

ENFANCE ET IDENTITÉ NATIONALE DANS LA LITTÉRATURE
ITALIENNE DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE : REGARDS CROISÉS

© Centre de Recherche « Écritures », 2010
Université Paul Verlaine - Metz

ISBN : 978-2-917403-17-4
ISSN : 2100-2711

Tous droits réservés
réimpression ou reproduction interdite
par quelque procédé que ce soit, notamment par microfilm, xérographie,
microfiche, offset, microcarte, etc.

Comité de lecture : Nicolas Bonnet, Pierre Halen, Rosaria Iounes-Vona,
Christophe Mileschi

Mise en page, typographie
Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

Photo de couverture : Sandro Botticelli, *Madone au Magnificat* (1481-1485),
Florence, Galleria degli Uffizi.

ENFANCE ET IDENTITÉ NATIONALE DANS LA LITTÉRATURE

ITALIENNE DU XVI^E AU XX^E SIÈCLE : REGARDS CROISÉS

Textes réunis par
Rosaria Iounes-Vona

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE - METZ
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »

Collection *Recherches en Littérature*
N° 5 – 2010



LES PARTICIPANTS

Gilbert BOSETTI, Professeur honoraire de l'Université Stendhal de Grenoble
Elsa CHAARANI-LESOURD, Professeure en Langue et Littérature italiennes à l'Université Nancy 2

Luciano CURRERI, Professeur ordinaire en Langue et Littérature italiennes à l'Université de Liège

Fabrice DE POLI, Maître de conférences en Langue et Littérature italiennes à l'Université Nancy 2

Rosaria IOUNES-VONA, Maître de conférences en Langue et Littérature italiennes à l'Université Paul Verlaine - Metz

Bruno MANCINI, P.R.A.G (titulaire du doctorat) en Langue et Littérature italiennes à l'Université Paul Verlaine - Metz

Laura TOPPAN, Maître de conférences en langue et littérature italiennes à l'Université Nancy 2

Cristina VIGNALI-DE POLI, A.T.E.R (titulaire du doctorat) en Langue et Littérature italiennes à l'Université de Savoie

remercient

Monsieur le Professeur Nicolas BONNET de l'Université de Bourgogne

et

Monsieur le Professeur Christophe MILESCHI de l'Université Paris X

pour avoir constitué le comité de lecture de leurs travaux.



Rosaria IOUNES-VONA

Centre de recherche « Écritures » (EA 3943)
Université Paul Verlaine - Metz

Enfance et identité nationale dans la littérature italienne XVI^e-XX^e siècles : regards croisés ¹

Depuis le milieu des années 90, la nation italienne et l'identité font l'objet de réflexions que vient encore relancer la perspective de l'année 2011, cent-cinquantième anniversaire de son unification, réalisée en 1861. Le moment paraît donc propice pour interroger la littérature italienne, dans une perspective diachronique, afin de comprendre les raisons pour lesquelles « depuis qu'elle est unie, l'Italie ne cesse de se demander si elle forme une nation² », comme atteinte d'une forme de pirandellisme, en vertu duquel elle est confrontée à une recherche constante de son identité. À la fois berceau d'une très vieille civilisation et un des États les plus jeunes d'Europe occidentale, le *Bel paese* ne possède pas vraiment une conscience nationale fondée sur une histoire commune et des valeurs culturelles, civiques et morales en lesquelles ses habitants se reconnaissent :

L'opinion selon laquelle les Italiens ont une identité nationale faible ou inexistante est pratiquement unanime. Peut-être serait-il plus exact de parler d'inertie à propos du sentiment d'une appartenance historique et culturelle réciproque, au sens où celle-ci est ressentie, mais elle l'est en tant que fait passif ³.

1 Ce recueil regroupe le texte des communications prononcées lors d'une journée d'étude organisée par le Centre de recherches « Écritures » de l'Université Paul Verlaine – Metz, le 23 octobre 2009.

2 LAZAR (M.), « Le laboratoire italien », dans Korinman (M.), Caracciolo (L.), dir., *À quoi sert l'Italie*, Paris : Éd. La Découverte, 1995, p. 28.

3 « È opinione praticamente unanime che gli Italiani abbiano una debole o un'inesistente identità nazionale. Forse sarebbe più esatto parlare di inerzia del senso di reciproca appartenenza storica e culturale : nel senso che è sentita ma come un dato di fatto passivo », RUSCONI (G. E.), « L'identità nazionale e la sfida separatista », dans

L'importance acquise au cours de ces dix dernières années par le mouvement sécessionniste de la *Lega* (la Ligue du Nord), mais aussi par l'immigration et par le renforcement de la décentralisation au moyen de mesures législatives, constituent autant de facteurs qui incitent à tenter de mieux comprendre cette « inertie », en se demandant pourquoi « l'identité nationale des Italiens se présente comme le fruit d'un bricolage [à l'origine] de son faible degré de structuration et de sa relative vulnérabilité face aux tensions et aux contradictions internes ⁴ ».

Partant de l'observation simple que l'enfance constitue une phase primordiale dans la construction de l'identité individuelle, nous avons choisi de privilégier la littérature italienne dans laquelle cette période de l'imagination créatrice, de la réceptivité cognitive, des espérances, de la liberté, mais aussi de l'informe, de l'intensité des émotions, de la difficile confrontation avec la réalité, et donc de la rébellion, se conjugue avec une problématique inhérente à l'édification de l'identité nationale italienne. Comment, par exemple, interpréter les œuvres liées à des périodes importantes de l'histoire du pays par les questionnements que ces dernières ont soulevés en matière d'identité collective et dont la narration se développe autour de la famille, de l'éducation ou du culte de la patrie ?

Dès le *Quattrocento*, Leon Battista Alberti dans *I libri della famiglia* (1432-1434) célèbre l'importance que revêt l'éducation des enfants, apanage exclusif des parents, pour accroître la puissance et le prestige de cette valeur primaire et absolue qu'est la famille pour la classe marchande ; elle représente en effet le socle fondamental sur lequel cette dernière pourra édifier la puissance économique, concourant ainsi à la sérénité de la Patrie et de son expression politique, la République. L'ouvrage inspirera en partie Giovan Francesco Straparola (1480 ?-1557 ?), conteur à la biographie encore aujourd'hui mystérieuse : dans son recueil intitulé *Le piacevoli notti* (Venise, 1551-1553), constitué de soixante-treize *favole* et d'autant d'énigmes en huitains, la famille est en effet le cadre dans lequel se déploie une relation étroite entre enfance et fiction. Les fécondations merveilleuses pour pallier la stérilité conjugale, la quête de l'objet magique dictée à l'enfant par la jalousie familiale et les épreuves qu'elle engendre,

SPADOLINI (G.), a cura di, *Nazione e nazionalità in Italia, dall'alba del secolo ai giorni nostri*, Roma-Bari : Laterza, 1994, p. 232-233.

4 DIAMANTI (I.), SEGATTI (P.), « Sondage géopolitique : qu'est-ce qu'un Italien ? », dans KORINMAN (M.), CARACCILO (L.), dir., *À quoi sert l'Italie, op. cit.*, p. 34.

constituent autant d'éléments reflétant le contexte historique lié à la genèse de l'œuvre, c'est-à-dire les guerres d'Italie (1494-1559) et les tourments identitaires qu'elles induisent, en particulier pour le duché de Milan. Dans sa contribution, Rosaria Ioune-Vona s'emploie à démontrer que par la relation enfance-fiction, Straparola propose un ordre social nouveau unissant l'enfant du peuple à la monarchie, donnant ainsi forme à l'éthique carnavalesque à laquelle renvoie l'histoire-cadre du recueil, mais traduisant aussi le dessein de parvenir à cette entité faisant fi des disparités sociales qu'est la nation. D'autant que dans les *Piacevoli notti* apparaît également le mytheme de l'enfant du peuple, rédempteur du pouvoir politique, lorsque par sa faiblesse celui-ci est à l'origine de l'assujettissement aux puissances étrangères. L'œuvre se fait aussi l'écho de l'épineuse *questione della lingua* que Dante avait soulevé au Moyen Âge et qui reviendra sur la sellette au seizième siècle, dans les débats entre lettrés. Par l'emploi, certes sporadique, de deux dialectes du Nord de l'Italie, le bergamasque et le padouan, dans une narration essentiellement en langue toscane, Straparola fait coexister l'aspiration à une conscience nationale, relevant encore de l'irréel, et l'affirmation d'un esprit municipal, *campanilistico*, ce que Guichardin, contemporain de Machiavel, appela « le souci du particulier » (*la cura del particolare*) et qui entravera pendant longtemps l'éclosion d'une identité éthique, « d'une configuration symbolique fournissant à ceux qui la partagent les motivations adéquates à un comportement d'active et gratifiante participation à la vie collective, au nom de valeurs communes ⁵ ». Mais en dépit du municipalisme dont il est parfois le vecteur, ce précurseur du *Chat botté* qu'est Straparola sera reconnu au XIX^e comme partie intégrante du patrimoine folklorique de l'Italie, un patrimoine qui, à n'en pas douter, constitue également un attribut de l'identité nationale, transmis d'une génération à l'autre.

Présente de manière sporadique dans *Le piacevoli notti* et uniquement sous la forme de préceptes moraux, l'éducation des enfants occupe en revanche un espace important dans deux œuvres étroitement liées à cette période-clé que fut le *Risorgimento* ⁶ (mouvement d'éveil national : 1815-

5 TULLIO ALTAN (C.), cité par PACE (E.), dans *La nation italienne en crise. Perspectives européennes*, Paris : Bayard, 1998, p. 65.

6 Ce mot signifie « retour à la vie », « renaissance » et est employé en italien en référence à la civilisation et aux libertés. S'interrogeant sur les raisons pour lesquelles il désigne la période de l'unification du pays, Giovanni Spadolini affirme : « [...] ce qui renaissait ce

1870) dans l'histoire du pays, en raison de la naissance de l'État italien à laquelle elle donna lieu⁷. Dans son analyse de *Confessioni d'un Italiano* (publiées posthumes en 1867), d'Ippolito Nievo (1831-1861) et de *Cuore* (publié en 1886) d'Edmondo de Amicis (1846-1908), Elsa Chaarani met en lumière la quête d'identité individuelle de la part des enfants protagonistes et s'interroge sur le type de relation qu'ils entretiennent avec l'identité nationale. Ippolito Nievo recourt aux mémoires imaginaires d'un octogénaire, couvrant la période 1775-1858, pour mettre en scène des enfants rebelles à l'autorité paternelle : un comportement par lequel ils affirment l'identité qu'ils ont eux-mêmes choisie, face à des adultes défailants dans leur rôle d'éducateurs, et ce alors même que l'éducation apparaît indispensable, selon les propres mots de Nievo, « pour faire germer, grandir et hâter les meilleurs destins d'une nation entière ». L'enfance apparaît clairement investie d'une dimension collective que des métaphores telles que « l'enfance d'un peuple », ou encore « la liberté enfant » illustrent avec la plus grande efficacité. Dans *Cuore*, en revanche, journal intime d'un jeune écolier turinois vivant dans l'Italie post-unitaire⁸, l'enfance apparaît « encadrée et conditionnée » par l'hommage rendu aux acteurs et aux valeurs du *Risorgimento*. Elle est porteuse d'un projet de construction d'une communauté nationale par la conciliation entre classes sociales et le rapprochement entre régions aux particularismes culturels marqués, ainsi que par la coexistence d'une morale laïque, au service du patriotisme, avec l'impératif chrétien du

n'était pas l'État italien, qui n'était jamais né, mais une certaine idée de l'Italie en tant que communauté de langue et de culture, pleinement consciente d'elle-même, apparue après l'avènement de la langue vulgaire et grâce à la contribution décisive de Dante. L'Italie-nation, comme le premier la rêva Mazzini, a été enfantée par cette idée-là » / « [...] risorgeva non lo Stato italiano che non era mai nato, ma un'idea dell'Italia come comunità di lingua e di cultura, con piena coscienza di se stessa, fiorita dopo l'avvento del volgare e con il contributo decisivo di Dante. L'Italia nazione, come la sognò per primo Mazzini è figlia di quell'idea », dans SPADOLINI (G.), a cura di, *Nazione e nazionalità in Italia, dall'alba del secolo ai giorni nostri, op. cit.*, p.4.

- 7 « Dans le processus de formation d'une nation, le moment politique caractérisé par la constitution d'un État sur un territoire donné apparaît comme essentiel. Détermine-t-il pour autant l'identité de cette nation ? Rien n'est moins sûr. », MUSIEDLAK (D.), « Construction politique et identité nationale en Italie, de l'Unité au fascisme », dans DIAMANTI (I.), DIECKHOFF (A.), LAZAR (M.), MUSIEDLAK (D.), *L'Italie, une nation en suspens*, Bruxelles : Éd. Complexe, 1995, p. 19.
- 8 Rappelons, à toutes fins utiles, que l'unification du pays fut essentiellement l'œuvre du Royaume de Piémont-Sardaigne et que la première capitale du pays fut Turin.

sacrifice. L'enfant est dès lors le vecteur d'un dessein national utopique. L'élan révolutionnaire présent dans la représentation de l'enfance dans *Confessioni d'un Italiano*, et dont l'adulte peut être porteur à son tour, lorsqu'il est mu par des concepts éducatifs progressistes, contraste vigoureusement avec celle que nous offre l'œuvre culte de l'Italie unifiée qu'est le livre d'Edmondo De Amicis. Et Elsa Charani de conclure que dans les deux œuvres, « la représentation de l'enfance est nettement liée à la quête d'une identité nationale problématique ».

La présence d'un régionalisme édulcoré par la rhétorique des bons sentiments dans *Cuore* cède la place, chez les écrivains Austro-Triestins et Istriens, à la représentation du drame que fut pour le vécu enfantin le déplacement brutal de frontières régionales. Issu d'une famille d'irréductibilistes⁹, Gilbert Bosetti nous livre une analyse féconde de la trilogie *Gli anni ciechi* de Pier Antonio Quarantotti Gambini (1910-1965), dont les différentes parties furent publiées entre 1955 et 1964, mais dont la narration renvoie aux années 1918-1919. Né à Trieste¹⁰, devenu italien au moment de l'adolescence dans cet État plurinational et pluriculturel que fut l'Istrie, Quarantotti Gambini en fut chassé en 1945, lors de l'occupation de la presqu'île par l'armée de Tito¹¹. Gilbert Bosetti relève qu'« en retraçant le mythe d'une enfance istrienne qui a vécu au plus près dans un microcosme l'occupation et la libération », la trilogie apparaît comme le vecteur d'interrogations liées à « la genèse d'une identité frontalière au cœur d'une tragédie en chaîne de

9 Le terme « irredenta » s'applique en italien aux territoires réclamés par l'Italie à partir de 1861 et appartenant à l'Autriche ou à l'ex-Yougoslavie, tels que Trieste, l'Istrie ou encore Fiume (actuel Rijeka). Le mouvement de libération, l'« irrédentisme » naquit après la « victoire mutilée » par laquelle s'acheva la Première Guerre mondiale pour l'Italie.

10 Depuis le XIV^e siècle et jusqu'en 1918 le port de Trieste, qui avait attiré d'importantes colonies de marchands italiens, fut sous domination autrichienne. La ville a été l'une des principales revendications du mouvement irrédentiste et fut annexée par l'Italie en 1919, mais cédée pour l'essentiel à l'ex-Yougoslavie en 1947. Certains habitants optèrent pour la nationalité italienne et préférèrent se réfugier en Italie, tandis que d'autres restèrent dans l'ex-Yougoslavie.

11 L'Istrie, historiquement multiethnique, perdit sa composante italienne sous Tito, par l'exil de 350 000 Italiens. Des Slaves d'origines diverses vinrent alors augmenter le nombre de Slovènes et de Croates qui y résidaient. Sur les avatars de la condition frontalière du littoral adriatique oriental (le cas de Trieste, de l'Istrie et de la Dalmatie), cf. BOSETTI (G.), *De Trieste à Dubrovnik. Une ligne de fracture de l'Europe*, Grenoble : Ellug, 2006, 422 p.

l'Histoire contemporaine ». Le titre de l'œuvre, *Les années aveugles*, renvoie à l'émergence d'une conscience enfantine, en dehors de toute idéologie, mais aussi à l'aveuglement dont les Italiens et les Slaves firent preuve les uns envers les autres. Dans les trois récits autobiographiques, l'auteur insère « une part d'invention, volontaire ou inconsciente » ; il met en exergue les contradictions identitaires du « gamin frontalier » qu'est Paolo Brionesi, enfant de neuf ans déçu par l'idéalisation de l'identité italienne à laquelle ses parents irrédentistes l'avaient accoutumé, et porteur de la disparition de l'opposition entre irrédentistes et *austriacanti*, en raison des liens d'amitié qu'il tisse avec l'un de ces derniers. Si la reviviscence de l'Istrie de son enfance revêt une fonction cathartique évidente pour Quarantotti Gambini, elle ne résout pas la crise identitaire liée au statut de frontalier.

Certes, par la récurrence d'expressions dialectales appartenant à différentes aires géographiques de la Péninsule, en particulier dans le récit intitulé *Amor militare*, l'auteur se fait l'écho du célèbre vœu de Massimo d'Azeglio (1799-1866), – présent encore aujourd'hui dans la mémoire de nombreux Italiens –, l'un des promoteurs piémontais libéraux et modérés du *Risorgimento* : « Fatta l'Italia, bisogna fare gli Italiani ¹² », et dont le livre *Cuore* fut, à son tour, le reflet. Mais il demeure évident que l'œuvre de Quarantotti Gambini, comme celle d'autres auteurs Austro-Triestins, illustre la complexité de composer avec une identité aux multiples racines, tantôt vécue comme une richesse, tantôt au contraire « comme un égarement, comme une incertitude qui engendre une fixation obsessionnelle sur sa propre identité indéfinissable ¹³ ».

Les déchirements et questionnements identitaires peuvent être liés à l'oscillation de l'occupation étrangère dans une aire géographique délimitée, mais ils peuvent aussi être consécutifs à un régime politique qui investit le pays dans son ensemble. Un livre emblématique comme *Le avventure di Pinocchio* (publié en 1883), de Carlo Collodi (1826-1890), fiction littéraire reconnue pour son rôle fédérateur au sein de l'Italie post-unitaire et jugée « bambina », peut alors faire l'objet d'une réécriture servant et desservant la dictature fasciste (1922-1943). Luciano Curreri met en exergue l'existence,

12 « L'Italie est faite, [mais] il faut faire les Italiens », dans la préface de ses souvenirs publiés posthumes, *I miei ricordi*, a cura di GHISALBERTIN (A. M.), Torino : Einaudi, 1971.

13 « [...] uno smarrimento, come un'incertezza [che] genera un'ossessiva fissazione sulla propria identità indefinibile », MAGRIS (Cl.), « Nazionalismi e micronazionalismi », dans SPADOLINI (G.), *Nazione e nazionalità*, *op. cit.*, p. 242.

pendant le *Ventennio*, de récits inspirés des aventures de Pinocchio, les « *pinocchiate*¹⁴ » revisités par le régime fasciste et mettant en scène une marionnette qui troque l'indiscipline, voire l'esprit anarchique, qui l'anime au début de ses aventures, contre une normalisation se traduisant par l'intégration des *Balilla*¹⁵. Or ses recherches l'ont conduit également à révéler l'existence de trois « *pinocchiate salgariane* » écrites par Bettino d'Aloja et publiées en 1928, année marquée par un durcissement patent de la dictature mussolinienne. « *Pinocchio in India* », « *Pinocchio nella Malesia* », et « *Pinocchio a Ceylon* » s'inspirent des livres d'aventures d'Emilio Salgari (1862-1911), un auteur fortement imprégné de culture populaire, dont les héros se livrent à une lutte acharnée contre les abus de pouvoir et contre le colonialisme. Ces *pinocchiate* mettant en scène une marionnette sans père, évoluant dans un univers exotique, laissent entrevoir l'adhésion de leur auteur à « l'antifascisme potentiel » de Salgari. Dès lors, les *pinocchiate salgariane* pourraient bien être considérées comme le vecteur d'« un antidote à une identité de propagande » et le moyen de résister à l'entreprise d'un régime qui impose l'identification entre l'État et la nation, au nom du mythe de la refondation nationale instauré sur les ruines de la Première Guerre mondiale, et qui « forge une identité nationale artificielle¹⁶ ». Mais elles illustrent aussi « la continuité d'une histoire idéologique, culturelle et littéraire » entre deux auteurs, Collodi et le capitaine Salgari, souvent opposés ; disciple du *Risorgimento* et auteur d'un livre aux fonctions unificatrices de la nation italienne le premier, *exemplum* de l'impuissance des Italiens sous le fascisme, le deuxième. Ainsi placées dans une cartographie salgarienne, les *pinocchiate* de Bettino d'Aloja concourent à exorciser la normalisation identitaire imposée par le régime fasciste mussolinien.

Mais le mythe représenté par Pinocchio était destiné à perdurer même après le fascisme et à ressurgir dans cette période de luttes internes et de questionnements éthiques que fut la Résistance pour bon nombre d'Italiens. Bruno Mancini, dans son analyse des deux romans *Il sentiero dei nidi di ragno* (publié en 1947) d'Italo Calvino (1923-1985) et *Una questione privata* (publié en 1963) de Beppe Fenoglio (1922-1963) s'interroge sur les

14 En italien, le terme « *pinocchiata* » désigne les textes qui, à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, s'inspirent du livre de Carlo Collodi.

15 Ce terme désignait le réseau d'associations dans lesquelles étaient embrigadés plus de trois millions et demi d'enfants de huit à dix-huit ans.

16 PACE (E.), *La nation italienne en crise*, *op. cit.*, p. 49.

raisons pour lesquelles ces deux écrivains ont attribué à des enfants ou à des adolescents le rôle de protagonistes de la narration. Partant du constat que pendant la Résistance, les enfants jouèrent un rôle réel, il met en exergue la dimension autobiographique présente dans les deux romans, mais aussi la situation proche d'une guerre civile que connurent les Italiens après l'armistice du 8 septembre 1943, signé entre l'Italie et les forces anglo-américaines, et dont l'une des conséquences majeures fut la fragmentation du sentiment d'attachement à la nation¹⁷. Avouant son immaturité face à des décisions fondamentales, telles que choisir son camp, Italo Calvino fait de l'enfant le vecteur d'une image de régression : issu du sous-prolétariat, Pin incarne l'orphelin déjà adulte, rebelle à l'endoctrinement fasciste et anticonformiste, rappelant en cela le Pinocchio collodien. Beppe Fenoglio, quant à lui, choisit la Résistance en tant que métaphore de la condition humaine : l'histoire d'amour malheureuse du jeune partisan Milton, âge de vingt-deux ans, mais au physique prématurément vieilli, autorise une lecture *tristanienne* du roman, en vertu de laquelle le récit sentimental renvoie à des descriptions socio-politiques et historiques du pays dans lequel il est inséré. Dans *Una questione privata*, l'intégrité morale et la dignité des enfants s'opposent à la lâcheté des adultes, en particulier des femmes qui, par leur infidélité physique ou intellectuelle, incarnent la patrie trahissant ses propres enfants. La confusion des âges et l'inversion des rôles qui en est issue illustrent l'immaturité des adultes et le caractère irrationnel de leur conduite. Les deux romans apparaissent alors comme le reflet d'« un peuple encore enfant à la recherche de sa propre identité » et ne permettent pas d'adhérer au point de vue selon lequel la Résistance peut être considérée comme un deuxième *Risorgimento* ayant donné le jour à une nouvelle identité nationale¹⁸.

17 « L'armistice [...] c'est aussi le temps de l'humiliation nationale pour un peuple dont on retient une image de duplicité et de tromperie [...]. La nation se dilue dans les luttes diverses menées par la Résistance en un front mouvant de guerres, guerre patriotique contre l'occupant nazi, guerre contre les fascistes pour la victoire de la démocratie, guerre de classe pour la révolution sociale et anticapitaliste », MUSIEDLAK (D.), « Construction politique et identité nationale en Italie, de l'Unité au fascisme », *art. cit.*, p. 60-61.

18 L'historien Ernesto Galli della Loggia, par exemple, évoque « l'incapacité de la Résistance à devenir en Italie le mythe adéquat à la fondation d'une nation et d'une identité nationale renouvelées » / « l'incapacità della Resistenza di divenire adeguato mito di fondazione di una rinnovata idea e identità di nazione in Italia », « La morte della

Si Italo Calvino et Beppe Fenoglio sont les représentants d'un courant littéraire, le néoréalisme, ayant fait de l'Histoire la source d'une prose mettant en scène des enfants, il est des poètes qui, au contraire, ont mythifié l'enfance en déclarant l'avoir détachée de toute référence à la réalité historique, quelle que soit la dimension, internationale, nationale ou locale, revêtue par cette dernière. Convaincu que l'Histoire ne présente aucune rationalité et ne peut être le vecteur pour l'individu de certitudes cognitives ou de consolations d'ordre moral, le poète Eugenio Montale (1896-1981) a toujours nié l'influence qu'elle a pu exercer sur sa création. Pourtant Fabrice Depoli, dans sa contribution consacrée aux poèmes montaliens relatifs à l'enfance, écrits entre 1923 et 1924, et appartenant au recueil *Ossi di seppia*, démontre le drame que fut la Première Guerre mondiale pour Montale, mais aussi pour le peuple italien¹⁹. En donnant naissance à une « déferlante du Mal », elle mit fin à ses certitudes politiques nationalistes, au premier rang desquelles figure le patriotisme, « un virus dont le poète se dit avoir été contaminé », mais aussi à ses certitudes philosophiques rationalistes. La figure mythique de l'enfance y apparaît alors comme le vecteur d'une insouciance et d'un désir de dissolution, uniques réponses au « male di vivere » engendré par le premier conflit mondial et que les violences, idéologiques et physiques, du fascisme ne feront qu'intensifier. L'image de la tempête et de la mer ensevelissant les certitudes, dans un poème au titre grandement évocateur, *Fine dell'infanzia*, symbolise le drame que constitue pour l'homme la perte de son enfance, et annonce le corrélatif triomphe du néant, du « Rien ». Dans les recueils postérieurs aux années Vingt, tels *Occasioni* et *La bufera*, publiés respectivement en 1939 et 1956, c'est à une figure féminine angélisée avec des attributs d'enfants, sorte de « message christique invisible », que le prix Nobel de littérature confère le rôle dévolu à la figure mythique de l'enfance. La construction d'une identité nationale paraît ainsi compromise par une vision hautement pessimiste de l'Histoire de l'Italie ; cette dernière est à l'origine d'une mythification de l'enfance de nature léopardienne, à laquelle vient s'ajouter le refus de

patria. La crisi dell'idea di nazione dopo la Seconda Guerra Mondiale », dans SPADOLINI (G.), *Nazione e nazionalità, op. cit.*, p. 135.

19 « La Grande Guerre fut pour le peuple italien la première grande expérience collective depuis l'Unité [...]. Mais elle fut également à l'origine d'une grave crise d'identité nationale en raison des bouleversements qu'elle provoqua dans le pays », MUSIEDLAK (D.), « Construction politique et identité nationale en Italie, de l'Unité au fascisme », art. cité, p. 45.

Montale de considérer la poésie comme une source d'élévation spirituelle et un vecteur d'éducation.

Dans les nouvelles que Dino Buzzati (1906-1972) publia entre la fin des années trente et 1968, l'éducation est, en revanche, un thème amplement développé. Cristina Vignali, dans son étude consacrée au rapport entre la figure de l'enfant et la société dont il est le produit ou le miroir, dans des nouvelles telles que *Il treno, I sorpassi* et *Gli amici*, met en lumière l'échec de la protection excessive des enfants par les adultes et le triomphe de l'hypocrisie de ces derniers, reflets d'une société bourgeoise sclérosée par ses préceptes éducatifs et religieux. Les récits mettant en scène des enfants à l'attitude rebelle, comme *Era proibito*, par exemple, ou vertement despotiques envers leur famille, comme *Il bambino tiranno*, traduisent de manière manifeste l'abandon par le Kafka italien du merveilleux enfantin au profit de tentatives de rébellion à l'égard du conformisme ambiant et « d'une culture dominée par l'impératif de la règle et de l'interdit » dont les adultes et la famille constituent les principaux vecteurs. Si, par ailleurs, l'enfant buzzatien dénote « une ouverture spontanée vis-à-vis du surnaturel », celui-ci ne peut revêtir qu'une dimension ironiquement religieuse, visant à renier la foi que ses parents lui ont transmise, dans le cadre d'un enseignement fondé exclusivement sur le péché et sur la peur du châtement. La nouvelle *La bambina dimenticata*, dans laquelle une mère retrouve en cendres sa fille de quatre ans qu'elle avait oubliée dans son appartement milanais, illustre de manière dramatique l'irresponsabilité de l'adulte mais aussi l'impuissance de l'enfance qui, « confrontée à une souffrance réelle ou réduite au silence », exprime la difficulté d'édifier une identité nationale dans une société qui, au nom de la culture de la règle, refuse toute évolution.

Des auteurs plus proches de nous, et encore vivants, attribuent au contraire un rôle majeur à l'enfant, en le faisant dépositaire de mythes, de légendes et de traditions appartenant à des minorités linguistiques présentes sur le territoire italien. Tel est le cas de l'écrivain calabrais Carmine Abate (1954-), d'origine *arbërëshe*, une communauté albanaise implantée dans différentes régions du Sud de l'Italie, depuis la fin du XIV^e siècle. Laura Toppan propose une analyse de *Il ballo tondo (La ronde de Costantino)*, son premier roman, publié en 1991, afin d'illustrer dans quelle mesure il est le vecteur d'une quête d'identité située entre enfance et mythe. Dans cette œuvre autobiographique, dont le rythme renvoie à la narration orale des cordonniers, barbiers et paysans ayant bercé son enfance dans un petit

village de Calabre, Carmine Abate met en scène une communauté *arbërëshe* entre les années 50 et les années 60 dans un village imaginaire, dont beaucoup de ses jeunes habitants émigrent en Allemagne, exactement comme le propre père de l'auteur l'avait fait. Le protagoniste est un adolescent, Costantino, élu par les adultes pour être le dépositaire de la mémoire de cette minorité ethnique et linguistique dont le patrimoine appartient à la nation dans son ensemble. En véritable ethnologue, encouragé en cela par son maître d'école italien, très attiré par l'Albanie et sa culture, Costantino enregistre les rapsodies en prose des anciens *arbërësh* et concourt ainsi à la vitalité de l'identité italo-albanaise, une identité qui, en raison de l'émigration, risquerait de tomber dans l'oubli. L'emploi de termes empruntés à la langue *arbërëshe*, dont la traduction est donnée uniquement lorsqu'elle est nécessaire à la compréhension, traduit l'adhésion de l'auteur au point de vue de Giacomo Leopardi selon lequel, dès son apparition, la langue italienne s'est nourrie d'apports linguistiques extérieurs, rendant ainsi caduque toute velléité de mettre en lumière sa pureté. Peut-être n'est-il pas vain de rappeler qu'au premier janvier 2009 les Albanais représentaient la deuxième communauté immigrée en Italie²⁰ et que depuis les années 90, lorsque les premiers « boat people » provenant de *l'Arberia* ont jeté l'ancre dans le port de Brindisi, « l'Albanais est devenu, dans l'imaginaire collectif italien, le symbole de "l'autre" rejeté, qui [...] doit être renvoyé sans délai²¹ ». Par le rôle attribué à Costantino, et le succès qu'a rencontré son roman, réédité en 2005, Carmine Abate nous rappelle que l'identité nationale italienne repose également sur le plurilinguisme et le multiculturalisme, deux composantes qu'il convient d'ajouter à deux autres ancrages communs des Italiens que sont la famille et le catholicisme, dans une société qui les conjugue aujourd'hui avec une dose importante de modernité.

L'interrogation sur la nation italienne et son identité a encore de beaux jours devant elle, mais souhaitons que ces regards croisés en direction de la littérature qui, au cours des siècles, s'en fait le porte-parole en la reliant à l'enfance, permettront au lecteur de nourrir sa réflexion dans une perspective qui ne relève plus, selon Gilles Pécout, de l'auto-flagellation et de l'autodénigrement, mais qui conduit, au contraire, à considérer que « soigner la

20 Cf. « La popolazione straniera residente in Italia al primo gennaio 2009 », dans *Rapporto annuale 2008* élaboré par l'I.S.T.A.T. (Istituto Nazionale di Statistica), p. 5. Document consultable sur le site : <http://www.istat.it>.

21 PACE (E.), *La nation italienne en crise*, op. cit., p.220.

nation est une entreprise positive », ce en quoi réside « la grande révolution du régime d'identité italien récent ²² ! ».

22 PÉCOUT (G.), « Retrouver la nation des Italiens ? Le sentiment national dans les régimes d'identité de l'Italie contemporaine », dans LAZAR (M.), dir., *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris : Fayard, 2009, p. 130.



Rosaria IOUNES-VONA

Centre de recherche « Écritures » (EA 3943)
Université Paul Verlaine - Metz

**INFANZIA E FINZIONE NELLE *PIACEVOLI NOTTI* (1551-1553) DI GIOVAN
FRANCESCO STRAPAROLA DA CARAVAGGIO (1480 ?-1557 ?) :
SPECCHIO DI UNA NAZIONE ITALIANA IN FIERI ?**

A Myriam

Favolista ed enigmografo dalla biografia ancora oggi in gran parte sconosciuta, Giovan Francesco Straparola da Caravaggio fece pubblicare a Venezia, tra il 1551 e il 1553, dal tipografo Comin da Trino, la sua raccolta intitolata *Le piacevoli notti*. Settantatré favole e altrettanti enigmi, scritti in ottave ed enunciati dopo lo scioglimento della narrazione in prosa, conferiscono a quest'opera, dedicata alle donne, un'originalità che le permette di spiccare nel panorama della novellistica italiana cinquecentesca per il suo ibridismo di fondo e per il successo editoriale che la caratterizza¹. La notorietà delle *Piacevoli notti* non si limiterà alla Penisola e al Cinquecento : infatti, secondo Riccardo Brusagli

nelle *Piacevoli notti* affiora per la prima volta – sembrerebbe dal nulla e senza precedenti – quel patrimonio folclorico - fiabistico che, in seguito, attraverso la mediazione del *Pentamerone* del Basile, l'appropriazione di Perrault e la riscoperta dei fratelli Grimm, entrerà a far parte dell'immaginario europeo².

Uno dei nuclei narrativi più importanti dell'opera e all'origine, forse, del notevole successo da essa riscontrato, è costituito dalla relazione tra

1 Tra il 1551 e il 1608 l'opera conobbe ben venti edizioni, tutte stampate a Venezia. Il *Decameron*, nello stesso periodo, ebbe lo stesso numero di edizioni, ma in tutta Europa.

2 BRUSAGLI (R.), « La novella e il romanzo », in *Storia della letteratura italiana. Volume XV. Il primo Cinquecento*, Roma : Salerno editrice, 1996, p. 867.

infanzia e finzione, che si dispiega con particolare intensità soprattutto nelle favole del primo volume : qui non mancano infatti bambini venuti al mondo con attributi fisici soprannaturali, o che vanno in cerca dell'oggetto magico l'acqua che balla, il pomo che canta –, oppure che nel corso delle loro peregrinazioni incontrano animali antropomorfici.

Il nostro studio ha per scopo di mettere in rilievo l'esistenza nell'opera straparoliana di un nesso tra infanzia, finzione e identità nazionale. Tale indagine ci appare opportuna a causa del contesto storico-politico e linguistico a cui la raccolta è legata. Le guerre tra la Francia e la Spagna per il dominio della Penisola sono evocate nel proemio tramite la fuga del cardinale Ottaviano Maria Sforza e della sua « figliuola » naturale Lucrezia Gonzaga, giovane vedova senza bambini, ambedue costretti « per lo ravoglimento de' malvagi tempi, per gli acerbi odii, per le sanguinolenti battaglie e per lo continovo mutamento de' stati ³ », a lasciar Milano e, dopo un breve soggiorno a Venezia, a rifugiarsi sull'isola di Murano. Anche se in Italia l'identità nazionale sarà al centro di dibattiti soprattutto dopo il Risorgimento, essa era oggetto di disquisizioni anche nel Cinquecento, tramite la ben nota questione della lingua ; una questione a cui Straparola rimanda, in modo indiretto, includendo Pietro Bembo, autore delle *Prose della volgar lingua*, nell'anonimo concistorio formato da Lucrezia Gonzaga ⁴ per trascorrere, tra favole ed enigmi, le ultime tredici notti di carnevale. Il rifugio su un'isola è di per sé un rinvio all'infanzia, poiché condivide con questa la caratteristica di essere uno spazio ad un tempo chiuso e aperto, e quindi di essere un luogo d'attesa ⁵.

Poniamo come premessa che l'identità nazionale poggia su attributi quali la filiazione genetica, una sola lingua, un'identità storica e culturale

3 STRAPAROLA (G. Fr.), *Le piacevoli notti* (a cura di Donato Pirovano), Roma : Salerno editrice, 2000, p. 877 p. ; p. 5. Questa è l'edizione a cui ci riferiremo nel nostro articolo.

4 « A questa dolce e onesta compagnia concorsero molto nobili e dottissimi uomini, tra' quai [...] il dotto Pietro Bembo, cavaliere del gran maestro di Rodi [...] », STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti, op. cit.*, p. 9.

5 Essendo ad un tempo invito al viaggio ma non offrendo in sé le risorse per allontanarsene, l'isola è un luogo d'attesa, al pari dell'infanzia, » / « Parce qu'elle est à la fois invitation au voyage mais n'offre pas par elle-même les moyens de partir, l'île est, comme l'enfance, un lieu d'attente », BOSETTI (G.), *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du xx^e siècle*, Grenoble : Ellug, 1997, 423 p. ; p. 45.

oggetto di trasmissione, un'etica religiosa o laica, un territorio, e che essa è strettamente collegata a un'entità dal ruolo prevalentemente tutelante e ugualitario quale è la nazione.

Ecco alcune delle interrogazioni alle quali vorremmo rispondere: la finzione straparoliana è espressione dell'immaginario infantile oppure affonda le sue radici nella realtà? Sino a che punto può essere considerata un vettore di difesa della condizione infantile? In quale misura la relazione infanzia-finzione riflette quella « comunità politica in fondo immaginaria e immaginata come intrinsecamente limitata e sovrana ⁶ » che è la nazione? Perché le metamorfosi sono spesso il fatto del protagonista fanciullo e non dell'adulto? In un secolo in cui la differenziazione tra il bambino e l'adulto non è ancora netta, come afferma Egle Becchi ⁷, chi è il vero portavoce del sorgere di una coscienza nazionale, seppur come utopia?

1. La finzione nasce dalla mancanza

Nella raccolta straparoliana, la mancanza, *topos* del genere fiaba, è legata a due motivi entrambi connessi con il contesto familiare, ossia l'assenza di una discendenza biologica e l'indigenza economica.

Filiazione biologica versus filiazione adottiva

Nella favola I, 1 il giovane e ricco Salardo Scaglia, dopo il matrimonio con Teodora Doria, adotta, contro la volontà paterna, il figlio di una povera

6 « La nation est une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine », ANDERSON (B.), *L'imaginaire national*, Paris : Éd. La découverte, 1996, 231 p. ; p. 19

7 « La fine del Medio Evo e il Rinascimento introducono una differenziazione progressiva tra infanzia e mondo adulto, senza per questo rinunciare ancora ad anticipazioni che ci appaiono contro natura [...]: un'infanzia sulla quale il mondo degli adulti continua ad esercitare tutto il suo peso, con i modelli d'avvenire ch'esso propone o impone » / « La fin du Moyen Âge et la Renaissance introduisent une distinction progressive entre l'enfance et le monde adulte, sans pour autant renoncer encore à des anticipations qui nous semblent contraires à la nature [...]: une enfance sur laquelle le monde des adultes pèse toujours de tout son poids, avec les modèles d'avenir qu'il propose ou qu'il impose », BECCHI (E.), « Humanisme et Renaissance », in *Histoire de l'enfance en Occident*, Paris : Éd. du Seuil, 1998, p. 164.

vedova, Postumio, per rimediare all'assenza di discendenza, coll'intenzione di allevarlo e di trasmettergli il proprio patrimonio. Nella favola III, 4 Fortunio, che vive in un orfanatrofio, viene accolto da una coppia dalla condizione sociale modesta, e da essa sarà allevato come « proprio e legittimo figlio ⁸ ». In ambedue i casi, il figlio adottivo non sarà fonte di felicità, bensì di violenza : il primo non esiterà a farsi « ammaestrato carnefice ⁹ » del padre per ereditare il patrimonio di questi, ed evitare che un terzo dei beni sia attribuito al boia, mentre il secondo andrà via di casa dopo aver bruscamente appreso le sue vere origini, e l'allontanamento sarà contrassegnato dalla maledizione della madre adottiva :

[...] tutta accesa d'ira e di sdegno, dielli la maledizione, pregando Iddio che se gli avvenisse per alcun tempo di cavalcare il mare, ei fusse dalla sirena non altrimenti inghiottito che sono le navi dalle procellose e gonfiate onde marine ¹⁰.

In materia di adozione come alternativa alla filiazione naturale, Straparola appare vicino a ciò che affermava Leon Battista Alberti ne *I libri della famiglia* : « l'adottare non è cosa se non usitata, giusta e utilissima alle famiglie » ma solo se « vuolsi aver cura d'adottare nati di buon sangue e di buon sentimento, di gentile aspetto, e tali nell'altre cose che la casa mai abbia con ragione da dolersene ¹¹ ». Altrettanti criteri elitari che non rientrano nei casi straparoliani evocati. Ciò dimostra la difficoltà per il caravagginò di considerare l'adozione quale alternativa alla filiazione naturale e, correlativamente, di far di essa uno degli attributi basilari della nazione.

L'assenza di una discendenza biologica riguarda la nobiltà e il popolo, ma anche la monarchia, come illustra la favola II, 1 : il re d'Inghilterra sposa la figlia del re d'Ungheria, la quale « volse la sorte che [...] mai non s'ingravidò ¹² ». Anche se le conseguenze di tale mancanza non vengono evocate nel testo, si intuisce che la posta in gioco è il mantenimento del regime monarchico che, senza discendenti naturali, potrebbe esser sostituito da un'altra forma di potere politico.

8 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti, op. cit.*, p. 217.

9 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti, op. cit.*, p. 25.

10 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti, op. cit.*, p. 218-219.

11 ALBERTI (L. B.), *I libri della famiglia*, a cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Torino : Einaudi, 1994, 478 p. ; p.155.

12 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti, op. cit.*, p. 96.

La ricorrenza nell'opera dell'assenza di una progenie naturale rafforza la prossimità ideologica tra Straparola e Leon Battista Alberti, giacché per l'uno come per l'altro il matrimonio ha per unico scopo la fondazione di quella struttura, la famiglia, importante per la gestione della « masserizia », cioè dei beni, ma anche per l'edificazione di quelle due entità amate dal buon cittadino che sono la patria e la repubblica, e nelle quali è forse ravvisabile una forma *primis* della nazione. Infatti, è proprio ad esse che l'Alberti conferisce il valore rassicurante e tutelante¹³ generalmente attribuito alla nazione, tanto più ch'egli le oppone allo Stato, sede di « finzione, vanità e bugie¹⁴ ».

Ma la finzione non nasce solo dalla sterilità ; essa è legata anche alla realtà economica.

L'indigenza economica

Non di rado, le famiglie monoparentali che Straparola mette in scena appartengono al popolo e appaiono chiaramente caratterizzate dalla povertà : la vedova, figura femminile ricorrente, annunciata nel proemio, ha spesso un solo figlio, e per di più dal comportamento poco proficuo, o perché vittima della sfortuna, come è il caso del pescatore Pietro Pazzo¹⁵ (III, 1), o perché si compiace nell'oziosità, come Lucilio, il fanciullo « il più disutile, il più sonnacchioso che mai la natura creasse¹⁶ » (XIII, 6) e che, come tale, potrà difficilmente diventare il bastone della vecchiaia di sua madre !

In altri casi, la vedova trasmette ai figli i pochi beni che possiede : Bagolana Savonese (V, 2), ad esempio, offre in eredità alle sue figlie, Adamantina e Cassandra, una cassetta di stoppa che, una volta trasformata in filo, sarà venduta al mercato per volontà della sorella maggiore al fine di ricavarne il denaro necessario a comperare « tanto pane, acciò che

13 « [...] il buon cittadino [...] desidererà l'unione, quiete, pace e tranquillità della casa sua propria, ma molto più quella della patria sua e della repubblica [...] », ALBERTI (L. B.), *I libri della famiglia*, op. cit., p. 225.

14 ALBERTI (L. B.), *I libri della famiglia*, op. cit., p. 221.

15 « Costui ogni dì se n'andava a pescare, ma tanto gli era la fortuna nemichevole, che nulla prendeva [...] », STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 165-165.

16 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 752.

ambe due potessero delle sue fatiche la loro vita sustentare ¹⁷ ». Soriana (XI, 1) lascia ai suoi tre figli « uno albuolo nel quale le donne impastano il pane, una panara, sopra la quale fanno il pane, e una gatta ¹⁸ ». Se queste due favole sono ambientate in Boemia e in un'epoca non tanto remota, (« non è gran tempo ¹⁹ », precisa l'autore), la mancanza economica appare legata anche ad un ambiente geografico ad egli ben noto, ossia il territorio bergamasco.

Nella celebre favola dei tre fratelli gobbi (V, 3), di cui esistono numerose versioni, tra le quali indichiamo quella francese intitolata *Les trois bossus ménestrels* ²⁰, Zambò, quale fratello maggiore di sedici anni, è costretto dai fratelli ²¹, con cui condivide una vistosa gibbosità, a lasciare la Valsabbia, provincia di proverbiale povertà e rozzezza : egli incarna così l'emigrazione cinquecentesca degli « zani » bergamaschi, posta sotto il doppio segno della sventura e della fame. Dalla Valsabbia a Venezia e da qui a Roma, Zambò è rappresentativo di quel cosmopolitismo nazionale che caratterizza l'erranza di più protagonisti delle *Piacevoli notti* e che, in alcuni casi, presenta risvolti internazionali non sprovvisti di esotismo.

Ma la favola V, 3 rimanda anche *sui generis* ad un'altra mancanza, quella relativa a una lingua nazionale : infatti, come l'enigma che la completa, essa viene enunciata in dialetto bergamasco. Certo, il dialetto fa parte di quel plurilinguismo che, afferma Cristina Lavinio, « si può annoverare tra le potenzialità stilistiche della fiaba ²² » : ma non potrebbe assumere anche una funzione ideologica ? Se è innegabile che in tal modo Straparola intende conferire maggior realismo al suo personaggio e rafforzarne l'impossibile evoluzione sociale, l'uso del dialetto bergamasco

17 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 345.

18 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 668.

19 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 345.

20 Consultabile in *Fabliaux* (édition de Gilbert Rouger), Paris : Gallimard, 1978, 244 p. : p. 101-105.

21 « [...] conoscendo che tu sei, come è vero, il fratello maggiore, abbiamo pensato che tu debba andare cercando del mondo e che noi che siamo piccoli attendiamo a casa e ad accudire nostro padre, e se nel frattempo troverai qualche buona fortuna per te e per noi, ci scriverai qua e poi noi ti verremo dietro a trovare », STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 362.

22 LAVINIO (Cr.), *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1993, 232 p. ; p. 99.

appare quale spia di un campanilismo in virtù del quale l'identità locale afferma la sua supremazia su quell'identità nazionale che potrebbe scaturire dall'uso del dialetto fiorentino preconizzato, in particolare, da Pietro Bembo, membro del concistorio lucreziano.

La difficoltà per l'autore di far sua l'equazione in base alla quale a una nazione corrisponde una sola lingua è d'altronde illustrata anche dalla favola IX, 5, dove sono messi in scena eruditi bergamaschi che, travestitisi da contadini, rispondono in latino alle domande che veri dotti fiorentini rivolgono loro in materia di teologia e di filosofia. Questi ultimi sono così impressionati dall'erudizione dei finti contadini che, senza neppure entrare a Bergamo, decidono di far ritorno a Firenze, ragione per la quale, afferma Straparola con un ostentato trionfalismo, « i bergamaschi ebbero un privilegio dall'imperatore di poter sicuramente andar per tutte le parti del mondo, senza impedimento alcuno ²³ » ! L'uso di un altro dialetto, quello del contado padovano, nella favola V, 4 conferma il rifiuto dell'autore di aderire profondamente e rigorosamente ai precetti linguistici bembiani. Ecco quanto afferma Donato Pirovano a proposito della lingua delle *Piacevoli notti*:

[...] latinismi, dialettismi (in particolare venetismi) compaiono in misura non cospicua ma neppure trascurabile a variare un lessico che generalmente tende a inserirsi nella tradizione toscana. In questo generale tono medio [...] il termine dialettale e il calco latino, insieme con le varianti fonetiche e i frequenti ipercorrettismi, rivelano lo sforzo linguistico compiuto dall'autore in direzione dei modelli della novellistica tradizionale e sono la spia di un più generale progetto narrativo volto a dare consacrazione letteraria alla fiaba della tradizione orale ²⁴.

Dare una forma letteraria all'oralità appare quindi difficilmente conciliabile con un modello linguistico prestabilito. Ma la favola di Zambò è anche significativa dell'egoismo che caratterizza i rapporti familiari infantili, un egoismo che seppur parzialmente legittimizzato dalla povertà, è rivelatore di « una società che non sente o non riconosce più le proprie possibilità di scelta e di controllo ²⁵ ». In un contesto così negativo, quali caratteristiche riveste la finzione e quali sono le sue funzioni ?

23 STRAPAROLA (G. Fr), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 612.

24 PIROVANO (D.), *Introduzione alle Piacevoli notti*, op. cit., p. XLVII.

25 MAZZACURATI (G.), « La narrativa di Giovan francesco Straparola e l'ideologia del fiabesco », in *Forma e ideologia*, Napoli : Liguori, 1974, p. 111.

2. Forme e finalità della finzione

Una delle caratteristiche salienti rivestite dalla relazione tra l'infanzia e la finzione nell'opera straparoliana risiede nelle fecondazioni meravigliose e nell'oggetto dalle proprietà soprannaturali.

Le fecondazioni « meravigliose »

L'impossibilità di fondare una famiglia viene spesso risolta tramite fecondazioni operate da « altiere fate ²⁶ », o da una biscia dal nome parodicamente provvidenziale, Samaritana. Gli esseri che verranno al mondo saranno ben lungi dall'aver un'identità umana normale : essi saranno dotati di membra porcine, come Re-Porco (II, 1), o come Biancabella (III, 3), di una bellezza e di virtù tali che « non umana ma divina pareva ²⁷ », oppure di attributi fisici soprannaturali come quelli dei figli di Chiaretta (IV, 3) , dai capelli dei quali escono perle e gemme preziose. In ognuno di questi esempi, l'essere metà umano-metà meraviglioso è confrontato, come oggetto o soggetto, ad una violenza, fisica o psicologica, che può raggiungere livelli estremi. Re-Porco, ad esempio, uccide le sue prime due mogli, nell'ambito della classica triplicazione della prova, vendicandosi in tal modo del loro rifiuto di trascorrere la notte di nozze con lui, a causa della sua repellente identità ²⁸.

Biancabella e Chiaretta subiranno rispettivamente la gelosia della matrigna e della suocera che, per la prima, si tradurrà con l'amputazione degli occhi e delle mani, mentre per la seconda darà luogo all'abbandono dei tre figli con un'intenzione esplicitamente infanticida. In questi due casi l'antagonismo provoca l'allontanamento dalla cellula familiare e il desiderio del giovane protagonista, o dei suoi discendenti, di ritrovare la persona

26 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 96.

27 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 200.

28 « Andatosene adunque a l'ora debita il porco tutto di letame e di carogne impiastracciato al pomposo letto, con il grugno e le zampe levò le sottilissime linciucola, e imbruttato ogni cosa di fetente sterco, appresso la sua sposa si coricò. La quale non stette molto che s'addormentò. Ma il porco fingendo di dormire con le acute sanne sì fortemente nel petto la ferì, che incontanente morta rimase », STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 99-100.

geneticamente ad esso più vicina, ossia Samaritana per Biancabella ²⁹, e i loro veri genitori per i tre figli di Chiaretta ³⁰, il che dimostra ancora una volta che per Straparola la filiazione biologica prevale sulla filiazione adottiva.

Il bambino e l'oggetto magico : il ruolo chiave dell'antagonista

Nelle *Piacevoli notti*, la favola IV, 3 spicca non solo per la sua appartenenza al ciclo di *Cenerentola* e per le innumerevoli versioni ad essa riallacciabili, tanto francesi quanto italiane ³¹, ma anche per l'importanza che gli oggetti magici vi rivestono. Essi appaiono nel momento in cui il gruppo antagonistico, impersonato dalla comare, sorta di aiutante « magico » dell'aggressore, si rende conto che i tre figli di Chiaretta sono ancora vivi, mentre credeva di essersene definitivamente disfatta. Ricordiamo che il desiderio di farli morire è strettamente legato alla gelosia delle sorelle e della suocera di Chiaretta : le prime non accettano la sua ascesa sociale tramite il matrimonio con re Ancilotto, e la seconda disapprova questa *mésalliance* che considera un disonore per la famiglia reale. Dopo il parto, i tre bambini che Chiaretta ha messo al mondo vengono sostituiti con tre cani botoli ; la sostituzione la fa apparire come colei che non ha mantenuto la promessa di una progenie meravigliosa, e Chiaretta viene condannata dal marito a vivere in una scaffa e a nutrirsi di immondizie, mentre i tre « innocentissimi fanciulli ³² » sono oggetto di un tentativo di infanticidio che, per volontà divina, fallisce grazie all'intervento di un mugnaio che li adotta e li nomina Acquirino, Fluvio e Serena.

La cerca dell'oggetto magico è orchestrata dalla comare e ha per scopo di ritardare l'agnizione dei tre bambini da parte del padre. L'acqua che

29 « [...] la sventurata Biancabella cominciò andare per la selva, Samaritana chiamando, e le stride e i lamenti andavano sino al cielo », STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 209.

30 « Già erano venuti e' tre fanciulli alla giovenil età, quando persentiro che di Marmiato monaio e di Gordiana figliuoli non erano, ma trovati in una cassetina che giù per lo fiume scorreva », STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 280.

31 Al testo straparoliano si rifà *La Princesse Belle-Étoile et le Prince Chéri* di Madame d'Aulnoy, ma anche la fiaba teatrale di Gaspare Gozzi, *L'augellin bel verde*. Italo Calvino proporrà una versione moderna di quest'ultima nella sua raccolta intitolata *Fiabe italiane*, Milano : Einaudi, 1971, 689 p.

32 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 278.

balla, il pomo che canta e l'Uccel bel verde, « il quale di e notte ragiona e dice cose meravigliose ³³ », sono presentati dall'antagonista a Serena come altrettante fonti di felicità. Se i fratelli di Serena compieranno con successo i primi due compiti difficili, lo scacco riscontrato nella terza cerca, che ha per scopo di trovare l'Uccel bel verde, si traduce con la pietrificazione dei due mandatari, e ciò costringerà la bambina ad intervenire in prima persona :

A Serena, che molti mesi aveva con desiderio aspettato Fluvio e Acquirino suoi dilette fratelli, parve di avergli ormai perduti e non vi esser più speranza di rivedergli. Onde stando ella in tale rammarico e l'infelice morte de' fratelli piangendo, determinò tra se stessa di provare sua ventura [...] ³⁴.

Nel prendere l'iniziativa di ritrovare i propri fratelli e nel ricatto a cui procede con l'uccello che è riuscita a far prigioniero, la libertà contro la piuma che ridarà la vita ai suoi fratelli, Serena appare quale persona adulta : il ruolo salvifico ch'ella svolge è l'espressione della sua evidente maturità. Ed in tal senso la favola straparoliana annuncia ulteriori personaggi fiabeschi, tra cui, ovviamente, Pinocchio. Gli oggetti magici avranno un ruolo importante anche nella sezione narrativa dedicata allo scioglimento, giacché riveleranno l'identità delle antagoniste, una rivelazione a cui farà seguito la loro immediata condanna al rogo e la correlativa riabilitazione di Chiaretta. La finzione dà così forma ad un discorso sociale utopistico, basato com'è sull'unione artificiosa e interessata del popolo e della monarchia, ma nel contempo non è proprio tale utopia a rimandare al concetto di nazione ? La risposta a tale interrogazione richiede l'analisi di un'altra favola, in cui il potere politico è rappresentato alle prese con una sorprendente bambola che defeca denari...

La bambola caca-denari, ovvero la derisione del potere monarchico

Nella favola V, 2, una delle più riuscite, a parer nostro, delle *Piacevoli notti*, il filo portato al mercato da Adamantina, allo scopo di esser venduto per poter acquistare il pane necessario a sopravvivere, è barattato con una magnifica bambola, il che suscita la violenza di Cassandra nei confronti della sorella minore, accusata di disubbidienza.

33 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 288.

34 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 289.

La sequenza dialogizzata che segue questo episodio iniziale denota, da parte dell'autore, una conoscenza realistica del comportamento infantile : Adamantina si comporta con la bambola, giocattolo conosciuto sin dall'Antichità, come se questa fosse un essere umano, proprio come sogliono fare i bambini quando giocano. Nel contempo, le risposte che quest'ultima le dà si inseriscono in quell' « unidimensionalità » della fiaba così cara a Max Lüthi, in virtù della quale il meraviglioso è assorbito dal naturale, poiché « la creatura terrena non ha la sensazione di incontrare nell'essere ultraterreno un'altra dimensione ³⁵ », ed è quindi naturale che una bambola si esprima umanamente ! Ma, in questa favola, la finzione si coniuga con un'altra facoltà dalle caratteristiche carnevalesche : grazie alla capacità di defecare denari, la bambola permette alle due sorelle di arricchirsi, e ciò provoca la gelosia di una loro vicina. Quest'ultima se ne impradonisce dilettevolmente ma, secondo la logica del genere fiabesco, l'oggetto tra le mani dell'aggressore perde la sua facoltà magica : se ne disfa e la bambola finisce coll'essere usata dal re Drusiano per « nettar messer lo perdomene ³⁶ ». Egli rimpiangerà amaramente tale disattenzione, giacché

La poavola con e' denti gli aveva presa una natica, e si strettamente la teneva, che gridare ad alta voce lo faceva [...]. E alle volte con le mani gli apprendeva e' sonagli e si fatta fretta gli dava che gli faceva vedere quante stelle erano in cielo a mezzogiorno ³⁷.

L'episodio è ampiamente rappresentativo di quel comico-serio identificato da Mikail Bachtine a proposito della letteratura carnevalesca, a cominciare dalla derisione della monarchia, tramite la trivialità dell'atto in cui viene rappresentata e la violenza fisica da essa subita, per finire con l'intervento del popolo, impersonato da Adamantina, indispensabile per porre fine al tormento del re. Il ruolo salvifico ch'ella svolge sarà ricompensato con il matrimonio con re Drusiano, il che dimostra l'adesione di Straparola al principio in base al quale « la nazione come concetto è nata dalla lotta

35 LÜTHI (M.), *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano : Mursia, 1979, 174 p. ; p. 21.

36 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 353.

37 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 353

contro il potere monarchico e contro la divisione sociale in classi dai diritti inuguali³⁸ ».

Ma nelle *Piacevoli notti* l'infanzia può entrare in contatto con un oggetto che nonostante il suo carattere normale, viene considerato magico per le potenzialità economiche ad esso legato.

Verginea e la catena d'oro di Francesco II Sforza

Nell'*incipit* della IX, 3 figura una premessa autoriale in base alla quale il testo « ritiene più della istoria che della favola³⁹ ». La finzione vi è tuttavia presente. Il duca di Milano, Francesco II Sforza, ancora adolescente e « amato da altri giovani per gli costumi e le prodezze sue⁴⁰ », si smarrisce in un bosco durante un episodio di caccia, evidente allegoria della sua impossibilità di governare il ducato, che infatti dopo la sua morte, sarà dominato dalla Corona spagnola. Dopo esser stato ospitato da una famiglia di contadini poveri, subisce la violenza di questi ultimi che, nella collana d'oro ch'egli ha al collo, vedono una sorta di oggetto magico, grazie al quale potranno arricchirsi. Il complotto ordito dal capofamiglia, Malacarne, sorta di demone dantesco, il cui nome lascia poco spazio al compromesso (!), verrà sventato grazie alla rivelazione, fatta con piena innocenza, della bambina di cinque anni, Verginea, appartenente alla famiglia che la morsa economica ha reso improvvisamente antagonista. La finzione si coniuga con il realismo : attratta anch'essa dalla preziosa collana, Verginea rifiuta che il duca gliela offra, e si rivela quale personaggio visionario e onnisciente, tipico delle fiabe : « Ella sarà ben mia, perciòché il padre mio e la madre mia ve la vogliono torre e ammazzarvi⁴¹ ». Il trionfo del duca, la cui tenerezza nei confronti di Verginea si inserisce in un ritratto idealizzato del principe, è quindi reso possibile da quella seconda forma di aiutante magico che la giovane protagonista impersona e che è in linea con il mito

38 « La nation comme concept est née de la lutte contre le pouvoir monarchique et contre la division sociale en classes aux droits inégaux », THIESSE (A.-M.), *La création des identités nationales*, Paris : Éd. du Seuil, 1999, 302 p. ; p. 229.

39 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 586.

40 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 587.

41 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 590.

dell'innocenza infantile di origine biblica, e di cui l'autore propone altri due esempi nelle favole II, 3 e III, 1.

Attraverso Verginea, Straparola esalta l'ultimo rappresentante di quella dinastia di cui avrebbe desiderato il mantenimento politico nel milanese affinché ostacolasse quell'egemonia spagnola che renderà tanto più difficile l'edificazione di un'identità nazionale. L'enigma che conclude la favola IX, 3 merita di essere qui riprodotta per la soluzione a cui dà luogo :

« Signori, e' l ci è una cosa fra noi
Che non si vede ; e va, né pur si move ;
Anzi è partita, né più torna poi :
E qui sta ferma e gita è non so dove.
Molti e diversi son gli effetti suoi
Chè, non partendo, se ne vola altrove.
Qual alma fia di voi si' ingeniosa
Che sappia indovinar questa mia cosa ⁴² ? »

Come per la stragrande maggioranza degli enigmi, la soluzione viene enunciata e commentata dal narratore della favola : si tratta del pensiero. Rappresentato come materia volubile e incontrollabile, esso rinvia metaforicamente all'assenza di una guida politica che avrebbe potuto mantenere l'indipendenza del ducato di Milano, di prima importanza per l'indipendenza di tutta l'Italia ⁴³.

Straparola propone quindi una rappresentazione della bambina come *puella angelica* nella quale è palese vedere lo specchio del contesto religioso controriformistico, ma anche di un periodo contraddistinto da conflitti particolarmente violenti che inducono a considerare l'infanzia come il vettore di protezione del potere politico, in un sorprendente rovesciamento dei ruoli. Un rovesciamento che può assumere risvolti anche più accentuati, tramite le metamorfosi.

42 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, *op. cit.*, p. 594.

43 Federico Chabod pone in rilievo « la connessione fra il destino di Milano e la *libertas Italiae* [poiché] il dominio della città di sant'Ambrogio e del suo stato appare decisivo ai fini di tutta la situazione politica della penisola [...] », in *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino : Einaudi, 1971, 516 p. ; p.15.

3. Le metamorfosi : allegoria della cerca di un'identità nazionale

Uno dei caratteri salienti che la finzione riveste nelle *Piacevoli notti* è costituito dalle metamorfosi corporee, le quali coinvolgono soprattutto il giovane protagonista. In quale misura possono essere considerate un'allegoria della cerca di un'identità nazionale, e non solo come un semplice gioco tra identità e alterità dettato dal carnevale ?

Origine e finalità delle metamorfosi

Nella favola III, 4 la metamorfosi corporea del protagonista, Fortunio, appare quale dono dei tre animali ch'egli ha incontrato durante la sua erranza e che, in tal modo, esprimono la loro gratitudine per l'equa divisione della preda catturata a cui sono potuti giungere grazie al suo intervento. L'aquila, il lupo e la formica gli trasmettono la facoltà di acquisire le loro sembianze :

Il lupo in riconoscimento del passato giudizio disse : - Fratello, io ti do questà virtù, che ogni volta che 'l tuo desiderio sarà di divenire lupo, e dirai fust'io lupo, incontante di uomo in lupo tu ti trasformerai, ritornando però a tuo bel grado nella tua forma prima -. E in tal maniera fu altresì da l'aquila e dalla formica beneficiato⁴⁴.

Il carattere provvisorio dell'alterità acquisita viene esplicitamente sottolineato e appare come una ricompensa per un'azione dettata dalla capacità di giudicare che, in definitiva, è l'espressione di un'etica sociale. Invece nella favola VIII, 5 la metamorfosi non è il risultato di un dono che, secondo Max Lüthi, « getta l'eroe nell'avventura o lo guida nelle sue vicissitudini ⁴⁵ », bensì di un apprendimento che si iscrive nella trasgressione e che ricorda in modo manifesto le metamorfosi apuleiane. Dionigi spia maestro Lattanzio, il sarto presso il quale è apprendista, mentre pratica di nascosto la negromanzia : ben presto, egli trascura l'ago e le forbici, e finisce col superare il maestro nella capacità di acquisire altre identità. Questo racconto è importante per due motivi : rispecchia una realtà della condizione infantile, ossia la necessità di lavorare per provvedere ai bisogni economici della famiglia, nella fattispecie del padre che, come sovente nella raccolta straparoliana, è contraddistinto anche da una stravolgente debolezza psicologica, e nel contempo giustifica l'opinione di Max Lüthi secondo la quale la metamorfosi permette all'eroe di superare l'ostacolo. Fortunio potrà evadere dal ventre

44 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 220.

45 LÜTHI (M.), *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, op. cit., p. 108.

della sirena tramutandosi in aquila, e Dionigi sfuggirà alla violenza del maestro tramite una serie di metamorfosi – attraverso le quali egli investe il regno animale, vegetale e minerale –, tutte altrettanto rapide e spettacolari, inserite come sono in una rivalità « scientifica » tra maestro e allievo.

In entrambi i casi, il cambiamento di identità riveste una finalità riparatrice che si concretizza con una violenza estrema, a giudicare dal divoramento che ne costituisce l'apoteosi scenografica: Fortunio diventa licanthropo per divorare la madre adottiva e il fratello, e Dionigi, mutatosi in volpe, divora Lattanzio che ha rivestito l'apparenza di un gallo.

In ambedue le favole, la metamorfosi, intrinseca all'infanzia, appare quale allegoria di un'identità nazionale in fieri per le pulsioni umane e soprattutto per la violenza familiare e sociale a cui è strettamente collegata. Occorre tuttavia osservare che *in finis*, questa modalità della finzione permette al giovane protagonista di affermarsi nei confronti dell'adulto, profondamente egoista e, in tal senso, essa fa dell'infanzia il vettore possibile di un ordine nuovo, più giusto, ma realizzabile in un universo geografico che non sarà più quello natio.

Per avere un'idea più completa del gioco con l'identità e dei suoi risvolti in materia di identità nazionale, è opportuno prendere in considerazione anche quelle che potremmo definire due forme secondarie della metamorfosi, ossia la trasfigurazione e la metafora, entrambe presenti nelle *Piacevoli notti*.

Trasfigurazione e metafora

Identificata da Vladimir Propp come la ventinovesima funzione svolta dal personaggio della fiaba, la trasfigurazione⁴⁶, intesa come acquisizione di una nuova apparenza fisica esteriore per un soggetto che conserva la sua identità umana, è presente nella raccolta straparoliana nelle favole III, 1 e XI, 1. In ambedue i testi, essa è l'opera, diretta o indiretta, di un animale fatato, un tonno e una gatta, i quali dotano rispettivamente Pietro Pazzo e Costantin Fortunato di quell'apparenza fisica che permette loro non solo la riabilitazione, ma addirittura l'ascesa sociale. Grazie ai poteri ereditati dal tonno parlante, la principessa Luciana fa diventare Pietro Pazzo « il più

46 PROPP (V.), *Morphologie du conte*, Paris : Éd. du Seuil, 1965, 254 p. ; p. 77-78.

bello e più saggio uomo che allora nel mondo si trovasse ⁴⁷ », mentre il secondo riesce a sposare la figlia del re grazie all'aiutante magico, la gatta fatata, e alla strategia basata sul finto annegamento e la menzogna a cui ricorre il felino. Il testo annuncia la celeberrima fiaba perraultiana *Le chat botté*, anche se nella versione straparoliana manca l'attributo degli stivali, e racchiude quella che Vladimir Propp nomina la forma « razionalizzata e umoristica » della trasfigurazione, giacché « non c'è qui nessun cambiamento di aspetto propriamente detto, ma una trasformazione apparente, dovuta all'inganno ⁴⁸ ».

Nelle due favole in esame è manifesta la volontà dell'autore di fare della finzione una sorta di regolatore sociale, un desiderio conforme a un'epoca in cui l'appartenenza alla collettività era basata soprattutto su criteri economici e, come tale, fonte di numerose ingiustizie. E quindi se è incontestabile che Straparola soddisfa quella che André Jolles chiama la « morale ingenua ⁴⁹ » del lettore di fiabe, in virtù della quale l'ingiustizia va riparata secondo il giudizio sentimentale di quest'ultimo, è anche vero che tale morale riveste una innegabile dimensione politica. Infatti, la trasfigurazione può certo sfociare nella perdita della pelle porcina per un re venuto al mondo con un'identità ibrida, ma rimarrà impressa nel nome con cui verrà acclamato, ossia Re-Porco !

Un altro esempio di trasfigurazione identitaria ci viene offerto dalla messa in scena dell'adolescente Flamminio Veraldo (IV, 5), il cui girovagare per il mondo ha per scopo di soddisfare il suo profondo desiderio di sapere che cosa è la morte. Soltanto una vecchia strega riuscirà, tramite una decapitazione e una ricomposizione corporea a scopo didattico, a fargli cambiare atteggiamento: avendogli deliberatamente messo il viso all'indietro, egli vede la parte meno nobile del proprio corpo e ne prova una tale paura che rinuncia alla sua cerca assurda. Se questo inno alla vita si inserisce nella deontologia carnevalesca che sorregge l'opera, esso appare tuttavia a controcorrente di quegli umanisti della prima metà del Cinquecento che nei loro trattati difendevano una pedagogia meno violenta, come Erasmo da Rotterdam e Silvio Piccolomini, ad esempio.

47 STRAPAROLA (G. Fr.), *Piacevoli notti*, op. cit., p. 173.

48 « Il n'y a ici aucun changement d'aspect proprement dit, mais une transformation apparente, due à une tromperie », PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, op. cit., p. 78.

49 JOLLES (A.), *Formes simples*, Paris : Éd. du Seuil, 1972, 213 p. ; p. 190.

La violenza, ricorrente nelle favole, caratterizza anche le metafore su cui sono basati gli enigmi. Se l'infanzia vi è globalmente assente, giacché solo due ottave vi rimandano esplicitamente, ossia la II, 2 che ha per soluzione lo studente e la VII, 4 la cui soluzione è la pietà romana, in riferimento alla nota leggenda della ragazza che diede il seno al padre in prigione per evitare che morisse di inanizione, questa parte della raccolta può essere riallacciata indirettamente alla questione dell'edificazione di un'identità nazionale. Infatti, la metafora, su cui gran parte degli enigmi è costruita, racchiude quegli attributi identificati da Paul Ricoeur che sono applicabili all'infanzia quali, ad esempio, il moto, la trasgressione, l'istruzione e la finzione⁵⁰. Inoltre, l'uso di questo procedimento stilistico serve a « proiettare e a rivelare un mondo⁵¹ » caratterizzato dalla mitologia (le Parche, soluzione dell'enigma IV, 5), la cultura (il tavoliere e il gioco, soluzioni degli enigmi V, 3 e XIII, 5), e da oggetti quotidiani (le forbici, lo specchio) o in relazione con l'universo rurale (il baco da seta, il lino, il frumento...).

La frequente incapacità del gruppo di trovare la soluzione – solo quattordici enigmi su settantré sono risolti –, la sua costante impotenza nel giungere al deciframento è anch'essa emblematica di un microcosmo che tenta di costruirsi un'identità, senza veramente riuscirci.

Al termine di questa analisi, appare evidente che il rapporto tra l'infanzia e la finzione, preminente nella componente in prosa delle *Piacevoli notti*, può essere considerato quale specchio di una riflessione embrionale in materia di identità nazionale. Infatti, tale relazione nasce e si sviluppa soprattutto in seno alla famiglia, struttura nella quale l'individuo trova le prime radici identitarie e che l'appartenenza alla collettività completerà.

Legato ad una filiazione naturale, adottiva o fittizia, il bambino vi viene rappresentato con attributi che si inscrivono nella realtà, ma che appartengono anche ad un'evidente idealizzazione: egli si ribella all'autorità parentale, esprime violentemente le sue pulsioni, è dotato di qualità e responsabilità tipiche dell'età adulta, ma rivela un'innocenza salvifica di

50 RICOEUR (P.), *La métaphore vive*, Paris : Éd. du Seuil, 1975, 412 p ; p. 47-61.

51 « La métaphore a le pouvoir de projeter et de révéler un monde », RICOEUR (P.), *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 120.

stampo religioso quando è in contatto con un potere politico dalla sconvolgente fragilità.

Grazie alla finzione, parzialmente mossa dall'antagonista e dalle forme variegata, il fanciullo straparoliano afferma la sua superiorità sull'adulto che, sia nelle vesti di genitore che in quelle dell'esponente politico, è spesso debole e incapace di impersonare la ricerca di un'identità nazionale per la stasi che lo caratterizza. Tramite le metamorfosi e l'oggetto magico, ad esempio, il fanciullo straparoliano riesce a essere riabilitato e a capovolgere le strutture socio-politiche esistenti, dando così forma a un nuovo ordine, più equo e maggiormente tutelante, ma ovviamente utopico.

Situate tra « letteratura d'autore e documento di indatabile folclore ⁵² », le *Piacevoli notti* appaiono come uno zibaldone in cui si dispiega un patrimonio folclorico collettivo che, nel suo esser oggetto di trasmissione, fa parte di quell'eredità comune a cui è connessa l'idea soggettiva della nazione.

In tal senso, il misterioso caravaggino merita di essere considerato il degno predecessore di Giuseppe Pitrè e di favolisti che, nell'Ottocento e nel Novecento, si serviranno del patrimonio popolare al fine di soddisfare quella ricerca del Graal che è l'identità nazionale.

52 MAZZACURATI (G.), « La narrativa di Giovan francesco Straparola e l'ideologia del fiabesco », art. cité, p. 67.



Elsa CHAARANI-LESOURD

Centre de recherche « Romania » (EA 3465)
Université Nancy 2

IDENTITÉ CHOISIE, IDENTITÉ SUBIE : LES ENFANTS DES *CONFESSIONI À CUORE*

ENFANCE ET IDENTITÉ DANS DEUX ROMANS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Introduction et définitions

Le mot « enfant » vient du latin *infans* qui signifie « qui ne parle pas » et, lorsqu'on étudie un pays de culture catholique, il est sans doute important de rappeler que, pour les chrétiens, le Christ est arrivé sur la Terre sous la forme d'un enfant, c'est-à-dire qu'il a partagé la condition humaine dans toute l'étendue de sa faiblesse, depuis le statut de nourrisson entièrement dépendant de ses parents jusqu'à celui, encore moins enviable, de persécuté. Cela posé, on peut constater que la langue italienne est plus précise que le français pour désigner l'enfance et les enfants¹. Sans même parler des *vezzeggiativi*, « *fantolino, pargoletto fante* », l'italien possède plusieurs mots pour désigner l'enfant (*bimbo, bambino, fanciullo*) et deux pour désigner l'enfance (*infanzia, fanciullezza*). En français, pour retrouver une telle variété, il faut recourir à l'argot (« gosse, gamin, minot, loupiot, mouflet, lardon, chiard, morveux »), riche, mais assez nettement péjoratif. Cette constatation conduit à se demander si cette différence lexicale correspondrait à un intérêt qualitativement différent pour la figure de l'enfant dans la culture italienne par rapport à la culture française.

¹ Le mot « enfant » comme *infante* a pour racine le mot latin *infans*, qui signifie « qui ne parle pas » ; *bambo et bimbo* sont des onomatopées reflétant l'incapacité de l'enfant petit à parler et sont à l'origine du mot français « bambin ».

Le mot *infanzia* possède plusieurs acceptions dont deux nous intéressent ici ² : l'enfance comme période initiale de la vie, et l'enfance définie comme l'ensemble des enfants, comme dans l'expression « protection de l'enfance ». L'enfance, dans *Le Confessioni d'un Italiano*, correspond nettement à la première de ces deux acceptions, puisqu'il s'agit des mémoires ou confessions d'un octogénaire, Carlo Altoviti, qui raconte sa longue vie depuis son arrivée en 1775, en tant que nourrisson, au château de Fratta, dans le Frioul, jusqu'à 1858. Cette dernière date est aussi bien celle de la rédaction imaginaire de ces mémoires que celle de l'écriture réelle du roman par son auteur, Ippolito Nievo, âgé, lui, de 26 ans. L'octogénaire narrateur évoque donc, dans les premiers chapitres du roman, la période de son enfance, et malgré l'évocation d'un petit groupe d'enfants, la première partie du roman est surtout centrée sur deux protagonistes, Carlo Altoviti enfant, appelé Carlino, et sa cousine, la petite Pisana. Le roman fut publié posthume en 1867, six ans après la mort de son auteur.

Le second roman est *Cuore*, d'Edmondo De Amicis, publié en 1886. Il correspond à la seconde acception du terme *infanzia*, (« l'ensemble des enfants ») car il se présente sous la forme du journal intime d'un jeune écolier, Enrico Bottini, qui raconte la vie du groupe des enfants de sa classe et de son école, à Turin, avec un élargissement à dix figures de jeunes garçons héroïques, protagonistes des récits édifiants destinés par le maître aux écoliers.

Le Confessioni furent écrites à la veille des grands bouleversements de l'unification, et elles sont habitées par cette impatience veinée d'optimisme de la création d'une société qui se voit sur le point de naître, alors que *Cuore*, entièrement occupé à l'édification patriotique et morale des jeunes écoliers italiens, semble plutôt correspondre à l'injonction autoritaire attribuée à Massimo d'Azeglio : « *Abbiamo fatto l'Italia, ora bisogna fare gli italiani.* » C'est précisément ce contraste temporel et historique qui justifie le choix de ces deux romans si différents. On peut en effet se demander dans quelle mesure les enfants évoqués dans ces deux romans sont en quête d'une identité individuelle et quelle relation ils entretiennent avec l'identité collective nationale, puisque les deux romans sont marqués, quoique différemment,

2 Le terme *bimbo* désigne un enfant vraiment très petit, tandis que celui de *bambino* s'applique à un enfant de moins de six ans ; quant à *fanciullo*, il est employé à partir de six ans jusqu'à la puberté.

par le *Risorgimento*. Enfin on cherchera à dire si la mise en valeur de la figure des enfants pourrait correspondre à une particularité de la culture italienne.

La figure de l'enfant rebelle dans *Le Confessioni d'un Italiano* d'Ippolito Nievo

Avant toute autre considération, il faut souligner que, dans les *Confessioni*, les enfants sont des personnages à part entière, valorisés dans leur condition d'enfant. Un personnage porteur des valeurs positives du roman, le vieux serviteur Martino, écrit dans un cahier des maximes destinées à sa propre méditation :

Oublie les plaisirs qui te viennent de ce qui est au dessus de toi ; recherche-les dans l'amour des humbles. Jésus-Christ aimait les enfants, les gueux, et les estropiés³.

Le lecteur découvre cette phrase qui promeut l'amour des enfants bien après que Martino ne l'ait mise en pratique envers le protagoniste Carlino, le petit orphelin honni par sa tutrice, qui n'est autre que sa tante, la Comtesse de Fratta. Car c'est bien le pauvre vieux Martino qui joue à la fois le rôle d'un père et d'une mère envers le nourrisson déposé à Fratta dans une corbeille. Au-delà du mythe romantique de l'enfance et de l'innocence persécutée, cette citation indique qu'une des origines culturelles de la valorisation et du respect des enfants dans le roman est le message évangélique de l'amour envers les plus humbles. Or, ce message occupe une place centrale dans la culture italienne : en Italie, il fut revalorisé par un des personnages historiques les plus célèbres et les plus culturellement emblématiques du pays, François d'Assise, et l'esprit franciscain habite, outre Martino, au moins un autre personnage des *Confessioni*, Clara di Fratta⁴.

3 « Dimentica i piaceri che ti son venuti di sopra a te; cercali sotto a te nell'amore degli umili. Gesù Cristo amava i fanciulli, i cenciosi, e gli storpii. » NIEVO (I.), *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di Simone Casini. Parma : Guanda, 1999, chap. VIII, p. 529, désormais abrégé en CI, suivi du numéro du chapitre en chiffre romain et du numéro de la page en chiffre arabe.

4 Qu'il me soit permis de renvoyer ici à mes travaux : CHAARANI LESOURD (E.), *Sous le soleil de François*, in *Ippolito Nievo et le roman kaléidoscope*, Dossier pour l'habilitation à diriger des recherches. Nancy : Université Nancy 2, 2003, chap. XVI, p. 245-284.

Non seulement les enfants des *Confessioni* sont valorisés, mais ils vont jusqu'à refuser l'identité qu'on veut leur dicter et finissent même par imposer celle qu'ils se choisissent à leurs parents ou à leurs éducateurs. Il est extraordinaire de constater que le premier enfant mis en scène dans les *Confessioni*, au chapitre premier, est un enfant rebelle à l'autorité de son père : il ne s'agit pas de Carlino, mais de son oncle, Monsignor Orlando. Une analepse dramatisée, et donc très vivante, raconte l'épisode de l'enfance d'Orlando que son père destine à la carrière militaire, où le jeune garçon lui résiste et décide d'entrer dans les ordres, ce qui lui permettra de satisfaire toute sa vie son vice, la gourmandise⁵. L'épisode a au moins deux significations. D'abord le personnage s'inscrit dans l'histoire de la littérature italienne comme une sorte d'« anti-Gertrude » puisque la tragédie de cette jeune fille du roman de Manzoni *Les fiancés*, contrainte de prendre le voile, fait ici l'objet d'un « travestissement burlesque⁶ » et en outre, il faut voir dans cet épisode la représentation, sous la forme d'une scène familiale, de la décadence de la noblesse. Mais l'utilisation par Nievo d'une scène d'intérieur pour évoquer une inéluctable évolution sociale est un signe qu'il faut également interpréter comme la mise en scène par l'auteur d'un autre déclin, non moins inéluctable : celui de l'autorité paternelle sur les enfants, qui s'amorce au dix-neuvième siècle.

L'autre enfant rebelle à l'autorité est Pisana. Fillette et adolescente, la deuxième fille du comte de Fratta est à l'opposé de ce que l'on attend à l'époque d'une jeune fille : expansive, bavarde, impudique, imprévisible, parfois explosive, elle ne possède aucune des qualités traditionnelles de la jeune fille à marier : réserve, pudeur, douceur, constance, tranquillité. C'est qu'elle aussi a été construite par Nievo en contraste avec un personnage des *Fiancés*, la douce, prévisible et vertueuse Lucia Mondella. Mais il est une autre *fanciulla* qui, malgré des apparences trompeuses, résiste à l'autorité de son père : la première fille du comte de Fratta, Clara, sœur aînée de Pisana, se présente comme l'idéal de la jeune fille accomplie : douce, angélique, accomplie, elle partage son temps entre les pauvres qu'elle secourt

5 Cl, I, p. 21-29.

6 Cette expression forgée par Gérard Genette est utilisée par Giovanni Maffei pour qualifier la réécriture nievienne de l'histoire de Gertrude dans cet épisode de l'enfance d'Orlando. Cf. MAFFEI (G.), *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*. Napoli : Liguori, 1990, p. 164 et GENETTE (G.), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, 573 p. ; p. 77 sqq.

et sa grand-mère à qui elle tient compagnie. Pourtant c'est bien elle qui, avec une opiniâtreté qui déjoue le stéréotype de la tendre jeune fille romantique, refuse tous les prétendants que ses parents veulent lui imposer, par amour pour le roturier Lucilio.

Le troisième point important des *Confessioni* est la conviction qui s'y exprime que les expériences de l'enfance sont décisives dans l'âge adulte, comme le montrent plusieurs citations dont celle-ci :

C'est souvent le hasard seul qui prépare le nutriment de la raison avant même que celle-ci ne soit née. Et ainsi les circonstances de l'enfance, si elles ne décident pas de la conduite de toute une vie, forment souvent à leur façon ces opinions qui, une fois établies, deviennent pour toujours l'aiguillon de nos actions. Et donc, prenez soin des enfants, mes amis ⁷ [...]

Dans cette perspective, il est logique que l'éducation ait pour notre auteur une importance capitale, et cette citation se poursuit du reste par une longue tirade moraliste sur la nécessité de cultiver la vertu et de combattre le vice dès le plus jeune âge. Voici un exemple de ce moralisme que Nievo exprime dans les interventions les plus autoritaires de l'octogénaire :

[...] l'éducation pourrait faire beaucoup en cultivant la raison, la volonté, la force, avant que la sensualité ne prenne le dessus. Je ne suis pas bigot et je ne prêche pas pour le bien abstrait des âmes. Je prêche pour le bien commun et pour le bénéfice de la société à laquelle la pureté des mœurs est profitable et nécessaire comme la santé des humeurs l'est au bon développement du corps. La force physique, la constance des sentiments, la clarté des idées et la force des sacrifices sont ses corollaires, et ces dons merveilleux, raffermis par une longue habitude des individus et appliqués par eux à la sphère sociale, pourraient faire germer, grandir et hâter les meilleurs destins d'une nation entière.⁸

7 « È spesso la sola fortuna che viene apparecchiando i nutrimenti alla ragione prima ancora che questa non sia nata. E così le circostanze dell'infanzia, se non governano l'intero tenore della vita, educano sovente a modo loro quelle opinioni che formate una volta diventano per sempre gli incentivi delle opere nostre. Perciò badate ai fanciulli, amici miei [...] », CI, III, 224.

8 « [...] la educazione potrebbe far molto coltivando la ragione, la volontà e la forza prima che i sensi prendano il predominio. Io non sono bigotto: e non prèdico pel puro bene delle anime. Prèdico pel bene di tutti e pel vantaggio della società; alla quale la sanità dei costumi è profittevole e necessaria come la sanità degli umori al prosperare d'un corpo. La robustezza fisica, la costanza dei sentimenti, la chiarezza delle idee e la forza dei sacrifici sono suoi corollari; e queste doti meravigliose, saldate per lunga consuetudine negli individui, e con essi portate a operare nella sfera sociale, tutti

On reconnaît nettement dans *Le Confessioni* l'influence de l'*Emile* de Rousseau dans ses aspects les plus obsolètes comme dans ses préceptes les plus modernes. Mais ce moralisme parfois sévère paraît en plein contraste, chez Nievo, non seulement avec le récit qui évoque fréquemment deux enfants ivres de liberté dans la nature, mais avec ses conclusions mêmes car incontestablement, la narration ridiculise le père impuissant du jeune Orlando, valorise les refus de Clara et l'énergie rebelle des enfants, Pisana et Carlino, face à l'inertie et à la lâcheté des adultes qui les entourent. En réalité, pour Nievo, il faut savoir guider et non point éradiquer les passions des enfants. On le voit dans cette citation qui concerne Clara :

Alors elle pensait que les choses de ce monde sont bonnes et que les hommes ne pouvaient être mauvais si les chardonnerets et les mésanges se montraient si reconnaissants et pleins d'amour. La grand-mère souriait depuis son fauteuil des tendres et émouvants enfantillages de sa petite-fille. Mais elle se gardait bien de les tourner en dérision car la brave vieille dame savait, par expérience, que cultiver ces sentiments délicats et puérils prépare pour les autres âges de la vie des joies modestes, mais très pures, durables et pourtant peu enviées. Pendant les trois ans qu'elle avait vécu au couvent des *Salesiane* de San Vito, la jeune fille n'avait été que trop raillée pour ses manières, mais elle avait eu le courage de ne pas en avoir honte et la constance de ne point les renier⁹.

Dans cette citation s'opposent deux types d'éducation, celle des religieuses du couvent, qui, en raillant ces « émouvants enfantillages », couraient le risque d'éradiquer du même coup les généreuses dispositions de cette très jeune fille, et l'éducation de la grand-mère, qui au contraire, en respectant les « sentiments délicats et puérils » de Clara pour les oiseaux, a conscience qu'elle cultive ainsi en elle ses meilleures qualités d'altruisme. Au demeurant, Nievo identifie clairement les erreurs des éducateurs : s'ils veulent éduquer les enfants à l'effort de la vertu, ils doivent éviter qu'une

conoscono come potrebbero ingermiare proteggere ed affrettare i migliori destini d'un'intera nazione. », *CI*, II, 104.

9 « Allora pensava che le cose di questo mondo son buone; e che gli uomini non potevano esser cattivi, se tanto grati ed amorosi le si mostravano i cardellini o le cinciallegre. La nonna sorrideva dalla sua poltrona vedendo le tenere e commoventi fanciullaggini della nipote. E si guardava bene dal deriderla, perché sapeva per esperienza, la buona vecchia, che l'abitudine di quei delicati sentimenti fanciulleschi prepara per le altre età un'inesausta sorgente di gioie modeste, ma purissime e non caduche né invidiate. Nei tre anni che dimorò nel convento delle Salesiane di San Vito, la fanciulla fu beffeggiata abbastanza per queste sue moine: ma ella ebbe il buon cuore di non vergognarsene, e la costanza di non rinnegarle. », *CI*, II, 140-141.

« imprudente condescendance », qu'une « excessive dureté » et qu'une « négligence désastreuse » les laissent libres de préférer « ce qui leur plaît » et de détester « ce qui leur déplaît ¹⁰ ».

Il est net, en tout cas, que l'enfant est vu comme vecteur d'une identité nationale future, en tant que citoyen d'une société encore à construire. On le voit dans la citation située plus haut où Nievo établit clairement une relation entre la pureté des mœurs et le réveil de la nation. Comme l'a écrit Pier Vincenzo Mengaldo, même si ce point de vue nous paraît aujourd'hui dépassé, il est un peu trop facile de s'en gausser et on le comprend mieux en le situant dans le contexte historique de la décadence vénitienne du dix-huitième siècle ¹¹. Dans le récit, cette décadence est représentée à travers la galerie des portraits satiriques des adultes de Fratta, qui par leur lâcheté ou par leur laissez-faire, sont présentés comme des éducateurs défailants, coupables envers Carlo et Pisana, de cette condescendance, de cette négligence et de cette dureté que Nievo reproche précisément aux mauvais parents. Mais le procès qui est fait est celui d'une société tout entière.

Dans les *Confessioni d'un Italiano*, le titre indique clairement, étant donné les circonstances historiques, que Carlo Altoviti représente un

10 « Perciò badate ai fanciulli, amici miei; badate sempre ai fanciulli, se vi sta a cuore di averne degli uomini. Che le occasioni non diano mala piega alle loro passioncelle; che una sprovveduta condescendenza, o una soverchia durezza, o una micidiale trascuranza non li lascino in bilico di creder giusto ciò che piace, e abbovinevole quello che dispiace. » (« Et donc, prenez soin des enfants, mes amis, prenez toujours soin des enfants, si vous avez à cœur d'en faire des hommes. Faites que les occasions ne transforment pas leurs jeunes passions en mauvaise habitude ; évitez qu'une imprudente condescendance, une excessive dureté, ou une négligence désastreuse les laisse libres de croire que ce qui leur plaît est bon et leur fasse détester ce qui leur déplaît. »), *CI*, III, 224.

11 « Je dois dire que même certains aspects moins prégnants et plus datés de l'idéologie que Nievo donne à son personnage doivent être considérés, à mon avis, avec moins de suffisance que n'en montrent certains critiques. Il est facile, par exemple, de sourire du caractère désuet des idées de Carlino (qui sont déjà celles de l'auteur d'*Angelo di bontà*) sur l'importance d'une éducation et d'une conduite sexuelle non libertines et sur la valeur de la famille dans la perspective de la régénération nationale. [...]. Il faut se souvenir que, pour Nievo, l'histoire de l'Italie apparaissait – et elle ne pouvait lui apparaître différemment – comme l'histoire d'une décadence : et donc, avant tout, décadence morale. Car l'Italie n'avait pas connu, avant de faire sa révolution alors imminente, le bouleversement idéologique et éthique dans un sens laïc que la France avait connu avant de faire la sienne. », MENGALDO (P. V.), *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo*, « Rivista di letteratura Italiana », a. II, n. 3, 1984, p. 512-513.

modèle de citoyen, sous la forme, comme cela a été dit par Bruno Falchetto, d'une « exemplarité imparfaite ¹² », c'est-à-dire médiane, et ainsi accessible au plus grand nombre de citoyens possible. Le fait que cet Italien paradigmatique soit évoqué dans son enfance et ensuite en tant qu'éducateur de ses propres enfants montre clairement que l'enfant comme personnage est porteur d'une identité collective. Car ces deux époques de la vie narrée de Carlo Altoviti aboutissent, au minimum, au constat de l'importance essentielle de l'éducation pour la construction d'une société différente. Du reste la dimension collective de l'enfance apparaît dans plusieurs métaphores, où il est question, au moment de la Révolution Française et de son exportation en Italie par des Français dominateurs et sans scrupules, de « liberté enfant », de « l'enfance d'un peuple » ou encore d'« enfance politique ¹³ », comme si le peuple italien était encore au stade des apprentissages à la fin du dix-huitième siècle.

Dans la deuxième partie du roman, Carlo Altoviti, Italien paradigmatique, devient, à son tour, un père qu'encore aujourd'hui, avec nos critères du vingt-et-unième siècle, on pourrait considérer comme exemplaire. Ce qui est vraiment exceptionnel dans la relation de ce personnage de père avec ses enfants, ce sont justement ses doutes, ses hésitations et sa capacité à reconnaître qu'il s'est trompé et à comprendre que les enfants, en tant qu'êtres du futur, détiennent les clés d'un avenir qui échappe partiellement

12 FALCETTO (B.), *L'esemplarità imperfetta. Le « Confessioni »*. Venezia : Marsilio, 1998, 264 p.

13 « Mio padre squassava il capo; io non gli badava per nulla, e credeva forse che la volontà o la presunzione d'alcune teste calde avrebbe bastato a slattare quella libertà bambina e già peggio che decrepita. » (« Mon père hochait la tête, mais je ne faisais nullement attention à lui, et je croyais peut-être que la volonté ou la présomption de quelques têtes brûlées suffirait à sevrer cette liberté enfant et déjà plus que décrépité. ») CI, XII, 762. « Il calabrone era trasportato in burchio a Venezia; e passato il ponte dei Sospiri nessuno lo udiva nominare mai più. Con questi sotterfugi e giochetti di mano, ottimi a spaventare l'infanzia d'un popolo, credevano salvar la Repubblica dall'eccidio soprastante. » (« L'insecte était transporté en carrosse à Venise et une fois dépassé le pont des Soupirs, personne n'entendait plus parler de lui. C'était avec ces subterfuges et ces petits jeux de pouvoir, excellents pour effrayer l'enfance d'un peuple, que l'on croyait sauver la République du désastre imminent. ») CI, VIII, 506-507. « Ma a que' tempi di letargo appena smosso, di annebbiamento intellettuale, e di infanzia politica, qual piú grande uomo di governo ci avrebbe capito piú di me?... » (« Mais en ces temps de léthargie à peine dissipée, de brouillard intellectuel et d'enfance politique, existait-il un grand homme d'Etat qui aurait compris mieux que moi ? »), CI, IX, 575.

aux adultes. C'est le cas lorsque Pisana Altoviti, fille de Carlo, déjoue la surveillance de ses parents pour échanger une correspondance amoureuse avec un jeune homme, Enrico Cisterna, que le père considère évidemment comme un voyou infréquentable. Lorsqu'à la fin, le jeune homme se distingue en participant du côté des patriotes à la révolution de 1848, Carlo admet qu'il s'est trompé et accepte le mariage de sa fille avec Enrico. L'épisode, bien que narratif, n'est pas sans rappeler *Le barbier de Séville* de Rossini, en particulier lorsque Carlo trouve dans la chambre de sa fille une plume fraîchement teintée de l'encre qu'elle utilise pour écrire à son ami¹⁴. Tout cela se configure nettement comme une comédie du dix-huitième siècle goldonien, où le père Carlo joue le rôle du géronte autoritaire dont les principes désuets sont ridiculisés par une fille intelligente, pleine de ressources et de vivacité. Ainsi, le récit donne, une fois encore, raison à l'enfant rebelle, et Carlo, trop honnête pour oublier le Carlino de Fratta et les émois de ses révoltes juvéniles, est ainsi devenu un père qui finit par accepter les choix de ses propres enfants.

Les enfants héroïques de *Cuore*

La vision des enfants de *Cuore* par Edmondo De Amicis entre en plein contraste avec l'étonnante vitalité des enfants imaginés par Nievo. *Cuore* pourrait être, en effet, le développement des intentions qui s'expriment dans les *Confessioni* de préparer les citoyens de la nouvelle Italie, si l'on s'en tenait toutefois aux assertions les plus autoritaires du narrateur des *Confessioni*. Rien n'est, ici, laissé au hasard et les enfants n'ont pas le loisir de se choisir peu à peu une identité patiemment construite. Ils sont, au contraire, construits, édifiés, selon des préceptes qu'ils ne peuvent remettre en question. Cela est évidemment lié à la construction même du récit : il s'agit d'un journal écrit par un jeune garçon, et sans la « perspective rétrospective du récit¹⁵ » qui est celle des *Confessioni*, il ne peut y avoir le regard d'un narrateur adulte capable d'un certain recul critique face à

14 Rossini était le compositeur préféré de Nievo et la scène rappelle irrésistiblement celle du *Barbiere* où Bartolo surprend Rosina les doigts tachés d'encre. Cf. ROSSINI (G.), *Il barbiere di Siviglia*, Acte I, scène 10.

15 C'est ce qui différencie les mémoires du journal intime, selon Philippe Lejeune. Cf. LEJEUNE (Ph.), *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, 357 p., p. 14.

l'éducation qu'il a reçue. En effet, le lecteur ne connaît Enrico Bottini que pendant une année de son enfance.

Le jeune garçon évoque son école et il est donc logique que les filles soient beaucoup moins nombreuses que les garçons bien qu'elles ne soient pas inexistantes. Enrico décrit en effet une scène qui se déroule devant l'école des filles, où les fillettes font preuve de générosité envers un jeune ramoneur qui a perdu son argent ¹⁶, et deux autres qui ont pour protagoniste une fille ; l'une de ces protagonistes est sa sœur Silvia, et l'autre récit a pour personnage principal une jeune fille sourde et muette ¹⁷. Plusieurs scènes enfin sont centrées sur des femmes adultes, institutrices ou mères ¹⁸.

Chaque récit d'une journée est exemplaire, et porte un titre presque toujours édifiant, tel que *Un tratto generoso*, *Superbia*, *Sacrificio*, *Gratitudine*, *Invidia*, *L'amor di Patria* ou encore *La volontà*. Il s'agit, en somme, du genre de l'*exemplum*, un *exemplum* issu non pas d'une littérature religieuse, mais plutôt marqué par une morale aussi laïque que celle des *Confessioni* et qui pourrait se décliner sous la forme d'une longue série d'injonctions : il faut aimer ses camarades, protéger les faibles, respecter ses maîtres, aimer ses parents, la patrie, être généreux, ne pas mépriser les plus petits, aimer le travail, les soldats, le roi, il ne faut pas être vaniteux, ni orgueilleux.

Le roman donne à voir tout un petit peuple d'enfants et de parents, parmi lesquels sont représentées d'ailleurs les classes sociales, avec, en position centrale, les figures des institutrices et instituteurs, dévoués, courageux et exemplaires. Tous ces personnages sont parfaits ou perfectibles, à l'exception de quelques-uns d'entre eux. Trois enfants font exception :

- l'orgueilleux Nobis et le vaniteux Votini, dont le nom de famille est un calembour sur le mot *vuoto*, vide.
- l'irrépérable Franti, qui ne respecte rien, qui se moque des infirmes comme le bossu Nelli et, comble de l'impertinence, rit lors des funérailles de Victor Emmanuel.

Deux pères, enfin, sont défailants : le forgeron, père de Precossi, qui boit et bat son fils et le père de Crossi, dont Enrico découvre qu'il a été en

16 DE AMICIS (E.), *Cuore*, [1886]. Milano : Mondadori, 1984, désormais abrégé en C, p. 40-41.

17 *Sacrificio*, C, p. 184-185 et *La sordomuta*, C, p. 221-227.

18 Par exemple *Le maestre*, C, p. 68.

prison pour avoir involontairement tué son patron. Mais ces deux pères défaillants ne le restent pas. Le forgeron Precossi est édifié par son propre fils : lorsque le père Precossi découvre que le fils a obtenu, grâce à son travail et malgré les mauvais traitements qu'il lui a infligés, la deuxième médaille, il s'amende, arrête de boire et devient un bon père¹⁹. Quant au père de Crossi, après avoir purgé sa peine, il est profondément changé par l'éducation qu'il a reçue en prison²⁰. Du reste, les errances des personnages de *Cuore* ne sont pas décrites, elles sont hors champ : les traces des coups sur le visage du jeune Precossi sont visibles, mais cela a surtout pour effet de le transformer en enfant héroïque. Ces errances des pères ne sont donc pas présentées directement, et encore moins à la première personne, car elles sont une expérience à éviter absolument et surtout pas à partager.

Quant à Franti, l'enfant inéducable et inéduqué, il représente le mal de façon ontologique. On ne s'interroge pas sur son passé, on ignore pourquoi il est comme cela et ses parents, assez peu caractérisés, semblent plutôt présentés comme de bons parents dépassés par les événements. Vers le milieu du roman, Franti est exclu de cette petite communauté idéale, une première fois momentanément et la seconde définitivement²¹.

Tous les autres enfants sont de braves garçons : si le mal est concentré dans le personnage de Franti, le bien est incarné par Garrone, l'enfant parfait, bon compagnon, le défenseur de la veuve et de l'orphelin, qui prend sous sa protection le petit bossu Nelli, défend Precossi, et même le jeune instituteur remplaçant inexpérimenté et chahuté²². Mais, sur le front du

19 *Una medaglia ben data*, C, p. 101-102, et p. 104 : « Precossi aveva la sua medaglia, ed era contento perché suo padre s'era rimesso a lavorare, e son cinque giorni che non beve più, lo vuol sempre all'officina a tenergli compagnia, e pare un altro. » (« Precossi avait sa médaille et il était content parce que son père s'était remis à travailler, et depuis cinq jours il ne boit plus, il veut toujours qu'il lui tienne compagnie à son atelier et il n'est plus le même. »).

20 *Il prigioniero*, C, p. 107-110 et *Il numero 178*, C, p. 136-137.

21 Exclusion provisoire : *Franti cacciato dalla scuola*, C, p. 87-88, et p. 135 : « Questa mattina c'era il grosso Stardi padre a aspettare il figliuolo, per paura che incontrasse Franti un'altra volta ; ma Franti dicono che non verrà più perché lo metteranno all'Ergastolo. » (« Ce matin, il y avait le grand Stardi qui attendait son fils, de crainte qu'il ne rencontrât une autre fois Franti ; mais on dit que Franti ne viendra plus parce qu'on va le mettre en prison. »).

22 *Un tratto generoso, Il protettore di Nelli, Il maestro supplente*, C, p. 33-34, 54-55 et 81-82.

bien, il y a aussi Derossi, le premier de la classe, aussi bon camarade que premier intellectuellement, le joyeux Coretti, fils du vendeur de bois, et enfin le fils du maçon surnommé *il muratorino*.

Les classes sociales sont présentées dans un esprit de conciliation : le père d'Enrico, le jeune protagoniste auteur du journal, conseille à son fils de continuer à aimer ses camarades fils d'ouvrier. Le respect des bourgeois envers les ouvriers est même rappelé dans un des *esempi*, intitulé de façon significative *Il carbonaio e il signore*. Le riche Nobis oblige son fils à présenter ses excuses au charbonnier Betti et à son fils, à qui il avait dit : « Ton père est un va-nu-pieds ²³ ».

L'unité de l'Italie est bien entendu présente, par l'évocation de ses artisans, réuni dans une sorte de Panthéon idéal des héros, où leurs divergences politiques sont complètement effacées puisqu'il s'agit aussi bien des *democratici* Giuseppe Mazzini et Giuseppe Garibaldi, que de Cavour, du roi Victor-Emmanuel et des soldats glorieux de l'armée piémontaise, dont fait partie le père de Coretti, le vendeur de bois. Ainsi, Mazzini est prudemment évoqué pour l'amour qu'il portait à sa mère, et Garibaldi, à l'occasion de son décès, est présenté comme un héros patriote, alors que le travail du ministre Cavour est vu sous l'angle du sacrifice à la patrie ²⁴. Mais l'unification du pays est aussi enseignée en pratique lorsque les jeunes élèves accueillent un nouvel élève venu de Calabre, ou lors de la distribution des prix lorsque douze enfants provenant chacun d'une des régions d'Italie montent sur la scène. Enfin, chacun des récits mensuels est centré sur un garçon héroïque, provenant d'une région de l'Italie.

L'école a ses héros, comme Garrone, le meilleur ami d'Enrico, ou encore Robetti, un jeune garçon qui s'est cassé une jambe en secourant un petit sur le point d'être renversé par un tram ²⁵. Mais les héros les plus admirables sont les protagonistes des récits mensuels. Plusieurs sont des garçons qui ont fait preuve d'un courage ou d'une endurance exceptionnelle pendant les guerres pour l'indépendance de l'Italie. La bataille de Custoza (juillet 1848) est évoquée dans *Il tamburino sardo*, où un jeune garçon n'hésite pas à perdre sa jambe pour sauver un groupe de soldats et, dans

23 « Tuo padre è uno straccione », *Il carbonaio e il signore*, C, p. 44-45.

24 *I funerali di Vittorio Emanuele*, C, p. 86-87, *Il Conte Cavour*, C, p. 154-155, *Giuseppe Mazzini*, C, p. 177-178, *Garibaldi*, C, p. 228.

25 *Una disgrazia*, C, p. 29.

La piccola vedetta lombarda, un adolescent non moins héroïque se fait tuer par les Autrichiens, pendant la campagne de 1859, en servant de vedette à des Italiens. Deux autres récits édifiants (*L'infermiere di Tata*, *Dagli Appenini alle Ande*) se font l'écho du drame de l'émigration, en particulier le second, où un Génois de onze ans entreprend un long voyage pour retrouver sa mère en Argentine. Tous sont, sans exception, des garçons héroïques – point de filles – qui, s'ils ne se dévouent pas à la patrie, se sacrifient pour leurs parents (*Il piccolo scrivano fiorentino*, *Dagli Appenini alle Ande*), tandis que l'un donne sa vie pour sauver une fillette de son âge (*Naufragio*), ou qu'un autre sauve un enfant inconnu de la noyade (*Sangue romagnolo*).

Dans tout le roman, que ce soit dans les pages du journal rédigé par Enrico ou dans les récits mensuels édifiants, le sentimentalisme confine souvent au pathétique, ou comme on dit en français, au mélodrame. Force est de souligner que tous ces textes ont une incontestable efficacité larmoyante, et il s'agit bien là de beaux sentiments avec lesquels André Gide doutait que l'on fit de la bonne littérature. Il est certain qu'il n'y a pas de place ici pour des enfants en proie à l'errance d'une quête d'identité individuelle : l'enfance ici, est dûment encadrée et conditionnée, en vue de la construction d'une société où l'on ne plaisante pas avec les devoirs. Cependant, le livre ne doit pas être lu seulement sous un angle aussi limitatif; d'abord parce qu'il est le témoignage d'une époque révolue, et qu'en tant que tel, il se présente comme une pièce de musée qu'il convient d'interroger pour tâcher de comprendre ce qu'on appela « la nouvelle Italie ». Derrière l'édification de ces bons petits Italiens, se dessine l'utopie d'une communauté idéale sous la plume d'un auteur qui devait par la suite adhérer au réformisme socialiste. Cette plume est, du reste, habile à susciter, sous la forme de scènes très visuelles, le microcosme bien vivant d'une école, avec un bonheur particulier dans l'évocation des scènes chorales, comme celle de la distribution des prix, ou encore celle des fillettes de l'école de filles, qui se cotisent pour aider le petit ramoneur à retrouver son argent.

Conclusion

La représentation de l'enfance dans ces deux romans est donc nettement reliée à la quête d'une identité nationale problématique, puisque dans l'un comme dans l'autre il est essentiel de prendre en considération aussi bien

la période de l'enfance en tant qu'âge décisif pour la formation de citoyen, que les enfants en tant que classe de la société destinée à devenir les citoyens adultes d'une société encore en pleine construction. Si la réponse d'Ippolito Nievo à cette question fondamentale de la formation des citoyens paraît marquée par les aspects les plus libertaires du rousseauïsme européen, celle d'Edmondo De Amicis reflète un moralisme très autoritaire.

On peut dire que le moralisme autoritaire de *Cuore* n'est pas une spécificité de la culture italienne du dix-neuvième siècle : on trouve, dans la France de ces années, des romans qu'on destine aux enfants pour les conditionner aux valeurs de l'époque, telles que le goût de l'effort, l'amour pour la patrie, le respect de la hiérarchie familiale. Il suffit de penser aux romans de la comtesse de Ségur ou au *Tour de France de deux enfants* (1877). Ce qui est spécifique, c'est peut-être de former ces jeunes Italiens à l'unification en évoquant pour eux la tradition récemment 'inventée' des Italiens tous frères dans la même jeune nation, et l'histoire récente des guerres pour l'indépendance de la patrie.

Mais plus originale apparaît la représentation de l'enfance dans *Le Confessioni d'un Italiano*. Il n'existe aucun roman équivalent pour la représentation d'un protagoniste de son enfance à sa mort dans la littérature française. Les romans français qui ont influencé Nievo (*Mauprat* et *La comtesse de Rudolstadt* de Sand, *La confession d'un enfant du siècle* de Musset) ne commencent pas dans la petite enfance de leurs protagonistes et ne les montrent pas non plus aux prises avec l'éducation de leurs propres descendants. Dans l'inconscient collectif des Français, les seuls enfants comparables aux petits protagonistes de Fratta pourraient être, pour leur célébrité, Cosette et Gavroche des *Misérables*, roman écrit après les *Confessioni*, mais ni l'un ni l'autre n'est le protagoniste du roman hugolien, où la question de l'éducation n'est pas posée avec l'acuité qu'elle possède dans les *Confessioni*. De ce point de vue, les *Confessioni* pourraient plutôt être comparés à des romans anglais tels que les romans de Dickens ou ceux des sœurs Bronte, comme *Wuthering Heights*, que Nievo avait certainement lus. Mais les figures des orphelins victimes de Dickens sont marqués par un réalisme brutal que l'on ne retrouve pas dans les *Confessioni*, où les enfants ont les moyens de se rebeller sans être persécutés, ce qui donne lieu à des scènes de négociations familiales d'une étonnante modernité, surtout dans la seconde partie du roman, lorsque Carlo devient père. Là réside vraiment la grande originalité des

Confessioni du point de vue de l'évocation de l'enfance : avoir su poser le problème de l'éducation des enfants dans des termes qui peuvent encore paraître familiers à des lecteurs du XXI^e siècle pourtant désabusés par des décennies de psychanalyse.

Comment s'explique cette surprenante modernité des modèles éducatifs des *Confessioni* ? Sans doute par l'inédit mélange entre les préceptes les plus libertaires de Rousseau et le respect pour les enfants proposé par l'Évangile et révisé, en terre italienne, par la lecture qu'en fit François d'Assise.

Enfin le contraste entre ces deux romans, le premier tout imprégné de l'élan révolutionnaire de la *Vigilia dell'Unità* et ouvert au monde moderne, et le second, comme bridé par son auto-satisfaction post-unitaire, sont parfaitement représentatifs de la force des potentialités libératrices de la période de la tension vers l'indépendance et de leur inexorable affaiblissement une fois que fut atteint le but recherché.



Gilbert BOSETTI

Professeur honoraire – Université de Grenoble Stendhal

**ENFANCE ET IDENTITÉ FRONTALIÈRE DANS *GLI ANNI CIECHI* DE PIER ANTONIO
QUARANTOTTI GAMBINI**

C'était l'époque où l'on venait de célébrer le centenaire de la Révolution française et où le mur de Berlin s'écroula, provoquant une recomposition de l'Europe centrale et orientale. Se produisit un curieux mouvement de balance compensatrice : la réunification de l'Allemagne s'accompagna d'une implosion des deux États slaves qu'en 1918 les Alliés occidentaux avaient créés sur les débris de l'empire austro-hongrois. Or, le gouvernement ouest-allemand de l'époque ne fut pas étranger à cette dislocation des fédérations slaves en se hâtant de reconnaître, au grand dam du gouvernement français de l'époque, l'indépendance de la Croatie et de la Slovénie, anciens territoires habsbourgeois. Sous les raisons humanitaires invoquées se cachait la volonté d'étendre une hégémonie économique, mouvement déjà amorcé par les accords *Alpe-Adria* qui liaient des régions autour de Trieste (Vénétie julienne, Trentin-Haut Adige, Slovénie, Croatie, Carinthie, Burgenland et dans un second temps, en qualité d'observateur discret, Bavière) en court-circuitant les États-nations auxquels elles appartenaient. On assista en somme à une remise en cause des frontières des nations slaves telles qu'elles avaient été imposées par les vainqueurs de la Grande guerre en 1918-1919. La mode culturelle vantait les charmes de la *Mitteleuropa* et les puissances politico-économiques entreprirent de la recomposer à leur manière.

Ce rappel historique est rendu nécessaire par le chronotope que j'ai choisi d'analyser : deux romans qui nous ramènent en 1918-1919 à Capodistria devenue Koper aux portes de Trieste. Une situation de crise

réactualisée par la recomposition de cette région inscrite sur une « ligne de fracture de l'Europe » qui va de Trieste à Dubrovnik ¹.

Au début des années quatre-vingt dix du *Novecento* caractérisées par un réveil identitaire de nationalités, le Ministère de la recherche français lança donc, à destination des sciences humaines, un appel d'offres prioritaire sur le thème ainsi libellé « la *letteratura di frontiera* au sens où l'entend Claudio Magris ». L'occasion était trop belle pour un italieniste dont les travaux avaient jusqu'ici porté sur le mythe de l'enfance dans la *narrativa del Novecento*, car l'enfance était justement au cœur de l'inspiration des Austro-triestins et des Istriens. Ces écrivains frontaliers italographes ont mythifié leur terre natale revendiquée par trois grandes civilisations. Des congrès annuels réunirent à Trieste, ville frontière martyre autant que Berlin, des intellectuels de toute l'Europe sur les littératures frontalières, sur la relation identité nationale / identité culturelle et sur la place des minorités. Je pus vérifier en écoutant les interventions les plus variées combien le vécu enfantin des populations déplacées ou retrouvant leur chez soi rattaché à un pays étranger accouche d'une identité problématique. Problématique liée au *topos* (surtout quand on est chassé de sa terre natale), au *logos* (surtout si la langue maternelle diffère de la langue scolaire), ou à l'*epos*, à savoir l'Histoire habillée dans les versions contradictoires du récit légendaire de l'ancêtre, du discours politique dominant ou de la protestation de qui se sent victime.

La mythisation de cet âge se cristallise avant tout chez les hommes nés à la veille d'une guerre mondiale – la première pour Quarantotti Gambini, la seconde pour Fulvio Tomizza ². Par suite du bouleversement des frontières, ces deux futurs écrivains encore *fanciulli* s'étaient retrouvés, à la fin déclarée d'un conflit généralisé, alors que la paix n'était pas revenue sur leurs terres, dans un autre État-nation que celui de leur *prima infanzia* (enfance est en français un terme trop élastique). C'est lors de leur découverte du monde et dans la phase primordiale d'acquisition du langage qu'ils se sont interrogés sur leur appartenance linguistique et nationale (au sens simple de « natif de ») avant de recevoir de plein fouet le déplacement brutal de la frontière.

1 La présente communication se veut un approfondissement des quelques lignes consacrées à ces deux romans dans mon ouvrage *De Trieste à Dubrovnik, une ligne de fracture de l'Europe*, Grenoble : Ellug, 2006, 422 p ; p. 265-266.

2 On vient de célébrer le dixième anniversaire de sa disparition.

Fulvio Tomizza est né en 1935 dans une Istrie italienne où les fascistes s'activaient à dé-slaviser la contrée. Il avait dix ans quand son village de Materada s'est retrouvé dans la Yougoslavie communiste qui va se disputer ce territoire avec l'Italie, la paix n'étant signée qu'en 1975. Habitant suivant la saison à Trieste ou à Materada, résidences séparées à vol d'oiseau par une trentaine de kilomètres, il dut lors de l'implosion de la Fédération yougoslave franchir désormais deux frontières, puisqu'il traversait le couloir slovène pour se retrouver dans le nouvel État croate. Quand on lui demandait s'il se sentait Italien ou Croate, il répondait : je me sens avant tout Istrien. Une réponse qui ne surprendra pas les Italiens pour qui l'identité régionale est longtemps restée plus forte que l'identité nationale.

C'est dans la *Quinta stagione* (1965, l'année où meurt Quarantotti Gambini) que Tomizza adopte le point de vue de l'enfant qu'il a été pour raconter la fin de la guerre dans son pays natal³. Dans la débandade générale, le narrateur nous dit : on ne savait plus qui était qui, puisque Slovènes et Italiens en principe opposés s'entredéchiraient, une guerre civile divisant chaque nationalité en trois camps : l'identité nationale n'était plus du tout un critère de reconnaissance.

Ce bref rappel du témoignage de Tomizza et du contenu de la *Quinta stagione* constitue la meilleure propédeutique pour aborder le rapport enfance/identité nationale chez Quarantotti Gambini. Celui-ci, en effet, a vécu lui aussi cette débâcle de l'Istrie fasciste mais il ne l'a pas contée dans son œuvre romanesque incompatible avec les partis pris de son engagement citoyen et les *a posteriori* d'une conscience adulte. Des conflits identitaires de la région, il ne romancera que ceux qu'il a vécus en état d'enfance⁴. Tomizza a pu raconter la tragédie de 1945 parce qu'il avait alors dix ans et qu'il a pu donner aux événements cette dimension fabuleuse qualifiée justement de 'cinquième saison', *irrepetibile*. Enfant, il a pu rester en Istrie ; Q.G. a dû fuir.

Pier Antonio Quarantotti Gambini est né en 1910 à Trieste mais, ayant grandi à la belle saison chez ses grands-parents à Capodistria aux portes

3 Je renvoie au chapitre « La guerre vue par l'enfant chez Quarantotti Gambini et Tomizza » dans mon ouvrage *L'Enfant-dieu et le poète*, Grenoble : Ellug, 1997, 423 p. ; p. 341-352.

4 On peut comme Stendhal aller jusqu'à dix-sept ans pour conter Waterloo avec les yeux de Fabrice !

du grand port habsbourgeois, il a connu successivement trois drapeaux. *Tre bandiere*, c'est le titre du récit posthume où il exprime ce drôle de sentiment d'être devenu étranger dans son pays natal lorsque, exilé à Venise, il a rendu une brève visite à son *oikos* devenu Koper. Cette bourgade, encore dépendante de l'empire autrichien jusqu'à la fin de la Grande guerre, fut récupérée par l'Italie (« *redenta* » disaient les « libérateurs ») quand Pier Antonio fêta son huitième anniversaire, puis devint yougoslave lorsque le journaliste de trente-cinq ans tentait à la radio clandestine *Venezia giulia* de défendre l'italianité de Trieste et de ses alentours en 1945. Il est mort trop tôt (une crise cardiaque après avoir été giflé publiquement par un fasciste lors d'une altercation), une fois la paix revenue dans les esprits sinon dans les coeurs, pour constater ce qu'était devenue la propriété de ses ancêtres qui sert de cadre au cycle autobiographique *Gli anni ciechi*. Elle se trouve désormais en Slovénie (un quatrième drapeau !) : le *palazzo* a été transformé en HLM et en 1991 je n'ai trouvé dans cet immeuble qu'une seule survivante qui avait connu l'écrivain. Voilà deux êtres meurtris par ces déplacements de frontières et qui ont appris les dangers d'une crispation identitaire qui mène à l'exclusion de l'autre.

Je me permets une incidente en forme de préalable méthodologique. La probité impose de situer celui qui commente. Mon père est né dans le Trentin austro-hongrois juste un an après Pier Antonio et il a dû émigrer de cette province qui venait de devenir italienne. Je suis né deux ans après Tomizza et je fus comme lui enfant pendant la Deuxième Guerre mondiale dans Grenoble occupée par les Italiens, puis par les nazis. Sans que je me sois identifié à ces deux écrivains, je ne peux taire cette subjectivité et cette empathie qui m'ont permis de partager leur vécu, et notamment celui de Fulvio qui fut de surcroît un ami. Je choisis ici de parler de Pier Antonio que je n'ai connu que par ses œuvres – n'est-ce pas l'essentiel ? – et par ce qu'a pu brièvement me confier son frère Alvisio de leur enfance commune. Dissipons l'illusion parfois mystificatrice d'une objectivité du critique littéraire. Une œuvre ne prend sens que par son lecteur et ce qu'il y apporte.

Q.G. a abordé dès ses débuts littéraires le problème identitaire des Austro-triestins sur les *terre irredente* enfin libérées, mais pas du tout comme l'auraient souhaité les hiérarques fascistes alors nombreux sur cette terre de mission. Pourtant sa famille s'était engagée corps et âme dans le mouvement irrédentiste, ce qui lui évita peut-être des démêlés avec la censure. La manière brutale avec laquelle les autorités persécutaient les Slaves istriens avait été dénoncée dès le début des années vingt juste avant l'instauration de la dictature, par Giani Stuparich qui devint un ami de Pier Antonio. Un signe clair de cette objection de conscience du jeune homme à peine âgé de vingt ans fut l'envoi de ses premiers récits à la

revue *Solaria* qui avait pris le relais de *La Voce* afin de poursuivre le dialogue engagé avant-guerre entre Triestins et Florentins, particulièrement entre Slataper et Prezzolini sur la question nationale. Sans s'opposer frontalement à la dictature et en se plaçant uniquement sur un plan littéraire, cette revue essaya de maintenir tant bien que mal un espace de contestation indirecte.

Q.G. devenu italien se sent mal dans sa peau d'adolescent et il parvient à exprimer dans ses premiers écrits à vingt ans ce malaise identitaire en marquant ses distances avec le nationalisme intolérant qui sévit à Trieste et à Capodistria. Il ne peut dénoncer le sort des Slovènes à qui l'on a interdit de parler leur langue en public et qui doivent italianiser leur patronyme : cela lui aurait valu d'être immédiatement censuré. Il ose néanmoins dans *La casa del melograno* (1932 éditions de *Solaria*), mettre en scène un héros dannunzien et mussolinien discrètement ridiculisé au bénéfice d'un anti-héros, ancien combattant désenchanté par ses mésaventures. Guerino enrôlé par l'Autriche et fait prisonnier par les Russes revient sans gloire dans son village d'Istrie, plusieurs années après la paix, alors qu'on le croyait mort. Son cousin Romoletto (diminutif ironique de Romulus pour dégonfler le culte mussolinien de la romanité) s'était au contraire porté volontaire dans l'armée italienne et il s'est distingué dans la prise de Fiume. On nous montre ce fier-à-bras bombant le torse, tandis que Guerino se sent étranger, déraciné, dans son Istrie natale. Q-G qui a grandi à Capodistria ne se reconnaît pas dans le comportement de son nouvel État-nation. Il a compris que la dictature a exploité le sentiment de frustration des patriotes irrédentistes pour brimer des patriotes d'une autre langue et d'une autre culture.

Dans son premier roman *Rosa rossa* (1934), il rappelle subtilement les liens sentimentaux qui lient la génération austro-triestine à la culture viennoise, liens entretenus par les conversations avec ses deux grands-pères qui étaient de hauts fonctionnaires habsbourgeois, l'un de la noble lignée paternelle de Rovigno magistrat à Trieste, l'autre Pier Antonio Gambini chef de la majorité italienne de la Diète impériale de Parenzo et député au Parlement de Vienne. Ceux qui n'ont jamais vécu dans un État plurinational ont du mal à comprendre comment ces deux ancêtres *ottocenteschi* avaient pu être avant le déclenchement des hostilités de loyaux exécutants de François-Joseph et des soutiens de l'irrédentisme. Sans doute pensaient-ils que l'on pouvait obtenir le rattachement à l'Italie

sans pour autant mettre le feu à l'Europe. Le magistrat Quarantotti, accusé dans sa jeunesse de haute trahison pour son irrédentisme, avait subi un procès où il avait été finalement acquitté. Quand vint l'heure du choix, chez les Gambini le fils du député viennois Pio choisit de désertier pour s'engager volontaire dans l'armée italienne et fut tué dès 1915 sur le Podgora. Pier Antonio Q.G. porte le prénom de son grand-père maternel chez qui il venait en vacances enfant à Capodistria et où il est venu habiter à plein temps quand ses parents ont choisi de le scolariser en Istrie pour les *scuole medie*. L'adolescent a ainsi hérité d'une double culture habsbourgeoise et vénitienne. Vénitienne parce que les Quarantotti étaient jadis des patriciens vénitiens qui ont colonisé Rovigno et c'est la Sérénissime Seigneurie qui ouvrit à Capodistria en 1278 la première école publique communale de la région (bien avant Trieste qui n'était alors qu'un petit port de pêche).

L'anti-héros de *la Rosa rossa* est un général de l'armée autrichienne qui, après la guerre, revient en Istrie dans la maison où il a grandi enfant. Il se considère de nationalité italienne, bien qu'il ait parlé allemand toute sa vie à Vienne ou à Prague dont il se remémore les brillants salons. Ses proches préfèrent l'appeler « Comte Paolo » plutôt que « général ». Il est mieux accueilli que ne l'a été Guerino dans *La casa del melograno* : l'attachement de sa servante, qui s'est discrètement manifestée par l'offrande d'une rose rouge, témoigne de l'affection que le *popolino* istrien pouvait vouer à un homme noble de cœur sans se poser la question des nationalités.

On notera que d'un titre à l'autre, on est passé de la grenade à la rose, du rouge du sacrifice du simple soldat au rouge de la *caritas* envers le général vaincu. En traitant par deux fois ce thème du retour dans l'après-guerre d'Istriens qui avaient combattu dans l'armée habsbourgeoise, un fils d'irrédentistes qui avaient pris le risque énorme de désertier l'armée autrichienne démentait la propagande selon laquelle la majorité des italophones des *terre irredente* avaient rallié les troupes italiennes. Ces frontaliers se sentaient italiens de langue, austro-vénitiens de culture et politiquement instrumentalisés. On sent pointer chez ce Comte Paolo une nostalgie de la pluriethnicité de l'empire et du savoir-vivre de cette haute société viennoise qui brillait de ses derniers feux. Ce fut, que je sache, la première manifestation de ce *nostos* habsbourgeois qui fleurira à retardement, après la chute du fascisme et la mise en cause du communisme

titiste, dans les romans de Fausta Cialente et de Giuliana Morandini des années soixante-dix.

En tout cas, ces deux récits du jeune écrivain exprimaient dans les années de *Solaria* son malaise dans l'Istrie fasciste. Tout compte fait, être l'un des peuples assujettis à François-Joseph qui à Trieste s'adressait en italien à son « *popolo* » dans un empire plurinational, était-ce pire que d'être le *tifoso* du Duce ? Le manuscrit se heurta au refus de plusieurs éditeurs, dont Mondadori. *La casa del melograno* n'avait pas dû plaire aux autorités. Paru dans la revue *Pan* en 1934, il ne trouva que difficilement un éditeur en 1937 quand la petite Autriche était désormais annexée par l'Allemagne.

Bref, l'annexion de l'Istrie à l'Italie n'a pas résolu la crise identitaire des frontaliers. Italo Svevo, l'a signifié rétroactivement en imaginant Zeno égaré dans la zone frontalière au moment de la déclaration de guerre. Dans *Un anno di scuola* (1929) Giani Stuparich (ex-« Stuparovic ») avait déjà exprimé sa nostalgie de l'univers habsbourgeois, par dégoût du nationalisme fasciste, en évoquant son adolescence d'avant-guerre : trois lycéens en qui on a pu reconnaître Slataper, Ruggero Timeus et l'auteur, sont amoureux au lycée d'une jeune fille viennoise plus moderne et émancipée que les *mule* triestines.

Pier Antonio à vingt ans est encore trop jeune pour se tourner vers son enfance. Il faut attendre 1947 pour que paraisse en revue *In carrozza*, premier récit où il évoque un souvenir de sa propre enfance. Il y en aura quelques autres, épars, mais l'écrivain ne parvient pas encore à structurer ces *flash back*, à les accorder (au sens musical du terme) à l'histoire douloureuse de la région. Pendant les quarante jours d'occupation titiste de Trieste durant lesquels des Italiens ont été arrêtés et ont disparu sans autre forme de procès, Q.G. alors directeur de la Bibliothèque municipale a échappé de justesse à l'arrestation et a pu se réfugier au-delà de l'Isonzo qui tenait lieu de frontière provisoire. Durant les plus sombres années du bras de fer Est / Ouest, l'hypothèque du présent a pesé trop fortement et mobilisé son attention sur une actualité menaçante. En 1951, il a publié *Primavera a Trieste*, réflexions sur ce que sa ville a vécu dans la terreur du printemps, point de vue partisan puisque sa vie même était en jeu.

Survient le *Memorandum* de Londres en 1954 qui ne ramène pas la paix dans les esprits mais entérine un rapport de force territorial Ouest / Est. Chacun comprend que les zones A et B du territoire « libre » de Trieste deviennent définitives : Trieste reste italienne mais de l'autre

côté du cap, Capodistria devient Koper. Un combat politique s'achève. Q.G. comme son aîné Stuparich va réagir en chantre de l'Istrie perdue, tout en se gardant de dérives anti-slaves. On peut qualifier d'abréaction salutaire cette plongée dans la mémoire personnelle, cette évocation de la propriété familiale par un exproprié, de la matrice qui forme un être, cette interrogation sur la genèse d'une identité frontalière au cœur d'une tragédie en chaîne de l'Histoire contemporaine.

Car c'est ce cordon ombilical, entre Trieste et cette bourgade d'une culture vénitienne séculaire, que viennent de trancher les Américains pour qui Capodistria n'est qu'un village de pêcheurs qu'on peut céder à Tito afin d'obtenir ou de garantir son non-alignement.

Le chronotope choisi par Q.G. évite sagement la polémique : l'ennemi officiel en 1918, c'était l'Autrichien. Ainsi ce *revival* d'une époque où l'Italie avait choisi le camp des défenseurs de la Serbie ne jetait pas de l'huile sur les braises du conflit en cours, même si tout lecteur italien pouvait comprendre qu'une occupation étrangère pouvait en désigner une autre, comme le lui avait enseigné à l'école *I Promessi sposi*.

Le projet du cycle *Gli anni ciechi* n'est pas pour autant né tout armé dans la tête de l'auteur au lendemain des accords de Londres. Il fermentait déjà avant cela, il s'est structuré au fur et à mesure que ce vaste chantier avançait. Son substrat porteur, c'est la Première Guerre mondiale dans laquelle l'Italie s'est engagée après un an de tergiversations et malgré une alliance contractée avec l'Autriche, dans le seul but de parachever son unité en redonnant aux *terre irredente* leur identité nationale. Ainsi confluent cette thématique identitaire et le mythe d'une enfance istrienne qui a vécu au plus près dans un microcosme l'occupation et la libération.

À la différence de la *lectio* chronologique de l'historien, Q.G. commence par la fin avec *Amor militare* qui conte l'été 1919 quand des soldats italiens occupent la propriété familiale de Semedella à Capodistria. Et il remontera le cours des années partant à la recherche du temps perdu ou plutôt du sol mental perdu. Pas comme Proust (en tout cas pas encore ; il s'en inspirera quand il atteindra le stade du *bambino* dans *Le redini bianche*), Proust qui ne découvre qu'en revoyant, la seconde fois. Q.G. tente de se placer *in media res* avec les yeux et l'oreille du *fanciullo* d'autrefois, sans nous donner comme Proust ce sentiment des distances parcourues, du temps écoulé, mais en traduisant l'immédiateté de la sensibilité enfantine. Le chronotope qu'il sauve de la destruction par l'écriture, c'est un paysage, des croquis sur

le vif, des répliques mémorables : non pas l'intérieur et les subtilités d'un moi adulte en quête d'un monde révolu, mais des mots d'enfant qu'il n'a pas oubliés ou qu'il réinvente en partie de bonne foi, pour restaurer ou instaurer de vifs échanges entre le petit Paolo et ces *ultra terrestres* que sont pour lui les soldats. Le prénom du moi enfant est changé pour reconnaître la part de l'invention. On peut arranger un dialogue, habiller une situation, faire symbole, mais un scribe *in nucleo* est tout à fait en mesure de garder en mémoire une réplique dialectale ou une rengaine patriotique du temps où il avait huit ou neuf ans.

Q.G. nage vraiment à contre-courant : l'Istrie vient d'être douloureusement et définitivement perdue et il choisit d'évoquer sa désillusion dans l'Istrie « rédimée ». En effet, dans *Amor militare* (1955) réapparu sous le titre *L'amore di Lupo*, Paolo, garçonnet âgé de neuf ans, est décontenancé par l'attitude des soldats italiens qui l'été 1919 sont venus prendre leur quartier à Capodistria, où ils ont succédé aux occupants autrichiens. Lui, qui à l'instar de sa famille avait impatientement attendu l'arrivée des libérateurs (il ne nous le donnera à voir que dans le roman suivant), est heureux d'accueillir ces arrivants jeunes et allègres. Hélas, il est vite déçu par cet échantillon du « peuple italien » que sa maman lui avait décrit naguère comme « le plus civilisé du monde ». D'ailleurs la victoire n'est pas aussi belle que le patriote en herbe l'imaginait : quand son grand-père amaigri et méconnaissable est enfin revenu du front, l'enfant a vite deviné malgré les précautions de langage que son oncle Manlio, lui aussi engagé volontaire dans l'armée tricolore, avait été tué au combat, un malheur que la famille a tenté de dissimuler un certain temps à la mère de la victime.

Paolo entend naturellement parler du conflit larvé qui oppose désormais en Istrie deux nouvelles nationalités libérées du joug autrichien, tension qui inquiète ses grands-parents. Rappelons qu'avant même la signature de l'armistice, à l'automne 1918, des troupes italiennes ont occupé l'Istrie au moment où le Parlement croate rompait tout lien avec Vienne et proclamait un État croate indépendant. Or, l'enfant désœuvré durant ses grandes vacances estivales passe ses journées à observer et à fréquenter l'escouade qui campe dans la grande propriété familiale de Semedella, occupée un an plus tôt par des soldats autrichiens. L'enfant recueille des bribes de conversation et se rend compte que les troufions qu'il fréquente s'apostrophent sur l'attitude à observer à l'égard des Slaves que certains d'entre eux, notamment des méridionaux, ne connaissent guère :

– mais peut-on savoir qui sont ces Slaves ? /.../ – nos nouveaux ennemis /.../ Pire que les Autrichiens. - Mon cher, la prochaine guerre, fais-la tout seul. /.../ Et puis que veux-tu dire ? « Nos ennemis ». Ce sont des mots. Ennemis de qui ? De l'Italie ? Mais maintenant que nous avons conquis tant de pays, si les Slaves sont ici chez eux, comment peuvent-ils être nos ennemis ? Ici, pour toi, c'est l'Italie ? D'accord. Et alors ils sont Italiens eux aussi et leurs fils font leur service militaire.

Dans ce dialogue entre le Toscan Borsarelli, nationaliste agressif⁵, et Tommasone qui en appelle au bon sens, le narrateur se contente de rapporter ce qu'un garçonnet peut retenir. Ce n'est qu'une altercation entre deux troufions de même condition. Le mot « fasciste » n'apparaît jamais. Néanmoins, les lecteurs italiens de 1955 étaient ainsi invités à réfléchir au violent retour de bâton provoqué par vingt ans d'intolérance anti-slave : 300 000 Italiens exilés d'Istrie. Et le décryptage de la réplique de Tommasone dénonçant la contradiction de l'anti-slavisme était simple : ou nous laissons les Slaves tranquilles là où ils habitaient depuis des siècles avec leur langue et leur culture ; ou nous les intégrons à égalité avec nous dans l'italianité, à condition de ne pas réduire cette identité nationale partagée à notre seule identité culturelle en interdisant, par exemple, de parler slovène en public.

De la part de Q.G., ce discret appel à la raison, appel indirect aux Slaves à ne pas être intolérants comme les fascistes l'avaient été, n'est pas resté sans écho mais ce n'est qu'au début des années soixante que la minorité italienne qui avait choisi de rester en Istrie commença à disposer de droits spécifiques et d'écoles italiennes dans les bourgades côtières reconnues bilingues⁶. Plus tardivement encore, les Slovènes de la province de Trieste disposèrent à leur tour d'écoles dans leur langue maternelle.

5 Les *fasci di combattimento* qui réclamaient le rattachement à l'Italie de Fiume et de Zara avaient été créés par Mussolini au printemps 1919. Ce fut un Toscan, Francesco Giunta, qui fut délégué sur place par Mussolini pour animer le *fascio triestino* et créer *Il Popolo di Trieste*, journal fasciste.

6 Leurs droits de minorité nationale reconnus par la constitution yougoslave de 1974 ont été pérennisés par les constitutions des nouveaux États slovène et croate. J'ai pu même noter ce paradoxe, lors de mon enquête de 1991 en Istrie, qu'à la sortie de l'école *Dante Alighieri* de Capodistria, la plupart des élèves parlaient slovène. Leurs parents citadins préféraient qu'ils apprennent à lire et à écrire en italien, limitant la langue d'un peuple de moins de trois millions d'habitants à l'usage privé. Il en va différemment dans les cités côtières croates où survivent encore, comme à Rovigno ou Pola, des minorités italiennes qui ont aussi leurs écoles propres, mais sans cet afflux d'élèves croates, sauf dans le cas de familles mixtes où les deux langues sont parlées.

Revenons au point de vue critique de l'enfant dans *Amor militare*. Paolo écoute cet échange vif entre deux soldats, il enregistre ces bribes plus vite qu'un adulte, il retient une fois pour toutes ces propos, même s'il n'en comprend pas toutes les allusions ; il réinterrogera plus tard ces mots qui vont se charger de sens au fil de l'expérience. Bref, il apprend à réfléchir avec un tel sens de l'observation et d'intelligence dans les recoupements, que le voilà promu enquêteur de ce roman policier. C'est lui qui révèle un peu trop précipitamment le nom du meurtrier d'une jeune fille horriblement mutilée. On peut en déduire qu'avec cette même capacité d'investigation, Paolo en mûrissant plus vite au contact des soldats deviendra capable de mettre en balance les arguments des uns et des autres sur l'attitude à observer à l'égard des Slaves et à se construire tant bien que mal une identité ouverte.

À la différence de *Primavera a Trieste*, *L'amore di Lupo* n'est pas un essai de citoyen mais un roman rétrospectif où le moi adulte du second après-guerre doit tenir en laisse son savoir ultérieur pour tenter de revivre en direct ce qui a frappé l'oreille de l'enfant d'alors. L'Italien moyen des années Cinquante et plus encore le Triestin et l'Istrien étaient invités à réfléchir non pas à travers des constructions idéologiques, fasciste ou communiste, irréductibles, telles qu'elles donnaient de la voix en 1919 dans leur phase de croissance adolescente, turbulente et conquérante, mais à cette complexité qui émerge de controverses certes élémentaires, mais qui posent question. Lorsque deux langues et par conséquent deux cultures se juxtaposent sur un même territoire, comment les accorder alors qu'à Rome et à Zagreb, puis à Belgrade deux États-nations exigeaient leur rattachement ?

À Semedella, ces simples troufions se comportent en conquérants d'une terre *forestiera*, étonnés d'entendre les autochtones parler l'italien mieux que certains d'entre eux. Paolo est choqué par leur langage grossier et machiste, même s'il ne comprend pas certains sous-entendus de leurs propos égrillards. Il s'est mis à détester le soldat Frangisacchi rebaptisé Lupo qui l'avait d'abord fasciné par sa prestance et son aplomb ; tout a changé le jour où il l'a surpris en train de frapper Toni, le vieux cocher de la famille, en le traitant de « soldat de Cecco Beppe » (François Joseph). Et comme Paolo s'interposa en le traitant de lâche, Lupo tenta de l'humilier : « Quelle langue parliez-vous avant notre arrivée ? Slave ou autrichien ? –

Mais nous sommes italiens, avait hurlé Paolo furieux ! Nous avons toujours parlé italien ».

Une autre fois, Lupo était revenu à la charge contre le garçonnet : « maintenant que l'Autriche s'est écroulée, dis-moi l'effet que ça te fait. Ah ! Ah ! Vous êtes "rédimés", vous n'êtes plus "opprimés" ! Vous en aviez envie ! ». Un garçonnet austro-triestin découvre avec amertume qu'il n'est pas adopté en tant qu'Italien.

Les linguistes savent bien que dans une aire linguistique, ce sont les zones latérales ou marginales qui sont les conservatoires de la langue et les plus attachées au cœur de la nation, notamment lorsque leurs habitants sont ou ont été sous domination étrangère. Ce gamin frontalier ressent brutalement que son identité italienne qu'il estime incontestable est l'objet de dérision.

Avec malice, Q.G. nous offre un échantillonnage régional aussi varié que dans *Cuore* de De Amicis puisque cohabitent dans cette escouade un Vénitien, un Piémontais, deux Toscans, un Pugliese, un Napolitain, un Sicilien. L'écrivain a truffé son récit d'expressions dialectales (trop rarement à mon goût), notamment lorsque ces hommes se brocardent sur leur souche régionale. Manière de sous-entendre que même chez les *regnicoli*, « *L'Italia è fatta. Resta da fare gli Italiani* ». Néanmoins la levée sous les drapeaux a contribué à faire progresser ce sentiment d'une identité nationale déjà initiée par l'école *deamicisiana*. Avec les risques que cette double instruction patriotique a comportés au lendemain du conflit, en véhiculant la frustration de la « victoire mutilée ».

Ces soldats sont souvent en désaccord, sauf sur l'obsession de « se faire une *mula* ». Le garçonnet ne comprend pas encore précisément ce qu'implique ce « *farla fuori* », mais quand il apprend que la servante slovène a été congédiée pour avoir accueilli un soldat une nuit dans sa chambre, il en déduit qu'il s'agit d'une transgression coupable. Il devine qu'il y a toujours dans les propos des grandes personnes anguille sous roche, ce qui anime sa volonté de savoir.

On a pu reprocher à l'auteur d'accorder trop d'importance à la curiosité sexuelle enfantine. Observons que le sexe (concept clé des récits hégémoniques de Moravia en ces années Cinquante et appréhendé à travers la sensibilité de l'enfant dans *Agostino* et *La disubbidienza*) s'inscrit également chez Q.G. dans un rapport de domination et de violence dont les propos machistes des soudards se font l'écho. Or, les interrogations de Paolo à ce

sujet ne sont pas sans relation avec la problématique identitaire et le rapport dominants / dominés : dans l'objet du scandale, c'est la servante slovène qui est sévèrement punie, pas le fasciste qui « se la saute ». Même si la psychanalyse freudienne qui a fait son entrée en Italie par la porte triestine n'est plus à la mode aujourd'hui, on ne feindra pas d'ignorer la part que les pulsions et les fantasmes sexuels jouent dans les affrontements identitaires⁷.

Paolo rôde parmi les campements de la troupe, écoute, pose des questions avec une tranquille naïveté qui se mue en prudente malice pour parvenir finalement à la conviction que Lupo a tué, peut-être accidentellement, la jeune fille qu'il voulait posséder (« *farla fuori* »). Ce criminel s'évanouit dans la nature avec la complicité d'une servante slovène et d'un Slave qui a servi dans l'armée autrichienne. Les réalités frontalières sont décidément bien compliquées. Pour y voir un peu plus clair, il peut compter sur Crippa, le plus vieux des troufions souvent moqué par ses camarades comme cocu couillon, mais plein de bon sens paysan. Touché par les interrogations candides du garçonnet, il lui explique par exemple que Borsarelli *l'ardito* vient de s'engager parmi les légionnaires de d'Annunzio. Effectivement, deux jours après la signature du traité de Saint-Germain-en-Laye qui laissait Fiume aux Croates (16 septembre), les légionnaires prenaient sans coup férir possession de la ville. Le narrateur n'en dit rien puisqu'il se limite à la conscience de l'enfant, mais ses lecteurs italiens avaient ces événements en mémoire.

Quand la grand-mère de Paolo qualifie de sale engeance ces soldats qui bivouaquent chez elle, le vieux Crippa hausse les épaules : « ce sont des hommes ! », eux qui ne cessent de lui dire « tu n'es pas un homme ! ». Alors Paolo se dit tristement en lui-même « Ils sont donc tous comme ça les Italiens, et non pas bons, courageux et loyaux comme le disait maman ». Quel ébranlement de son identité nationale idéalisée par la flamme irrédentiste de ses parents !

7 Un seul exemple. L'histoire de la *Cavalla di Morton* rapportée par Svevo dans *La coscienza di Zenò* a interpellé l'imaginaire triestin. Selon cette pseudo-découverte, un jument qui avait été une seule fois montée par un cheval arabe, puis plus tard par un cheval honorablement britannique, avait accouché d'un poulain marqué par des caractères arabes. L'affaire avait provoqué un vif émoi dans la société victorienne et dans les pays pluri-ethniques, et plus encore chez les épouses de colons anglais en pays arabes !

Un discrédit est ainsi jeté sur certains « libérateurs » autant que sur les collaborateurs slaves qui ont retourné leur veste. Si rien n'est dit sur les excès et les crimes que vont commettre les fascistes en Istrie, puisque le récit ne couvre que l'immédiat après-guerre de l'été 1919, le crime que l'enfant a démasqué par son incessante curiosité est une préfiguration de la violence à venir si l'on se réfère au titre du cycle choisi par Q.G., « les années aveugles ». « Aveugles » parce que le narrateur tente de faire émerger une conscience enfantine qui s'éveille en faisant abstraction « *del senno di poi* » afin de ne pas plaquer une idéologie sur le récit des événements. « Années aveugles » parce que tour à tour des Italiens, puis des Slaves se comporteront en aveugles, en refusant de prendre en considération l'identité nationale de leurs voisins. La conclusion de ce premier récit est d'écorner gravement le sentiment d'identité nationale du gamin et son patriotisme ingénu.

Dans *Il cavallo Tripoli* écrit et paru un an plus tard (1956), nous nous retrouvons un an plus tôt, puisque l'auteur remonte le temps, été et automne 1918. La propriété de Semedella a été réquisitionnée par l'armée autrichienne. Paolo et sa mère n'occupent plus que deux pièces de la grande maison où ils doivent faire place à la famille du capitaine de district autrichien. Sa grand-mère et son père ont été arrêtés tandis que le grand-père et son oncle sont passés dans la clandestinité. Le garçonnet attend impatiemment les « libérateurs » dont sa mère lui promet l'arrivée prochaine et il ne dissimule pas son hostilité aux occupants. Même si presque tous les soldats présents sont des rappelés âgés qui vaquent paisiblement à leur travail d'entretien des camions, c'est la guerre Italiens contre Autrichiens, et Paolo la prend au sérieux parce car il n'ignore pas que si l'oncle Manlio est pris par les Autrichiens, il sera pendu : motus et bouche cousue au sujet du visiteur nocturne !

Face à lui, Paolo a un rival de peu son cadet, Ghesa le fils du capitaine. Les deux mômes échangent des amabilités du genre : *gnocco!* (crétin) *pigna!* (rapiat) et chacun tente de rabaisser l'autre, notamment en se querellant au sujet du plus beau cheval, titre emblématique du roman. Ghesa soutient évidemment que l'empereur Charles (qui venait de succéder à François-Joseph) détient les plus beaux chevaux du monde, des « blancs qui marchent sur deux pattes », allusion aux lipizzans de l'école espagnole de Vienne qui étaient élevés non loin de là, à Lipica, dans

l'actuelle Slovénie. Le cheval dont l'espèce sera décimée par cette guerre⁸ était encore aux yeux des enfants le symbole glorieux d'un combat qui pourtant n'était plus du tout chevaleresque. L'ingénuité des volontaires *giuliani* qui s'engagèrent la fleur au fusil n'était pas moindre que cette ingénuité enfantine. En a témoigné Giani Stuparich dans son carnet de guerre dès juillet 1915, après un mois de feu et de mitraille, en se revoyant avec son frère Carlo enrôlé à vingt ans, dans la caserne romaine où ils ont revêtu l'uniforme italien : « il y avait en nous, ces jours-là, quelque chose d'enfantin, d'extrêmement sérieux et en même temps d'ingénu : nous devions être à la fois ridicules et émouvants ». Ainsi donc, en nous offrant la perception de l'enfant qu'il était alors, et son évolution au contact des soldats de l'arrière, Q.G. se replace dans une situation comparable à la perte d'ingénuité des frères Stuparich (de Carlo, Giani écrit qu'il n'était alors qu'un enfant).

Paolo d'esprit encore cocardier avant de connaître la troupe (ce qu'il cessera d'être un an plus tard dans *L'amore di Lupo*) tourne en dérision l'empereur pour faire enrager son petit rival :

– *Anca Carlo Flocia / xe nato disgrassia / vignindo su per l'Isonso / in aqua el xe cascà !*

Il n'empêche que cette cohabitation fait évoluer le patriote en herbe. Il ne peut s'empêcher de jouer avec Ghesa dans une relation ambivalente : ils n'arrêtent pas de se taquiner et de se provoquer mutuellement, mais la solidarité de classe d'âge fonctionne malgré tout : le petit Autrichien en proie à la sévérité de sa *mütter* se garde bien de dénoncer les incartades de son camarade de jeu à ses parents.

– *Was hast, Ghesa ? Was Hast ? Komm her !*

La dureté des sons allemands aux oreilles habituées aux sons doux des dialectes vénéto-istriens ne fustige que Ghesa. Paolo bénéficie d'une immunité et se sent proche du réprimandé, d'autant plus que Ghesa répond dans un doux français qu'il doit tenir de sa gouvernante : « *oui, je suis ici, je viens*⁹ ! ». Lorsque cette redoutable *mütter* abaisse la culotte de son même

8 En France, on serait passé de 500 000 chevaux avant-guerre à 50 000 chevaux vers 1920.

9 Ma grand-mère maternelle, de nationalité suisse, jeune gouvernante à Vienne, avait enseigné le français aux enfants d'une Comtesse, coutume alors fréquente dans la bonne société habsbourgeoise. Dans le roman, nous apprenons que le père de Ghesa parlait français (*cf. infra*).

pour lui administrer une vigoureuse fessée, Paolo s'approche sur la pointe des pieds, incognito, pour assister à la scène non sans un certain voyeurisme sado-masochiste. Le film récent *Le Ruban blanc* nous a suggéré ce que pouvait engendrer chez les enfants une éducation germanique du *primo Novecento* un peu sado-maso. Q.G. en tant qu'Austro-triestin connaissait fort bien ce qu'était l'éducation germanique, même sans avoir lu Musil.

Alors que le cheval avait été emblématiquement le premier sujet de leur rivalité, les deux gamins se retrouvent de connivence pour dissimuler la selle du cheval Falco que la *mütter* voulait s'approprier, Ghesa pour se venger de la punition subie, Paolo parce qu'il rêve secrètement de s'emparer du cheval quand les Autrichiens vaincus évacueront le terrain.

Une autre relation ambiguë abolit l'opposition *austriacanti* / irrédentistes. Parmi les soldats ennemis, le benjamin fait exception : Hans est jeune et beau surtout quand il apparaît torse nu et toujours souriant. Paolo est fasciné parce qu'il a devant lui le modèle de ce qu'il rêve de devenir plus grand. Sauf que Hans est dans l'autre camp. L'enfant s'efforce au début de l'éviter mais dans cet univers clos, il ne peut s'empêcher de répondre à ses sourires et ils deviennent amis. Deux amis ennemis, c'est un peu compliqué à vivre. Une telle expérience marque davantage qu'une leçon d'éducation civique.

Q.G. n'a pas esquivé de donner à voir la pluriculturalité de la région certainement parce qu'il l'a vécue. Paolo découvre que l'avocat Tomaso, celui-là même qui a crié un jour « *vive Garibaldi !* », est le frère du capitaine autrichien à qui il rend de temps en temps visite dans une voiture à cheval conduite par un Croate. La mère de Paolo intriguée par cette relation fraternelle problématique demande à Tomaso quelle langue parlent les deux frères en tête à tête : « – *Lui refuse de parler italien, moi je refuse de parler allemand, alors nous parlons français*, précise l'avocat. *Le français, ça lui va ; comme si les Français n'étaient pas les ennemis de l'Autriche ! Un français du Danube* ». Ne voilà-t-il pas qu'il met en garde contre sa propre famille la mère de Paolo : attention à eux, ils sont de sentiments proslaves, surtout ma mère. Et il traite son cocher de « *Zagabredan !* ».

Quand sa mère interrogée par Paolo lui répond : ça veut dire « habitant de Zagreb », l'enfant n'est pas dupe et insiste : ça doit vouloir dire autre chose ; alors gênée, elle avoue : ça veut dire quelque chose comme *gueux*. Ainsi le gamin découvre-t-il qu'au sein d'une même famille on peut être pour l'Italie ou, au contraire pour l'Autriche et, en seconde main pour les Slaves. Et que l'avocat se méfie surtout de sa propre mère sur ce terrain

politique. Les historiens savent que ce cas de figure ne fut pas exceptionnel, notamment dans la famille dalmate de Bettiza dont la mère était serbe.

Paolo a mauvaise conscience car il se rend compte que la contradiction est en lui quand il prie pour que les Italiens ne viennent pas libérer Capodistria avant qu'il ait eu le temps de récupérer le cheval que les Autrichiens avaient réquisitionné, et qu'ils seront obligés de rendre avec bien d'autres, car ils n'ont plus de quoi les nourrir. Il parviendra à surmonter cet égoïsme quelque temps plus tard, ayant mûri, en renonçant courageusement au cheval Tripoli qu'il rêvait de posséder et auquel il rend la liberté plutôt que de le laisser aux mains des Autrichiens. Gagner, ce n'est pas prendre possession ; la victoire ne peut être qu'une libération, pas un asservissement. Dans son cœur, le cheval restera, murmure-t-il, « *per sempre mio* ».

En se frottant aux personnes du camp d'en face, le petit Paolo a donc appris à ne pas devenir un nationaliste primaire tout en restant un patriote résolu. Toujours aux aguets, il sera le premier à chanter victoire en hissant un drapeau tricolore avant même le départ des troupes d'occupation, au grand effroi de sa mère. Ainsi est-il parvenu à devancer le drapeau déployé sur le clocher de Capodistria. Q.G. illustre ainsi l'ingénuité enfantine du risque-tout.

Toutefois, avant de baisser le rideau, le romancier lance trois signaux qui viennent gâcher la fête de la Libération et préfigurent la désillusion de Paolo qui l'atteindra l'été suivant dans *L'amore di Lupo* qu'on conseillera au lecteur vierge de lire après et non avant *Il cavallo Tripoli*. D'abord Paolo s'étonne d'entendre Jaut, un cheminot jusqu'alors *austriacante*, réclamer lui aussi un drapeau vert blanc rouge... Ensuite la foule chante : « Nous ne déposerons pas les armes / tant que sera asservi un coin / des terres italiques / tant que sur Fiume et Zara / ne resplendira pas le tricolore ! ». Enfin le garçonnet a aperçu au loin un drapeau inconnu – blanc, rouge et bleu – et alerte ses parents dont le visage s'est obscurci : c'est le drapeau slave ... et le lecteur comprend qu'une guerre qui vient de s'achever peut en annoncer une autre.

On saura gré à l'auteur de ne pas avoir davantage remué la plaie encore saignante d'un conflit qui pouvait être interprété comme ethnique

(italo/slave) ou idéologique (fasciste/communiste)¹⁰, et dans *L'amore di Lupo* d'avoir osé présenter une image peu flatteuse des Italiens libérateurs, tout en montrant que certains d'entre eux savaient contrer les propos anti-slaves outranciers des plus nationalistes, juste après que la perte de l'Istrie avait été entérinée par le *Memorandum* de Londres. Pour lui, et pour beaucoup de réfugiés istriens chassés de leur pays natal, cette reviviscence de l'Istrie de leur enfance fut une salutaire catharsis débarrassée de l'acrimonie qui les rongait depuis 1945.

Interrogeons-nous, pour conclure, sur la portée et les limites de ce témoignage romanesque – et qui dit romanesque dit aventure, ce qui va advenir. À cette époque, l'identité nationale se forgeait d'abord à l'école, surtout dans les zones frontalières plurilinguistiques et plus encore en temps de guerre. Il aurait donc été intéressant de connaître comment le petit Pier Antonio avait vécu chacune des deux années scolaires qui avaient précédé les deux étés évoqués dans les romans que nous venons d'analyser et comment il avait ressenti le changement, puisque d'octobre 17 à juin 18 c'était sous l'Autriche, et de novembre 18 à juin 19 ce fut, de manière sans doute improvisée, sous une gouvernance italienne. J'imagine en tout cas que *Cuore* n'était pas le livre de lecture officiel sous la Double Monarchie¹¹ !

Permettez-moi un témoignage personnel sur l'enseignement de l'italien dans l'autre province rédimée voisine. Lorsque mon père enfant, qui avait à quelques mois près l'âge de Q.G., s'est retrouvé dans un Trentin devenu italien, le maître d'école méridional que le gouvernement de Rome envoya dans son village natal parlait moins bien l'italien que certains des élèves qui ne l'apprécièrent guère, d'autant plus qu'il faisait de la propagande pour le fascisme et que mes trois oncles et mon père étaient les enfants du maire socialiste... Ma famille paternelle de sentiment irrédentiste et qui pleura à l'exécution de Cesare Battisti, dut reconnaître, bien que « rédimée », que l'enseignement de l'italien était de meilleure qualité sous François-Joseph

10 Aucune de ces deux dimensions ne peut à elle seule rendre compte de tous les facteurs du conflit de 1945.

11 J'ai découvert, dans le grenier d'un instituteur d'antan, que dans la Savoie dorénavant française et républicaine du début du XX^e siècle le journal d'Enrico et les récits des petits héros italiens étaient considérés comme un modèle, puisque sa traduction française *Grands cœurs* servait de livre de lecture. Le hussard de la république devait dans ses commentaires transposer les figures et situations, car l'on pouvait compter sur lui pour ne pas chercher à donner aux petits Savoyards une identité italienne !

que dans la nouvelle Italie. Et de fait, s'il en avait été autrement, on ne comprendrait pas que Prezzolini ait nommé le jeune Slataper (de surcroît d'ascendance slave) co-directeur de *La Voce* en 1910.

On peut donc se demander pourquoi Pier Antonio scolarisé en primaire à Trieste n'a pas choisi d'évoquer ses souvenirs d'écolier dans cette ville à laquelle il est resté attaché malgré son exil à Venise à partir de 1945¹². Sans doute la question identitaire a-t-elle été moins perceptible par les écoliers du fait qu'ils restaient les mêmes, et que sans doute ils conservèrent les mêmes maîtres, puisque l'on se trouvait encore sous le régime transitoire du *governatorato militare italiano* jusqu'en juillet 1919¹³. En tout cas, les deux grandes vacances estivales 1918 et 1919 l'ont plus profondément marqué pour des raisons convergentes.

D'abord parce que Q.G. est surtout inspiré par l'extérieur, le plein air, comme on le voit dans ses Poésies intitulées *Sole e vento* : quand il chante Trieste, c'est la ville tournée vers la mer et qui chaque fois expressément lui rappelle l'Istrie¹⁴. Et ce paysage marin fait partie d'une identité profonde, régionale, que l'on retrouve chez Stuparich¹⁵.

Ensuite, parce que c'est à Capodistria que les deux thèmes qu'il a accordés – enfance et identité nationale sous la forme symbolique du drapeau tricolore brandi par le petit Paolo – se sont trouvés exceptionnellement reliés. Le lieu clos d'une famille de propriétaires terriens et d'une enfance jusqu'alors protégée se trouve balayé pour la première fois par le vent de l'Histoire. Dans la propriété de Semedella, chaque été l'enfant venait jouer et s'ébattre, le plus souvent sans autre compagnon de jeu que son frère Alvisè. Et voilà que Pier Antonio à 8 puis à 9 ans, pendant deux étés, a eu la chance unique d'être quotidiennement au contact des acteurs de la

12 Il fera par contre ses années de collège à Capodistria à partir de 1921. Voir sur son amour de Trieste son recueil de poésies, dont certaines furent écrites quelques jours avant sa mort *Soleil et vent*, Lausanne, L'âge d'homme, 1982, traduites par L. Taha-Hussein. Tous les récits qui célèbrent le chronotope de l'Istrie perdue ont été recueillis dans *Ricordi istriani*, Udine, Ed. FVG, a cura di E. Guagnini, 2007, 149 p.

13 « la Fase italiana » dans AA.VV. *Istria nel tempo*, Rovigno, Università popolare di Trieste, 2006, p. 535 et *passim*.

14 Certains de ces hymnes d'amour aux paysages de Trieste et de l'Istrie ont été composés quelques jours avant sa mort.

15 Voir par exemple ma contribution *l'Istria sognata, goduta e perduta di Stuparich* dans la revue istrienne « *La Battana* », Rijeka, n° 97-98, sept.-déc. 1990.

guerre, de les écouter (parfois en se cachant) tandis qu'ils parlent librement, ce qu'ils ne feraient pas en présence des adultes, de les interroger à un âge où il n'était certes pas en état de tout comprendre, mais où son cerveau enregistrerait mieux et plus vite et pour plus longtemps qu'un adulte. Quelle extraordinaire école de vie en plein air ! Certes mémorable et remémorée.

Qu'est-ce qui a déclenché la remémoration ? Pas une tasse de thé. L'arrivée de l'armée titiste en 1945, l'occupation brutale, l'expropriation de Samedella, la slavisation immédiate de Capodistria, la chasse aux Italiens ; aux fascistes bien sûr qui l'avaient bien cherché, aux bourgeois possédants, fussent-ils libéraux ou humanistes, puis bientôt aux communistes dissidents. Dans l'urgence, Q.G. se bat à la radio libre Venezia Giulia pour que Trieste reste italienne, puis quand Trieste est récupérée, sa pensée va à l'Istrie perdue et naturellement aux deux occupations précédentes de Samedella. Il se souvient de ce qu'avait dit alors son grand-père et qu'il rapporte dans *L'amore di Lupo*, quand le vieil homme mettait en garde le légionnaire nationaliste : face aux Slaves, nous devons faire preuve de force, pas de faiblesse ; mais avant tout d'intelligence et d'humanité ; qui sème le vent récolte la tempête.

Bien sûr, dans ces récits autobiographiques, il y a une part d'invention volontaire ou inconsciente. C'est peut-être le cas pour l'épisode de la *casetta del guzzo* qui a surtout une valeur symbolique : cette maisonnette que l'enfant adore et que son grand-père lui a promis de lui léguer sert de logement aux soldats italiens. Or elle est incendiée ; le bruit court que des Slaves auraient mis le feu ; au terme de sa propre enquête, Paolo apprend que l'assassin de la jeune fille, Frangisacchi, est l'incendiaire car il a voulu se venger de ses camarades qui, croit-il, l'auraient dénoncé¹⁶. L'enfant apprend ainsi à se méfier des rumeurs qui salissent la nationalité rivale.

Pour autant, le narrateur ne présente pas l'enfant comme un Juste potentiel. Il n'a pas oublié la fascination qu'exerçaient sur le gamin les soldats. Tous les garçons du monde aiment jouer à la guerre et, sans entrer dans la querelle de la poule et de l'œuf, je ne suis pas sûr que ce soient forcément les parents qui en sont la cause première en leur offrant des soldats de plomb car l'instinct guerrier est propre à l'espèce mâle et seule l'éducation peut le réfréner. Paolo est fasciné par les jeunes soldats, y

16 En juillet 1920, des fascistes ont incendié la maison de la culture slovène (Narodni Dom) à Trieste, sans compter les maisons incendiées sur le Carso.

compris par Hans l'Autrichien (une chance pour rééquilibrer ses élans patriotiques !). Il a demandé au nationaliste Borsarelli de lui offrir le fez rouge que porte l'*ardito*. Et quand le vieux sage Crippa qualifie Borsarelli de lâche et de déserteur, parce qu'il est parti rejoindre les légionnaires de d'Annunzio, Paolo se révolte en criant : il est deux fois plus courageux que vous puisqu'il continue le combat. La mobilisation massive d'enfants soldats sur la planète nous rappelle qu'il est facile d'attiser chez des gamins le nationalisme le plus obtus. Malgré l'expérience acquise lors de ces deux saisons, il n'est pas dit par l'auteur que l'enfant soit gagné irrévocablement à la raison prêchée par son grand-père.

Que demander de plus à un roman dont le point de vue est *simplement* celui d'un enfant que de mettre en question l'identité, sa complexité, de manière ouverte, dans le contexte des affrontements ethniques régionaux et de la guerre froide entre les deux Grands qui régnaient alors sur la planète ?

Dans *L'amore di Lupo*, qui prélude à l'avènement du fascisme istrien, Q.G. donne le dernier mot à Crippa que Paolo vient de traiter de lâche : « sono piemontese e sono socialista ». Cet été-là des conseils ouvriers furent créés en Istrie, mais les leaders des mouvements socialistes italien et slovène, Valentino Pittoni et Henrik Tuma, ne parvinrent pas à se mettre d'accord et deux identités nationales allaient s'affronter sans merci.



Luciano CURRERI

Università di Liegi

L'AVVENTURA COME ANTIDOTO A UN'IDENTITÀ DI PROPAGANDA? TRE "PINOCCHIATE SALGARIANE" DEL 1928 ¹

Dopo aver cercato di tracciare, in *Play it again, Pinocchio*², attraverso un'idea speculare di Novecento e d'infanzia, un panorama delle "pinocchiate", ovvero di quei testi che dalla fine dell'Ottocento ai nostri giorni riprendono il personaggio immortalato da Collodi, e dopo aver principiato a seguire le tracce del genere (o sottogenere), con la variante Pinocchietto, in ambito "futurista" e nei dintorni della Grande Guerra³, ho tentato di circoscrivere e identificare un paio di categorie più precise: le "pinocchiate fasciste" e le "pinocchiate salgariane".

Le prime tendono, con esiti alterni, a irregimentare il burattino, straniandone l'"anarchica" disponibilità all'avventura attraverso un punto di vista, cioè un'ideologia, che nel caso della "camicia nera" si declina secondo forme e modalità di un'estesa e non così monocroma propaganda fascista (dalle spedizioni punitive della prim'ora ai Balilla, dal rilancio del colonialismo alla conquista dell'Etiopia, e ancora oltre, fino alla Repubblica di Salò, alla

-
- 1 Presentiamo la prima parte di un lavoro che verrà integralmente pubblicato in CURRERI (L.), *Play it again, Pinocchio*, già titolo di un mio saggio – per cui si veda la nota 2 – e ora di un volume in lettura presso diverse case editrici.
 - 2 CURRERI (L.), *Play it again, Pinocchio*, in COLLODI (C.), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Introduzione di S. Bartezzaghi, Prefazione di G. Jervis, con un saggio di I. Calvino, Torino: Einaudi, «Tascabili», 2002 e «ET Classici», 2006, p. 181-202.
 - 3 CURRERI (L.), *Sulle tracce di un Pinocchio "futurista": la variante Pinocchietto alla Guerra europea*, in *Azione/Reazione: il futurismo italiano in Europa 1909-2009*, Atti del Convegno Internazionale dell'IIC di Bruxelles e della K. U. Leuven, 19-20 novembre 2009, a cura di B. Van den Bossche, Firenze: Cesati (in corso di pubblicazione).

R.S.I., alla guerra civile ⁴); le seconde, invece, le “pinocchiate salgariane”, sembrano tutelare con una certa naturalezza la predisposizione “libertaria” del personaggio collodiano e paiono finanche silenziare, o quanto meno sfumare, la canonica opposizione Collodi-Salgari, già presente, in modo più o meno immediato, nella ricezione dell’epoca e poi ancora tipica di certa nostra storia ideologica, culturale e letteraria.

In effetti, i due autori sono davvero diversi, nonostante qualcuno li accomuni e li disponga pure “a triade”, disegnano le “tre corone” della letteratura otto-novecentesca per ragazzi con l’aggiunta, non meditata o non così meditata, di Edmondo De Amicis, che non è soltanto una sorta di passaggio intermedio a livello cronologico, essendo nato nel 1846, ma anche a livello di scelte letterarie: lo scrittore ligure media, infatti, da par suo, fra quel che sopravvive del “romanzo di formazione” (anche nelle varianti “fantastiche” di Collodi) e quel che rinasce, dopo i fasti dei Lumi, della letteratura di viaggio nel secondo Ottocento, preparando il terreno, in un certo senso, ai romanzi di Salgari, che fonderanno le due istanze ⁵.

Ma ritorniamo ai due autori in questione e cerchiamo brevemente di enunciare differenze e similitudini delle due dinamiche autoriali, in seno a una rapida contestualizzazione storica e, per i nostri fini, a una possibile deriva congiunturale delle dette dinamiche nella seconda metà degli anni Venti, in epoca fascista.

Carlo Lorenzini, poi Carlo Collodi, classe 1826, è un figlio o, se si vuole, un discepolo del Risorgimento, un giovane che nel 1848 combatte a Curtatone e Montanara e che è ancora volontario nella seconda guerra d’indipendenza, nel 1859, restando poi un sostenitore dell’Unità d’Italia anche quando in certa Toscana si fa del nostalgico *remember* a proposito del Granducato, e in un’altra Toscana (e in tant’altra Italia) si mettono in discussione l’approdo monarchico e romano. Di più. Secondo alcuni lettori

4 Cfr. *Pinocchio in camicia nera. Quattro “pinocchiate” fasciste*, raccolta illustrata a cura di L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2008.

5 Mi sia concesso rinviare a un mio lavoro di prossima pubblicazione, *Il viaggio e l'intreccio: dalla letteratura di viaggio al romanzo di formazione, dal romanzo di formazione alla letteratura di viaggio. Ipotesi, percorsi, mappe fra Settecento e Ottocento (e proiezioni novecentesche)*, presentato a un Seminario dell’Université de Liège, il 17 febbraio 2009, *Perché e come studiare la letteratura italiana dal Seicento ad oggi. Ipotesi, percorsi, mappe* (con interventi di Pietro Benzonì, Fabrizio Foni, Giuseppe Traina).

storico-politici, da Giovanni Spadolini a Ludovico Incisa di Camerana, Collodi è sempre al servizio dell'identità italiana, anche nel concepire Pinocchio, che è «uno dei grandi elementi unificanti della nazione italiana nella sua adolescenza ⁶». Certo, c'è anche chi ha detto quasi il contrario, come il cardinale Giacomo Biffi, per esempio, secondo il quale «il prodigio letterario» collodiano non «sarebbe mai nato senza la crisi che colpisce la nazione italiana contestualmente al Risorgimento ⁷».

E il "capitano" Salgari? Emilio Salgari, classe 1862 (le date, le cifre, col loro continuo progredire e ribaltarsi, fanno davvero strani scherzi!), è già quasi un figlio dell'Unità d'Italia (ché Verona diventa italiana nel 1866), *pierre tombale* del Risorgimento per alcuni testimoni e interpreti. Insomma, ammesso e non concesso che il processo risorgimentale sia da interpretare come crisi, almeno così come pare intenderla Biffi, l'Unità non ne è certo la risoluzione.

Di più. Se pensiamo che il Risorgimento possa identificarsi col termine "crisi" preso in senso letterale, e lo cogliamo cioè come un tentativo di "separazione, scelta, giudizio", l'Unità ci appare piuttosto, tra *fin de siècle* e fascismo, come una critica della crisi, della "separazione, scelta..."; ovvero, sostanzialmente, come una critica della critica e quindi anche come «un compromesso con la tradizione ⁸». Il problema è che in questo senso – nel senso, anche, di una rivoluzione liberale incompiuta e di un anti-liberalismo fattuale ⁹ – possiamo anche dire che Roma non sia stata presa nel 1861 e nemmeno nel 1870, ma nel 1922 e nel 1929.

Cela dit, se Carlo Collodi può essere considerato un "vincitore", almeno in parte, come adolescente e giovane italiano, che poi "nel mezzo del

6 SPADOLINI (G.), *Burattino d'Italia: l'unità secondo Pinocchio* (1990), in Id., *In diretta col passato. Temi e figure della storia contemporanea*, Milano, TeaDue, 1994, [p. 375-381], p. 377. Ma cfr., più di recente, INCISA DI CAMERANA (L.), *Pinocchio*, Bologna: il Mulino, «L'identità italiana», 2004, [p. 7-26], p. 8 e 22.

7 Cito ancora da SPADOLINI (G.), *Burattino d'Italia: l'unità secondo Pinocchio*, cit., p. 377. Ma cfr. BIFFI (G.), *Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a "Le avventure di Pinocchio"*, Milano, Jaca Book, 1977 e Mondadori, «Oscar Saggi», 1998 e, più di recente, Id., *Pinocchio, Peppone, l'Anticristo*, Siena: Cantagalli, 2005.

8 SPADOLINI (G.), *Gobetti: un'eredità*, Firenze, Passigli, 1986, p. 9.

9 Cfr. GOBETTI (P.), *La Rivoluzione Liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, Edizione a cura di E. Alessandrone Perona, con un saggio di P. Flores d'Arcais, Torino: Einaudi, 1964 e «Einaudi Tascabili Saggi», 1995.

cammin” trova la patria unita e non l'esilio (anzi, per certi versi, un progetto pedagogico che gli si confà), Emilio Salgari è piuttosto e soltanto, come suggerisce di recente Alberto Abruzzese, un “vinto” e un *exemplum* «dell'impotenza degli italiani¹⁰». Ma tra “vincitore” e “vinto” o, se volete, tra quella cultura e identità alta che ha via via fagocitato Collodi e il suo capolavoro, cercandone finanche le origini in Pulci e in certa tradizione popolare quattrocentesca, cavalleresca e picaresca a un tempo, e la cultura e identità bassa che Salgari promuove a romanzo d'avventura e che trova nelle più moderne e disparate fonti popolari (opere enciclopediche, giornali...), c'è un corto circuito che mette in scena uno stesso, estremo disagio delle due dinamiche autoriali nei quattro decenni che seguono l'approdo unitario: un'Italia sempre sospesa tra un passato monco e irrisolto e un presente e un futuro sempre più brutali, con l'autoritarismo e il colonialismo di Crispi, la Grande Guerra, il fascismo.

Insomma, prospettare un matrimonio letterario fra Carlo Collodi e Emilio Salgari *in absentia*, attraverso le “pinocchiate salgariane”, proiettandolo in pieni anni Venti, non offre una sintesi hegeliana, né a livello storico-ideologico, né a livello storico-letterario, ma ci permette di ovviare a canoniche e ormai sterili opposizioni e forse e finanche di intuire la continuità di una storia ideologica, culturale, letteraria che impronterà anche il cinema e che giungerà fino alla Commedia all'italiana: fino, per fare due esempi significativi, a *La Grande Guerra* di Mario Monicelli, del 1959, e a *La marcia su Roma* di Dino Risi, del 1962, date che, a un secolo esatto di distanza, paiono rievocare, per i nostri fini, la seconda guerra d'indipendenza combattuta da Collodi e la nascita di Salgari.

Ma le date fanno strani scherzi – lo si diceva poc'anzi – e bisogna stare allo scherzo fino a un certo punto. Il rischio è di appiattare una continuità diacronica di generazioni e intenti differenti in una serialità sincronica di anniversari sempre uguali, di cui siamo sempre più vittime, specie di questi tempi, con la grancassa mediatica che ha già iniziato a battere il 150°

10 ABRUZZESE (A.), *Salgari ovvero dell'impotenza degli italiani*, in CURRERI (L.), FONI (F.), a cura di, *Un po' prima della fine ? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, Roma: Sossella, 2009, p. 189-194.

anniversario dell'Unità d'Italia, titolando «Verso il 2011¹¹», che sarà anche, tra l'altro, il centenario della morte di Salgari¹².

Allora, ciò che ci ha spinto a selezionare, battezzare e leggere come "pinocchiate salgariane" *Pinocchio in India*, *Pinocchio nella Malesia*, *Pinocchio a Ceylon*, tre racconti di Bettino D'Aloja – talora rinvenibile con grafia "D'Aloia" – illustrati da Giove Toppi e usciti consecutivamente nel 1928 come numeri 32, 33, 34 della «Collana mensile illustrata delle "Avventure di Pinocchio"» della Casa Editrice Nerbini di Firenze¹³, e disponibili fra la mezza dozzina di avventure di stampo salgariano pubblicate dallo stesso D'Aloja fra il 1927 e il 1928 (per cui, oltre ai titoli citati, campeggiano un *Pinocchio in Africa*, terra molto gettonata dalle pinocchiate di inizio secolo, un *Pinocchio in Siberia* e anche *Il naufragio di Pinocchio* e *Pinocchio corsaro*), è l'idea di verificare se l'avventura possa fungere da antidoto a un'identità di propaganda e quindi possa evadere, anche solo in parte, l'uso che i fascisti fanno di Pinocchio e di Salgari – e, se vogliamo, di un suo meno popolare (e quasi) coscritto (d'Annunzio) – in un anno preciso, il 1928. Quel 1928 che è l'anno in cui «l'instaurazione del regime si completa con l'adozione di un sistema elettorale a lista bloccata, lo scioglimento delle organizzazioni giovanili non fasciste, l'assoluto controllo sulla stampa, l'istituzionalizzazione del Gran Consiglio del fascismo¹⁴». E presumibilmente nel 1927, e comunque non più tardi del 1928, esce *Pinocchio fra i Balilla. Nuove monellerie del celebre burattino e suo ravvedimento*, con testo e disegni di Cirillo Schizzo (pseudonimo di Gino Schiatti).

11 Penso alla serie «150°. Libri d'Italia. Verso il 2011», principiata sabato 19 settembre 2009 sul supplemento culturale de «La Stampa», «Tuttolibri», 1682, 2009, p. I-II, con Alberto Arbasino che riparte dall'inno di Mameli. Curiosamente, Giorgio Boatti, nella seconda puntata della serie, *Coraggio ragazzi: diventate grandi*, «Tuttolibri», 1683, 2009, p. IX, parlando di *Volere è potere* (1869) di Michele Lessona, non evoca *Le avventure di Pinocchio*.

12 Mi sia concesso rinviare in tal senso, solo in via potenziale e provocatoria, a un libello in preparazione: cfr. CURRERI (L.), FONI (F.), *Salgari ieri, oggi e domani. Pamphlet a due tastiere*, Piombino (Livorno): Il foglio.

13 LISTRI (P. F.) *Il mondo di Nerbini. Un editore nell'Italia unita*, Introduzione di G. Spadolini, Firenze: Nerbini, 1993.

14 Cfr. LEPRE (A.), *Mussolini*, Roma-Bari: Laterza, 1998, p. 127.

Di più. Chi, in età fascista, pensa a Salgari come a d'Annunzio, lo fa piuttosto nel nome di una continuità culturale italiana all'interno della quale ritornano sempre alcuni scrittori-simbolo del nazionalismo, come Foscolo e Carducci. È la resa ad una tradizione colta, alta, intellettuale, che si manifesta anche quando si parla di romanzo e si vuole essere "popolari", richiamando magari Nievo e Oriani. E così, pure chi vorrebbe attirare l'attenzione su Salgari, facendolo giocare d'anticipo e collocandolo tra i prefascisti, come fa Francesco Ciarlantini, fondatore e direttore di «Augustea», rende un cattivo servizio al "capitano", che non può, a conti fatti, reggere il confronto; anche perché gli manca un *côté* ideologico forte, o presunto tale, come quello di Oriani e di d'Annunzio. Salgari non ha scritto *Fino a Dogali* (1889), né scriverà *Le canzoni delle Gesta d'oltremare* (1912). Inevitabile, allora, che la «primavera fascista» del più celebre scrittore italiano d'avventura volga rapidamente al termine, come suggerisce giustamente Claudio Gallo¹⁵.

Anche se – bisogna ben dirlo – il "caso Salgari" nasce e prende forma in un quadro culturale davvero complesso, dove la ricerca del consenso è «luogo di investimenti diversi e tendenzialmente conflittuali», come ha dimostrato Adolfo Scotto Di Luzio ne *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*: peraltro, in questo saggio, pubblicato da il Mulino nel 1996, lo scrittore veronese è significativamente e costantemente evocato, e superato, per numero di citazioni, dal solo Benito Mussolini.

Per non ricorrere subito a Sandokan, il cui modo romanzesco pure interviene nelle "pinocchiate salgariane" qui selezionate, e produrre un esempio meno canonico, meno canonizzato, si può pensare alla tensione visionaria e romanzesca di *Cartagine in fiamme* (1906 in rivista e 1908 in volume), che racconta la storia dalla parte di Cartagine – ovvero dalla parte dei "vinti" e contro l'imperialismo romano, e al limite contro un più generico ed esteso colonialismo otto-novecentesco, di fattura inglese – e che non può entrare nella pur alterna e metamorfica logica del regime, sia che ci si

15 Cfr. GALLO (C.), *La "primavera fascista" di Emilio Salgari*, «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», 3, 1997, p. 165-184; in particolare p. 168-169, 177, 183-184. Cfr. ORIANI (A.), *Fino a Dogali*, Bologna: Galli, 1889 e D'ANNUNZIO (G.), *Le canzoni delle Gesta d'oltremare*, Milano, Treves, 1912 (è il titolo, in copertina, del Libro quarto, *Merope*, delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, per cui cf. PARENTI (M.), *Bibliografia dannunziana essenziale*, Firenze: Sansoni, «Biblioteca del Leonardo», 1940, p. 26-27 e 30).

collochi intorno all'anno che qui ci interessa, il 1928, con il "caso Salgari" alla Camera dei deputati, sia che ci si spinga fino al 1937 e al 1938, frequentando sale cinematografiche o aule magne, cioè andando a vedere *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone o a sentire le lezioni di Ettore Pais.

Sulle pagine de «Il popolo d'Italia», proprio nel 1928, Margherita Sarfatti, «l'altra donna del duce¹⁶», trae bene le «necessarie conseguenze sul piano culturale» di una discussione alla Camera dei deputati, presente Mussolini, che ridimensiona definitivamente il "caso Salgari". Ma nel 1928, la Sarfatti non può certo tradurre lo spirito anticoloniale del romanziere in uno spirito antiromano che sia anche potenzialmente identificabile come filo-inglese. In quel 1928 in cui ancora si discute o, meglio, si trova il tempo di discutere di Salgari in seno al governo, in quell'anno che fa già parte dell'età fascista matura, ma che è così lontano dall'orizzonte politico più teso della seconda metà degli anni Trenta, erede ed interprete dello «spirito classico», dello «spirito romano per eccellenza», che Margherita Sarfatti oppone all'anticolonialismo di Salgari, è «l'immenso e stupendo impero coloniale anglo-sassone».

Insomma, nel 1928, la critica alla struttura mercantilistica di una Cartagine-Inghilterra potrebbe anche essere, paradossalmente, una prova del (potenziale) antifascismo salgariano. La scelta antiromana, di per sé negativa, non può essere anche identificata e recepita negativamente come una scelta filo-inglese: per il regime l'impero coloniale anglo-sassone è stupendo, è un modello da imitare. Solo più tardi, verso il 1937-1938, la critica alla struttura mercantilistica di una Cartagine-Inghilterra può invece e davvero rientrare nell'ideologia fascista, nel mito della «romanità»¹⁷. E non è un caso, allora, che *Pinocchio in India*, del 1928, attesti, nella gloriosa *Conclusione*, la «grande riconoscenza» dell'«Inghilterra» verso il burattino che sconfigge i Thugs; e non è un caso che *Pinocchio nella Malesia*, dello stesso anno, si disponga persino a minacciare «Sandokan & C.», salvo poi abbandonare i suoi guerrieri e prendere il largo.

16 Cfr. CANNISTRARO (Ph. V.), SULLIVAN (B. R.), *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, trad. it. di C. Lazzari, Milano: Mondadori, 1993.

17 Cfr. CURRERI (L.), *Il Fuoco, i Libri, la Storia. Saggio su Cartagine in fiamme (1906) di Emilio Salgari*, in SALGARI (E.), *Cartagine in fiamme*, nell'edizione pubblicata in rivista nel 1906, a cura di L. Curreri, Roma, 2001, [p. 315-403], p. 333. Ma cfr., in prospettiva, CURRERI (L.), FONI (F.), *Peplum & Fantastico. Fonti e storie antiche e moderne dell'immaginario salgariano*, Cuneo, Nerosubianco (di prossima pubblicazione).

Ma veniamo ora, propriamente, alle tre “pinocchiate salgariane” e alla prima in particolar modo, perché si tratta di un vero testo-pilota, che è quasi un meta-racconto, specie nel suo *incipit*, e che più facilmente può farci intuire e circoscrivere la categoria di cui tentiamo qui una problematica identificazione, per frammenti critici, attraverso una prima contestualizzazione di massima, dove conta più la ricerca del dettaglio che fa sistema e meno il risultato dispiegato della ricerca stessa, magari in seno a un “riassuntino” banale delle tre testualità.

Che *Pinocchio in India*, *Pinocchio nella Malesia*, *Pinocchio a Ceylon* possano dirsi “pinocchiate salgariane”, al di là di quanto suggerito in via contestuale poc’anzi, non può che essere confermato dalla lettura. Infatti, già il primo capitolo di *Pinocchio in India*, intitolato *Il Gange misterioso*, accampa subito, nelle sue prime righe, un’ipotesi notevole – «se la buon’anima di Emilio Salgari fosse stato il fortunato autore del presente straordinario racconto» (p. 4)¹⁸ – e una citazione che non esita a dispiegarla («avrebbe aggiunto tutto d’un fiato») in rapporto al Ciclo Indo-Malese («l’aria era tepida, dolce, elastica, imbalsamata dal soave profumo dei gelsomini [...]»): un’ipotesi e una citazione che non lasciano dubbi circa la volontà di Bettino D’Aloja di muoversi *dans le sillage* dello scrittore veronese. L’avventura, insomma, dovrebbe esser di casa.

Tuttavia, subito dopo, nel secondo paragrafo, c’è un accenno al «governo Fascista terrestre», che impone la sua volontà pure alla «Luna» e alle «tremolanti stelle» (p. 4), in un certo senso. Difficile non pensare, in prospettiva, in più che ravvicinata prospettiva, a *Fascisti su Marte*, il celebre, satirico corto e poi lungometraggio di Corrado Guzzanti, rispettivamente del 2003 e 2006. E si aggiunga *en passant* che il *Pinocchio in India* mette in scena anche Piripicchio, altro personaggio Nerbini di cui si fa pure la pubblicità in nota, a proposito di una sua – è il caso di dirlo – spaziale avventura: *Piripicchio nel pianeta Marte* (p. 16)¹⁹.

18 Per non ampliare il numero delle note in modo inutile, alle citazioni si fa seguire direttamente nel testo la pagina da cui le stesse sono tratte, in riferimento ai tre volumetti sopra citati, ovvero, ripetiamolo: *Pinocchio in India*, *Pinocchio nella Malesia*, *Pinocchio a Ceylon*, tre racconti di Bettino D’Aloja illustrati da Giove Toppi e usciti consecutivamente nel 1928 come numeri 32, 33, 34 della «Collana mensile illustrata delle “Avventure di Pinocchio”» della Casa Editrice Nerbini di Firenze.

19 D’ALOJA (B.), *Piripicchio nel pianeta Marte. Avventure... celesti. Racconto illustrato per ragazzi*, Firenze: Nerbini, 1928.

Ora, Bettino D'Aloja è anche (relativamente) noto per certi *Inni e fremiti fascisti. Fiamme d'amore e di fede*, editi sempre dalla Nerbini di Firenze, ma qualche anno prima, nel 1925. In quell'anno e nel contesto di quella pubblicazione, precisato dalla dedica all'«invitto Duce», l'autore si palesa come «Decurione della M.V.S.N.», cioè della «Milizia volontaria per la sicurezza nazionale [...] istituita con regio decreto il 14 gennaio 1923» e «secondo decreto dell'8 marzo dello stesso anno» a fissare «il regolamento di disciplina», ovvero a siglare «la normalizzazione e il controllo dello squadrismo²⁰». Insomma, comincia a suonare la fine dell'avventura della marcia su Roma e sui suoi nazionali dintorni. Come riprendersela, questa avventura, e perché?

Una certa modalità "collodian-salgariana" sembra imporsi, talora e non così paradossalmente, come la carta vincente per:

- (1) esorcizzare, con strategia ambigua, fatta di assenso e dissenso, di serio e faceto, la "normalizzazione" dello squadrismo;
- (2) recuperare l'avventuroso risorgimento "interno", che gli *Inni* e le loro illustrazioni fanno correre da Garibaldi a Mussolini;
- (3) e coniugarlo all'esotico colonialismo "esterno"; e a tal punto che si potrebbe sinteticamente suggerire che uno straniato avventuroso *d'antan* torna alla ribalta per il "popolo bambino" aprendosi all'esotico, in modo fantastico e mirando già alla guerra nello specifico coloniale²¹.

Certo, questa guerra è già "salgariana", ché Sandokan e Yanez hanno mutuato dai loro nemici, specie dagli inglesi, la stessa forma di potere e la realizzazione immediata e tendenzialmente infinita dello stesso proprio con la guerra²².

20 Qualifica e dedica si leggono rispettivamente nell'intestazione e all'inizio di D'ALOJA (B.), *Inni e fremiti fascisti. Fiamme d'amore e di fede*, Firenze, Nerbini, 1925, p. 1 e 3. I dati che seguono sono invece ricavati dal *Dizionario del fascismo. Storia, personaggi, cultura, economia, fonti e dibattito storiografico*, a cura di DE BERNARDI (A.), GUARRACINO (S.), Milano: Bruno Mondadori, 1998 e 2003, p. 386-388; citazione da p. 386.

21 GIBELLI (A.), *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino: Einaudi, 2005, p. 20

22 CURRERI (L.), "Caduta come fine? Cultura delle fiamme e sovracomprendimento: fascino e rifiuto dell'apocalisse", in *La caduta di un impero* (1911), CURRERI (L.), FONI (F.), a cura di, *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione*, cit., p. 137-144; in particolare p. 139.

Ma questa guerra mutuerà integralmente sé stessa dal monolite fascista della seconda metà degli anni Venti, anni in cui l'Inghilterra è ancora un modello da imitare, o finirà per reiniettare l'avventura bellica degli arditi, la nostalgia degli squadristi della prim'ora e mescolarle al virus dell'anarchia tipico dell'avventuroso del Capitano Salgari e del fantastico del Pinocchio collodiano? E a tal punto da smarrire le tracce di sé stessa e diventare un'avventura che è un antidoto a un'identità di propaganda?

Proviamo a rispondere riprendendo rapidamente la lettura di *Pinocchio in India*. Al terzo paragrafo, pagato dazio al fascismo, e non senza una certa ironia birichina, da vecchia frangia rivoluzionaria e goliardica («la luna più allegra del solito, perché in onore alle disposizioni del governo Fascista terrestre, aveva di motu proprio ribassato le pigioni ai suoi inquilini del 50%»), l'avventura salgariana sembra recuperare la sua corsa a pieno ritmo, con l'evocazione di luoghi e personaggi a tutti noti: il «Gange», per l'appunto, «sacro e leggendario fiume», le «*Sunderbunds*», le paludi della fascia costiera che accoglie il gigantesco e intricato delta dello stesso, e «Tremal-Naik», «Kammamuri», «Sandokan», «Janez» (anche con la grafia consueta, «Yanez»), «gli eroi dei cento romanzi di Salgari» (p. 4-5).

Al di là dell'iperbole – e non tanto per il numero dei volumi, che si attesta sugli ottanta e più, quanto per l'associazione implicita che si consuma fra gli eroi del Ciclo Indo-Malese e i romanzi dello stesso, che non sono cento, ma undici – e dell'iteratività del rinvio, che comunque si sposano bene l'una con l'altra, da un punto di vista retorico, quello che colpisce, se paragoniamo questo inizio a quello di *Pinocchio fascista* (s.d. ma 1923), è l'assenza di coordinate collodiano-risorgimentali, che invece figurano, e parecchio, nell'*incipit* della pinocchiata di propaganda: con il «babbo adottivo» del burattino, un «vecchio, onesto e laborioso operaio», controfigura sbiadita di Mastro Geppetto, che garantisce il legame con il Risorgimento italiano perché «da giovine fece il suo dovere di patriotta, battendosi, nel 1866, a Custoza» e perché l'anno dopo, «nel 1867, fu con Garibaldi a Mentana». Tale origine indica la via ai giovanissimi in seno a una parabola che unisce il valoroso soldato *d'antan* – con continuità, extratestuale, che ricorda Lorenzini-Collodi alla prima e alla seconda guerra d'indipendenza, nel 1848-1849 e nel 1859 – al laborioso operaio: «Dopo di

che, con due medaglie al valore, tornò, povero e modesto, a fare il ciabattino nel Vicolo del Chiodo ²³».

E nel Vicolo del Chiodo, e pur contando le «avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista», di avventura con la A maiuscola, o con la S, se si pensa, per l'appunto, a Salgari, ce n'è davvero pochina. Ecco allora che in *Pinocchio in India*, due efficaci pagine introduttive di taglio salgariano, con «*jungla*», pitoni, rinoceronti, coccodrilli, e il solito e poco avvertito *mélange* (p. 4-5), ritardano l'entrata in scena di Pinocchio, con una specie di dislocazione narrativa che ne distende l'apparizione – «le chete e silenziose acque del Gange [...] furono agitate dalla presenza di un essere che nuotando a piene braccia cercava ad ogni costo guadagnare la riva [...]» (p. 5-6) – e l'identificazione: «Era un uomo o un animale quel temerario [...]? Non era né un uomo né un animale, ragazzi miei, ma un cosino di legno... una specie di burattino tipo... tipo... Pinocchio che faceva sforzi sovrumani per vincere la corrente e raggiungere la riva» (p. 6).

Anche il mito del nuotatore, che caratterizza il burattino fin dalle origini, anticipa la sua entrata in scena e lo introduce *naturaliter* nel mondo degli eroi: chi non nuota non è un eroe. Gaston Bachelard ²⁴, Charles Sprawson ²⁵ l'hanno ben sottolineato. Il tutto, però, è sfumato dal diminutivo in *suite* sinonimica sospesa e in rima col sostantivo di riferimento («un cosino di legno... una specie di burattino»): il «cosino», poi, evoca familiarmente un

23 PETRAI (G.), *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista* (1923), in *Pinocchio in camicia nera. Quattro "pinocchiate" fasciste*, cit., p. 8.

24 BACHELARD (G.), *Psicanalisi delle acque*, Como, RED, 1987, p. 150. Ma cfr. Id., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Corti, 1942 e *Le Livre de Poche*, «biblio essais», 1999, p. 184-185. Su questo e gli altri testi bachelardiani della tetralogia della materia mi permetto di rinviare a CURRERI (L.), «*Les images avant les idées*», «Franco-Italica», 13, 1998, p. 177-218 – in particolare, per *L'eau et les rêves*, si vedano le p. 180-184 – e ora in Id., *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, d'Annunzio*, Firenze: F.U.P., 2009, p. 91-130.

25 SPRAWSON (Ch.), *L'ombra del Massaggiatore Nero. Il nuotatore, questo eroe* (1992), Milano, Adelphi, 1995 e 2000. Mi sia concesso poi rinviare a Curreri (L.), *Per sfuggire alle fiamme bisogna affidarsi al mare (ovvero saper nuotare)*, «Il corsaro nero. Rivista salgariana di letteratura popolare», 4, 2007, p. 32-36, poi in francese, *Pour échapper aux flammes il faut se confier à la mer (ou bien savoir nager)*, in FEUILLET (M.), GAMBINO LONGO (S.), GIRARD (P.), sous la direction de, *La mer dans la culture italienne*, Actes du Colloque international de Lyon, 9, 10, 11 mars 2006, Paris: Presses Universitaires de Paris X, 2008, p. 103-108.

ragazzino piccolo e sembra far da ponte tra l'allocuzione ai «ragazzi miei» e l'agnizione di quell'altrettanto sospeso e retorico «tipo... tipo... Pinocchio» (p. 6), abbastanza rispettoso, in fin dei conti, dell'originale collodiano, del suo "straniamento" iniziale : «C'era una volta... – Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno».

Non a caso, dopo questa entrata in scena, viene evocato anche il babbo di Pinocchio, che però è significativamente escluso dall'orizzonte narrativo e avventuroso in cui il burattino si è calato. Rivolgendosi a un cocodrillo che gli sta strapazzando il corpo di legno, Pinocchio grida: « – Ohè, fa piano maledetto bestione che se premi troppo mi riduci come un crivello, nè qui c'è il babbo con lo stucco ed i chiodi per guarirmi!» (p. 6). Al tempo stesso, tuttavia, si noterà che il «babbo» di Pinocchio, «qui», in questa "pinocchiata salgariana", è davvero il «babbo» di Pinocchio. Non è un ottuagenario eroe del Risorgimento convertitosi in umile operaio in quella prosecuzione ideale della sua vita che solo l'epoca fascista può offrire a chi, come lui, ha vissuto l'eccellenza della stagione patriottica e della vera identità italiana.

Come ricordava Giulio Bollati in un volume del 1983, oggi un po' dimenticato ma ancora utile, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*²⁶, «gli ingegneri di italianità» – «quelli», commenta più di recente Boatti²⁷, «che pretendono di forgiare e limare il carattere degli italiani» – danno sempre la caccia a un fantasma. In tal senso, il «babbo» del Pinocchio fascista, nella pinocchiata di propaganda, assomiglia un po', e dispiace dirlo, al ripescato Collodi delle *Biografie del Risorgimento*, che vengono pubblicate dalla Casa Editrice Marzocco di Firenze – presso la quale escono anche e almeno un paio di pinocchiate di propaganda²⁸ – con data 28 ottobre 1941, XIX anno dell'era fascista, con una smilza ma significativa *Avvertenza*, che val la pena di leggere per intero: «Questi brevi profili, che vedono la luce in occasione delle onoranze fiorentine al Collodi, se non aggiungono fama all'Autore, ricordano ai giovani che oltre al Collodi di Pinocchio, di Minuzzolo, di Giannettino, c'è anche un Collodi patriota e

26 Torino: Einaudi, 1983.

27 BOATTI (G.), *Coraggio ragazzi: diventate grandi*, cit., p. IX.

28 Cfr. per esempio, Anonimo, *Pinocchio istruttore del Negus*, Firenze: Marzocco, 1939, ora in *Pinocchio in camicia nera. Quattro "pinocchiate" fasciste*, cit., p. 49-60.

combattente che oggi è dovere ricordare. Non cerchi dunque il lettore, in queste pagine, la fantasia e l'arte dello scrittore, ma il documento che testimonia con quale amore e con quale fede egli sentiva e viveva le vicende della Patria ²⁹».

Ora, il proseguimento di *Pinocchio in India* e l'*iter* di *Pinocchio nella Malesia* e *Pinocchio a Ceylon* – per quanto calati in un contesto che è compiutamente fascista (lo mostra bene l'adesione, sopra discussa, al modello inglese) – recuperano invece – con brio e ironia o anche, se volete, con quella «fantasia» e «arte» che l'editore Marzocco accantona preferendo «le vicende della Patria» – il «Pinocchio Legnetti di Geppetto e di madre ignota» (p. 24).

Bref, la fine della trilogia delle "pinocchiate salgariane" ribadisce il *point de départ* di *Pinocchio in India*, ovvero una sorta di dislocata ma non banale fedeltà all'originale collodiano proiettato in una mappa, in una cartografia salgariana, in cui l'avventura può ancora essere, in modo più o meno esplicito ed efficace, un antidoto all'«italianità» a tutti i costi e all'identità di propaganda imposta dal Partito Nazionale Fascista. Insomma, il «cosino di legno», il piccolo ragazzino collodian-salgariano, girovagando fra India, Malesia e Ceylon, ha cominciato a pareggiare un po' i conti col «Pinocchio balilla ³⁰».

29 COLLODI (C.), *Bettino Ricasoli, Camillo Cavour, Luigi Carlo Farini, Daniele Manin. Biografie del Risorgimento*, Firenze: Marzocco, 1941, p. 5.

30 Cfr. CIRILLO SCHIZZO (SCHIATTI (G.)), *Pinocchio fra i Balilla. Nuove monellerie del celebre burattino e suo ravvedimento (1927?)*, in *Pinocchio in camicia nera. Quattro "pinocchiate" fasciste*, cit., p. 25-48.



Bruno MANCINI

Centre de recherche « Écritures » (EA 3943)
Université Paul Verlaine - Metz

**L'INFANZIA ED I SUOI SIGNIFICATI NEI ROMANZI DELLA RESISTENZA : ANALISI DI
IL SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO DI ITALO CALVINO (1947) E DI *UNA QUESTIONE
PRIVATA* DI BEPPE FENOGLIO (1963)**

L'infanzia è un'utopia del tempo, un' « uchronia ». [...] Le poetiche del ricordo e del ritorno all'universo materno, all' « uchronia » originaria, ci ispirano quel sentimento di sicurezza e di conforto tipico del (ri)cominciare ¹.

Dallo studio dei romanzi dei due autori da noi considerati, e di molti altri che si sono cimentati con questo tema, emerge l'idea che la Resistenza non fu soltanto un dato politico, ma anche civile ed esistenziale. Il problema che emerge dall'esperienza della lotta di liberazione è innanzitutto la questione della scelta etica. Tutti i letterati impegnati, ma potremmo senza dubbio dire tutti gli italiani in quel determinato periodo storico, si trovarono di fronte ad un dilemma morale dettato da domande alle quali non fu sempre facile rispondere : quale scelta fare ? Combattere ? Rimanere a guardare ? Dove trovare il coraggio di uccidere un altro uomo ² ? Il dramma

1 « L'enfance est une utopie du temps, une "uchronie". [...] Les poétiques du souvenir et du retour à l'univers maternel, à l'"uchronie" originelle, nous donnent le sentiment sécurisant ou réconfortant de (re)commencer » ; BOSETTI (G.), *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*. Grenoble : Ellug, 1987, 384 p. ; p. 361.

2 Italo Calvino, nella Prefazione all'edizione del giugno 1964 del suo primo romanzo, parla delle « riflessioni sul giudizio morale verso le persone e sul senso storico delle azioni di ciascuno di noi », aggiungendo che durante quel periodo, « per molti dei [suoi] coetanei, era stato solo il caso a decidere da che parte dovessero combattere ; per molti le parti tutt'a un tratto si invertivano, da repubblicani diventavano partigiani o viceversa ; da una parte o dall'altra sparavano o si facevano sparare ; solo la morte dava alle loro scelte un

etico di dover scegliere da che parte stare, negli anni che vanno dall'autunno del 1943 alla primavera del 1945, è un tema spesso analizzato, sviscerato dalla storiografia della Resistenza.

Al centro di tali opere si trova il vissuto, e non solo il rendiconto, cioè la cruda descrizione dei fatti. Lo stesso fatto storico, la Resistenza, nel racconto di vari autori si manifesta attraverso molteplici angolature che ci mostrano in maniera più completa il senso e l'atmosfera della guerra di liberazione rispetto ad una "semplice" cronaca. La necessità di scrivere, di descrivere un destino storico comune, uni scrittori di varia origine in un movimento spontaneo, il Neorealismo, così come la lotta per la conquista della libertà aveva unito uomini di provenienza politica ed impostazione ideologica diverse. Essi ricostruirono, spesso anche attraverso la loro stessa esperienza, i loro stessi ricordi, le storie epiche di quegli uomini che abbandonarono la propria casa per vivere in condizioni di precarietà e di clandestinità; storie di guerra, ma anche storie di lotte interiori, di crisi umane³.

I protagonisti di queste avventure sono molto spesso bambini (o adulti che ritornano tali)⁴. Anch'essi, come gli adulti, li troviamo spesso

segno irrevocabile». CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 2002, 195 p.; p. 18. Edizione a cui faremo riferimento d'ora in avanti e che contiene anche la Prefazione dell'autore con data: giugno 1964.

- 3 Nuto Revelli, ex partigiano e storico, ci spiega in questi termini la difficoltà per i giovani di capire quel che stava succedendo in quel periodo storico: « Ho insistito su questo punto, come fosse difficile, in fondo, capire l'8 settembre. [...] Era difficile perché erano cose enormi [...] e lì ti trovavi solo con le tue esperienze. Dovevi arrangiarti, dovevi capire da solo. E se non capivi, finivi o prigioniero, o ammazzato, o sbagliavi »; *A colloquio con Nuto Revelli*, in DAVIDE (M.), *Una scelta partigiana. Diario dopo l'8 settembre 1943*. Torino: Edizioni SEB 27, Coll. Laissez-passer, 2005, 84 p.; p. 71.
- 4 Notiamo come il motivo dell'infanzia ha innanzitutto ragioni storico-sociali. Secondo Gilbert Bosetti, che si è interessato largamente al soggetto, « le devastazioni della guerra hanno gettato la popolazione civile in una miseria anarchica in cui i bambini, spesso in balia di sé stessi, devono cavarsela in un paese in rovina in cui la delinquenza giovanile si sviluppa ormai alla luce del sole » / « les ravages de la guerre ont plongé la population civile dans une misère anarchique où les enfants livrés souvent à eux-mêmes doivent se débrouiller dans un pays en ruine où la délinquance juvénile se développe désormais au grand jour ». BOSETTI (G.), « L'enfance en proie au mal n'est pas diabolique pour le néo-réalisme », in AA. VV., *Novecento. Le renouveau de la culture italienne*. Grenoble: Ellug, 1984, 212 p.; p. 188-189.

confrontati al dubbio, alla ricerca. E' il caso di Pin, giovanissimo eroe del romanzo di Calvino, che insegue il calore dell'amicizia ; è altresì il caso di Milton, ventenne protagonista dell'opera postuma di Fenoglio, che si batte per la verità. Nessuna questione pubblica, civile, può esistere se l'uomo non ha il diritto alla propria identità, ai propri sentimenti, alle proprie passioni. Tuttavia, la loro esperienza non è soltanto l'espressione di sentimenti individuali, ma, paradossalmente, anche e soprattutto il riflesso dell'esperienza di un intero popolo, di un « popolo-bambino ⁵ », in cerca della propria identità.

Avvicinare i nostri due autori, non è dunque stato difficile tenendo conto del fatto che lo sfondo delle loro storie è comune. Per di più, lo stesso Calvino sembra, in un certo senso, aver legittimato la nostra scelta. Nella prefazione alla seconda edizione de *Il sentiero dei nidi di ragno* infatti, dopo aver definito le ragioni poetiche del romanzo, l'autore assegna ad esso un compito storico ben preciso : concludere una stagione narrativa tra le più cariche di ragioni civili, umane e letterarie, e cioè la stagione della Resistenza, o più largamente neorealistica :

E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno a finirlo (*Una questione privata*), e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va da *Il sentiero dei nidi di ragno* a *Una questione privata* ⁶.

In poco più di tre lustri, una delle stagioni letterarie più prolifiche e più importanti della letteratura italiana si era compiuta.

In questo nostro lavoro vedremo quali sono gli altri punti in comune tra uno dei primi ⁷ e, come suggerì Calvino, l'ultimo romanzo sulla Resistenza.

5 Utilizziamo questa espressione pensando all'opera di GIBELLI (A.), *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*. Torino : Einaudi, Coll. Einaudi Storia, 2005, 412 p.

6 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 22.

7 Il primo romanzo sulla Resistenza è senza dubbio *Uomini e no* di Elio Vittorini, scritto tra il 1944-1945. *Uomini e no* racconta le vicissitudini dei partigiani milanesi che difendono la loro città. A proposito di quest'opera Calvino stesso dirà : « A due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già *Uomini e no* di Vittorini, con dentro la nostra primordiale dialettica di morte e di felicità ; i "gap" di Milano avevano avuto subito il loro romanzo, tutto rapidi scatti sulla mappa concentrica della città ; noi che eravamo stati

Innanzitutto, cercheremo di capire quali motivi spinsero gli autori a preferire eroi bambini o comunque giovanissimi⁸. Ci soffermeremo in seguito, su una costante delle opere da noi considerate che riguarda il difficile, l'ostico rapporto dei protagonisti (e non solo) con le diverse figure di donne che determinano o incrociano il loro cammino. Vedremo infine, che dietro queste figure sembra esserci, nascosta tra le righe, la metafora della Nazione italiana.

Pin è senza alcun dubbio l'erede dei « bambini cattivi » tanto cari alla letteratura italiana per l'infanzia⁹: Pinocchio (1883) e Gianburrasca (1920), solo per citare i due più famosi. L'eroe-bambino calviniano è orfano, vive con la sorella che per campare si prostituisce e trascorre gran parte delle sue giornate per strada. Il suo carattere ribelle ed anticonformista appare sin dalle prime pagine del romanzo: « A canzonare Pin c'è sempre da rimettere: conosce tutti i fatti del carrugio e non si sa mai cosa va a tirar fuori. Mattina e sera sotto le finestre a sgolarsi in canzoni e gridi [...] ¹⁰ ». Prende in giro gli adulti senza temerli, « con le mani nelle tasche della giacca troppo da uomo per lui, [...] li guarda in faccia uno per uno senza ridere ¹¹ », anzi, cercando piuttosto di imitarli, « ingozzandosi di fumo gola e naso, fumo ancora aspro e ruvido contro la sua gola di bambino, ma di cui bisogna ingozzarsi fino a farsi lagrimare gli occhi e tossire con rabbia, non si sa bene il perché ¹² ». Passa intere serate all'osteria con gli adulti che

ridono a gola spiegata e lo scappellottano e gli versano un bicchiere. [Ma] il vino non piace a Pin: è aspro contro la gola e ariccias la pelle e mette addosso una smania di ridere, gridare ed essere cattivi. Pure lo beve, tracanna bicchieri tutto d'un fiato come

partigiani di montagna avremmo voluto avere il nostro, di romanzo, con il nostro diverso ritmo, il nostro diverso andirivieni », Prefazione (giugno 1964), in *Il sentiero, op. cit.*, p. 12.

8 Per essere più esatti, Pin, protagonista del romanzo di Calvino, è ragazzino mentre Milton, l'eroe fenogliano, ha ventidue anni. Vedremo comunque più avanti che anche Fenoglio inserirà nel suo romanzo una storia nella storia inventando la figura drammatica di Riccio. Avremo modo di discutere anche riguardo alle attitudini di Milton che contrastano molto spesso con la sua età.

9 Forse è un po' limitativo parlare di letteratura per l'infanzia dato il successo universale di Pinocchio di Collodi, le cui *Avventure* sono state il secondo libro più venduto in Italia nel XX° secolo dopo la *Divina commedia* di Dante!

10 Calvino (I.), *Il sentiero, op. cit.*, p. 31.

11 Calvino (I.), *Il sentiero, op. cit.*, p. 29.

12 Calvino (I.), *Il sentiero, op. cit.*, p. 31.

inghiotte fumo, come alla notte spia con schifo la sorella sul letto insieme a uomini nudi, e il vederla è come una carezza ruvida, sotto la pelle, un gusto aspro, come tutte le cose degli uomini ; fumo, vino, donne ¹³.

Il comportamento di Pin è dunque dettato dalle circostanze, ma anche dalla necessità di difendersi da un mondo ostile : quello degli adulti ¹⁴. Con i suoi coetanei la situazione non è di certo migliore :

Avrebbe voglia di andare con una banda di compagni, allora, compagni cui spiegare il posto dove fanno il nido i ragni, o con cui fare battaglie con le canne, nel fossato. Ma i ragazzi non vogliono bene a Pin : è l'amico dei grandi [...]. Pin alle volte vorrebbe mettersi coi ragazzi della sua età, chiedere che lo lascino giocare a testa e pila, [...]. Ma i ragazzi lo lasciano a parte, e a un certo punto si mettono a picchiarlo ; perché Pin ha due braccine smilze smilze ed è il più debole di tutti ¹⁵.

Pin è solo contro tutti, un bambino-adulto rifiutato dai bambini gelosi e invidiosi del suo rapporto con i grandi e costretto a rifugiarsi nel mondo degli adulti che dal canto loro gli voltano le spalle : « un ragazzo che non sa giocare, che non sa prender parte ai giochi né dei grandi né dei ragazzi ¹⁶ ». Tuttavia, proprio nel momento in cui la disperazione di Pin è all'apice, c'è il colpo di scena : l'incontro con « una grande ombra d'uomo ». Nel capitolo IV del romanzo, Pin incontra Cugino, che non è altro che la controfigura di Pin ma al rovescio. Infatti, se Pin è un bambino-adulto, Cugino è un adulto-bambino : entrambi sono solitari, entrambi sono stati traditi, entrambi si sentono smarriti. Come per Pin all'inizio del romanzo, anche per Cugino il ritratto è emblematico :

13 Calvino (I.), *Il sentiero*, *op. cit.*, p. 32.

14 Molteplici sono nel testo gli esempi, a cominciare dalla scena in cui Pin entra nell'osteria, dopo essere stato cacciato via dai suoi coetanei : « E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano la schiena, dei grandi che pure sono incomprensibili e distanti per lui come per gli altri ragazzi, ma che sono più facili da prendere in giro, [...] finché non si stancano e cominciano a scapaccionarlo. [...] Ma nell'osteria gli uomini sono un muro di schiene che non s'apre per lui ». Pin vittima dell'indifferenza dunque, ma anche della cattiveria e della violenza. Persino il suo datore di lavoro, Pietromagro, vecchio alcolizzato che entra ed esce di prigione, nei momenti di libertà si sfoga picchiando Pin : « Pin arriva fischiando e ancora non sa niente : ed ecco che si trova davanti Pietromagro con quelle mani già alte nell'aria e quelle pupille incorniciate di giallo e quella faccia nera di barba corta come pelo di cane. Grida, ma Pietromagro l'ha acciuffato e non lo molla ; quando è stanco di picchiarlo lo lascia in bottega e s'infilà all'osteria ». CALVINO (I.), *Il sentiero*, *op. cit.*, p. 36 e p. 31.

15 Calvino (I.), *Il sentiero*, *op. cit.*, p. 35.

16 Calvino (I.), *Il sentiero*, *op. cit.*, p. 50.

È grande e grosso, vestito in borghese e armato di mitra, con una mantellina arrotolata a tracolla. [...] Pin lo guarda: è un omone con la faccia camusa come un mascherone da fontana: ha un paio di baffi spioventi e pochi denti in bocca. [...] La cosa più strana di quell'uomo è il berretto, un berrettino di lana col bordo ricamato e il pon-pon in cima, non si capisce di che colore¹⁷.

In questo ritratto non è difficile trovare elementi che sottolineano da un lato la statura, la grandezza, la forza di Cugino; sembra quasi che Pin voglia dirci: finalmente un vero uomo! D'altro canto però, Cugino ha un non so che d'immaturo, d'infantile: ha pochi denti, ma soprattutto ha il cappellino ricamato col pon-pon. Gli aggettivi « grande e grosso », il suffisso accrescitivo « -one » dei due sostantivi uomo e maschera, contrastano con l'aggettivo « pochi » per designare i denti, nonché il diminutivo « -ino » per indicare il piccolo copricapo ridicolo col pon-pon. Cugino è per Pin, « l'omone col berrettino ».

Nella seconda opera da noi considerata, *Una questione privata*, il protagonista, è vero, non è così giovane: Milton ha in effetti ventidue anni. Per di più, la sua prima descrizione insiste piuttosto sul suo invecchiamento precoce¹⁸. Ma, in fin dei conti, l'atteggiamento di Milton lungo tutto il romanzo, le sue priorità, non potremmo considerarli come sintomatici di una certa immaturità? Tuttavia, escludendo momentaneamente Milton su cui avremo comunque modo di tornare più avanti, anche Fenoglio sembra aver sentito la necessità di inserire nel suo romanzo una vicenda, una storia nella storia, in cui il protagonista fosse un bambino a parte intera. Nel capitolo XII infatti, gli errori di Milton provocano la vendetta dei fascisti. Milton ha ucciso il sergente Alarico Rozzoni ed i repubblicani del campo di Canelli, per rappresaglia, condannano a morte per fucilazione due giovanissimi innocenti, Riccio ed il suo compagno Bellini, quattordici e quindici anni, prigionieri dell'accampamento da quattro mesi e colpevoli solo di aver recapitato messaggi per i partigiani. Il tenente fascista chiama a rapporto Riccio nel cortile per annunciargli che il comandante ha ordinato la

17 Calvino (I.), *Il sentiero*, op. cit., p. 85.

18 A proposito di Milton troviamo: « A ventidue anni, già aveva ai lati della bocca due forti pieghe amare, e la fronte profondamente incisa per l'abitudine di stare quasi di continuo aggrottato. I capelli erano castani, ma mesi di pioggia e di polvere li avevano ridotti alla più vile gradazione di biondo »; in FENOGLIO (B.), *Una questione privata*. Torino: Einaudi, 1986, 129 p.; p. 4.

sua condanna a morte. Riccio è stupito, non capisce per quale motivo debba pagare per qualcosa che non ha mai fatto :

Il ragazzino si portò una mano al petto. – Mi fucilate. E perché ?

[...]

– Ma io, credevo di essermi comportato bene. In questi quattro mesi mi sono comportato bene.

– Ti sei comportato bene. Effettivamente.

– E allora ? Allora perché mi ammazzate ? –

Due lacrime gli erano spuntate agli angoli degli occhi e, senza scrollarsi, stavano crescendo smisuratamente. – Io ho solo quattordici anni. Voi lo sapete che io ho solo quattordici anni, e ne dovete tener conto. [...] Io non ho mai fatto niente di male. E non ho nemmeno visto far del male. Facevo la staffetta e basta.

[...]

– Questa volta è così.

[...]

Riccio si mise a piangere in silenzio, mentre si tastava in tasca, invano, per un fazzoletto¹⁹.

Al di là della constatazione, banale ma purtroppo veritiera, che la guerra colpisce sempre ed in primo luogo i più deboli e gli innocenti, possiamo vedere come il comportamento di Riccio è analogo, in questa tragica scena, a quello di Pin. Anche qui, siamo di fronte ad un eroe-bambino la cui reazione, nel momento in cui viene a scoprire la fine che gli spetterà, è degna del più coraggioso degli uomini. Di nuovo, paradossalmente, appare il contrasto tra l'atteggiamento del bambino da una parte e quello degli adulti dall'altra. Innanzitutto l'età : la dura realtà che Riccio subisce si oppone alla sua giovane età e questo fatto è sottolineato dalla ripetizione, nel passaggio esaminato, dell'espressione : « io ho solo quattordici anni ». La situazione in cui si trova il giovane lo costringe a comportarsi da adulto : sarà lui a pronunciare il verbo « morire », opposto al vago « devi andartene » del tenente. La vigliaccheria degli adulti è sottolineata dal fatto che il boia, nel caso di Riccio, è rappresentato da tre soldati armati (contro un bambino disarmato e innocente) che per di più giungono alle sue spalle ! Anche nelle espressioni Riccio non somiglia più ad un bambino ed assume addirittura una « smorfia da vecchio » ; ed infine, la sua dignità diventa una costante del brano. Cerca di trattenere le lacrime fino alla fine, e poi, sfinito dal vano tentativo di salvare la pelle, cede e piange, d'un pianto non disperato ma silenzioso.

19 FENOGLIO (B.), *Una questione privata*, op. cit., p. 121.

La presenza di questi bambini è giustificata innanzitutto dallo slancio patetico che essi generano²⁰, ma non solo²¹. Calvino giustifica personalmente la scelta di consacrare il suo primo romanzo ad un bambino :

Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io.

-
- 20 Bisogna ricordare che il ruolo dei bambini nella Resistenza non appartiene soltanto alla finzione romanzesca. Durante la lotta per la Liberazione, numerosi furono gli esempi che dimostrarono la loro intrepidezza. Lo storico Vittorio E. Giuntella racconta come la lotta per il « secondo Risorgimento » riguardi tutti, nessuno escluso : « Di questi aspetti corali, che a volte assume la Resistenza, sono una espressione i ragazzi, persino i bambini, che cercano di armarsi e vogliono combattere. Gli esempi sono molti in ogni parte d'Italia [...]. Le parrocchie e i patronati sono la riserva di tanti ragazzi, restati anonimi, che fanno da staffette e da porta munizioni nei combattimenti. Per questi ragazzi si fonda in Valcamonica il giornalino « "Il Piccolo Ribelle » ; sono ragazzi e bambini che « si sono offerti a fare da staffette e da portaordini ; nelle giornate dell'insurrezione si vedranno correre infaticabili tra le raffiche a portar munizioni e viveri ai patrioti in azione » (Dario Morelli). Sono gli stessi, che interrogati dai fascisti e dai tedeschi sapranno tacere, o li disorienteranno. Sono tanti e non ce ne sono rimasti i nomi ». GIUNTELLA (V. E.), « La lotta di un popolo. Una ribellione popolare », in AA. VV., *La Resistenza italiana. Dall'opposizione al fascismo alla lotta popolare*. Milano : Mondadori, 1975, 298 p. ; p. 215-216. Pin e Riccio hanno reso giustizia a questi bambini valorosi dando loro un nome eroico.
- 21 Il fatto di mettere i bambini al centro della storia ha anche un significato pedagogico. La letteratura della Resistenza volle, molto probabilmente, riscattare i più giovani, vittime, durante l'era fascista, dell'ambizioso progetto di educazione ed inquadramento delle masse, che prevedeva di cominciare proprio dai bambini. Alla dottrina dell'uniforme e della disciplina fasciste, gli autori della Resistenza opposero l'eroe-bambino ribelle ed anticonformista. Per di più, Gilbert Bosetti ricorda che Mussolini voleva essere considerato come il « padre degli italiani », partendo dall'idea comune che la generazione precedente, e cioè quella della Grande Guerra, « aveva effettivamente segnato la fine della vecchia società patriarcale e preparato la piazza al fascismo visto come ricerca di un nuovo capo » / « avait effectivement sonné le glas de la vieille société patriarcale et fait le lit du fascisme comme quête d'un chef nouveau ». L'illustre italianista non dimentica di aggiungere che « tuttavia, se i nostri scrittori accettano implicitamente la diagnosi di una carenza dell'autorità, ricusano il pronostico del rimedio fascista : nessuna opera narrativa marcante celebra un padre forte che, in modo realista o simbolico, sia la proiezione laudativa di Mussolini » / « toutefois, si nos écrivains acceptent implicitement le diagnostique d'une carence de l'autorité, ils récusent le pronostic ou remède fasciste : aucune œuvre narrative marquante ne célèbre un père fort qui, de manière réaliste ou symbolique, soit la projection laudative de Mussolini ». BOSETTI (G.), « L'image du père dans la culture sous le fascisme », *art. cit.*, p. 15.

L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. [...]
 La mia storia era quella dell'adolescenza durata troppo a lungo, per il giovane che aveva preso la guerra come un *alibi*, nel senso proprio e in quello traslato. Nel giro di pochi anni, d'improvviso l'*alibi* era diventato un *qui e ora*. Troppo presto, per me; o troppo tardi: i sogni sognati troppo a lungo, io ero impreparato a viverli. [...] Il maturare impetuoso dei tempi non aveva fatto che accentuare la mia immaturità.
 Il protagonista simbolico del mio libro fu dunque un'immagine di regressione: un bambino²².

Si immagina dunque di tornare bambini non tanto per fuggire le responsabilità (o forse sì), ma piuttosto per dimostrare la complessità di questo periodo storico in cui non tutto era così chiaro, così "manicheamente" semplice²³. Gli adulti avevano paura di assumersi tutto il peso di decisioni così fondamentali²⁴; i bambini con la loro ingenuità, con la loro schiettezza, con la loro lealtà venivano loro incontro. Per queste ragioni cariche di responsabilità che mettevano in gioco il destino di un popolo, bisognava plasmare degli eroi capaci di rimettere tutto in questione e, paradossalmente, i bambini sembrarono migliori degli adulti: più saggi, più

22 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, Prefazione 1964, *op. cit.*, p. 19, 20, 21.

23 Ricordiamo anche *Uomini e no*, il romanzo di Elio Vittorini che racconta le vicende relative ai gap di Milano. Anche in questo caso la vicenda privata si mescola con quella pubblica, anche qui l'amore incrocia la guerra, la vita incrocia la morte. In questo romanzo si racconta l'amore impossibile tra Enne 2 e Berta e, proprio nei momenti più difficili il protagonista si rifugia nell'infanzia. Troviamo un esempio del dialogo immaginario tra il protagonista e la sua coscienza al capitolo XXVIII: « "Vuoi un giorno della tua infanzia?" chiedo a Enne 2. [...] "Vuoi un giorno della tua infanzia?" gli domando. [...] "Grazie," mi dice. "Non ne ho bisogno." "No?" gli dico. "Non vuoi un giorno della tua infanzia? Non vuoi metterci la testa dentro? Non sei stanco?" So che lo tormento, ma non posso farne a meno. "Non vuoi la tua infanzia e insieme lei? [...] Lei bambina e tu bambino. Tu e lei insieme. [...] Tu puoi fermarla se vai da lei bambina. Non vuoi fermarla? [...] Fermare ogni cosa che le è accaduto? [...] Puoi," gli dico. "Puoi impedire ogni cosa e fermare lei. Non vuoi fermarla?". VITTORINI (E.), *Uomini e no*. Milano: Mondadori, 1965, 202 p.; p. 39-40. Di nuovo la fuga verso il passato, verso l'età dell'innocenza diventa simbolo di fuga dalla realtà, ma anche di speranza.

24 Calvino confessa a proposito: « Non eravamo ingenui a tal punto: ma credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale... A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi di un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi », Prefazione del 1964, *op. cit.*, p. 12-13.

maturi, più logici. Bisognava « risvegliare il fanciullino che è in noi », come diceva Pascoli. Il risultato, per quanto riguarda il romanzo di Calvino, è che il suo racconto dal « tono fiabesco ²⁵ » si è trasformato in leggenda, in mito. Il lieto fine de *Il sentiero dei nidi di ragno* è in netto contrasto con il finale a dir poco ambiguo del romanzo di Fenoglio e ancor di più, se consideriamo soltanto l'episodio relativo a Riccio, capro espiatorio delle scelte erranee degli adulti. Ancora una volta Gilbert Bosetti scrive a tale proposito :

I narratori italiani ci hanno mostrato che il ricorso all'infanzia aveva un valore di protesta e poteva significare non il passatismo ma la speranza di una rigenerazione da parte del Figlio Redentore o del piccolo eroe che affronta il Mostro. [...] Il recupero della fede e delle certezze dell'infanzia sono una garanzia di speranza e un invito alla lotta per un avvenire migliore radicalmente differente dalla mediocrità adulta ²⁶.

Come abbiamo avuto modo di vedere, in questi due romanzi i ruoli si invertono, si delegano le responsabilità, ma si creano anche nuovi slanci eroici fautori di speranza e di libertà. La ragione personale, il destino individuale, diventano allora storia collettiva in cui moventi ideali e « questione privata » coincidono.

Nella prima parte del nostro lavoro abbiamo potuto constatare quanto siano complicati i rapporti fra gli eroi-bambini da noi considerati ed il mondo degli adulti. Vedremo di seguito che tra questi ultimi, le donne sembrano avere un ruolo molto particolare. In Calvino, Pin è orfano di madre e abbandonato dal padre e la sola donna della sua famiglia è sua sorella, che non è certo un esempio di purezza dato che di mestiere fa la prostituta :

25 Il primo che parlò di « tono fiabesco » a proposito del romanzo di Calvino, fu Cesare Pavese ; è lo stesso Calvino che lo ricorda nella prefazione del 1964, p. 17. A questa evidente constatazione si deve aggiungere che la propensione di Calvino per le fiabe è uno dei fili conduttori delle sue opere. Non dimentichiamo altresì l'enorme lavoro al quale l'autore si dedicò negli anni '50 raccogliendo in tre volumi le fiabe italiane, traducendo dai vari dialetti i racconti popolari di tutta la Penisola.

26 « Les narrateurs italiens nous ont montré que le recours à l'enfance avait une valeur protestataire et pouvait signifier non pas le passéisme mais l'espoir d'une régénération par le Fils Rédempteur ou par le petit héros qui affronte le Monstre. [...] La récupération de la foi et des certitudes de l'enfance est un gage d'espérance et un appel à la lutte pour un avenir meilleur radicalement différent de la médiocrité adulte ». BOSETTI (G.), *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain, op. cit.*, p. 334-335.

Mia sorella non va coi tedeschi perché tiene coi tedeschi, ma perché è internazionale come la crocerossa e alla maniera che va con loro poi andrà co gl'inglesi, i negri e tutti i sacramenti che verranno dopo ²⁷.

Sua sorella lo ha sempre trattato male e non si è mai occupata di lui. Nel secondo capitolo abbiamo un esempio della negligenza di sua sorella : « Pin faceva dei grandi pianti in braccio a lei, da piccolo, [...] e allora lei lo lasciava sul muretto del lavatoio e andava a saltare con i monelli nei rettangoli tracciati col gesso sui marciapiedi ²⁸. » Se da una parte Pin è fiero di raccontare ai grandi di essere il fratello della « Nera di Carrugio Lungo ²⁹ », dall'altra non si fa illusioni sulla vera identità di sua sorella : Rina, questo il suo vero nome, non è altro che « una bugiarda », nonché una « scimmia », « cagna » e « spia ³⁰ », in un crescendo che non lascia dubbi quanto al giudizio del bambino. Quando Pin la descrive, essa non appare come un simbolo di bellezza : « Da una finestra dell'ammezzato s'affaccia il busto d'una giovane con la faccia equina e i capelli da negra ³¹ ». Oppure, un po' più avanti : « Ha i denti da cavalla e le ascelle nere di peli ³² ». Per di più, questa visione negativa della donna non concerne soltanto sua sorella. Difatti, nel primo capitolo, sono descritte « le donne che sono nell'osteria, vecchie ubriacone con la faccia rossa, come la Bersagliera, [esse] ballonzolano accennando un passo di danza ³³ ». Un ultimo esempio di donna non proprio puritana è quello la cui protagonista è l'infedele Giglia, moglie di Mancino, il cuoco del distaccamento, che tradisce il marito col comandante, il Dritto : notevole è in questo caso la sottile ironia che si cela dietro i nomi dei due rivali, ma anche dietro quello della donna !

Nel romanzo di Calvino la donna assume quindi una funzione prettamente negativa : per l'eroe, la donna è semplicemente qualcuno di cui non ci si può fidare. Questa visione è rafforzata dal fatto che Pin non

27 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 37.

28 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 41.

29 A tal proposito nel capitolo IV possiamo leggere : « Pin s'è convinto che [sua sorella] è la cosa più importante del mondo e che lui è una persona importante perché è fratello della Nera di Carrugio Lungo », CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 79.

30 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 57 e 190.

31 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 34.

32 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 79.

33 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 33.

tradisce mai i grandi³⁴ considerati una « razza ambigua e traditrice », oppure « ambigui e bugiardi³⁵ ». Anche Cugino, il grande amico dell'eroe, condivide i suoi stessi sentimenti ; anch'egli è stato tradito dalle donne ed è convinto che « al principio di tutte le storie che finiscono male c'è una donna », come gli confesserà, aggiungendo : « Tu sei giovane, impara quello che ti dico : la guerra è tutta colpa delle donne...³⁶ ». Pin rappresenta dunque la rettitudine dei figli che anche se traditi non tradiscono, di tutti gli italiani che si sentirono orfani a partire dal fatidico 8 settembre 1943, traditi da coloro che in quel difficile momento storico rappresentavano la loro Patria, una Patria che ora sta cogli uni, ora cogli altri³⁷. Alla donna, immagine simbolica della Patria che ha tradito i suoi figli, questi ultimi applicano una sorta di nemesi, di giustizia punitiva.

In *Una questione privata*, l'amore di Milton per Fulvia, l'amicizia per Giorgio, la gelosia, si fondono in un'unica passione ossessiva : il bisogno assoluto di conoscere la verità. Ma la verità è rosa dal dubbio : è come se, nel caso di Fenoglio, il tempo avesse a mano a mano cancellato tutte le certezze ed avesse lasciato lo spazio vuoto al sospetto. Alla base della disperata ricerca del giovane partigiano non c'è l'amore nei confronti di Fulvia (che peraltro nei suoi ricordi è sempre assente fisicamente, è un fantasma, così come Giorgio), ma la (in)certezza del sentimento, quella di non essere stato tradito, di non essersi sbagliato. La speranza di ricongiungersi con Fulvia, insomma, non è altro che un modo, per Milton, di guardare dentro se stesso e scoprire un vuoto intollerabile, una negazione

34 Dopo aver rubato la pistola al tedesco che frequenta sua sorella, in una retata Pin è arrestato insieme ai partigiani. Subisce l'interrogatorio dei nazisti ma non parla : « Non tradirà Miscèl, Giraffa, l'Autista e gli altri : sono i suoi veri compagni. [...] Miscèl può star sicuro che Pin non lo tradirà, di là certo sentirà i suoi gridi e dirà : « Un ragazzo di ferro, Pin, resiste e non parla ». CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 58.

35 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 49 e 97.

36 CALVINO (I.), *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 87.

37 Pensiamo in modo particolare alla delusione di un armistizio che non riportò la pace e che mostrò invece il volto crudele di una « guerra che continua » ; pensiamo a quei « 45 giorni » durante i quali il re, continuando la guerra come alleati della Germania hitleriana, inizia segretamente le trattative di pace con gli Alleati ; pensiamo infine alla fuga del re con Badoglio e la famiglia reale nel « Regno del sud » ed alla conseguente spaccatura dell'Italia in due, nonché alla conseguente rappresaglia dei tedeschi nazisti che anch'essi si sentirono (per di più per la seconda volta) traditi.

di tutto ciò per cui si è combattuto : la Resistenza diventa in questo libro la grande metafora della condizione umana.

Con *Una questione privata*, Fenoglio definisce un disegno che comincia (come spiega in maniera molto chiara Gabriele Pedullà) già nel 1959 e cioè, « la caparbia volontà di liberarsi dei condizionamenti della memorialistica e di inaugurare un nuovo tipo di romanzo partigiano ³⁸ ». In una lettera scritta da Fenoglio all'editore Livio Garzanti (8 marzo 1960) possiamo leggere :

Avevo già scritto 22 capitoli dei 30 previsti dall'impianto del romanzo e sarei stato in grado di consegnarle il manoscritto "tra non molti giorni", come Lei scrive. Si trattava di una storia sul tipo *Primavera di bellezza*, concedente cioè larga parte di sé alla pura rievocazione storica, sia pure ad alto livello. D'improvviso ho mutato idea e linea. Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già *sullo sfondo* della guerra civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra.

Fra la trama individuale ed il grande affresco collettivo, è la prima che deve averla vinta e, come dice ancora Pedullà, « è solo con la comparsa della passione di Milton per Fulvia e dell'intreccio romantico che il rapporto tra microstoria e macrostoria si assesta in forme compiutamente romanzesche ³⁹ ». Fenoglio ha bisogno della storia d'amore perché attraverso essa egli può « stringere meglio i lacci del racconto ». È significativo d'altronde che le donne avranno un ruolo importante proprio a partire da *L'imboscata* ⁴⁰, e cioè dal momento in cui Fenoglio vira verso il romanzo. La storia d'amore serve dunque ad incollare il protagonista alla realtà, a calarlo una volta per tutte *nel fitto* della grande Storia. Ma il cammino di Fenoglio per arrivare alla versione finale del romanzo è stato lungo. A tal proposito, sono molto interessanti le varianti del romanzo fenogliano : nella prima stesura per esempio, Fulvia è la fidanzata di Giorgio e Milton uno dei tanti personaggi. Di stesura in stesura però, l'autore riduce i personaggi : Fulvia e Giorgio diventano due «fantasmi» e, soprattutto, nasce il tema dell'amore infelice perché triangolare : Milton e Giorgio amano la stessa donna. La presenza delle donne (condividendo l'opinione di Cugino in //

38 PEDULLÀ (G.), Introduzione (Roma, settembre-dicembre 2005), in FENOGLIO (B.), *Una questione privata*, *op. cit.*, p. XVIII.

39 FENOGLIO (B.), *Una questione privata*, *op. cit.*, p. XVII.

40 Il titolo a questo racconto incompiuto e pubblicato postumo, era inizialmente (1978) *Frammenti di romanzo*. Successivamente (1992) fu Dante Isella a cambiarne il titolo in *L'imboscata*. I protagonisti di questo scritto sono il partigiano Milton (che si fa chiamare Giorgio Clerici), Edda, l'amante di un ufficiale fascista, Giorgio Goti, e Jack.

sentiero dei nidi di ragno) cambia tutta la posta in palio ; diventa più difficile trovare una risposta che non sia duplice, se non addirittura ambigua, alle tante domande. Il rapporto di Milton con i personaggi femminili è di conseguenza ben più complesso rispetto alla visione prettamente negativa che Pin ha del gentil sesso. Milton incontra due categorie di donne : le vecchie e le giovani. Le prime sono sempre simbolo di saggezza : gli aprono gli occhi (cap. II, la custode della villa di Fulvia) ; oppure lo consigliano e lo aiutano nei momenti di difficoltà (cap. VIII e XI le contadine e cap. IX la vicina della sarta). L'affinità di Milton con queste donne dimostra il bisogno di un sostegno materno che gli permetta di cedere alla tentazione di un ritorno all'infanzia, in un'epoca in cui i partigiani di 25 anni si consideravano vecchi (cap. XI, dialogo tra Riccardo e Maté).

Per quanto concerne le giovani donne, sono sempre descritte negativamente : sono traditrici nel corpo (proprio come in *Il sentiero dei nidi di ragno*)⁴¹, oppure, fatto ancora più grave, nello spirito⁴². Infine, non dobbiamo dimenticare Fulvia che, sia per la sua età, sia per il suo comportamento nei confronti di Milton, è da inserire nella seconda categoria di donne. Fulvia è in effetti giovanissima ed incostante (come l'Italia ?) ed è da questa incostanza che nascerà la ragione apparente del dramma di Milton (di tutti gli italiani ?). Partendo dal passo a tutti ben noto in cui Calvino paragonava *Una questione privata* all'*Orlando furioso*, il critico Gabriele Pedullà afferma :

Anche qui l'amore è funzionale alla essenzializzazione dell'intreccio, ma anche qui la sovrapposizione dei desideri è l'anticamera di un disordine epico, della perdita delle più elementari certezze, per cui ogni erranza (ogni ricerca) minaccia costantemente di sconfinare nell'errore e di compromettere le sorti della guerra⁴³.

41 Al capitolo IX, la descrizione che una vecchia signora fa della sarta, amante del sergente fascista Rozzoni, ne è un ottimo esempio : « [...] è una nostra nemica. [...] È una lurida [...] e questo che fa adesso con questo sergente è poco o niente in confronto a quello che ha fatto prima. Basti dirti che prima dei vent'anni aveva già abortito tre volte. È la più porca di Canelli e di tutti i dintorni e non so se girando tutto il mondo se ne trova una più porca ». FENOGLIO (B.), *Una questione privata, op. cit.*, p. 90.

42 Cfr. La sorte riservata alla maestra fascista al cap. XI., FENOGLIO (B.), *Una questione privata, op. cit.*, p. 111-114.

43 PEDULLÀ (G.), « Introduzione » (Roma, settembre-dicembre 2005), in FENOGLIO (B.), *Una questione privata, op. cit.*, p. XXIX.

In fin dei conti Milton, malgrado i suoi ventidue anni, non è più responsabile, più «adulto» di Pin. Nel contesto storico della guerra civile, le scelte di Milton, paradossalmente, sono meno « mature » di quelle di Pin ⁴⁴. Da una parte abbiamo Milton, che mette avanti l'egoismo umano inseguendo l'amore accecato dalla gelosia, e che dimentica tuttavia che le sue scelte immature ed irresponsabili (ma pur sempre umane e comprensibili) mettono in pericolo tutti, compresi gli innocenti ⁴⁵; dall'altra c'è Pin che dimostra tutto il suo coraggio diventando protagonista di atti eroici: rubare la pistola al tedesco oppure farsi riempire di botte dai fascisti, ma non tradire mai i compagni.

Dietro l'attitudine degli eroi di Calvino e di Fenoglio ritroviamo in realtà quella di tutti gli italiani nei confronti della loro patria, il cui popolo, i cui figli, combattono fra di loro; una nazione giovane anch'essa, immatura e matura allo stesso tempo, divisa fino al 1861. Una nazione che durante la Resistenza lotterà per l'ennesima volta contro l'invasore, dimostrando per l'ennesima volta il desiderio di risorgere, di resuscitare ⁴⁶. Proprio il concetto di patria, ci porta verso la terza parte del nostro lavoro in cui ci soffermeremo su un'altra costante di queste opere, ma potremmo senza dubbio affermare in modo più generale, della maggior parte dei romanzi storici: lo strano rapporto che i protagonisti di suddetti romanzi hanno con le figure femminili. Per giustificare ed appoggiare la nostra teoria, ci serviremo di due saggi di Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident e Comme toi-même*. Nel primo testo, l'autore ci descrive la caratteristica fondamentale dell'amore-passione che si confonde con l'amore romanzesco:

Non esiste romanzo in cui l'amore non sia mortale, cioè l'amore minacciato e condannato dalla vita stessa. Ciò che esalta il lirismo occidentale, non è il piacere dei sensi, né la

44 Per di più, verso la fine del romanzo assistiamo per ben due volte a scene che ci fanno in qualche modo pensare ad un'involuzione, ad un ritorno di Milton all'infanzia: cfr. FENOGLIO (B.), *Una questione privata*, op. cit., p. 115 e 124.

45 Paradossalmente, Fenoglio insiste proprio sulla superiorità morale dei partigiani rispetto ai nemici: essi hanno la coscienza delle ricadute che le loro decisioni possono avere e quindi assumono le proprie responsabilità. Ciò non impedirà a Milton di catturare ed uccidere il sergente Rozzoni, con la conseguente e vile vendetta fascista: la fucilazione dei due quattordicenni, Riccio e Bellini.

46 Abbiamo già parlato del concetto di «secondo Risorgimento» a proposito della Resistenza. Aggiungiamo quello di «Italia resuscitata» utilizzato da Calvino nella Prefazione del 1964, op. cit., p. 20.

pace feconda della coppia. Importa più la *passione* d'amore che l'amore reciproco. E passione significa sofferenza. Ecco il punto fondamentale ⁴⁷.

In seguito abbiamo la definizione essenziale dell'amore tristaniano, dell'amore-passione, che propone il romanzo occidentale :

Senza ostacoli all'amore, niente romanzo. Ora, è il romanzo che amiamo, cioè la coscienza, l'intensità, le variazioni ed i ritardi della passione, il suo *crescendo* fino alla catastrofe – e non la sua rapida fiammata. Considerate la nostra letteratura. La felicità degli amanti ci commuove solo a causa dell'attesa della disgrazia che sta in agguato. [...] L'amore lieto non ha storia *nella letteratura occidentale*. E l'amore che non è reciproco non è considerato un vero amore. La grande trovata dei poeti dell'Europa, ciò che li distingue prima di tutto nella letteratura mondiale, ciò che esprime più profondamente l'ossessione dell'europeo : conoscere attraverso il dolore, è il segreto del mito di Tristano, l'amore-passione insieme condiviso e combattuto, ansioso di una felicità che lo respinge, esaltato dalla sua catastrofe – *l'amore reciproco infelice* ⁴⁸.

Per tornare ai romanzi da noi considerati, a parte la storia di Pin che concerne piuttosto l'amicizia (ma, in fin dei conti, non è anch'essa un esempio d'amore ?), in *Una questione privata*, ma soprattutto in *Uomini e no*, a cui abbiamo solo accennato per motivi di spazio, si tratta di amore (reciproco) infelice. Quanto all'ostacolo che si pone davanti a questo amore, esso può essere dei più banali : la differenza della condizione sociale in cui i due amanti si trovano, l'incompatibilità delle rispettive fortune ⁴⁹. Molto spesso si tratta di donne fuori dal comune, d'una

47 « Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la *passion* d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental » ; DE ROUGEMONT (D.), *L'Amour et l'Occident*. Parigi : Plon, 1958, 356 p. ; p. 1-2.

48 « Sans traverses à l'amour, point de roman. Or c'est le roman qu'on aime, c'est-à-dire la conscience, l'intensité, les variations et les retards de la passion, son *crescendo* jusqu'à la catastrophe – et non point sa rapide flambée. Considérez notre littérature. Le bonheur des amants ne nous émeut que par l'attente du malheur qui le guette. [...] L'amour heureux n'a pas d'histoire *dans la littérature occidentale*. Et l'amour qui n'est pas réciproque ne passe pas pour un amour vrai. La grande trouvaille des poètes de l'Europe, ce qui les distingue avant tout dans la littérature mondiale, ce qui exprime le plus profondément l'obsession de l'Européen : connaître à travers la douleur, c'est le secret du mythe de Tristan, l'amour-passion à la fois partagé et combattu, anxieux d'un bonheur qui le repousse, magnifié par sa catastrophe – *l'amour réciproque malheureux*. DE ROUGEMONT (D.), *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 37.

49 Tuttavia, sempre dopo il marito, il re Marco in *Tristano e Isotta* o il "terzo incomodo". A tal proposito Denis de Rougemont aggiunge in modo canzonatorio : « Per coloro che ci

eccezionale bellezza e d'una modestia non meno perfetta⁵⁰. A questo punto, bisogna domandarsi se le varie Isotta di Vittorini, Calvino e Fenoglio non siano allo stesso tempo cariche di valori che trasformano le eroine della passione in incarnazioni di un intero paese, in simbolo di Patria. De Rougemont comincia così il suo saggio intitolato *Nouvelles métamorphoses de Tristan*:

Tutti conoscono quei paesaggi fantastici del Rinascimento che, osservati in un certo modo, rivelano d'improvviso i tratti di un volto. È il fenomeno inverso che si produce alla lettura dei tre romanzi: guardate a lungo questo viso di donna e, a poco a poco, un paesaggio, un paese, una società intera appaiono, si ricompongono e invadono tutto il quadro. Riprendete la lettura e, no era davvero una donna⁵¹.

giudicassero a proposito delle nostre letterature, l'adulterio sembrerebbe una delle occupazioni più notevoli alle quali gli occidentali si abbandonano. [...] Senza l'adulterio che ne sarebbe delle nostre letterature? Esse vivono della 'crisi del matrimonio'. È anche probabile che esse lo alimentino, sia che cantino in prosa e in versi ciò che la religione considera un crimine e la legge una contravvenzione, sia, al contrario, che esse si divertano tramite l'adulterio tirando fuori un repertorio inesauribile di situazioni comiche o ciniche » / « Pour qui nous jugerait sur nos littératures, l'adultère paraîtrait une des occupations les plus remarquables auxquelles se livrent les occidentaux. [...] Sans l'adultère que seraient toutes nos littératures? Elles vivent de la 'crise du mariage'. Il est probable aussi qu'elles l'entretiennent, soit qu'elles chantent en prose et en vers ce que la religion tient pour un crime, et la loi pour une contravention, soit au contraire qu'elles s'en amusent et qu'elles en tirent un répertoire inépuisable de situations comiques ou cyniques » ; (*L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 3). Ricordiamo che in *Una questione privata* si parla di tradimento: Milton sospetta che l'amata XXX l'abbia tradita con il suo migliore amico XXX. In *Uomini e no*, Enne 2 ha una relazione con Berta, donna sposata di trentasei anni.

50 Un esempio potrebbe essere l'opposizione, nel romanzo di Fenoglio, tra la bellezza di Fulvia e la « bruttezza » di Milton.

51 « On connaît ces paysages fantastiques de la Renaissance qui, tournés d'une certaine manière, révèlent soudain les traits d'une tête humaine. C'est le phénomène inverse qui se produit à la lecture des trois romans: vous regardez longuement ce visage de femme et, peu à peu, c'est un paysage, c'est un pays, c'est une société toute entière qui transparait, se recompose et envahit tout le tableau. Vous reprenez votre lecture et, non c'était vraiment une femme ». Saggio raccolto in DE ROUGEMONT (D.), *Comme toi-même. Essai sur les mythes de l'amour*. Parigi: Albin Michel, 1961, 285 p.; p. 52. L'autore analizza, dal punto di vista della passione tristaniana, *Lolita* di Vladimir Nabokov; *L'Homme sans qualités* di Robert Musil e *Il Dottor Zivago* di Boris Pasternak. Costituisce dunque un seguito alla terza parte di *L'Amour et l'Occident*, consacrata alla posterità letteraria di Tristano.

L'autore analizza in che modo Lolita, Agata e Lara diventino per i nuovi Tristano che incarnano Humbert Humbert, Ulrich Von X e Youri Zivago allo stesso tempo delle Isotta proibite e rispettivamente la rappresentazione degli Stati Uniti degli anni '50, dell'Austria imperiale e reale alla vigilia del 1914 e della Russia tra gli anni 1910 e 1935. I differenti re Marco che impediscono ai loro amanti il sereno possesso delle nuove Isotta sono, nel primo caso la morale comune, poiché Lolita è una ninfetta che all'inizio del romanzo non ha nemmeno tredici anni, mentre Humbert ne ha più di quaranta. Nel secondo romanzo, Agata è la sorella di Ulrich e in Pasternak è la Storia che rappresenta l'ostacolo.

Le possibilità combinatorie stesse del romanzo tristaniano e cioè il contesto storico, i caratteri e le azioni attribuiti agli amanti proibiti, creano un sistema di corrispondenze simboliche che fanno dell'eroina⁵² l'ampia e ricca rappresentazione della Patria. Humbert è l'europeo colto che ha dietro di sé tutta la maturità della vecchia Europa : è costretto all'esilio negli Stati Uniti, paese che diventa la nuova Patria che vorrebbe amare, malgrado la sua incultura, la sua volgarità, la sua puerilità. Lolita incarna, nella sua immaturità perversa, quest'amore squilibrato. Lo scandalo costituito dalla loro relazione lo condanna a fuggire con la ragazzina attraverso tutto il continente che scopre e descrive con lo sguardo sarcastico e satirico del paria rifiutato dalla morale e dalle leggi dell'ambiente sociale in cui vive. Questa omologia, tra un'eroina proibita ed un microcosmo romanzesco in cui evolve, fa che i grandi romanzi tristaniani si leggono allo stesso tempo come grandi libri d'amore e come descrizioni sociali, politiche, storiche del paese in cui sono situati. Questa descrizione è sempre critica, poiché Isotta è per definizione proibita e di conseguenza Tristano è un oppositore, un esule interno, un deviante che intrattiene, come dice Ulrich, il Tristano di Musil, « rapporti deficienti e tesi⁵³ » con il mondo.

L'infanzia, con le sue domande senza risposta, con la sua fragilità, un'infanzia che troppo precocemente deve e/o vuole passare all'età adulta, un'infanzia che non riesce a trovare il suo posto schiacciata e incompresa

52 L'eroina può anche essere un eroe nel caso del romanzo femminile. Un perfetto esempio ci è dato da *Via col vento* di Margaret Michell. Scarlett O' Hara veste i panni di un Tristano esitante tra le due Americhe : il vecchio sud aristocratico (Ashley) e la nuova America (Rhett).

53 « Des rapports déficients et tendus » ; DE ROUGEMONT (D.), *Comme toi-même, op. cit.*, p. 61.

tra due mondi : quello dei bambini in quanto tali e quello degli adulti incomprensibili e quasi sempre inaffidabili. Gli adulti : da un lato gli uomini, con le loro manie, i loro difetti, le loro incostanze ; dall'altra le donne, che agli occhi dei Figli non rivestono più i ruoli fondamentali, primordiali, derivati dalla loro natura, e che diventano di conseguenza l'emblema della Patria infedele. Ebbene, tutto ciò non sarebbe in primo luogo la rappresentazione della situazione assurda, irrazionale, nella quale si trovarono tutti gli italiani a partire dal fatidico 8 settembre 1943 ?



Fabrice DE POLI

Centre de recherche « Romania » (EA 3465)
Université Nancy 2

LE MYTHE DE L'ENFANCE CHEZ MONTALE, UNE RÉACTION À L'HISTOIRE ?

Gilbert Bosetti, dans son imposant travail sur le mythe de l'enfance dans la littérature italienne, affirme le lien de causalité entre d'une part les drames majeurs de l'histoire italienne au xx^e siècle (les deux guerres mondiales auxquelles l'Italie participa et le « ventennio » fasciste) et d'autre part le développement du mythe de l'enfance dans la prose italienne. Ce lien est particulièrement net pour la prose italienne de l'entre-deux guerres où fleurit le mythe de l'enfance, image d'une « belle époque » détruite par le premier conflit mondial. Si, pour Bosetti, le mythe de l'enfance à partir de l'entre-deux guerres « paraît définir l'originalité des romanciers contemporains » par rapport aux écrivains du xix^e siècle, la présence du mythe de l'enfance chez les grands poètes du *Novecento* en revanche constituerait avant tout la continuation d'une tradition poétique née avant le xx^e siècle : « Si maints poètes comme Saba, Ungaretti, Gozzano, Montale, Penna, etc. expriment un certain mythe de l'enfance, *en cela* ils ne diffèrent pas considérablement d'un certain Leopardi ou d'un Pascoli ¹ ». Bosetti souligne avec raison le poids de la tradition poétique dans l'élaboration du mythe de l'enfance ; mais, par elle-même, l'existence de cette tradition n'explique pas, bien entendu, pourquoi un poète décide, à un moment de sa vie et de son œuvre, de l'utiliser.

Dans le sillage des travaux de Bosetti, nous nous proposons d'examiner dans quelle mesure le lien de causalité posé entre l'Histoire et le mythe de l'enfance serait également opérant dans l'œuvre de Montale, notamment (mais pas exclusivement) dans son premier recueil, *Ossi di seppia*, dont les

¹ BOSETTI (G.), *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*. Grenoble : Ellug, 1987, 374 p. ; p. 8.

poèmes furent écrits pour la plupart entre 1920 et 1925, soit quelques années après le premier conflit mondial et en pleine affirmation du fascisme, recueil qui se trouve être le seul de Montale qui soit « placé d'un bout à l'autre sous le signe de l'enfance² ». L'idée directrice qui a guidé notre réflexion est que la nostalgie de l'enfance qui s'exprime dans la poésie de Montale pourrait avoir été nourrie par une nostalgie pour la période qui précéda ces horreurs historiques que furent la Première Guerre mondiale et le fascisme : la « Belle époque » où Montale vécut précisément sa propre enfance. Après avoir présenté brièvement la dimension universelle de l'enfance chez Montale – dimension qui en constitue l'aspect le plus immédiat –, nous tenterons de mettre en lumière dans quelle mesure Montale, homme et poète, a pu être influencé par le contexte historique et comment cette influence a pu favoriser le recours à la figure mythique de l'enfance.

L'enfance universelle

Montale veut traiter d'une « discordance » ontologique, sentie depuis son enfance ; sa poésie se veut donc universelle, au-delà de l'Histoire : « Le sujet de ma poésie (et je crois de toute poésie possible) est la condition humaine considérée en elle-même ; non tel ou tel événement historique³. » À la manière d'un Baudelaire opposant le Spleen et l'Idéal, d'un Leopardi opposant le vrai « aride » à l'illusion de l'enfance, Montale opposera le « mal de vivre » à une enfance mythifiée, caractérisée par l'innocence, l'absence d'identité définie et l'ignorance du mal.

Dans *Ossi di seppia*, Montale reprend à son compte le *topos*, présent chez Leopardi, d'une enfance comme âge de l'innocence irrémédiablement

2 GONIN (J.), *L'expérience poétique d'Eugenio Montale*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 685 p. ; p. 80. Jean Gonin (le seul critique qui, à notre connaissance, ait consacré plusieurs pages à l'étude de l'enfance dans la poésie de Montale) étudie finement certaines facettes de la mythification de l'enfance dans le premier recueil du poète, *Ossi di seppia* (cf. p. 369-384), mais il n'établit pas de lien entre l'enfance dans la poésie de Montale et l'Histoire.

3 « L'argomento della mia poesia (e credo di ogni possibile poesia) è la condizione umana in sé considerata ; non questo o quello avvenimento storico. », MONTALE (E.), « Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi) », dans *Il secondo mestiere, arte, musica, società*. Milano : Mondadori, 1996, 1981 p. ; p.1591-92.

perdue. Le thème de la perte de l'enfance et du rapport au monde qu'elle impliquait traverse tout le recueil (il est au cœur de la section *Mediterraneo* et de la première partie de la section *Meriggi e ombre*) ; le poète évoque avec nostalgie les moments de communion fusionnelle avec la nature pendant son enfance et constate dans la douleur la perte de ce rapport idyllique. Il sent en effet son éloignement de l'enfance comme un « supplice » (dans *La farandola dei fanciulli...*), une perte intolérable qui le fait littéralement crier intérieurement :

*e in petto gli grida, tradita,
la vita bambina perduta
per sempre*⁴.

La nostalgie de l'enfance revêt cependant chez Montale un trait plus original, car le poète, en plus d'idéaliser la période de l'enfance, fait de cet âge le symbole d'une condition d'être non entachée par l'existence, une condition où l'individu serait dépourvu d'identité, de corps et d'intellect (cf. *La farandola dei fanciulli...* ; *Là fuoresce il Tritone...*). Montale associe cette enfance à un « âge d'or » mythique qui n'a rien d'historique, mais matérialise en réalité un désir de dissolution, d'absorption dans la lumière (cf. *Portami il girasole...*) où l'individu perdrait la pesanteur de son corps, de ses pensées et d'une identité psychologique et sociale qu'il sent comme fondamentalement inauthentiques. En ce sens, on perçoit ici une différence substantielle avec Leopardi ou Pascoli : Leopardi glorifiait l'enfance de l'individu et l'antiquité comme enfance de l'humanité ; Pascoli glorifiait sa petite enfance et l'enfance éternellement présente en l'homme ; Montale en revanche, sur ce point plus pessimiste, utilise plusieurs fois la figure de l'enfance pour exprimer un désir d'absolu et de dissolution. La différence avec Leopardi se perçoit, par exemple, dans un poème qui est paradoxalement d'influence leopardienne, *Dove se ne vanno le ricciute donzelle...*, poème sépulcral où, comme dans *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* de Leopardi, le poète contemple des figures d'enfants sur le bas-relief d'un tombeau. Leopardi y voyait avec nostalgie l'image d'une enfance encore baignée d'illusions bienheureuses ; Montale à l'inverse y voit la représentation d'un monde mythique, non sujet au temps et au souci, un monde

4 « et dans son cœur crie, trahie / la vie enfantine perdue / pour toujours. », *La stasi*. Ce poème fut publié posthume dans BARILE (L.), *Montale, Londra e la Luna*. Firenze : Casa editrice Le lettere, 1998, 204 p. ; p. 179.

« d'existence immuable ». Au regret de Leopardi, Montale substitue ici une aspiration métaphysique.

Le désir de dissolution et la mythification de l'enfance seront d'autant plus intenses que la vie sera perçue comme infernale. L'importance de la figure de l'enfance dans *Ossi di seppia* va de pair avec une conscience du mal omniprésent et qui menace l'enfant. L'évocation de l'enfance ou de la jeunesse est parfois associée à la menace du temps (dans *Falsetto*) ou, plus largement, du mal sous toutes ses formes. À la manière de Leopardi qui invitait un « enfant joueur » (« garzoncello scherzoso⁵ ») à maintenir vives ses illusions, Montale invite la jeune Esterina de *Falsetto* à rester insouciante et le « fanciulletto » du poème *Arremba su la strinata proda...* à ne pas entendre les mauvais esprits qui planent dans la nuit.

Mais chez Montale l'ignorance du mal chez l'enfant concerne aussi bien le mal extérieur à l'enfant que le mal que l'enfant lui-même peut faire. À la figure mythique d'une enfance angélique, Montale ajoute celle d'une enfance qui tient son bonheur du fait de ne pas savoir distinguer le Bien du Mal. Présente dans *Ossi di seppia*, cette vision de l'enfance est résumée efficacement dans un poème de *Satura, Un mese tra i bambini* :

*I bambini sono teneri
e feroci. Non sanno
la differenza che c'è
tra un corpo e la sua cenere*⁶.

Dans *Flussi*, du recueil *Ossi di seppia*, les enfants utilisent toutes sortes d'armes (pièges à oiseaux, arcs, flèches, frondes, cailloux), lapident une statue et sont inconscients de leur cruauté. Le poète lance un « Adieu » à cette enfance vue à la fois avec nostalgie mais aussi avec un certain désabusement, car il y voit les premières manifestations de la violence humaine et, au spectacle des enfants guerriers, il constate la vanité et surtout la cruauté de la vie.

Parfois, l'enfance est associée aux armes parce qu'elle les subit. Dans *Lettera levantina*⁷, avant de relater des épisodes de chasse aux oiseaux

5 LEOPARDI (G.), *Il sabato del villaggio*, v. 43, dans *Canti*. Torino : Einaudi, 1966 [1962], 445 p.

6 « Les enfants sont tendres / et féroces. Ils ne savent pas / la différence qu'il y a / entre un corps et sa cendre. », MONTALE (E.), *Un mese tra i bambini*, v. 17-20, *Satura*, dans *Tutte le poesie*. Milano : Mondadori, 1990, 1245 p. ; p. 363.

pendant son enfance et son adolescence, le poète évoque le souvenir d'une femme aimée, en rappelle l'enfance passée au milieu des fusils de chasse de son père, suggérant ainsi un contraste entre l'innocence de l'enfant et la violence du père ; le poème *Punta del Mesco* des *Occasioni* propose une situation à certains égards analogue puisque le souvenir de la femme aimée se termine par une évocation de son enfance, cette fois-ci explicitement entachée par les armes :

ritornano i tuoi rari
gesti e il viso che aggiorna al davanzale, –
mi torna la tua infanzia dilaniata
dagli spari⁸ !

Au total, on constate que la figure de l'enfance chez Montale permet d'exprimer une nostalgie de l'insouciance et un désir de dissolution ; on notera toutefois que cette nostalgie est quelque peu assombrie par le spectacle d'enfants violents, inconscients de leur férocité. *A priori*, ces évocations de l'enfance participent d'un discours universel ou d'un discours de type autobiographique (comme dans *Lettera levantina*), mais l'Histoire ne semble pas y avoir sa place. Pourtant, peut-on expliquer seulement par le mal-être existentiel les différents aspects de l'enfance chez Montale ? La perte de l'enfance vécue comme un « supplice » qui fait littéralement crier l'homme adulte, la mythification extrême par quoi l'enfance représente la béatitude du non-être, l'enfance menacée par le mal, la mort (« [...] un corpo e la sua cenere ») et les « coups de feu », tous ces aspects naissent-ils *seulement* d'un mal-être existentiel et n'expriment-ils que cela ?

L'impact de l'Histoire

La figure de l'enfance dans la poésie de Montale implique à notre sens la question problématique de l'influence de l'Histoire, une influence que le poète a voulu relativiser :

Ayant senti dès ma naissance une totale discordance avec la réalité qui m'entourait, la matière de mon inspiration ne pouvait être que cette discordance. Je ne nie pas que le fascisme d'abord, la guerre plus tard, et la guerre civile plus tard encore ne m'aient

7 MONTALE (E.), *Poesie disperse*, dans *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 802.

8 « me reviennent tes rares / gestes et ton visage qui éclaire à la fenêtre, – / me revient ton enfance déchirée / par les coups de feu ! », MONTALE (E.), *Punta del Mesco*, v. 21-24, *Le occasioni*, dans *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 172.

rendu malheureux ; cependant il existait en moi des raisons d'infélicité qui étaient bien éloignées de ces phénomènes [...] ⁹.

Toutefois, à l'instar d'Umberto Carpi qui a justement étudié les rapports de Montale à la politique et à l'Histoire, nous pensons que cette dernière joue un rôle primordial, et non pas de second plan, comme le laisserait penser le poète : « je pense au contraire que peu de poètes contemporains ont été aussi assidus, voire pointilleux, dans leur détermination à se mesurer avec les faits de l'Histoire ¹⁰ ». Les marques de l'Histoire sont nettes dans le troisième recueil montalien paru en 1956 où, par exemple, la poésie d'ouverture, *La bufera*, qui donnera son titre au recueil (*La bufera e altro*), renvoie non seulement, comme le dira Montale, à la « guerre cosmique, de toujours et de tous », mais aussi à la Seconde Guerre mondiale : « *La bufera* est la guerre, en particulier cette guerre-là après cette dictature-là [...] ¹¹ ». Les marques explicites de l'Histoire sont en apparence plus ténues dans les deux premiers recueils ; on ne compte ainsi qu'un court poème des *Ossi* (*Valmorbia...*) et deux courts poèmes des *Occasioni* (*Brina sui vetri...* ; *Lontano ero con te...*) où Montale évoque son expérience de guerre (il sera mobilisé de 1917 à 1920 et combattra sur le front pendant toute l'année 1918). Francesco Zambon, qui a étudié les très rares représentations de la Première Guerre mondiale dans la poésie de Montale et les évocations plus nombreuses de ce conflit dans ses interviews, ses articles et sa correspondance, parvient à la conclusion suivante :

9 « Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice ; tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni [...] », MONTALE (E.), « Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi) », dans *Il secondo mestiere, arte, musica, società, op. cit.*, p. 1592.

10 « penso anzi che pochi poeti contemporanei siano stati altrettanto assidui e fin puntigliosi nella determinazione a misurarsi coi fatti della storia », CARPI (U.), *Il poeta e la politica. Belli, Leopardi, Montale*. Napoli : Liguori Editore, 1978, 364 p. ; p. 275.

11 « *La bufera* è la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura [...] », MONTALE (E.), Lettre à Silvio Guarneri du 29 novembre 1965, *Il secondo mestiere, arte, musica, società, op. cit.*, p. 1516.

En réalité, cette expérience de jeunesse [...] a sans doute exercé une influence souterraine sur l'attitude même de Montale à l'égard de la réalité et de l'histoire ainsi que sur les raisons les plus profondes de sa poésie¹².

Les conclusions auxquelles sont parvenus Carpi et Zambon constituent pour nous le point de départ pour comprendre dans quelle mesure la Première Guerre mondiale a pu constituer une fracture entre un après-guerre, marqué par le pessimisme, et un avant-guerre représenté, entre autres, par la figure de l'enfance, à la fois autobiographique et métaphorique. Le commentaire de Montale à son poème programmatique *Non chiederci la parola che squadri...*, poème stratégique puisqu'il ouvre la section qui donne son titre au recueil, *Ossi di seppia*, laisse penser que la guerre a constitué pour lui une véritable césure dans son rapport au monde. Il attribue le scepticisme dont le poème est le vecteur à l'expérience traumatique de la guerre pour sa génération :

Dans cette poésie il s'agissait du refus d'une certaine éloquence, d'une manière de faire de la poésie, *ore rotundo*. D'un point de vue, disons « philosophique », c'était là refuser une explication rationnelle, ou bien fideïste, du monde [...] N'oublions pas que ma génération fut détruite par la Première Guerre mondiale. Je suis un survivant, un de ceux qui n'y ont pas laissé leur peau. Ma génération entrainait dans un monde en pleine transformation, elle avait la sensation de ne pas pouvoir marcher sur quelque chose de sûr. Elle ne savait pas quel serait son sort. Elle savait seulement ce qu'elle ne voulait pas. Elle ne voulait pas de la rhétorique. Elle ne voulait pas de contrefaçons. Elle ne voulait pas de contrefaçons. Elle ne voulait pas de falsifications. C'était là le refus d'un art poétique que nous considérions comme dépassé¹³.

12 ZAMBON (Fr.), « "Comme un grand rêve où tout pouvait arriver". La Grande Guerre dans la poésie d'Eugenio Montale », dans ORSINO-ALCACER (M.), dir., *La poésie italienne et la « Grande Guerre »*. Toulouse : Collection de l'E.C.R.I.T., n° 8, Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, p. 162.

13 « In quella poesia si trattava del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia, *ore rotundo*. In sede, diciamo così, "filosofica" era anche il rifiuto di una spiegazione razionale, oppure fideistica, del mondo. [...] Non dimentichiamo che la mia generazione fu distrutta dalla Prima guerra mondiale. Io sono un superstite, uno di quelli che non ci hanno lasciato la pelle. La mia generazione si affacciava su un mondo in trasformazione, sentiva di non poggiare i piedi sul sicuro. Non sapeva dove sarebbe andata a finire. Sapeva soltanto ciò che non voleva. Non voleva retorica. Non voleva contraffazioni. Non voleva contrabbandi. Non voleva falsificazioni. Era il rifiuto di un'arte poetica che consideravamo superata. », MONTALE (E.), *Il secondo mestiere, arte, musica, società, op. cit.*, p. 1680-81.

La guerre est comme un point de fracture, comme une césure qui détermine une position morale sceptique et une poétique antirhétorique qui caractériseront Montale, homme et poète, sa vie durant ; le scepticisme déterminera notamment sa distance par rapport à toute école de pensée, qu'elle soit politique ou religieuse, et sera revendiqué plusieurs fois dans sa poésie¹⁴. Sergio Solmi, poète, critique, et surtout ami d'Eugenio qu'il connut précisément sous les armes, soulignera l'importance de la guerre comme césure pour sa génération, précisément dans un article qu'il lui consacrera : « On peut dire que nous nous ouvrimmes à la première conscience du monde avec cette division violente¹⁵ ».

Montale explicite le changement moral généré par la guerre dans *Ipotesi*, un poème du *Quaderno di quattro anni*, recueil de 1977, dans lequel il dénonce les certitudes inculquées pendant l'enfance, avant que ne soit répandu « beaucoup de sang » :

*Io stesso fino da quando
ero alunno delle elementari
credevo di essere un combattente
dalla parte giusta.
Gli insegnanti erano miti, non frustavano.
Gli scontri erano posti nell'ovatta,
incruenti, piacevoli. Il peggio
era veduto in prospettiva. Quello
che più importava era che il soccombente
fosse dall'altra parte.
Così passarono gli anni, troppi e inutili.
Fu sparso molto sangue che non fecondò i campi [...]*¹⁶.

14 Qu'on pense, par exemple, à *Elegia di Pico Farnese* (dans *Le occasioni*) et aux *Processioni del 1949* de *La bufera e altro* qui illustrent son refus du dogmatisme religieux et à *Piccolo testamento* (de *La bufera e altro*) qui illustre son refus des dogmes politiques, son espoir ne voulant alimenter « ni clergé rouge / ni noir » (« chierico rosso / o nero », *Piccolo testamento*, v. 7, *La bufera e altro*, dans *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 275).

15 « Si può dire che ci aprimmo alla prima coscienza del mondo con quella divisione violenta », SOLMI (S.), « La poesia di Montale », dans *Scrittori negli anni*. Milano : Il Saggiatore, 1963, 316 p. ; p. 274-275.

16 « Moi-même depuis que / j'étais élève du cours élémentaire / je croyais être un combattant / du bon côté. / Les enseignants étaient doux, ils ne fouettaient pas. / Les heurts étaient mis dans de l'ouate, sans effusion de sang, plaisants. Le pire / était vu en perspective. Ce qui / importait le plus était que le perdant / fût de l'autre côté. / Ainsi passèrent les années, trop nombreuses et inutiles. / Beaucoup de sang fut répandu, qui

La guerre anéantit chez Montale des illusions et des prétentions à détenir le vrai qui s'enracinaient dans l'enfance, et marque bien une césure fondamentale entre une enfance ingénue, sûre des vérités inculquées, et une expérience de la mort qui forgera l'adulte. Ici, l'image du sang abondamment versé pourrait valoir pour les guerres que connut l'Italie, et notamment la Première Guerre mondiale, comme le suggère également, par contraste, l'image des heurts « incruenti » (littéralement : « sans effusion de sang ») qui caractérisaient la vie scolaire du jeune poète, qui vivra plus tard des heurts proprement « cruenti » (« sanglants »). Montale avouera avoir été comme contaminé en 1915 par le patriotisme, qu'il présente rétrospectivement comme une « infection ¹⁷ ». Cet aveu fait ressortir le contraste entre sa position politique et morale d'avant-guerre et le scepticisme désabusé qu'il exprimera ensuite dans son œuvre poétique.

Cet aveu, le commentaire qu'il fit à *Non chiederci la parola che squadri...* et les vers du poème *Ipotesi* suggèrent que c'est bien la guerre qui met fin aux certitudes politiques (nationalistes) et aux certitudes philosophiques (rationalistes) ¹⁸. L'étude des poésies écrites entre 1917 et 1922 (poésies non insérées dans *Ossi di seppia*) ¹⁹ tend à confirmer ce lien

ne féconda pas les champs [...] », MONTALE (E.), *Ipotesi*, v. 10-21, *Quaderno di quattro anni*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 593.

17 « Il patriottismo è un'infezione dalla quale non fui sempre immune. Quando l'Italia entrò in guerra, nel 1915, io stoltamente non mi trovai d'accordo sul 'parecchio' di cui si sarebbe accontentato l'onorevole Giolitti ; e se pure non partecipai ad agitazioni di piazza come tanti altri non pensai affatto ad alcuna forma più o meno lecita di mio imboscamento. » (« Le patriotisme est une infection contre laquelle je ne fus pas toujours immunisé. Quand l'Italie entra en guerre, en 1915, stupidement je ne fus pas d'accord avec le 'beaucoup' dont se serait contenté le député Giolitti ; et même si je n'ai pas participé aux agitations de la place publique comme tant d'autres, je n'ai nullement songé à m'embusquer sous quelque forme que ce soit. » – Montale fait allusion ici à une lettre du 24 janvier 1915, publiée dans le journal *La Tribuna*, où Giolitti défendait la neutralité italienne), MONTALE (E.), *Trentadue variazioni*, dans *Prose e racconti*. Milano : Mondadori, 1995, p. 597.

18 Dans *Si aprono venature pericolose...*, un autre poème du *Quaderno di quattro anni*, Montale souligne le contraste entre une réalité dominée par la destruction, le mal, l'irrationnel et les enseignements scolaires fondés sur le rationalisme (« [...] Eppure a scuola / ci avevano insegnato che il reale / e il razionale sono le due facce / della stessa medaglia ! » – « [...] Et pourtant à l'école / on nous avait appris que le réel / et le rationnel sont les deux faces / de la même médaille ! »).

19 Cf. MONTALE (E.), *Poesie disperse*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 779-802.

de cause à effet. *Ritmo*, un des plus anciens poèmes de Montale que nous connaissons, écrit avant mars 1917, manifeste une foi dans une Volonté suprême positive (« [...] car c'est sûr, Quelqu'un dirige / vos pas [...] »²⁰), source de grâce (« tu peux te réveiller un matin, / transfusé dans le feu divin, / mon frère : continue ton chemin »²¹). En revanche, les poésies ultérieures, écrites à partir de janvier 1918, ont perdu cet élan volontariste et la foi dans un grand Être ordonnateur du monde. Apparaissent alors des thèmes que le poète développera plus tard avec une charge pessimiste intensifiée : le passage du temps, le bonheur éphémère, la mélancolie (« Et il fit alors à nouveau noir en moi-même »²², *Flauti-Fagotti*), les espérances vaines, « nées mortes » (dans *Musica silenziosa*), l'irréalité du monde (cf. *Elegia* et la finale d'*Accordi*) et le triomphe du « Rien » :

[...] *E saprai*
i paradisi ambigui dove manca
ogni esistenza : seguici nel Centro
*delle parvenze : (ti rivuole il Niente!)*²³.

On constatera, en outre, que presque tous les poèmes d'*Ossi di seppia* relatifs à l'enfance ont été composés entre 1923 et 1924. La poésie montalienne de cette période nous semble caractérisée par deux phénomènes corrélatifs : le pessimisme se radicalise (qu'on songe au fameux poème *Spesso il male di vivere ho incontrato...*, de 1924) au moment même où le mythe de l'enfance connaît sa pleine floraison – la section *Mediterraneo*, qui à un présent désabusé oppose les communions fusionnelles avec la nature pendant l'enfance et l'adolescence, ainsi que les grandes poésies de l'enfance que sont *Fine dell'infanzia* et *Flussi* sont toutes de 1924. Le pessimisme a certainement des raisons multiples, parmi lesquelles la condition personnelle et psychologique de Montale (notamment sa solitude

20 « [...] che certo Alcuo dirige / il vostro andare [...] », MONTALE (E.), *Ritmo*, v. 34-35, *Poesie disperse*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 782.

21 « tu puoi risvegliarti un mattino, / trasfuso nel fuoco divino, / fratello : prosegui il cammino. », *Ritmo*, v. 44-46, MONTALE (E.), *Poesie disperse*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 782.

22 « E allora il buio si rifece in me », MONTALE (E.), *Flauti-Fagotti*, v. 36, *Poesie disperse*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 797.

23 « [...] Et tu sauras / les paradis ambigus où manque / toute existence : suis-nous dans le Centre / des apparences : (le Rien te reveut !). », MONTALE (E.), *Violoncelli*, v. 20-22, *Poesie disperse*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 794.

affective, son incapacité à trouver un travail, à quitter la maison paternelle et sa ville natale) ; mais le contexte historique de l'Italie dans laquelle vit le poète ne doit pas pour autant être négligé. Le mythe de l'enfance montalien prend son essor dans une Italie marquée par les violences fascistes lesquelles, précisément en 1923, « atteignirent une ampleur jamais vue ²⁴ » et aboutiront, l'année suivante, à l'assassinat du député socialiste Matteotti. L'installation du régime fasciste a bien marqué Montale comme en témoignent des poèmes de *La bufera e altro* tels que *La primavera hitleriana*, sa signature du *Manifesto degli intellettuali antifascisti* en 1925, mais également sa correspondance où l'on trouve, par endroits, des références désabusées à la triste réalité politique de l'Italie d'alors. En 1926, il écrit à son ami Solmi qu'il est un « outcast » à Gênes : « L'état fasciste s'est fortement resserré ici, et celui qui n'est pas des leurs ne peut pas vivre. Des délires incroyables ont eu lieu pendant les deux journées du *Duce*. Les journalistes étrangers étaient stupéfaits [...] ²⁵ ».

La figure de l'enfance comme réaction à l'Histoire

Le choc de la Première Guerre mondiale et la répugnance pour les violences idéologiques et physiques des fascistes pourraient expliquer le recours à une figure d'enfance emblématique, représentant la période précédant la succession des horreurs historiques. Dès lors, la multiplication, dans la production montalienne des années vingt et trente, des images du « male di vivere » et des images infernales pour qualifier le monde pourraient avoir un lien avec les drames de l'Histoire italienne ; dans le même temps, la présence latente et sous-jacente de l'Histoire pourrait expliquer l'importance de la figure de l'enfance et les raisons pour lesquelles l'enfance est plusieurs fois opposée à un « présent » de souffrance.

La dichotomie enfance / présent troublé apparaît dans *Lettera levantina*, de 1923. Après y avoir évoqué l'enfance de son amie, puis sa propre jeunesse (enfance ou adolescence), à travers le souvenir de chasses aux

24 BRICE (C.), *Histoire de l'Italie*. Paris : Hatier, 1992, 495 p ; p. 396.

25 « La stretta fascista qui è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere. Nelle due giornate del Duce sono successi deliri incredibili. I giornalisti esteri erano sbalorditi [...] », MONTALE (E.), *Tutte le poesie, op. cit.*, p. LXIII.

oiseaux, le poète oppose le passé (les moments passés avec l'amie, mais aussi leur enfance respective) à un présent « difficile » :

*Forse divago: ma perché il pensiero
di me e il ricordo vostro mi ridestano
visioni di bestiuole ferite ;
perché non penso mai le nostre vite
disuguali
senza che il cuore evochi
sensi rudimentali
e immagini che stanno
avanti del difficile
vivere che ora è il nostro.
[...] entrambi feriti
dall'oscuro male universo*²⁶.

L'exemple montre combien le texte montalien peut être soumis à des interprétations diverses : la femme aimée et le poète lui-même sont des êtres trop sensibles pour ne pas être blessés par la présence du mal « universel » qui triomphe ici-bas. Mais dans le même temps l'opposition entre passé et présent peut avoir des résonances historiques, Montale n'évoquant pas la difficulté de vivre en elle-même, mais la difficulté de vivre « maintenant ».

On perçoit une opposition comparable dans un poème ébauché en 1926 où il consacre douze vers à l'évocation d'une jeune fille, Linuccia (dont le modèle est en réalité la fille d'Umberto Saba, âgée de 17 ans au moment où Montale écrit l'ébauche, en 1926). Notre poète semble touché par la jeune fille encore hésitante dans la vie, gracieuse et insatiablement curieuse, mais le souvenir vaguement lyrique est brusquement interrompu par un retour au présent infernal :

*Buona Linuccia che ascendi
la via nella vita, esitante,
[...]
Rammento...
Nulla più rammento. Quanto
tempo, quanta distanza, quante mura
dritte ; e che inferno attorno, scatenato*²⁷.

26 « Je divague sans doute : mais la pensée / de moi-même et votre souvenir réveillent / mes visions de bestioles blessées ; / et je n'évoque jamais nos vies / dissemblables / sans que le cœur retrouve / impressions rudimentaires / et images antérieures / à la vie difficile / qui est à présent la nôtre. », MONTALE (E.), *Lettera levantina*, v. 101-119, dans *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 805.

Le traducteur officiel de Montale en France, Patrice Angelini, qui consulta régulièrement le poète lors de son travail, n'hésite pas à faire une lecture historique de ce poème lorsqu'il commente le dernier vers :

Pessimisme existentiel présent dans *Os de seiche*, sans doute ; mais plus sûrement, allusions historiques : assassinat de Matteotti en 1924, renforcement de la violence et du régime fascistes en 1925 – année où Montale signe le manifeste des intellectuels antifascistes lancé par Benedetto Croce en réponse à celui du fasciste Giovanni Gentile – et lois « fascistissimes » de défense de l'État italien, conçues par Rocco en 1926²⁸.

L'enfance et l'adolescence dans la poésie montalienne des années vingt peuvent donc jouer le rôle qui sera dévolu dans les recueils ultérieurs à la figure féminine. Dans les poèmes écrits pendant les années vingt, l'enfance représente le pôle positif dominant ; dans les deux recueils suivants (*Le occasioni*, de 1939 et *La bufera*, de 1956), la figure d'Idéal qui domine est une figure féminine angélisée, une sorte de messagère christique invisible²⁹. Dans le sillage de *Lettera levantina* et de *Buona Linuccia...*, Montale dans *Le occasioni* opposera aux « temps aveugles » du poème *A Liuba che parte*³⁰ une attendrissante figure de jeune femme quittant l'Italie des lois raciales, en emportant son chat dans une boîte à chapeaux. De la même manière, dans le « motet » *Lo sai : debbo riperderti...* il opposera l'image d'une aimée contrainte au départ à un monde où « l'enfer est certain³¹ ». On notera cependant que la figure féminine angélisée a parfois des attributs d'enfant : Clizia, une de ses incarnations idéales, a une boucle de cheveux « infantile » dans *Voce giunta dalle folaghe*³² ; dans *Se t'hanno*

27 « Gentile Linuccia qui gravis / le chemin de la vie, hésitante / [...] // Je me souviens... / Je ne me souviens plus de rien. Que / de temps, que de distance, que de murs / droits ; et quel enfer tout autour, déchaîné. », MONTALE (E.), *Buona Linuccia che ascendi...*, v. 1-2, 13-16, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 811.

28 MONTALE (E.), *Derniers poèmes*, édition bilingue, traduction de Patrice Angelini. Paris : Gallimard, 1988, p. 326.

29 Montale s'inspire alors de femmes qu'il a connues et entre autres de son amante, Irma Brandeis, jeune italianiste américaine contrainte de quitter l'Italie après la promulgation des lois raciales en 1938.

30 « ciechi tempi », MONTALE (E.), *A Liuba che parte*, v.7, *Le occasioni*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 128.

31 « l'inferno è certo », MONTALE (E.), *Lo sai : debbo riperderti...*, v. 13, *Le occasioni*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 139.

32 « un biocco infantile », MONTALE (E.), *Voce giunta con le folaghe*, v. 17, *La bufera e altro*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 258.

assomigliata..., la « Volpe » (la « Renarde »), autre femme divinisée, a une « main de nourrisson »³³.

Dans *Le occasioni* et *La bufera e altro*, l'exacerbation ultérieure du pessimisme va de pair avec une idéalisation accrue des figures idéales : la femme devient ange et les enfants, dans le poème des *Occasioni* qui consacre le plus d'espace à l'enfance, *Carnevale di Gerti*, sont associés à un monde féérique rêvé en opposition à l'enfer d'ici-bas.

L'enfance, substituée dans son rôle de figure emblématique par une figure de femme angélique, est, comme dans les *Ossi*, également associée aux armes, mais à celles des adultes et non pas des enfants, en particulier dans le poème *La primavera hitleriana*, écrit entre 1939 et 1946 et publié dans le troisième recueil, *La bufera e altro*. Montale y représente sous une forme allégorique la visite d'Hitler et Mussolini à Florence, perçus comme des monstres infernaux devant une foule en délire. L'enfance y est suggérée à travers les jouets de guerre et les canons présents dans les vitrines, signes d'une culture de la guerre latente qui ne serait pas étrangère au triomphe de la barbarie.

À la fin de *Elegia di Pico Farnese*, un poème appartenant au recueil *Le occasioni*, apparaît un enfant chargeant les fusils d'un stand de tir. Montale évoque ici tout d'abord une fête religieuse dans un bourg reculé du Latium et dénonce le bigotisme ainsi que l'aveuglement des foules, constituées par des « hordes d'hommes-chèvres » ; le poète sentira alors la présence impalpable d'une figure angélique, incarnation du véritable Amour. L'image de l'enfant au fusil conclut le poème :

*Dietro di noi, calmo, ignaro
del mutamento, da lemure ormai rifatto celeste,
il fanciulletto Anacleto ricarica i fucili*³⁴.

À l'innocence de l'enfant, ignorant du changement apporté par la venue mystérieuse de l'invisible Amour, mais dans le même temps changé par elle, Montale associe ici l'image des fusils qui, dans cette année 1939 où a été composé le poème, ne peut pas ne pas avoir une résonance historique

33 « la tua mano d'infante », MONTALE (E.), *Se t'hanno assomigliata...*, v. 14, *La bufera e altro*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 267.

34 « Derrière nous, calme, sans voir / le changement, de lemure pour lors redevenu céleste, / Anacleto jeune enfant recharge les fusils. », MONTALE (E.), *Elegia di Pico Farnese*, v. 61-63, *Le occasioni*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 183.

et évoquer l'intensité croissante du bellicisme ambiant (le 22 janvier 1939 est signé le Pacte d'Acier entre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste). Le nom même de l'enfant, « Anacleto », signifie en grec, ainsi que l'indique Patrice Angelini, « rappelé au service », ce qui nous renvoie au militarisme renaissant³⁵. Le mal auquel le poète oppose la figure idéale de la messagère d'Amour est ici tout à la fois universel et historique. On relèvera que juste avant l'épisode de l'enfant, la poésie évoque un théâtre associé à l'enfance dans une demeure appartenant à des amis ; Montale s'inspire ici de la maison de l'écrivain Tommaso Landolfi à Pico Farnese et en particulier d'une pièce que les Landolfi avaient l'habitude d'utiliser pour des spectacles. Or, dans le poème, il transforme le lieu en un « théâtre de l'enfance / abandonné depuis des années »³⁶, créant implicitement une dichotomie (comme dans les *Oss*) entre une enfance passée, positive, ici associée au jeu, et un présent dominé par le mal, un mal pérenne mais aussi historique, à l'instar des fusils qu'on recharge.

Cette dichotomie réapparaît dans *Proda di Versilia* de *La bufera e altro*, où Montale, après avoir longuement évoqué « [ses] morts » et le monde disparu de son enfance, conclut le poème par l'image d'une mer fangeuse :

[...] *tempo che fu misurabile*
fino a che non s'aperse questo mare
*infinito, di creta e di mondiglia*³⁷.

La mer de boue peut symboliser aussi bien la négativité inhérente au monde que l'éclosion et l'affirmation du mal depuis le déclenchement de la Première Guerre mondiale jusqu'à la guerre civile italienne de 1943 à 1945. Cette déferlante du mal met fin à l'enfance et à la jeunesse du poète.

Certaines évocations montaliennes de la tempête pourraient aussi se prêter à un double symbolisme, universel et historique, à l'image de la « bufera » (la « tourmente ») du recueil homonyme. Le motif de la tempête dans *Fine dell'infanzia*, du premier recueil, n'invite-t-il pas à une double

35 MONTALE (E.), *Les occasions*, édition bilingue, traduction de Patrice Angelini. Paris, Gallimard, 1966, p. 174 (178 p.).

36 « il teatro dell'infanzia / da anni abbandonato », MONTALE (E.), *Elegia di Pico Farnese*, v. 51-52, *Le occasioni*, dans *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 182.

37 « [...] temps qui fut mesurable / jusqu'à ce que s'ouvre cette mer / infinie, de glaise et de rebut. », MONTALE (E.), *Proda di Versilia*, v. 50-52, *La bufera e altro*, dans *Tutte le poesie, op. cit.*, p. 254.

interprétation ? L'image d'une mer ensevelissant les certitudes (et qui rappelle ainsi le rôle joué par la Grande Guerre dans le scepticisme de Montale) y est en effet présente :

*Volarono anni corti come giorni,
sommerse ogni certezza un mare florido
e vorace che dava ormai l'aspetto
dubbioso dei tremanti tamarischi*³⁸.

La menace d'une tempête imminente est étroitement liée à la fin de l'enfance :

*Era in aria l'attesa
di un procelloso evento.
Strania anch'essa la plaga
dell'infanzia che esplora
un segnato cortile come un mondo !
Giungeva anche per noi l'ora che indaga.
La fanciullezza era morta in un giro a tondo*³⁹.

La mer de « rebut » qui met fin à l'enfance dans *Proda di Versilia* et qui efface toute certitude, l'« événement tempétueux » qui marquera la fin de l'enfance dans *Fine dell'infanzia* (rappelant les propos de Sergio Solmi sur la perception d'un conflit à venir par les jeunes gens de sa génération : « la Première Guerre mondiale menaçait d'éclater⁴⁰ ») ne seraient-ils pas des motifs qui contiendraient en eux, à l'instar de la « tourmente » du troisième recueil, des échos de l'Histoire ?

Il est certain qu'on ne peut ôter à une poésie sa dimension universelle en la rattachant exclusivement à des déterminations psychologiques ou historiques (que l'on se réfère à l'histoire de la littérature ou à l'Histoire politique) ; mais il est tout aussi certain qu'on ne peut la priver de sa force de suggestion historique, ni omettre d'enquêter sur les raisons historiques

38 « S'envolèrent des années brèves comme des jours, / toute certitude s'engloutit dans une mer florissante / et vorace qui désormais donnait leur incertain / aspect aux tremblants tamaris. », MONTALE (E.), *Fine dell'infanzia*, v. 80-84, *Ossi di seppia*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 69.

39 « Dans l'air était l'attente / de quelque événement tempétueux. / Il s'éloigne aussi le pays / de l'enfance qui explore / la cour choisie comme un monde ! / Pour nous aussi venait l'heure des enquêtes. / L'enfance était morte dans une ronde. », MONTALE (E.), *Fine dell'infanzia*, v. 93-99, *Ossi di seppia*, dans *Tutte le poesie*, op. cit., p. 69-70.

40 « la prima guerra mondiale incombeva », MONTALE (S.), « La poesia di Montale », op. cit., p. 274.

qui pourraient avoir déterminé les motifs et les figures qui la caractérisent. Traiter de l'enfance chez Montale sans évoquer l'Histoire nous semble, au terme de notre étude, aussi limitatif qu'aborder le thème de la mort dans l'œuvre de Pascoli en faisant fi des drames personnels qui marquèrent sa vie. Nous pensons que le contexte historique qui a vu naître les trois premiers recueils de Montale est trop dramatique pour ne pas avoir un lien d'une part avec les motifs pessimistes qui traversent sa poésie, d'autre part avec les figures opposées qui pourraient racheter l'horreur du monde : les figures de lumière féminines et, chronologiquement premiers dans l'œuvre montalienne, les enfants.



Cristina VIGNALI-DE POLI

Unité de recherche « Littérature et histoire des pays de Langues
Européennes » (EA3224) – Université de Franche-Comté
Université de Savoie

LE POIDS DE L'ENFANCE DANS LES RÉCITS DE DINO BUZZATI

Le monde de l'enfance occupe une place qui est loin d'être négligeable dans la prose de Dino Buzzati. L'enfant y est souvent représenté avec une multiplicité de facettes, au point que Mara Formenti a souligné la difficulté de le cerner¹, la physionomie de l'enfant buzzatien étant « stratificata e quanto mai variegata² ». Malgré la richesse et l'intérêt des études réalisées jusqu'à présent³, de nouveaux éclairages sur l'enfant buzzatien restent encore envisageables. Une clé de lecture jusqu'ici peu considérée réside

1 Cf. FORMENTI (M.), « L'infanzia nell'universo buzzatiano », dans *Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati*, I, 1996, p.45-66 : p. 46.

2 « [...] stratifiée et des plus bigarrées [...] », FORMENTI (M.), « L'infanzia nell'universo buzzatiano », *art. cit.*, p. 46.

3 En nous limitant à citer les principales études consacrées à l'enfance, nous citerons, en plus de l'article déjà évoqué de Mara Formenti : BOSETTI (G.), « Dino Buzzati et l'enfance mythopoiétique », dans *Cahiers Dino Buzzati n. 6*. Paris : Laffont, 1985, p. 165-180 ; BOSETTI (G.), « Enfance satanique », dans *Cahiers Dino Buzzati n. 7*. Paris : Laffont, 1988, p. 169-183 ; BOSETTI (G.), « L'enfance mythopoiétique de Buzzati », dans *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*. Grenoble : ELLUG, 1997, 423 p. ; p. 205-218 ; LANZONI (R.), « Il tempo e l'infanzia : il giardino buzzatiano, specchio del tempo », dans *Narrativa*, (2002), n. 23, p. 85-97 ; GIANNETTO (N.), « Il sogno, il gioco, la fantasticheria: lettura de *Il borghese stregato* », dans *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Florence : Olschki, 1996, 265 p. ; p. 55-73. Une étude a été consacrée à la rubrique « I perché di Buzzati » tenue par Buzzati dans le *Corriere dei Piccoli* (cf. BALDI (A.), « I perché di Buzzati : una corrispondenza con l'infanzia », dans *Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati*, XI (2006), p. 13-30.

dans le rapport entre la figure de l'enfant et la société dont il est le produit et le miroir.

En interrogeant les textes buzzatiens, on s'aperçoit que l'écrivain y dresse le portrait d'une certaine culture dominée par l'impératif de la règle, ou de la norme, et par le conformisme ambiant. Un choix de nouvelles publiées par l'auteur entre la fin des années trente et 1968 nous permettra d'observer, dans un premier temps, quelle était la place de l'enfant buzzatien dans cette société dominée par le sentiment de l'interdit et de la punition. Dans un deuxième temps, nous observerons comment l'enfant de Buzzati grandit souvent dans un milieu réglé par l'hyper-protection de l'adulte. Nous analyserons les réactions de l'enfant, entre obéissance, rébellion et faillite du projet de révolte. Enfin, nous traiterons d'un autre aspect de cette culture de la règle qu'est l'enseignement religieux catholique imparti aux enfants italiens, avec ses préceptes liés à la logique du devoir et à la punition du péché. Buzzati semble vouloir nous montrer comment l'ouverture au mystère, naturelle chez le *bambino*, se dissout progressivement lorsque l'enfance est imprégnée de la culture de l'erreur et de sa punition.

L'enfant, entre interdit et punition

Peut-on retrouver chez l'enfant buzzatien cette « galère du devoir ⁴ », de la règle à laquelle, selon Yves Panafieu, est soumis le protagoniste du *Deserto dei Tartari*? Panafieu mettait en évidence dans son essai l'« expérience cuisante de l'échec et de la faute ⁵ » touchant le jeune journaliste Buzzati dans l'Italie fasciste des années 20 et 30. Cette expérience de culpabilisation, selon le critique, atteint les personnages des premières œuvres de l'écrivain bellunais ; tout d'abord le protagoniste du premier roman *Barnabo delle montagne* (1933), mais également le jeune Giovanni Drogo du *Deserto dei Tartari* (1940). Que reste-t-il de cet héritage de la culture de la règle dans les nouvelles et quel est le portrait de l'enfance que notre auteur y dresse ?

4 PANAFIEU (Y.), *Les Miroirs éclatés. Essais, articles et communications consacrés à l'œuvre de Dino Buzzati : 1977-1988*. Paris : Association internationale des amis de Dino Buzzati, 1988, p. 54.

5 PANAFIEU (Y.), *Les Miroirs éclatés, op. cit.*, p. 58.

La nouvelle *Non aspettavano altro*⁶ en donne un tableau éloquent. Les protagonistes Anna et Antonio, après un long voyage, se retrouvent dans une grande ville que la canicule rend brûlante. Pas question de trouver un hôtel libre pour se rafraîchir et même les toilettes publiques de l'*albergo diurno* sont prises d'assaut par une longue file de personnes attendant leur tour, méfiantes vis-à-vis de ces étrangers qu'elles lorgnent du regard. Le murmure qui se lève de la file d'attente n'est que l'expression auditive de la méfiance de la masse à l'égard du jeune couple, ainsi que de l'hypocrisie du groupe puisque le mécontentement vis-à-vis de ces individus qui retardent l'attente aux guichets n'est pas exprimé à haute voix, mais par un murmure dont on ne peut identifier clairement l'origine. L'entrée aux toilettes est réglée par un contrôle rigoureux des papiers, rendant impossible à celui qui en est dépourvu d'acheter tout titre d'entrée. Ayant perdu ses papiers, Anna tente de rentrer avec le ticket d'Antonio. Mais le contrôle presque militaire de la femme préposée à cette fonction bloque la tentative d'Anna. La femme rappelle aux deux jeunes la stricte procédure à mettre en place pour que l'opération de cession du ticket d'Antonio à Anna soit menée selon les règles. Aucune dérogation n'est possible de la part de l'employée, sous peine d'une punition infligée par une autorité aux traits indéfinis mais à laquelle on ne peut pas échapper⁷. Ce n'est pas un hasard si Antonio réplique au refus de la femme en affirmant : « È una caserma, questa⁸. », soulignant ainsi la rigueur toute militaire dans l'application de la règle, en l'occurrence la règle de l'interdit.

Le jardin dans lequel Anna et Antonio cherchent le soulagement qui leur a été interdit aux toilettes publiques confirme le cadre d'une société rigidement soumise à la Règle. Lieu ouvert au public autant que l'*albergo diurno*, le jardin présente des caractéristiques communes à celui-ci. Dans le jardin, les deux protagonistes retrouvent appliquée la règle selon laquelle l'accès à la fontaine est réservé aux ayants-droit, à savoir aux seuls enfants ; ce critère de la fontaine dépend d'un règlement implicite, dont les femmes semblent être les observatrices les plus scrupuleuses. Lorsque la protagoniste pénètre dans la fontaine, plusieurs voix de femme, l'une après l'autre, d'abord isolées puis à l'unisson, en guise de chœur, se lèvent pour

6 Publiée d'abord dans la revue *Oggi*, le 7 décembre 1948.

7 Cf. BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, dans *Opere scelte*, éd. par Giulio Carnazzi, Milan : Mondadori, 1998, 1580 p. ; p. 919.

8 « C'est une caserne ici », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 919.

rappeler de façon toujours plus menaçante l'interdiction d'y entrer. Le *crescendo* verbal se caractérise par des phrases de plus en plus brèves et résolument impératives, parsemées de marques de la négation, aboutissant à la phrase « È proibito ⁹ ! » qui résume en elle-même l'essence du message lancé par ces gardiennes de l'Eden consacré aux enfants. On retrouve ici la réitération du modèle qui s'offrait au lecteur lors de l'épisode de l'*albergo diurno*, où l'application d'une règle, à l'origine obscure, met en scène la rigidité d'une société sclérosée et repliée sur ses propres interdits.

Dans ce dernier cas, le bénéficiaire apparent de la Règle semble être l'enfant, lequel se trouve au centre de l'attention des adultes, et tout particulièrement de ces femmes colériques qui défendent la fontaine de toute invasion extérieure. La disposition des adultes au bord de la fontaine circulaire, au centre de laquelle se retrouvent les enfants, est loin d'être anodine. D'une part, elle représente même d'un point de vue figuratif cette mise au centre de l'enfant hyper-protégé. D'autre part, le cercle, symbole d'union qui ne connaît pas de rupture étant formé d'une seule ligne dont les extrémités se rejoignent pour s'annuler enfin l'une dans l'autre, devient ici, par une sorte de renversement, une figure de séparation, créant une ligne de division entre ceux qui sont à l'intérieur du cercle et ceux qui voudraient y avoir accès, mais ne le peuvent pas, victimes d'une Règle qui en codifie l'exclusion. Une allusion est faite, enfin, à l'hypocrisie de ce cercle restreint d'adultes profitant, bien qu'en plongeant seulement leurs mains dans l'eau, du pouvoir restaurateur de la fontaine.

Les enfants au centre de cette fontaine, là où jaillit le jet d'eau générateur de vie, sont décrits comme « una torma irrequieta e vociante di bambini seminudi ¹⁰ » ; ils sont loin d'avoir la bonne tenue de ces adultes correctement assis au bord de la fontaine et, au contraire, leurs mouvements sont caractérisés par le désordre. À la somnolence et au silence des adultes (aux têtes « somnolente ¹¹ ») correspond *a contrario* l'explosion sonore de cette bande « vociante ». La semi-nudité des *bambini*, enfin, pourrait faire allusion à la dimension intermédiaire à laquelle ils appartiennent, entre la pureté originaire – représentée symboliquement par

9 « C'est interdit ! », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 921.

10 « une bande turbulente et hurlante d'enfants à moitié nus », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 919.

11 « somnolentes », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 920

le jet d'eau – et le conformisme hypocrite au sein duquel ils grandissent. Ainsi, partiellement habillés, ils semblent échapper, du moins en partie, à la rigidité des mœurs « habillant » les adultes.

Le respect presque idolâtre pour une règle, celle de l'Interdit, de la part des adultes produit une dimension étouffante génératrice de violence : le lynchage d'Anna, dans la suite de la nouvelle, n'est que l'expression de cette répression longtemps couvée s'acharnant sur la « forestiera ¹² », étrangère à la ville et à ses habitants et étrangère à la Règle à laquelle elle porte atteinte par son refus de sortir de la fontaine.

Mais qu'en est-il de l'autorité qui est en charge du respect de l'ordre et de la règle ? Il est étonnant de voir le rôle marginal et l'attitude plutôt laxiste des quelques gendarmes qui peuplent le récit. Un premier couple de gardes s'approche du groupe criant autour d'Anna, « *ma senza fretta* ¹³ » (« mais sans hâte »). À la demande d'aide de la part d'Antonio, ils ne font que le regarder « *con stupore, quasi non avessero capito* ¹⁴ », sans aucune accélération de leur pas (« *né accelerarono minimamente il passo* ¹⁵ »). De même, lorsque la protagoniste est enfin attrapée par cette horde qui la frappe non plus seulement verbalement, l'incertitude (« *A passi incerti* ¹⁶ ») et la presque totale inaction prennent le dessus au point que le narrateur se demande : « *Che cosa aspettavano le guardie* ¹⁷ ? ». L'absence d'aide, de la part des gardes, au jeune couple martyrisé permet à Buzzati non seulement de souligner un *crescendo* cauchemardesque, mais lui donne l'occasion d'illustrer comment la loi morale ancrée dans ce microcosme social qu'est le peuple abritant la fontaine est plus puissante que toute autorité extérieure.

Excités par cette montée de la violence, les enfants réagissent eux-mêmes par la violence. Tonino, un garçonnet de huit ou neuf ans, en est le

12 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 923.

13 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 925.

14 « avec stupeur, comme s'ils n'avaient pas compris », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 925.

15 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 925.

16 « D'un pas incertain », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 925.

17 « Mais qu'attendaient donc les gardes ? », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 925.

premier représentant lorsque, « eccitato dalle grida ¹⁸ » (« excité par les cris »), il frappe avec son jouet le tibia d'Anna. Mais, à la différence des adultes, qui mènent à bien leur punition de la Faute – Faute incarnée par Anna, figure de bouc-émissaire – les enfants n'y adhèrent pas complètement : Tonino finit vite par ne plus comprendre cette séquence de violence inouïe et, au lieu de participer à l'action, regarde autour de lui « spaventato ¹⁹ » (« effrayé »). L'enfance ne peut échapper au modèle que l'adulte lui offre, mais vit encore quelques sursauts de sa condition originiaire de liberté vis-à-vis de la règle.

Dans *Il bambino tiranno* ²⁰, le grand-père de Giorgio, vaillant colonel à la retraite, héros des deux guerres mondiales, est assujéti à la hiérarchie presque militaire que son petit-fils impose aux membres de sa famille, dont Giorgio est le chef sans conditions. L'ordre et la discipline imposés par l'enfant aux adultes se voient reproduits dans la façon méthodiquement ordonnée qu'il a de ranger les jouets, tous « su quattro piani [...] in perfetto ordine ²¹ » (« sur quatre étages [...] en ordre parfait »). Brisant l'ordre des jouets de Giorgio pour en prélever un, le colonel agit comme l'enfant auquel on interdirait quelque chose, agissant en cachette, « come un ladro ²² » (« comme un voleur »), conscient de transgresser ainsi la règle imposée par l'enfant. Selon un jeu de symétries et de renversements, il est possible de reconnaître ici ce poids de la culture de la règle et de l'interdit, dont le vieux colonel jouant le rôle de l'enfant-transgresseur est manifestement le représentant. Le narrateur lui-même nous suggère cette logique de la symétrie qui lie l'adulte et l'enfant :

[...] se un bambino tocca di nascosto una cosa dei grandi, questa cosa subito si rompe e simmetricamente, toccato dai grandi, si rompe il giocattolo che pure il bambino aveva senza danni maneggiato per mesi con energia selvaggia ²³.

18 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 923.

19 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 927.

20 Buzzati publia la nouvelle d'abord dans *Il Corriere della Sera* le 14 janvier 1951.

21 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 883.

22 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 883.

23 « [...] si un enfant touche en cachette quelque chose des grands, cette chose se casse aussitôt et, symétriquement, un jouet que l'enfant avait pourtant manipulé sans dommage pendant des mois avec une énergie sauvage se casse s'il vient à être touché par les grands. », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti, op. cit.*, p. 883.

Le vieux colonel et les autres membres de la famille deviennent le reflet, et en même temps les victimes de leur éducation, celle-là même qui est impartie à Giorgio. Si, dans la nouvelle *Non aspettavano altro*, la logique de la punition s'exprimait par l'acharnement contre le jeune couple d'étrangers, elle se retourne ici contre les adultes eux-mêmes. Guidés par la *forma mentis* de la règle et de son respect, les personnages adultes sont intimement persuadés qu'à chaque péché correspond une punition : c'est vraisemblablement pour cette raison qu'au moment où le colonel voit le petit jouet de son petit-fils se casser, il interprète la voix de sa femme apparaissant sur le pas de la porte comme « una voce che pareva quella del giudizio universale ²⁴ ». Tant que le péché n'a pas été puni, les adultes sont hantés par un sentiment de culpabilité (« l'intera famiglia [...] si sentiva in colpa ²⁵ »), un sentiment qu'en aucun cas la foule de *Non aspettavano altro* ne ressent, puisqu'elle passe rapidement à l'acte, pour accomplir la punition du péché.

L'hyper-protection de l'enfant

À côté de cette culture de la règle, de l'interdit et de la punition du péché, Buzzati insiste à plusieurs reprises sur le mécanisme d'hyper-protection de l'adulte vis-à-vis de l'enfant. Le plus souvent c'est la figure féminine, et plus précisément la figure maternelle, qui participe de ce mécanisme.

Ce modèle hyper-protecteur à l'égard de l'enfant semble être destiné à l'échec. Dans la nouvelle *Non aspettavano altro*, les premiers personnages qui crient, autour de la fontaine, pour protéger l'espace réservé aux enfants sont bien des femmes, et dans le chœur agité qui accompagne le lynchage d'Anna, ce sont surtout les voix de mères qui dominent sur la masse, criant à l'outrage de leur enfant protégé. La violence incontrôlée et presque animale qui se déchaîne contre Anna, laquelle a osé briser la barrière de la protection maternelle, est la preuve la plus évidente de l'échec du modèle.

24 « une voix qui semblait celle du jugement dernier », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 884

25 « la famille toute entière [...] se sentait coupable », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 884

Dans la nouvelle *Il treno*²⁶, une mère désire protéger son petit enfant des nombreux moustiques, représentant les malheurs que la vie humaine comporte. Chaque nuit, la mère laisse la chambre de son enfant dans l'obscurité, elle couvre la fenêtre d'un tissu et enrobe le berceau dans de légers rubans de gaze. Ainsi dissimulé par ces voiles, la mère n'arrive même plus à voir son enfant. Dans le noir, elle attend toutes les nuits le passage d'un train, symbole d'une vie plus glorieuse à laquelle elle a renoncé dans le passé, et projette sur son petit un sort meilleur que le sien, loin de cette terre marécageuse envahie par les moustiques. L'hyperprotection de la mère est représentée par ce cocon qu'elle réalise patiemment et méthodiquement pour protéger sa créature. Ce modèle hyperprotecteur échoue toutefois à la fin de la nouvelle puisque la mère se dit prête à parier que les moustiques se sont déposés sur l'enfant, suçant son pauvre lait²⁷, lait maternel qui symbolise la lymphe de la vie et le rapport authentique de la mère à son enfant.

L'*incipit* de la nouvelle *I sorpassi* met en scène une mère et son fils, occupés à regarder passer les gens en dessous d'eux²⁸. Buzzati y dresse un portrait du jeune personnage qui désoriente par bien des aspects le lecteur. D'une part, il met en scène une personne qu'on pourrait prendre pour un enfant en bas âge, respectueux de la règle et de la logique du devoir :

Avevo [...] fatto tutto il mio dovere, ero abbastanza piccolino, perciò la mamma mi lasciava stare sul balcone [...] ²⁹.

D'autre part, plusieurs indices nous poussent en revanche à imaginer ce personnage comme un 'enfant' plutôt grand : le narrateur homodiegétique fait une liste de ses activités, parmi lesquelles le fait de fumer³⁰. Non sans ironie, il dit regarder du balcon surtout des hommes, plutôt que des exemplaires de l'autre sexe, se justifiant par le fait d'être « un giovanetto

26 La nouvelle fut publiée d'abord dans *Il Corriere Lombardo* le 6 avril 1946.

27 Cf. BUZZATI (D.), *In quel preciso momento*. Milan : Mondadori, 2006, 236 p. ; p. 108.

28 La nouvelle fut publiée d'abord dans *Il Corriere della Sera* le 12 mai 1962.

29 « J'avais [...] fait tout mon devoir, j'étais plutôt tout petit, c'est pourquoi maman me laissait rester sur le balcon [...] », BUZZATI (D.), *Il colombre e altri cinquanta racconti*. Milan : Mondadori, 1992, 472 p. ; p. 227.

30 BUZZATI (D.), *Il colombre e altri cinquanta racconti*, *op. cit.*, p. 227.

serio completamente dedito agli studi ³¹ ». Mais surtout, le personnage dit avoir « [la] stessa precisa età ³² » que son camarade qu'il voit passer à bord d'une puissante voiture. Ne serait-ce donc pas plutôt la mère qui traite son fils comme un enfant (« tu sei ancora un bambino ³³ », lui dit-elle), essayant de le protéger de la fuite du temps, thématique chère à notre auteur et centrale dans la nouvelle ? Dans ce cas, on ne peut que constater un nouvel échec de la figure maternelle, car le fils se lancera lui aussi dans une course folle en voiture, dépassé enfin par les symboles évidents de la mort.

D'une manière analogue, dans la nouvelle *Il libro proibito*, tirée du recueil *In quel preciso momento*, l'action des adultes qui veulent protéger l'enfant en lui interdisant un livre qui contient une mystérieuse illustration sera vouée à l'échec. Cette illustration représente une paroi escarpée menaçante que des hommes s'acharnent à grimper. Ce livre qui contient la représentation symbolique de la vie même, bien que caché à l'enfant, ne l'empêchera pas de connaître, une fois devenu adulte, la douleur cuisante de l'expérience directe, se trouvant lui-même dans la situation de ces alpinistes dans l'ascension de la paroi. L'hyper-protection de l'enfant échoue encore une fois, car l'interdiction du livre non seulement n'épargne pas à l'enfant l'expérience de la vie, mais le déficit de la connaissance qu'il en a, étant devenu adulte, lui fait revivre le cauchemar de la vérité cachée.

L'attitude hyper-protectrice de l'adulte vis-à-vis de l'enfant n'exclut pas une dose importante d'hypocrisie. On la reconnaît dans *Il bambino tiranno*, où l'adoration des adultes vis-à-vis de Giorgio, la protection inconditionnelle face à ses caprices, plus prononcée chez la mère et chez la grand-mère du petit « tyran », n'est qu'un « pretesto ³⁴ » (« prétexte ») au service d'autres fins, les adultes exploitant leur protection de l'enfant pour attaquer d'autres membres de la famille ou s'en défendre.

31 « un garçon complètement sérieux entièrement consacré à ses études », BUZZATI (D.), *Il colombre e altri cinquanta racconti*, op. cit., p. 227

32 « exactement le même âge », BUZZATI (D.), *Il colombre e altri cinquanta racconti*, op. cit., p. 228.

33 « tu es encore un enfant », BUZZATI (D.), *Il colombre e altri cinquanta racconti*, op. cit., p. 228.

34 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, op. cit., p. 881.

La protection de l'enfant comme révélateur de l'hypocrisie de l'adulte se retrouve également dans la nouvelle *Gli amici*³⁵, où le fantôme du violoniste Toni Appacher, obligé de rester sur terre, cherche un refuge chez ses amis d'antan. D'abord chez les Torti, où le père de famille refuse tout accueil au fantôme, sous prétexte de protéger ses deux enfants³⁶.

Il semble pertinent de s'interroger sur les capacités de réaction de l'enfant placé dans ces contextes. Comment réagit-il face à une société fondée sur la culture de la règle, de l'interdit et de l'hyper-protection ?

Rares sont les cas où la désobéissance de l'enfant se termine autrement que par un échec. La nouvelle *Era proibito*³⁷ constitue un de ces rares exemples. Buzzati installe son récit dans un pays d'où la poésie a été bannie, par des méthodes dites démocratiques, mais en vérité profondément autoritaires, car elle est perçue comme hostile au principe du Progrès sur lequel tout se fonde. Toutefois, des foyers de poésie survivent, cultivés dans le plus grand secret par des individus qui, ce faisant, se rebellent à la règle qui veut la disparition absolue de la poésie. Giorgina, la jeune fille du Ministre du Progrès, est un de ces individus qui cèdent à la force tentatrice de la poésie, à cette « depravazione antica³⁸ » (« dépravation ancienne »), syntagme ironique dans la plume de Buzzati, par lequel l'auteur nous suggère tout le poids de cette culture du péché. Dans ce cas, la transgression à la règle de la part de Giorgina, 'malgré elle', n'aboutit pas à un échec, car la nouvelle se termine par une véritable révolution provoquant la fin de l'interdiction. Cependant ce cas de réussite ne se retrouve pas dans d'autres nouvelles où l'échec se manifeste soit par une souffrance réelle de l'enfant, soit par la contrainte du silence imposée à l'enfant.

Dans *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia*³⁹, l'enfant Giandomenico se trouve « [e]sasperato dalla stanchezza e dalla noia⁴⁰ » lorsqu'il accompagne deux femmes en visite à la Biennale. Les sottises remarquées qu'elles prononcent semblent aggraver en lui le sentiment d'ennui éprouvé lors d'une activité qui a tout l'air de lui avoir été imposée.

35 Cette nouvelle parut d'abord dans *Il Corriere della Sera* le 3 juillet 1952.

36 Cf. BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, op. cit., p. 847-848.

37 Publiée d'abord dans *Il Corriere della Sera* le 4 décembre 1955.

38 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, op. cit., p. 1009.

39 La nouvelle parut initialement dans *Il Corriere della Sera* le 5 octobre 1956.

40 « exaspéré par la fatigue et l'ennui », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, op. cit., p. 1027.

L'enfant tentera en vain de se défouler sur une toile, avant qu'une sèche interdiction ne soit prononcée⁴¹. Parfois, il n'y a même pas de désobéissance de la part de l'enfant, mais un abandon passif à une condition qui semble sans issue. Dans la nouvelle *Paura alla Scala*, l'aspect maladif d'un enfant contraste avec le caractère voyant de la femme qui l'accompagne dans le salon milanais de La Scala. L'adjectif « immoto⁴² », soulignant l'immobilité du personnage, l'insistance sur l'idée de la pâleur (« spaventosamente pallido⁴³ ») presque mortuaire (« pareva dovesse morire da un momento all'altro⁴⁴ ») mettent l'accent sur la passivité de l'enfant qui pourrait représenter cette enfance fragilisée par une société pétrée de conventions. La nouvelle *La bambina dimenticata*, publiée dans *Il crollo della Baliverna* (1954), constitue un texte paradigmatique de l'enfance oubliée, réduite au silence par une société dans laquelle prime le respect des convenances. C'est ainsi qu'adhérant à ce principe de la société du bien-être qui veut que les habitations en ville soient abandonnées l'été pour se rendre dans les localités estivales de repos, Ada Tormenti oublie sa petite fille de quatre ans dans son appartement milanais. L'enfant n'entre en scène qu'à la fin de la nouvelle, lorsque la mère la retrouve réduite en cendres, symbole de l'impuissance de l'enfance face à une société sclérosée sous le poids de ses habitudes.

L'enseignement religieux et le culte de la règle

La culture religieuse participe également du tableau de la société que Buzzati dresse dans ses nouvelles. Dans notre enquête, nous nous sommes aperçue qu'une ouverture spontanée vis-à-vis du surnaturel est à relever chez l'enfant buzzatien. A cet égard, *Apparizione* constitue un exemple éloquent ; un enfant y rêve que la Vierge lui annonce sa prochaine apparition « all'ora che stupisce⁴⁵ ». Les mots entendus par l'enfant lors du rêve laissent la plupart des adultes incroyables. Seul l'enfant croit obstinément

41 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 1026.

42 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 709.

43 « épouvantablement pâle », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 709.

44 « il semblait devoir mourir d'un instant à l'autre », BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, *op. cit.*, p. 709

45 BUZZATI (D.), *In quel preciso momento*, *op. cit.*, p. 35.

avoir entendu ces mots et aux adultes lui suggérant d'avouer qu'il a mal entendu, il répond qu'il est sûr de lui. La foi spontanée et sincère de l'enfant prend le dessus sur l'incrédulité des adultes puisque la Madone apparaît le lendemain « alle ore 36 ⁴⁶ » (« à 36 heures »), le narrateur se rangeant, comme le souligne à juste titre Gilbert Bosetti, « du côté de la candeur de l'enfance ⁴⁷ ».

Cette candeur par laquelle l'enfant se rapproche du mystère se retrouve également dans la nouvelle *Il cane che ha visto Dio*. Tis, un village de mécréants, est bouleversé par l'arrivée d'un ermite et du chien qui l'accompagne. Deux garçonnets sont les premiers à se rapprocher de l'ermite. Celui-ci s'est installé en dehors du village et prie pour les âmes des pécheurs de Tis. Les enfants sont-ils animés par la curiosité, par l'esprit de découverte qui caractérise leur jeune âge ou bien sont-ils moins touchés par la méfiance ancrée, en revanche, chez les adultes, complètement imperméables à la dimension du mystère ? Certes, les petits garçons se limitent à épier de loin l'ermite, et dès qu'ils sont aimablement appelés par celui-ci, ils se sauvent. Mais le geste de se rapprocher de l'ermite, quelle que soit la motivation qui le génère, témoigne d'une plus grande ouverture à l'autre et d'une plus grande spontanéité. Enfin, au moment de l'enterrement d'un chien, dont on croit qu'il appartenait à l'ermite décédé, ce sont encore les enfants du village qui « corrono avanti ⁴⁸ » (« courent au-devant ») et annoncent la découverte, à savoir que le chien qui depuis longtemps hantait le village n'était pas le chien de l'ermite. La course des enfants pourrait témoigner de leur curiosité vitale, de leur naturelle ouverture au mystère (ici, significativement, le mystère de la mort) avant que cet élan spontané ne soit bridé par la peur du péché et de la punition, tellement installée chez l'adulte qu'elle envahit même un village de mécréants.

Quel est le poids de l'enseignement catholique dans les nouvelles buzzatiennes ? Buzzati en dresse un tableau dans la nouvelle *Le tentazioni di Sant'Antonio* ⁴⁹. Don Antonio est chargé de l'enseignement du catéchisme aux enfants : sa leçon, au centre de la nouvelle, est consacrée au péché.

46 « à l'heure qui étonne », BUZZATI (D.), *In quel preciso momento*, op. cit., p. 37.

47 BOSETTI (G.), « L'enfance mythopoiétique de Buzzati », art. cité, p. 211.

48 BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, op. cit., p. 826. La nouvelle paraît pour la première fois dans ce recueil.

49 La nouvelle parut d'abord dans *Il Corriere della Sera* le 14 octobre 1950.

Après avoir brièvement interrogé un enfant sur sa notion de péché, il en donne lui-même une définition :

« Ma è più giusto dire che peccato è una offesa a Dio, fatta disobbedendo a una sua legge. [...] Dio soltanto vede, perché lui vede tutto [...] allora Dio prende nota, possono passare cento anni e lui ancora ricorda tutto [...] ⁵⁰ ».

Le jeune assistant don Antonio définit le péché en termes d'offense et de désobéissance à une loi venant de Dieu. L'idée de la mémoire divine du péché suggère que l'erreur ne reste pas impunie. Peu importe si le jeune don Antonio finit par être lui-même la victime de son enseignement, en proie pendant la leçon à cette logique du péché (car ses désirs les plus secrets se visualisent par les formes que prennent les nuages visibles au travers de la baie vitrée de l'oratoire) ; son enseignement est malgré tout donné aux enfants dès leur plus jeune âge.

L'enfant baigne malgré lui dans cette culture où tout péché est enregistré dans la mémoire de Dieu. C'est sans doute pour échapper à un jugement divin – qui leur a été inculqué comme étant inévitable – que les adultes de la nouvelle *Il cane che ha visto Dio*, malgré leur profession d'athéisme, repeuplent l'église et y entraînent également leurs enfants, persuadés que Galeone est le chien de l'ermite et qu'il est en relation avec le divin. Adultes et enfants accomplissent une série de bonnes actions, poussés par la peur du jugement.

Le poids de l'éducation religieuse est manifeste chez le jeune Domenico Molo, de la nouvelle *Il sacrilegio* ⁵¹ ; après sa confession, l'enfant est travaillé par la hantise du péché et la peur de la punition, se sentant profondément coupable de ne pas avoir avoué la honte qu'il a éprouvée en confessant, non sans peine, un péché de superstition qu'il sait avoir commis. Les tourments du jeune Domenico suite à cet oubli ne sont que la manifestation de la forte emprise qu'une éducation culpabilisante a eue sur lui et sur le milieu bourgeois auquel il appartient.

50 « "Oui, certainement, c'est à peu près cela, en effet. Mais il est plus juste de dire que le péché est une offense à Dieu, faite quand on désobéit à une de ses lois [...] Dieu seul voit, parce qu'il voit tout [...] alors Dieu prend note, il peut bien se passer cent ans qu'il se rappelle encore tout [...] » , BUZZATI (D.), *Sessanta racconti*, op. cit., p. 875-876.

51 La nouvelle a été initialement publiée dans l'hebdomadaire *Omnibus*, entre le 12 et le 19 novembre 1938, avant de paraître dans le recueil buzzatien *I sette messaggeri* (1942).

Ouvert au mystère, le *bambino* peu à peu s'en éloigne, comme dans la nouvelle *Il problema del bambino Gesù*⁵², illustrant le problème de la foi perdue chez l'enfant. La nouvelle s'ouvre sur le dialogue d'un groupe d'adultes se retrouvant au café la veille de Noël. L'insistance sur les phrases « non ci credono più » (« ils n'y croient plus ») et « non ci credono⁵³ » (« ils n'y croient pas »), par lesquelles les adultes à trois reprises soulignent le changement intervenu chez leurs enfants, projette le lecteur dans la dimension d'une foi qui a disparu. S'il est vrai d'un côté, comme l'a bien montré Gilbert Bosetti, que Buzzati y « dénonce ces gamins pervers qui ne croient plus au Père Noël⁵⁴ », il reste que l'auteur y montre, comme par un effet de miroir, le lien étroit entre la logique rationnelle du gain personnel dont sont imbus les enfants et cette même logique inspirant les actions de l'adulte⁵⁵. En d'autres termes, les parents, de même que le jeune don Antonio, lorsqu'il apprend à ses jeunes disciples la notion de péché tout en la commettant en même temps, sont coupables, de par leur modèle éducatif, d'avoir modelé un enfant rusé fait à leur image et qui maintenant les défie. Cette foi « païenne » en l'Enfant Jésus instillée dans l'esprit de l'enfant dès son jeune âge n'est pas destinée à durer, pas plus que l'éducation religieuse qui, à la différence de la foi la plus profonde, disparaît aussitôt. En parlant de deux de ses personnages narratifs, Buzzati affirma en effet :

Il primo [Mseridon] aveva la fede, Drogo soltanto quella vaga infarinatura religiosa che tutti gli italiani più o meno ricevono e che con gli anni in genere svanisce⁵⁶.

52 Parue d'abord dans la revue *L'illustrazione italiana*, n. 12, en décembre 1951.

53 BUZZATI (D.), *In quel preciso momento*, op. cit., p. 53.

54 BOSETTI (G.), « L'enfance mythopoiétique de Buzzati », art. cité, p. 217.

55 Le petit Carlo affirme en effet : « Loro hanno piacere che io ci creda. E io faccio finta, mi conviene. » (« Ils sont contents que j'y croie. Et moi je fais semblant, c'est dans mon intérêt »). En revanche, le dentiste Maggio affirme : « Così credono che siamo noi a spendere, così sono riconoscenti a noi e invece noi non tiriamo fuori un soldo » (« Comme ça ils croient que c'est nous qui faisons les dépenses, comme ça ils nous sont reconnaissants et nous en réalité nous ne sortons pas un sou. », BUZZATI (D.), *In quel preciso momento*, op. cit., p. 53.

56 Ces mots de Buzzati sont contenus dans la lettre du 20 décembre 1968 adressée aux élèves d'un lycée d'Assise (« Le premier [Mseridon] avait la foi, Drogo seulement ces vagues notions religieuses que tous les Italiens reçoivent plus ou moins et qui, avec les années, s'évanouissent »).

Par cette représentation de l'enfance, produit de la culture de la faute et du rachat, diabolisée par la société même qui l'a forgée, Buzzati nous lance un cri d'alerte, nous mettant en garde vis-à-vis d'une société qui risque d'écraser l'enfant sous le poids de l'interdit et de ses conventions figées, selon des préceptes qui ne lui laissent pas la liberté de se construire une identité.

On peut se demander quelles raisons expliquent la représentation de l'enfance que nous propose Dino Buzzati dans ces nouvelles et notamment si l'auteur n'exprime pas également, à travers la figure de l'enfance, des aspects de sa propre enfance passée aux côtés d'une mère omniprésente, nourrie par la culture catholique, et au sein d'un cadre familial réglé par les conventions bourgeoises. Le lien possible entre la représentation de l'enfance et la biographie de l'auteur mériterait sans doute une autre étude. Pour l'heure, force est de constater le lien qui rattache l'enfance décrite par Buzzati au type d'éducation dominant dans les milieux bourgeois de son époque. Le thème de l'enfance chez Buzzati nous montre ainsi comment son œuvre, loin d'être déconnectée de son temps, peut au contraire offrir une illustration de ses mécanismes profonds.



Laura TOPPAN

Centre de recherche « Romania » (EA 3465)
Université Nancy 2

**IL BALLO TONDO (1991) DI CARMINE ABATE : RICERCA DI UN'IDENTITÀ TRA
INFANZIA E MITO**

Carmine Abate è nato nel 1954 a Carfizzi, un paesino calabrese della provincia di Crotona appartenente ad una delle numerose comunità *arbërëshe* – gli albanesi d'Italia – presenti in sette regioni meridionali della penisola, ovvero gli Abruzzi, il Molise, la Campania, la Basilicata, la Puglia, la Sicilia e, appunto, la Calabria. Qui si conta il maggior numero di persone che parlano la lingua originaria, l'*arbërisht* (o *arbërëshe*), e abitano l'*Arbëria*, perpetuando così il ricordo dell'antica etnia proveniente dall'altra sponda dell'Adriatico, l'Albania, chiamata oggi *Shqiptar*. Dei gruppi parlanti il *tosco*, con alcune inflessioni tratte dal *ghego*, i due dialetti rispettivamente a nord e a sud del fiume Shkumbin, iniziarono a trasferirsi in Italia sin dalla fine del XIV secolo, incoraggiati dalla politica di ripopolamento messa in pratica da Alfonso I d'Aragona. Il movimento migratorio crebbe in seguito all'invasione turca del paese (1435) e, in particolare, dopo la morte del condottiero Giorgio Kastrioti Skanderbeg (1468) – considerato unanimemente l'eroe nazionale, entrato nella leggenda – e continuò fino al XVIII secolo con lo stanziamento di comunità albanesi ¹ tra le popolazioni di

1 Secondo studi recenti sono almeno otto le ondate migratorie di albanesi nella penisola italiana, cui va aggiunta l'ultima recentissima cominciata all'inizio degli anni '90. Gli albanesi in genere non si stabilirono da subito in una sede fissa, ma si spostarono più volte all'interno del territorio italiano e ciò spiegherebbe anche la loro presenza in moltissimi centri italiani e in quasi tutto il Meridione. La prima migrazione risalirebbe agli anni 1399-1409, quando la Calabria era sconvolta dalle lotte tra i feudatari e il governo angioino e gruppi albanesi fornirono i loro servizi militari ora ad una parte ora all'altra. La seconda risale agli anni 1416-1442, quando Alfonso I d'Aragona ricorse ai servizi del nobile condottiero albanese Demetrio Reres ; la ricompensa per i servizi militari resi fu la

dialetto italo-romanzo. Questi gruppi, tutelati ora dalla legge² sulle minoranze linguistiche storiche, hanno conservato e trasmesso per più di cinquecento anni le tradizioni e i costumi del loro paese d'origine, diventando quindi i depositari di tutta una cultura che sarebbe andata sicuramente perduta. Infatti, dopo l'occupazione da parte della Grande Porta di Istanbul, la lingua albanese fu « proscritta » in favore della lingua turca, ossia quella dei dominatori, tanto che la letteratura albanese – costituita prevalentemente di testi religiosi – nacque al di fuori dei confini nazionali, ufficialmente con Padre Luca Matranga che, nato nel 1567 nella Piana degli Albanesi, in Sicilia, è autore nel 1592 della *Dottrina Cristiana* – la prima opera in lingua *arbëreshe* nella storia letteraria albanese – e fondatore, agli inizi del '600, della prima scuola in cui si insegnava la lingua albanese³. Gli *arbëreshe* hanno quindi conservato un patrimonio immenso

concessione, nel 1448, di alcuni territori in Calabria, per lui, in Sicilia, per i figli. La terza risale agli anni 1461-1470, quando Giorgio Kastrioti Skanderbeg, principe di Krujia, inviò un corpo di spedizione albanese in aiuto a Ferrante I° d'Aragona in lotta contro Giovanni d'Angiò: in cambio dei servizi offerti, fu concesso ai soldati albanesi di stanziarsi in alcuni territori della Puglia. Skanderbeg combattè strenuamente contro i turchi e i due più potenti sultani, Murad II e Maometto II, dal 1443 al 1468, anno della sua morte. A partire da questa data inizia la quarta migrazione (1470-1478) che coincide con un intensificarsi dei rapporti tra il Regno di Napoli e i nobili albanesi, anche in seguito al matrimonio tra una nipote di Skanderbeg e il principe Sanseverino di Bisignano e la caduta di Krujia sotto il dominio turco. In questo stesso periodo una fiorente colonia albanese era presente a Venezia e nei territori a questa soggetti. La quinta migrazione (1533-1534) coincide con la caduta della fortezza albanese di Corone sotto il controllo turco e fu anche l'ultima in maniera massiccia. La sesta (1664) corrisponde con quella della popolazione della città di Maida, ribellatasi e sconfitta dai Turchi, verso Barile, già popolata da albanesi in precedenza. La settima (1744) vede la popolazione di Pkernion, nell'Albania meridionale, rifugiarsi a Villa Badessa, in Abruzzo, mentre l'ottava (1774) a Brindisi di Montagna, in Basilicata. Cfr.: http://www.terredelmediterraneo.org/itinerari/s_costantino.htm. Per ulteriori approfondimenti cfr. <http://www.vatrarberesh.it/la-lingua/la-lingua-arbereshe.html> e l'interessante intervista a di Roberto Antolini a Carmine Abate sulla questione arbëreshe, dal titolo *Fra arbëreshe, albanesi e italiani* in <http://www.questotrentino.it/99/11/Albanesi.htm>.

2 Legge n. 482 del 15/12/1999.

3 Per un approfondimento sulla nascita della letteratura albanese rinviamo agli studi degli insigni albanologi KOLIQI (E.), *Saggi di letteratura albanese*. Firenze: Olschki, 1972, e SCHIRÒ (G.), *Opere* a cura di Matteo Mandalà. Si permetta anche il rinvio a TOPPAN (L.), *Gëzim Hajdari: un pont entre l'Italie et l'Albanie*, in Atti del Convegno « Regards croisés entre Italie et Europe centrale », 4-5 maggio 2009, Università di Nancy2 (in fase di pubblicazione).

e ne sono testimoni oggi le cattedre di lingua e letteratura albanese che si trovano in Meridione, come ad esempio quelle presso l'Università della Calabria, l'Università di Palermo e l'Orientale di Napoli. Inoltre gli *arbërëshe* hanno trasmesso di generazione in generazione i miti e le leggende della cultura d'origine, oltre al *Moti i Madh*, ossia il Tempo Grande, quello mitico della fondazione, poiché coloro che fuggirono dall'Albania furono degli Enea. È in questa tradizione che si iscrive la prosa di Carmine Abate, il cui ritmo è costruito su quello epico della narrazione orale dei vecchi scarpari, dei barbieri e dei contadini di Carfizzi che sapevano raccontare superbamente in *arbërisht* e che egli, da bambino, rimaneva incantato ad ascoltare per ore. Essi erano come dei cantastorie preomerici che rievocavano le imprese degli eroi albanesi i quali, pur esigui di numero e più deboli militarmente, riuscirono per molto tempo a contrastare l'avanzata dell'Impero Ottomano sui Balcani⁴. I racconti di Abate rievocano miti con i quali egli è cresciuto come pane quotidiano e che conserva come un tesoro, poiché è convinto che, ancor oggi come in passato, l'uomo ne abbia bisogno. Sono infatti storie esemplari, apparentemente fuori dal tempo, ma che portano i semi di valori universali i quali, per trasformarsi in frutti, hanno bisogno di passare di bocca in bocca su un terreno fertile. Lo scrittore è interessato soprattutto al linguaggio e al ritmo della voce che narra il mito, poiché nella sua memoria è rimasta impressa la musica delle antiche rapsodie che gli cantava la nonna⁵. Abate è quindi scrittore la cui lingua materna è l'*arbërëshe*, a cui si aggiunge poi l'italiano, imparato a scuola, e successivamente il tedesco, appreso in Germania dove la famiglia era emigrata. Oggi vive in Trentino, quindi in una zona di bilinguismo e di frontiera, particolarità che lo caratterizza e su cui ha costruito tutto il suo percorso artistico e identitario, iniziato circa vent'anni fa con *Il ballo tondo*⁶, pubblicato per la prima volta nel 1991, ripubblicato in versione rivisitata nel

4 Cf. Intervista a Carmine Abate di Giuseppe Muraca : <http://www.csdim.unical.it/ospiti/oralocale/abamura.htm>. Lo scrittore possiede un sito internet, costantemente aggiornato, contenente le novità editoriali, recensioni, saggi critici ed interviste consultabile al seguente indirizzo : www.carmineabate.net.

5 Cf. PEGORARO (P.), *Carmine Abate: se la scrittura diventa patria*, in www.carmineabate.net, *Lecture*, n.615, marzo 2005.

6 ABATE (C.), *Il ballo tondo*. Genova: Marietti, 1991 (1° ed.) ; Roma : Fazi Editore, 2000 (2a ed. rivisitata) ; Milano : Oscar, Mondadori, 2005 (3a ed.). L'edizione a cui facciamo riferimento è quella del 1991. Questo romanzo è stato tradotto in francese (*La ronde de Costantino*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer. Paris : Seuil, 2003).

2000 e poi nel 2005 nella collana degli Oscar Mondadori, a testimoniare del successo riscontrato tra i lettori. In questo romanzo, a sfondo fortemente autobiografico, l'autore mette in scena un'intera comunità calabrese *arbërëshe* tra gli anni '50 e '60, quella di Hora, paesino dal nome misterioso. Attorno alle voci dei personaggi che fungono da coro ruotano quelle della famiglia Avati, che vive al ritmo delle partenze e dei ritorni da Hora alla Germania del *pater familias*, Francesco Avati, chiamato *il Mericano* poiché figlio di un emigrato morto oltreoceano. Egli rappresenta i « Germanesi » – parola coniata da Abate –, ovvero quelle persone che non sono più né albanesi né italiane, ma nemmeno del tutto tedesche, e che quindi sono diventate degli « ibridi ». A casa lo attendono la moglie, *zonja* Elena, le due figlie Orlandina e Lucrezia, giovani e belle in età da marito, e Costantino, unico figlio maschio in cui il padre ripone tutte le sue speranze per il futuro ed eletto a raccogliere e preservare tutti i racconti di nonno Lissandro, uno dei depositari del patrimonio culturale *arbërëshe* di « Hora ». Angela Biancofiore⁷ rileva che Hora è parola proveniente dal greco « *khôra* » (ricettacolo), una zona rurale con piccoli borghi, paesini e cittadine appartenenti alla *polis* ed è termine filosofico coniato da Platone nel *Timeo* per indicare, da una parte il luogo della madre (*mêtêr*), della nutrice (*tithênê*), dall'altra il segno (*ekmageion*), l'impronta : esiste quindi un legame ontologico indissolubile tra i luoghi e le cose. Jacques Derrida, nel suo saggio intitolato, appunto, *Khôra*, la definisce « *le lieu d'inscription de tout ce qui au monde se marque*⁸ » e in una lettera all'amico architetto Peter Eisenmann, in cui spiega i suoi tentativi di interpretazione di un testo oscuro come il *Timeo*, confida di aver trovato un punto chiave nella figura del « setaccio/vaglio » (*crible*), che potrebbe essere interpretata come « una scossa, un seisma » attraverso il quale si realizza una selezione di forze in un determinato luogo, che però rimane impassibile, immutabile⁹. Così appare Hora, immutabile come una sfinge, luogo da cui i più giovani desiderano partire pur intuendo tutta l'importanza della tradizione che racchiude e vedendo i segni della perdita dello spazio collettivo originario, l'Albania, il cui recupero

7 Cf. BIANCOFIORE (A.), *Stranieri al Sud: per una ridefinizione delle frontiere*, in « Narrativa », n. 28, gennaio 2006, p. 99-118.

8 DERRIDA (J.), *Khôra*, in *Poikilia. Études offertes à Jean Pierre Vernant*. Paris : Éditions de l'EHESS, 1987 ; poi in *Khôra*. Paris : Éditions Galilée, 1993, p. 23.

9 Cf. REGAZZONI (S.), *Nel nome di Chôra. Da Derrida a Platone e al di là*. Genova : Il Melangolo, 2008, 166 p. ; p. 138.

è affidato al personaggio centrale di un fanciullo, Costantino, che tenteremo di analizzare e sviscerare in tutte le sue sfaccettature, rappresentazioni e simbologie. Il titolo, *Il ballo tondo*, richiama « *o ballu tundu* », una danza tradizionale sarda delle antiche feste religiose che consiste nel formare un cerchio di coppie di danzatori al centro dei quali si trovano i musicisti. E proprio con un ballo al ritmo di un'antica rapsodia, la *vallja*, sentita cantare dai bambini nei cortei nuziali dopo la celebrazione del matrimonio, si apre il romanzo di Abate, che rievoca la leggenda di Costantino il Piccolo, partito in guerra per nove anni e nove giorni e torna al paese per sposare la donna che gli era stata promessa prima che convoli a nozze con un altro pretendente. Parallelamente il Mericano, prossimo alle nozze, decide di partire per l'America per deporre un fiore sulla tomba del padre emigrato laggiù e morto nel crollo di una miniera, ma arrivato al porto di Genova viene derubato, e vi si attarda per nove mesi, un numero mitico, perché quello dell'epica antica. Suo figlio Costantino si accorgerà, prima a nove anni, poi a diciotto – multiplo di nove – dell'aquila a due teste che vola sopra Hora, simbolo dell'Albania. Passato e presente si fondono e convogliano nel protagonista-fanciullo che sarà per tutta la narrazione un ponte fra tradizione e modernità, fra la generazione degli anziani e quella dei giovani. Egli da una parte rappresenta il passato, la memoria collettiva, poiché accoglie (e raccoglie) tutta la tradizione *arberëshe*, dall'altra rappresenta il futuro, poiché è l'unico a cui si aprano nuove strade, mai percorse dagli altri componenti della famiglia, in una sorta di viaggio iniziatico. Egli è infatti l'unico ad imparare a nuotare nel Bosco del Canale, dentro una vasca in pietra che per tanto tempo era stata la piscina dei bambini di Hora; egli è l'unico ad andare a scuola, quindi l'unico ad imparare a leggere e a scrivere, per cui in famiglia dipendono tutti dalle sue capacità :

A casa parlavamo *si neve*, come noi, in *arberësh*, e poi a scuola, dall'età di sei anni, cominciammo a imparare il *litisht*, cioè l'italiano. Il tutto con naturalezza ; senza chiederci il perché e il percome. Per nostra fortuna c'era la fiera della Marina ; e allora, chissà perché, i nostri accompagnatori si sentivano in dovere di raccontarci la storia approssimativa del nostro passato remoto ¹⁰.

Il passato remoto di Costantino è rappresentato dall'aquila bicipite, simbolo a cui lui è l'unico ad aver accesso grazie alla facoltà trasmessagli dal nonno Lissandro e da Luca Rodotà di Corone, il rapsodo che suona la *lehuta* (liuta) per le contrade calabresi durante le feste :

10 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 13.

« L'aquila! L'aquila! L'aquila a due teste! Guardate, è là! [...]. Ma è possibile che non la vedete? Siete ciechi? È una piccola aquila bianca con due teste! » gridò Costantino arrabbiato [...]. « Costantino ha ragione », disse il rapsodo di Corone. « L'aquila è tra noi. Lui la può vedere perché è piccolo e non ha malizia ¹¹ ».

Costantino, proprio perché ha gli occhi di un fanciullo ed è particolarmente « sensibile ed immaginoso », ha accesso a cose che le persone comuni non vedono, a quella doppia visione di cui parla Leopardi nel suo *Zibaldone* ¹², tipica dei poeti. Così agli occhi di Costantino l'aquila è simbolo positivo venuto dal cielo e la terra su cui si è posata non è affatto maledetta, come pensano certi abitanti del luogo, ma sono piuttosto gli uomini ad esserlo, in quanto capaci di succhiare il sangue ai propri fratelli. Costantino è inoltre l'unico a cui il nonno Lissandro racconti le imprese affascinanti di Skanderbeg e l'unico a cui, in fondo, interessi veramente la storia degli *arbërëshe*, minoranza etnica e linguistica presente sul territorio italiano ma il cui patrimonio appartiene all'intera nazione :

In un attimo [a Costantino] questo Scanderbeg fu più familiare di Garibaldi, l'Eroe dei due mondi, che aveva studiato a scuola e, montato su un mulo, come se montasse sul cavallo del cipresso, si impadronì della storia con un lungo sospiro e uno sguardo a raggiera nel vuoto ¹³ [...].

Il fanciullo fa da ponte tra il nonno, che rappresenta il passato, ovvero la storia degli albanesi d'Italia, e il maestro Carmelo Bevilacqua di Belcastro, che non è *arbërëshe* ma ha una passione per quella lingua e quella cultura, quindi ne rappresenta il futuro perché continua a studiarla nei minimi dettagli, ed è quindi ben diverso dal maestro Stratigò, un anziano *arbërëshe* di Shën Kolli che vieta agli alunni di parlare in albanese ed impone come unica lingua l'italiano. Carmelo Bevilacqua, infatti, spiega :

11 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 22.

12 Cf. LEOPARDI (G.), *Zibaldone di pensieri*, vol. II ed. scelta a cura di A. M. Moroni, con uno scritto di G. Ungaretti. Milano : Mondadori, 1937, p. 1162. « 4418. All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campana, una campagna ; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacere delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (30 Novembre, 1° Domenica dell'Avvento 1828) ».

13 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 18.

« [...] l'Arbëria esiste, eccome ! Si trova di fronte alla Puglia e si chiama, ora, Albania, in albanese Shipëria, il paese delle aquile, appunto, liberatasi nel 1912 dall'oppressione dei turchi. In Italia, però, ci sono decine di paesi in cui si parla l'albanese antico, l'arbëresh appunto, [...]. Tutto chiaro, ora? ». Costantino annuiva in classe, pieno di ammirazione per il maestro, e di sera, a casa sua, diventava Costantino, il Piccolo del signor maestro, dalle cui labbra pendeva eccitato. Le lezioni gratuite erano fruttuose ¹⁴.

Il maestro eleggerà Costantino a studente modello, suo prediletto, tanto da offrirgli in casa delle lezioni private supplementari sulla cultura *arbëreshë* e si mostrerà affascinato da quella tradizione che non gli appartiene, ma di cui si appropria e in cui si riconosce, perché vi ritrova inspiegabilmente delle lontane radici. Egli ha sempre un taccuino alla mano per annotare parole nuove e tutto ciò che osserva, con uno sguardo meravigliato e fanciullesco, necessario per comprendere il mondo. Egli ripone in Costantino il suo sapere, tanto che il fanciullo si rispecchierà in lui e lo imiterà percorrendo, con un registratore regalatogli dal nonno, le case delle persone più anziane di Hora per raccogliere i loro racconti e registrare i frammenti di rapsodie in prosa e in versi cantate dalle voci "infantili" delle vecchie *zonje*, contribuendo così al recupero e alla conservazione dell'identità delle comunità italo-albanesi :

Costantino ormai aveva la fama [...] di registratore di eventi [...] che ripetuti da lui diventavano memorabili. Era come se visse più intensamente degli altri, perché decuplicava l'esperienza, *mitizzandola* un attimo dopo averla vissuta. I suoi amici più stretti erano esasperati da quel suo atteggiamento da *adulto-bambino*, a volte un po' troppo spocchioso, forse davvero un po' pazzo, che cercava risposte anche per loro, mentre loro volevano essere lasciati in pace [...] ¹⁵.

Il fanciullo raccoglie l'eredità affidatagli dal nonno Lissandro e dal maestro Bevilacqua e porta su di sé le tracce memoriali della sua comunità, tanto da diventare « la » comunità stessa, in una sorta di consustanzialità con l'antica Arbëria. Gli sarà infatti attribuito il soprannome di « Aquila », che lui stesso sente aderire al proprio corpo come un vestito fatto su misura ¹⁶. Il padre, invece, il Mericano, gli dirà che imparare l'*arbëreshë* non gli serve a nulla e gli consiglierà di imparare l'italiano e l'inglese, lingue che invece gli daranno il pane.

14 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 49.

15 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 87-88. I corsivi sono nostri.

16 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 88.

Il rapporto di Costantino con il padre, altra figura maschile di riferimento ma diversa rispetto a quella che rappresentano il nonno e il maestro Bevilacqua, è un'assenza-presenza, poiché anche quando il Mericano è in Germania a lavorare, la sua immagine riempie totalmente la casa grazie ad una foto o attraverso i racconti di zonja Elena, quindi è attorno ad essa che ruota tutta l'esistenza dei familiari, che lo festeggiano e lo celebrano quando è presente, lo attendono con ansia quando è assente :

« Questo è mio padre », disse Costantino, e indicò al signor maestro una foto incorniciata e appesa al muro. Quello era il padre. Costantino non lo vedeva da nove mesi e, come gli succedeva sempre dopo il distacco, l'immagine vera del padre si offuscava e prendeva forma quella della foto che padroneggiava nello stanzone da letto...¹⁷

La foto « padroneggia » nella stanza, marcando così il territorio che gli appartiene e che non può, in nessun caso, essere occupato da un altro, perché lui è il padre, il seme da dove provengono quei frutti e in cui lui si riconosce ed essi, a loro volta, si riconoscono in lui :

[...] e il maestro in quell'occasione forse ci vide meno del solito, perché, accarezzandogli la testa rasata a zero, disse : « Sei spicciato tuo padre. Due gocce d'acqua siete. Veramente¹⁸ ».

L'io narrante specifica che guardando la foto del Mericano il maestro Bevilacqua non si accorge che in realtà padre e figlio non si assomigliano poi molto, ma per quel riflesso inconscio che scatta nella mente attraverso cui cerchiamo subito le somiglianze tra due generazioni, come in uno specchio, egli non può che osservare che i due sono identici, speculari, e ancor più perché il padre è assente. Oppure il maestro si è accorto che padre e figlio non si assomigliano poi molto, ma proprio in virtù del fatto che Costantino vive una situazione di mancanza, di vuoto, egli cerca di riempirla momentaneamente manifestando la sua ammirazione nel vedere che padre e figlio sono « due gocce d'acqua », quindi volendo dare soddisfazione al fanciullo. Ma si sa, ai bambini non si mente... Infatti la realtà vissuta dai piccoli che hanno i padri emigrati per ragioni di lavoro e che devono quindi gestire emozionalmente dei lunghi periodi di allontanamento è particolare e drammatica, soprattutto per i maschi, come osserva Gilbert Bosetti nel suo saggio sul mito dell'infanzia nel romanzo contemporaneo¹⁹. Nel *Ballo tondo*

17 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 28.

18 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 29.

19 Cf. BOSETTI (G.), *La carence des pères*, in *Le mythe de l'enfance dans le roman contemporain*, préface de Gilbert Durand. Grenoble : Ellug, 1987, p. 160.

il fanciullo Costantino vive bene le partenze del padre, o almeno apparentemente, poiché quando lui è assente vi sono altre figure maschili di riferimento che sono però, sempre e comunque, dei "surrogati" dell'amore di un figlio per il padre. Ma analizziamo più da vicino due punti del romanzo che ci sembrano indicativi di questo rapporto :

Costantino lo vide [il padre] salire sul pullman delle tre, in un uggioso pomeriggio d'inverno, e per la prima volta nella sua vita fu cosciente della catena invisibile e attorcigliata che lo legava al padre.

La catena è « attorcigliata » perché padre e figlio sono uniti da un legame di sangue, uno sicuramente tra i più forti, ma poiché il padre deve partire, il figlio subisce in silenzio e non può che accettare questa realtà che gli è imposta dall'esterno. A Costantino, quindi, attraverso la fantasia e l'immaginazione, non rimane che trasformare internamente la separazione in un'immagine positiva del padre, che viene visto come un eroe che attraversa paesi stranieri per guadagnarsi il pane e torna trionfante come un moderno Skanderbeg. Infatti il Mericano, quando rientra al paesello, è accolto in pompa magna da tutta la comunità di Hora, costituita per la maggior parte da figure femminili, bambini ed anziani che vivono in un tempo sospeso, di attesa del ritorno degli uomini. La loro esistenza scorre monotona, così i ritorni segnano i momenti di festa e di movimento non solo del nucleo familiare, ma anche di quello sociale :

Il Mericano [...] sorrideva e dava grosse pacche agli amici, pizzicotti alle signore e ai bambini, carezze al suo piccolo Costantino che gli si era incollato con le spalle alle gambe e pareva volesse difenderlo dai baci e dagli abbracci degli invasori ²⁰.

Costantino, quando rientra il padre, sente il bisogno di affermare che è "suo" padre, quindi pur dovendo accettare di "dividerlo" con gli abitanti di Hora, amici e curiosi, ha nei suoi confronti un atteggiamento di protezione, perché è ormai un bambino-adulto, ma anche e soprattutto forse perché nutre verso di lui un sentimento di possesso, di appartenenza, che vorrebbe esprimere marcando il territorio. I ruoli sono quindi interscambiabili tra padre e figlio, a seconda dei momenti e delle situazioni, e i due hanno un rapporto complesso, che deriva dal fatto che il padre migra continuamente tra la Germania e Hora. Qui l'elemento autobiografico gioca un ruolo fondamentale poiché Abate ha vissuto sulla propria pelle la situazione del padre migrante, e quindi del sentimento di « assenza/ acuta presenza » che

20 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 35.

può aver provato da bambino. Egli ha così potuto sviscerarlo in tutte le sue sfaccettature nel personaggio di Costantino e offrirne al lettore un'immagine positiva, poiché il protagonista è, per tutto il romanzo, una presenza che fa da collante tra le persone che litigano, un testimone dei segreti più intimi dei familiari (come ad esempio il rapporto d'amore tra il vecchio nonno Lissandro e una giovane), un *trait-d'union* fra il patrimonio della tradizione *arbëreshe*, che rischia di andare perduto poiché tutti vogliono abbandonare quei luoghi, e coloro che desiderano perpetuarla, primo tra tutti il maestro Bevilacqua :

Come poteva Costantino giustificare agli altri e a sé l'operato del maestro impagliatore di uccelli se non con le parole di quest'ultimo ? « Impagliare è un'arte : l'arte di eternare qualcosa che è destinata a morire ; cioè, far vivere in eterno una bella pernice bianca, mentre tutto il resto diventa polvere, polvere nella polvere, spazzata dal vento ²¹ ».

La passione del maestro nell'impagliare gli animali, in particolare gli uccelli, è un'arte macabra, perché consiste nel vivisezionare dei corpi morti. La visione disgusta ed impressiona Costantino che è ancora un bambino ma, allo stesso tempo, egli ne intuisce l'importanza, poiché con questo procedimento si salva e si fissa per l'eterno qualcosa che è destinato a scomparire, proprio come il patrimonio culturale degli albanesi d'Italia che Abate cerca di eternare con i suoi romanzi, proprio come il maestro Bevilacqua. Le sue tracce verranno ripercorse dall'alunno Costantino, che non seguirà quindi quelle del padre se non in un unico punto: l'emigrare. Infatti egli partirà da Hora, ma non per la Germania, bensì per Roma, non per lavorare, bensì per raggiungere la fidanzata Isabella, anch'essa *arbëreshe*, ma che parla poco la lingua, perché i suoi genitori sono emigrati quando ella era ancora molto piccola. Costantino si sente legato al padre ma, allo stesso tempo, si sente diverso da lui, avverte una distanza non solo fisica, ma anche nel modo di sentire la vita, di percepire il mondo :

Da quella sera cominciò a vivere la solitudine dei visionari senza soffrire. Fu consapevole che gli altri non avrebbero potuto capirlo, se non lo capiva il padre, e attese con calma di poter tramandare ciò che aveva visto ai figli, quando tutto sarebbe diventato « una cosa del passato ²² ».

Costantino pensa ai futuri anelli della catena generazionale a cui depositerà il suo bagaglio culturale di usi e costumi, e immaginiamo soprattutto delle figure maschili, dato che in tutto il romanzo la componente femminile, pur avendo il ruolo di tenere viva la memoria degli assenti, morti

21 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 96-97.

22 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 91.

o migranti che siano, ha un valore meno testimoniale di quella maschile. Notiamo infatti che un'estate Costantino e il nonno Lissandro rimangono soli ad Hora, poiché zonja Elena e Lucrezia, la sorella non maritata, sono andate in Germania. La coabitazione tra i due è di complicità e di intesa, in quanto godono di una libertà che non hanno in presenza delle donne della famiglia. Questa situazione richiama l'esperienza dello scrittore che molto piccolo visse l'emigrazione del padre all'estero, dove poi lo raggiunsero in un secondo tempo la madre e la sorella, e lui più tardi. Nel romanzo il nonno vede nel nipote fanciullo la continuità della stirpe e della tradizione e infatti il passaggio del testimone avverrà proprio dall'anziano a Paolino, il nipotino di Costantino che ha solo tre anni e che, al nonno che muore mentre gli sta raccontando delle antiche storie, chiederà in *arbërësh* e in italiano -: « *E pra?* E dopo ? ». Quest'uso spontaneo della doppia lingua ci rimanda ad un saggio illuminante di Andrea Zanzotto dal titolo *Infanzie, poesia, scuoleta (appunti)* in cui il poeta afferma :

[nell'infanzia] la conoscenza delle cose e dei nomi avviene in [un']atmosfera carica di affettività e di invenzioni fonico-ritmiche ; la storia delle appropriazioni dei nomi [...] è consustanziale alla storia di ciascun individuo e alla storia della figura che il mondo viene ad assumere per ogni singolo. E ciò mentre il patrimonio del folklore verbale, eredità più visceralmente vera e popolare di un gruppo, è utilizzato fin dall'inizio in tutte le sue possibilità ²³.

Nel linguaggio di Paolino è racchiuso tutto il folklore verbale di un gruppo, quello delle generazioni recenti degli albanesi d'Italia, quindi il personaggio più piccolo del romanzo – ha solo tre anni – ricopre un ruolo di prim'ordine. Infatti l'elemento dominante nel *Ballo tondo* di Abate è l'adozione di un punto di vista narrativo infantile – che si ritroverà poi anche nei romanzi successivi, *La Moto di Scanderbeg*²⁴ e *Tra i due mari*²⁵ – poiché dalla visione del fanciullo derivano due aspetti importanti : primo la deformazione straniante a cui vengono sottoposti fatti e individui della realtà, come ad esempio il personaggio particolare di Viatrice Sciales, chiamata Viatrice delle Fate ²⁶, secondo la naturalezza con cui vengono presentati i luoghi

23 Cf. ZANZOTTO (A.), *Infanzie, poesia, scuoleta (appunti)* 1973, in *Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta. Milano : Oscar Mondadori, p. 177-203.

24 ABATE (C.), *La Moto di Scanderbeg*. Roma : Fazi, 1999 (1a ed.); Milano : Oscar Mondadori, 2008.

25 ABATE (C.), *Tra due mari*, Milano : Mondadori, 2002, 193 p.

26 Cf. ABATE (C.), *Il ballo tondo, op. cit.*, p. 89.

segreti, come ad esempio quello del Castello del Piccolo²⁷, il cui nome ricorda quello della leggenda di Costantino il Piccolo, appunto. Il Mericano ha comprato un castello, che è ormai un rudere, nei pressi di Hora, e vuole rimmetterlo a posto, quindi ogni volta che ritorna al paese lavora alla ricostruzione di un luogo che un tempo era magico: anche questo è un modo di ricucire il passato, di rifarlo vivere nel presente, attraverso i miti, le leggende. Così nel *Ballo tondo* il tempo del romanzo è quello della leggenda che, per quanto paradossale possa sembrare, diviene proprio il criterio per orientare la storia e per orientarsi nella storia, come osserva Pasquino Crupi, importante studioso della letteratura calabrese²⁸. Carmine Abate scrive quindi mescolando forme epiche e romanzesche che fanno coabitare il mito con il racconto realista e ricorre o a singole parole o a brevi e lunghe espressioni *arbërësh* con una doppia casistica, nel senso che a volte la traduzione italiana è presente, se necessaria alla comprensione del testo, a volte invece non lo è, o perché il significato è di possibile intuizione attraverso il contesto in cui è inserito o perché l'intenzione dell'autore è di far abbandonare il lettore alla sonorità di un ritmo particolare, sconosciuto, per accrescere « il senso del mistero e del sacro, quasi che mistero e sacro siano consustanziali allo stesso idioletto », osserva Martine Bovo Romœuf²⁹. Abate, comunque, scrive in una lingua "altra" dalla madrelingua, che è l'*arbërësh*, e questo per lui ha il vantaggio di una certa distanza dalla materia trattata e combacia con la particolarità dei suoi luoghi e dei suoi personaggi che sono caratterizzati dal plurilinguismo e dal multiculturalismo. Due concetti, questi, che appartengono al passato e al futuro, poiché, come scrive Leopardi nel suo *Zibaldone*:

Conservare la purità della lingua è un'immaginazione, un sogno, un'ipotesi astratta, un'idea, non mai riducibile ad atto, se non solamente nel caso di una nazione che, sia

27 ABATE (C.), *Il ballo tondo*, op. cit., p. 59-60.

28 Cf. CRUPI (P.), *Il romanzo aperto di un realista visionario*, in *Storia della letteratura calabrese*, IV Vol. (cap. LVII, 57.1 *Carmine Abate*). Cosenza: Periferia, 1997 (cf. <http://www.carmineabate.net/crupi.htm>).

29 Cf. BOVO ROMŒUF (M.), *Lingua del pane e lingua del cuore: la sfida di Carmine Abate*, in *L'italiano lingua di migrazione: verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*, Atti del Convegno Internazionale, Université de Nantes, Centre International des Langues, 8-10 dicembre 2005, a c. di Walter Zidaric e Anna Frabetti. Nantes: CRINI, 2006, p. 49-60. Cf. anche BOVO ROMŒUF (M.), *L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*. Firenze: Franco Cesati, 2008, p.128.

riguardo alla letteratura e alle dottrine, sia riguardo alla vita, non abbia ricevuto nulla da alcuna nazione straniera. [...] L'italiana fu impurissima nel suo stesso nascere [...] ³⁰

e continua

Alle nazioni presenti e future (e all'italiana soprattutto) durando il presente stato reciproco delle nazioni e delle letterature, la purità della lingua, presupposto che di questa lingua le nazioni vogliono far uso, è cosa immaginaria ed impossibile ³¹.

In questo concetto di "impurità" di cui parla Leopardi si iscrivono la lingua e la cultura degli *arbëreshe* venuti dall'altra sponda dell'Adriatico a rifugiarsi e, nel corso dei secoli, a fecondare "l'impurissima" nazione italiana. Quindi "la questione *arbëreshe*" è inglobata nella più ampia questione meridionale, sia sul piano economico e sociale, sia su quello politico, e quindi non possiamo parlare di minoranza "pura". Infatti la storia degli Albanesi di Arbëria è ormai da secoli intrecciata a quella degli italiani dell'Italia meridionale, quindi legata al problema dell'occupazione delle terre, dell'emigrazione, della disoccupazione. Resta la peculiarità linguistica e, in parte, culturale, che non si può e non si deve negare e che va quindi preservata. Tanto che in un'intervista Abate dichiara che dopo aver concluso *Il ballo tondo* ha avuto la consapevolezza di aver scritto e pubblicato a livello nazionale il primo romanzo sugli *arbëreshe* – una cultura, in fin dei conti, poco conosciuta anche dagli stessi italiani che ce l'hanno in casa – e che quindi non poteva, non doveva smettere di esplorare questo mondo affascinante ³². Come affascinante è la prosa poetica di Abate che ci ricorda quella di Mario Rigoni Stern, fatta di occhi che si commuovono e si meravigliano come quelli dei fanciulli, una prosa che parla della "storia nella Storia" con la s maiuscola, ossia la storia di un'intera comunità all'interno di quella di un'intera nazione. E vorremmo concludere con una citazione di Zanzotto che esprime in tutta la sua pienezza il punto di vista infantile, necessario alla poesia (*poet ut puer*) :

« Il bambino sta già nel futuro, sarà altro da ciò che noi siamo : per questo, solo che lo si voglia ascoltare, egli è sempre un Gesù tra i dottori ³³ ».

30 LEOPARDI (G.), *Zibaldone di pensieri, op. cit.*, p. 1163 (Pensiero n. 4425, il 5 dicembre 1828).

31 LEOPARDI (G.), *Zibaldone di pensieri, op. cit.*, p. 1163.

32 Intervista a Carmine Abate di Giuseppe Muraca :
<http://www.csdim.unical.it/ospiti/oralocale/abamura.htm>.

33 Cf. ZANZOTTO (A.), *Infanzie, poesia, scuoletta (appunti) 1973, op. cit.*, p. 177-203.



BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- ANDERSON (Benedict), *L'imaginaire national*. Paris : Éd. La découverte, 1996, 231 p.
- BECCHI (Egle), JULIA (Dominique), *Histoire de l'enfance en Occident. De l'Antiquité au XVII^e siècle*. Paris : Le Seuil, 1998, 473 p.
- , *Histoire de l'enfance en Occident. Du XVII^e siècle à nos jours*. Paris : Le Seuil, 2004, 548 p.
- BOSETTI (Gilbert), *De Trieste à Dubrovnik. Une ligne de fracture de l'Europe*. Grenoble : Ellug, 2006, 422 p.
- , *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*. Grenoble : Ellug, 1997, 423 p.
- , *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*. Grenoble : Ellug, 1987, 384 p.
- BRICE (Catherine), *Histoire de l'Italie*. Paris : Hatier, 1992, 495 p.
- DIAMANTI (Ilvo), DIECKHOFF (Alain), LAZAR (Marc), MUSIEDLAK (Didier), *L'Italie, une nation en suspens*. Bruxelles : Éd. Complexe, 1995, 159 p.
- GIBELLI (Antonio), *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*. Torino : Einaudi, 2005, 412 p.
- KORINMAN (Michel), CARACCILO (Lucio), dir., *À quoi sert l'Italie?* Paris : Éd. La Découverte, 1995, 256 p.
- LAVINIO (Cristina), *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*. Firenze : La Nuova Italia Editrice, 1993, 232 p.
- LAZAR (Marc), dir., *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*. Paris : Fayard, 2009, 533 p.
- LÜTHI (Max), *La fiaba popolare europea. Forma e natura*. Milano : Mursia, 1979, 174 p.

- PACE (Enzo), *La nation italienne en crise. Perspectives européennes*. Paris : Bayard, 1998, 239 p.
- SPADOLINI (Giovanni), a cura di, *Nazione e nazionalità in Italia : dall'alba del secolo ai giorni nostri*. Roma-Bari : Laterza, 1994, 269 p.
- THIESSE (Anne-Marie), *La création des identités nationales*. Paris : Le Seuil, 1999, 302 p.



TABLE DES MATIÈRES

Rosaria IOUNES-VONA	
Introduction.....	1
Rosaria IOUNES-VONA	
Infanzia e finzione nelle <i>Piacevoli notti</i> (1551-1553) di Giovan Francesco Straparola da Caravaggio (1480 ?-1557 ?) : specchio di una nazione italiana in fieri ?	13
Elsa CHAARANI-LESOURD	
Identité choisie, identité subie : les enfants des <i>Confessioni à Cuore</i> . Enfance et identité dans deux romans du dix-neuvième siècle.....	31
Gilbert BOSETTI	
Enfance et identité frontalière dans <i>Gli anni ciechi</i> de Pier Antonio Quarantotti Gambini	47
Luciano CURRERI	
L'avventura come antidoto a un'identità di propaganda? Tre "pinocchiate salgariane" del 1928	69
Bruno MANCINI	
L'infanzia ed i suoi significati nei romanzi della Resistenza : analisi di <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> di Italo Calvino (1947) e di <i>Una questione privata</i> di Beppe Fenoglio (1963)	83
Fabrice DE POLI	
Le mythe de l'enfance chez Montale, une réaction à l'Histoire ?.....	103
Cristina VIGNALI-DE POLI	
Le poids de l'enfance dans les récits de Dino Buzzati.....	121
Laura TOPPAN	
<i>Il ballo tondo</i> (1991) di Carmine Abate : ricerca di un'identità tra infanzia e mito.....	137
Bibliographie indicative.....	151



LISTE DES OUVRAGES PARUS

Ouvrages parus dans la collection *Recherches en littérature* édités par le Centre Écritures.

Renseignement : commandelivres@univ-metz.fr

- *Actes du XL^e congrès de l'APLAES, Culture antique et frontières en Gaule mosellane*. Textes réunis par Monique Bile, Jean-Frédéric Chevalier et Jacques Elfassi, 2008, 202 p., hors commerce.
- *Cigare-Poisson. La métamorphose : un procédé à l'œuvre*. Textes réunis par Raymond Baustert, Tonia Raus et Frank Whilhelm, 2008, 122 p., 13 €, commande à l'université du Luxembourg.
- *Alexis Curvers. Journal (1924-1961)*. Édition, notes et introduction de Catherine Gravet, 2010, 570 p., 26 €.
- *Théâtre, opéra et réécriture biographique : la construction du personnage*. Textes réunis par Nicole Boireau, Jean-Frédéric Chevalier et Pierre Degott. « Recherches en littérature » 4, Université Paul Verlaine-Metz, 2010, 322 p., 18 €.