

Spunti e suggerimenti per un insegnamento interculturale e multimediale della letteratura italiana all'estero

(PRO004)



Orietta Simona Di Bucci Felicetti

Università di Tirana

Pisa, 2009

ISBN: 978-88-6725-007-3

Ultima revisione 19 Marzo 2015

Presentazione del modulo

Questo modulo si presenta come un modello didattico e si configura come un invito all'insegnamento della letteratura italiana secondo tracce che, partendo dai classici, arrivano a ricongiungersi col gusto, i problemi e gli interessi presenti oggi fra gli studenti.

Il modulo prende le mosse da esperienze condivise con studenti dell'Est europeo e suggerisce dunque una serie di relazioni possibili (magari inconsuete) tra fenomeni dislocati in tempi diversi e tra codici espressivi vari. Cerca in particolare di delineare, nella varietà delle espressioni artistiche, un comune denominatore che annodi la cultura italiana a quelle straniere limitrofe; la ricerca dei temi e delle somiglianze si rivolge soprattutto alle culture balcaniche attraverso la mediazione dei bacini culturali di Venezia e Trieste.

Le tappe individuate sono così definibili:

- attualizzazione dei classici italiani;
- integrazione dei codici espressivi;
- lunga durata del mito;
- ricerca di identità linguistiche e culturali particolari: microcosmi;
- frontiere che uniscono: macrocosmi.

Guida al modulo

Scopo del modulo

Scopo generale del modulo è suggerire proposte didattiche, gran parte delle quali sperimentate per l'insegnamento della letteratura e della cultura italiane a studenti di scuole e Università dell'Europa balcanica. Proposte che selezionano i punti di maggiore interesse, le strategie comunicative da adottare e le attività da proporre agli studenti.

Contenuti del modulo

Il modulo è composto da:

1. il testo delle unità didattiche;
2. un corredo iconografico;
3. schede di approfondimento:

- [Abate Carmine e le scritture migranti](#);
- [Abate Carmine, *Il mosaico del tempo grande*](#);
- [Animali mostruosi, fantastici e domestici nell'opera di Buzzati](#);
- [Anni di piombo](#);
- [Atzeni Sergio](#);
- [Benigni Roberto. L'ultimo del Paradiso. Lettura e commento del XXXIII canto del Paradiso](#);
- [Breviario mediterraneo](#);
- [Buzzati Dino](#);
- [Buzzati fumetto e rock](#);
- [Carofiglio Gianrico](#);
- [Il caso Guido Pasolini](#);
- [Esodo istriano](#);
- [Il fantasma di Manganelli](#);
- [La giacca stregata](#);
- [Giotti Virgilio](#);
- [Hoxha Henver](#);
- [Intervista a Boris Pahor](#);
- [Kerényi: mito e mitologema](#);
- [Laboratorio di scrittura teatrale](#);
- [Lévi-Strauss Claude](#);
- [Magris Claudio, *Microcosmi*](#);
- [Marin Biagio](#);
- [Morovich Enrico](#);
- [Niffoi Salvatore](#);
- [Noventa Giacomo](#);
- [Pasolini, la poesia dialettale](#);
- [Pasolini Pier Paolo, *Divina Mimesis*](#);
- [Pieghevole *Dialoghi di Cielo, di Terra e di mare*](#);

- [Pirandello, dialetto e dialettalità](#);
- [Primo Levi e Ismail Kadaré su Dante](#);
- [Quarantotti Gambini Pierantonio](#);
- [Quota Albania. Un paese adriatico tra le montagne](#);
- [Lo sguardo di Ulisse](#);
- [Lu surcio pantecano](#);
- [Tomizza Fulvio](#);
- [Tonino Guerra e la poesia dialettale](#);
- [La triade catanese - Fotografia e narrativa](#);
- [L'Ulisse di Gozzano e di d'Annunzio](#);
- [L'Ulisse di Kavafis](#);
- [Il Vampiro di Enrico Boni](#);
- [Il vampiro di Luigi Capuana](#)

4. un [glossario di linguistica](#) (utile per definire alcuni dei termini utilizzati nel corso del modulo).

Attività richieste

Lettura e studio dei materiali che compongono il modulo.

Indice delle unità didattiche

UD 1 - La letteratura italiana fuori d'Italia oggi, ovvero rileggere i classici

La prima unità didattica mette a fuoco la relazione tra i nuovi linguaggi della comunicazione di massa, in particolare quelli multimediali, e i classici, specie ai fini del loro insegnamento e della loro attualizzazione in contesti non italiani. A questo scopo l'UD si propone di: A) segnalare quei casi o "fenomeni" in cui le letture moderne o modernizzanti hanno reso nuovamente operante nella cultura contemporanea un classico, ovvero un oggetto della tradizione letteraria (il caso esemplare è quello della *Commedia* dantesca letta, recitata e diffusa dall'attore Roberto Benigni); B) proporre, reinventare e far circolare alcuni classici, rilevanti nella formazione di uno studente straniero di letteratura italiana, ma poco "familiari", attraverso laboratori di lettura, laboratori di riscrittura e (ove possibile) veri e propri "laboratori teatrali". Il caso proposto deriva da un'esperienza di laboratorio teatrale realizzata all'Università di Tirana dove sono state messe in scena le *Operette morali* di Leopardi (un classico del XIX secolo) intersecate con le *Cosmicomiche* di Calvino (un classico del XX secolo).

1.1 - "*Sfuggire a Dante è impossibile*"

1.2 - Dante poeta civile

1.3 - Le interpretazioni di Gassman e Sermoniti

1.4 - Un giullare al servizio di Dante

1.5 - Dante "l'inevitabile" e le letture moderne di Dante

1.6 - Un libro ingiustamente dimenticato: le *Operette morali* di Leopardi

1.7 - Un'esperienza didattica a partire dalle *Operette morali*

UD 2 - Sulle tracce del mito

Un modo per restituire passione allo studio del testo letterario è farne il luogo d'indagine di fenomeni di lunga durata, quelli che si possono cogliere, per esempio nelle metamorfosi di un mito nel tempo e nella sua rielaborazione a scopi comunicativi e problematici diversi dagli originali. Individuati due "temi-miti fondanti" esemplari nella cultura europea, quello della guerra e quello del viaggio, se ne studiano alcune realizzazioni nella poesia, nel teatro, nel cinema e se ne constata la profonda attualità. Il mito di Ulisse, per esempio, è una 'sceneggiatura' adatta sia a rappresentare il desiderio della fuga che quello del ritorno, la spinta dell'avventuriero in cerca di sé stesso come quello del migrante privato della sua identità. Analogamente, la guerra fratricida dei figli di Edipo si ripropone con terribile modernità nei Balcani devastati dalle guerre intestine della fine del secolo scorso.

- 2.1 - Il mito è la costruzione di un'attesa
- 2.2 - All'inizio erano Achille e Ulisse, ovvero la guerra e il viaggio
- 2.3 - Il folle volo o la sapienza del reduce?
- 2.4 - L'ombra di Ulisse (eroismo e inquietudine moderna)
- 2.5 - Lo sguardo d'Ulisse
- 2.6 - La guerra dei fratelli
- 2.7 - Non solo miti mediterranei (il vampiro)

UD 3 - Un'altra strada per la didattica: il testo e l'immagine

Se da una parte il mito parla un linguaggio antico e moderno insieme, e aiuta anche a far ordine nella complessità del tempo presente, dall'altra esso svolge a volte la funzione di modello metalinguistico, che supera e contiene i linguaggi delle varie arti. L'integrazione delle arti, la trasmigrazione dei motivi e dei temi da un codice all'altro, la mescolanza dei generi e degli stili, sono una tendenza sempre più sentita nel mondo moderno. Nella società dell'immagine il passaggio da un codice espressivo all'altro è diventato una risorsa anche nella didattica, per alimentare la quale è utile mostrare alcuni percorsi esemplari di traduzione intersemiotica. Tra letteratura e fotografia, tra cinema e letteratura, tra pittura e letteratura intercorrono molteplici rapporti. In alcuni casi l'integrazione è sentita come necessaria anche da uno stesso artista che pratica più settori espressivi: è il caso di Verga, romanziere e fotografo dilettante; di Pasolini, romanziere, scrittore di cinema e regista, o di Dino Buzzati, narratore e pittore. Particolare rilevanza didattica può avere lo studio del *Poema a fumetti* di Buzzati, nel quale il mito di Orfeo ed Euridice si riattualizza e, sotto la spinta della Pop art e del rock, diventa un'operetta multimediale.

- 3.1 - Insegnare la letteratura con le immagini
- 3.2 - Romanzo e fotografia
- 3.3 - La pittura/scrittura di Dino Buzzati
- 3.4 - La scrittura per immagini: il poema multimediale
- 3.5 - Le fonti del *Poema a fumetti*
- 3.6 - Il ritorno del fumetto

UD 4 - Un problema didattico da approfondire: il plurilinguismo. Le "piccole patrie" e la ricerca dell'identità

Nella nostra epoca stiamo assistendo a due fenomeni distinti: da una parte osserviamo la puntigliosa ricerca di "identità" antiche e nuove (etniche, linguistiche, religiose...), dall'altra, invece, assistiamo

a una spinta unitaria che tutto mescola e confonde, in una sorta di lingua mediatica indistinta. Nella letteratura italiana emergono a tratti microcosmi letterari che sembrano riprodurre un'antica tradizione di plurilinguismo, presente e attiva fin dal Duecento. Questi fenomeni sembrano ancor più vitali, numerosi, frammentati, effervescenti nella zona della frontiera italo-balcanica. Si assiste così al caso di lingue recuperate (come l'arbëresh, in Calabria, e il friulano), o altre lingue orgogliosamente riproposte (ad esempio lo sloveno del Friuli Venezia Giulia), reinventate (come il siciliano di Camilleri), o addirittura nuove (ad esempio la lingua deformata e deformante di scrittori sperimentali). Tale fervore non esclude, tuttavia, il rischio che le "piccole patrie" linguistiche recuperate o valorizzate, possano alla fine costituire nuove inaspettate "frontiere-barriere".

4.1 - La riscoperta delle "piccole patrie"

4.2 - In principio era Dante...

4.3 - La "voce" e il dialetto in Sicilia

4.4 - Il veneto, un dialetto che pare una lingua

4.5 - Il balbettio di Zanzotto

4.6 - La lingua inventata di Tiziano Scarpa

UD 5 - Viaggi sulle frontiere: scritture di confine e scritture migranti

Nel cercare di bilanciare le "piccole patrie" di cui le lingue molteplici sono specchi, nel tentativo di ritrovare l'unità dentro il molteplice e il diverso, in questi ultimi anni alcuni intellettuali, specie quelli la cui identità di frontiera li predispone al compito (per esempio Claudio Magris, Predrag Matvejevič, Carmine Abate), dissotterrano e riportano in vita tracciati geografico-culturali che sembravano tramontati. L'identità danubiano-balcanica riconcilia i popoli della Mitteleuropa e i paesi dell'Est con l'Italia; l'identità mediterranea propone una convivenza possibile tra le culture; quella adriatica, col suo fulcro storico a Venezia e Trieste, ripropone un dialogo tra le due sponde dell'Adriatico come voci di una stessa cultura. A quest'opera di riconoscimento delle somiglianze al di là delle differenze cooperano ormai anche le numerose e inarrestabili migrazioni. Gli scrittori dell'emigrazione e gli studiosi ci propongono un modello che sconfina nella speranza, ovvero che il recupero del microcosmo identitario non si contrapponga alla conquista di grandi patrie e che i "frantumi" possano pian piano ricomporsi in un mosaico armonioso.

5.1 - Zone di confine

5.2 - Trieste, un microcosmo interculturale

5.3 - Dal Caffè San Marco verso l'Europa

5.4 - Venezia è un pesce

5.5 - I monti naviganti

5.6 - Sopravvissuti e scritture delle minoranze: Boris Pahor

5.7 - Le identità recuperate: il caso Carmine Abate

5.8 - L'albero rovesciato

UD 1 - La letteratura italiana fuori d'Italia oggi, ovvero rileggere i classici

La prima unità didattica mette a fuoco la relazione tra i nuovi linguaggi della comunicazione di massa, in particolare quelli multimediali, e i classici, specie ai fini del loro insegnamento e della loro attualizzazione in contesti non italiani. A questo scopo l'UD si propone di: A) segnalare quei casi o "fenomeni" in cui le letture moderne o modernizzanti hanno reso nuovamente operante nella cultura contemporanea un classico, ovvero un oggetto della tradizione letteraria (il caso esemplare è quello della *Commedia* dantesca letta, recitata e diffusa dall'attore Roberto Benigni); B) proporre, reinventare e far circolare alcuni classici, rilevanti nella formazione di uno studente straniero di letteratura italiana, ma poco "familiari", attraverso laboratori di lettura, laboratori di riscrittura e (ove possibile) veri e propri "laboratori teatrali". Il caso proposto deriva da un'esperienza di laboratorio teatrale realizzata all'Università di Tirana dove sono state messe in scena le *Operette morali* di Leopardi (un classico del XIX secolo) intersecate con le *Cosmicomiche* di Calvino (un classico del XX secolo).

1.1 - "Sfuggire a Dante è impossibile"

1.2 - Dante poeta civile

1.3 - Le interpretazioni di Gassman e Sermonti

1.4 - Un giullare al servizio di Dante

1.5 - Dante "l'inevitabile" e le letture moderne di Dante

1.6 - Un libro ingiustamente dimenticato: le *Operette morali* di Leopardi

1.7 - Un'esperienza didattica a partire dalle *Operette morali*

1.1 - "Sfuggire a Dante è impossibile"

Nel 2008 a Palermo è stato arrestato un ladro che portava nascosta tra la refurtiva una pregiata edizione della *Commedia*: il singolare lettore ha confessato di non potersi più separare dall'opera dopo averla "scoperta" grazie alla recitazione di Roberto Benigni (vedi 1.4).

La storiella, vera o falsa, del ladro lettore di Dante è ben pensata poiché rivela l'importanza di un fenomeno recente: l'inserimento di Dante nel circuito mediatico. Pur non essendosi mai interrotto il filo che ci lega a Dante, le letture del poema erano rimaste limitate a una fruizione sostanzialmente colta (vedi 1.3) o attualizzata a scopi politici. Quella di Benigni si presenta come un'operazione dichiaratamente popolare, tesa alla divulgazione dei contenuti dell'opera e insieme attenta al gusto della fruizione "aurale" del testo recitato.

Contemporaneamente all'operazione di Benigni, la *Commedia* e i suoi lettori sono stati oggetto di opere narrative: ad esempio nel 2000 un serio anche se giovanissimo studioso americano di Dante, Matthew Pearl, ha pubblicato un romanzo complesso e popolare al tempo stesso, *Il circolo Dante*. Ambientato nella Boston del 1865, tra gli universitari progressisti, lettori e divulgatori più illustri del poeta (tra i quali Longfellow, fondatore del Circolo Dante appunto), il romanzo mette in scena

una serie di delitti perpetrati secondo il modello della pena del contrappasso e segue, perciò, una rigorosa sceneggiatura dantesca. Lo scrittore newyorchese esplicitamente mirava a un rilancio della lettura della *Commedia* negli Stati Uniti attraverso l'uso del genere popolare della *crime-story*.

1.2 - Dante poeta civile

In Italia (come per i progressisti americani) Dante, fin dalla definizione che ne diede Foscolo ne *I Sepolcri* (1807) di "ghibellin fuggiasco" alla *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini (1975), è stato spesso fonte di ispirazione per denunce politiche contro la corruzione e l'ipocrisia delle classi dirigenti.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975), uno dei più inquieti e rappresentativi scrittori del Novecento, aveva progettato e elaborato una riscrittura in chiave moderna e autobiografica dell'*Inferno*:

Intorno ai quarant'anni, mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella "Selva" della realtà del 1963, anno in cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità (Pasolini, *Divina Mimesis*, 1975).

Guidato da un Virgilio-Pasolini, "un piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta", il protagonista scende in un Inferno dove incontra ogni tradizionale forma di corrotti, ma soprattutto le corruzioni nuove della piccola-borghesia (vedi la scheda [Pier Paolo Pasolini, Divina Mimesis](#)).

In questo senso fu di particolare effetto la lettura di alcuni canti della *Commedia* da parte dell'attore di teatro Carmelo Bene (1937-2002), fatta in occasione di eventi molto luttuosi dell'Italia insanguinata dal terrorismo degli anni Settanta (vedi la scheda [Anni di piombo](#)).



Copertina del volume *Carmelo Bene legge Dante*, a cura di Rino Maenza, Venezia, Marsilio, 2007.

A un anno dalla strage della stazione di Bologna, avvenuta il 2 agosto 1980, si decise di commemorare le 85 vittime con una "lettura di Dante". Anche in quel clima le denunce di Dante ai corrotti del suo tempo tornavano di attualità. La scelta era talmente inquietante che la registrazione prevista in TV venne sospesa. Oggi disponiamo di un filmato (un DVD con libro annesso) fortunatamente recuperato da riprese amatoriali, che ci riporta alla drammaticità di quel momento.

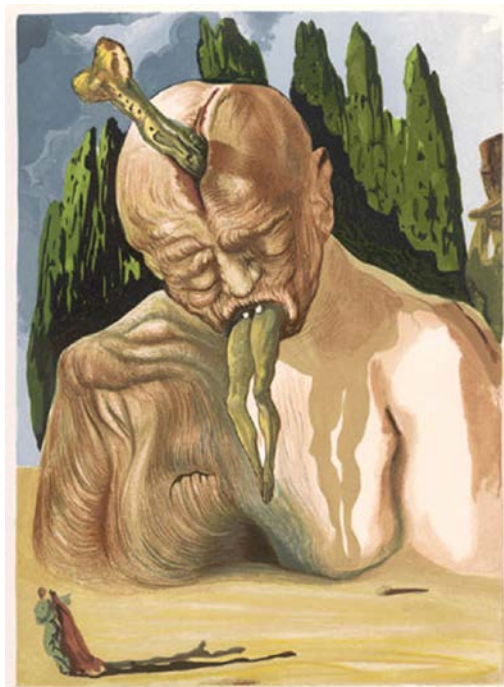


Fig.1: Salvador Dalí, *Un diavolo logico (Lucifero)*. 1951. Illustrazione per la *Commedia* di Dante (*Forse / tu non pensavi ch'io l'ioico fossi! XVII*) commissionata dal governo italiano in occasione dell'anniversario della nascita di Dante, acquarello. In Robert Descharnes / Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989*, Köln, Taschen, 1994.

In uno scenario suggestivo, la Torre degli Asinelli di Bologna, Carmelo Bene, già noto per le sue scelte trasgressive, apriva un processo, servendosi di Dante, alla classe politica italiana (e in particolare alla Democrazia cristiana, allora partito di maggioranza relativa) (guarda il [video della commemorazione](#)). La carica politica della lettura era chiaramente iscritta nella dedica di Carmelo Bene, richiamo ai vivi e alle memorie ferite della Nazione: "*Voglio dedicare questa lettura da ferito a morte non ai morti, ma ai feriti di questa orrenda strage*" [Fig.1].

1.3 - Le interpretazioni di Gassman e Sermonti

Vittorio Gassman (1922-2000), celebre attore di teatro italiano, si è dedicato a lungo alla lettura di Dante nei teatri italiani; l'esperienza è stata poi trasformata in film dal regista Rubino Rubini. Gassman, uomo colto e dotato di una potente personalità teatrale, ha interpretato Dante e, pur rispettando il testo, ha sottolineato, sia nel commento sia nella recitazione, lo scontro o l'incontro dei personaggi: la *Commedia* con lui, oltre che parola sottoposta a innumerevoli sfumature recitative, si fa scena teatrale, grazie a certe sottolineature enfatiche della voce, al gesto ampio che crea intorno uno spazio scenico e grazie all'espressività inconfondibile del volto segnato di Gassman. Si comprende come l'attore, grande interprete shakespeariano, abbia prediletto tra le sue

letture di Dante proprio l'*Inferno*, dove i personaggi più icastici e carnali offrivano maggiori opportunità alle sue caratterizzazioni tragiche (guarda Gassman leggere il [V canto dell'*Inferno*](#)).

Vittorio Sermoni (nato nel 1929) è un professore e uno studioso dotato di una voce suadente e profonda e si esprime in un italiano elegante e sorvegliato, scandito da una perfetta dizione. Sermoni ha intrapreso un lungo viaggio all'interno della *Commedia* assistito da studiosi e filologi di grandissimo livello come Gianfranco Contini e Cesare Segre. La prima tappa di questo viaggio comincia con la lettura radiofonica dell'intera *Commedia* (1987, 1988, 1989); dall'esperienza radiofonica, fedelmente riprodotta, nacquero i tre volumi per Rizzoli: *L'Inferno di Dante* (curatore G. Contini, 1988), *Il Purgatorio di Dante* (curatore G. Contini, 1990), *il Paradiso di Dante* (curatore C. Segre, 1993). Cominciò poi una serie di pubbliche letture integrali dell'opera di Dante, prima nella Basilica di San Francesco a Ravenna davanti alla tomba del poeta (1995-97), poi in quella di Santa Maria delle Grazie a Milano, davanti all'affresco dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci (2000-2003). Guarda Vittorio Sermoni che legge il [V canto dell'*Inferno*](#) e ascolta la sua introduzione alla [lettura della *Commedia*](#).

Sermoni introduce i contenuti e le relazioni del canto; passa poi a spiegarlo con un commento linguistico, storico e filosofico volto a chiarire tutti i dubbi eventuali e a sciogliere i nodi interpretativi, in modo che la lettura integrale successiva non debba più essere interrotta, sia fluida e chiara all'ascoltatore. I versi vengono quindi spiegati singolarmente o a piccoli gruppi: ne consegue una specie di "commento" parlato, che collega tra di loro le note o le introduzioni tradizionalmente presenti nelle edizioni critiche o scolastiche della *Commedia*. Tutto il piacere che se ne vuol trarre è affidato alla "parola dantesca" adornata solo dalla voce suggestiva ma mai enfatica di Sermoni: la sobrietà della sua esecuzione nulla concede allo spettacolo. Sermoni segue la tradizione delle *lecturae Dantis*, inaugurate a Firenze nel 1373 per iniziativa di alcuni cittadini, e che videro come primo interprete e lettore illustre Giovanni Boccaccio nella Chiesa di Santo Stefano in Badia a Firenze. Anche quella di Sermoni è una vera e propria lettura, dentro la quale la "voce" dello studioso fa spazio solo alla "voce" di Dante.

1.4 - Un giullare al servizio di Dante

Un vero e proprio fenomeno mediatico intorno a Dante e alla *Commedia* è stato reso possibile dalle letture di un attore toscano, il famoso comico Roberto Benigni (nato nel 1952), che nel 2001 vincendo l'Oscar con *La vita è bella* ha conquistato anche la scena internazionale [Fig.1]. Benigni ha inaugurato le sue letture di Dante all'inizio degli anni Novanta e in un crescendo continuo ha portato Dante sulle più belle piazze italiane e sulla piazza mediatica televisiva, sostenuto e amplificato anche dal consenso della Chiesa alle sue letture ispiratissime del XXXIII canto del *Paradiso* (vedi il testo [Roberto Benigni. L'ultimo del Paradiso](#) e guarda il [video della trasmissione](#)).



Fig.1: Roberto Benigni in una delle sue performance di recitazione e commento della *Commedia*. Già nell'ingresso dell'interprete si coglie la volontà non conformista, gioioso-giocosa di queste performance.

La simpatia travolgente, trasgressiva e insieme cordiale, di Benigni compie un'opera di ricongiungimento di tutte le anime italiane dentro Dante. Non si tratta più di una lettura politica; la sua esecuzione toscaneggiante (accompagnata da un commento, un fitto dialogo col testo e col pubblico insieme), per la prima volta ci restituisce il "colore locale" del poeta fiorentino. Non ci torna dal passato un arcigno fustigatore dei costumi, ma un poeta innamorato di Beatrice, della Vergine e di Francesca, un poeta che improvvisa un po' costruendo e inventando sul momento una lingua nuova e un intero mondo di rappresentazione. Benigni non recita Dante, lo esegue reinventandolo: nessun rispetto reverenziale è previsto in questa "confidenza" tra il poeta antico e il giullare moderno, tra il guitto che si sorprende davanti a tanta miracolosa creazione e il poeta che l'aveva immaginata. La lettura di Benigni non è allusiva o simbolica; Benigni spiega il suo Dante a tutti e lo fa comprendere e ascoltare anche alle persone non abituate alla poesia dottrinale e complessa. Il suo Dante piace a tutti, è per tutti, diventa di tutti. Benigni si rifà alla tradizione dei giullari e dei cantastorie dei tempi della *Commedia*, ma soprattutto si rifà alla grande tradizione che ha recitato per secoli l'opera a memoria. Il Dante di Benigni è quello compromesso dalle chiacchiere e dai commenti degli avventori della trattoria, dei viandanti frettolosi, dei commercianti del mercato, degli studenti che scherzano in modo irriverente con la tradizione. Il Dante di Benigni, francescano per scelta, viene reinterpretato con la stessa carica creaturale, ingenua e candida e apparentemente sprovveduta del "poverello di Assisi", a cui tutto è permesso, perché tutto è detto con "cuore puro".

Dante stesso nel *Convivio* (1304-1307) parla dello stupore di fronte alle cose grandi: "*lo stupore è uno stordimento d'animo per grandi e meravigliose cose vedere o udire o per alcun modo sentire; che in quanto paiono grandi, fanno reverente a sé quelli che le sente: in quanto paiono mirabili, fanno voglioso di sapere di quelle*".

Una buona pista didattica è certamente quella di far ascoltare in audio o meglio vedere in DVD tre interpretazioni diverse dello stesso canto, per esempio uno dei più belli e significativi, come il XXVI dell'*Inferno* (*Il canto di Ulisse*, vedi 2.3), nell'interpretazione di Carmelo Bene del 1981 (Bene 2007), di Gassman (Gassman 2005), e in quella di Benigni (Benigni 2008) (ascolta le tre interpretazioni del XXVI canto dell'*Inferno* di [Bene](#), [Gassman](#) e [Benigni](#) e guarda i tre video di [Bene](#), [Gassman](#) e [Benigni](#)).

Nella lettura di Carmelo Bene gli effetti fonici e sonori sono prevalenti. Bene aveva una sua concezione della voce come strumento musicale. E quindi il suo Ulisse è tutto negli alti e nei bassi, nelle parole che si fanno grido, nel testo che comunica con rumori, soffi, allitterazioni. *Le parole sono suoni*.

Gassman invece, leggendo il canto di Dante a teatro, è testimone soprattutto di un evento tragico ed è interprete di un uomo, Ulisse, innamorato di una sapienza luciferina. Con Gassman, Ulisse appare attore di un evento drammatico; è teatro puro. *La parola si fa scena*.

La lettura di Benigni è soprattutto stupefatta ammirazione per la straordinaria facoltà narrativa di Dante: Dante narra Ulisse che narra la sua storia e Benigni narra tutte e due, oralmente, a un pubblico attonito che li ascolta. *La parola si fa racconto orale, fabula*.

La tragicità dello spettacolo, il *pathos* della lingua e il piacere stupefatto della narrazione sono tre modi presenti nell'opera e legittimi nella lettura dantesca. Gli studenti possono seguire la stessa strada: individuare la voce prediletta e sceglierla come modello di un'interpretazione propria di un canto da recitare a scelta. Questo schema può essere applicato anche ad altri canti, come ad esempio il V dell'*Inferno*, attraverso i video con le letture di [Bene](#), [Gassman](#), [Sermonetti](#) e [Benigni](#).

1.5 - Dante "l'inevitabile" e le letture moderne di Dante

"Il nostro pianeta è troppo piccolo per permettersi il lusso di ignorare Dante Alighieri". Così comincia un singolare saggio di Ismail Kadaré (Kadaré 2008), il più importante scrittore albanese quasi integralmente tradotto in francese e in italiano (vedi 5.5). Dopo Eliot, dopo Longfellow e Pound, Dante diventa anche balcanico e albanese. Il saggio, uscito in Albania nel 2005, ripercorre la storia della conoscenza di Dante al seguito dell'occupazione italiana dell'Albania, della straordinaria familiarità che gli albanesi intrattengono con la lingua di Dante e del significato simbolico che implica tradurre Dante.

Per sedurre gli albanesi la propaganda italiana non avrebbe potuto sognare strumento più miracoloso di questo affascinante personaggio. Ben presto si contarono decine di traduzioni, edizioni e riedizioni, ma anche circoli, gruppi di studio, società, imprese, istituti di beneficenza, concorsi, tavole rotonde, serate di gala, piazze e strade intitolate a Dante Alighieri. La presenza del poeta sembrava pervadere tutta l'Albania.

Era la prima volta nella storia che una potenza occupante brandiva alla testa dei suoi carri armati e dei suoi cannoni, il più bel poema dell'umanità. I tedeschi, in seguito, non avrebbero pensato a ripetere il gesto con Goethe o con Beethoven (Kadaré 2008: 15).

E un evento sorprendente si determinava: la passione di un popolo per un poeta non suo, che sentiva affine. Ma l'*Inferno* più che il *Paradiso* è congeniale all'anima albanese che non riuscì in quegli anni a tradurre la *Commedia* al completo.

Più tardi, durante il regime comunista di Enver Hoxha (vedi la scheda [Enver Hoxha](#)), Dante diventa una bandiera della libertà e della spiritualità conculcate. Come per Osip Mandelstam confinato in Siberia, così per i perseguitati dal regime comunista (Gjergj Fishta, Pashko Gjeki, Ernest Koliqi tra gli altri), ricordare e tradurre Dante significava contemplare ed elaborare la propria condizione; come al Primo Levi di *Se questo è un uomo*, anche a loro l'*Inferno* appare subito una metafora del lager (vedi la scheda [Primo Levi e Ismail Kadaré su Dante](#)). Di questa relazione tra Dante e gli albanesi rimangono residui dispersi, nelle frequenze onomastiche. Piccole prostitute, giovani profughe, avventurose e sventurate fanciulle che hanno cercato fortuna di là dal mare negli anni Novanta, dopo l'ultima tragica diaspora che ha colpito l'Albania, a volte morte per strada, annegate anonime, emigrate ed espropriate della loro identità, esuli nel senso più terribile con cui interpretava Dante questa parola, portavano e portano (paradossale e tragica ironia) il nome della donna del Paradiso: Beatrice Hysa, Beatrice Kodheli, Beatrice Marku. Il Dante che parla ancora nella carne degli albanesi è quello dell'esilio e della perdita dell'identità.

Dante è stato tradotto in ogni lingua e come abbiamo visto per i citati scrittori russi e balcanici, tradurre Dante implicava spesso un coinvolgimento biografico. In tal senso far cogliere agli studenti il valore delle traduzioni di Dante nella lingua d'arrivo, il confronto con la lingua di partenza e il risultato dell'endecasillabo e della terzina, il controllo delle traduzioni riuscite e quello dei fallimenti è una buona strada didattica. Per renderla tuttavia meno scolastica e filologica è buona pratica far recitare i testi scelti nelle due lingue: niente come l'esecuzione fa cogliere il ritmo dell'endecasillabo, che è in grado di forzare la barriera linguistica.

1.6 - Un libro ingiustamente dimenticato: le *Operette morali* di Giacomo Leopardi

Nella prima metà del XIX secolo la letteratura italiana può contare su rari prodotti in prosa: se si escludono il romanzo epistolare di Foscolo (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*) e il romanzo storico di Alessandro Manzoni (*I Promessi sposi*), ci troviamo di fronte ad una realtà molto diversa da quella europea, in cui si affermano i romanzi storici, sociali e psicologici di Balzac, Hugo, Stendhal eccetera.

L'arretratezza politica e sociale italiana giustifica il ritardo nella nascita di una prosa moderna e nella maturazione della forma "romanzo". Di questa lacuna era consapevole anche Leopardi, il quale aveva appunto messo mano a vari abbozzi di romanzo. Di altra natura rispetto al romanzo ma di altissimi risultati per l'invenzione di una prosa italiana furono però le sue *Operette morali*, scritte tra il 1824 e il 1832. Il libro, pur componendosi di testi autonomi, rispondeva all'esigenza unitaria di illustrare in una forma ironica e "leggera" i pensieri che Leopardi andava annotando nello *Zibaldone* e che componevano una moderna e asistemica filosofia. Le 24 prose satiriche, esperimento raro in Italia, erano prevalentemente dialoghi tra personaggi del mito (Ercole e Atlante), della storia (Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez), della fantasia (Malambruno e Farfarello), o tra personificazioni cosmiche (Luna e Terra) e avevano intenzioni pedagogiche. Si trattava di discussioni tra improbabili attori su questioni di importanza spirituale e conoscitiva fondamentale: l'universo siderale è disabitato o abitato da una natura indifferente (*Dialogo della Terra e della Luna*)? Dopo la morte ci attende un silenzio senza speranze o una vita ultraterrena (*Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*)? Gli uomini moderni, vittime della "moda", hanno la statura morale e intellettuale adatta a concepire grandi idee e sopportare virilmente grandi sofferenze (*Dialogo di Ercole e Atlante*, *Dialogo della Moda e della Morte*, *Dialogo di Tristano e un Amico*)? La ricerca della felicità è destinata al fallimento, ovvero è solo una vana speranza e un'illusione (*Dialogo della Natura e di un Islandese*, *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un*

passaggiere)? Cosa significano veramente la noia e l'impossibile ricerca della felicità, che tormentano gli uomini (*Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*)?

In una lingua elegante, araldica, sotto la raffinata maschera dell'ironia e del sarcasmo che attenuano la tragicità di queste riflessioni, si svolge un dramma di tesi e argomenti a confronto, un intenso dibattito tra opinioni e teorie, tra illusioni e verità scientifiche.

1.7 - Un'esperienza didattica a partire dalle *Operette morali*

Una lettura accorta e didatticamente predisposta delle *Operette morali* può fornire molte occasioni per una rilettura moderna di Leopardi:

- 1) con la sua struttura dialogica il libro dà occasione a un buon addestramento alla riflessione e alla costruzione del testo argomentativo;
- 2) la rilevanza dei temi scientifici nelle *Operette morali* può far partire un percorso tematico tra letteratura e scienza, o di fantasia scientifica. Per esempio Calvino, parlando della genesi del suo libro *Le Cosmicomiche*, rintraccia a posteriori la genealogia della sua opera: "*Le Cosmicomiche hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i comics di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta, e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville*" (I. Calvino, *Lezioni americane*);
- 3) la presenza di personaggi che dialogano o riflettono sulle questioni del mondo attira una eventuale rielaborazione teatrale, di un teatro surreale e metafisico dove parlano idee o fantasmi e non persone.

Le tre prospettive possono essere anche combinate secondo una scansione del tipo seguente:

- 1) si esaminano i tessuti argomentativi e stilistici di alcuni testi di Leopardi: se ne ricava il tema fondamentale, un certo numero di battute e di modelli espressivi;
- 2) si combina quel testo e soprattutto quel tema con altri testi più moderni che sviluppino o alterano il tema secondo il principio stilistico della *contaminatio*;
- 3) si procede ad una riscrittura scenica.

Gli studenti del Dipartimento di Italiano dell'Università statale di Tirana hanno adattato le *Operette morali* di Leopardi, variamente combinate con *Le Cosmicomiche* di Calvino, realizzando uno spettacolo teatrale (*Dialoghi di cielo, di terra e di mare*) andato in scena nel giugno 2007 (vedi le schede [Laboratorio di scrittura teatrale](#) e [Pieghevole Dialoghi di Cielo, di Terra e di mare](#)).

Il laboratorio è stato prima un laboratorio di lettura (con un censimento completo delle *Operette morali*, delle *Cosmicomiche* e di molti testi poetici leopardiani). Tramite l'analisi comparata dei testi sono state individuate le compatibilità e le coerenze, e quindi gli innesti possibili e i tagli necessari. Si è passati quindi alla vera e propria riscrittura in forma scenica, unificando i testi intorno ad alcuni temi:

- a. la Terra e la Luna: una relazione antica tra scienza e fantasia poetica (*Dialogo della Terra e della Luna*, Leopardi; *La distanza dalla Luna*, Calvino);

- b. l'infinito e il pensiero dello spazio (*L'Infinito*, Leopardi; *Tutti in un punto*, Calvino);
- c. il divenire del mondo e il farsi e disfarsi delle specie (*Dialogo di Ercole e Atlante* e *Dialogo del Folletto e dello Gnomo*, Leopardi; *La scomparsa dei dinosauri*, Calvino);
- d. l'evoluzione inarrestabile e la nostalgia del passato (*La scomparsa dei dinosauri* e *Lo zio acquatico*, Calvino);
- e. l'immaginazione e la fantasia come antidoto all'insopportabile noia (*Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*, Leopardi; *Città invisibili*, Calvino; *La città di pietra*, Kadaré).

La riscrittura in forma scenica ha seguito questi principi:

- tagli e innesti di porzioni testuali da Leopardi e Calvino in alcuni punti ritenuti coerenti in quanto zone di passaggio dall'antico al moderno, da una concezione all'altra;
- riadattamento linguistico di alcune parti troppo lunghe e/o stilisticamente difficili;
- invenzione di nomi in funzione allusiva e comica;
- conservazione voluta della patina arcaicizzante di Leopardi e della "finta" ingenuità comica di Calvino;
- introduzione di un doppio narratore: il poeta e il filosofo che replicando il tema del dialogo inquadravano in una prospettiva ideologica tutto lo spettacolo (Verità dei Poeti o Verità dei Filosofi razionalisti);
- introduzione di un prologo illustrativo e comico.

UD 2 - Sulle tracce del mito

Un modo per restituire passione allo studio del testo letterario è farne il luogo d'indagine di fenomeni di lunga durata, quelli che si possono cogliere, per esempio nelle metamorfosi di un mito nel tempo e nella sua rielaborazione a scopi comunicativi e problematici diversi dagli originali. Individuati due "temi-miti fondanti" esemplari nella cultura europea, quello della guerra e quello del viaggio, se ne studiano alcune realizzazioni nella poesia, nel teatro, nel cinema e se ne constata la profonda attualità. Il mito di Ulisse, per esempio, è una 'sceneggiatura' adatta sia a rappresentare il desiderio della fuga che quello del ritorno, la spinta dell'avventuriero in cerca di sé stesso come quello del migrante privato della sua identità. Analogamente, la guerra fratricida dei figli di Edipo si ripropone con terribile modernità nei Balcani devastati dalle guerre intestine della fine del secolo scorso.

2.1 - Il mito è la costruzione di un'attesa

2.2 - All'inizio erano Achille e Ulisse, ovvero la guerra e il viaggio

2.3 - Il folle volo o la sapienza del reduce?

2.4 - L'ombra di Ulisse (eroismo e inquietudine moderna)

2.5 - Lo sguardo d'Ulisse

2.6 - La guerra dei fratelli

2.7 - Non solo miti mediterranei (il vampiro)

2.1 - Il mito è la costruzione di un'attesa

Tutte le culture hanno un loro patrimonio mitico e alcuni miti come, per esempio, quelli del diluvio universale e dell'eroe esploratore sembrano frutto di strutture antropologiche universali dal momento che si ritrovano tanto nella tradizione mediterranea quanto nel folclore degli indiani d'America e nei racconti orali degli aborigeni del Pacifico.

Il racconto mitico, per sua natura multiforme, oggetto di numerose variazioni, è, in tempi diversi, soggetto a continue riletture e rivisitazioni. Facendosi racconto, il mito assume una forma verbale, diventa parola, *lógos* in greco, e si riordina in serie letterarie che elaborano o esplicitano vari aspetti del suo contenuto.

Per queste ragioni non possiamo considerare il mito come un patrimonio culturale stabilizzato una volta per tutte, ma dobbiamo accettarlo anche per quello che sarà o potrà essere, cioè come insieme di materiali soggetti a pratiche combinatorie diverse. Il grande antropologo francese, Claude Lévi-Strauss (1908, vedi la scheda [Claude Lévi-Strauss](#)), che ha passato la vita a studiare i miti dei nativi di tutto il continente americano, ha lavorato sulle invarianti strutturali dei miti, esaminati in un numero relativamente ampio di versioni. Per Lévi-Strauss il mito possiede una sintassi e un lessico propri costituiti dal ricorrente ritorno di nuclei sempre uguali (ritornelli, *leitmotiv* eccetera), ma diversamente combinati.

Per il filologo ungherese Károly Kerényi (1897-1973), che si è dedicato allo studio degli archetipi mitici greci, all'interno e al di sotto di un mito sono custoditi nuclei tematici profondi che chiama i "mitologemi" (vedi la scheda [Kerényi: mito e mitologema](#)).

Il nucleo fondante del mito ha una struttura duttile; i racconti, le rappresentazioni orali e scritte, l'affabulazione ne costituiscono le forme comunicative. Il mito è una forma di "pensiero del mondo" (*"in esso la tendenza principale è di rappresentare narrativamente il mondo nel momento in cui si cerca di spiegarlo"*, Ferrucci 1986). Le "regole" con le quali esso si presenta e comunica sono quelle della letteratura: solo la tradizione scritta, infatti, rende fruibile una massa di "fatti" preesistenti organizzandoli secondo principi di inclusione - esclusione, di analogia, di compromessi tematici. Non c'è mito senza mitologia, ovvero senza opere in cui il mito si concretizza; il mito non può quindi esistere senza una letteratura. In questo senso esso, dunque, rappresenta un passato (il nucleo primigenio), ma anche un'attesa (le altre forme di racconto che assumerà) e la letteratura incarna nel tempo il realizzarsi affabulante di questa attesa.

2.2 - All'inizio erano Achille e Ulisse, ovvero la guerra e il viaggio

Una delle più importanti realizzazioni di questa attesa è costituita dai poemi omerici, l'*Iliade* e l'*Odissea*, fissati per la prima volta nella forma scritta al tempo del tiranno Pisistrato, a metà del VI secolo a.C., ma solo dopo una lunga trasmissione orale-aurale e una ininterrotta rielaborazione narrativa, durata oltre quattro secoli.

L'*Iliade* è il racconto collettivo di un popolo in marcia verso la sua affermazione militare, i Greci, e di un altro che perde il suo potere e la sua magnificenza, i Troiani. In questo racconto campeggia la figura di Achille, l'eroe greco per eccellenza, quello che incarna i valori eroici e militari della Grecia arcaica. Nato dalla relazione tra una dea, la ninfa Teti, e un uomo, Peleo, da bambino Achille viene posto di fronte a una difficile scelta: quella tra una morte gloriosa da eroe nel fiore degli anni e una vita da re tranquilla, lunga e oscura. Il bambino Achille non ha esitazioni: morirà giovane e coperto di gloria. Non poteva essere altrimenti nel mondo di Achille dove i valori determinanti erano quelli della guerra: per lui non c'è un altro "tempo" e un altro "luogo" se non il campo di battaglia.

Madre, poi che mi generasti, a vivere breve vita,
gloria almeno dovrebbe darmi l'Olimpio
Zeus, che tuona sui monti
(Omero, *Iliade* I, vv. 352-354)

Un altro mito di guerra, dettato dall'ansia del potere, anch'esso profondamente radicato nella cultura occidentale, è quello della lotta fratricida. Il mito dei "fratelli guerrieri" animati da un odio inestinguibile trova realizzazione nella seconda tragedia del ciclo di Edipo per opera di Sofocle: dopo Edipo, il figlio che uccide il padre Laio, ci saranno i figli di Edipo, Eteocle e Polinice, che si uccideranno fra loro senza pietà lasciando i propri corpi alla pietà delle donne. Eschilo, invece, lega fra loro i due motivi della guerra e dei conflitti familiari in una potente tragedia andata in scena ad Atene nel 467 a.C., *I sette contro Tebe*.

Agli eroi della guerra e della morte si contrappone l'eroe omerico del viaggio e del ritorno, Ulisse (vedi 2.3, 2.4 e 2.5). Foscolo nel sonetto dedicato alla propria patria ormai perduta per sempre, *A Zacinto*, sottolinea la buona ventura di Ulisse, che *"bello di fama e di sventura / baciò la sua petrosa Itaca"*.

2.3 - Il folle volo o la sapienza del reduce?

Nella cultura mediterranea, tra mari, marinai, isole, fiumi navigabili, veneziani e liguri alla conquista dell'Oriente e dell'Occidente, la storia di Ulisse ha giocato e continua a giocare il ruolo di archetipo. Mai mito si è presentato più duttile e in grado di incarnare desideri, sentimenti, soluzioni e ipotesi di vita così diverse. Anzi – dice lo studioso Piero Boitani (Boitani 1992) – Ulisse costituisce l'archeologia dell'immagine europea dell'uomo [Fig.1].



Fig.1: Ugo Attardi, *Ulisse*, Battery Park, New York (foto di Angelo Dicuonzo 2000). La statua di bronzo di Accardi si staglia contro un paesaggio urbano sinistramente cambiato: si vedono sullo sfondo le Torri Gemelle, che non esistono più. La testimonianza che Boitani ha voluto mettere indica proprio la “resistenza” del mito e la sua “duttilità” a presentarsi in epoche molto diverse con un senso altrettanto vitale.

Le tradizioni mitiche intorno a Ulisse (quindi non solo la versione omerica) raccontavano di lui storie varie e contraddittorie: l'eroe è un sapiente, un esploratore, un inquieto mai soddisfatto, che ha nella sua natura il gusto del viaggio esotico, oppure è un migrante che ha nostalgia della casa e della quiete; è una vittima che gli dei hanno scelto per metterlo alla prova e destinato a metamorfosi profonde, o è un re espropriato che vuole solo restaurare i suoi diritti; è un marito, un padre, un figlio, un reduce che cerca di riconquistare i ruoli affettivi che la guerra e la sorte gli hanno portato via; o un vecchio quasi irriconoscibile, un estraneo e forse un impostore; o un guerriero sopravvissuto a sé stesso ed entrato da vivo nel mito e nella mitologia eccetera. Tutte queste sono le connotazioni che l'immagine mitica di Ulisse riveste nel corso della cultura occidentale. E probabilmente la reincarnazione di Ulisse non è finita, se artisti giovani, cineasti e scrittori continuano a ispirarsi al suo mito per raccontare storie del nostro tempo sotto il suo nome.

Su tutte le versioni comunque pesa ineludibile e forte quasi quanto la versione omerica l'interpretazione che ne dà Dante nel XXVI canto dell'*Inferno*. Condannato a bruciare in una medesima fiamma con Diomede a causa della sua sapienza volta all'inganno (nell'ottava bolgia, fra i consiglieri fraudolenti), Ulisse, quando racconta che nulla lo poté trattenere dall'esplorare l'ignoto per ricercare nuove conoscenze, appare come una grandiosa incarnazione dell'arroganza dello spirito umano:

Inferno, XXVI, vv. 90-102

[...] Quando
mi diparti' da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,
né dolcezza di figlio, né la pietà
del vecchio padre, né l'debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la quale non fui diserto.

Quando mi allontanai da Circe, che mi
aveva tenuto prigioniero per più di un
anno vicino a Gaeta, prima che Enea le
desse questo nome, né il sentimento dolce
del figlio, né il rispetto, la reverenza per il
padre ormai vecchio, né l'amore coniugale
dovuto a Penelope riuscirono a vincere
dentro di me il desiderio di fare esperienza
del mondo e dei vizi e delle virtù umane; e
quindi mi inoltrai nel mare aperto con una
sola nave e quel piccolo gruppo di
compagni che non mi abbandonarono mai.

Qui comincia il "*folle volo*" che porterà Ulisse e i suoi, contro la volontà divina, a esplorare l'Occidente ("*di retro al sol / nel mondo senza gente*") e a finire naufraghi contro la montagna del Purgatorio ("*de la nova terra un turbo nacque / e percosse del legno il primo canto. / Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / e la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com'altrui piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso*", vv. 139-142). L'eroe di Dante non farà dunque più ritorno. La tradizione letteraria successiva oscillerà tra questi due modelli: l'Ulisse eroe del ritorno (*nóstos* in greco) a qualunque prezzo e l'Ulisse che non tornerà mai, travolto dalla sua stessa inquietudine.

Quando il 3 agosto del 1492 Cristoforo Colombo salpava da Palos diretto alle Indie per la via dell'occidente con una "picciola compagna" e 3 caravelle ("tre legni"), non poteva sottrarsi al fascino letterario e mitico dell'Ulisse di Dante. Chissà se per convincere gli altri marinai durante lo scorante cammino Colombo stesso non avrà recitato la "picciola orazione" con la quale Ulisse convince la sua titubante compagna?

non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
(vv. 116-117)

Il mito di Ulisse ha trovato dunque in epoca moderna un'incarnazione destinata a costituire un altro mito, quello del viaggiatore Colombo. L'ansia di esperienze dell'Ulisse dantesco si sarà forse trasformata in terapia della noia, se vogliamo prestare fede alla versione che dà Leopardi del novello Ulisse nell'operetta morale *Dialogo di Cristoforo Colombo e Petro Gutierrez*.

2.4 - L'ombra di Ulisse (eroismo e inquietudine moderna)

L'ambiguità del mito di Ulisse, ambiguità che ha sedotto gli artisti di ogni epoca, è riemersa, con nuovi valori, nel mondo moderno: nuovi viaggi, nuove esplorazioni, nuovi gorghi nel mare della

psiche, nuove nostalgie e nuovi ritorni; migrazioni e patrie perdute. Ulisse apre il XX secolo e vi si installa con il romanzo più sperimentale del Novecento, l'opera dell'irlandese James Joyce, *Ulisse*, pubblicato nel 1922, che ripercorre in ogni capitolo un canto dell'*Odissea*.

Ulisse diventa a buon diritto un esponente della civiltà moderna.

Il poeta Gabriele d'Annunzio ritrae l'eroe per oltre 100 versi nella *Laus vitae* (d'Annunzio, *Maia*, 1903, vv. 631-732); i versi sono ispirati dal patrimonio mitico greco e da un recente viaggio fatto con una titubante compagnia sul panfilo di Edoardo Scarfoglio alla volta della culla della civiltà occidentale. L'Ulisse dannunziano è ormai vecchio, è di nuovo lontano da Itaca, di nuovo in viaggio, ha i capelli bianchi, ma è ancora di più sprezzante e solitario, tutto teso verso una sua missione nota a lui solo. È ancora un capo, un re, a cui i giovani moderni viaggiatori si vorrebbero affidare e a cui si rivolgono in un appello visionario. Ma il vecchio ha altri pensieri, è dominato da un suo progetto assoluto (vedi la scheda [L'Ulisse di Gozzano e di d'Annunzio](#)).

O Re degli Uomini, eversore
di mura, pilota di tutte
le sirti, ove navighi? A quali
meravigliosi perigli
conduci il legno tuo nero?
Liberi uomini siamo
e come tu la tua scotta
noi la vita nostra nel pugno
tegnamo, pronti a lasciarla
in bando o a tenderla ancora.
Ma, se un re volessimo avere,
te solo vorremmo
per re, te che sai mille vie.
Prendici nella tua nave
tuoi fedeli insino alla morte!»
Non pur degnò volgere il capo.

Come a schiamazzo di vani
fanciulli, non volse egli il capo
canuto;

v. 2, "sirti": nome di due ampie insenature della costa settentrionale dell'Africa

v. 7, "scotta": una delle corde che permette lo scorrimento delle vele durante la navigazione

v. 9-10, "lasciarla / in bando": termine marinaresco per 'lasciare le catene allentate'

Mentre d'Annunzio fa di Ulisse il modello di un Superuomo in grado di spingersi verso mondi sconosciuti e proibiti, il poeta triestino Umberto Saba (1883-1957), che prima di ogni altro si è interessato alle analisi freudiane, ne fa il portavoce della propria intima inquietudine. Per Saba Ulisse è solo un pretesto per contrapporre il "poeta", erede dello spirito del viaggiatore impaziente, ai "conformisti", ovvero a tutti coloro che hanno scelto la vita quieta e tranquilla. La breve poesia, *Ulisse*, di 13 endecasillabi sciolti è cruciale nella struttura dell'opera poetica di Saba, *Il Canzoniere*, ove chiude la sezione "Mediterranee" (1945-1946).

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi, al sole
belli come smeraldi. Quando l'alta
marea e la notte li annullava, vele
sottovento sbandavano più al largo,
per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno

è quella terra di nessuno. Il porto
accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge ancora il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore.

Anche l'Ulisse di Saba è ormai vecchio; ma il suo è un cuore generoso di ragazzo, uno spirito "non domato" né dagli anni né dalle consuetudini. Il paesaggio della poesia è simbolico e insieme autobiografico: Saba da ragazzo aveva viaggiato come mozzo nelle navi mercantili proprio lungo le coste dalmate, ricche di isole costiere a volte a pelo d'acqua; il porto che si accende di luci è quello della natia Trieste. Ma "*porto*", "*isole affioranti*", "*navigazione*", "*terra di nessuno*" hanno anche valori simbolici: rappresentano il ricovero tranquillo delle abitudini, i pericoli nascosti che emergono dal profondo, l'azzardo e il luogo dell'esperienza solitaria e senza protezioni (vedi la scheda [L'Ulisse di Kavafis](#)).

Dedicano poesie al personaggio mitico di Ulisse anche Giovanni Pascoli (1855-1912) e Guido Gozzano (1883-1916); entrambi scelgono un modello antierico, cioè reinterpretano a loro modo il mito attribuendo l'ultimo viaggio del greco di Itaca a uno spacccone predatore (Pascoli) o a un *dandy* viziato (Gozzano).

Gozzano, che scrive nel 1907, aveva in mente anche il viaggio fastoso ed estetizzante di d'Annunzio e dei suoi amici aristocratici che aveva riempito le cronache mondane: al viaggiatore senza bagaglio del mito si sovrapponeva il *dandy* dannunziano, crocerista in abito da sera contornato da *cocottes* (vedi la scheda [L'Ulisse di Gozzano e di d'Annunzio](#)):

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio
un bel deplorevole esempio
d'infedeltà maritale,
che visse a bordo d'un yacht
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose cocottes.
Già vecchio, rivolte le vele
al tetto un giorno lasciato,
fu accolto e fu perdonato
dalla consorte fedele...
(G. Gozzano, *L'ipotesi*, vv. 111- 122)

Più tragico è l'Ulisse di Pascoli (canti XVIII-XXI dei *Poemi conviviali*, pubblicati nel 1904), rappresentato come un eroe in un ultimo viaggio intrapreso per la smania di tornare sui luoghi delle sue non nobili imprese: approdato nell'isola di Polifemo, viene preso dalla smania di compiere nuove e gratuite soperchierie. Ma le Sirene non gli rispondono, per questo l'avventuriero va a schiantarsi sugli scogli. L'eroe ora ha smarrito la propria identità; è diventato veramente quel Nessuno con cui si era presentato beffardo a Polifemo. L'epopea del ritorno, come aveva previsto Dante, è impossibile.

2.5 - Lo sguardo di Ulisse

Altrove, cioè in altri contesti, il *nóstos*, il ritorno, può ancora realizzarsi. Ulisse può cercare consolazione alla nostalgia della patria. Ma che cosa troverà? La sua bella Itaca, la moglie fedele, l'eden del suo regno, i valori che ha lasciato o un altro mondo, irriconoscibile e incomprensibile? Un altro viaggio attende Ulisse, a confronto del quale il viaggio nel mare pericoloso apparirà una

pallida sofferenza. In un'epoca di grandi migrazioni volontarie o forzate e di altrettanto grandi sconvolgimenti il tema del ritorno di Ulisse si riattualizza. Una delle più belle reincarnazioni del mito di Ulisse come mito del ritorno è rappresentata in un film italo-greco del 1995, *Lo sguardo di Ulisse* di Theo Angelopoulos (vedi la scheda [Lo sguardo di Ulisse](#)) [Fig.1].

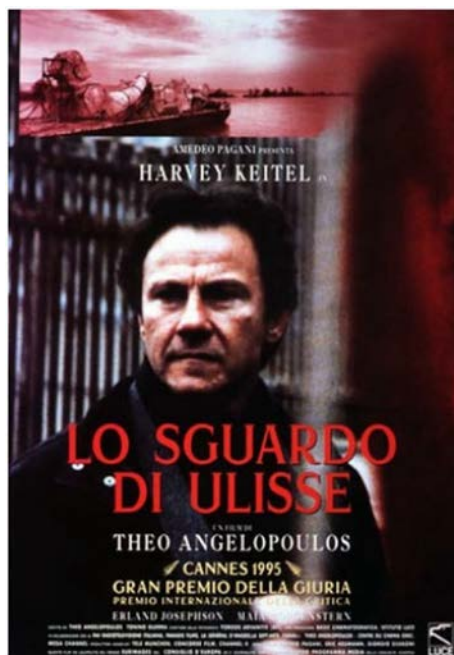


Fig.1: Locandina del film *Lo sguardo di Ulisse* (1995) di Teo Angelopoulos. In primo piano il protagonista, A. impersonato dall'attore americano Harvey Keitel. Sullo sfondo una chiatta sul Danubio su cui viene trasportato come un relitto o un animale morto la gigantesca statua di Lenin, simbolo della fine di un'epoca e di un mondo.

Maturato in Italia, scritto a quattro mani con un grande sceneggiatore e scrittore italiano, Tonino Guerra (vedi la scheda [Tonino Guerra e la poesia dialettale](#)) il film descrive il disperante viaggio di un Ulisse moderno che penetra sempre più profondamente nel cuore della penisola balcanica. A., un regista greco che è andato a vivere in America, torna in patria dove viene incaricato di ritrovare le pellicole perdute dei fratelli Manakias, i pionieri del cinema greco, che avevano usato il cinema itinerante per ritrarre con disarmante ingenuità le terre e le usanze balcaniche. A. risale la penisola attraverso l'Albania, la Macedonia, fino alla Bosnia Erzegovina e a Sarajevo devastata dalla guerra: lungo il Danubio vede scorrere le chiatte che portano via le statue gigantesche di Lenin; cadaveri di pietra del regime ormai crollato. Arriva finalmente a Sarajevo durante i bombardamenti e ritrova le pellicole girate dai Manakias sulle quali sono impresse le immagini dei Balcani all'inizio del secolo. Crede di poter ricomporre i frantumi del passato, ma non è così. È proprio lui a non potere più ricomporre i frammenti dispersi perché non appartiene più a quel mondo, non lo capisce più. Il crollo della Jugoslavia dopo la morte di Tito, la fine dei valori della resistenza, la scomparsa della società da cui A. era partito per l'esilio lo privano definitivamente del bene del ritorno. Il protagonista non ritrova Itaca, ma qualcosa che è ormai un enigma per lui.

2.6 - La guerra dei fratelli

Oltre ai poemi omerici, le grandi tragedie greche del V secolo a.C., col loro impasto di faide familiari, di questioni religiose e di conflitti politici, hanno avuto la forza di consegnare il mito alla letteratura e all'arte dei secoli successivi. Si può dire che non ci sia stagione teatrale che non metta in scena Edipo, Antigone, Oreste o Medea, in una versione classica o in una rielaborazione scorciata e ammodernata. Ancora una volta la modernità si è impossessata dei miti narrati dai tragici greci e li ha caricati di significati nuovi: in Italia il primo a compiere operazioni originali a partire dalla suggestione del mito è stato Pier Paolo Pasolini. Nella tragedia *Affabulazione* (1969), Pasolini rovescia la storia di Edipo (è il padre Laio a non capire il figlio) e la ambienta in una stazione ferroviaria, dove si aggira disperato il vecchio, con le sue domande senza risposte. A Pasolini si deve anche l'approdo del mito tragico al cinema: nel 1967 esce il suo *Edipo re* e nel 1970 *Medea*, famosi per l'originale rivisitazione dei contenuti mitici.



Fig.1: Locandina del film *Teatro di guerra* (1998) di Mario Martone. In primo piano il regista Leo (Andrea Renzi) e l'attrice protagonista (Anna Bonaiuto), simbolo della relazione tra teatro, storia e vita privata che è alla base di questo film di denuncia.

Sulla strada indicata da Pasolini con risultati di maggiore immediatezza emotiva si è posto il regista napoletano Mario Martone, che passa con disinvoltura dal palcoscenico alla macchina da presa. Nel 1998 Martone gira un film, *Teatro di guerra*, basato sulla tragedia di Eschilo, *I sette contro Tebe* [Fig.1]. La guerra fratricida per il potere e il regno dei fratelli Eteocle e Polinice, figli di Edipo, è messa in scena in uno scalcinato teatro napoletano, dentro i "quartieri spagnoli" (cioè nei vicoli più popolari e malfamati di Napoli) devastati dal degrado e dalla guerra per bande. Lo spettacolo è progettato come un atto di solidarietà con la speranza di mandarlo in scena a Sarajevo, nel pieno della guerra serbo-croato-bosniaca del 1992-1996. Il regista Leo è in contatto con un regista bosniaco, Jasmin, ed insieme cercano testardamente di portare a Sarajevo lo spettacolo per sfidare la guerra. La costruzione del testo scenico è molto particolare: da un lato l'opera di Eschilo, tradotta

magistralmente da Edoardo Sanguineti, uno dei più interessanti e importanti poeti contemporanei, è fedelmente rispettata; dall'altro lato gli attori, ripresi nelle pause e nei fuori scena, e la società esterna al teatro si esprimono in napoletano. La scena è scarna, spoglia, aggressiva; l'ambientazione è quella della guerra moderna: ospedali, armi vere, vestiti contemporanei. Lingua e scena danno la cornice moderna alla tragedia antica, la trasformano in un evento senza tempo e sempre attuale, qual è la disperata situazione della Bosnia, in cui musulmani, serbi e croati, popoli un tempo fratelli, si fronteggiano in una guerra all'ultimo sangue. I fratelli si combattono a Sarajevo come Eschilo raccontava a Tebe; la guerra per la conquista dei territori è una barbarie antica e moderna: ad essa è paragonata anche la realtà quotidiana della Napoli degli anni Novanta, nella quale le bande criminali si scontrano per il controllo del territorio riducendola in uno stato di degrado così radicato e diffuso da farla apparire ormai una zona di guerra. Anche la realtà napoletana è un teatro di guerra, allo stesso modo di Tebe e Sarajevo.

2.7 - Non solo miti mediterranei (il vampiro)

L'Italia non ha una grande tradizione di narrativa fantastica: solo dalla seconda metà dell'Ottocento gli scrittori della Scapigliatura scrivono i primi racconti straordinari e sorprendenti, in genere modellati su quelli di Edgar Allan Poe e sulla tradizione anglosassone o tedesca in genere. Solo in qualche raro caso anche miti di provenienza nordica e nord orientale sono penetrati, nel XX secolo, anche nella narrativa italiana. E se sono rari i racconti di fantasmi, discendenti dalle *ghost stories* inglesi (vedi la spiritosissima parodia macabro-ironica che ne fa Giorgio Manganelli nella scheda [II fantasma di Manganelli](#)), ancora più rari sono i testi italiani ispirati al folclore orientale.

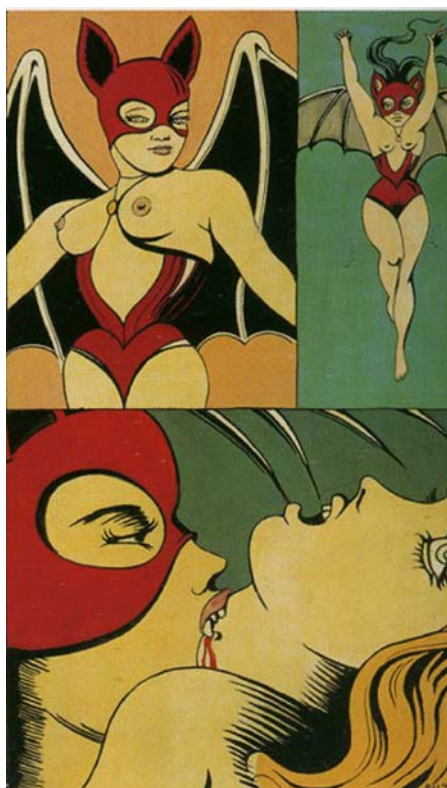


Fig.1: Dino Buzzati, *La vampira*, acrilico su cartone, cm. 73 x 102. (da Ferrari, 2002: 113). Nella costruzione del mito del vampiro il fumetto ha un ruolo dominante. Anche Buzzati elabora il tema più volte e in alcuni casi anche coniugandolo al femminile.

È il caso del vampiro, un mito notturno, funebre, a volte criminale, tipico del folclore balcanico, che ha uno straordinario *revival* nella letteratura, nel fumetto [Fig.1], nel cinema e che sembra destinato a produrre nuovi modelli artistici.

Nel 1869 Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869), scrittore della Scapigliatura, pubblica *Fosca*, un romanzo su un caso di isteria e di vampirismo: tanto più il protagonista si accosta alla donna, Fosca, tanto più le sue forze diminuiscono fino al deperimento e alla morte. Il vampirismo di Fosca ha connotazioni anche sessuali e la vampiressa esercita un singolare fascino erotico. Ma non si può dire che *Fosca* sia un romanzo di vampiri vero e proprio; piuttosto si configura come un complesso caso di "studio clinico" di isteria.

Qualche tentativo più sostanzioso lo fanno gli scrittori veristi, come Luigi Capuana, e decadenti, come Enrico Boni. Capuana (1839-1915) scrive nel 1903 *Un vampiro*, il racconto più famoso di questo genere. Lo dedica al criminologo Cesare Lombroso (1835-1909), che aveva esposto una teoria, molto seguita all'epoca, sulla presenza di caratteri fisiognomici riconoscibili nei pazzi e nei criminali. Il vampiro di Capuana, che succhia il sangue di un bambino, viene eliminato con la semplice cremazione del corpo. Da ciò si capisce che le informazioni sulla tipologia e la ritualità che accompagnano le storie di vampiri non erano ancora chiare alla cultura italiana (vedi la scheda [Il vampiro di Luigi Capuana](#)).

Nel 1908 Enrico Boni nel racconto *Vampiro* narra un episodio folclorico ambientato in un mondo popolare che tratta ancora i vampiri come facevano i contadini del Settecento (vedi la scheda [Il Vampiro di Enrico Boni](#)). In questo caso lo scrittore si mostra più esperto e i suoi contadini uccidono il vampiro conficcandogli un punteruolo nel cuore.

La lettura dei due racconti comparata col folclore balcanico ha interessanti risvolti didattici: prima di tutto permette di accostarsi al "fantastico" alla maniera italiana; e poi permette di studiare quelle zone di contatto e di osmosi tra culture che sono emerse ancora di più nei miti della guerra, del viaggio e del ritorno.

UD 3 - Un'altra strada per la didattica: il testo e l'immagine

Se da una parte il mito parla un linguaggio antico e moderno insieme, e aiuta anche a far ordine nella complessità del tempo presente, dall'altra esso svolge a volte la funzione di modello metalinguistico, che supera e contiene i linguaggi delle varie arti. L'integrazione delle arti, la tras migrazione dei motivi e dei temi da un codice all'altro, la mescolanza dei generi e degli stili, sono una tendenza sempre più sentita nel mondo moderno. Nella società dell'immagine il passaggio da un codice espressivo all'altro è diventato una risorsa anche nella didattica, per alimentare la quale è utile mostrare alcuni percorsi esemplari di traduzione intersemiotica. Tra letteratura e fotografia, tra cinema e letteratura, tra pittura e letteratura intercorrono molteplici rapporti. In alcuni casi l'integrazione è sentita come necessaria anche da uno stesso artista che pratica più settori espressivi: è il caso di Verga, romanziere e fotografo dilettante; di Pasolini, romanziere, scrittore di cinema e regista, o di Dino Buzzati, narratore e pittore. Particolare rilevanza didattica può avere lo studio del *Poema a fumetti* di Buzzati, nel quale il mito di Orfeo ed Euridice si riattualizza e, sotto la spinta della Pop art e del rock, diventa un'operetta multimediale.

3.1 - Insegnare la letteratura con le immagini

3.2 - Romanzo e fotografia

3.3 - La pittura/scrittura di Dino Buzzati

3.4 - La scrittura per immagini: il poema multimediale

3.5 - Le fonti del *Poema a fumetti*

3.6 - Il ritorno del fumetto

3.1 - Insegnare la letteratura con le immagini

La società contemporanea è chiamata la "società dell'immagine": la cultura si nutre di immagini e di video e anche la scrittura è diventata in un certo senso un oggetto semigrafico, un oggetto visivo, una "videoscrittura". Questo è vero per le generazioni cresciute dopo la rivoluzione mediatica degli anni Sessanta e ancor più per le ultime, che possono fin dalla prima infanzia mescolare i linguaggi complementari a quello verbale e che sono esperti lettori di sistemi iconici e delle regole della codificazione visiva.

Tuttavia la collaborazione tra letteratura e arti visive ha una lunga storia. Durante il Rinascimento italiano, per esempio, gli umanisti e i filologi lavorano a stretto contatto con pittori e scultori per allestire le "sceneggiature parlanti" di interi cicli di affreschi.

Un caso esemplare è quello che si realizza a Mantova, in Palazzo Te, elegante dimora di campagna di Federico II Gonzaga, duca di Mantova (1500-1540) succeduto alla guida dello Stato nel 1519 e grande amante delle arti. Il duca incarica il pittore Giulio Pippi detto il Romano (1499-1546), allievo di Raffaello, della costruzione e della decorazione del Palazzo Te, che ha inizio nell'autunno del 1525. L'intraprendente pittore si serve del commento dell'umanista bolognese Filippo Beroaldo

il Vecchio (1453-1505) pubblicato a Bologna nel 1500 per realizzare un imponente ciclo allegorico sul mito o favola di Amore e Psiche, tratta dall'*Asino d'Oro* del narratore latino Apuleio [Fig.1].



Fig.1: Giulio Romano e aiuti, *Camera di Psiche*, 1527-1528 circa, affresco, Mantova, Palazzo Te.



Fig.2: Antonio Canova, *Le Grazie*, 1812-16, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, marmo, altezza cm. 182. *Le Grazie* di Canova rappresentano un caso esemplare di opera figurativa che ispira quella letteraria, ribaltando quanto era avvenuto nel Rinascimento in cui proprio la letteratura era fonte dell'opera figurativa.

Al periodo neoclassico risale un nuovo caso esemplare di collaborazione fra le arti: quello rappresentato dall'ispirazione dell'inno *Le Grazie* che il poeta Ugo Foscolo attribuisce all'impressione suscitata in lui dal gruppo marmoreo delle *Grazie* di Antonio Canova (1757-1822) [Fig.2]. Foscolo concepisce a partire dal 1813 il *carme* - la sua ultima, complessa e incompiuta fatica poetica - che esalta i valori di gentilezza e perfezione quali solo le Arti possono e sanno ancora trasmettere al mondo dell'inizio del XIX secolo, sconvolto dalle guerre e dal crollo imminente dell'Impero napoleonico e dei suoi regni satelliti. La confidente gentilezza rappresentata dalle divinità delle *Grazie* nate dal mare insieme a Venere è il tema fondamentale del *carme* ed è ben visibile nella posizione amorevole e affettuosa che congiunge i corpi delle tre sorelle nell'opera di Canova.

Scrivo Foscolo nella dedica che precede i tre inni che costituiscono il poemetto:

Alle Grazie immortali
le tre di Citerea figlie gemelle
è sacro il tempio, e son d'Amor sorelle;
nate il dì che a' mortali
beltà ingegno virtù concesse Giove,
onde perpetue sempre e sempre nuove
le tre doti celesti

e più lodate e più modeste ognora
le Dee serbino al mondo. Entra ed adora.

Ecco come inizia il primo inno:

Cantando, o Grazie, degli eterei pregi
Di che il cielo v'adorna, e della gioja
Che vereconde voi date alla terra,
Belle vergini! a voi chieggo l'arcana
Armoniosa melodia pittrice
Della vostra beltà; sì che all'Italia
Afflitta di regali ire straniera
Voli improvviso a rallegrarla il carme.
(U. Foscolo, *Le Grazie, Inno a Venere*, vv. 1-8)

3.2 - Romanzo e fotografia

Nel XIX secolo un nuovo appuntamento e un nuovo confronto aspettano la letteratura: quello con la fotografia che, nata nella prima metà del secolo come strumento tecnico per raccogliere documenti reali, si trasforma progressivamente, aspirando allo statuto di vera e propria forma d'arte.

Una nuova stagione nella storia della collaborazione tra letteratura e arti della visione comincia quando la fotografia esce dalla fase sperimentale e si pone come vero documento di realtà. In un'epoca in cui per varie ragioni si afferma l'esigenza di ritrarre la borghesia e il popolo, la fotografia esercitò un forte impatto, grazie alla sua immediatezza documentaria e alla relativa povertà dei mezzi che occorrono per la stampa e la riproduzione delle immagini. Nella prima metà del secolo il carattere ancora sperimentale ne limita la diffusione; ma nella seconda metà del secolo, soprattutto dopo l'introduzione della macchina portatile, pittori e scrittori delle più diverse scuole si accostano a questa tecnica. Per esempio nella Parigi della fine del XIX secolo, vera capitale europea della mondanità e della modernità, la fotografia viene usata per ottenere, forse con qualche esagerazione, l'immagine autentica e il riflesso in cui si specchia la società brillante.

La moda del letterato o del pittore fotografo dilettante si estende al punto che il romanziere naturalista Émile Zola (1840-1902), che girava col taccuino e la macchina fotografica, con una felice metafora individua come obiettivo ideale della narrativa naturalista proprio la "rappresentazione fotografica".



Fig.1: Giovanni Verga, “*Massaro Filippo, un campiere con lo schioppo, insieme a Turi Culedda e un altro contadino. Tebidi (Vizzini)*”, fotografia del 1890-92 circa. C’è una perfetta coerenza tra le descrizioni dei contadini nelle raccolte di novelle di Verga *Vita dei campi* (1880) e *Novelle rusticane* (1883) e la sua attività di fotografo dilettante, contemporanea al *Mastro don Gesualdo* (1889). Verga cercava nella fotografia forse una conferma al suo “metodo” e raccoglieva nuovi “documenti” per successivi quadri ambientali.

Di recente è stata documentata la passione per la fotografia dilettante anche dei nostri scrittori di fine Ottocento e soprattutto della "triade di Catania", cioè Giovanni Verga, Luigi Capuana e Federico De Roberto, i più importanti scrittori veristi italiani [Fig.1], animati anch'essi da una forte volontà documentaristica (vedi la scheda [La triade catanese - Fotografia e narrativa](#)).

3.3 - La pittura/scrittura di Dino Buzzati

Scriva Dino Buzzati (vedi la scheda [Dino Buzzati](#)), importante narratore del secondo Novecento italiano:

io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. Il mondo invece crede che sia viceversa, le mie pitture quindi non le può prendere sul serio. La pittura per me non è un hobby, ma il mestiere; hobby per me è scrivere. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie (Buzzati, *Vecchia auto*, 1968).

È questo un caso interessante poiché abbiamo di fronte uno scrittore originale, che dichiara una "doppia" natura, di scrittore e di pittore. La storia dello scrittore è nota; quella del pittore e dell'illustratore di meno; ricostruire quest'ultima ci permette di cogliere un aspetto importante delle relazioni che hanno intrattenuto nel XX secolo la scrittura e le altre arti, specie quelle di massa come il manifesto, la fotografia e il fumetto.

Dino Buzzati comincia la sua attività di illustratore, disegnatore e pittore fin dagli anni Trenta del Novecento sotto l'influenza della pittura simbolista e metafisica di Giorgio De Chirico (1888-1978); prosegue di pari passo con le sue scritture fantastiche suggestionate dal Surrealismo, e in specie da René Magritte (1898-1967) fino agli anni Sessanta; dal 1964 si converte alla Pop art, la nuova modalità figurativa che veniva dagli Stati Uniti. La sua prima importante mostra personale fu fatta a Belluno nel 1967; ma in effetti il Buzzati pittore, il disegnatore a matita e a china, ha accompagnato con un'attività continua di grande dilettante tutta l'opera narrativa del Buzzati scrittore. L'immagine

e la scrittura non vivono mai due vite indipendenti: Buzzati spesso "scrive" sui suoi disegni, come fossero dei fumetti e gioca con continui rinvii reciproci.

D'altra parte la tentazione di un pittore surrealista di realizzare anche sulla tela quello che i suoi occhi visionari descrivevano con le parole era grande. Nel 1934, per esempio, Buzzati pubblica sul "Corriere della Sera" un racconto fantastico, *Il colombre*, un mostruoso "serpente di mare", che ogni tanto i marinai incontrano nei loro viaggi in zone lontane e disperse o nelle loro visioni allucinate. Si tratta di un animale fantastico che nasce prima nel racconto, ma con una forza visionaria che già precorre l'immagine: "*Se tu sapessi, era quattrocento volte almeno più grande di te [...] un pesce spaventoso, un mostro grosso come una balena, lungo come da qui a quello scoglio*".

L'immagine del serpentone dei mari si concretizza in un libro-favola per bambini illustrato da Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, pubblicato nel "Corriere dei piccoli" nel 1945 [Fig.1].



Fig.1: Dino Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, p. 105: il colombre.

La copertina ci rimanda al mondo fantastico di "orsopoli", mondo dal quale il popolo delle montagne, gli orsi, guidati dall'impavido Leonzio, dopo innumerevoli peripezie (tra cui appunto lo scontro col colombre) sbarcano in Sicilia, dando vita a un nuovo regno invertito.



Copertina illustrata da Buzzati per la prima edizione de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*.



Copertina illustrata da Buzzati per l'edizione del 2002 de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Buzzati utilizza un'illustrazione di p. 71.

L'episodio dell'epica lotta contro il serpente è una riedizione aggiustata di un mito moderno, la lotta del capitano Achab contro Moby Dick, la balena bianca del romanzo omonimo dello scrittore americano Herman Melville (1819-1891):

Leonzio, in piedi sull'estrema prora, levò l'arpione pronto a vibrare il primo colpo. Ed ecco dalle onde guizzare in alto un collo grosso come una quercia con in cima la più paurosa testa che si potesse immaginare. Il serpente spalancò le fauci che parevano una caverna e si lanciò contro la fragile barca. Allora Leonzio tirò la fiocina (Buzzati, *La famosa invasione...*, cap. XI).

La parentela del colombre con Moby Dick è confermata da Buzzati in un altro dei suoi piccoli capolavori multimediali, *I miracoli di Val Morel* (1971), dove ci si imbatte in una vera e propria balena. Il libricino si compone di 39 immaginari *ex voto* a colori che illustrano presunti miracoli di Santa Rita da Cascia (la santa dei miracoli impossibili).

Nel prezioso libretto, frutto della fantasia più spericolata, Buzzati racconta finti miracoli, finti *ex voto*, evoca animali immaginari presenti nella fantasia popolare e infantile (gatto mammone, porcospino gigante eccetera), commentati da un narratore impersonale che si limita a "informare". Il miracolo del colombre è riassunto in una targa *ex voto* apposta al lato dell'illustrazione [Fig.2] e commentato da un narratore che, con tono distaccato, accredita le più improbabili fantasie: è un caso esemplare di integrazione di codici all'interno di una modalità comunicativa fantastica.



Copertina del libro *I miracoli di Val Morel* (1971), illustrata da Buzzati.



Fig.2: Dino Buzzati, da *I Miracoli di Val Morel*, 1971. Nella targa “per grazia ricevuta” (PGR), compaiono l’immagine del capitano e della santa e le informazioni essenziali sul miracolo e sul miracolato: “*Capitano Simone Lak al comando del Maria Immacolata assalito dal gran colombre al largo di Forasti addì 3 marzo 1867*”.

Il Buzzati pittore e scrittore, con la sua vena surreale, può servire non solo da modello per l'apprendimento delle istruzioni-base sulla struttura del racconto fantastico, ma anche stimolare, in virtù dell'integrazione/interferenza tra codici diversi (immagini e parole), un percorso didattico attivo di "scrittura fantastica".

3.4 - La scrittura per immagini: il poema multimediale

"Cammina, cammina, siamo arrivati anche al 'fumetto d'autore'", dice uno dei maggiori esponenti del giornalismo italiano, Indro Montanelli (1909-2001) quando nel 1969 recensisce il *Poema a fumetti* di Buzzati appena uscito da Mondadori. Con quest'opera intelligente e modernissima, in cui il mito di Orfeo viene attualizzato e ironicamente riscritto, Buzzati si rivela in piena sintonia con le nuove generazioni e con le nuove tendenze artistiche. Un lavoro sul poema a fumetti ci porta nel cuore della multimedialità come la si poteva immaginare alla fine degli anni Sessanta.

In una città moderna, a volte chiamata Milano, ma sempre identificata dai nomi di strade, piazze e stazioni della capitale lombarda, Buzzati inscena la discesa nell'Ade di un moderno Orfeo, Orfi Balzarano, cantante e chitarrista rock, alla ricerca disperata della sua amata Euridice, Eura Storm, con la folle speranza di riscattarla dalla morte. Come il cantore della Tracia che toccava con la melodia il cuore di uomini e animali e che aveva commosso anche il re e la regina dell'oltretomba, così Orfi piega il cuore del guardiano dei morti, trova Eura e cerca di salvarla. Ma come si sa, la storia finisce male; il poeta che aveva vinto le forze della morte per il richiamo dell'amore resta proprio vittima di un amore eccessivo: girandosi a guardare la donna amata viola il divieto imposto dagli dei e la perde così per sempre. Anche Orfi perde la sua Eura, che, a differenza di Euridice, non lo segue solo per eccesso di sfiducia.

Il romanzo si articola in quattro parti, titolate dall'autore:

- 1) *Il segreto di Via Saterna*: il fumetto ha inizio in via Saterna a Milano, in un luogo insospettabile, vicino a strade frequentate e alla Stazione, dove si trova una villa dall'aspetto tetro, una tipica casa da romanzo nero, su cui si raccontano storie inquietanti. Orfi riesce a entrare e da lì arriva alle porte del mondo dei morti, dove incontra uno strano custode, un diavolo nostalgico del mondo impersonato da una giacca mobile e parlante (vedi la scheda [La giacca stregata](#));
- 2) *Spiegazione dell'aldilà*: il poetico diavolo gli illustra la natura del luogo e cerca di dissuaderlo dal continuare la sua ricerca, proponendogli svaghi e vizi più facili. Non ci riesce; ma prima di consentire il viaggio impone a Orfi una condizione: col suo canto il giovane dovrà spezzare l'insopportabile noia del mondo dei morti e rievocare le illusioni e le speranze perdute;
- 3) *Le canzoni di Orfi*: Orfi capisce bene cosa gli viene chiesto. Comincia una lunga sequenza di esibizioni poetico-musicali, in cui ricompaiono molti oggetti simbolo o immagini usuali della narrativa fantastica: oggetti magici, animali straordinari (come il Babau, vedi la scheda [Animali mostruosi, fantastici e domestici nell'opera di Buzzati](#)), maghi e streghe, piccole storie di dolore, illusione e morte. Ma canta anche i presentimenti di morte che fanno trasalire uomini e bambini da vivi e canta il "miracolo" che irrompe nella vita più inerte e quotidiana. Orfi vince: i morti commossi gli consentono l'ingresso, ma per sole 24 ore;
- 4) *Eura ritrovata*: fra le perdute moltitudini Orfi riesce a trovare Eura su un treno diretto in nessun luogo e che non partirà mai. È la donna però a non credere nel miracolo e a preferire al ritorno fra i vivi il godimento dell'effimera presenza dell'amante. Il tempo concesso scade e Orfi disperato torna alla vita usuale della metropoli, incerto ormai sulla verità della sua stessa esperienza: da un lato le vuote parvenze dei vivi senza anima né desiderio e dall'altro le ineffabili immagini magiche respinte lontano, esiliate verso luoghi che ancora custodiscono misteri e segreti (montagne, boschi, deserti).



Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, 1969: 239.

In quel preciso momento sulle creste della Gran Fermeda [nome di una montagna del gruppo montuoso delle Odle nelle Dolomiti] turbinava la tempesta con le sue solite anime in pena. Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio e sul deserto di Kalahari le turrette nubi dell'eternità passavano lentamente.

Partendo dall'immagine finale del *Poema a fumetti* si può aprire a ventaglio lo studio dei romanzi di Buzzati e dei suoi luoghi simbolici: *Bàrnabo delle montagne* (1933); *Il segreto del bosco vecchio* (1935), *Il deserto dei Tartari* (1940).

3.5 - Le fonti del *Poema a fumetti*

La narrativa fantastica, il mito, la rinnovata potenza della musica, la pittura surreale, l'arte di massa della Pop art e il fumetto nero italiano sono le tendenze degli anni Sessanta che fanno da sfondo e da ispirazione al *Poema a fumetti* di Buzzati (vedi la scheda [Buzzati fumetto e rock](#)).

Orfi è un cantante e chitarrista rock che si esibisce con uno straordinario seguito di *teen agers* alla discoteca Polypus [Fig.1 e 2]. Viene subito in mente la rock-star, già famosa negli anni Sessanta, Elvis Presley (1935-1977), idolo delle folle femminili. Il festival di Woodstock del 1969, anno di uscita del *Poema a fumetti*, sancisce ormai un fatto di rilevanza culturale rivoluzionaria: i giovani costruiscono una loro inedita identità di massa e propongono un modello nuovo di società attraverso il linguaggio della musica (e soprattutto del rock).

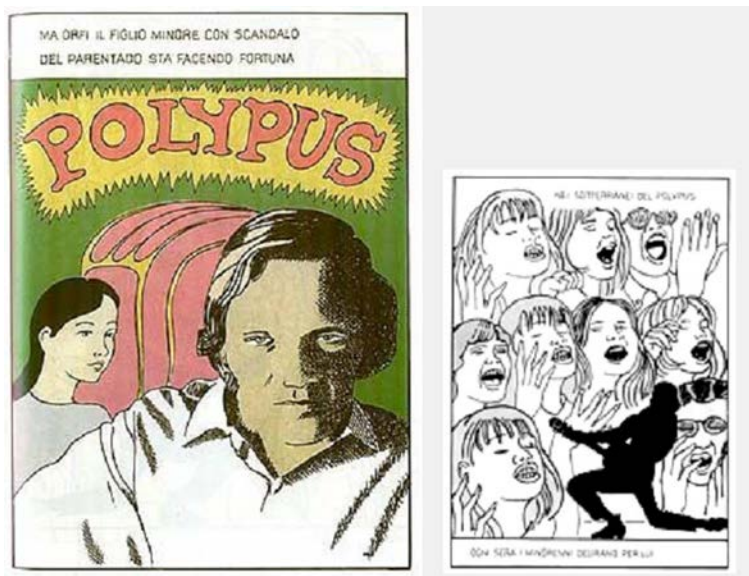


Fig.1 e 2: Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, 1969: 37-38. Due momenti della carriera da rock-star di Orfi. Il modello è Elvis Presley.

Buzzati, in quanto pittore, ha seguito e inseguito tutte le scuole: fino agli anni Sessanta sente forte l'influenza del Surrealismo di De Chirico e di Magritte, e successivamente quella della Pop art. La formula della *popular art* (Pop art) si ispira alle immagini e alle tecniche di comunicazione della società di massa: seriale e suggestiva, di facile lettura (almeno superficialmente) per il suo ricorrere agli oggetti di una diffusa iconografia del quotidiano. Sono famosi i quadri che ritraggono a grandezza naturale o ingigantita la Coca Cola o la zuppa Campbell, la più diffusa negli Stati Uniti, o i grandi ritratti (spesso in acrilico e con colori sgargianti) di Marilyn Monroe, di John Kennedy, di Mao eseguiti da Andy Warhol (1928-1987). Le immagini più celebri vengono ripetute in serie leggermente diverse, o diversamente colorate o sfocate o passate dal colore al bianco e nero. Le

opere sembrano quindi riproduzioni di sé stesse; sono varianti ritoccate, ma sempre "varianti d'autore". Le opere pop, per le quali si prevedeva la riproduzione in serie, erano confezionate con tecniche nuove, quali la serigrafia, i colori acrilici, la stampa. Roy Lichtenstein (1923-1997) è l'altro padre fondatore della Pop art americana: è degli anni Sessanta la sua serie di grandi quadri ad olio che imitano, amplificandole, alcune tavole di fumetti e usano dei retini metallici per restituire sulla tela gli effetti della tecnica tipografica del puntinato Ben Day, una tecnica pittorica simile al *pointillisme* degli impressionisti. Entro spessi contorni neri e con l'adozione di colori sgargianti, il particolare viene messo a fuoco secondo la tecnica cinematografica della "zoomata". E da Lichtenstein Buzzati riprende soprattutto la grandezza delle immagini che mangiano lo spazio e l'iconografia sensuale delle figure femminili.



Fig.3: Roy Lichtenstein, *Ragazza che sta annegando* [*Drowning Girl*] (1963) Museum of Modern Art, New York, olio e acrilico su tela, cm. 171,8 x 169,5.

L'ultima fonte di Buzzati è il fumetto nero italiano, una tappa importante nella storia del fumetto che si inaugura nel 1962, quando, sotto la suggestione di Fantomas (l'eroe amato anche da Magritte), nasce *Diabolik*, seguito poi da *Satanik* e da *Kriminal*. Un certo erotismo delle immagini insieme al gusto da cronaca nera influenzano profondamente Buzzati, che ne riprende alcuni stilemi solo qualche anno dopo.

Ma l'interesse iconografico non toglie al *Poema a fumetti* il carattere di opera squisitamente letteraria, tutta intarsiata di rimandi alla letteratura fantastica dell'Ottocento (Poe, Hoffmann) e del Novecento (Pirandello, Landolfi) e alle opere pittoriche e narrative dello stesso Buzzati.

3.6 - Il ritorno al fumetto

La generazione cresciuta dopo gli anni Sessanta ha nutrito la propria infanzia e adolescenza di grandi fumetti d'autore, incentrati su figure di eroi singolari: oltre quelli già citati ricordiamo la sensuale *Valentina* di Crepax (nata nel 1965), il *Dylan Dog* di Tiziano Sclavi (1986) e il capitano *Corto Maltese* di Hugo Pratt (1993). Si tratta di fumetti di grandi tradizioni letterarie, inventati da

veri e propri scrittori di genere, costruiti con dialoghi intelligenti e costellati di citazioni dotte. La linea aperta da Buzzati, dunque, era un annuncio di quanto sarebbe avvenuto più tardi. Ciò è visibile negli scrittori degli anni Novanta e in particolare nei racconti dell'orrore estremo di *Gioventù cannibale* del 1996.

E ancora, in questi ultimi anni uno scrittore molto noto, Niccolò Ammaniti e un bravo giallista, Gianrico Carofiglio (vedi la scheda [Gianrico Carofiglio](#)) hanno tentato la strada di Buzzati, ovvero hanno provato a confezionare dei "romanzi a fumetti": nel 2004 è uscita l'operetta "cannibale" di Ammaniti, Daniele Brolli e Davide Fabbri, *Fa un po' male* e nel 2007 il *noir* di Gianrico e Francesco Carofiglio, *Cacciatori nelle tenebre*.

UD 4 - Un problema didattico da approfondire: il plurilinguismo. Le "piccole patrie" e la ricerca dell'identità

Nella nostra epoca stiamo assistendo a due fenomeni distinti: da una parte osserviamo la puntigliosa ricerca di "identità" antiche e nuove (etniche, linguistiche, religiose...), dall'altra, invece, assistiamo a una spinta unitaria che tutto mescola e confonde, in una sorta di lingua mediatica indistinta. Nella letteratura italiana emergono a tratti microcosmi letterari che sembrano riprodurre un'antica tradizione di plurilinguismo, presente e attiva fin dal Duecento. Questi fenomeni sembrano ancor più vitali, numerosi, frammentati, effervescenti nella zona della frontiera italo-balcanica. Si assiste così al caso di lingue recuperate (come l'arbëresh, in Calabria, e il friulano), o altre lingue orgogliosamente riproposte (ad esempio lo sloveno del Friuli Venezia Giulia), reinventate (come il siciliano di Camilleri), o addirittura nuove (ad esempio la lingua deformata e deformante di scrittori sperimentali). Tale fervore non esclude, tuttavia, il rischio che le "piccole patrie" linguistiche recuperate o valorizzate, possano alla fine costituire nuove inaspettate "frontiere-barriere".

4.1 - La riscoperta delle "piccole patrie"

4.2 - In principio era Dante...

4.3 - La "voce" e il dialetto in Sicilia

4.4 - Il veneto, un dialetto che pare una lingua

4.5 - Il balbettio di Zanzotto

4.6 - La lingua inventata di Tiziano Scarpa

4.1 - La riscoperta delle "piccole patrie"

Nel corso del Novecento si sono alternate in Europa spinte all'integrazione e all'abbattimento delle frontiere e altre tese alla riscoperta e valorizzazione delle radici locali, di identità spesso raccolte intorno a una confessione religiosa (per esempio i musulmani del Kosovo di contro agli ortodossi serbi), in maggioranza intorno a una lingua o a un dialetto sentito come lingua di una "piccola patria".

È all'interno di questo processo delle "piccole patrie" che anche la cultura e la letteratura ricevono nuove ispirazioni: si va dalla riscoperta dei dialetti, come quello veneto (Giacomo Noventa, Biagio Marin e Andrea Zanzotto), alla promozione del friulano a lingua letteraria grazie alla poesia in dialetto di Pier Paolo Pasolini (vedi la scheda [Pasolini, la poesia dialettale](#)), all'uso di lingue minoritarie italiane come lo sloveno del triestino Boris Pahor (vedi 5.6), o all'albanese arbëresh di Carmine Abate (vedi 5.7). In genere la riscoperta di una antica tradizione linguistica assume anche i tratti caratteristici di un'invenzione e si pone complessi obiettivi di rappresentazione del popolo, dell'anima più segreta e nascosta di alcune realtà trascurate, di alcune minoranze negate: è la voce siciliana di Andrea Camilleri, il sardo di Salvatore Niffoi e Sergio Atzeni, il rinato arbëresh di Carmine Abate, la lingua "inventata" di Silvia Ballestra e di Tiziano Scarpa (vedi 4.6). Sulla pista delle "lingue minori riscoperte" e di opere letterarie fondate su neologismi, restauri e calchi (un fenomeno che nel suo complesso è definito "plurilinguismo") si inseriscono anche le istituzioni culturali (scuole, università, accademie) che danno legittimità crescente al fenomeno e riconoscono l'insegnamento di lingue di minoranza accanto all'italiano.

4.2 - In principio era Dante...

L'identità di un popolo si forma da una memoria comune, che deve essere critica per poter guardare lucidamente al passato. Una memoria comune ha tanti istituti che la ravvivano e la fecondano. Tra questi si deve introdurre la letteratura, quella istituzionale, che conserva il passato attraverso la parola. La nostra tradizione letteraria indica infatti un vero e proprio percorso della memoria attraverso scrittori e poeti che hanno riflettuto, in modo diverso, sul nostro essere italiani. Per queste ragioni ritornare ai classici, anche se si tratta di libri molto noti o comunque già letti in passato, può essere una scoperta (Raimondi 1998, *Introduzione*: IX).

E quale classico maggiore di Dante?

Già a partire da Dante Alighieri la storia della cultura italiana si mostra come frutto delle sue molte diversità. Dante affronta il problema della comunicazione culturale e della lingua in particolare sia nel *Convivio* che nel *De vulgari eloquentia* (opera, quest'ultima, scritta in latino); ma soprattutto lo mette in atto nella spregiudicata molteplicità linguistica usata nella *Commedia*, dove appaiono perfettamente integrati, entro una base linguistica fiorentina, i dialetti e le lingue del tempo (provenzalismi, dialettalismi, arcaismi, unicismi, latinismi, grecismi e francesismi). Il plurilinguismo in Dante non è un'inerte registrazione dell'esistente; è anche un motore di creatività: molte parole sono create e aggiunte dal poeta e gli sono suggerite da una lingua in divenire. A partire da Dante i critici hanno individuato un filone di sperimentalismo linguistico e di plurilinguismo parallelo a quello della normalizzazione 'bembiana' che si imporrà nel Cinquecento. È una linea che comprende il *Baldus* di Teofilo Folengo del XVI secolo, un romanzo cavalleresco scritto in latino maccheronico, una lingua inventata che mescola latino e forme dialettali, attraversa la stagione della Scapigliatura e si prolunga fino a due esperimenti fra i più interessanti e ambiziosi della letteratura del Novecento, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda (1957) e i due romanzi in gergo romanesco di Pasolini (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959). Con Gadda e Pasolini si può parlare di vero e proprio "espressionismo" letterario: ovvero di una libertà e pluralità linguistica che mirano a rappresentare il mondo in tutta la sua scomposta complessità, irriducibile in una "forma" unitaria.

4.3 - La "voce" e il dialetto in Sicilia

Nel corso del XIX secolo, epoca di grandi rivoluzioni politiche e costituzionali, entrano sulla scena i popoli che portano dentro la letteratura vari problemi: esiste una cultura popolare? In che rapporto si trova con quella colta? Quale lingua usa il popolo? Il dialetto è inferiore alla lingua della cultura? Insomma la carta linguistico-letteraria italiana si arricchisce di grandi opere dialettali, la più famosa delle quali è la raccolta di sonetti in romanesco di Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863).

Più tardi irrompe sulla scena, imposto dalla necessità di dar voce a "plebi sconosciute", il problema della lingua con la quale gli scrittori del Sud possano rappresentare quel mondo, riprodurre lo stile, o rendere il dialetto leggibile da tutta la nazione.

Verga, Capuana, Pirandello si pongono sia il problema del dialetto, cioè di una sintassi del parlato che riproduca il ritmo e le forme del dialetto, sia quello della restituzione di una "sicilianità autentica" al di là del dialetto. Capuana e Pirandello scrivono anche alcune opere teatrali in dialetto, "tradotte" però dall'italiano o poi "ritradotte" in italiano: Capuana compone degli atti unici come *Lu vampiru* (1912), *Lu paraninfu* (1914), *Quacquarà* (1916) e Pirandello molti testi teatrali tratti da novelle in siciliano come *Lumè di Sicilia* nel 1915 (versione italiana del 1910), *Liola* nel 1916 (poi in italiano) e *Pensaci Giacomino* (1917), *Il berretto a sonagli* (1916), *La giara* (1917) e *La patente* (1918).

Il problema che si sono posti gli scrittori siciliani è stato anche quello di individuare una voce, attraverso la quale poter impiegare parole italiane e parole in dialetto in modo improvvisato a seconda del grado di espressività necessario in ciascun contesto. Pirandello, per esempio, traduce il *Ciclope* di Euripide in dialetto siciliano (*'U Ciclopu*), a più livelli linguistici: il dialetto contadino del Ciclope, il plurilinguismo di Ulisse, che alterna il siciliano e l'italiano, il gergo espressivo e burlesco di Sileno. Come si vede, si tratta di un'operazione ben più complessa della mera riproduzione/registrazione del dialetto (vedi la scheda [Pirandello, dialetto e dialettalità](#)).

Dopo quasi un secolo, oggi il problema di rendere la sicilianità riemerge nell'opera di Andrea Camilleri, sceneggiatore e romanziere siciliano nato nel 1925. Nella serie fortunata di romanzi gialli ambientati in una cittadina astratta e, al tempo stesso, siciliana (Vigata) che hanno per protagonista un simpatico e intelligente poliziotto, Salvo Montalbano, Camilleri tenta il recupero della "dialettalità" (non del dialetto), secondo un modello nuovo. Il "camilleri-linguaggio" è un idioma personale, una reinvenzione estrosa del dialetto, usato in modo abbastanza approssimativo e mai autentico. Camilleri, una volta conseguito il successo, ha corredato i suoi libri di piccoli glossari siculo-camilleriani: dizionari minimi coi quali qualunque lettore può affrontare il mondo di Vigata.

4.4 - Il veneto, un dialetto che pare una lingua

Insieme alla Sicilia, una delle patrie linguistiche più caratterizzate è quella di Venezia e del Veneto, con le sue molte parlate, varianti espressive e vitali. Proiettata verso i popoli rivieraschi, intraprendente e infaticabile colonizzatrice del Mediterraneo orientale, la Repubblica di Venezia ha rappresentato a lungo una "singolarità" culturale. Nei generi del teatro e specie della commedia, il dialetto veneziano (e non solo) ha contribuito fin dal Rinascimento a scrivere un capitolo importante di storia letteraria: nel primo Cinquecento il commediografo padovano Angelo Beolco (1496?-1542), detto Ruzante dal nome del suo protagonista contadino, mette in scena, con l'amarezza di un moderno e usando prevalentemente il dialetto delle campagne padovane, la cruda vita degli emarginati. Venezia diventa nel Seicento il palcoscenico all'aperto della "Commedia dell'arte"; nel Settecento Carlo Goldoni (1707-1793) prova a classicizzare il veneziano, depurandolo da tutti gli eccessi e restituendolo a una dimensione colloquiale e familiare di vera lingua di comunicazione.

La tradizione linguistica veneta rimane forte e sentita e nel XX secolo riaffiora prepotentemente con voci poetiche raffinate e autentiche. In veneziano e in altri dialetti veneti sono scritte le poesie di Giacomo Noventa e di Andrea Zanzotto, due tra i migliori poeti del Novecento.

Accanto a loro si situa la pattuglia dei poeti friulani, istriani, triestini che avvertono nella loro lingua una vera linea di confine tra l'Italia e altri popoli, tra passato arcaico e modernità, fra cui Biagio Marin, Virgilio Giotti (vedi le schede [Biagio Marin](#) e [Virgilio Giotti](#)).

Stile, modelli e poetiche diverse trovano un denominatore comune nella lingua dialettale: si parte dal dialetto in un viaggio che va in direzione di una lingua più naturale, meno artificiale, alle origini dei sentimenti e della comunicazione. Il dialetto è la lingua del cuore (Marin e Noventa) o addirittura dell'inconscio (Zanzotto).

*Nei momenti che 'l cuor me se rompe
mi no' canto che in Venessian*

"Ogni volta che il cuore si spezza io posso cantare solo in veneziano", scrive Giacomo Noventa, aristocratico ed eccentrico veneziano, che raccoglie in volume le sue liriche nel 1936 dopo essersi

rifiutato a lungo di dare stesura scritta alle sue poesie in dialetto (vedi la scheda [Giacomo Noventa](#)). Il suo veneziano si oppone alla preziosità sublime e oscura dell'italiano dei poeti ermetici contemporanei, ma non ha molto a che fare con il repertorio tradizionale della poesia dialettale: è elegante, pulito, la sua sintassi è ariosa e italianizzata. In dialetto Noventa celebra da una parte le cose semplici e naturali come "*el saòr del pan, e la luse del ciel*" ("il sapore del pane e la luce del cielo"), dall'altra attacca la meschinità del fascismo e, come farà Pasolini, i nuovi ricchi e la smodata passione del denaro.

4.5 - Il balbettio di Zanzotto

Il dialetto di Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo, Treviso, 1921 - Conegliano Veneto, 2011) va alla ricerca della lingua delle origini (degli uomini e delle cose), fatta più di rime e di suoni che di parole. Il balbettio di Zanzotto, quella che lui definisce la lingua *petel* o lingua dei bambini, è una percezione primitiva della natura. Il *petel* è il linguaggio dell'infanzia, trasmesso dalla madre al figlio, un borbottio di sillabe, una cantilena dolce e frantumata. In lui prosegue la ricerca di Pascoli sulle lingue pregrammaticali (ovvero onomatopeiche) dei bambini, degli uccelli, dei suoni della natura, degli antichi che parlano solo nel profondo: come in Pascoli la lingua poetica di Zanzotto è antica, disarticolata, demolita; affiora involontaria dal profondo.

Nel 1976, Federico Fellini chiede ad Andrea Zanzotto di scrivere delle cantilene per il suo film *Casanova*, che vengono pubblicate nel volume *Filò* (1976). *Filò*, che rappresenta una vera svolta nella poetica dello scrittore, raccoglie prose, disegni e versi, come la lettera che Zanzotto scrive al regista, esponendo il suo progetto, i versi scritti per il film *Casanova*, i versi sul dialetto (da cui è tratto il testo che segue) e cinque disegni di Fellini.

Filò

*Vecio parlar che tu à inte'l tó saór
Un s'cip del lat de la Eva,
vecio parlar che no so pi,
che me se á descunì
dì par dì 'inte la boca (e no tu me basta);
che tu sé cambià co la me fazha
co la me pèl ano par an
[...]
Girar me fa fastidi, in médo a 'ste masiére
De ti, de mi. Dal dent cagnin del tenp
Inte 'l piat sivanzi no ghén resta, e manco
De tut i zhimiteri: òe da dirte zhimithero?*

Vecchio dialetto che hai nel tuo sapore
un gocciolo del latte di Eva,
vecchio dialetto che non so più,
che mi ti sei estenuato
giorno per giorno nella bocca (e non mi basti);
che sei cambiato come la mia faccia
con la mia pelle anno per anno
[...]
Girare mi dà fastidio, in mezzo a queste macerie
di te, di me. Dal dente accanito del tempo
avanzi non restano nel piatto, e meno
di tutto i cimiteri: devo dirti cimitero?

*Elo vero che pi no pól esserghe 'romai
Gnessun parlar de néne-none-mame? Che fa mal
Ai fiói 'l petel e i gran maestri lo sconsiglia?
[...]
Ma ti vecio parlar, resisti. E si anca i òmi
te desmentegarà senzha inacòrderse,
ghén sarà osèi -
do tre osèi sói magari
dai sbari e dal mazhelo zoladi via -:
doman su l'ultima rama là in cao
in cao se zhiése e pra,
osèi che te à in parà da tant
te parlarà inte'l sol, inte l'onbria.*

È vero che non può più esserci oramai
nessun parlare di néne-nonne-mamme? Che fa male
ai bambini il *pètel* e gran maestri lo sconsigliano?
[...]
Ma tu vecchio parlare, persisti. E seppur gli uomini
ti dimenticheranno senza accorgersene,
ci saranno uccelli -
due tre uccelli soltanto magari
dagli spari e dal massacro volati via -:
domani sull'ultimo ramo là in fondo
in fondo a siepi e prati,
uccelli che ti hanno appreso da tanto tempo,
ti parleranno dentro il sole, nell'ombra.

Alla fine degli anni Sessanta, Zanzotto modifica la sua poetica e abbandona il parlato sublime, una lingua assoluta della poesia, in cui voleva raccontare la storia contemporanea e l'impegno politico; si pone invece sulle tracce di una lingua, rifatta vergine dalla naturalezza del dialetto.

Il poeta cerca di far affiorare alle labbra dal suo inconscio infantile un dialetto trevigiano puro e incontaminato, quello che la scuola e la cultura gli hanno fatto disimparare e che la civiltà moderna sta demolendo, imbastardendo, imbalsamando. Quella lingua però scorre ancora nel profondo e può essere resa nuova dal poeta per le cantilene felliniane: a volte le parole del dialetto saranno solo balbettii, a volte riprodurranno una nenia ascoltata nell'infanzia, a volte inventeranno chiacchiere sconclusionate e onomatopeiche, a volte parleranno col canto di quei pochi uccelli sopravvissuti alla strage del mondo contemporaneo. La storia dell'uomo e della natura sono scritti in questa lingua originaria, che dev'essere dunque "liberata" di nuovo dalle "macerie" dell'esperienza personale e della storia.

Nel testo antologizzato Zanzotto illustra a Fellini il compito che affida alla sua "poesia minore" e dialettale, ovvero alla lingua *petel*, quella dei *peteli* (*puteli*, bambini), una voce con cui nei dialetti settentrionali si connota affettivamente il significato di "bambino". L'affondamento del poeta verso le radici si svolge tra le macerie della antica lingua disimparata. Ritrovarla, farla riaffiorare alle labbra, significa ritrovare un sé stesso antico, ascoltare e interpretare il linguaggio naturale degli uccelli.

I riferimenti della poesia dialettale di Zanzotto sono amplissimi: basta qui citare il Pascoli del "fanciullino" e delle "canzoni uccelline" cui abbiamo accennato sopra e il Pasolini friulano, entrambi rielaborati entro una consapevole adesione alla teoria psicoanalitica del linguaggio.

4.6 - La lingua inventata di Tiziano Scarpa

È necessario ribadire ancora una volta che l'espressionismo plurilinguistico non attinge solo alle lingue già esistenti – dopo aver abbattuto la barriera tra scritto e parlato, tra dialetto e italiano – ma anche alle lingue speciali, inventando, organizzando e costruendo. Carlo Emilio Gadda (1893-1973) è lo scrittore italiano che ha prodotto nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (1957) la lingua più originale, mista di molti dialetti, di lingue speciali e ricca di invenzioni del tutto personali. Ma poiché l'ispirazione a queste invenzioni linguistiche viene quasi sempre dalle suggestioni del parlato, per intendere gli scrittori espressionisti e farli capire a scuola è utile passare attraverso la scorciatoia della drammatizzazione, che rende comprensibile anche il testo più arduo dal punto di vista linguistico. È stato possibile farlo nel 2005 con una classe universitaria di italiano all'Università di Tirana, dove la comprensione del *Pasticciaccio* è passata ancora una volta attraverso una messa in scena teatrale.

Gli scrittori italiani dell'ultima generazione, figli delle mescolanze di tanti linguaggi, prediligono varie forme di plurilinguismo espressivo; si tratta in particolare dei siciliani e dei sardi già menzionati: Camilleri, Niffoi, Atzeni (vedi le schede [Salvatore Niffoi](#) e [Sergio Atzeni](#)).

Agli esempi sin qui fatti si può aggiungere l'interessante opera compiuta sul linguaggio da Tiziano Scarpa, uno scrittore veneziano (ancora uno) che ha scritto un piccolo poema ecologico: *Groppi d'amore nella scuraglia* (2005). La lingua di Scarpa, poeta e narratore che pratica sistematicamente il modello del *reading* (*recital* dell'opera da parte dello scrittore che si esibisce in teatri o piazze mediatiche), è un impasto affascinante, in cui è evidente il gusto per la parola ascoltata, fortemente connotata, di difficile reperibilità, inventata, costruita su modelli arcaici e meticcianti linguistici.

Ottenuta mescolando veneziano, campano, abruzzese, dialetti meridionali, intrisa di parlate arcaiche e delle battute dei maggiori comici italiani come Totò, permette di dire quello che in italiano ormai è interdetto:

La lingua meridionale mi ha liberato: ho dedicato pagine alle rondini, ai gatti, ai gabbiani... Chi ha il coraggio, oggi, di scrivere una poesia sui gabbiani? Eppure si tratta di temi universali. La lingua italiana non ce la fa. Quando tratta certe cose diventa pacchiana, stucchevole. Avevo bisogno di un atteggiamento francescano verso le parole, non solo verso il mondo. Ce faccio li cumplimenti a la lengua miridiunale, che iè bbella e rubustosa e forte... Voglio dire che la ricerca sul linguaggio non è mai solo sul linguaggio, non è mai fine a se stessa: ti permette di dire cose che non potresti dire in un altro modo (da un'intervista di Andrea Tramonte a Tiziano Scarpa, 14 gennaio 2008).



Copertina del libro di Tiziano Scarpa, *Groppi d'amore nella scuraglia*, Einaudi, 2005; illustrazione di Beppe Giacobbe. L'immagine sintetizza la mescolanza (groppi) del bestiario di Scarpa.

Se prendiamo il breve pirotecnico racconto delle sofferenze d'amore del topo di fogna, ci troviamo di fronte a una lingua indefinibile, piena di evocatività, parola prima pronunciata che scritta, nata dall'incontro di dialetti dell'Italia centro-meridionale con registri linguistici più antichi (vedi la scheda [Lu surcio pantecano](#) e ascolta l'[audio](#) della poesia).

La lingua scritta ingloba irresistibilmente l'oralità che ne forza le barriere; ma la lingua letteraria nuova è comprensibile solo se detta, pronunciata, recitata.

UD 5 - Viaggi sulle frontiere: scritture di confine e scritture migranti

Nel cercare di bilanciare le "piccole patrie" di cui le lingue molteplici sono specchi, nel tentativo di ritrovare l'unità dentro il molteplice e il diverso, in questi ultimi anni alcuni intellettuali, specie quelli la cui identità di frontiera li predispone al compito (per esempio Claudio Magris, Predrag Matvejevič, Carmine Abate), dissotterrano e riportano in vita tracciati geografico-culturali che sembravano tramontati. L'identità danubiano-balcanica riconcilia i popoli della Mitteleuropa e i paesi dell'Est con l'Italia; l'identità mediterranea propone una convivenza possibile tra le culture; quella adriatica, col suo fulcro storico a Venezia e Trieste, ripropone un dialogo tra le due sponde dell'Adriatico come voci di una stessa cultura. A quest'opera di riconoscimento delle somiglianze al di là delle differenze cooperano ormai anche le numerose e inarrestabili migrazioni. Gli scrittori dell'emigrazione e gli studiosi ci propongono un modello che sconfina nella speranza, ovvero che il recupero del microcosmo identitario non si contrapponga alla conquista di grandi patrie e che i "frantumi" possano pian piano ricomporsi in un mosaico armonioso.

5.1 - Zone di confine

5.2 - Trieste, un microcosmo interculturale

5.3 - Dal Caffè San Marco verso l'Europa

5.4 - Venezia è un pesce

5.5 - I monti naviganti

5.6 - Sopravvissuti e scritture delle minoranze: Boris Pahor

5.7 - Le identità recuperate: il caso Carmine Abate

5.8 - L'albero rovesciato

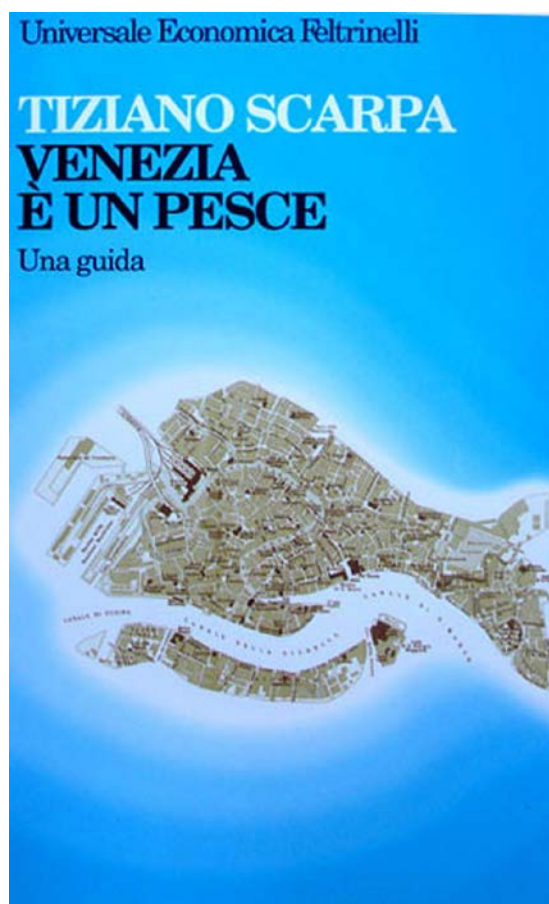
5.1 - Zone di confine

Venezia è un pesce. Guardala su una carta geografica. Assomiglia a una sogliola colossale distesa sul fondo. Come mai questo animale prodigioso ha risalito l'Adriatico ed è venuto a rintanarsi proprio qui?

Poteva scorrazzare ancora, fare scalo un po' dappertutto, secondo l'estro; migrare, viaggiare, spassarsela come le è sempre piaciuto: questo fine settimana in Dalmazia, dopodomani a Istanbul, l'estate prossima a Cipro. Se si è ancorata da queste parti, un motivo ci deve essere (Scarpa 2000).

Racconta un'antica leggenda - e lo racconta Scarpa in una sua singolare guida turistica - che la città di Venezia sarebbe un pesce, o una zattera migrante appena ancorata sulle palafitte del lido. Storie come questa rappresentano in modo esemplare la vocazione adriatica e balcanica di una città come Venezia. Così Trieste, unica città di mare a guardare l'Italia dall'altra parte dell'Adriatico e con la sua tradizione austroungarica fino al 1918 è stata a lungo "città libera" di sloveni, tedeschi, austriaci, italiani, ebrei di varie nazionalità. Sui confini tra le montagne del Friuli e la penisola

istriana si sono combattute due guerre mondiali e una guerra partigiana contro i tedeschi da parte dei partigiani italiani e jugoslavi; su quei confini hanno accampato diritti sloveni, croati, austriaci, italiani; su quei confini si sono scontrati perfino partigiani della stessa idea politica ma di diversa nazionalità (vedi la scheda [Il caso di Guido Pasolini](#)); in quelle zone, prima fascistizzate, si sono compiuti massacri e duramente incoraggiati esodi (vedi la scheda [Esodo istriano](#)). Trieste è rimasta separata definitivamente dalla provincia giuliana col trattato di Osimo del 1975, il golfo di Trieste soffocato verso Sud; l'Istria prima jugoslava è ora slovena e croata; Gorizia tagliata in due, metà italiana, metà slovena; sui crinali delle montagne del Carso e della Carnia passa il confine. Oggi quei problemi sono tutti risolti dalla politica che ha abbattuto i muri, dalla grande patria Europa che unifica e protegge le "piccole patrie", dai sentimenti degli uomini che hanno perdonato e dai progetti degli intellettuali, che non hanno mai creduto fino in fondo a quei confini.



Copertina del libro di Tiziano Scarpa, *Venezia è un pesce. Una guida*, Feltrinelli, 2000 (elaborazione dell'Ufficio grafico della Feltrinelli). La forma stessa di Venezia sembra evocare il suo destino di navigante nelle acque dell'Adriatico, una specie di pesce solo temporaneamente ancoratosi alla laguna.



Carta di Venezia, Braun and Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, 1572.

I confini dividono, ma uniscono anche - dicono gli studiosi - e se c'è una zona d'Italia in cui l'identità appare labile è proprio il nord-est. Lì le lagune e i mari da Venezia a Trieste si spingono per forza d'inerzia verso le penisole istriane e giù lungo tutto l'arcipelago istriano-dalmatico in un universo che è adriatico e diventa allargandosi mediterraneo; lì si situa la zona dei monti friulano-giuliani dove le Alpi carniche sfumano in Austria, l'altopiano del Carso, italiano quanto sloveno e

croato, confonde tre Stati. In quel nodo di passaggio, delle comunicazioni, delle merci e dei conflitti, le Alpi friulano-giuliane slittano verso le Alpi dinariche lungo tutto l'Adriatico, cosicché a un osservatore dell'orografia adriatica una nervatura unica collega Appennino, regioni alpine e regioni balcaniche. Fino al 1918 in queste zone le molteplici etnie e lingue si armonizzavano in una "concordia discorde" entro l'Impero austro-ungarico, quello che si estendeva idealmente lungo il corso del Danubio, collegamento geografico e ideale tra città e civiltà della Jugoslavia, della Bulgaria, dell'Ungheria e della Romania.

5.2 - Trieste, un microcosmo interculturale

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate,

recita una poesia di Umberto Saba (*Ulisse*, vedi 2.4), esponente esemplare di un'identità di frontiera come quella triestina, per la quale l'Italia è la patria, ma l'Adriatico è la materna origine. La complessità dell'anima triestina è evidente. Molte biografie ce lo fanno comprendere a colpo d'occhio: il patriota e scrittore Giani Stuparich (1891-1961) e suo fratello Carlo, morto sul Carso, (1894-1916) erano di madre triestina e padre lussiniano (Istria), ma avevano studiato tra Praga e Firenze; Scipio Slataper (1888-1915), anche lui morto giovanissimo nella Grande guerra e autore di ricordi sul Carso (*Il mio Carso*, 1912) era di origine slava; il più grande degli scrittori triestini, Italo Svevo (1861-1928), si chiamava in realtà Ettore Aron Schmitz, era di famiglia ebraica, in parte proveniente dall'Ungheria; Umberto Saba (1883-1957) figlio di un'ebrea e dell'irredentista veneziano Ugo Poli, mozzo da giovane tra le isole dalmate, assunse il nome d'arte Saba in onore dell'amata balia slovena; Enrico Morovich (1906-1994, vedi la scheda [Enrico Morovich](#)) era fiumano e fu costretto a optare per la cittadinanza italiana dopo il trattato di Parigi del 1947; l'istriano Fulvio Tomizza (1935, vedi la scheda [Fulvio Tomizza](#)) racconta l'esodo degli istriani verso Trieste dopo l'accordo di Londra del 1956 che sancì la nazionalità jugoslava dell'Istria e di Pola (*Materada*, 1960; *La ragazza di Petrovia*, 1963); Pier Antonio Quarantotti Gambini (1910-1965, vedi la scheda [Pierantonio Quarantotti Gambini](#)) di madre istriana continuerà a lungo il suo impegno irredentista (*Primavera a Trieste*, 1951). E si potrebbe continuare con l'elenco per sorprenderci di quante voci autorevoli della cultura italiana si siano affollate in quei pochi chilometri.

5.3 - Dal Caffè San Marco verso l'Europa

L'ultima generazione di triestini cerca di recuperare la complessità della loro frontiera come una ricchezza e ricomporre con orgoglio qualcosa che la politica per molto tempo ha disunito. È un lavoro paziente, a volte poco compreso, che si realizza tra molte dimenticanze e molti risentimenti, compiuto da intellettuali come il germanista Claudio Magris, il giornalista Paolo Rumiz e il professore-scrittore sloveno Boris Pahor (vedi 5.6).

Claudio Magris (1939) è uno degli intellettuali italiani più famosi e tradotti, un noto germanista, un cittadino d'Europa a tutto tondo. Accanto a questa vocazione europea, resta un intellettuale profondamente e radicalmente triestino, anzi si può azzardare il paradosso che è europeo proprio in quanto è triestino. Da Trieste Magris, con una scrittura tutta sua tra saggistica, romanzo e diario di viaggio, parte per un tragitto attraverso identità frantumate nella speranza di ricongiungere la cultura veneto-giuliana a quella danubiano-balcanica (*Danubio*, 1986; *Microcosmi*, 1997; *Alfabeti*,

2008). Solo un paziente lavoro di osservazione e di scavo permette a un viaggiatore così acuto di riconoscere l'uomo europeo in un bacino conflittuale come pochi altri. E questa identità scorre dentro il Danubio, che si snoda tra Germania, Austria, Slovacchia, Ungheria, Croazia, Serbia, Bulgaria, Romania, Moldavia e Ucraina e attraversa città come Ulm, Ratisbona, Passau, Linz, Melk, Vienna, Bratislava, Budapest, Vukòvar, Novi Sad e Belgrado. Dal Paleolitico fino alla Seconda guerra mondiale su quel fiume che scorre verso il Mar Nero si sono trasportati ininterrottamente uomini, lingue e merci, culture e manufatti.

Lungo il fiume dell'Est Europa o nella città più ad est d'Italia, Trieste, si possono sotto le apparenze confuse e pigre far riemergere i nodi del passato.

Trieste è un

"collage" in cui niente si è trasferito nel passato e nessuna ferita si è rimarginata nel tempo, in cui tutto è presente, aperto e acerbo, in cui tutto coesiste ed è contiguo: impero asburgico, fascismo e Quarantacinque, nostalgie imperialregie, nazionalismo e indipendentismo ... la caparbia sapienza della mitteleuropea ebraica, la ritrosa intelligenza slovena e quella epica e tranquilla del Friuli.

E tutte queste immagini di Trieste e dell'Europa si danno convegno ai tavoli del Caffè San Marco, dove quell'elegante viaggiatore li incontra nelle storie (microstorie) dei suoi avventori. Tutti i suoi libri, che sono mescolanze di ricordi e impressioni di viaggio, stati d'animo, reminiscenze letterarie, ricordi, incontri in un genere nuovo tra la cronaca, il *reportage* di viaggio e il saggio, battono su questo punto: le frontiere disunte erano unite e lo sono ancora nel profondo.

Microcosmi è una raccolta di micro-viaggi, di spostamenti attraverso paesaggi, ambienti e personaggi che resterebbero senza senso se il narratore non fosse insieme un uomo semplice e un grande intellettuale in grado di attribuire ai particolari valori irripetibili e di cogliere negli incontri occasionali esemplari universali. Così si fa unica e rivelatrice anche un'esperienza banale. I viaggi di Magris entrano nella dimensione del tempo oltre che in quella dello spazio; il turista scopre i segni dell'unità in ciò che un tempo e a lungo è stato unito. Il viaggio non è una partenza, ma un avvicinamento e un ritorno a qualcosa che è rimasto segreto e oscuro, si spinge in un continuo andirivieni dall'esterno all'interno, dallo spazio agli uomini, dai grandi spazi a quelli minimi del caffè e dell'osteria. "I luoghi sono gomitoli del tempo che si è avvolto su se stesso. Scrivere è sdipanare questi fili, disfare come Penelope il tessuto della Storia" (Magris 1998).



Fig.1: Antico Caffè San Marco. Un antico caffè letterario di Trieste, dove Claudio Magris ha scritto buona parte dei suoi libri e da cui parte in *Microcosmi* per il suo viaggio all'interno della cultura mitteleuropea, ancora superstite a Trieste.

Non è un caso che il viaggio parta da un microcosmo come l'antico Caffè San Marco [Fig.1], aperto il 3 gennaio del 1914 e divenuto il covo dell'irredentismo italiano: lì si è data convegno la storia e la geografia della triestinità.

Il caffè, luogo di incontri per definizione, a Trieste diventa inevitabilmente una metafora mitteleuropea. Gli eleganti mobili stile Secessione che arredano il locale ricordano la Trieste austriaca e rimandano alla Vienna da cui provengono; dietro il Signor Palich, rimasto separato dalla moglie, e il vecchio Weber, entrambi istriani, si ricostruisce l'Istria italiana prima dell'esodo; la singolare carta d'identità del professor Prenz, che, nato da famiglia croata a Buenos Aires e venuto a Trieste per insegnarvi, vi è rimasto per sempre impigliato, racconta la vocazione cosmopolita di questa città. Alle memorie danubiane che unificano in un'unica corrente fluviale città, popoli e culture irresistibilmente confuse e dialoganti, si sovrappongono quelle adriatiche, del *Mare Nostrum*. La separazione di Trieste dall'Istria e dalla Dalmazia è ancora carica di nostalgia. Ma sarà vero confine? Quei luoghi, connessi fin dal I secolo a.C., sono irresistibilmente uniti:

ogni volta che si arriva sull'arcipelago [...] in macchina prendendo il traghetto a Brestova ... ogni riferimento a una Storia presente in tante cicatrici ancora fresche si dissolve, svanisce come foschia nei riverberi del sole sul mare e sulle candide rupi ciclopiche ai bordi della strada, paesaggio epico e omerico.

In questa nostalgia non c'è meschino irredentismo, piuttosto la consapevolezza che le ferite sono il frutto di antichi e recenti peccati di intolleranza reciproca:

Forse il giogo è giusto, è la punizione per la colpa di aver conosciuto o anche solo presagito l'amore e la felicità e di essersene dimenticati; di aver avuto il regno e di non essersene accorti. Forse anche l'esilio che ha reso stranieri Nino e la sua gente è un duro castigo per essersi comportati già prima da stranieri verso chi viveva accanto a loro e ora vive a sua volta da conquistatore ossia da straniero a casa propria (vedi la scheda [Claudio Magris, Microcosmi](#)).

Magris scrive una delle più belle pagine della letteratura italiana contemporanea, quella in cui riconosce le proprie radici nella comunità dei popoli e delle civiltà, nel superamento delle barriere fittizie, nella costituzione di un ideale alto di pluralità rispettose le une delle altre e capaci di integrarsi.

Il viaggio continua nel libro di Magris forse più famoso: nato come studioso della cultura austriaca e della lingua e letteratura tedesca, in *Danubio* (1986) lo studioso, dialogando con persone, cose, classici e oscuri eroi nazionali, riannoda una cultura disunita.

5.4 - Venezia è un pesce

Se è un italiano come Magris a mettersi alla ricerca della civiltà danubiana, è un croato a raccontare l'unità mediterranea: si tratta di Predrag Matvejevič (Mostar, 1932), in esilio volontario dal 1991, dopo che la Croazia è piombata in oscurantiste e fanatiche guerre etniche, da lui pubblicamente disapprovate.

Abbiamo visto come Scarpa riporti la leggenda che la città di Venezia sarebbe un pesce, o una zattera migrante, appena ancorata sulle palafitte del lido (vedi 5.1). Matvejevič nel suo *Breviario mediterraneo* (1991) ricostruisce la storia di un'unità che non si è mai realizzata compiutamente: l'Adriatico, luogo di convivenza di tre culture, quella islamica, quella slava e quella latina, non riesce oggi a tradurre il proprio passato unitario in un progetto di convivenza e di integrazione. Per raccontare questo passato Matvejevič parte da Venezia, la città che ha segnato tutte le coste dalmatiche e balcaniche con i suoi avamposti, contestando ai turchi il dominio del mare. La

decadenza di Venezia è il sintomo di questa incapacità. I parametri con i quali al Nord si osservano il presente e l'avvenire del Mediterraneo non concordano con quelli del Sud: le griglie di lettura sono diverse. La costa settentrionale del "mare interno" ha una percezione e una coscienza differenti da quelle della costa che sta di fronte. Al giorno d'oggi le rive del Mediterraneo non hanno in comune che le loro insoddisfazioni. Il mare stesso assomiglia sempre di più a una frontiera, che si estende dal Levante al Ponente per separare l'Europa dall'Africa e dall'Asia Minore.

Per indagare il passato Matvejevič ricorre ad un singolare documento, quello fornito dalla geniale cartografia veneziana, dentro la quale si può compiere un viaggio a ritroso ed esaminare come il Mediterraneo è stato ricostruito e raccontato agli stessi popoli balcanici dal punto di vista veneziano.

Basta contemplare l'antica carta cinquecentesca di Paolo Forlani [Fig.1] che rappresenta l'intero Adriatico come "golfo di Venezia". La carta di Paolo Forlani del 1568, *Il golfo di Venezia*, incisa su rame come quelle famosissime di Coronelli, e che ebbe numerose ristampe con diverse contraffazioni, è di grande interesse perché ci fornisce una raffigurazione caratteristica dell'Adriatico allungato da sinistra a destra, per così dire coricato orizzontalmente; e richiama in questo le carte nautiche. Con il titolo, *Il golfo di Venezia*, identifica non la sola laguna; ma sembra coprire tutto l'Adriatico, ovvero un mare intero fino a Otranto, considerato "territorio" posto sotto il dominio diretto della Serenissima.

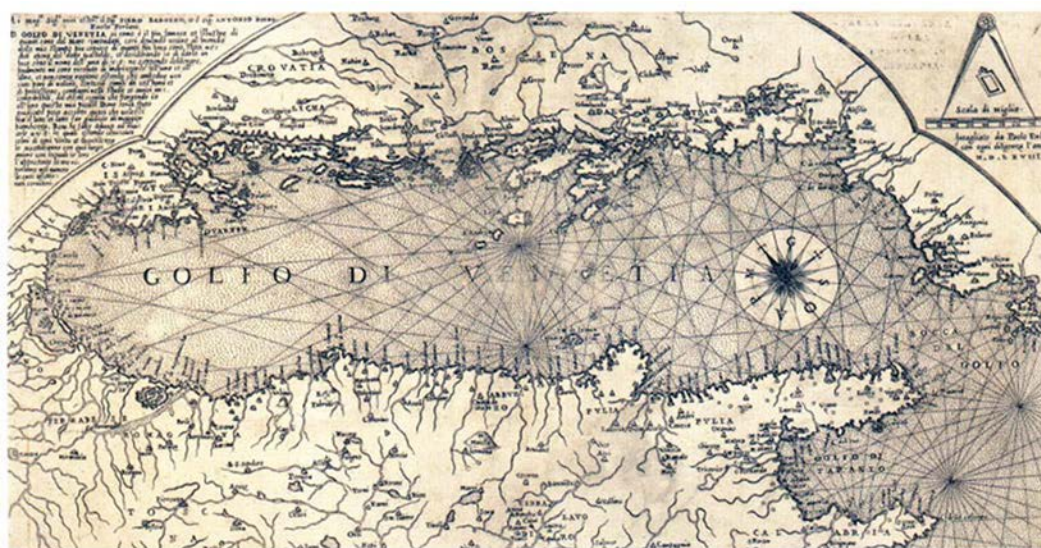


Fig.1: Carta di Venezia: Paolo Forlani, *Il Golfo di Venezia*, 1568, Venezia, Museo Correr, cart.32/45, incisione cm. 42,8 x 23. Forlani rappresenta l'Adriatico coricato orizzontalmente e denominato col nome complessivo (e simbolico) di Golfo di Venezia. Così i veneziani si sentivano parte integrante dell'intero Mediterraneo orientale.

Ancora oggi Venezia si erge a simbolo del Mediterraneo, purtroppo non più in una visione unitaria che corrispondeva alla sua egemonia, ma in una frammentaria che stenta a ritrovare il suo segno. "È certamente Venezia, che comprime e condensa tutta la storia del Mediterraneo, che simbolizza il Mediterraneo che affonda, che si perde, un Mediterraneo che ha perduto la sua centralità, così come Venezia ha perduto la sua egemonia" (intervista di Defne Gursoy a Pedrag Matvejevič sul sito della Fondazione Laboratorio Mediterraneo di Napoli, vedi sitografia).

Di quella storia egemonica, raccontata dallo sguardo cartografico veneziano, rimane solo una memoria e una nostalgia. Compito degli intellettuali è quello di riconoscere il dialogo possibile e di promuoverlo (vedi la scheda [Breviario mediterraneo](#)).

5.5 - I monti naviganti

Un altro triestino, Paolo Rumiz (1947), ha scritto un libro di viaggio alla ricerca di un'unità segreta tra Italia e Balcani, *La leggenda dei monti naviganti*. Anche qui troviamo una metafora: se c'è una via del mare che unisce i popoli, c'è anche la via dei monti. Italia e Balcani appaiono legati da uno scheletro montuoso che va ininterrotto dall'Appennino alle Alpi e che fa delle due penisole delle montuose barche in navigazione. Il primo capitolo del singolare *reportage* disegna una specie di "passaggio a Nord-Est" di monte in monte alla ricerca di sorprendenti continuità e somiglianze alpine. Purtroppo tali somiglianze sono state spesso definite dalle due guerre che si sono combattute prevalentemente sulle montagne. Nei suoi incontri tra la gente di montagna Rumiz va alla ricerca di Mario Rigoni Stern (1921-2008), alpino e scrittore, che ha partecipato negli anni Quaranta sia alla guerra in Russia, guidando una fortunata ritirata, sia, prima, a quella in Albania, tutta ambientata nel cupo e brullo scenario delle Alpi albanesi. Della Seconda guerra mondiale in Albania, raccontano sia Mario Rigoni Stern in *Quota Albania* (1971), sia lo scrittore albanese Ismail Kadaré ne *Il generale dell'armata morta* (1963). Per entrambi la montagna assume il ruolo di un'enigmatica protagonista. Stern, mandato a occupare l'Albania e a combattere contro un nemico invisibile su montagne senza nome e prive di riferimenti, non tarda a scoprire che quelle montagne sono simili alle sue, alle Alpi, e che quella guerra custodisce le immagini della Prima guerra mondiale, con i suoi morti inutili dentro e fuori dalle trincee.

Da un bisogno d'umana pietà prende le mosse il romanzo di Kadaré, in cui un generale amaro e sempre più in crisi con sé stesso va alla ricerca dei morti e dei dispersi italiani nei campi di battaglia albanesi per restituirli alla patria. Ma più la ricerca procede più diventa impervia per l'ostilità della natura e la riservata segretezza dei montanari che custodiscono i morti italiani così come custodiscono i propri. La montagna non restituisce i suoi morti se non a tratti e con identità sempre più incerte, mescolati ad altri morti, irriconoscibili per la violenza del tempo, dilavati dalla pioggia, spostati dallo smottamento dei terreni, a volte nascosti e mistificati ad arte.

Anche i morti disseminati senza tombe si ribellano alla separazione; l'intuizione geniale di Kadaré racconta che anche la morte unisce più che dividere (vedi la scheda [Quota Albania. Un paese adriatico tra le montagne](#)).

5.6 - Sopravvissuti e scritture delle minoranze: Boris Pahor

In quella città molteplice che è Trieste la minoranza slovena ha prodotto una voce autorevole della cultura italiana di lingua slovena. Boris Pahor, nato nel 1913, appartenente alla comunità slovena di Trieste (si calcola che in Italia risiedano circa 61.000 sloveni, concentrati soprattutto nella provincia di Trieste e nelle province di Gorizia e Udine; conculcati e perseguitati durante il fascismo, sono rimasti una minoranza a lungo ignorata), contribuisce con la sua opera tradotta in varie lingue, e anche in italiano alla ricostruzione di una tessera della memoria nazionale, in una fase di generale risveglio delle minoranze, ma in assenza di rivendicazioni territoriali, visto che nel 2004 anche la Slovenia è entrata a far parte della Comunità europea. Pahor, italiano sul fronte libico, partigiano sloveno contro i nazisti nel 1944, viene dai tedeschi avviato ai campi di concentramento. La sua

esperienza di deportato e di sopravvissuto del campo di concentramento di Natzweiler-Struthof in Alsazia viene raccontata in un libro di memorie, pubblicato in sloveno nel 1967 (*Nekropola*) e tradotto in italiano nel 2005 con la prefazione di Magris. Il libro nasce in occasione di un viaggio al campo di concentramento in cui lo scrittore era stato detenuto molti anni prima; lì affiorano ricordi terribili e dolorosi in stridente contrasto con il turismo scolastico incauto e inconsapevole. L'erba rinasce come se nulla fosse stato; i carpentieri sostituiscono le assi marcite delle baracche; due giovani innamorati passeggiano ignari dell'abisso di abiezione: *"Noi eravamo immersi in una totalità apocalittica, nella dimensione del nulla; quei due invece galleggiano nella vastità dell'amore, che è altrettanto infinito, e che altrettanto incomprensibilmente signoreggia sulle cose, le esclude o le esalta"*. Il libro, omaggio ai morti e atto di contrizione del sopravvissuto che si sente colpevole per la sua vita solo per caso rubata, potrebbe essere letto con molto profitto accanto alla memoria di Primo Levi, *I sommersi e i salvati* (1986), un libro nato dalla stessa istanza: ricordare i sommersi, e non solo i sopravvissuti, per sottrarli all'oblio e alla disattenzione delle nuove generazioni (vedi la scheda [Intervista a Boris Pahor](#)).

5.7 - Le identità recuperate: il caso Carmine Abate

Tra le minoranze linguistiche italiane sono abbastanza singolari quelle rappresentate dalle comunità albanesi di Puglia, Calabria e Sicilia, che, arrivate nel corso del XVI secolo a ondate migratorie per sfuggire all'odiosa dominazione turca, si sono integrate e, al tempo stesso, hanno saputo conservare, con orgogliosa dignità, la loro lingua e le loro tradizioni. Il loro capo, Giorgio Castriota Scanderbeg, li aveva spinti di là dal mare, convincendoli che avrebbero trovato case, terre e un popolo ospitale; e in effetti così fu, anche per la somiglianza dei luoghi d'arrivo con il territorio albanese. La lingua degli albanesi italiani, l'arbëresh, un antico dialetto del sud, arcaico e mescolato con le parlate dialettali, sembrava destinato a identificare una minoranza sempre meno rappresentativa e quindi votato alla scomparsa. Invece è stato recuperato grazie all'opera di Carmine Abate (1954) che ha usato l'arbëresh come la lingua del cuore accanto alla lingua ufficiale, l'italiano, e alla lingua dell'emigrazione, della perdita d'identità, il "germanese" (vedi la scheda [Carmine Abate e le scritture migranti](#)).

Giochi di lingue

Gjuha jonë e bukur,
ripetevo a sei anni a cantilena
giocando a Scanderbeg nell'afa densa
sognando gli eroi che venivano dal mare
- dal mare rossovino dei miei sogni -
e parlavano come noi,
si neve, sì, si neve

Poi a scuola mi dissero:
La nostra lingua è bella.
Ripeti: con due elle, come stella.
E più tardi giocavo a Garibaldi
ripetevo obbedisco obbedisco
sotto uno spicchio di luna passeggera,
sognavo camicie rosse che venivano da lontano
- dal lontano incolore dei miei mondi -
e parlavano come noi
nei vicoli di sera

A vent'anni, dopo il militare,
mi diedero il congedo e il passaporto,

verde come quello di mio padre, e
Unsere schöne Sprache, mi dissero
al corso serale per stranieri
e d'allora ripeto gut gut
sulla luna di marzapane storta
e vedo ad occhi chiusi
i nostri con le valigie che arrivano dal confine
- dal confine bianconeve dei rimpianti -
e parlano come noi:
Bella Sprache jonë
nostra Gjuha schöne
e bukur unsere Lingua

Hamburg, 28-8-1986

Nativo di un villaggio arbëresh, Carfizzi (in provincia di Crotone), Abate ha preso come molti calabresi la via dell'emigrazione in Germania, dove si è accorto della perdita d'identità a cui l'emigrante è sottoposto. Quello che Abate nei suoi libri chiama il "germanese" non è il tedesco, ma è la lingua parlata dagli emigranti in Germania, povera e imbastardita. Dallo spaesamento è nata in Abate una radicale ricerca delle origini attraverso la lingua, il cibo, i ricordi, le tradizioni albanesi di Calabria. Tra i suoi libri, contrassegnati da una singolare mescolanza di arbëresh, italiano e tedesco, ricordiamo *La moto di Scanderbeg* (1999) e *Il mosaico del tempo grande* (2006). In questo ultimo si ricongiunge la storia dei villaggi albanesi odierni con la loro origine cinquecentesca, quando i patrioti albanesi, sopraffatti dai Turchi, arrivarono sulle coste dell'Italia meridionale trovandovi asilo e possibilità di integrazione. Su questa ricostruzione di un passato lontano e dimenticato si proietta inevitabile l'ombra della nuova migrazione albanese in Italia, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. La nuova spinta "del tempo piccolo e povero" dell'ultima migrazione costringe a ricomporre i pezzi spaati di una tradizione in un mosaico "del tempo grande". Il recupero dell'albanese nella scrittura assume un'importanza simbolica: il dialetto, l'altra lingua, rafforza l'identità e il patrimonio del passato affinché non si confonda in una modernità indistinta (vedi la scheda [Carmine Abate, Il mosaico del tempo grande](#)).

5.8 - L'albero rovesciato

Da un lato il bisogno di riscoprire il passato rafforza l'identità e la conservazione di dialetti, lingue di minoranza, culture subalterne (sloveni, istriani, arbëreshë); dall'altro l'emigrazione massiccia degli ultimi decenni sta imprimendo una svolta significativa all'italiano, ormai lingua parlata e scritta da molti stranieri. Oggi anche i "non nativi" producono letteratura; la letteratura dell'emigrazione rappresenta una realtà cospicua, interessante e rigenerante nel panorama culturale italiano, e soprattutto nel romanzo, che è spesso racconto di una nuova dolorosa e spaesante odissea. Ulisse arriva all'isola dei Feaci e racconta la storia delle sue peregrinazioni; i nuovi migranti, dopo il silenzio di molti anni, abbandonata la lingua materna cominciano ad esprimersi in quella del paese ospitante, con timore, ma anche con la consapevolezza d'aver compiuto una scelta per sempre. In questo "meticciato narrativo" emergente la comunità albanese ricopre un ruolo importante, poiché ha un'antica familiarità con l'italiano e la sua letteratura e spesso già gode di un bilinguismo originario, rafforzato dalle recentissime esperienze. Ornella Vorpsi (Tirana, 1968), Ron Kubati (Tirana, 1971), Elvira Dones (Tirana, 1960), Gëzim Hajdari (Lushnje, 1957), Anilda Ibrahimi (Valona, 1972) scrivono già in italiano o traducono sé stessi in italiano in un andirivieni tra le due lingue spesso pieno di ripensamenti, di rifiuti e di nostalgie.

Ron Kubati ha operato una scelta definitiva come recita il titolo del suo romanzo *Va e non torna* (1999). Nel folclore balcanico si trova un motivo ricorrente per cui l'eroe (quasi sempre giovane)

trova davanti tre strade: va e torna facilmente, va e torna con difficoltà, va e non torna. La terza via è la più ardua e porta a una realtà radicalmente altra. Questa è la via della rivoluzione, dell'emigrazione, dello sviluppo. Il protagonista del romanzo di Kubati, ombra trasparente dell'autore, passa attraverso il rifiuto del regime del dittatore albanese Enver Hoxha ("*meglio una fine orribile che un orrore senza fine*": era lo slogan della rivolta degli studenti albanesi) e sceglie la strada del radicale cambiamento, di un immediato sostanziale "altrimenti" in un "altrove".

Ornela Vorpsi, anche lei giunta sull'onda di una liberazione che combinava le ragioni politiche con quelle della liberazione femminile, sembra oggi sentire più di tutti il problema della perdita di identità dell'emigrante. Al suo primo romanzo scritto in italiano (*Il paese dove non si muore mai*, 2002) ne segue un secondo in albanese, volonterosa ricerca di radici ormai irrecuperabili. Ne *La mano che non morde* (2007), racconto di un viaggio nei Balcani, la scrittrice, a contatto di tanti "spaesati" come lei, prende atto di una rottura definitiva:

Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è così stranieri, si guarda il tutto in modo diverso da uno che fa parte del dentro. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappono una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, antiproiettile, anti-incontro: loro ti scrutano, ti riconoscono, ti fanno dei segni perché tu entri e li raggiunga, pure tu li vedi e rispondi con gli stessi gesti, ma la cena si consuma qui, si consuma così. Dopo poco tempo smettono di invitarti, si stancano, il pollo arrosto gli sorride, il pollo arrosto sfornato nel momento giusto è una vera consolazione. Le loro parole sono inudibili. Il loro calore lontano. Tu rimani spettatore.

L'italiano, sia per i dialettofoni che per i migranti, resta la lingua "della distanza" (la definizione che ne dà Carmine Abate); eppure quel distacco può essere rovesciato e divenire un'opportunità. L'Albania – dice un intellettuale albanese ormai italiano, Fatos Lubonja, – "*è un albero rovesciato con le radici in Occidente*" (e questa è la storia di tanti popoli balcanici, irragionevolmente separati dalla Madre Europa): se ciò è vero, tanto vale vivere la propria identità perduta senza rimpianti per acquistarne altre e farle convivere, ricomponendo i propri frantumi in un mosaico più vasto che superi le frontiere e la prigionia delle "piccole patrie".

Fonti

Dino Buzzati (1934), *Un serpente di mare spaiato*, in "Corriere della Sera" 15 marzo 1934; poi *Il colombre* (ora in *Racconti*, 1992, Milano, Mondadori).

Dino Buzzati (1945), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Mondadori (ed. 2002).

Dino Buzzati (1968), *Vecchia auto*, Milano, Lassa.

Dino Buzzati (1969), *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori (ed. 2000).

Italo Calvino (2004), *Lezioni americane*, Milano, Mondadori.

Franco Ferrucci (1986), *Il mito*, in *Letteratura italiana*, vol. V, Torino, Einaudi.

Ismail Kadaré (2008), *Dante l'inevitabile*, Roma, Fandango.

Claudio Magris (1998), *Microcosmi*, Milano, Garzanti.

Claudio Magris (2008), *La guerra, epopea impossibile*, in *Alfabeti*, Milano, Garzanti.

Giacomo Noventa (1996), *Versi e poesie*, Venezia, Marsilio.

Pier Paolo Pasolini (1975), *Divina Mimesis*, Torino, Einaudi.

Ezio Raimondi (1998), *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori.

Tiziano Scarpa (2005), *Groppi d'amore nella scuraglia*, Torino, Einaudi.

Bibliografia

Carmine Abate (2006), *Il mosaico del tempo grande*, Milano, Mondadori.

Niccolò Ammaniti, Daniele Brolli e Davide Fabbri (2004), *Fa un po' male*, Torino, Einaudi.

Roberto Benigni (2008), *Il mio Dante*, Torino, Einaudi.

Piero Boitani (1992), *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino.

Dino Buzzati (1971), *I miracoli di Val Morel*, Milano, Garzanti.

Italo Calvino (1983), *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'ottocento*, Milano, Mondadori.

Italo Calvino (1992), *Le cosmicomiche*, in *Opere*, vol. II, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori.

Gianrico Carofiglio, Francesco Carofiglio (2007), *Cacciatori nelle tenebre*, Milano, Rizzoli.

Nicoletta Comar (2006), *Dino Buzzati: Catalogo dell'opera pittorica*, Edizioni della Laguna.

Orietta Simona Di Bucci Felicetti (2007), *Quota Albania - Un paese adriatico tra le montagne*, in *Scrittura di viaggio - Le terre dell'Adriatico*, a cura di G. Scianatico, Bari, Palomar.

Orietta Simona Di Bucci Felicetti ed Erion Gjatolli (2007), *Frantumi d'identità: tempo grande e tempo emigrante*, in *Atti del Convegno. Lo sguardo del viaggiatore tra le due sponde dell'Adriatico*, a cura di G. Patrizi, Università del Molise-Università di Lecce, C.I.S.V.A., Università di Tirana, Campobasso.

Ismail Kadaré (2004), *Il generale dell'armata morta* (Tit. orig. *Le général de l'armée morte*, 1963), Milano, Il Corbaccio.

Károly Kerényi (2002), *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, Il saggiatore.

Ron Kubati (2007), *Va e non torna*, Nardo, Besa.

Giacomo Leopardi (1985), *Operette Morali*, in *Tutte le opere*, vol. I, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni.

Primo Levi (1986), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.

Primo Levi (2005), *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi (prima ed. 1947).

Claudio Magris (2008), *Alfabeti*, Milano, Garzanti.

Giuseppe Marcenaro (2004), *Fotografia come letteratura*, Milano, Bruno Mondadori.

Pedrag Matvejevič (2006), *Breviario mediterraneo* (Tit. orig. *Mediterranski Brevijar*, 1987), Milano, Garzanti.

Boris Pahor (2008), *Necropoli* (Tit. orig. *Nekropola*, 1967), Roma, Fazi.

Matthew Pearl (2003), *Il circolo Dante*, Milano, Rizzoli.

Mario Rigoni Stern (1971), *Quota Albania*, Torino, Einaudi.

Paolo Rumiz (2007), *La leggenda dei monti naviganti*, Milano, Feltrinelli.

Tiziano Scarpa (2000), *Venezia è un pesce*, Milano, Feltrinelli.

Ornela Vorpsi (2007), *La mano che non mordi*, (tit. or. *Vert venin*, 2007), Torino, Einaudi.

DVD

Carmelo Bene legge Dante, a cura di Rino Maenza, Venezia, Marsilio, 2007.

Gassman legge Dante, 4 DVD e libro, Edb, 2005.

Roberto Benigni, *Tutto Dante*, vol.12, canto XXXIII, Cecchi Gori Home video, 2008.

Per approfondire

Italo Calvino (1999), *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi 1945-1985*, vol. 2, ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori: 1672-82.

Vittorio Gassman (2004), *Gassman legge Dante. Sceneggiatura per il racconto di un viaggio*, Bologna, Grafiche Dehoniane.

Romano Luperini (2003), "Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio" in n° 44 di "Allegoria", anno XV, maggio - agosto 2003, Palermo, Palumbo: 114-122.

Pedrag Matvejevič (1998), *Il Mediterraneo e l'Europa*, Lezioni al College de France, trad. di Giuditta Vulpius, Milano, Garzanti.

Ezio Raimondi (1998), *Letteratura e identità nazionale*, Bruno Mondadori, Milano.

Sitografia

- Carmine Abate, *In due mondi*, nel sito di *Voci dal silenzio. Cultura e letteratura dell'emigrazione* Cies, Ferrara:

<http://www.comune.fe.it/vocidalsilenzio/attiabate.htm>

- Roberto Benigni. *L'ultimo del Paradiso. Lettura e commento del XXXIII canto del Paradiso*:

<http://www.gliscripti.it/approf/2005/conferenze/benigni/paradiso.htm>

- *Il Camilleri-linguaggio*, dizionario camilleriano/italiano raccolto da Mario Genco per il Giornale di Sicilia, nel sito del fans-club di Camilleri:

http://www.vigata.org/dizionario/camilleri_linguaggio.html

- Intervista di Defne Gursoy a Pedrag Matvejevič sul sito della Fondazione Laboratorio Mediterraneo di Napoli:

<http://www.euromedcafe.org/interview.asp?lang=ita&documentID=14>