spazio della memoria il ricordo pacificante di Asiago, come fuga necessaria per reggere l'urto del dolore: "Giuanin mi si avvicina, mi guarda da sotto la coperta che si è tirato sulla testa, non dice niente e torna via. Vorrei chiamarlo e gridargli: 'Perché non mi chiedi se arriveremo a baita?' È freddo e si fa sera, la neve e il cielo sono uguali. A quest'ora nel mio paese le vacche escono dalle stalle e vanno a bere nel buco fatto nel ghiaccio delle pozze. Dalle stalle escono il vapore e l'odore di letame e latte; i dorsi delle vacche fumano e i camini fumano. Il sole fa tutto rosso: la neve, le nubi, le montagne e i volti dei bambini che giocano con le slitte sui mucchi di neve: mi vedo anch'io tra quei bambini". (Rigoni, *Storie* 601)



Eppure questo non basta: la solitudine si staglia netta (l'aggettivo "solo" è ripetuto tre volte in poche righe). L'angoscia assale l'uomo, generando un moto di pianto trattenuto. Perfino la stessa periferia romana osservata dal treno prima dell'arrivo, che potrebbe fungere da *trait d'union* con l'ambiente originario, è in realtà un luogo di decadenza umana e spaesamento:

Si ricordava della campagna romana come l'aveva vista in vecchie stampe: archi di acquedotti antichi, pini marittimi, ville patrizie, e d'un tratto vide venirgli addosso caseggiati immensi, vuoti, disabitati o in costruzione e, vicino a questi, baracche di latta e cartoni: attorno gente malmessa e bambini scalzi. (ES 1073)

Il protagonista si ristora in una trattoria assai semplice, dove trova dei gestori "onesti e buoni", ma dove, soprattutto, trova conferma il senso di isolamento e anonimato urbano che aveva intuito, qui incarnato dagli anziani:

Alcuni clienti abituali guardavano la televisione; c'erano tre coppie e qualche vecchio. I vecchi lo sorpresero. Li pensava al caldo di una famiglia o in una osteria di paese ma non in una trattoria di una grande città. Che cosa fanno i vecchi in una grande città? così soli? Che fanno qui senza carte da gioco e senza nipotini? (ES 1075)

Si innesta la dialettica contrappositiva tra montagna e città, poiché nell'immaginario rigoniano l'anziano è accudito da una famiglia, è riconosciuto membro di una comunità, mentre nella trattoria cittadina si respira solitudine. Maggiore sensazione di disagio egli vive poi nella pensione in cui alloggia, dormendo in una camera "sudicia e fredda". Inoltre, il freddo della città è diverso rispetto a quello alpino, contro cui il protagonista non può opporre resistenza: il calorifero è spento, non ci sono certo né legna né indumenti pesanti da montagna.

Tali prodromi negativi sono confermati dalla prima fase del concorso: il candidato si imbatte, sul modello kafkiano, in una burocrazia fredda, fatta di commissioni severe, aule grigie, numeri, cartelloni, lessico astratto. Ma dopo le prime due sessioni di scritti, in giorni consecutivi, aumenta la confidenza con la città: alla pioggia che aveva bagnato il primo giorno segue il sole, e insieme una maggiore serenità.

Un sole nuovo illuminava la città. Era da poco passato mezzogiorno ma non sentiva fame. Comperò due banane a una bancarella. Sul ponte del Tevere le sbucciò buttando le bucce nell'acqua; mangiando lentamente guardava la gente che passava sul ponte: bambini che tornavano da scuola – anche i suoi tornavano a quest'ora –, operai in bicicletta, donne dagli uffici, pensionati che lentamente godevano il sole. (ES 1081-1082).

Il ritorno a casa è lieto, poiché è un viaggio verso ciò che è noto, verso un luogo conosciuto e conoscibile, e dove lo stesso protagonista è riconosciuto: "Arrivò finalmente a casa e lo colpì l'incredibile quiete e il silenzio della cittadina. Notò, dopo un periodo che gli pareva lungo quanto quello della prigionia, visi noti che non immaginava così cari" (Rigoni, *Storie* 1083). Il paragone è significativo: il breve



soggiorno romano procura le medesime sensazioni della prigionia, quindi si tratta di uno sradicamento a cui ora fa seguito il desiderato ritorno.

Tuttavia l'accento rigoniano non è rigido e stereotipato: indubbiamente lo scrittore privilegia la montagna, ma non cade in superficiali giudizi di condanna di tutto ciò che è urbano, come dimostra la seconda andata a Roma del protagonista del racconto, a seguito del superamento della prima selezione.

Ora egli scende dalla montagna in estate e, forte anche dell'esperienza della volta precedente – vero viaggio di iniziazione – si muove con maggiore sicurezza, aiutato anche da un clima più caldo e quindi percepito come accogliente:

Questa volta parti con l'animo più tranquillo; il viaggio a Roma non era più un'avventura. Prese tranquillamente posto in prima classe come fosse un viaggiatore consumato ed esperto [...]. Arrivò nel tardo pomeriggio, il sole era ancora abbastanza alto all'orizzonte, e tutto parve differente: gialla la campagna e con odore di mare; allegra la periferia; la stazione luminosa, immensa e pulita, i vigili in divisa bianca, la gente sonnacchiosa e mite, le case e i palazzi non tetri e chiusi ma che trattenevano ancora il sole della giornata estiva. (ES 1087)

È una restituzione molto diversa rispetto a quella invernale: ora dominano tinte calde, come il giallo; la luce permane sugli edifici, dando un senso di vita. Non vi è, dunque, una semplicistica e netta frattura tra città e montagna, ma, sommessamente, l'occhio del narratore sosta anche su ciò che di buono e umano può trovarsi nelle vie romane.

Non scompare, però, totalmente il disagio, qui reso dall'umidità estiva: "Andò a dormire, ma era afa opprimente; si sentiva il cervello ottenebrato e le membra sfatte. Come quando era prigioniero in India, in quelle sere senza tempo e luogo piene solo di tedio infinito e malinconia" (ES 1088). Ancora una volta la comparazione conduce alla prigionia, qui evocata a partire dal caldo soffocante, ma pure per quel senso di malessere che non si eclissa mai.⁷ Ciò che ora marca la differenza con la precedente sessione d'esame è, invece, il volto della burocrazia, la quale si dimostra ancora più spersonalizzante: il palazzo ministeriale è "immenso, dall'architettura pesante, sorvegliato da carabinieri e polizia" (ES 1088). Persino la natura lì appare, in un primo momento, come sofferente, perché artificiale, quasi fuori posto: "Vide un cortile quadrato come di castello medioevale, una fontana al centro, delle palme spelacchiate e altre automobili nere e lustre negli angoli in ombra" (ES 1088).

L'esame è posticipato di qualche ora, l'uomo vaga per la città e cerca poi di riposare nella propria camera, nella medesima pensione dell'inverno, ma invano: un peso psicologico grava su di lui, unendo l'afa alla tensione del concorso. Eppure, nonostante tale stato emotivo, tornando al ministero, egli comincia a cogliere alcuni aspetti positivi della città, giungendo a una quasi inattesa riappacificazione:

⁷ Si noti lo scarto tra la biografia rigoniana e il protagonista del racconto: Rigoni fu prigioniero in Polonia e Austria, non in India.



Incominciava il crepuscolo, una brezza leggera muoveva le palme nel cortile vuoto e annusando l'aria gli parve di odorare amaro di lecci e lauri. Sentì per la prima volta la città entrargli nel sangue: questo per lui era Roma. Quest'odore amarognolo nel cortile deserto d'un ministero. Si appoggiò a una colonna, accese una sigaretta e poi camminò al centro del cortile, vicino alla fontana, per godere finalmente questa Roma che inconsciamente aveva cercato e che prima non aveva mai trovato. (ES 1091)

Sono le sensazioni olfattive degli alberi a sciogliere la tensione, connettendo, implicitamente, l'amata montagna con i suoi profumi e quelli che spirano nel cortile romano.⁸

La procedura avanza nella selezione dei candidati, questa volta con un'interrogazione orale, a cui l'avventizio è sottoposto: i toni della commissione sono duri e asettici, provocandogli ansia e amnesie. Nonostante questo, risulta idoneo, ma alla fine non riuscirà a rientrare tra i 114 promossi alle mansioni superiori. L'uscita dal ministero è, comunque, psicologicamente sofferta, sentendosi egli "come ubriaco" dopo l'esperienza dell'esame orale. Così si chiude il viaggio dell'impiegato del catasto: lavorativamente è stato un fallimento, senza l'agognato scatto di stipendio, però da un punto di vista umano, sottotraccia, i due movimenti centrifughi dal paese alla città hanno segnato una maturazione: l'*alter ego* dell'autore può confermare la sua aderenza al vissuto montano, può rinnovare la sua diffidenza verso lo stile di vita urbano, ma ora tale diffidenza si è attenuata ed è divenuta più consapevole, stante la conoscenza diretta di Roma. Aliena da tratti semplificatori, la pagina rigoniana ribadisce l'*habitat* naturale del narratore: "Alla sera era nuovamente a casa. E definitivamente questa volta" (ES 1093).

L'altopiano può, pertanto, essere varcato, per consentire un tragitto *ad extra*, per poi accogliere l'inverso movimento *ad intra*, sia a livello biografico (dal 1938 in poi Rigoni esce per l'arruolamento militare, per la guerra su tre fronti, per la prigionia, per i viaggi successivi alla pensione, a partire dal ritorno in Russia nel 1971) e letterario: così il protagonista di *Esame di concorso* che torna da Roma; così il vecchio pastore Tönle dell'omonimo romanzo (1978), sempre pronto a salire alla contrada dopo mesi in Europa; così i profughi de *L'anno della Vittoria* (1985), capaci di azioni centrifughe – siano esse libere o costrette – e di ritorni, perché radicati in una terra montana sempre accessibile ai suoi abitanti, in un continuo ed equilibrato oscillamento tra "piccola patria e mondi lontani" (Sauro 182). Allora il punto di vista entro cui scrutare e soppesare gli aspetti della città diviene quello dell'altopiano, e in particolare di una casa ai margini del bosco, dove egli vive, liminale tra civiltà e natura: emerge un autore appartato, conscio del proprio radicamento in un tempo (anche passato) e in uno

⁸ La percezione sensoriale, anche nell'opera di rievocazione, è ricorrente in Rigoni; si pensi, ad esempio, al celebre incipit del *Sergente*: "Ho ancora nel naso l'odore che faceva il grasso sul fucile mitragliatore arroventato. Ho ancora nelle orecchie e sin dentro il cervello il rumore della neve che crocchiava sotto le scarpe, gli sternuti e i colpi di tosse delle vedette russe, il suono delle erbe secche battute dal vento sulle rive del Don. Ho ancora negli occhi il quadrato di Cassiopea che mi stava sopra la testa tutte le notti e i pali di sostegno del bunker che mi stavano sopra la testa di giorno". (Rigoni, *Storie* 537)



spazio, che non fa sua, però, una chiusura idilliaca in un Eden alpino mai esistito, né in una stasi impaurita. L'altopiano è "l'isola che c'è" che consente "partenze e ritorni":

Stare e andare, partire e ritornare: la vita e le narrazioni di Rigoni Stern si bilanciano sempre su queste dinamiche. Complementari dinamiche, anche se la potenza affettuosa e unilaterale di un'espressione de *Il sergente nella neve* è diventata protagonista e proverbiale: "Ghe rivarem a baita?". Sin troppo protagonista, negli equilibri reali, biografici e narrativi, dove la partenza – e anche il volere, non sempre e solo l'essere obbligati ad andare – non sono meno rilevanti del ritorno. (Isnenghi 96)

È questo, quindi, il retroterra su cui Rigoni poggia la sua lente di osservazione: un radicamento aperto e non sterile, dinamico e non irrigidito. Da qui si può allora dare un giudizio critico sulla città e manifestare un personale apprezzamento per la montagna, rifuggendo, però, sia dalla ricostruzione astratta di un paradiso naturale (assente), sia da un'epidermica condanna della realtà urbana.

LA MONTAGNA SENZA IDILLIO E LA DIMENSIONE COMUNITARIA

Mario Rigoni Stern, da profondo e appassionato conoscitore della natura, sa bene che ogni parola sull'ambiente deve tener conto delle sue complesse forze, che possono anche divenire forze di violenza. La montagna non conosce idillio: le leggi che vigono sono quelle della sopravvivenza, le quali non ignorano l'aggressività e la morte, sebbene – ed è una differenza notevole che distanzia uomo e natura – sempre motivate dal ciclo della vita, come il narratore, passeggiando nel bosco, ricorda imbattendosi nei resti di un capriolo:

Forse il capriolo, debilitato per età o malattia, era stato preda dei cani randagi, o delle volpi, o dei corvi. Anche questo fa parte della natura: gli erbivori mangiano l'erba, i carnivori mangiano gli erbivori. E l'uomo mangia vegetali ed erbivori; ma per fame anche i carnivori. (Rigoni, *Aspettando* 101)

Ma tali, nella loro apparente crudeltà, sono i cicli della foresta, là dove l'uomo non interviene modificando a distruggendo, come accade invece in *Caprioli d'inverno*, dove compare un uomo "insulso" (Rigoni, *Aspettando* 105) che solo per divertimento insegue in auto un capriolo, quasi uccidendolo. O come accade in *Giugno d'amori*, quando delle motociclette escono dalle strade e vagano per i boschi, spaventando gli animali e ferendo con il rumore il silenzio montano, di cui, al contrario, lo scrittore si nutre: "queste sere di giugno sono belle da godere camminando per le strade e i sentieri lontano dalle case" (*Aspettando* 112).

Nel mondo della montagna vi sono equilibrio e misura, e da ciò deriva anche un'armonia del vivere (si pensi al già citato *Stagioni*) che rispetta il ritmo del tempo, garantendo un'esistenza meno dissonante, più umana, cosa che invece in città è molto più difficile, dal momento che l'uomo è circondato da costruzioni artificiali che snaturano l'essenza dell'essere umano. Alla base di questa visione vi è la convinzione



rigoniana che “è bene ciò che è forestale!” (Rigoni, *Stagioni* 16), animatrice delle stesse sue scelte biografiche, in un mai interrotto rapporto uomo-scrittore:

L'uomo senza natura non può vivere. Istintivamente sono un uomo naturale; la mia infanzia è stata liberamente goduta tra montagne e pascoli e boschi, nella vita paesana degli anni trenta, quando una crosta di formaggio o una manciata di fieno avevano un certo valore, ma il canto di un uccello o il belato di un agnello suscitavano commozione. Poi venne la guerra [...]. Quando ritornammo riprendemmo a vivere e, per quanto mi riguarda, più che dagli uomini dalla natura ho avuto forza e consolazione per continuare, perché i distretti militari, gli uffici vari, i discorsi davano meno consolazione che la coltivazione dell'orto. (Rigoni, *La natura* 17).

La natura assume pertanto una funzione terapeutica: essa garantisce guarigione dalle ferite della storia, dalla violenza perpetrata dall'uomo sull'uomo:

Il ragazzo era ritornato dalla guerra magro e ammalato anche nell'animo perché troppe crudeltà aveva visto e la vita non gli sembrava valesse la pena di viverla. [...] Lui cercava di riprendere volontà di vivere andando per i boschi a far legna come combustibile; intanto gli sembrava di risolvere come esistere in quei giorni. Il pane se lo guadagnava e non era di peso a nessuno. (Rigoni, *Stagioni* 69-70)

È una natura che permette anche la guarigione della salute, come dimostra il bellissimo *La scure* (1972), che intreccia un grave infarto cardiaco occorso all'autore con il ricordo del dolore della guerra e della prigionia: non a caso il racconto è dedicato all'amico Primo Levi. Nella breve narrazione la speranza dello scrittore è rivolta verso la foresta dell'altipiano e i suoi animali, così come la preoccupazione maggiore è il rischio della morte come perdita di quel mondo:

Mi venne l'angoscia in fondo alla gola perché pensai che anche per me era finita per sempre: non più le albe tra i larici rossi e i mughetti cupi, non più l'ottobre dentro il bosco umido e odoroso di terra viva, non più il sole di striscio sui falaschi dei beccaccini. (Rigoni, *Storie* 1016)

L'attaccamento alla dimensione montana è essenziale in Rigoni, quasi elemento ontologico, perché ne costituisce la radice di ogni sua più intima fibra umana. Da qui la lunga teoria di raccolte a tema naturale, come *Uomini, boschi e api* (1980), il *Libro degli animali* (1990) fino ad *Arboreto salvatico*, che compendia nell'attributo una reale *Weltanschauung*: “un salvatico che diventa salvifico, che conduce alla salvezza” (Rigoni, *Arboreto* 4),⁹ attribuendo alla foresta un valore sacrale: “Da sempre l'albero ha esercitato sugli uomini sensazioni di mistero e di sacro” (Rigoni, *Storie* 1195).

Tali forze di guarigione e di fecondità egli non ritrova nella città, per cui sente una naturale lontananza ideologica ed esistenziale: “In città sarei come un capriolo allo zoo, ognuno ha il suo habitat” (Rigoni, *Il coraggio* 214).¹⁰

⁹ Per un approccio ai racconti rigoniani di *Uomini, boschi e api* secondo la prospettiva degli *Ecological Studies* si veda Scaffai 2017.

¹⁰ D'ora in poi: IC seguito dal numero di pagina.



Nasce allora il riconoscimento, leale e non polemico, del suo essere estraneo alla città, così come delle identità differenti dei due luoghi e delle loro abitudini di vita, secondo quanto espresso in più interviste:

- Non si trasferirebbe mai a Milano o a Firenze o in qualche altra città?
- No, no, in città no. Lì troverei molte cose importanti (teatri, cinema, biblioteche) ma per me ha più significato avere aria buona da respirare. E il resto.
- Spesso in lei si sente un distacco quasi ostentato verso la città e i cittadini.
- Io mi considero un montanaro. Qui ho la mia vita, le mie radici, il mio modo di vivere. Ci sono invece i cittadini che vorrebbero portare le loro abitudini nei nostri paesi. Quando io vado in città accetto il loro modo di vivere, accetto quel che la città è, e loro dovrebbero fare altrettanto con la montagna (Rigoni, *La montagna* 37-38)

Tra i pregi della vita alpina, l'autore ritrova il senso di comunità: la "civiltà dalle porte aperte" (Rigoni, *Essere scrittori* 151) si basa su relazioni di fiducia e collaborazione, di condivisione e di com-patimento, di reciproco sostegno e di nutrimento di speranze quotidiane, come dimostra *l'Anno della Vittoria* (1985) nella sua vicenda di distruzione e ricostruzione collettiva, dopo il primo conflitto mondiale, quando i profughi collaborano per edificare nuovamente non solo le case, ma l'intero tessuto collettivo delle contrade. Al contrario, la città vive rapporti di anonimato, spersonalizzanti, dove il carattere individuale è smarrito nella massa.

Nel montano identificarsi come parte di un gruppo e di una comunità, un elemento simbolico emerge a livello geografico: si tratta dei "microtoponimi" (Luchetta 61), ossia di una serie di nominazioni, le quali riguardano minimi spazi: una piccola valle, un pascolo, una cima, un albero, una fonte; sulla pagina rigoniana, questi diventano veri e propri cronotopi, abbracciando spazio e tempo, nelle sue pluridimensioni di passato, presente e futuro, poiché il nome locale racchiude una o molteplici storie, aneddoti, episodi di singole vite.

La vita urbana, nella sua impersonalità, va poi a colpire i più fragili, come gli anziani, secondo quanto si è già detto. Si tratta di un'opinione ricorrente nell'autore, che ancora così dichiara in un'intervista del 1991: "Il vecchio, in città, è triste e solo, non ha un posto dove andare a giocare a carte per ritrovarsi con gli amici. Talvolta la sua esistenza diventa un dramma. Nei paesi, invece, gli anziani possono ancora ridere, scherzare" (IC 190), o anche sperimentare la solitudine: è, però, una solitudine cercata, abitata e non subita.

Sono vecchio, eppure non mi sento spaesato come molti anziani. Deve essere diverso per i vecchi che vivono in città e nelle zone industriali. Lo spaesamento è difficile avvenga nei paesi di montagna. La città invece mi confonde perché in essa non sono capace di orientarmi. Il traffico, il rumore, l'aria densa e puzzolente mi fanno male. Non mi spaventa per nulla, invece, la solitudine. (IC 233)

È, però, indubbio che anche la "civiltà delle porte aperte" subisce il logorio della vita moderna, improntata al consumismo, alla depredazione dell'ambiente, alla disarmonia, diffondendo anche nelle Alpi la "civiltà dei rifiuti soliti urbani" (IC 191). Si



hanno, dunque, due civiltà, due modi di vivere, due approcci diversi al mondo: una che conserva, nel rispetto; l'altra che consuma, senza veri motivi se non il consumo stesso. Peraltro Rigoni ammette che anche la comunità montana ha dei limiti, come la chiusura culturale o la povertà che spinge alla migrazione, spopolando vallate e paesi, così come evidenzia il pericolo dell'autoreferenzialità. Per questo, egli ritiene profeticamente che le autorità pubbliche debbano farsi carico dei disagi della quotidianità montana, incentivando, ad esempio, lo sviluppo culturale, e dunque garantendo l'apertura di una biblioteca in ogni comune, la creazione di centri sociali, l'organizzazione di eventi e dibattiti. Ma sempre da profondo conoscitore dell'ambiente alpino, è assai critico verso una forma di ecologismo che è superficiale conoscenza della natura, e non armonico rapporto di scambio:

Ma come ora è cambiato quel bosco! Non ho visto i gialli cantarelli in quel pianoro dove li contendevo ai caprioli; non ho scorto i porcini dove una volta c'erano quattro giganteschi abeti bianchi; non ho sentito il volo dei francolini e sulla terra nuda di un sentiero più nascosto una sola traccia di capriolo. Forse è troppo frequentato dai villeggianti, e poi mi viene da dire che da quando sono state scoperte la "natura" e l'"ecologia", sono state divulgate conoscenze superficiali, tutti si sentono "verdi" e sapienti. (Rigoni, *Attacco* 69-70)¹¹

Spesso i turisti di città ignorano gli elementi basilari della vita montana, magari accarezzando un cucciolo di capriolo e non sapendo che in tal modo ne decretano l'abbandono da parte della madre e, quindi, "così facendo, lo avete condannato a morte". (Rigoni, *Stagioni* 87)

E anche quando in città si cerca di preservare l'elemento naturale, può accadere che si manchi di senso pratico o di competenza botanica, come l'autore ricorda in *Arboreto salvatico*:

Il miele d'acero, poi, è profumato e limpido ed è un vero peccato che sempre più rari diventino questi alberi nei pubblici giardini e lungo le strade, dove amministratori incolti preferiscono sostituirli con alberi esotici e costosi che, magari, mal si adattano al nostro clima e non rallegrano l'autunno dei cittadini come potrebbe l'acero. (Rigoni, *Storie* 1267)

La montagna allora ha tratti di umanità da insegnare al nucleo urbano, come, ad esempio, il gusto della contemplazione:

Ma mentre si spegne il televisore bisognerebbe anche far spegnere le luci delle città e delle case e i fari delle automobili che non ci fanno scorgere le stelle. Nelle notti serene ogni tanto bisognerebbe fare questo. Sarebbero felici gli astronomi e, forse, meno violenti gli uomini. (Rigoni, *Storie* 1583)

Dell'antica sapienza montana, che sa governare con equilibrio il bosco e sa prelevare solo il necessario, Rigoni diviene cantore, facendosi anche custode di un mondo in lento esaurimento, rispondendo così a una vocazione sentita come

¹¹ In quest'ottica di regolazione e rispetto si comprende la visione rigoniana della caccia, su cui si veda Di Benedetto, *Lui sapeva* 2017.



imprescindibile. Si compie su queste direttrici il connubio tra responsabilità della memoria e poetica dell'autore, che sente il dovere morale di raccogliere storie e tradizioni e tramandarle, garantendo una loro sopravvivenza, almeno sulla carta.

Ma tutto ciò rimanda alla centralità del ricordo in Rigoni, che diviene anche un filtro attraverso cui egli rielabora, col tempo, una visione più positiva e più umana delle realtà urbana.

LA CITTÀ DELLA MEMORIA

Nella vasta produzione letteraria dello scrittore, esistono alcune città a lui care, trasfigurate dalla memoria e dalla nostalgia affettuosa, legate alla sua giovinezza o ai viaggi compiuti da autore affermato per tenere incontri e conferenze. Esse assumono tratti apprezzabili, perfino amabili. È così Tirana, l'unica città delle pagine belle, che il giovane alpino percorre durante la campagna di Grecia:

A Tirana c'era mercato, le strade della periferia erano zeppe di gente e l'autista si divertiva a strombazzare agli asini che portavano fasci di legna e agli albanesi che battevano i calcagni sui fianchi degli animali. Si vedevano anche molte donne velate e con i pantaloni a sbuffo che trotterellando seguivano gli asini; a queste, il vivace autista lanciava parole in un dialetto meridionale che non capivo.

Quella variopinta confusione mi ricordava l'Arabia e i paesi dell'Oriente dei miei libri d'avventura. (SA 508)

La capitale albanese è alterata da suggestioni orientali, la confusione non è un caos disperante, ma segno di vitalità.

Ancora più di Tirana, le città dell'Est europeo prendono tonalità luminose, caratterizzandosi per accoglienza e calore umano, sempre però rifuggendo da ogni semplificazione o stereotipo irrealistico, come succede a Mosca, visitata nel 1988:

Mosca, per ogni anno che passa, sempre di più si internazionalizza ma anche si occidentalizza nel bene e nel male: il traffico aumenta ma le strade non sono più pulitissime, solo pulite, l'aria non è più vivificante ma puzza di benzina mal combusta; l'acqua dei rubinetti è imbevibile per il sapore di cloro. Più di un tassista si è fatto disonesto nel richiedere il prezzo della corsa, o allunga ad arte il percorso. Ma al GUM, nei giardini, sulle piazze la gente è quasi sempre gentile nel rispondere a una richiesta. Il vecchio cuore è lì, saldo a ogni offesa da oriente o da occidente (SA, 1351)

Più positivo è il giudizio su Zagabria:

Ora Zagabria mi aveva conquistato: parchi molto curati, fiori, gente ordinata per le vie pulite, palazzi restaurati, molte zone pedonali, librerie, negozi. Nella città vecchia era bello camminare tra bancarelle che espongono verdure, fiori, sementi, piante da orto, articoli artigianali. Le persone erano cortesi e pazienti alle mie curiosità. (SA 1402-1403)



Si noti, però, che ciò che salva la città, ciò che la rende abitabile, è, oltre a un 'cosmo' ricercato, anche un'eco della natura: "verdure, fiori, sementi, piante da orto". Altra città è Leningrado, anch'essa filtrata, nel resoconto di un viaggio avvenuto nel 1985 (poi raccolto ne *Il magico "kolobok" e altri scritti*, 1989), da commossi racconti del violentissimo assedio tedesco subito durante la seconda guerra mondiale e da riferimenti culturali (l'Hermitage, la casa di Dostoevskij). Invece Kiev assomma, al valore artistico, anche la reminiscenza affettiva per essere stata terra attraversata dagli alpini durante la campagna di Russia:

Kiev dai mille giardini e dagli immensi parchi è bella anche d'inverno e andando per le vie cercavo di localizzare piazze e viali come li racconta Bulgakov nel suo romanzo *La guardia bianca*; ma anche mi veniva da pensare a quanto mi aveva raccontato l'alpino Lidio Bona, amico che era nel mio stesso reggimento. (SA 1346)

Lidio Bona, spiega Rigoni, era riuscito a superare la sacca del Don, ma era stato catturato dai russi, per poi riuscire a fuggire. In seguito era stato arrestato dai tedeschi a Kiev, nel 1943, e aveva rischiato la fucilazione. Dunque, memorie di guerra e volti noti, che avvicinano la città di Kiev su cui si ferma l'apprezzamento del narratore.

IL SALICE NANO

Nonostante i viaggi, il richiamo dell'*Heimat* rimane dominante: nella dialettica città e campagna Mario Rigoni Stern sposa senza indugio la causa della seconda, nella sua declinazione montana, perché qui egli percepisce, prima con i sensi e l'emozione che con la ragione, di trovare la sua dimensione, che è, insieme, biografica e letteraria. A riguardo, vi è una pagina metaletteraria che meglio di altre rende l'immagine che lo scrittore ha di sé:

Dove la foresta alpina si dirada e la montagna, in alto, diventa nuda, lassù cresce l'albero più piccolo della terra: il salice nano che si difende dal vento aggrappandosi al suolo e ruba il calore alla roccia che il sole illumina. La neve lo copre per sette mesi all'anno. È stata lunga la mia stagione sotto la neve; ecco, nella foresta della letteratura sono un salice nano.

È un paragrafo decisivo, poiché compone l'avvertimento *Al lettore* che apre *Storie dall'Altipiano*, l'edizione del Meridiano Mondadori delle sue opere. Quindi, un'autopresentazione nel momento della sua ufficiale celebrazione, e qui egli si presenta come un piccolo albero, nella misura dell'umiltà e del nascondimento, ma radicato in un preciso ambiente, là dove "la foresta alpina si dirada e la montagna, in alto, diventa nuda". L'altitudine, che garantisce un punto di osservazione altro sulla vita, è così confermata come aspirazione e come carattere primo: è la "baita", che, come ricorda Levi in *L'altrui mestiere*, significa casa e salvezza:



Quando, tanti anni fa, ho letto per la prima volta *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, ho avuto un soprassalto imbattendomi nella domanda epica, ripetuta ossessivamente nella notte e nel gelo del Don, "Sergentmagiù, ghe rivarem a baita?". Baita, il ricovero, l'asilo, la salvezza, la casa. È abbastanza strano che la parola baita, comune in tutto l'arco alpino, sia così simile all'ebraico *bait*, che appunto significa "casa". (Levi 963)

Baita e salice nano: la casa di montagna e l'ultimo albero del bosco. La dimensione comunitaria e la dimensione personale, entrambi poggiati sulla montagna, entrambi fili irrinunciabili del raccontare rigoniano.

BIBLIOGRAFIA

Di Benedetto, Sergio. "La neve ha accompagnato la mia vita'. *Stagioni*, il testamento letterario del sergente Rigoni." *Mario Rigoni Stern. Cento anni di etica civile, letteratura, storia, natura. Atti del convegno internazionale. Asiago, Sabato 30 e domenica 31 ottobre 2021*, a cura di Giuseppe Mendicino, Ronzani editore, 2022, pp. 45-72.

---. "Lui sapeva come trattare gli animali." *Rivista di Studi Italiani*, vol. XXXV, no. 3, 2017, pp. 179-202.

Gherib, Emira. "Heimat esistenziale'. Il senso del luogo in Mario Rigoni Stern." *Scaffale aperto*, no. 5, 2014, pp. 255-270.

Giancotti, Matteo. Introduzione. *Luoghi e paesaggi*, Andrea Zanzotto, Bompiani, 2013, pp. 5-26.

Giovannettina, Martino. *La montagna di Mario. Due incontri con Rigoni Stern*. Kai edizioni, 2016.

Isnenghi, Mario. "Partenze e ritorni all'isola che c'è". *Mario Rigoni Stern. Un uomo tante storie nessun confine*, a cura di Anna Maria Cavallarin e Annalisa Scapin. Priuli&Verluccha, 2018, pp. 91-102.

Levi, Primo. *Opere complete*. vol. II, Einaudi, 2016.

Luchetta, Sara. *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*. Mimesis, 2020.

Mendicino, Giuseppe. *Mario Rigoni Stern. Vita guerre libri*. Priuli&Verluccha, 2016.

Ossola, Carlo. *Il continente interiore. Cinquantadue stazioni*. Marsilio, 2010.

Rigoni Stern, Mario. "Essere scrittori in montagna, oggi." *Montagna e letteratura. Atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 novembre 1982)*, a cura di Aldo Audisio e Rinaldo Rinaldi, Museo Nazionale della Montagna, 1983, pp. 149-151.

---. *Il libro degli animali*. Einaudi, [1990] 2001.

---. *Arboreto salvatico*. Einaudi, 1996.

---. *Storie dall'Altipiano*, a cura di Eraldo Affinati, Mondadori, 2003.

---. *Aspettando l'alba e altri racconti*. Einaudi, 2004.

---. "La natura nei miei libri." *Mario Rigoni Stern. Un uomo tante storie nessun confine*, cit., pp. 15-26.

---. "Ho raccolto memorie'. Un'intervista inedita alla Radio Svizzera Italiana", a cura di Sergio Di Benedetto. *Cenobio*, LXX, n. 4, 2021, pp. 67-80.



Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Carocci, 2017.

Sauro, Ugo. "Tra mistica cosmica ed esperienza dell'Heimat." *Mario Rigoni Stern. Un uomo tante storie nessun confine*, cit., pp.181-196.

Mauro Varotto, *Montagne di mezzo. Una nuova geografia*. Einaudi, 2020.

Sergio Di Benedetto ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Lingua, Letteratura e civiltà italiana presso l'Università della Svizzera Italiana, con una tesi incentrata su Girolamo Benivieni, a cui ha dedicato la monografia *"Depurare le tenebre delli amorosi miei versi". La lirica di Girolamo Benivieni* (Olschki, 2020). Si è occupato di poesia rinascimentale, di Manzoni, di letteratura novecentesca e contemporanea (Rigoni Stern, Levi, Camilleri, Parazzoli, Curzia Ferrari). Suoi contributi sono apparsi su *Lettere italiane*, *Interpres*, *Archivum mentis*, *Rivista di letteratura italiana*, *Rivista di studi italiani*, *Acme*, *Italica*. È redattore di *Cenobio*, per cui recentemente ha curato un numero monografico dedicato a Mario Rigoni Stern.

<https://orcid.org/0000-0002-7792-838X>

sergio.dibe83@gmail.com



Gender, Housework, and Urban Space in Armanda Guiducci's Due donne da buttare

by Viviana Pezzullo

ABSTRACT: This essay analyzes Armanda Guiducci's novel *Due donne da buttare* (1976) through a sociological perspective that values the role of urban space in gender issues; it specifically frames Guiducci's work in the context of feminist campaigns during the 1970s. Such an investigation of the role that urban space plays in women's lives also encourages a reflection on narrative representations of housewives as prisoners of their domestic environment. Guiducci achieves to shed light on societal and structural discrimination by bringing together (and simultaneously overcoming) Marxist and Feminist theories, moving from a Zhdanovist and materialist approach to embrace a more inclusive vision on the subaltern. Indeed, the two protagonists, an unnamed housewife and an ex-prostitute called Stellina, denounce in the form of long monologues their exclusion from the economic productive system, which requires them to occupy a marginalized space within the city—de facto forcing them into a state of non-existence. Consequently, through these testimonies, Guiducci gives voice to the feminist campaigns advocating in favor of wages for housework, claiming the need to recognize this unpaid and invisible labor.

KEY WORDS: Guiducci; feminism; gender; city; housewife; housework



The relationship between urban and rural spaces is a recurrent theme in the works of Armanda Guiducci. Her spatial investigation aims to shed light on the role that the environment plays on women's sociocultural and material conditions, causing spatial-determined gender discriminations. This becomes a way for Guiducci to examine the *questione femminile* by overcoming the sole concepts of class—at the center of Marxist theoretical approach to the subaltern—as well as gender—at the center of feminist criticism during the 1970s. Indeed, while Guiducci's background in Zhdanovism and Structuralism influences her early critical works in the 1960s, during the 1970s she starts to embrace feminist causes through a critical lens, underscoring the limitation of feminist movements themselves and using her interest towards urbanism, sociology, and literature to denounce discriminations against women.

In the arch of two years, from 1976 to 1977, Guiducci publishes two novels,¹ *Due donne da buttare* and *La donna non è gente*, that explore the characteristics of both *città* and *campagna*, giving voices to categories of women who were underrepresented in feminist discourses and demands: housewives, prostitutes, and peasants. In *La donna non è gente* (1977), Guiducci provides a comprehensive description of the struggles of women living in rural and marginal areas in Italy (with a particular emphasis on Southern Italy), demonstrating that their oppression was caused not only by their gender, but also by their provenance from the countryside.² Although for Guiducci women in the countryside are forced into a more severe state of subalternity, rooted in their exclusion from the hegemonic urban culture, women in the city are also victims of their own urban space. For this reason, rather than opposing the *città* and *campagna* in a sharp contrast, Guiducci enables instead a reflection on how the city and the countryside come with different types of discriminations and therefore need to be both examined from a feminist perspective to advance a more gender-inclusive conception of space. *Due donne da buttare*, published in 1976, is what Fiora Bassanese defines “a fascinating amalgam of genres, disciplines, and styles” (154). In this novel Guiducci combines Marxist theory with urban sociology and literature to carry on her feminist cause. Two women, an unnamed housewife and an

¹ The term “novel” is here employed very loosely, considering that both *Due donne da buttare* and *La donna non è gente* are very complex works, whose genre falls somewhere under novel, ethnography, and testimony.

² For a detailed study of the role of the countryside in Guiducci's *La donna non è gente* and more specifically about how the *questione femminile* intersects the *questione meridionale*, see: Pezzullo, Viviana. “Rural Italy in Feminist Writing: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia in Armanda Guiducci's *La donna non è gente*.” *Gender/Sexuality/Italy*, no. 7. www.gendersexualityitaly.com/6-rural-italy-in-feminist-writing.



ex-prostitute called Stellina, narrate their lives in the form of two monologues, full of pain and struggles. From their voices what emerges is a vision of the city that not simply perpetuates gender norms, but it structurally designed to exacerbate gender inequality.³

Two figures that largely contributed to Guiducci's interest for the sociology of the space are Cesare Pavese and her husband, Roberto Guiducci. During the 1960s-1970s, Guiducci published several essays of literary criticism, showing a particular attention for the work of Pavese, who had died not so long before, in 1950. Pavese's inheritance is evident in Guiducci's discussion of the importance of choosing the urban/rural dichotomy as a starting point for her investigation of society, topic that she carefully analyzes in *Il mito Pavese* (1967) and *Invito alla lettura di Pavese* (1972). Guiducci mentions outright the contrast between *città* and *campagna* as one of the key elements of Pavese's poetics: "Uno dei temi d'obbligo, parlando di Pavese, è quello del contrasto campagna-città" (74). Drawing on her reading of Pavese, Guiducci recovers this dichotomy of urban and rural spaces, bringing it at the center of her own literary production. Indeed, it is possible to identify themes that she will later analyze in depth in *Due donne da buttare* and *La donna non è gente*. Although Pavese's female characters do not make any appearance into Guiducci's critical works, in *Due donne da buttare* Guiducci reclaims certain Pavesian tropes and filter them through her feminist reading.

According to Guiducci, for Pavese the contrast city-countryside is still imbued with some sort of nostalgic mysticism—although his depictions of childhood, memory and alienation become more and more complex and ambivalent in the works following *Lavorare stanca*. On the contrary, both in *La donna non è gente* and *Due donne da buttare*, Guiducci exempts the countryside from any Arcadian halo and the city from any enthusiasm for industrial progress. Because for Guiducci urban and rural spaces are gendered spaces, they are not diametrically opposed, but both reflect different forms of oppression that weigh down women and prevent society from questioning gender roles. The vision that Pavese had on urban spaces was very much influenced by his interest for American literature, which celebrated urban and industrial growth as a moment of realization for the "new man." Echoing Pavese and his exaltation for the New World with its opportunities and resources, in *Due donne da buttare*, the unnamed housewife repeatedly mentions the United States, specifically cities dear to Pavese like Chicago;⁴ she also evokes another typical Pavesian trope, the figure of the "scappato di casa," a young man who abandons his native land to look for an adventure, returning home many years later. The "cugino" in the poem "Mari del Sud" (*Lavorare stanca*), as well as Anguilla in *La luna e i falò*, made their fortune in America, coming back to their towns and sharing stories about their success.

³ The city that the housewife and Stellina describe is Milan. However, their reflections are deliberately universal, with the intention to point out how women from all over Italy suffer from the same condition of subalternity and discrimination due to their gender.

⁴ It is worth remembering that Pavese translated into Italian *Il 42° parallelo* (*The 42nd Parallel*) and *Un mucchio di quattrini* (*The Big Money*) by John Dos Passos.



Guiducci presents a similar character, Prof. Costantinis who verbosely illustrates his trips to the United States to the narrator: “Così [il professore Costantinis] ci raccontò di quel suo viaggio in America chissà mai io quando vedrò quel continente lontano però se è così forse non mi va neppure di vederlo tutto un immenso concentrato pullulante di umanità dunque tutto un immenso concentrato di sporcizia” (43). Nevertheless, in Guiducci the “runaway” becomes just a way to show the impossibility for women to experience similar moments of freedom, remaining segregated into a gendered-determined space, in this case, the domestic one. Indeed, the housewife’s reaction is neither curiosity nor exotic fascination; she dismisses the stories of Prof. Costantinis affirming that cities everywhere in the world are equally “dirty.” Such a comment intends to underscore how the narrator cannot escape from her marginal place as a woman and therefore will remain inevitably excluded from this male-centered space, in Italy, in the United States, and everywhere in the world. Therefore, differently from their Pavesian counterparts, Guiducci’s characters cannot escape from their life and are forever trapped in a subaltern status determined by their environment and gender.

In addition to the influence of Pavese, Guiducci’s attention for social urbanism, systemic discrimination, and the role of gender in the development of the city, also originates from her partnership with her husband Roberto Guiducci, urbanist and professor of Sociology at the IULM University of Milan. Roberto dedicated himself to sociological studies of life and human interaction in metropolitan areas, with a particular emphasis on impoverished peripheral areas.⁵ While the couple never co-authored any essay on this topic, it is likely that they both influenced each other, being the urban space so prevalent in the way they both viewed the development of individuals within society. In the 1975 essay *La città dei cittadini. Un’urbanistica per tutti*, (published only one year prior to *Due donne da buttare*), Roberto discusses how the city growth—with its industrialization and higher request of services—increases the gap between the center and the periphery, negatively affecting the inhabitants of both these urban areas and leading to a widespread alienation. As a matter of fact, the excessive level of industrialization leads to a vision of citizens not as creators of their own environment, but rather as gears caught up in the productive system of capitalism, which finds its greatest expression in the urban structure. For this reason, Roberto intends to propose a different urbanistic model that aims to overturn the deterministic relationship of city-society, where it is the latter that becomes the driving force: “Capovolgere questo rapporto e credere di determinare una città dagli edifici e non gli edifici dalla società, è creare una città malata” (242).

⁵ Roberto Guiducci’s selected works include: Guiducci, Roberto. *La disuguaglianza tra gli uomini*. Rizzoli, 1977; Guiducci, Roberto. *Un mondo senza tetto. Come avere una casa per tutti?* Laterza, 1980; Guiducci, Roberto, and Elisa Bianchi. *Periferie tra degrado e riqualificazione*. Franco Angeli, 1991.



Moving from a similar critique, Guiducci denounces the way the structure of city itself seems to be inherently designed to perpetuate gender discrimination, failing to valorize women's workforce within urban capitalism. As a matter of fact, Guiducci incorporates the Marxist critique of modes of production with a specific analysis of the impact of exploitation of labor specifically on women. Her theoretical approach, while markedly influenced by Marxism and Zhdanovism, aims to point out the limitations of such a model to discuss women's condition of subalternity. As she writes in her sociological essay *Donna e serva. Storia non sentimentale della degradazione femminile* (1983):

In Marx c'era una lacuna! Non si era occupato mai del lavoro domestico! Come poteva Marx, che aveva cinque figli, una governante fissa e che, per di più, nei valori domestici e materni credeva al punto di battersi per la loro restituzione alle famiglie operaie, occuparsi del lavoro domestico nel senso problematico e del femminismo che interessa al XX secolo? (251)

As the passage illustrates, one of the main criticisms moved towards the Marxist system of labor is the complete absence of a specific focus on housework. Housework, indeed, is not simply a form of invisible labor alienating women in capitalistic society but also a form of exclusion from the urban fabric. As a matter of fact, if, as according to Marxist theory, the city is the catalyst for production forces, the fact of not belonging to this urban space means to be excluded from the production system itself. For this reason, according to the labor theory of value in capitalistic societies, it is the performed labor that determines the value, therefore excluding women from any form of value and self-worth. However, paradoxically, as Gayle Rubin argues in "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex," the unpaid labor of housework produces a surplus value to capitalism. To exemplify this theory, in *Due donne da buttare* Guiducci chooses to portray two antithetical female figures, namely a housewife and a prostitute, neither of whom is respected by the hegemonic male culture and holds a place in society.

These characters embody the dichotomy between the Virgin Mary and Mary Magdalen, which Guiducci explores through the words of Stellina, the prostitute: "La moglie sull'altare, dicono, o fesserie del genere, il rispetto che uno deve portare alla moglie. [...] Hanno spaccato il sesso a metà, sesso perbene e sesso per male, e poi corrono come disperati fra un pezzo di donna e l'altra" (97). Scholar Fiara Bassanese points out how Guiducci uses the archetypes of mother and whore in Western culture as a device to denounce "society's essential misogyny, which dehumanizes women by categorizing them in antipodal moral terms" (155). Both women, while apparently occupying antithetical places in society, share the same destiny of subjugation, which translates into the impossibility of belonging to that urban system of labor.

The presence of first-person narrators makes Guiducci's confessional writing immediate and intimate, allowing the two women to dissect their miseries in an unfiltered and honestly raw manner. For both, the city is as an unwelcoming place that does not allow them to fully integrate. However, although similar for their acrimony,



the voices of the two characters differ in terms of style. The housewife expresses herself in an unfiltered and unpunctuated discourse, showing how she is stuck in an eternal present where days repeat always the same. Conversely, the ex-prostitute Stellina appears to be more articulated and reflects on her past with clarity, therefore demonstrating how, while being both discriminated by society, prostitutes are paradoxically endowed with a higher level of autonomy and overall, more freedom of action (and economic power) than housewives.⁶

In the housewife's monologue, the city sneaks into her house in the form of thick and black smog marks, which she desperately tries to clean out from the windows. This imagery of filth recurs throughout the narrative becoming a materialization of housewives' distress: "Io mi dico che il mondo è bell'e marcio tante volte ci penso mentre pulisco. Ordine pulizia che senso ha questo se il mondo è marcio tutto dentro e fuori" (37).

In addition of being distinctive of the condition of women as housewives, the insistence on the tropes of dirtiness and cleanness refers to a state of obsession exacerbated by their reclusion into the domestic space: "La pazzia delle donne dice è più squallida parlano di maledetta polvere e zerbini La vicina mi ha messo la polvere sullo zerbino! Si lamentano povere pazze mentre gli uomini sempre grandi eroi credono di essere Napoleone o Giulio Cesare a me sembra che c'è una logica fatale" (65). The house resembles more and more a prison, causing a state of emotional distress that evokes Freudian hysteria: "The disease with which Freud so famously began his investigations into the dynamic connections between psyche and soma, is by definition a 'female disease'" (Gilbert and Gubar 53).

To escape this "logica fatale" that confines housewives into their houses and insists on the alienation of these women from their own city, feminist groups in the post-68 era granted great importance to reappropriating urban spaces. Activists fought to demonstrate how urban planning created spaces suited to the needs of men and the heteronormative family and therefore needed to be re-thought to reflect a more equal view on society. For instance, feminist endeavors such Maddalena Teatro and Maddalena Libri, founded in Rome in 1974, as well as the Libreria delle donne, founded in Milan in 1975, are evidence of urban reclamation. Women occupied these locations and created a space of their own, having the opportunity not only to get together but also to create art. The process of emancipation, consequently, passes through a conquest of urban space and a reconfiguration of the latter outside the capitalistic and chauvinist hegemonic system.

⁶ It was a common literary practice during the 1970s to give voice to the "subaltern" as the narrator, drawing on Gramscian and Marxist theories. However, Guiducci provides a more intersectional vision on subalternity, problematizing her critique of alienated labor and social inequality specifically with gender. For further information about giving voice to the voiceless during the 1970s, see: Camon, Ferdinando. *Letteratura e classi subalterne*. Marsilio, 1974; De Gaetano, Francesco. *Avventure di guerra e di pace. Il formichiere*, 1974; Revelli, Nuto. *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*. Einaudi, 1977.



Scholars Christine Hudson and Malin Rönnblom point out how the very same urbanistic planning perpetrates systemic discrimination, both physically (concerning the structure of the city itself) and emotionally (concerning unsettling and unwelcoming feelings women feel in certain urban areas). An example of such a form of “invisible” oppression concerns how zoning into different land uses for living, working, and shopping results in tiring backwards and forwards journeys for women. In a similar manner, Yasminah Beebejaun focuses on how public transportation, walking, and accessibility still disproportionately impact women. A prime example of this critique is the scene from *Due donne da buttare* when the housewife takes the bus 66 and describes the experience of grocery shopping as alienating and exhausting:

Ma se ci vuole un’ora di autobus per andare al mercato meno caro e più lontano come quello alla Stazione di Porta Genova una distanza abissale una vaga con le sporte stracolme in mezzo alla nebbia fitta dei Navigli d’inverno non sembra più nemmeno di essere in città e quando torni a casa sei bell’e massacrata. (48)

The absence of punctuation accentuates the agitated rhythm of the narrative, which imitates the zigzagged journey of the woman around the city and translates into the loss of identity and purpose in life. The urban space becomes nothing more than a void depleting the woman from her energies and depriving her from her very own humanity: “Bene lasciando pure andare questo dettaglio però dettagli mica tanto del tempo frenetico e lunghissimo che ci tocca dividerci in milioni di essere umani dentro queste schifosissime città hanno ragione di dire l’ho ben sentito alla televisione sere fa fuori dimensione umana” (49).

Rejected by the city, women find themselves confined in their houses, which gradually become the only space they are allowed to occupy. Hudson and Rönnblom reiterate how such a division ultimately derives from the structure of the polis in Ancient Greece, where society was based on “separatism”– theory according to which men were entitled to the urban space and women to the domestic one (74). Similarly, the unnamed housewife expresses how her husband constrains her inside their house: “Nossignore la televisione lui dice perché uscire? Il mondo è tutto qua e a me sempre in casa tocca stare telegiornale e Carosello sempre qualche stupido film di cent’anni fa i piatti e Carosello” (19). The small screen of the television in the living room sets the boundaries of her secluded and bidimensional world.⁷ Interestingly, the narrator specifically mentions Carosello, a “daily, ten-minute long, access prime-time programme featuring a fixed number of specifically crafted commercials, better known as caroselli” (Annunziato and Fiumara 12). Although it would be simplistic to define Carosello merely as a form of infomercials, it is undeniable that commercials were still an essential part of the show. The advertising nature of such a program, a

⁷ For further information about the role of television during the 1950s and 1960s, see: Foot, John. “Television and the City: The Impact of Television in Milan, 1954-1960.” *Contemporary European History*, vol. 9, no. 3, 1999, pp. 379-94.



household favorite, underscores the hypocrisy of a system where housewives are excluded from the productive model, but still play a fundamental role as consumers.

According to Guiducci, women's exclusion from a well-paid work and the entire urban system of production raises issues about women's domestic labor and their position in the labor market. Being housework unpaid labor, housewives do not belong to the urban economic system. In the unnamed housewife's mind, the act of washing dishes becomes an epitome of her subaltern condition. The putrid drain water of dirty dishes flows into the sewers and merges with all the other effluents from across town. The woman imagines an intricate and extensive network of sewers that somehow connect all housewives in the city and symbolize their stagnant situation: "Le fogne di Milano sono un dedalo le fogne di Chicago sono un dedalo più quelle di New York che devono essere spaventose" (38). Such an image becomes even more relevant if compared to the title of the book, "donne da buttare" [disposable women], according to which women themselves become part of the city's waste, which dispose of them like they were nothing but an unnecessary scrap of society.

Italy was the first promoter of feminist campaigns advocating for wages for housework during the 1970s, counting renewed advocates like Mariarosa Della Costa and Silvia Federici.⁸ Deeply rooted in the Marxist concepts of workerism and autonomism, the struggle to guarantee wages for housewives, aimed to recognize women's invisible work granting them economic value. In *Wages Against Housework* (1974), Federici underscores how wages are not simply "a lump of money" but a "political perspective" (15), showing how they can not only lead to economic independence but also untrust women with social power. For this reason, the question of housework became central to Italian feminism to challenge the way women's identities had been for decades based on the pillars of motherhood and dedication to the family; in Federici's words, society turned exploitation into heroism "celebrated on Mother's Day" (21). The image of the self-sacrificing mother exclusively dedicated to care for the family outlived fascism, as during the post-war years it figured most prominently in the political discourses of the party Democrazia Cristiana. However, such a vision of the woman as *angelo del focolare* is rooted in much older times, as Guiducci proves in *Donna e serva*. Indeed, in 1988, Guiducci returns to the theme of housework and elaborates it in a more theoretical and historical form, arguing that in order to fully understand contemporary forms of oppression it is fundamental to trace such marginalization back to the Middle Ages.

Interestingly, while expressing her unconditional support towards stipends for housewives in *Donna e serva*, in *Due donne da buttare* Guiducci problematizes the intervention of feminist groups, whose goal to promote social equality resulted to be still too narrow, de facto often underestimating the difficulties of women from different classes and educational backgrounds. This contradiction recurs often in the

⁸ For an historical contextualization of 1970s' feminist campaign advocating towards the social and economic recognition of housework see: Bracke, Maud Anne. "Between the Transnational and the Local: Mapping the Trajectories and Contexts of the Wages for Housework Campaign in 1970s Italian feminism." *Women's History Review*, vol. 22, no. 4, 2013, pp. 625-642,



monologue of the unnamed housewife, who recounts how the “comitato delle arrabbiate” visited the neighborhood to discuss the role of domestic labor in women’s lives: “che a me lo stipendio non lo passa nessuno perciò hanno ragione quelle donne del ‘Comitato delle Arrabbiate’ quando sostengono dio le benedica Lo Stato siede sulla schiena delle casalinghe e ci si ingrassa” (48). The woman agrees with the activists’ statements blaming the State for not acknowledging housework as legitimate labor with its relative stipend. However, the limitations of such demands emerge when the narrator points out how the world described by these feminist groups were too theoretical and almost too ahead of its time: “Sono-beh è colpa del mio senso pratico. Non che quelle Arrabbiate mancassero di senso pratico ma oh dio come dire? Come quando uno da un colpo di racchetta e la palla schizza lontano. Si il loro senso pratico schizzava lontano in un mondo che non c’è” (53). Interestingly, when asked to imagine a future where housewives could claim their place into the productive system, the narrator imagine a “clean” world, in a sharp contrast with her present, previously described as dirty, decaying, and disposable:

Io non so che razza di società futura ci vorrebbe visto che di società futura avevano sempre la bocca piena quelle donne del Comitato delle Arrabbiate in quella conferenza interessantissima che fecero alle donne nel nostro quartiere l’anno scorso sul tema. Il futuro della donna oppure La società delle donne e il futuro qualcosa del genere. [...] Beh tutti bellissimi discorsi mi si gonfiava il petto di gioia mi sentivo un’eroina non voglio esagerare diciamo qualcuna degna di rispetto sociale sensazione proprio inaudita [...] Dico anch’io c’era di che commuoversi tutto dipinto bene senza ombre sembrava proprio di esserci là in mezzo un bel mondo pulito e tutti eguali. (52-53)

In this passage the narrator alternates contrasting emotions: the irony towards the “Comitato delle Arrabbiate” for their “conferenza interessantissima” and the glimmer of hope for a better future of equality. What strikes the most when reading the housewife’s monologue is the sense of humiliation, anger, and resignation that the woman feels for not bringing home a salary. Money results to be at the center of the unbalanced relationship between husband and wife, determining a sense of unescapable submission and subalternity due to her being “unproductive”:

Mai una lira di stipendio maneggi sempre danaro dato in prestito infatti il momento più umiliante è quando Tonio strilla come un bue: I soldi sono miei! e tu li sperperi Guarda che umiliazione tocca a una donna solo perché è una donna di casa dopo anni e anni che sgobba poveretta poi diventa vecchia ti danno un calcio com’è successo a Lina col divorzio sessantamila al mese disgraziata il giudice sta dalla parte del marito Ah è casalinga lei? bell’è spacciata puoi campare con pane mortadella (63)

Even if very briefly, Guiducci also touches on the condition of divorced women who find themselves without a source of income and not being able to lead a decent



life, often forcing them to remain in abusive marriages due to their lack of financial independence.⁹

In her monologue, Stellina, continues to examine the topic of women's labor and the city, shedding light not simply on prostitutes' living conditions, but most importantly on the difficulties of women to find works that pay adequately, therefore, providing a context to understand the reasons that push women into prostitution. Indeed, Stellina denounces the gender gap in terms of salary, explaining how oftentimes women are forced into prostitution out of necessity, inasmuch the only profitable activity with which they could earn an adequate living:

Il denaro corre tra gli uomini, e le donne, per quanto sgobbino, sono pagate sempre con stipendi da minorate (in certi casi, veramente sproporzionati e miserabili). Poi dicono: La prostituzione. C'è poco da dire. È il più bell'affare che possa combinare una donna, stando così le cose. Allora sì che s'intasca dei soldoni. Se no, come diamine fa? (99)

In addition to denouncing the material circumstances at the very base of prostitution activity (which is, as according to Gayle Rubin, produced by its sociohistorical context), Guiducci goes as far as to argue, almost in a deterministic way, that the environment forces women into specific categories. In Stellina's monologue the city itself is described as a mass production site, where money regulates not only the lives of its inhabitants but also the urbanistic layout itself:

Questa è la città, tutta già pronta e preparata per i commerci. Io, queste cose le capisco, io che sono cresciuta all'ombra di una piccola bottega, la drogheria di mio padre. La città, invece, è un'immensa bottega. In casa mia, non si parlava che di denaro. Ma anche nella città non si parla d'altro. (77)

But the city, similarly to what Christine Hudson and Malin Rönnblom write about the structure of the city that determines gender discrimination due to its streets and alleys, Stellina laments how what it seems to be a choice for women, it is already predetermined by the urban space they inhabit:

Mi piace l'idea che sia stata una scelta mia, una decisione mia. Forse non è vero, forse una donna va alla prostituzione lentamente, forse è la società, la città stessa che ha già preparato i marciapiedi, i bar, i ritrovi, i parchi e i quartieri giusti, le automobili per la notte, gli alberghi, i negozi, gli appartamenti. (76)

In *Due donne da buttare*, women's freedom seems to become more and more delimited as an historical result of a capitalistic and sexist society that configures itself in the shape of a *città ingranaggio*. Guiducci leans on the universality of her characters to invite the reader to emphasize and then identify with them, raising awareness

⁹ Even though the narrator shares very intimate details about her domestic and abusive life, denouncing not only her everyday hassles, but also those of the other women around her, she never mentions episodes of domestic violence, which was a theme at the center of feminist debate during the 1970s.



about gender discrimination. On the line of Roberto Guiducci's analysis of modern cities as a site of perpetration of capitalism, whose vicious circle needs to be ended by a more conscious and citizen-oriented urbanistic planning, Guiducci fights to find women a place. Despite the critiques to feminist intervention and her deterministic approach to environment, she still sees in political activity a way to reach emancipation and design a more equal world for all. Indeed, Guiducci's contribution is still relevant today in the light of more recent studies on women workers' rights, whose needs and voices need to be taken into consideration in the design of "un modello per la città nuova."

WORKS CITED

Annunziato, Sarah. "Targeting the Parents Through the Children in the Golden age of Italian Television Advertising: The Case of Carosello." *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 3, no. 1-2, pp. 11-26.

Bassanese, Fiora A. "Armanda Guiducci's Disposable Women." *Contemporary Women Writers in Italy*. Edited by Santo L. Arico. University of Massachusetts Press, 1990, pp. 150-9.

Beebeejaun, Yasminah. "Gender, Urban Space, and the Right to Everyday Life." *Journal of Urban Affairs*, vol. 39, no. 3, 2017, pp. 323-334.

Bracke, Maud Anne. "Between the Transnational and the Local: Mapping the Trajectories and Contexts of the Wages for Housework Campaign in 1970s Italian Feminism." *Women's History Review*, vol. 22, no. 4, 2013, pp. 625-642.

Della Costa, Mariarosa. "Domestic Labor and the Feminist Movement in Italy Since the 1970s." *International Sociology*, vol. 3, no. 1, 1988, pp. 23-34.

Federici, Silvia. "Wages Against Housework." *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. PM Press, 2012, pp. 15-22.

Foot, John. "Television and the City: The Impact of Television in Milan, 1954-1960." *Contemporary European History*, vol. 9, no. 3, 1999, pp. 379-94.

Guiducci, Armada. *Il mito Pavese*. Vallecchi, 1967.

---. *Invito alla lettura di Pavese*. Mursia, 1972.

---. *Due donne da buttare*. Rizzoli, 1976.

---. *La donna non è gente*. Rizzoli, 1977.

---. *Donna e serva*. Rizzoli, 1983.

Guiducci, Roberto. *La città dei cittadini. Un'urbanistica per tutti*. Rizzoli, 1975.

Hudson, Christine, and Malin Rönblom. "The Woman-Made City-Feminist Utopia or Practical Possibility?" *Utopies féministes et expérimentations urbaines*, 2008, pp. 73-90.

Pezullo, Viviana. "Rural Italy in Feminist Writing: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia in Armanda Guiducci's *La donna non è gente*." *Gender/Sexuality/Italy*, no. 7. www.gendersexualityitaly.com/6-rural-italy-in-feminist-writing/. Accessed 31 Oct. 2022.



Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex." *Towards an Anthropology of Women*, edited by Rayna R. Reiter, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

Viviana Pezzullo is a Lecturer of French at the University of Miami, where she currently serves as the Director of Undergraduate Studies of French. She holds a Ph.D. in Comparative Studies from Florida Atlantic University, with a concentration in French, Francophone, and Italian Studies. Her area of expertise includes contemporary literature and cultural studies during the 1970s with a special emphasis on gender and sexuality and visual arts. Her contributions on these topics appeared in *The French Review*, *Gender/Sexuality/Italy*, *NeMLA Italian Studies*; her book chapter about women's detention in Italy prior to the 1975 prison reform is forthcoming for Presses de l'Université Laval.

<https://orcid.org/0000-0002-6252-071X>

vxp478@miami.edu