

A Mio Padre Eugenio,
deportato militare durante
la Seconda Guerra Mondiale,
che seppe instillare in me
l'amore per la letteratura e le lingue,
e a Mia Madre Giuseppina
che mi spronò sempre sulle
strade dello studio e della
ricerca.

“Dostoevskij mi cambiò. Mi rivoltò come
un guanto. Capii che potevo respirare, potevo
vedere orizzonti invisibili. Volevo pensare
e sentirmi come Dostoevskij. Volevo scrivere”.

John Fante

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA

IN ITALIANISTICA

**“LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO-GEOGRAFICI ED INTERFERENZE
DISCIPLINARI”**

XIII CICLO



TESI DI DOTTORATO

**LA FORZA DELLA SCRITTURA IN GIOSE RIMANELLI,
CON UNO STUDIO CRITICO DEL MANOSCRITTO
(INEDITO) *LA MACCHINA PARANOICA***

Tutor

Ch.mo Prof. **Alberto Granese**

Ch.mo Prof. **Sebastiano Martelli**

Candidata

Rosina Martucci

Matr. 8882300085

Coordinatore del Ciclo

Ch.mo Prof. **Sebastiano Martelli**

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

Indice

Introduzione	» 6
 CAPITOLO I	
La Produzione in Lingua Italiana.....	» 14
1.1 Tiro al piccione (1953).....	» 15
1.2 Peccato originale (1954).....	» 25
1.3 Biglietto di Terza (1958).....	» 31
1.4 Una Posizione Sociale (1959).....	» 48
1.5 Il Mestiere del Furbo (1959).....	» 56
1.6 Tragica America (1968).....	» 66
1.7 Graffiti (1977).....	» 80
1.8 Molise Molise (1979).....	» 89
1.9 Familia. Memoria dell'emigrazione (2000).....	» 100
 CAPITOLO II	
La Macchina Paranoica (Inedito).....	» 105
2.1 La Macchina Paraonica (1967).....	» 106
 CAPITOLO III	
La Produzione in Lingua Inglese. <i>I become an American citizen:</i> <i>The Professor and the Writer</i>	» 183
3.1 <i>Modern Canadian Stories</i> (1966).....	» 184
3.2 <i>Benedetta in Guysterland. A Liquid Novel</i> (1970).....	» 198
3.3 <i>Accademia</i> (1975).....	» 210
3.4 <i>The Three-Legged One, a glossed novel</i> (2009).....	» 215

<i>For a Conclusion</i>	» 226
Appendice bibliografica.....	» 228

Ringraziamenti

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della mia Tesi con suggerimenti, critiche ed osservazioni: a loro va la mia gratitudine, anche se a me spetta la responsabilità del contenuto e degli eventuali errori.

Ringrazio anzitutto il Prof. Sebastiano Martelli (Tutor e Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Italianistica -XIII Ciclo), il Prof. Alberto Granese (Tutor) ed il Prof. Giorgio Sica: senza il loro supporto e la loro guida sapiente questa tesi non esisterebbe.

Proseguo con il personale degli archivi e delle biblioteche consultate, in particolare il personale delle biblioteche dell'Università di Toronto (Fisher Rare Book Library of the University of Toronto and Robarts Library of the University of Toronto) e della biblioteca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno, nelle persone del Dott. Antonio Elefante e del Sign. Maurizio De Chiara, che hanno saputo ascoltare ed interpretare le mie esigenze, facilitando le mie ricerche.

Un ringraziamento particolare va alla collega e amica Paola Nigro che mi ha sempre incoraggiato e aiutato e all'amico Massimiliano Torre che ha speso parte del proprio tempo per leggere e discutere con me le bozze del lavoro.

Vorrei infine ringraziare le persone a me più care che mi sono state vicine in questi anni di Dottorato: mia madre, mio marito Franco, mia figlia Caterina Maria, mia sorella Linda e i parenti tutti.

Introduzione

Giose Rimanelli, scrittore, poeta, saggista, giornalista, musicista e pittore, e la forza della sua scrittura sono l'oggetto della mia tesi di Dottorato in Italianistica e Letterature Compare. Giose Rimanelli, è nato a Casacalenda, Molise, il 28 novembre 1925 e vive ora fra Lowell, Massachusetts e Pompano Beach, Florida, U.S.A. Del suo primo romanzo *Tiro al piccione*, scritto nel 1945, si farà una versione cinematografica per la regia di Giuliano Montaldo.

Rimanelli deciderà, dopo la partecipazione alla Seconda Guerra Mondiale come combattente *dalla parte sbagliata*, di emigrare prima in Canada e poi negli Stati Uniti, dove insegnerà in prestigiose Università. Autore dalla produzione vastissima sia in lingua italiana sia in lingua inglese e in dialetto molisano, si definirà un *immigrato sui generis*, un irregolare della letteratura degli anni cinquanta sempre alla ricerca of *his own destiny and roots*. L'emigrazione è il filo conduttore che segnerà per sempre il destino della sua famiglia e la sua stessa storia personale e che si rifletterà nell'intera produzione letteraria.

La mia analisi partirà dalla biografia dell'autore: *This is my Life* e sarà orientata a ricostruire i fatti salienti della sua vita di uomo e scrittore. Passerò poi a esaminare parte della produzione letteraria in italiano: *Tiro al piccione* (1953), *Peccato originale* (1954), *Biglietto di terza* (1958), *Una posizione sociale* (1959), *Molise Molise* (1977), *Detroit Blues* (1997), *Graffiti* (1967) e *Il Mestiere del Furbo* (1959).

Sarà proprio la pubblicazione di quest'ultimo lavoro critico a segnare per sempre il destino dello scrittore e a fare da spartiacque fra la produzione in lingua italiana e quella in inglese. Nel 1953 lo scrittore deciderà di recarsi per un breve periodo in visita alla famiglia in Canada, e lì diventerà direttore del giornale *Il Cittadino Canadese* di Montreal. Il memoir *Biglietto di Terza*, pubblicato nel 1958, racconterà la sua esperienza di viaggio in terra canadese.

Il capitolo riguardante la produzione in lingua inglese avrà come titolo *I become an American citizen: the Professor and the Writer* e analizzerà le opere pubblicate in lingua inglese e l'evoluzione dell'arte scrittorica rimanelliana. Seguirà poi l'analisi delle opere in inglese: *Benedetta in Guysterland* (1970), *Accademia* (1975), *Modern Canadian Stories* (Toronto, 1966) e *The Three-Legged One* (2009). Analizzerò anche un inedito dell'autore, gentilmente concessomi dal Prof. Sebastiano Martelli, dal titolo *La Macchina Paranoica*, da cui sono scaturiti due lavori pubblicati dallo scrittore: *Graffiti* (1977) e *Detroit Blues* (1997).

Sarà questo uno studio analitico e critico del manoscritto che si presenta come un vero e proprio lavoro di sperimentazione letteraria, "flusso di coscienza rimanelliano".

La conclusione, infine, sarà caratterizzata da un confronto fra i tre scrittori di Casacalenda e avrà come titolo: *I Tre Scrittori di Casacalenda: Giose Rimanelli – Pietro Corsi – Mary Melfi, Confronti e Similitudini* e da una intervista-dialogo-omaggio con l'autore, dal titolo *Arrivederci a Lowell: "Good-morning Mr. Rimanelli". For an interview to Mr. Rimanelli.*

Un viaggio è stato decisivo nell'itinerario conoscitivo dell'autore, quello fatto da me a Toronto nell'ottobre 2012, e precisamente alla *Fisher Rare Book Library* dell'Università di Toronto. Alla Biblioteca di Toronto infatti Giose Rimanelli nel 1977 aveva donato i suoi archivi personali, i suoi manoscritti, compresi gli inediti, che più tardi andranno anche ad arricchire gli Archivi di Campobasso in Italia, ed è proprio lì che ho potuto esaminare i testi autografi originali dello scrittore, da lui dedicati all'amico e poeta canadese Earle Birney. Infatti, il famoso poeta canadese e Giose Rimanelli si erano conosciuti a Vancouver, in Canada, quando entrambi insegnavano nella stessa Università e avevano stretto una sincera e profonda amicizia, condividendo interessi letterari e accademici.

All'epoca Giose Rimanelli era professore di Letteratura Comparata all'Università della *British Columbia*. Purtroppo non è stato possibile prendere visione di un carteggio di lettere fra i due autori su cui c'è attualmente il veto della moglie (giudice di Corte) del poeta Earle Birney.

La letteratura molisana di Giose Rimanelli si caratterizza di esperienze esistenziali e culturali vissute nell'arco della sua intera vita, densissima di eventi e di conoscenze. Il Molise assume un ruolo costante nell'opera di Rimanelli così come le Langhe avevano rappresentato un significato profondo per Cesare Pavese o la Brianza per C.E. Gadda.

Il Molise è la sua terra, una regione falciata dall'emigrazione, dalla grande emigrazione di fine '800 fino all'emigrazione post-bellica degli anni '50.

L'emigrazione, in Giose Rimanelli, ha acquisito, quindi, quei caratteri di problema culturale, dimensione psicologica e trasfigurazione letteraria e di spaccato, in senso più generale, della condizione umana, costretta a recidere radici, e che porta ad una continua *peregrinazione dell'animo* e alla continua ricerca del sé.

La metafora dell'emigrazione, come viaggio alla scoperta del sé non è altro che l'espressione del dolore che dà certezza, la sicurezza di sé e delle proprie scelte di vita. E Giose Rimanelli fa tesoro delle possibilità dell'espatrio, dei viaggi e del nomadismo, tanto che

quest'ultimo diventerà una delle sue costanti. In lui l'emigrazione è itinerario dell'anima e *pathos* che lo accompagneranno in ogni partenza, prima nei viaggi per mare, poi nei viaggi in aereo, sempre per superare quel dolore dovuto allo sradicamento.

È in questo contesto che si spiega il suo amore viscerale per il Molise, la sua terra, mai dimenticata e sempre ritrovata anno dopo anno.

Il perché ce lo spiega Ignazio Silone:

“L'amore per la propria Terra uno se lo porta dentro, diventa una parte di te in qualunque parte del modo tu viva”.

Io sono convinta che ci sarà sempre un'isola di Ellis Island o un porto di Halifax intorno a noi. Essi appartengono a tutti coloro che per varie ragioni non hanno scelto, ma sono stati costretti a dover abbandonare i luoghi in cui sono cresciuti. L'emigrazione, uno dei più complessi temi della nostra storia contemporanea, che ha segnato il passaggio da una società monoculturale ad una società multiculturale, ha diviso lo stesso Giose Rimanelli fra tre paesi: l'Italia, il Canada e gli Stati Uniti.

Il prezzo dell'emigrazione rimane sempre alto: la solitudine per chi rimane, lo sradicamento per chi parte. Ecco la ragione della scelta di questo autore così complesso, ma anche dalla scrittura così affascinante e dalla pura sperimentazione linguistica.

La convinzione di Giose Rimanelli è che non ci possa essere, comunque, un riscatto dalla miseria e dal degrado morale senza l'intervento della cultura. E nella lotta per l'*identità*, per trovare sé stesso, l'immigrato ha la necessità di aggrapparsi a quegli elementi che gli ricordano l'ambiente nativo, siano essi gli oggetti o i ricordi familiari tipici del proprio paese, la musica della propria terra, gli odori e i sapori di certi cibi e tutto questo ha come fine il mantenere vivo il *sentirsi sé stesso*.

Inoltre, sia i bambini emigrati sia le persone anziane potranno avvertire le conseguenze dell'emigrazione per tutta la vita, ma per questi ultimi ciò che perdono supera di molto ciò che possono ricevere dal paese che li accoglie. Il prezzo che pagheranno sarà l'incomunicabilità linguistica e l'infelicità per aver perso per sempre il proprio paese, le proprie tradizioni e la propria lingua, sia essa il dialetto o l'italiano. Saranno condannati a essere sepolti lontano, in anonimi cimiteri stranieri, e questo è un dolore che si aggiunge a tutto il resto che l' "essere immigrato" comporta. L'oblio contrapposto al ricordo che caratterizza ogni comunità, sia essa

di paese o città. E quindi, se partire è sempre un po' morire, in questo caso lo sarà ancora di più. E questa sofferenza la conosce bene Giose Rimanelli quando scrive:

My literature is almost all autobiographical in nature: novels, poetry, literary Criticism, I date everything I write; on each completed work I mark down the hour, the day, the month, and the year. And this is because I feel I am alone in the world. My writing in fact, has never been directed at the world; rather, it reflects the reality of my own existence in direct contact with practical facts or ideals offered by my world's historical contingencies. My discourse, therefore is more narrative than critical, more personal than objective, I learn by writing. (POSTMAN 2000)¹

E come "la letteratura tiene anzitutto in esercizio la lingua come patrimonio collettivo" (ECO 2003),² Giose Rimanelli utilizza una scrittura oltremodo composita, caratterizzata dall'uso di registri usuali e specialistici. Un'opera letteraria, quella di *Molise Molise*, in particolare, si rivela essere l'*epos* di una famiglia di emigranti di una regione del Sud d'Italia negli Stati Uniti d'America e ci invita alla libertà d'interpretazione, perché ci propone un discorso dai molti piani di lettura, ponendoci di fronte alle ambiguità e del linguaggio e della vita. Una vita, quella di Giose Rimanelli, dedicata completamente allo scrivere e al far letteratura, sempre in viaggio, viaggio che diventa metafora della vita stessa, tappa dell'itinerario verso il cuore delle cose e della ricerca disperata del sé.

La vita è un'esauribile gioia (...) La cosa più importante è creare, parlare, mantenere sveglia negli altri la necessità della tua presenza in mezzo a loro (...).
(RIMANELLI 1968)³

Solo attraverso la Memoria Rimanelli è stato in grado di ricostruire la sua identità.

La mancanza del senso d'identità e di autovalore non gli avrebbero permesso di credere fino in fondo in sé stesso. Il viaggio di ritorno al passato di Giose è il viaggio verso la riappropriazione della propria vita, dei propri ricordi, delle proprie paure, ma in una visione totale di crescita interiore e di apertura definitiva alla vera vita, libera finalmente dai fantasmi

¹ S. L. POSTMAN, *Crossing the Acheron. A Study of nine novels by Giose Rimanelli*, New York, Legas, 2000, p. 69.

² U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Tascabili Bompiani, 2003.

³ G. RIMANELLI, *La macchina paranoica*, Detroit, 1968 (Inedito).

dell'infanzia, dell'adolescenza e della prima giovinezza sofferte (RIMANELLI 1953).⁴ Categorie come *esilio*, *espatrio*, *andata*, *ritorno* scompaiono e l'inappartenenza a un luogo specifico diventa in un vero scrittore come Rimanelli, l'appartenenza a tutti i luoghi, veri o immaginari che siano. Il fondamento vero e ultimo del suo "scrivere nomadico-autobiografico-narrativo-poetico" (FONTANELLA 2003)⁵ risiede proprio in questo.

La bellezza dei mondi interiori dei personaggi rimanelliani è espressione dell'universalità poetica e letteraria della sua opera, a buon ragione e diritto facente parte della tradizione dei grandi scrittori della letteratura mondiale. Il perché lo troviamo nelle parole di Nadine Gordimer:

Lo scrittore è utile all'umanità solamente nella misura in cui usa la parola anche contro le proprie convinzioni, crede che la condizione dell'essere (...) produca frammenti di verità, la parola delle parole, mai cambiata dai nostri sforzi stentati di pronunciarla e di scriverla, mai cambiata dalla menzogna, dalle sofisticherie semantiche, dai tentativi di insudiciarla per i fini del razzismo, della discriminazione sessuale, del pregiudizio, del dominio, dell'esaltazione della distruzione, dalle maledizioni e dagli inni di lode (GORDIMER 2007).⁶

A partire da *Biglietto di Terza* tutta la produzione letteraria di Giose Rimanelli sarà scritta fra Canada e Stati Uniti, acquisendo quei connotati di letteratura cosmopolita, di *frontiera* (*border writing*) come ha rilevato Fred L. Gardaphé:

Rimanelli non può essere considerato uno scrittore italiano, americano, o italo-americano, ma la definizione che meglio lo configura è senz'altro quella di *border writer*, tradizione questa che lo accomuna a scrittori come Kafka, Nabokov, Borges e Gabriel Garcia Marquez.

Rimanelli nel 1996 pubblica il romanzo *Detroit Blues* che risale, però, al 1967, anno della pubblicazione di *Carmina Blabla*. Nell'appendice di *Detroit Blues* troviamo una postilla

⁴ ID., *Tiro al piccione. Romanzo*, Milano, A. Mondadori, 1953.

⁵ L. FONTANELLA, *La Parola Transfuga. Scrittori italiani in America*, Fiesole, Cadmo, 2003.

⁶ N. GORDIMER, *Scrivere è vivere. Scritti e interviste*, Roma, Datanews, 2007.

in cui si legge che il nucleo originale va rinvenuto in quell'organismo "pluriprospettico e pluridimensionale" (GRANESE 1988),⁷ che è la *Macchina Paranoica*.

In essa si trova anche *Bella Italia amate sponde*, diario scritto a Detroit durante la torrida estate del 1967, quella delle rivolte razziali che sconvolsero la città. Questo diario fu riscritto e poi pubblicato da Giose Rimanelli con il titolo di *Detroit Blues*. Nella postilla sopra citata lo scrittore afferma:

Solo che *Detroit Blues* non è un romanzo autobiografico, anche se giocato sulle tangenti bianco/nero in seno a una famiglia di emigrati molisani, con soggetto principale una strada che ospita bianchi di varia cultura (...). Detroit è stata generosa con i miei ed è la loro tomba. Non ho antipatia per lei, ma nemmeno amore. Ciò nonostante la porto con me, è un importante tassello della mia esistenza. Ho capito il suo blues, il suo Motown Sound, e gli ho voluto bene.

In *Detroit Blues* l'arte rimanelliana si estrinseca nella capacità di fondere perfettamente verità romanzata, memoria, finzione, ma anche grandi squarci autobiografici (il seminario di Ascoli Satriano, la figura materna, etc.). Il plurilinguismo creativo di Rimanelli, la sua macchina scrittorica per eccellenza e l'uso di più codici linguistici (l'italiano, l'inglese, lo *slang* italo-nordamericano, il molisano) diventerà puro sperimentalismo in *La Macchina Paranoica*, rende noto lo scrittore unico nel panorama della letteratura italo-americana e italiana. Interessante è il codice linguistico scelto da Rimanelli in *Detroit Blues: un pasticcio di italiano-inglese di densa fascinazione*, l'uso del tu (il cui capostipite è senz'altro Michel Butor, l'autore de *La Modification*, 1957), il carattere poliziesco e lo sdoppiamento di Rimanelli fra il personaggio che agisce nella storia e il Rimanelli investigatore della storia che ha come compito inseguirlo, commentarlo, indagarlo. Si tratta di una vera e propria rivoluzione linguistica della scrittura rimanelliana e *Detroit Blues* e *Graffiti* la rappresentano in pieno.

Il problema fondamentale però, per lui scrittore, è quello di sperimentare soprattutto la parola scritta all'interno dello spazio della pagina bianca, per farla apparire contemporaneamente fissa e aerea, bloccata e libera, utilizzando anche,

⁷A. GRANESE, *Le anamorfosi di Rimanelli. Testo, pretesto e contesto del romanzo Graffiti*, in «Misure Critiche», n. 61, 1988, p. 173.

in funzione dei diversi effetti sonori, i caratteri principali (tondo, stampatello, corsivo) della sua macchina dattilografica (GRANESE 1988).

Il primo capitolo di *Graffiti* fu tradotto in francese nel maggio 1972 in un fascicolo dedicato esclusivamente a studi linguistici e strutturali su James Joyce.

L'originario universale linguaggio della *Macchina Paranoica* o *Summa Negativa*, titolo quest'ultimo alternativo scelto da Rimanelli per descrivere quest'opera costruita come gioco di coscienza e monologo dell'autore, tratta di estetica, filosofia, sesso, politica, etc.:

L'autore utilizza pezzi creativi autonomi, a scrittura verticale e orizzontale, spesso su tre livelli paralleli e alternati, o costruiti con lemmi e sintagmi staccati sulla pagina, facenti parte di codici linguistici diversi come i mass-media, brani di libri, scritture murali, orazioni, locuzioni gergali; pagine aggiunte e incollate, come corpi concretamente estranei, contenenti dei «Memo per l'autore», ossia dei colloqui dell'autore con se stesso. Il contenuto riguarda la poetica della narrativa, il romanzo da farsi (metaromanzo), oppure rievoca la storia di un amico lontano, che funge inizialmente da immaginario soggetto dei frammenti del testo, lo studente Pier di Eridanus (GRANESE 1988).

Graffiti è senza alcun dubbio un'opera sperimentale, d'avanguardia, ma è anche un romanzo politico, industriale, psicoanalitico, confessione, memoriale e altro ancora, come lo è *La Macchina Paranoica*, da cui *Graffiti* è scaturito. Eccone un esempio chiarificatore tratto da *La Macchina Paranoica* o *Summa Negativa*. L'Autore o Io parlante si rivolge al personaggio di nome Milton e lo istruisce con una lunga sequenza di sentenze, frasi o pensieri personali di vita vissuta che vanno dal personale al sociale:

(...) Ognuno di noi ha la facoltà di scegliere e di decidere della propria vita. Se vuoi vivere intensamente cerca allora di tenerti su di giri continuamente, in alto come una palla colorata o un aquilone. (...) Quindi passo a spiegargli quali sono i punti essenziali della mia nuova religione-rivoluzione.

1) La vita è un movimento verso l'alto, ma tu vi sali sempre per strade circolari. Più vai su e più l'orizzonte si allarga. Per chi guarda salendo tutto pare possibile, e infatti tutto è possibile. Salire significa rinunciare, andar su con l'essenziale. Salire è un movimento inteso alla perfezione dell'essere.

2) La domanda che sempre dobbiamo rivolgerci è questa: perché continuare a sedere nel buio e nel freddo lanciandoti addosso maledizioni terribili dal momento che puoi esser fuori, fuori nella vita, col sole nascosto?

(...)

16) I vecchi amici sono coloro che hanno la facoltà di essere eternamente nuovi amici.

Rimanelli si diletta a compilare un *vademecum* di sopravvivenza senza però tralasciare l'importanza della creazione personale. Qui è evidente, comunque, un tacito accenno alla propria necessità creativa di auto-rigenerarsi nel tempo e nello spazio, sempre alla ricerca di nuove possibilità di sperimentazione linguistica e letteraria:

Le relazioni umane più vere devono basarsi su condivise e scambiate esperienze creative. *La cosa più importante è creare*, e mantenere sveglia negli altri la necessità della tua presenza in mezzo a loro. Ma in questa necessità non dev'esserci imbarazzo, specie quando il momento arriva che te ne andrai di nuovo. In loro deve rimanere la certezza che tornerai, e con molto di più da offrire.

Creazione e offerta di sé, come in ogni vero artista che si rispetti, e che nel Rimanelli viaggiatore dell'anima è ricordo, realtà, sogno, mito, storia, ma soprattutto sempre e comunque "vita"!

I CAPITOLO

La Produzione in Lingua Italiana

1.1 Tiro al piccione

(1953)

Guardavo verso il paese e comprimevo il cuore sull'erba. Vedevo la finestra verde di casa mia, con due piante di agavi e zenzero nei vasi proprio come era due anni prima. E vedevo anche la cima alta del mandorlo, ma non vedevo l'orto. Dopo un poco nella camera grande si accese la luce e una donna venne alla finestra. Guardò sotto, verso il pozzo dell'orto, poi richiuse. Mia madre era rientrata in cucina. (...) Quando mi videro qualcuno fece un movimento col tavolo e il vino cadde sulla tovaglia, stampandovi una larga macchia rossa. Poi il grido di mia madre mi penetrò nelle orecchie come un trapano.¹

È così che Giose Rimanelli descrive il ritorno dalla guerra del protagonista, Marco Laudato, nel romanzo *Tiro al piccione*. Il ritorno è un momento particolarmente importante. “Ha la scansione del racconto evangelico, della parabola del Figliuol prodigo”.²

Tiro al Piccione è un classico della letteratura del dopoguerra, un libro-documentario-autobiografico sulla Resistenza e la guerra di Liberazione. Fu scritto, infatti, alla fine della guerra, e pubblicato nel 1953, dopo essere sopravvissuto miracolosamente a quell'eccidio che fu la Seconda Guerra mondiale. Il dramma della guerra fu vissuto in prima persona *dalla parte sbagliata* e Cesare Pavese, che per primo lesse il romanzo, ebbe modo di scrivere:

Non è un libro politico - non vi esiste il caso del fascista che si disgusta e converte – bensì il giovane traviato, preso nel gorgo del sangue (...) una tesi notevole, e tale da interessare tutto il mondo, non solo gli italiani.³

Rimanelli-Marco Laudato: autore e protagonista si identificano ed entrambi diventano lo straniero, l'*altro* che solo grazie alla creatività potrà rivivere la tragedia della guerra vissuta in prima persona e costruire *una nuova immagine del mondo e del sé*:

E Rimanelli a vent'anni non solo ha preso già lungamente parte alla guerra tra fascisti e partigiani ma ha scritto, in una prima stesura, un libro

¹ G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991, p. 239.

² G. B. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, Isernia, Marinelli, 1982, p. 36.

³ *Ivi*, p. 21.

straordinario: a dare questo giudizio, pur con tutte le cautele, sono lettori come Calvino, Pavese e Vittorini. La morte di Pavese, nel '50, ne blocca la pubblicazione presso Einaudi; poi, su consiglio dello stesso Vittorini, il romanzo passa alla Medusa della Mondadori, dove viene stampato tre anni dopo.⁴

Tiro al piccione contiene tutti quegli elementi che saranno presenti nelle opere narrative future, perché come affermava Italo Svevo:

Nella penna di un uomo c'è solo un romanzo e quando se ne scrivono diversi si tratta sempre del medesimo più o meno trasformato, (osservando poi) in questo caso il mio solo romanzo sarebbe *Una vita*.⁵

Marco Laudato è, infatti, molto simile al personaggio di Piero Lapulce di *Graffiti*, il romanzo pubblicato nel 1977, anche se la tecnica narrativa in quest'ultimo romanzo è più matura e sperimentale. Il protagonista di *Tiro al piccione*, dopo aver combattuto con i fascisti, alla fine della guerra torna al suo paese, che sente però estraneo, ma a cui appartiene per nascita, per affetti e per cultura. Il reduce, Marco Laudato, trova innanzi ai suoi occhi la casa con le scale e la porta con la chiave lasciata nella toppa all'esterno come usavano i contadini meridionali; la famiglia intera è seduta a tavola:

Di colpo aprii la porta e restai appoggiato allo stipite, guardando angosciato la luce. –Buona sera, - dissi. Restai appoggiato al muro. Loro erano intorno al tavolo grande, sotto la luce, mangiando in silenzio. Mio padre aveva sempre la testa rasa, seduto a capotavola, di fronte alla moglie Concetta Laudato. Ai due angoli c'erano i fratelli. (...) Mangiavano la minestra e il mio posto al tavolo non c'era più, perché io ero morto da due anni e mia madre portava il lutto per questo. (...) quando la vergogna e la paura mi lasciarono, potei poggiare la fronte sulla testa di mia madre, e aspettare che le passasse quel groppo convulso di pianto⁶.

Marco Laudato, porta con sé l'orrore cupo della violenza di guerra, l'orrore del fratricidio e della sua gratuità. Il dolore che permea il suo ritorno si riflette nel dolore e nella

⁴ R. MELE, *Liberazione e guerra civile*, in *Il Giornale d'Italia*, 1991.

⁵ G. B. FARALLI, *Antologia*, cit., p. 22.

⁶ G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, cit., pp. 238-9.

gioia della madre per il figlio perduto e ritrovato. Urlo di dolore e gioia che rappresenta l'urlo senza risposta di migliaia di madri condannate a non riabbracciare i propri figli, a non saperne, a volte, per sempre anche il luogo di sepoltura. Il reduce Marco, scappato di casa a diciotto anni, forse per insofferenza o per spirito di rivolta, ora a venti, è un'altra persona. Nel settembre 1943 ha un passaggio sul camion di un'autocolonna tedesca in fuga verso il Nord, e si ritrova arruolato tra i «repubblichini» e coinvolto, forse senza neanche rendersene conto, nella guerra contro i partigiani. Il romanzo è un lungo viaggio fra le drammatiche esperienze di soldato, che alla fine riesce a salvarsi e a fare ritorno al proprio paese, ad una realtà spesso brutale e sofferta che è quella dell'Italia del Mezzogiorno del II dopoguerra. Il ritorno amaro del protagonista, incompreso dai suoi compaesani e dai suoi stessi parenti, si riflette nelle parole di Marco Laudato:

Io credevo che, salvandomi dalla guerra e tornando a casa, sarei uscito dalla guerra e avrei trovato uomini nuovi, che mi avessero insegnato come si fa per riprendere a vivere in una Italia diversa. Invece la provincia era ancora attaccata ai fantasmi e alle illusioni del passato, e speculava ancora sulla nostra stupidità⁷.

Marco capisce che nulla è cambiato, non solo nella realtà, nel paesaggio che aveva scorto da lontano il giorno del ritorno, ma anche per quanto riguarda la dimensione umana.

Si accorgerà, non senza dolore, che le sue avventure e vicissitudini di soldato-combattente in prima linea, la sua sofferenza, sicuramente il suo inferno, rimarranno irrimediabilmente personali. Non c'è comprensione o compassione, il suo dolore rimane solitario, ad eccezione però della madre che vi partecipa profondamente perché il figlio è per lei sola, carne della sua carne. Marco prende coscienza della propria solitudine di reduce, all'interno della comunità di appartenenza e dell'impossibilità di dialogo esistente ormai fra sé stesso e gli altri. Il ritorno a casa è festeggiato con gli amici e le persone di conto del paese «Ma io non bevevo e guardavo come erano strane quelle facce che si assiepavano intorno alla luce grugnendo e parlando forte»⁸.

L'avvocato Don Diego Scrocca, il prete Don Carlo Jacurti, Lupa di Spera, l'ex-segretario del Fascio fanno parte delle persone più in vista del paese; essi onorano la famiglia

⁷ *Ivi*, p. 249.

⁸ *Ivi*, p. 243.

e il capofamiglia, andando a brindare a casa del reduce. Il padre prende allora un prosciutto “da un vaso grande nascosto nella credenza”⁹ e lo offre insieme al vino in segno di augurio.

È proprio in quel preciso momento che Marco, con l’allegria degli uomini che bevono e mangiano alla sua salute, e con il pianto della madre nella stanza, si sente sempre più infelice e percepisce forse non sarebbe dovuto tornare. E man mano che gli uomini “gli chiedono dei posti dov’è stato, esigendo che gli parli di sé e condivida la loro gioia e di vedersi vivo in mezzo a loro”¹⁰, sente crescere in sé la disperazione, tanto che se non avessero smesso avrebbe gridato da pazzo: «Lasciatemi solo, porci. Lasciatemi solo (...)»¹¹.

Marco non ha la forza o la voglia di ribellarsi, ed è costretto dal padre ad alzarsi, e ascoltare il discorso in suo onore, con il bicchiere di vino in mano. La rabbia fa sgorgare, allora, dai suoi occhi lacrime copiose. Un velo si squarcia nella sua mente e si rende, finalmente, conto che:

Ora sapevo con chiarezza che quello che parlava era uno dei tanti che andavano frustrati e cacciati a pedate, era uno di quelli che avevano pensato alla maniera sporca di mandarci a morire, sfruttando il nome della Patria e altre cose. Io credevo che salvandomi dalla guerra e tornando a casa, sarei uscito dalla guerra e avrei trovato uomini nuovi, che mi avessero insegnato come si fa per riprendere a vivere in una Italia diversa. Invece la provincia era ancora attaccata ai fantasmi e alle illusioni del passato, e speculava ancora sulla nostra stupidità.¹²

Solo chi ha vissuto sulla sua pelle gli orrori della guerra potrà capire la sofferenza di Marco. La lettera del Capitano De Toni scritta al fratello Nando e mandata clandestinamente in Italia ci fa prendere coscienza delle cose di guerra e dei sentimenti di straniamento e di angoscia che i reduci si trovavano a vivere al loro rientro:

Nessuno potrà comprendere, forse, quello che noi abbiamo compreso. Tu non sei stato strappato con volgare inganno, con inganno che da solo basta a disonorare una nazione, alla tua famiglia, alla tua casa, alla tua Patria; tu non hai visto le caserme devastate; sotto i tuoi occhi non hanno ferito od ucciso donne ree di avere buttato a noi qualche pezzo di pane; tu non sei stato disarmato, tu

⁹ *Ivi*, p. 247.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 249.

non hai provato il viaggio (...), affamati, assetati, chiusi peggio che bestie nei carri; tu non hai sentito e subito il frustino sulla schiena, sul viso (...); contro di te non sono stati aizzati i cani; tu non hai vissuto in quelle baracche, e non per giorni, ma per mesi, quarantacinque in sessantaquattro metri quadrati; tu non sai cosa sia la perquisizione, atto ufficiale, controllato, preordinato; tu non sai cosa sia la «conta» (...). Ma c'è qualcosa in me, in noi, che supera ogni lato affettivo, ogni tentazione, ogni lusinga, qualcosa che ci permette di vincere anche il nostro egoismo che si fa tanto spesso prepotente.¹³

I Signori del paese in *Tiro al piccione* sfoggiano una irresponsabile e cinica ignoranza perché per loro il dramma non c'è stato:

e la guerra, la morte, l'incubo, l'incertezza di tanti giovani innocenti, travolti e inghiottiti dal caos, si risolvono nella solita, fastidiosa, quasi inumana, quasi grottesca, loquace superficialità¹⁴.

Il perché un giorno del 1943 Marco sia scappato di casa è comprensibile sotto la duplice ambivalenza del rapporto con l'ambiente che lo circonda e il rapporto con il padre.

Egli si trova a vivere un rapporto ostile con l'ambiente del paese d'origine, ma allo stesso tempo, e soprattutto, con il padre Pietro, che non riesce a capire un figlio che ha rinunciato al seminario nel quale studiava con profitto, e che si astrae e scrive su pezzi di carta recuperati dall'immondizia e il padre lo accoglie e comprende i propri errori:

Mio figlio è tornato. È tornato in casa. È qui vivo e sano e lo possono vedere tutti. Domani che è domenica lo porterò a spasso io, in modo che lo possano vedere tutti (...). E dirò sempre a quelli del paese: Se fossi stato io a farlo scappare (...). Oh, Cristo, non ci posso pensare. Quando mi dissero che non c'era più, che era scappato per colpa mia perché lo perseguitavo, e poi lo aspettammo notte e giorno davanti a questo tavolo, ed eravamo in ascolto di tutti i passi che entravano nel portone (...). Sentite, non posso pensarci. Ma ora mio figlio è tornato, e tutti vedranno che non l'ha ucciso nessuno.¹⁵

¹³ Lettera del capitano De Toni (Modena 1907-Brescia 1950) scritta al fratello Nando e inviata clandestinamente in Italia, in M. AVAGLIANO-M. PALMIERI, *Gli internati militari italiani. Diari e lettere dai lager nazisti, 1943-1945*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 64-65.

¹⁴ G. B. FARALLI, *Antologia*, cit., p. 36.

¹⁵ G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, cit., pp. 243-244.

I ricordi del rapporto col padre “Mio padre aveva il viso sempre tetro”¹⁶ perseguiteranno Marco-Giose anche in *Molise Molise*, pubblicato nel 1979 quando lui ricorda:

Ma lui fuggiva sempre. Era una bestia inquieta. E spesso si sfogava coi figli. Ci frustava con la cinghia, ci riempiva il sedere di calci. E un giorno io gli dissi:

«Vedrai, ti ammazzerò io».

Per disperazione mia madre mi mandò in un seminario (...) «Tu prete? Mani delicate, pancia piena, parola facile. Tu prete? Tutti mi fate schifo!».

Gli sputai in faccia.

Restò interdetto, non si asciugò lo sputo. Fuggì nell'orto, si rotolò fra i pomodori, singhiozzando. Decisi allora di andare via dal seminario. Decisi allora di andare via dal Molise. Decisi allora di perdermi nella guerra e morire. Non m'importava che guerra fosse. Non sapevo nemmeno che cos'era questa guerra.¹⁷

Marco Laudato per sfuggire alla noia mortale del paese e ai litigi paterni passa tutte le notti col naso appiccicato ai vetri della finestra a guardare le autocolonne dei tedeschi in fuga.

La madre intuisce l'angoscia del figlio e ha paura che egli possa fuggire di casa e perdersi per sempre nella guerra. La situazione in casa era però diventata insostenibile, come pure il suo rapporto con Giulia perché egli temeva “di essere abbandonato bambino mentre lei cresceva”.¹⁸ E così una sera Marco rincorre i camion, si lascia il paese alle spalle e chiede di essere portato al Nord. I tedeschi lo lasciano a Padova e poi eccolo a Venezia dove, senza che ne fosse pienamente consapevole, lo arruolano nei battaglioni repubblicani. E così è costretto a scendere nelle trincee e a sparare contro un nemico che non conosce, travolto per caso in una guerra fratricida. Viene ferito in battaglia e, ricoverato in un ospedale, incontra Anna, l'infermiera che lo cura e di cui lui si innamora. Ma presto sente dentro di sé che:

Qualcosa s'era rotto definitivamente, ed anche gli anni mi pesavano. Non erano più diciannove anni, ma anni senza età che mi succhiavano le energie e mi pareva che mi mancasse il tempo. A volte mi sorprendevo a pensare. Dicevo:

¹⁶ ID., *Molise Molise*, Isernia, Marinelli, 1979, p. 30.

¹⁷ *Ivi*, p. 32.

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

«Forse tutti noi di questa epoca siamo carne bruciata. Riflettere ci uccide, e abbiamo poca gioia e molta infelicità nel cuore che ci duole. Senza dubbio siamo malati, ma la malattia non è nostra, *non ci appartiene*, e forse ce l'ha trasmessa una antichità malata. E così noi non sappiamo guardare nella nostra stanchezza, nè sappiamo darle un nome».

Ora, con questo nostro male, volevano rimpastare le nostre coscienze, e ci hanno vestiti di stracci. Hanno raccolto la polvere antica e ce l'hanno buttata addosso, e di noi hanno fatto le nuove legioni, ci hanno riempita la bocca di canti e ci hanno detto di andare. Andare! Ma andare dove? Non abbiamo mai saputo dove dovevamo andare. Ci hanno mandati a morire, a morire massacrati, tutti insieme.¹⁹

Si nota in Marco, dopo l'esperienza cruda della trincea, una acuta e profonda angoscia, provocata dal senso di precarietà e dai pericoli corsi durante i combattimenti. La sofferenza vera e la morte vissuta quotidianamente hanno effetti catartici sulla sua anima. Anima che è l'anima dello scrittore stesso. Ed è lo scrittore che per bocca di Marco afferma:

Io penso che sono venuto quassù cercando la libertà, e invece ho trovato l'odio. Io, Anna, non amo questa Patria che chiede troppo sangue e troppo odio. Ed è per questo forse che sono sempre scontento²⁰.

Anna, l'infermiera che lo ha curato e con la quale Marco sperava di vivere felice, lo abbandona. E Marco "restava lì, sempre inerte (...). Il dolore al cuore, adesso, era diventato quasi una cosa dolce".²¹ Rimanelli, con intensità psicologica, scruta gli abissi della propria coscienza e del cuore umano, si sofferma sull'esistenza del male, e della sua gratuità e si chiede il perché della guerra, dell'odio, del male che rende gli uomini tristi e svuotati e che diventa malattia dello spirito. E soprattutto perché tutto questo colpisce i più giovani, i più indifesi, coloro che avrebbero diritto più di tutti a credere nella vita e nel futuro, a vivere anni felici. Marco non crede più in nulla, forse nemmeno più in Dio, degradato al livello di un generico *qualcuno*. Nel romanzo, Marco è la figura di un uomo, che non possiede sicurezza alcuna, che si sente straniato, un esule senza patria e si chiede: «Dov'è il mio Paese? (...) Io

¹⁹ *Ivi*, pp. 138-139.

²⁰ *Ivi*, p. 146.

²¹ *Ibidem*.

non amo questa Patria che chiede troppo sangue e troppo odio»²². Nonostante la sua profonda ribellione verso le azioni commesse in guerra contro i civili inermi, Marco resta comunque un ragazzo in cerca di pace e tranquillità dell'anima, in un viaggio alla ricerca del sé che accompagnerà lo scrittore stesso tutta la vita. Le parole dell'aiutante, durante l'interrogatorio di Marco all'Ufficio Politico a Milano ne sottolineano l'inesperienza: "è un povero ragazzo – aveva detto l'aiutante – non vive nel nostro mondo (...) è scappato di casa cercando chissà cosa fuori"²³. E Simone, un vecchio capraio, gli ricorderà "Non riesci a vedere chiaro. Perciò resti solo un ragazzo, figliolo, e ti costerà caro essere stato ragazzo in una guerra come questa"²⁴. Marco si trova sospeso fra il desiderio di essere un'altra persona e la rassegnazione totale alla morte e alla disperazione che lascia indifferenti, ma che nei momenti più cruciali dell'esperienza bellica fa esplodere in lui uno slancio vitale di speranza e di sopravvivenza. E intanto il tiro al piccione continua:

Levati il berretto, Marco –disse Pasquini passandomi un altro nastro. – Questi figli di buone donne *mirano al piccione* -. (...) Intanto, quelli del cocomero tiravano sempre al piccione, e così anche il tenente Forlani era morto. Ora miravano a Mazzoni. Tutte le bocche da fuoco dei partigiani erano rivolte contro il tenente Mazzoni. Ma lui andava sempre davanti a tutti e non lo prendevano mai. Restava il suo berretto col piccione e il mio²⁵.

I partigiani hanno preso di mira l'aquila attaccata al berretto di Marco per una settimana, senza però riuscire a cogliere il bersaglio; può considerarsi, quindi, un miracolato. Ed eccolo gridare:

Gesù, proprio non c'è una pallottola per il mio piccione? Cara mamma, qualcuno ti riporterà il mio berretto bucato, e te lo lancerà nella porta, senza entrare. Tu allora saprai che sono morto, e anche Giulia saprà che sono morto. Riprenderai a percorrere la strada che porta al cimitero, quella vecchia strada che insieme percorrevamo per andare a trovare i vecchi nonni, e pregherai per me, e pregherai che Iddio accolga l'anima mia²⁶.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 64.

²⁴ *Ivi*, p. 194.

²⁵ *Ivi*, p. 204.

²⁶ *Ivi*, p. 208.

E, dopo la madre, ecco che Marco pensa al padre, Pietro Laudato, dal carattere strambo, che era buono e cattivo quanto suo figlio; il padre che lo prendeva a calci quando da ragazzo lo vedeva fumare dietro un vicolo, il padre, che da quando Marco aveva lasciato il seminario, lo chiamava mangia-pane-a-tradimento. Un *sacerdote-simbolo*, Don Filomeno, annunzia la fine delle ostilità: “Le forze della Resistenza sono entrate nelle città il 25 aprile, esattamente tre giorni fa. La guerra è finita, figlioli (...).Anche voi dovete avere la speranza di vivere”²⁷. E la guerra è finita davvero per Marco mentre si avvicina verso casa, nell’ora del Vespro e viene preso dalla commozione e dai ricordi dell’infanzia:

Era il tempo in cui don Luciano, dall’altare di San Michele, ripeteva con voce nasale: «Chi è Dio?».

I bambini rispondevano senza memoria e io strillavo su tutte le voci:

«Dio è l’Essere perfettissimo Creatore e Signore del cielo e della terra».

«Marco, per qual fine ci ha creato?»

E Marco, con le mani lungo le ginocchia nude, rispondeva guardando al bel San Michele:

«Ci ha creato per conoscerLo, amarLo e servirLo in questa vita, e poi goderLo in Paradiso».

«Bravo, Marcuccio» diceva Don Luciano...²⁸.

Il ritorno a casa acquista il significato di ritorno alla religione dei padri, un tentativo di ravvedimento, non totale, perché la stessa famiglia prima, e il paese dopo, costituito dalle stesse persone, non saranno in grado di nutrire le speranze di un’anima inquieta come quella di Marco-Giose Rimanelli. E dopo l’arrivo e gli incontri con gente insulsa, ecco Marco ripiombare in una angoscia forse più devastante di quella provata sui campi di battaglia. E a tutto ciò si aggiunge il dolore per la perdita del suo amico d’infanzia Guido Mairana e del suo primo amore, Giulia, andata sposa ad un altro. Subentra, allora, la solitudine più totale.

Marco cerca ora uno scopo per la sua esistenza. Solo la madre riuscirà a infondergli il coraggio necessario per ricostruirsi una nuova vita, una vita degna di essere vissuta.

Non mi hai domandato cosa ho fatto tutto questo tempo, lontano di casa.

Non mi hai domandato niente, ma’ (...).

²⁷ *Ivi*, p. 214.

²⁸ *Ivi*, p. 236.

«Lascia, figlio», disse mia madre. «Quello che è stato è stato, e per te, come per noi, non è stato una bella cosa». Mi lisciava i capelli.(...) Mia madre mi lisciava i capelli, ma pensava a quelli che non sarebbero più tornati (...) «Dovrai farti la barba. Dovrai salutare la gente con la faccia pulita». «Sì, ma'», - allora dissi, e adesso sapevo che era necessario tornare in mezzo alla gente, vestito con i miei panni civili, e vivere finalmente per una ragione. Gennaio-Febbraio 1947²⁹.

Il romanzo termina sotto il segno della madre, la forza di vivere che rappresenta per il figlio. E il figlio Marco-Giose scoprirà in sé la vocazione, quella vocazione che lo accompagnerà per tutta la vita: il dono della scrittura, anzi la forza della scrittura, che, come in ogni autore che si rispetti, è passione, sacrificio, ma soprattutto e comunque scoperta del sé e vita.

Tiro al Piccione sarà pubblicato anche in America dalla Random House di New York nel 1954 con il titolo di *The Day of the Lion*. La versione cinematografica del romanzo fu realizzata nel 1961 per la regia di Giuliano Montaldo, e con gli attori Jacques Charrier, nella parte di Marco Laudato, Eleonora Rossi Drago, Francisco Rabal e Gastone Moschin. Un libro e un film di successo che fecero scandalo, ma che raccontano la nostra storia. Non è un caso che lo stesso Umberto Eco afferma:

Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell'interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità e del linguaggio e della vita³⁰.

Proprio come fa il cinema che opera una vera e propria traduzione intersemiotica e del contenuto e dell'espressione letteraria.

²⁹ G. RIMANELLI, *Tiro al piccione*, cit., pp. 260-263.

³⁰ U. ECO, *Sulla Letteratura*, cit., p. 11.

1.2 Peccato Originale

(1954)

Supper was not happy, yet somehow a curious excitement enlivened the table. The arrival of the documents reinforced their confidence in the future, so that they could feel themselves a family unit again, and dream of the big woods of Canada, of Montreal, of the fabulous stretches of that country where they had so many friends, and of Perno, who was a foreman in a sawmill.³¹

La cena non fu allegra, ma una strana agitazione animava un po' tutti. L'arrivo di quelle carte permetteva loro di credere ancora nel futuro, di sentirsi ancora uniti nella famiglia, e sognare le foreste canadesi, Montreal, le terre favolose di quel paese dove c'erano tanti amici e Perno che faceva il capo operaio in una segheria.³²

«Me ne vogl'ì all'America

Ca sta luntano assaie...»

*(I want to go to America, which is so far away)*³³

(Giose Rimanelli, Peccato Originale)

Queste citazioni sono tratte da *Peccato Originale* pubblicato nel 1954 e dalla sua versione in lingua inglese dal titolo *Original Sin* pubblicato nello stesso anno negli Stati Uniti, con traduzione di Ben Johnson. Ed in particolare la versione in lingua inglese è stata oggetto di analisi critica, perchè ho potuto esaminare proprio quella che l'Autore aveva fatto dono alla Fisher Rare Book Library dell'Università di Toronto. In tale versione nel frontespizio leggo l'autografo di Giose Rimanelli indirizzato all'amico e poeta canadese Earle Birney:

To Birney -

Wonderful poet – Glad to be with him at

VBC

Giose Rimanelli

³¹ G. RIMANELLI, *Original Sin*, translated from Italian by Ben Johnson, New York, Random House, 1957, p. 213.

³² ID., *Peccato Originale*, Milano, A. Mondadori, 1954.

³³ *Ivi*, p. 213.

Nov. 24, 1963

Peccato Originale, romanzo scritto da Giose Rimanelli a Casacalenda fra il 1945 e il 1946, testimonia il pensiero dell'autore: l'uomo è sempre alla perenne ricerca di una propria identità, di un posto a cui appartenere, di una ragione di vita, ma soprattutto che ogni ragione di vita abbia un solo fine e una sola speranza: che la vita non cessi. Narra le vicende di una famiglia di emigranti molisani, delle difficoltà del vivere quotidiano, di piccole e grandi tragedie che l'affliggono, tanto da farle decidere di emigrare per sempre. Un romanzo-ritratto documentario realistico di una realtà sociale ed umana che rivela una forma di rivolta dell'Autore stesso nei confronti della realtà provinciale di appartenenza, che sembra immobile e priva di coscienza. Un tentativo sincero di denuncia e demistificazione di una società legata ad un passato lontano, un passato di *servi della gleba* che si perde nella notte dei tempi, e il desiderio di denunciarne la violenza anche nascosta (v. stupro della figlia del protagonista), la miseria, l'ottusità, se non proprio l'ignoranza vera e propria. Un romanzo che deve affrontare all'atto della pubblicazione italiana, un'accoglienza certo non priva di dure critiche.

L'Autore stesso ammette che il suo secondo romanzo fu aspramente criticato da Carlo Salinari che lo assimilava ai romanzi naturalistici di Zola e gli attribuiva, secondo lui, inutili spargimenti di sangue, di chiara marca fascista. Anche l'uso della terza persona e la descrizione aspra e cruda di operai e contadini non venivano considerati scelte letterarie positive da parte di Salinari.

Rimanelli, non si lascia intimorire e non si iscrive a nessun partito, perché disilluso profondamente da tutto e da tutti, e volge lo sguardo ad altri interessi, come la dialettologia, lo studio delle lingue e delle letterature straniere.

Il romanzo, anche nella versione inglese, presenta una trama molto interessante per le tematiche trattate come l'emigrazione, l'inferiorità delle donne in un contesto sociale arcaico, la denuncia della miseria, ecc.

Problematiche queste non appartenenti soltanto alla storia della famiglia Vietri, ma a tutta la popolazione del paese che non è solo spettatrice, ma parte attiva in tutte le vicende narrate. La trama si incentra sulla famiglia Vietri, composta dal padre Nicola, la madre Ada e le due figlie, Michela e una bimba muta di otto anni di nome Sira.

La famiglia, tutta, è in attesa di ottenere il permesso per poter espatriare in Canada. Il paese nel quale è ambientata la storia è Cale.³⁴ Michela è chiesta in moglie da Ramorra,

³⁴ Cale, chiara indicazione del paese di Casacalenda, paese natale dell'Autore.

guardiano delle terre del cavaliere Scipioni. Nicola rifiuta adducendo la scusa che la ragazza è troppo giovane. Michela sarà oggetto, allora, di violenza durante la notte di San Francesco, mentre c'è un ballo in casa Scipioni. Lo stupro non sarà consumato dai tre uomini autori del rapimento, fra cui lo stesso Ramorra, a causa di un aspro litigio fra i tre. Sempre di violenza si tratta e la ragazza si imbratta di sangue, che è sgorgato a flussi dal suo corpo per la paura e lo spavento. A questo punto, Michela, anche se non stuprata realmente, è considerata, comunque, disonorata.

Time passed. And the moon still lay on the hills. It shone on the rocks and on the stony cropland. «Maybe it's midnight, maybe one», she thought, and she shivered with cold. In the doorway of the shed, shadows appeared and disappeared. (...) «Aren't you glad? ». Then he said: «I wanted to come to your house and do it all properly. But your father, this morning...».³⁵

La descrizione delle ore passate in balia della violenza lasciano il segno su Michela, una ragazza di appena sedici anni, per cui anche l'ufficiale che la trova non può esimersi dal constatare che la povera ragazza è come una pecora selvaggia uccisa, ricordandosi del servizio prestato in Sardegna: *It's like a wild-sheep hunt, the officer remarked, remembering Sardinia*".³⁶

La famiglia non si arrende alla sventura. Il capofamiglia Nicola Vietri, uomo di coraggio e di principi morali, decide di partire per l'America ed è costretto a rinunciare alla vendetta per non sporcarsi la condotta. Constatiamo l'affacciarsi del monologo interiore rimanelliano come tecnica introspettiva dalla grande originalità inventiva; in particolare nel capitolo XVI quando Nicola Vietri parla a sè stesso, auto-convincendosi di aver fatto la scelta giusta nel non voler dare seguito alla vendetta e all'azione legale:

La sensazione che si ha leggendo le pagine di *Peccato Originale*, sia in lingua italiana sia in lingua inglese, è di entrare in un mondo verghiano, dove i personaggi, umili figure che lottano nel quotidiano vagare umano, ci ricordano i nostri nonni o bisnonni, la loro parlata dialettale, la loro semplicità fatta di duro lavoro e di emigrazione, l'epoca era il secolo scorso, gli anni cinquanta quando si diffuse quella narrativa realistica italiana, a cui *Peccato Originale* appartiene. E anche in questo romanzo si evidenzia quel pessimismo rimanelliano che si estrinseca nel grido accorato di Nicola Vietri:

³⁵ G. RIMANELLI, *Original Sin*, cit., pp. 80-81.

³⁶ *Ivi*, p. 83.

«...Dio, ma perché mi hai mandato dei figli così balordi? Che male ti ho fatto per essere castigato in questa maniera?»

«Sta zitto, Nicola, per piacere ... Fallo per me».

«Sì, ogni cosa faccio per te. Forse non meritavo una moglie come te, Ada. Forse non meritavo niente, e solo dannazione».

«Oh, Nicola!».

«Mi sento umiliato, come uomo, capisci? La mancanza di lavoro, la mia inerzia, le disgrazie mi umiliano, sembra che io abbia una responsabilità, una colpa».

«Oh yes, yes! But I'm thinking of you, Ada. God, why have you damned me with such addled children? What evil have I done to be punished like this? »

«Be quiet, Nicola, please, don't start calling on God again with your dirty mouth. Do it for me».

«All right. Everything I do is for you. Maybe I didn't deserve a wife like you, Ada. Maybe I didn't deserve anything –just damnation».

«Oh, Nicola! »

«But I feel humiliated as a man, understand? No work, my being idle, our troubles, they all humiliate me. I feel as if I'm responsible, as if I'm to blame»³⁷.

La vita di Nicola piomba nella disperazione più profonda; già la figlia Sira, una bimba muta che non smette mai dimugolare, ed ora, anche la figlia Michela che dalla sera del rapimento, se ne sta muta accanto al focolare. Ma la speranza rimane il Canada. La famiglia vende la casa e impegna e vende ogni cosa, ogni oggetto che possa procurare il denaro necessario per il viaggio fino a Napoli, e poi per il treno da Halifax a Montreal. Quel denaro richiesto da Primiano, l'ex-maestro che si è arricchito con l'emigrazione dei compaesani, svolgendo il lavoro di subagente dell'ufficio d'immigrazione. L'epilogo del romanzo vede la morte di Nicola Vietri in una contesa di lavoro che non riguarda lui direttamente.

Primiano, che si era appropriato della casa e degli averi della famiglia Vietri, non riesce a restituirli alla vedova e così la famiglia è costretta ad emigrare. Lo stesso Ramorra non sfugge alla vendetta. Sono le donne del paese che si vendicano castrandolo in un vicolo. Michela, sul carro che la sta portando via insieme alla madre e alla sorella, ne sente il grido e cerca di scoraggiare le donne a lasciarlo stare, ma è troppo tardi. Nessuno la sente. Il viaggio di speranza verso una nuova terra e una nuova vita ha così inizio.

³⁷ *Ivi*, cit., pp. 145-146.

Per Sheryl Lynn Postman “(...) in *Rimanelli's story, poverty is sin*”³⁸, “nel racconto di Rimanelli, la povertà è il peccato”³⁹ e dello stesso parere è Michael Ricciardelli quando afferma “che i personaggi del romanzo cercano di allontanarsi dall’età feudale in cui vivono”⁴⁰. Il loro mondo è il mondo medievale di Cale che viene descritto in tutto il romanzo in contrapposizione al mondo moderno. Il paradiso terrestre è rappresentato dal viaggio di Nicola Vietri in America, dal giardino col pozzo della terra del Cavaliere e dalla terra dei Le Piane. L’America stessa non è il paradiso terrestre. Attraverso un personaggio secondario del romanzo, Scocchera, Nicola avrà notizie di questa nuova *frontiera* da una lettera scritta da Vincenzo Rimanelli, il vero nome del padre dello scrittore:

*In fact, Vincenzo Rimanelli points out quite clearly that the myth of America, the myth of the easy/good life, is non-existent in the new world; America is not the Promised Land with streets paved of gold, America is a land of onerous work and sweat. The American dream therefore, according to Rimanelli (both the character and the author), is not the same as the American reality*⁴¹.

Per Vincenzo Rimanelli l’America non è la Terra promessa, bensì una terra di duro e faticoso lavoro, e la lettera che egli invia serve come mezzo di conoscenza della realtà americana agli ignari e sognatori compaesani. *Original Sin* non può, comunque, essere considerato un romanzo autobiografico, bensì il racconto dell’odissea della famiglia Vietri.

Un viaggio alla ricerca della terra promessa in cui i personaggi femminili della famiglia: Ada, Michela e Sira costituiscono spesso un ostacolo alla realizzazione del sogno americano del capofamiglia. Nicola pagherà con la vita il tentativo di attraversare tutti gli ostacoli che lo separano dalla terra promessa. Per Sheryl Lynn Postman:

The American dream of prosperity is not an immediate reality. It is a process that takes years, and the benefactors of the journey are not the travelers, the immigrants themselves, but the future generations born out of the hardships faced by these pilgrims in this new world. The adversity of the emigrant life,

³⁸ S. L. POSTMAN, *Crossing*, cit., p. 17.

³⁹ Trad. mia.

⁴⁰ M. RICCIARDELLI, *Development of Giose Rimanelli's Fiction*, in «Books Abroad», a. 40, n. 4, 1966, p. 388.

⁴¹ S. L. POSTMAN, *Crossing the Acheron*, cit., p. 21.

*however, will become the source of a future text by Rimanelli, Biglietto di terza.*⁴²

Il sogno americano di prosperità non è una realtà immediata. È un processo che richiederà anni e i benefattori del viaggio non saranno i viaggiatori, gli emigranti stessi, ma le future generazioni nate al di fuori delle ardue imprese di questi pellegrini del nuovo mondo. E sarà proprio in *Biglietto di terza* che Rimanelli dimostrerà che l'America è la terra in cui la speranza può realizzarsi. *“But Rimanelli will also show that America is the land in which hope can really come true”.*⁴³

⁴² *Ivi*, p. 27.

⁴³ *Ibidem*.

1.3 Biglietto di Terza

(1954)

«Gesù, ma è formidabile! Parlano inglese anche i bambini» disse il siciliano. «A casa nostra anche i bambini parlano italiano». «Già, ma l'inglese è un'altra cosa. Fa impressione!» «È naturale». «Mi piace. E quando saremo a Montreal?» «Fra due giorni, se non veniamo fermati da una tormenta di neve». «È un po' come la Siberia, eh?» «Direi». «Dio! Siamo venuti in un grosso Paese». E Antonio Fortunio, emigrante palermitano, cacciate le mani in tasca, giunse al porto saltabeccando e fischiando per una contentezza senza nome.

(RIMANELLI 1958)⁴⁴

Nel 1953, lo scrittore, invitato dalla madre a trascorrere le vacanze natalizie a Montreal, si imbarca su un piroscafo da Napoli alla volta del Canada. *Biglietto di Terza*, scritto nel 1954, è il resoconto e il memoriale di questo viaggio in terra canadese. E' stato pubblicato nel 1958 nella Collezione dell'Arcobaleno dalle Officine Grafiche Arnoldo Mondadori di Verona ed è il terzo titolo pubblicato da Mondadori (oltre a *Tiro al piccione* e *Peccato Originale*), e il primo libro in cui compare l'ambientazione nordamericana. Nel 1999 è stato ripubblicato dalle edizioni Soleil di New York. Quest'ultima edizione contiene lo stesso testo edito da Mondadori, ma con un'introduzione che l'autore scrisse nel 1997. Un saggio di Giuseppe Prezzolini del 1967. *Biglietto di Terza* si muove fra finzione narrativa e memoria autobiografica e non segue la struttura tradizionale del romanzo. Impressioni di viaggio, cronache, saggi e racconti sono raccolti in trentasette brevi capitoli, il cui filo conduttore è la ricerca di un posto dove mettere radici e con cui identificarsi. Rimanelli si è chiesto se i dieci mesi trascorsi in Canada non fossero effettivamente pochi per formulare una valutazione di questo paese di singolare complessità, ammettendo di essersi lasciato trascinare più da osservazioni di gusto letterario che da studioso scientifico. Sheryl Lynn Postman⁴⁵ in *Voyage of the mind as "diversivo" trough Giose Rimanelli's Biglietto di Terza* sottolinea il carattere autobiografico delle opere di Rimanelli come scrittore; cosa questa evidenziata anche da ciò che lo stesso Rimanelli ha scritto per la *Rivista di Studi Italiani* nel 1984:

⁴⁴ G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, Milano, A. Mondadori, 1958, p. 31.

⁴⁵ Sheryl Lynn Postman, terza moglie e critica letteraria di Giose Rimanelli, insegna letteratura spagnola e italiana a Lowell (Università del Massachussets).

*«My literature is almost all autobiographical in nature: novels, poetry, literary Criticism, I date everything I write; on each completed work I mark down the hour, the day, the month, and the year. And this is because I feel I am alone in the world. My writing in fact, has never been directed at the world; rather, it reflects the reality of my own existence in direct contact with practical facts or ideals offered by my world's historical contingencies. My discourse, therefore, is more narrative than critical, more personal than objective, I learn by writing».*⁴⁶

Postman sottolinea nel suo saggio che Rimanelli, sebbene scelga di ripercorrere la via degli emigranti, non è tecnicamente un emigrante, è un emigrante *sui generis*.⁴⁷ Attraverso il viaggio egli è in cerca della sua identità come scrittore e come l'emigrante è in cerca di un futuro migliore ed è proprio qui che lo scrittore sta sperimentando la sua abilità di tradurre la sua esperienza in un oggetto d'arte, un libro di qualità e passione:

*Rimanelli opts to travel the immigrant's route, to live inside and out the immigrant's life although he is not, technically, an immigrant. Unlike the stereotypical immigrant whose hope and desire is to find streets paved with gold in the new land of his destiny, Rimanelli is himself immigrant a sui generis immigrant: he is searching for his own identity as a writer (...). If the immigrant is looking for a brighter future in his chosen new settlement, the writer is here experimenting with his ability to translate his immigrant experience into an object of art: a book of quality, of passion.*⁴⁸

L'Autore definisce questo memoriale di viaggio *un suo diversivo* essendo egli viaggiatore, osservatore di caratteri e ambienti, acuto analista delle cose degli uomini e, soprattutto, del sentimento degli uomini. La voce parlante del romanzo è in prima persona e rappresenta lo scrittore stesso. Così ha inizio *Biglietto di Terza*:

⁴⁶ S. L. POSTMAN, *A Voyage of the Mind as 'Diversivo' through G. Rimanelli's Biglietto di Terza*, in «Rivista di Studi Italiani», a. 13, n. 2, 1995, pp. 29-41.

⁴⁷ ID., *Crossing the Acheron*, cit., p. 66.

⁴⁸ *Ivi*, p. 66.

Sulla rotta degli emigranti mia madre è tornata nel suo paese. Vi è tornata portandosi il materasso, i piatti e i bicchieri, un ritratto del padre morto, figli e il marito. Settemila chilometri di mare.⁴⁹

Nessuna vera allegrezza, tuttavia, sui volti dei miei compagni, ché la neve fuori, oltre i vetri, e il crepuscolo già fitto, toglievano loro ogni sensuale piacere, e il viaggio, per tutta questa notte e per tutto il giorno successivo, assunse il sapore di una traversata dell'oceano dentro una bottiglia⁵⁰.

Davanti agli occhi del protagonista-visitatore-viaggiatore si apre l'immensità geografica del Canada imbiancato di neve. Una tale immensità e il senso di sbigottimento che esso provoca si desume dal colloquio fra un viaggiatore-immigrato e un ferroviere. «Quando arriviamo? Domani forse, dopodomani. Quanto è grande il Canada? L'altro fece un grande gesto con la mano (...)»⁵¹. Rimanelli descrive il viaggio in treno Canadian Pacific verso Montreal, dopo lo sbarco ad Halifax, vagone dopo vagone, veduta dopo veduta, congiunzione dopo congiunzione:

Qui l'aria violentemente veniva a gelarti il volto, entrando dalle connesure, e qui anche i ferrovieri, bardati come minatori e con la lampadina elettrica sul petto, sostavano a chiacchierare in attesa del nuovo villaggio ove, prima che ferraglia stridessero, aprivano la porta e saltavano fuori (...). Ad una stazioncina saltò sui vagoni una mamma calabrese secca e scura e alta e vigorosa di forse cinquant'anni (...). Nel nostro vagone giunse il suo grido, prima di lei; disumano stridente e nello stesso tempo pieno di una inesauribile maternità (...) la gente si schiacciò contro le pareti del carro, e fece largo alla mamma calabrese che, in preda a una frenesia che non udiva (...) ripeté il suo grido. «Calmatevi, chi cercate?» «Pasqualì. Avete visto Pasqualì?» (...) «Mio figlio cerco, Pasqualuccio mio. Non l'avete visto? (...) doveva arrivare con questo treno...». «Ma perché lo venite a cercare? Saprà che deve scendere a questa stazione». E lei quasi con rancore: «Sicuro, lo sa. Ma è notte, è notte» disse «Di notte non si riconoscono i segnali e Pasquale non capisce 'u francise». Quando il treno ripartì vidi ancora la donna circondata da parenti, ferma nel freddo della stazioncina presso i binari, (...) che guardava i vagoni scorrere, il suo Pasquale non l'aveva

⁴⁹ G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, cit., p. 7.

⁵⁰ *Ivi*, p. 32.

⁵¹ *Ibidem*.

trovato, ma forse non era con noi. «Un italiano», dice allora uno «sa lo stesso quando e dove deve scendere, anche se non capisce ‘u francese»⁵².

La scena degli immigranti sul treno, che attraversa il Canada (mostro gigantesco, come immobile, sprofondato nel bianco perenne della neve) rappresenta il passato, cioè la memoria, il presente e il futuro. La memoria: persone e cose che si sono lasciate, il presente: cose e persone verso cui si va incontro e, infine, il futuro, cioè l’incontro con il paese nuovo. Il treno è il simbolo per eccellenza di questo procedere, “Il treno, che intanto s’era fatto del color bianco della neve”⁵³, che viaggia all’infinito e nell’infinito del Canada stesso. Il viaggio, che il personaggio principale farà nell’UP NORTH, sottolineerà la vastità sterminata di questo paese e il senso di straniamento che ne deriva. Il senso di alienazione nei rapporti interpersonali si evidenzia dal confronto-scontro linguistico: l’inglese, il francese, l’italiano e il dialetto degli immigrati. Nella stessa famiglia del protagonista il fratello Antonio parla francese, il fratello Gino inglese e la madre, che fa da ponte fra i due, parla l’italiano e il dialetto molisano oltre all’inglese. Nel capitolo “I due fratelli”⁵⁴ il protagonista, appena arrivato alla stazione di Montreal, è accolto dai due fratelli: Antonio e Gino. Ed è subito Gino a ricordargli che:

«Facchini? E che sei pazzo? Un facchino, da qui all’uscita, vale minimo cinque dollari, tremiladuecentocinquanta lire, e se incominci a seminare i soldi che ancora, si può dire, scendi dal treno, stai fresco. Qua i soldi si sudano e si mettono in banca. Non si regalano, impara». (...) Il ragazzo che avevo abbracciato l’ultima volta al molo di Napoli, cinque anni prima, non esisteva più. (...) «Ragazzi, ma che succede?» chiesi sbalordito. Uno parlava in inglese e l’altro rispondeva in francese. Entrambi erano in grado di intendere le due lingue; mi parve tuttavia evidente, da questo primo incontro, che i due fratelli vivessero in continua polemica. Infatti il più giovane s’era fatta un’educazione inglese, gusto, lingua e un discreto disprezzo per i francesi; Antonio un’educazione francese, gusto, lingua e un discreto disprezzo per gli inglesi. E fra loro raramente parlavano italiano e, sempre per polemica e puntiglio, uno interrogava in inglese e l’altro rispondeva in francese. Forse per tener salde le loro rispettive conquiste in terra canadese.

⁵² *Ivi*, pp. 35-36.

⁵³ *Ivi*, p. 37.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 38-41.

I fratelli rappresentano, ormai, due mondi lontani, non soltanto, quindi, due lingue diverse, ma sicuramente valori diversi dove l'antica unione familiare non ha più posto. Prevalde l'interesse economico, che la nuova società in cui si trovano a vivere, considera di primaria importanza per il raggiungimento di uno *status sociale*, e che, ormai, permea anche i rapporti familiari e interpersonali più stretti. Ed ecco la meraviglia-stupore dell'Io narrante che non ritrova più, nel ricordo lontano, i fratelli che ora ha davanti. Essi sono altro, ormai, e presi da altro.

Il tempo e la lontananza possono dividere anche i fratelli. Non per lo scrittore che dedicherà loro ancora due capitoli: *L'America di Antonio*⁵⁵ e *L'America di Gino*,⁵⁶ dove si diventerà a ritrarli nelle varie vicissitudini personali nel nuovo mondo. Tutto ciò viene registrato dalla mente dello scrittore, con sofferenza, sicuramente, ma anche con una sottile vena umoristica che l'aiuterà a superare la propria personale "solitudine". Ed eccolo presto affrontare le impressioni e le necessità del nuovo paese in cui si trova:

Corremmo fino a casa sul ghiaccio delle strade. Pareva festa per via di tutte quelle rutilanti luci e le squadre di uomini che spalavano la neve. La maniera che i cittadini adottano per sbarazzarsi della neve è impressionante. Quando la neve viene, e viene come lava, come cateratta, a valanghe impossibili, tutta la città si mette in allarme, come per scongiurare una disgrazia, un terremoto, un'alluvione, e riversa sulle strade un'attrezzatura di soccorso simile a quella riservata per i grandi incendi: macchine d'ogni grandezza e tipo, macchine e autocarri, ancora macchine trattori e diavolerie meccaniche. Macchine, macchine, macchine e pochissimi uomini, i conduttori delle macchine. In una notte la città è pulita come in estate.⁵⁷

Il protagonista è sorpreso dall'efficienza del nuovo paese e dalla capacità di poter fronteggiare ogni evenienza meteorologica, grazie alle attrezzature all'avanguardia e alla disponibilità economica del governo canadese. I servizi, che vengono offerti alla cittadinanza, hanno un prezzo elevato, in particolare per quanto riguarda la pulizia delle strade, come viene messo in rilievo dallo scrittore:

⁵⁵ *Ivi*, p. 48.

⁵⁶ *Ivi*, p. 54.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 40-41.

Più tardi mi capitò sottomano una statistica la quale comunicava che in un inverno, per il solo spargimento di sabbia e sale per le strade, Montreal aveva speso circa tre miliardi di lire italiane, Toronto 670 milioni, e Ottawa – che è una piccola città – 335 milioni.⁵⁸

Ma, nonostante i servizi e la disponibilità economica del nuovo paese, permane negli abitanti di Montreal un senso di solitudine, dovuta anche ai diversi idiomi parlati. La difficoltà intercomunicativa e la solitudine degli abitanti della metropoli canadese vengono descritti magistralmente da Rimanelli in questa scena, dove i personaggi sono trasportati da un autobus chiamato Nowhere, una delle cose strane della città di Montreal, simbolo del continuo vagare umano, senza una ragione e una meta precisa:

Guardavo ora dal finestrino la fuga di case, la neve e il ghiaccio. Il ghiaccio, sotto le ruote, gemeva; e sul ghiaccio l'autobus slittava, ruggiva, si contorceva sfiorando spigoli di case, distributori di benzina, pali di fanali. Un'altalena. Era il primo pomeriggio e la città, sotto i fiocchi bianchi, pareva addormentata. Guardai uno per uno i miei compagni di viaggio, e anch'essi parevano addormentati, figure di sasso antico, anime di condannati che il Caronte sordo portava a Dite. Anche tre donne sedevano come affrante sui seggiolini di velluto nero, con espressioni morte sui visi. Una di esse, con capelli giallicci che le sfuggivano da sotto un cappellino di raso bianco a lustrini, teneva il volto nascosto in una veletta color tabacco dalla quale la sua bocca livida risaltava come una larga fessura ricucita. La sua mano stringeva quella di un uomo robusto, dalla pelle contadina, ed entrambi si sostenevano poggiando l'uno contro l'altro la testa. Alle scosse dell'autobus i due sussultavano, si guardavano, abbozzavano un sorriso e tornavano a stare nella posizione di prima.⁵⁹

In questa descrizione del Nowhere Rimanelli ha ritratto il significato che vuole assegnare alla vita e soprattutto l'angoscia dell'esule che si vede privato di quei valori che solo danno significato alla sua esistenza.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ivi*, pp. 74-75.

Tutto è vano nella vita, gli sforzi per il successo, i piani per il futuro, l'accumulo del denaro o della roba: la morte giunge improvvisa e si porta via tutto: tutto ciò che conta è che la vita non cessi⁶⁰.

Da qui scaturisce il pessimismo rimanelliano che si estende ad abbracciare l'intera problematica dei valori umani. Con la sezione delle *Lettere* che apre il libro e il racconto dell'Imbarco, l'Autore-Protagonista si fa testimone del sentimento del distacco degli immigrati, che sono costretti a cercare un luogo dove vivere in pace. L'immigrazione significa distacco, come pure cercare di superare le disuguaglianze sociali, superare le discriminazioni legate alla remunerazione e ai diritti individuali, e soprattutto, come l'autore sa magistralmente interpretare ed esprimere, riuscendo a coinvolgere emotivamente il lettore, è il sentimento di profonda lacerazione che permea il cammino di disperazione di questi immigrati, che è allo stesso tempo, un cammino di speranza. Viaggio della speranza e viaggio verso il futuro.

Sulla nave verso Halifax c'è un'umanità in cerca di patria, di sogni e di aspettative per il futuro, che sono le uniche cose che possono veramente permettere di costruirsi un'identità. Prezzolini fu tra i primi a leggere *Biglietto di Terza* e a definirlo "il migliore e più profondo Rimanelli"⁶¹, che ha saputo descrivere la città moderna e la metropoli in formazione, mostruosa, tentacolare, multiforme, ma allo stesso tempo la personale solitudine, effetto dell'isolamento dei nordamericani, causa dello scatenarsi di una disperata allegria il venerdì sera, che Rimanelli riscontrava come opposizione alla bianca, asfissiante monotonia dei giorni lavorativi.

Nel capitolo "*Week-end per le strade*"⁶² Rimanelli descrive con profondità l'animo montrealese dedito ad un lavoro faticoso dal lunedì al venerdì, ma anche il pazzo divertimento e l'euforia che, dal venerdì sera fino all'una di notte del sabato, dominerà le strade cittadine:

A proposito di week-end c'è una vecchia, tanto vecchia canzone montrealese (la cantavano sul fronte italiano della prima grande guerra i fanti canadesi) che dice:

⁶⁰ *Il Cittadino Canadese*, Montreal, 7 marzo 1959.

⁶¹ G. PREZZOLINI, *Il migliore e più profondo Rimanelli*, in «Misure Critiche», fasc. monografico *Su/PerRimanelli. Studi e Testimonianze*, a. 17-18, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1987-1988, p. 140.

⁶² G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, cit., pp. 102-116.

*Connaissez vous les beaux jours doux
De mes canadiennes françaises?
Elles s'en vont chantant parmi nous
La marche des Montrealeses.*

*Tous les soirs rue Sainte-Catherine
Elles s'en vont en se baladant
Et s'arrêtent à chaque vitrine
Pour mieux voir les passants.*

*Si un vieil homme à la tête grise
Leur demande un coin de leur coeur
Elles répondent d'un air moqueur:
"T'es pas fou Charles, la place est prise".⁶³*

E riassume la follia individuale di quei canadesi che il week-end lo trascorrono per le strade. (...) I canadesi, dicevo, lavorano cinque giorni la settimana, otto ore al giorno, ma al venerdì, quando tutto si fermerà, improvvisamente quelle ore lavorative pare diventino insopportabili anni di fatica di Sisifo, per cui nel cuore subentra la reazione, per dimenticare, dimenticare presto e bene, abbandonandosi a quei vizi e a quelle gioie accessibili secondo il gradino sociale a cui si appartiene. I ricchi corrono alle loro case di campagna, cinquanta, cento miglia fuori città, per riposarsi in divertimenti apparentemente ingenui: la pesca, il giardinaggio, il *party* ove si parlerà di politica internazionale (...), o dei comuni giovani che se ne vanno UP NORTH (...). Gli altri, i meno ricchi, o i poveri, si riversano nelle strade, nei ristoranti, nei cinematografi. La salvezza di fine settimana in Canada è costituita generalmente dagli spettacoli cinematografici e dai *night-clubs*. (...) La coda per i *night-clubs*, la coda per accedere alle sale cinematografiche. Queste code mi ricordavano gli anni della guerra in Italia, quando bisognava mettersi in riga per il prelievo dei generi alimentari, per il tabacco, per prendere i tram. (...) Montreal è una città allegra, dunque, in fine settimana. E il merito primo va proprio ai nostri franco-canadesi i quali, appunto, non si isolano mai, tanto da fare della domenica, "quando Gesù si riposò", un dogma. E sono goderecci, allegri, frivoli: e s'arrabbiano a morte quando gli anglo-canadesi li chiamano

⁶³ *Ibidem.*

dispregiativamente: *frogs*, ammazzasette, o meglio, sfaticati, o meglio ancora, *bums*, vagabondi a piedi. (...) E il week-end è finito, lasciandoci un grappolino di bile e rammarico che ci porteremo avanti nella strozza, fino al prossimo venerdì sera. Quando tutto ricomincerà.⁶⁴

Il protagonista descrive minuziosamente il divertimento sfrenato di una città, Montreal, divisa fra due culture, quella francese e quella inglese, ma unita, allo stesso tempo, dal lavoro e dallo stesso inno, perchè

«quando, alla fine di qualunque spettacolo pubblico, suonano il *God save the Queen* i franco-canadesi scattano in piedi e vi partecipano in silenzio: l'inno alla regina e l'assoluto rispetto per la corona britannica sono, per essi, fattori seri».⁶⁵

L'io narrante si sofferma sullo spegnersi del divertimento e lo paragona allo spegnersi della vita: “Al sabato, verso l'una di notte, la vita si spegne ovunque: la vita, rappresentata dai locali pubblici e dalle taverne, si allontana da noi”.⁶⁶ È chiaro il messaggio che egli ci invia, si spegne la vita rappresentata dai locali pubblici, non la vera vita che continuerà a battere altrove e con fatica. E ancora una riflessione sulla domenica canadese: “La domenica è delittuosa! Tutto chiuso, tutto! Dai locali di divertimento ai ristoranti. Se possiedi una Ford non ti resta che fare una corsa alle Cascate di Niagara (...)”.⁶⁷

E Rimanelli ha ragione, lo stesso senso di abbandono, lo si riscontra ancora oggi a distanza di tanti anni. Come è possibile tutto ciò? La risposta è che l'uomo non cambia, anche col passare del tempo, perchè le sue abitudini sono legate ai rituali della comunità di appartenenza. Rimanelli, attraverso il protagonista, suo alter-ego, fa rivivere la sua comunità; dedica, infatti, il secondo capitolo al suo amato paese. Trasudano i ricordi e l'amore per Casacalenda che dovrà lasciare. Egli si sofferma sulla descrizione della casa natale, che tante emozioni susciterà in lui per l'intero arco della vita. Il binomio casa natale-Casacalenda è strettamente legato alla sua infanzia e adolescenza. L'amore per il proprio paese riaffiora in tutta la sua produzione letteraria:

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶⁶ *Ivi*, p. 113-114.

⁶⁷ *Ibidem*.

Casa mia sta in mezzo la piazza col balcone in fuori come una signora distinta fra i suoi vicini plebei, e sebbene la vecchiaia le abbia strappato l'intonaco in più punti, e abbia corrosa, sotto, la pietra, non sfigura ancora. Dalla parte alta si sporge sul giardino e i campi in pendio e la ferrovia e le colline laggiù che chiudono il cielo: dall'altra vede le processioni e la banda, i contadini e gli artieri, la pompa della benzina Shell e la cucina della sarta Ersilia Caluori, la sua macchina da cucire vecchio tipo, le scolare che domani prenderanno il volo.⁶⁸

Casacalenda, il paese natale dello scrittore, rivive nei suoi ricordi e nelle pagine di *Biglietto di Terza*:

È un villaggio rurale, perennemente arrotolato in una coperta di accidia. (...). È un paese sarcastico, indocile, appassionato. Questo è il paese che mi ha generato (...) e qui sono tornato per rimescolarmi alla terra. (...) Quanta pena e quanta ansia, aprire da qui una finestra sul mondo. I miei avi partirono di notte verso l'ignoto, maledicendo il destino. Pure questo paese era ed è il Molise, la più piccola regione italiana dopo la Val d'Aosta, una molecola incandescente nell'universo dell'avventura. Ci costruì forti e pensosi, indipendenti nelle scelte, buoni di cuore ma duri da rompere. La pazienza era il nostro talismano. E questa ci salvò la memoria. La memoria ha ramificazioni nel buio.⁶⁹

I ricordi del suo paese lo portano a viaggiare indietro nel tempo, si ritrova:

nei paesi del Basso Molise, poi i paesi dell'Alto Molise, poi la guerra feroce, poi le città italiane, poi le città del mondo, inseguendo sempre quella palla di fuoco, quel mondo rotondo e profondo, fatto di quell'acqua che da ragazzo non avevo, fatto di quella gloria che da ragazzo non avevo (...).⁷⁰

La vita non ha indurito Rimanelli, era già duro, grazie alla sua terra. "E ora posso dire in un sussurro: sono rimasto *vero e splendido* come questa terra, il mio Molise".⁷¹ Ed ecco apparire nella sua mente una serie di personaggi, che lui immortalerà in *Biglietto di Terza*,

⁶⁸ *Ivi*, p.10.

⁶⁹ ID., *Casacalenda e il Molise*, in F. JOVINE – L. PIETRAVALLE - G. RIMANELLI, *Il Molise*, introduzione a cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, Guida, 2011, cit., pp. 79-80.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 80-81.

⁷¹ *Ivi*, p. 82.

come la sarta Ersilia Caluori o Zizinetta che gli regalava centrini bellissimi, o Vincenzo Mezzomilione, un uomo immigrato nelle Americhe, o Michele Ferrara, futuro ingegnere minerario che partirà per il Venezuela, ed altri ancora, tutti, o quasi tutti, partiti.

Io fuggii dal Molise, come tanti altri fecero prima di me, per trovare mondo. Ma mai lo rinnegai perché mi era preziosa quella tradizione eroica e repubblicana trasmessaci dal De Gennaro.⁷² E oggi vi torno quasi tutti gli anni («the man who returns will have to meet the boy he left...» – T.S. Eliot), sebbene non vi abbia più una casa, venduta per rabbia da mio padre a un macellaio. (...) Mio padre non dirà mai Molise. E mi dispiace proprio per lui. E forse è proprio per lui che oggi, nel mio ufficio di cattedratico, ad Albany, scrivo queste cose sul Molise.⁷³

Scrittura rimanelliana mista a dolore, il dolore narrato attraverso le immagini per descrivere tutto ciò che ruota intorno allo sradicamento di un essere umano, quando, per varie ragioni è costretto ad emigrare.

Ha scritto Cesare Pavese: “Molti campanili vuol dire nessuno”.⁷⁴ Ebbene, “questa carenza di stabilità, insieme al mai sopito desiderio di ritrovare in ogni luogo i segni delle proprie radici, può segnare l’anima dell’emigrante come una persistente ferita”.⁷⁵ E in *Biglietto di Terza* l’emigrante ha come obbligo primario quello di lavorare, se vuole sopravvivere e non essere costretto a ritornare sconfitto al suo paese di origine. E il protagonista del memoir *Biglietto di Terza* ce lo rammenta:

Avete letto ciò che il colono Pierre Boucher scriveva nel 1663 a proposito del Canada e della sua gente? Le persone che sono adatte a questo paese sono quelle che mettono mano a lavorare. Ma il colono Boucher non prevedeva, probabilmente, che in questa terra tutti gli uomini si snaturano proprio mercé il lavoro.⁷⁶

⁷² Domenico De Gennaro, patriota molisano di Casacalenda, combattente per la Repubblica Partenopea, fu barbaramente ucciso sulla spiaggia di Campomarino dagli sbirri del Duca di Sangro che si era alleato con gli albanesi di Campomarino.

⁷³ G. RIMANELLI, *Casacalenda*, cit., pp. 93-95.

⁷⁴ N. DI PAOLO, *Ellis Island. Storia, versi e immagini dello sradicamento*, Pagani, La Città del Sole, 2001, p. 12.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, cit., p. 88.

Non tutti coloro che arrivano nel Nuovo Mondo fanno fortuna. Coloro che non hanno né parenti, né amici ad aspettarli e aiutarli, si ritrovano spesso come il personaggio ritratto nel capitolo “Il ragazzo del W.C.”.⁷⁷ È la storia di un ragazzo italiano:

che si trova in Canada da due mesi e non ha nessuno, e nemmeno lavoro. Preso da una crisi di disperazione si mette a piangere in un gabinetto pubblico, pensando che almeno lì l'avrebbero lasciato in pace.⁷⁸

Ma ecco sopraggiungere la donna di servizio al W.C. che chiama subito un poliziotto. Per i vagabondi c'è il carcere. Un italo-canadese, mosso a compassione, afferma di conoscere il ragazzo e il poliziotto se ne va. L'italo-canadese, che si rivela poi essere Francis Merlo, un appaltatore edile, la cui ditta è una delle più forti di Montreal, prenderà il ragazzo sotto braccio con sé dicendo “Ora vieni con me, ci penso io a te”.⁷⁹

La voce narrante utilizza la storia del ragazzo del W.C. per sottolineare la difficoltà di trovare lavoro in terra straniera, ma soprattutto la solitudine e “il vissuto di insicurezza che provano gli immigrati appena arrivati, determinati dalle incertezze e dalle ansie di fronte all'ignoto”. Questa situazione viene descritta con grande eloquenza e in modo commovente da Kafka nel suo romanzo *America* (1927). L'autore descrive l'emozione che investe il giovane protagonista Karl, quando la nave in cui viaggia come emigrante entra nel porto di New York e lui si prepara a scendere con i bagagli in spalla. Ma la sua euforia si trasforma presto in amarezza quando scopre, qualche attimo dopo, che la valigia, che aveva lasciato vicino a uno sconosciuto per andare a recuperare un ombrello dimenticato nella confusione dello sbarco, è scomparsa.

La perdita della valigia riassume simbolicamente, da un lato, tutte le perdite subite con l'emigrazione: per es. la famiglia, costretta a rimanere, in tutto o in parte, in Italia, e dall'altro rappresenta la perdita temporanea dell'identità a causa dell'impatto con l'arrivo.⁸⁰

⁷⁷ *Ivi*, p. 57.

⁷⁸ *Ivi*, p. 58.

⁷⁹ *Ivi*, p. 59.

⁸⁰ N. DI PAOLO, *Ellis Island*, cit., p. 222.

Lo sconosciuto, che nel romanzo di Kafka ruba la valigia, rappresenta l'*ignoto*, che disorganizza e confonde chi è appena arrivato. Per questo è necessario che ad aspettare ci sia qualcuno conosciuto o che diventi tale.

Il bisogno dell'emigrante, di trovare una persona di fiducia che si faccia carico o neutralizzi le ansie ed i timori di fronte al nuovo, può essere paragonato alla ricerca disperata del volto conosciuto della madre da parte del bambino quando rimane solo.⁸¹

È in questo contesto che va inquadrata la scena del ragazzo del W.C.

L'emigrazione non può essere considerata una esperienza traumatica isolata, limitata al momento della *partenza-separazione* dal luogo di origine o al momento in cui si arriva in una terra nuova, sconosciuta, dove l'individuo si stabilirà. Essa comporta anche tutta una serie di fattori che saranno fonte di ansia e di sofferenza.⁸²

L'ultima parte di *Biglietto di Terza*, il penultimo capitolo, dal titolo *Viaggio senza ritorno*,⁸³ è il capitolo più lungo,

più romanzesco, più appassionante e passionale, caratterizzato da una scrittura tagliente, vertiginosa, vagamente verghiana, con squarci rapidi e affilati dove alcuni personaggi come Lucia Messala, Victor e Bill Foster rimangono a lungo impressi nella mente del lettore.⁸⁴

Lo scrittore racconta la sua stessa storia, di quando, dopo aver girato in lungo e in largo il Canada, decide di andare a lavorare in una piantagione di tabacco.

Nella finzione letteraria il personaggio principale lavora anch'egli in una piantagione di tabacco, la cui proprietaria è la giovane e tirannica vedova italiana Lucia Messala.

La donna s'innamora di Bill Foster, maestro elementare che lavora nella piantagione, ma alla fine lo uccide pur di non lasciarlo partire e ritornare dalla sua futura moglie in

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, cit., p. 175.

⁸⁴ L. FONTANELLA, *La parola transfuga*, cit., p. 118.

Pennsylvania. Morte e vita si intrecciano nell'immaginario rimanelliano e rimane il Canada, muto testimone delle vicende umane. E del resto il Canada, *the best place to live on Earth*, è terra con la quale non puoi raggiungere compromessi con la tua più profonda esistenza; è terra nella quale, afferma Rimanelli, “puoi restare solo se hai davvero rotto i ponti con il tuo passato”,⁸⁵ e per lui è soltanto un'altra tappa in quel continuo vagare in cerca d'un posto dove mettere radici, e dove ricominciare una nuova esistenza degna di essere vissuta:

Il Canada è bello perché vergine, selvaggio, disperatamente infinito. Il Canada ha vasti orizzonti, praterie e boschi e tundre e deserti di neve; è l'universo il Canada, ed è il domani del mondo. Io dico che tutti gli uomini che hanno patito torti, hanno sofferto l'usura della società e l'impostura del bisogno, dovrebbero venire qui per sentirsi liberi. Ma per restare in questa terra devi aver rotto i ponti col passato, e alle tue spalle, sulle tue rive lontano, non devi avere più nessuna voce che ti chiami. Diversamente il Canada potrebbe diventare la tua pazzia (...).⁸⁶

Rimanelli ammette che questo paese richiede sacrifici che affrontano soltanto gli uomini duri e coloro che ricercano una speranza. È per questo che qui possono vivere gente come Antonio e Gino, i suoi fratelli.

«Essi fanno bene ad amare questo paese: è stato generoso con la loro miseria. E fanno bene ad amarlo tutti gli immigrati che le sventure dell'Europa hanno spinti su queste coste. Il Canada ha chiesto loro soltanto le braccia».⁸⁷

Lo scrittore, attraverso la voce dell'io narrante, rivela, però, che sicuramente il suo destino sarà quello di partire, di conoscere altri mondi e altri orizzonti, tanto da fargli ammettere:

Ma io sono vecchio spiritualmente per rimanere qui. Perciò debbo andarmene, cercando di dire buona sera nel modo più cordiale possibile. Partirò in ottobre. In ottobre le foglie dell'acero, della betulla, del sommacco e della quercia, sotto l'influenza delle prime brine presentano colori di una pazzia

⁸⁵ G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, cit., p. 219.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

bellezza. Un misto brillante passato al cromo, trema su ogni foglia e le foreste se ne incendiano. Ad Arles, Van Gogh, questi colori li ha soltanto immaginati.⁸⁸

Quando si pensa a questo paese, vengono in mente immagini di natura e lande selvagge: su questa terra crescono alcune delle più antiche e vaste foreste e scorre gran parte dell'acqua dolce del mondo. Le catene montuose la fanno da padrone sulle profonde valli e sui possenti fiumi che si intersecano riversandosi in burroni, attraverso laghi e sfociando in uno dei tre oceani. A nord l'artico risplende di calotte glaciali e ghiacciai, mentre ai confini meridionali si estendono le praterie a perdita d'occhio. Oltre alle descrizioni geografiche di questo immenso Oceano Canada, Rimanelli si sofferma sulle molteplicità delle differenze anche linguistiche del Nord-America e, in particolare, dell'idioletto contaminato degli italiani d'America e, degli americano-italiani. Per questa ragione lo scrittore aggiungerà in appendice a *Biglietto di Terza* un breve glossario di parole gergali, con la relativa traduzione premettendo:

Molte parole del gergo italo-americano sono facilmente intuibili,(...):
storo/negozio, chendi/caramelle, Giuif/ebreo, bisinisse/affari, sciuttare/sparare, gioba/impiego, bega/borsa,(...).⁸⁹

La lingua usata diventa contaminata, ma molto colorita e diventa un espediente dello scrittore, per ritrarre scene di vita della comunità italiana immigrata.

Il problema della lingua si riscontra anche in altri autori italo-canadesi come Mary Melfim,⁹⁰ originaria anch'essa, come Rimanelli, di Casacalenda, quando afferma "Il primo giorno di scuola passai da essere Maria ad essere Mary"⁹¹ e "Il divario generazionale tra i genitori immigrati e i loro figli è grande quanto l'Oceano Atlantico. Anzi più grande. Non si

⁸⁸ *Ivi*, p. 220.

⁸⁹ *Ivi*, p. 230.

⁹⁰ Mary Melfi, scrittrice e poetessa italo-canadese, nata a Casacalenda nel 1951, a sei anni si è trasferita in Canada con la famiglia. Laureata in Letteratura Inglese alla Concordia University di Montreal, è autrice di numerose pubblicazioni di poesia, prosa, teatro e di racconti per ragazzi. Ha al suo attivo una produzione di più di una dozzina di testi di poesia e prosa. Il suo primo romanzo *Infertility Rites* è stato pubblicato da Guernica Editions ed è stato tradotto in francese e italiano. La versione italiana porta come titolo *Riti di Infertilità*. Nel 2009 ha pubblicato in Canada *Italy Revisited: Conversations with My Mother*, romanzo-memoir tradotto da Laura Ferri ed edito in Italia nel 2012 dalla Casa Editrice Iannone di Isernia col titolo *Ritorno in Italia. Conversazioni con Mia Madre*. I suoi lavori teatrali sono stati rappresentati a Montreal, Toronto e Vancouver. Ha scritto anche due commedie: *Foreplay e My Italian Wife*. La critica è concorde ad esaltarne le indubbe qualità di stile e caratterizzazione che "not only to make us laugh, but also think".

⁹¹ M. MELFI, *Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre*, Isernia, Iannone, 2012.

vuole colmare la distanza. Richiede troppo sforzo”⁹² e ancora: “La lingua è un’arma che quelli al potere usano per prevaricare, non per favorire chi potere non ne ha”.⁹³

Rimanelli non accetta la snaturalizzazione, alla stregua di Mary Melfi, e si diletta piacevolmente, in molti punti del romanzo, ad esaltare (o ironizzare?) le abitudini della società canadese, confrontandole con quelle della vecchia Europa:

In una società che non ha una classe dominante ci si scopre il capo solo per entrare in chiesa. E lo stesso cerimonioso rispetto verso i genitori e i vecchi è considerato un vestigio del servilismo feudale europeo. Ci si saluta alla voce, o con un cenno del capo, o strizzando l’occhio, senza strette di mano. La cortesia è qualche volta considerata un’abitudine che nuoce all’efficienza. E nessuno si sente inferiore ad un altro, poiché ci sono opportunità uguali per tutti. Ma se la struttura della società canadese non conosce la gerarchia divisa tra élites e le masse, se la sua organizzazione ha una base completamente diversa di quella della piramide sociale europea, essa ha tuttavia delle distinzioni dal senso decisamente verticale. E le distinzioni più importanti sono determinate dalla religione, dalla lingua e dal censo. (...) Però in questo paese ricchissimo di materie prime, dove il diritto di proprietà è sacro, né il concetto di proprietà né il valore dei beni materiali vengono sopravvalutati. Lo spreco di una famiglia canadese è incredibile. I canadesi non ci tengono a conservare, non conoscono la gioia della proprietà, non sono legati ad un passato e non vogliono piantare radici.⁹⁴

Radici, che al contrario, Rimanelli ha ben salde e per le quali si troverà ad affermare alla fine di *Biglietto di Terza*: “Perciò, ora, prima che l’ottobre finisca e l’ultima foglia sarà caduta dagli alberi, io riprenderò il mare per l’Europa”.⁹⁵ Prima di ripartire, però, Rimanelli dirigerà a Montreal il giornale «Il Cittadino Canadese». E dopo l’esperienza editoriale canadese, il viaggio rimanelliano, come ogni vero viaggio, si conclude con un *ritorno*, il ritorno del protagonista in Italia perché ancora egli non può e non vuole vivere in America:

Qui calerà la notte bianca, furiosa di nevischio e freddo, e bisognerà mettere il colbacco e le mutande lunghe, bisognerà foderare di pelliccia il

⁹² *Ivi*, p. 124.

⁹³ G. RIMANELLI, *Biglietto di Terza*, cit., p. 293.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 99-101.

⁹⁵ *Ivi*, p. 221.

volante della macchina e attendere che il sonno venga a toglierti ogni visione mentre stai seduto sul seggiolone a dondolo, nella casa sprangata, isolato da voci. C'è soltanto lo speaker della televisione che cercherà di tenerti compagnia; lo speaker come *la voce del tuo passato e del tuo presente*, che cercherà di farti ridere, di farti dimenticare l'incolmabile buio dell'inverno canadese; e che ti ricorda, infine, che sei pur sempre in America, il paese dove io non posso, non mi sento di vivere.⁹⁶

Ed è l'addio al Canada:

M'imbarcai con l'ultima nave in partenza da Quebec, l'Atlantic. Una ventina di studenti franco-canadesi andavano a Parigi per la prima volta. Il desiderio di Parigi era nei coriandoli che sperperavano, nelle canzoni, nel baccano che imposero agli altri passeggeri. (...) Risalimmo il fiume San Lorenzo, fino ad Anticosti, fino a Terranova, accompagnati dai delfini. Poi venne di nuovo l'Atlantico, e il sonno che dà il mare (...) sarò a Roma, ai primi di novembre il sole è ancora caldo (...). La nave sembra ferma nell'Atlantico, ed è già più vicina a Roma che non il Canada.⁹⁷

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

1.4 Una Posizione Sociale

(1959)

Il principio di tutto è forse racchiuso in una stagione singolare, in quella che viviamo o in quelle di anni prima: ma chi può stabilirlo? Hanno tutte un colore semi parallelo sia nell'infanzia che nella vecchiaia. Striscie che si allungano all'infinito. E nonno Dominick aggiunge: «Sono come le notti senza sonno, che senti passare nell'orto e sul tetto, e non le riconosci mai quando tornano».⁹⁸

Nonno Dominick è uno dei personaggi principali del romanzo *Una Posizione Sociale*, quarto romanzo di Giose Rimanelli, scritto nel 1952 e pubblicato nel 1959 dalle Edizioni Vallecchi di Firenze, lo stesso anno di pubblicazione del suo libro di cronache letterarie *Il Mestiere del Furbo*.

Quando fu pubblicato, il romanzo conteneva anche un 45 giri di pezzi musicali composti dallo stesso Rimanelli e realizzati dalla Lambro Jazz di Milano.

Un'idea originale dello stesso autore, quest'ultima, se consideriamo il fatto che all'epoca la musica jazz era poco conosciuta in Italia. Ma il romanzo è veramente nuovo nel quadro della letteratura degli anni cinquanta, soprattutto per quanto riguarda la costruzione compositiva e linguistica, dove tutto "ciò che accade ai personaggi è registrato nel testo, e il testo è come una partitura musicale".⁹⁹

Il romanzo è narrato in prima persona dal protagonista-scrittore. Narra le vicende della famiglia Niro, Enrico e Francesca, e del loro figlio undicenne, Massimo, durante gli anni del fascismo (1935-36) e nel paese di Casacalenda. Il romanzo fu definito da Giuseppe Ungaretti *un'opera di poesia*, e di poesia si tratta perché

Rimanelli si rifà, ancora una volta, a quella realtà storica conferitagli dalle vicende degli emigrati; vicende che egli ha seguito, come si è visto, sempre da vicino in ogni sua opera, perché da esse fa seguito l'itinerario legittimo suo proprio, la ricostruzione romanzata della sua esistenza.¹⁰⁰

⁹⁸ G. RIMANELLI., *Una Posizione Sociale*, Firenze, Vallecchi, 1959, p. 25.

⁹⁹ U. ECO, *Sulla Letteratura*, cit., p. 14.

¹⁰⁰ C.A. MEZZACAPA, *Una Posizione Sociale: la caduta degli dei*, in *Su/Per Rimanelli*, in «Misure Critiche», a. 17-18, n. 65-67, Napoli, Fratelli Conte, 1987-88, p. 87.

L'Autore rivive, attraverso le avventure, le paure e le angosce di Massimo, le sue stesse esperienze di fanciullo. Il protagonista del romanzo, perché ancora fanciullo, è impaurito dagli eventi, dai personaggi e dalla realtà che lo circondano, durante una notte di catarsi; scoprirà un mondo adulto, duro e spesso impietoso, dove il tempo reale e il tempo fantastico, il presente e il passato si fondono. In una lettera ritroviamo la trama del romanzo e considerazioni critiche personali che Rimanelli invia al suo editore Vallecchi:

Una Posizione Sociale è uno schermo su cui l'illusione, il dolore, la stupidità, la sconfitta sono semplicemente le ombre di un inferno quotidiano. Soltanto quando si è raggiunta la *coscienza* di ciò che si è, quindi il terrore della completa vuotaggine, del non-senso, anche la posizione sociale –difesa o ambita- si sfascia ai nostri occhi. L'uomo, allora, varca la terra di nessuno, si restituisce a una insensata innocenza. Don Mariano Scevola, barone dei Marsi, tradito da una donna che, socialmente, val meno di lui, potrebbe ricorrere, come altre volte ha fatto, all'arma della prepotenza e dello scandalo: ma non lo fa, e non per salvare il simulacro di un onore al quale non crede più, unicamente perché *non ne vale la pena*:unicamente perché uno scandalo costringerebbe ancora a soffrire, quindi a vivere nella vita *degli altri*. Massimo Niro, il ragazzo, al quale bisogna dare un avvenire, al termine di una notte eccezionale per lui, ascolta dentro di sé il nascere di una nuova voce che lo rende oscuramente consapevole dell'irragionevolezza degli slanci umani che non riescono neanche a preservare intatte le fedi. Non esistono dèi nell'infanzia, e se esistono non dovrebbe mai esserci la notte per essi, perché nella notte gli dèi sono di carne e paura, esseri comuni e abominevoli. Antonio Dominick, il vecchio del jazz, non vive che per il ricordo del massacro al quale è scampato nelle prigioni di New Orleans, nel 1891, e si illude di aver vinto sulla morte, di essere diventato eterno come l'insonnia che non gli dà più dolore. Ma per sentirsi al centro della vita ha bisogno di calore e di voci; diversamente la follia, nascosta dentro la vecchia tromba, è in agguato appunto per restituirgli l'antico terrore. Cesare, il forestiero, è un enigma soltanto per chi crede nel male, allo stesso modo in cui lo è il pretore. Antonio Dominick, invece, accetta Cesare per quello che è: un uomo libero che ha il diritto, se non le ragioni, di inseguire il suo bene perduto, anche se l'amore è fatalmente compromesso dall'adulterio, da precise leggi morali. Per la morale, dunque, questi personaggi sono tutti quanti dei corrotti e dei corruttibili? No, perché la corruzione è anche violenza. Ma due soltanto si

salvano interamente sugli altri: il barone e il bambino, perché hanno saputo vedere più in là.¹⁰¹

Rimanelli stesso ci dà le chiavi di comprensione del romanzo, dove il bene e il male s'intrecciano attraverso le scelte di vita dei vari personaggi. Romanzo la cui trama è anch'essa nascosta nelle situazioni, nelle emozioni e nei dialoghi dei personaggi che agiscono in ambientazioni che hanno un effetto coloristico assimilabile, non a caso, a quello impressionistico. Un narrare per quadri di vita dove anche il luogo gioca, la sua parte. Lo scrittore, che narra in prima persona, essendo il romanzo assimilabile all'autobiografia, sembra rimanere sempre in disparte, perché i sentimenti e sicuramente anche i giudizi personali vengono espressi dall'azione di fatti e personaggi. Il sistema narrativo è esso stesso un intreccio di voci, dove però la voce del narratore ha un ruolo fondamentale, come di direttore d'orchestra che sa come e quando dare voce ai personaggi. "Essi parlano tra loro attraverso i dialoghi oppure fra sé e sé ed esprimono in parole i loro pensieri".¹⁰² Lo scrittore fa parlare direttamente i suoi personaggi e così facendo crea una minore distanza tra i lettori e il mondo narrato. Quando leggiamo le parole che i personaggi pronunciano è come se fossimo tanto vicini da poterli ascoltare. E qui si riscontra, ancora una volta, la capacità narrativa rimanelliana nel rappresentare parole e pensieri. Emerge la forza delle parole rimanelliane perché da quelle parole emergono idee, trame, personaggi, atmosfere, emozioni. La straordinaria capacità linguistica dello scrittore, ancora una volta nel romanzo *Una posizione sociale*, è riuscita a trovare le parole giuste, nitide come una fotografia o un quadro impressionista o ammalianti come una musica, capaci di colpire il lettore e aprirgli nuovi orizzonti. Indimenticabili i personaggi di *Una posizione sociale* a partire dal nonno Dominick:

Per di più egli pensava di essere diventato un vecchio cavallo che dorme in piedi pochi attimi, con il corpo che non sente più la grande stanchezza né cerca più il lungo riposo. Anche gli occhi s'erano fatti più chiari e più lontani. Potevi navigarci dentro. Non saresti mai arrivato ad una spiaggia. La verità è che in un primo momento aveva cercato di resistere al sonno. Se lo portava a spasso come si fa coi bambini che si vuole distrarre. Non lo voleva sugli occhi, non lo voleva nel letto. Poi aveva cessato anche di attenderlo e di lottare. Era finalmente

¹⁰¹ Questa lettera appartiene al volantino della casa editrice Vallecchi, in cui viene riportato anche il giudizio critico di Giuseppe Ungaretti riguardante il romanzo *Una Posizione Sociale* di Giose Rimanelli.

¹⁰² *Il libro degli strumenti per l'analisi del testo*, a cura di Manuela Baiocchetti...[et al.], Milano, La Nuova Italia, 2003, p. 218.

diventato immune. Tuttavia, per precauzione, chiamava intorno a sè gli amici. E gli amici riempivano le sue notti. Si trattava, in fondo, di sopravvivere al buio. Di non restare mai solo con il sonno e il buio. Aveva strane fissazioni nonno Dominick. E vuoi che dipendesse dalla sua diretta influenza, vuoi che il mio carattere fosse di natura apprensiva, anch'io mi convinsi presto di non poter restare solo, specie la notte. Mi stavo ammalando di una nuova malattia.¹⁰³

La paura del buio e la paura del sonno.¹⁰⁴ Di questo soffre Dominick, il nonno di Massimo. Quindi, la resistenza del nonno Dominick ad addormentarsi, al lasciarsi andare serenamente al riposo notturno può ora, ancora con più certezza, essere attribuito al fatto di essere scampato al linciaggio di 11 italiani a New Orleans nel 1891. Dominick non può liberarsi dal ricordo ossessivo e traumatico e “riracconta, quasi ogni sera, come in un rituale, come lui s’era salvato, fuggendo poi fino al Canada – una fuga lunghissima, di cui Rimanelli non parla”.¹⁰⁵ Il buio nell’immaginario collettivo, e quindi anche per quanto riguarda il vecchio nonno americano Dominick, elimina i contorni della realtà e lascia libera la fantasia di elaborare i contenuti più spaventosi perchè la notte rappresenta un momento di rottura rispetto all’equilibrio rassicurante del giorno. La notte acquista i contorni di un luogo sconosciuto e misterioso, in cui ci si sente più esposti ai pericoli, e alle paure nascoste del profondo, che di giorno riusciamo più facilmente a tenere sotto controllo. Rimanelli per conoscere, capire e scrivere il romanzo è stato quindi costretto a ripercorrere a ritroso il viaggio che aveva fatto il nonno, è dovuto andare a New Orleans, camminare nelle stesse vie dove aveva camminato il nonno, andare in barca sul fiume Mississippi, parlare con gli scaricatori, sentire i vecchi suonatori di jazz e guardare lo stesso panorama che aveva ammirato il nonno tanti anni prima. E tutto questo per ritrovare la storia dell’eccidio del 1891, approfondirla attraverso uno studio attento dei giornali dell’epoca e capire, ma soprattutto ricordare quel nonno che suonava la tromba, quella stessa tromba che il nonno s’era portata a Casacalenda.

¹⁰³ G. RIMANELLI, *Una Posizione Sociale*, cit., p. 26.

¹⁰⁴ Dal Canada arriva la notizia del legame inscindibile tra insonnia e paura del buio. Infatti una recente ricerca canadese fa luce su una delle cause di origine psicologica che potrebbero scatenare l'insonnia. Le dottoresse Taryn Moss e Colleen Carneyu dell'Università di Ryerson (Toronto, Canada), hanno condotto uno studio su un campione di 93 studenti, presentato al Congresso annuale tenutosi a Boston dell'Associated Professional Sleep Societies. I risultati sono stati stupefacenti: la metà dei soggetti affetti da insonnia o con problemi legati al riposo notturno avevano avuto paura del buio da bambini (o da adulti).

¹⁰⁵ Cfr. *Rimanelliana. Studies on Giose Rimanelli*, edited by Sebastiano Martelli, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2000, p. 122.

«Il mito cresciuto in lui durante tutta l'infanzia e l'adolescenza si rafforzava con la realtà e dominava il tempo, anche se il periodo scelto per il racconto era soltanto una sera, diventata poi mattina».¹⁰⁶

E in quella sera il nonno racconta sulle note del jazz a un largo gruppo di compaesani la sua storia americana. E l'atmosfera è mitica, un tempo che lo scrittore è riuscito a fermare rendendolo presente, passato e futuro. L'autobiografismo si trasforma in mito personale. Il romanzo *Una posizione sociale* può essere, quindi, preso come modello centrale dell'intera opera rimanelliana, dove il mito dominante è e rimane la tromba jazz del nonno. Un nonno che dorme all'impiedi, aggiusta ombrelli e suona la tromba.

L'impossibile e il vero, la realtà e l'irrealtà dominano nella figura del nonno davanti al quale il bambino Massimo-Giose rimane incantato per sempre. Un bambino che è già uomo, che capisce le cose e da solo protegge la madre in preda alle doglie del parto. Sarà lui a cercare qualcuno che possa assistere la madre, ma in questa ricerca si perderà nella notte. Si recherà prima a chiamare il nonno, che già altre volte aveva aiutato, ma il nonno sta celebrando insieme ai soliti amici l'anniversario dell'eccidio di New Orleans, come fa ogni anno, e Massimo si intrattiene con loro.

Quando ritornerà vedrà Stella Gomena, la moglie del barone Don Mariano Scevola con il pittore. Avrà poi la sorpresa di vedere che il bimbo, anzi una bimba pelle e ossa è già nata. La scena iniziale è dominata dalla solitudine di Francesca, la madre, come testimonia il seguente dialogo fra lei e il figlio Massimo:

«Massimo!» Andai a capo del letto. –Se ti dico di uscire, ma più tardi, quando te lo dirò, mi andrai a chiamare il nonno e Assunta Donato? –Sì. –E il nonno anche. Il nonno ha fatto tutto quando sono nata io. –Sì. –Così va bene. Sono più tranquilla. Mi prendi quella pezza? Presi la pezza che stava a scaldare al braciere, sulla guarnizione a cupola, e lei se la stese sulla fronte. –Fa freddo. Avrei dovuto mettere un'altra imbottita –disse. Si rigirò con la testa bendata verso il muro. –Capita di fare tanti viaggi e sei felice. Poi, a un certo punto, ti capita di restare sola sull'autobus. –Mamma, ci sono io! Ma lei tornò a scuotere la testa. Disse: –È sempre quando hai bisogno di compagnia che la compagnia manca. Ed è sempre quando si fanno dei viaggi che ti succede qualcosa.¹⁰⁷

¹⁰⁶ G. RIMANELLI, *Una Posizione Sociale*, cit., p. 188.

¹⁰⁷ ID., pp. 82-83.

La figura di Enrico, marito di Francesca, nonché padre di Massimo è assente dalla scena perché, come sanno bene in famiglia, non è in grado di gestire la situazione del parto. La paura di perdere la moglie lo fa essere assente, e anche quando ritornerà sarà ubriaco, quindi di nessuna utilità pratica. Massimo cerca di darsi da fare, ma è comunque un bambino, per cui, le sue buone intenzioni non raggiungono l'obiettivo di aiutare veramente la madre. La situazione si risolverà, comunque, positivamente con l'intervento di Stella Gomena, e alla bambina sarà dato il nome di Stella. Massimo è un bambino sensibile e apprensivo, che si trova a vivere realtà più grandi di lui con sofferenza e dolore. Il protagonista, alter-ego dello stesso Rimanelli, vive con intensità e agitazione, quasi angoscia, gli avvenimenti della notte perché anch'egli ha il terrore della perdita materna, alla quale è legato da un rapporto unico di amore, tenerezza, compassione per le sue sofferenze verso le quali si sente impotente e incapace effettivamente anche di chiedere aiuto, e allo stesso tempo prova soggezione per questa donna che vive la sofferenza in solitudine.

Entrai in cucina dove la luce (come mai non l'avevo notata prima?) era accesa. Francesca stava lì tranquilla, in camicia da notte, accoccolata presso il focolare.

-Perché non hai chiamato? Vidi che arrossiva come se fosse stata pescata in flagrante e come del resto arrossivo io quando, approfittando degli altri che dormivano, sgusciavo in cucina a masticare pezzi di pane, pieno di sonno e di fame, e lei compariva sulla porta, con quella camicia da notte lunga, a guardarmi con la fronte corrugata. -Bé, non stare lì impalato -disse brusca. -Vieni ad aiutarmi. L'aiutai a tirarsi su e a mettersi seduta su di una sedia alta e dura. Poi lei girò la testa verso la spalliera. Disse: -Non stare a guardarmi. Prendi un po' di carta e mettila sotto le ginestre. Sono umide, non prendono subito. Obbedii, senza guardarla. Mi chinai e accesi la carta, due giornali appallottolati. Presero fuoco sopra la carta le sterpaglie, e quando la carta finì di bruciare e la fiamma s'alzò, vi soffiai sopra, riempiendomi gli occhi di fumo. -E adesso? -Fa bollire dell'acqua. Poi torna a letto. Cercavo di non guardarla. Ma era difficile non guardarla. Aveva addosso quella camicia da notte lunga e teneva le mani incrociate sul ventre. Di tanto in tanto, come urtata da brividi, poggiava il capo sulla spalliera e una mezza luna di collo saltava fuori dal merletto della camicia. Quando reclinava la testa le sue mani correavano alla faccia alla bocca ai denti, e

restava così un secondo, senza fiato. Presto però si ricompondeva, e la sua voce riassumeva i toni di prima, un po' aspri e autoritari.

-Non devi alzarti –disse. –La casa non è riscaldata. –Ho il cappotto. –Non dovevi alzarti lo stesso. Tuo padre è sempre così. –Così. –La sua disgraziata paura! –si lamentò con rancore. –Un uomo che ha paura delle cose naturali. – Vado a svegliarlo. Gli butto addosso dell'acqua –dissi. Lei sorrise, e sorrisi anch'io, consolato.¹⁰⁸

La narrazione fonde tempo reale e tempo immaginario e si sviluppa attraverso un flusso di coscienza dell'io narrante che concentra la propria attenzione sulla propria infanzia. La figura della madre, con la quale il protagonista Massimo ha instaurato un legame fortissimo, si contrappone alla figura antagonista del padre, autoritario e maschilista. Opposta alla figura paterna è quella del nonno Dominick, rientrato “al paese dall’America insieme ai fantasmi di una tragica vicenda di emigrazione”.¹⁰⁹ La struttura del romanzo, in cui manca la scansione in capitoli, è costituita da un prologo e da un epilogo che racchiudono il blocco centrale compositivo datato 15 gennaio 1937. Il flusso continuo della memoria dell'io narrante si esplicita attraverso una lunga confessione dove non mancano flashback, monologhi interiori, filastrocche, nenie e testi di musica jazz. Attraverso la scrittura l'io narrante vuole “dare un senso alle voci dell'infanzia”¹¹⁰, quell'infanzia che si muoverà verso l'adolescenza, in una sete febbrile di illusioni, sogni, miti e avventure. Un vero e proprio viaggio letterario e poetico dall'infanzia all'adolescenza, fra realtà e sogno. *Una posizione sociale* si rivela essere, quindi, una fusione fra tempo reale e tempo fantastico ma anche:

un full *immersion* nel mondo dell'emigrazione italiana, alla ricerca di una impossibile composizione delle scissioni esistenziali e culturali tra le sue radici e quel nuovo mondo di cui la madre gli aveva trasmesso significanti frammenti ed echi di lingua e di immaginario¹¹¹.

¹⁰⁸ ID., pp. 175-6.

¹⁰⁹ S. MARTELLI, *Rimanelliana*, cit., p. 25.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 26.

¹¹¹ *Ibidem*.

Secondo Michael Ricciardelli “l’America descritta in questo romanzo non rappresenta il futuro, cioè la speranza, piuttosto il passato e i suoi errori”¹¹². All’inizio del romanzo il giudice Aggesi così definisce la figura paterna:

Mio padre è uno sconosciuto che sta in America da oltre trent’anni...Ma l’America è lontana, le lettere probabilmente si smarriscono, e anche mio padre si è smarrito in America.¹¹³

La tragedia dell’esperienza dell’immigrazione si riscontra anche nelle parole scelte dal nonno Tony Dominick che ha già deciso l’epitaffio che deve essere inciso sulla sua tomba:

I was born in New Orleans
I saw Memphis and St. Louis
I lived in Montreal
I died in a foreign land.
If I was mad and married
If I was mad and left the boys behind
I worked still like a slave
First on the show-boats then in the mines.¹¹⁴

Alla fine del romanzo Massimo è mandato a studiare lontano dal paese grazie all’aiuto economico di Stella Gomena. “...m’incamminai con mio padre verso la stazione, facendomi ballare il tacco di Stella Gomena nella tasca dei pantaloni lunghi”.¹¹⁵ Rimanelli termina il romanzo con una nota di ottimismo e speranza. Il viaggio educativo di Massimo verso un futuro di speranza può finalmente iniziare.

¹¹² M. RICCIARDELLI, *Development of Giose Rimanelli’s Fiction*, cit., p. 389.

¹¹³ G. RIMANELLI, *Una Posizione Sociale*, cit., pp.14-15.

¹¹⁴ *Ivi*, pp.71-72.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 205.

1.5 Il Mestiere del Furbo

(1959)

Rimanelli, per Giambattista Faralli, “come scrittore e come intellettuale ha voluto essere troppo sincero, troppo artista, troppo personaggio e interprete di sè stesso”¹¹⁶. Ed espressione di questa scelta e di quella mancanza di astuzia letteraria è senz’altro *Il Mestiere del Furbo* (1959)¹¹⁷, opera che gli stessi editori hanno definito “una vera opera critica, del costume però, prima che specificatamente della narrativa italiana contemporanea”¹¹⁸. E sono sempre gli stessi editori a convenire sul fatto “che un giovane scrittore che non goda le simpatie di certi ambienti, non può oggi contare su un successo di pubblico, che lo imponga di prepotenza”¹¹⁹. A.G. Solari, era lo pseudonimo con cui l’autore, Giose Rimanelli, firmava gli articoli di critica letteraria della fortunata rubrica dello “Specchio”, periodico diretto da Giorgio Nelson Page. Articoli che, poi, andranno a confluire ne *Il Mestiere del Furbo*, che diventerà, suo malgrado, sul finire degli anni cinquanta, una pubblicazione scomoda e come tale darà non facili grattacapi al mondo letterario dell’epoca. La denuncia aperta, che Giose Rimanelli fa, è contro una narrativa di circolo letterario che non ha propositi di influenza e funzione pubblica. Lo scrittore, che cessa di essere uomo pubblico per divenire uomo di salotto, svilisce la sua stessa funzione che dovrebbe essere di responsabilità che è l’essenza poi dell’atto dello scrivere. *Il Mestiere del Furbo* è un’opera di rottura dell’establishment letterario dell’epoca, opera critica per eccellenza che fa riflettere su dove va la letteratura in Italia, che si pone domande, che cerca di dare risposte, opera scritta come invito all’approfondimento critico, letterario e di costume. Lo scrittore esordisce nell’apertura all’opera affermando che:

La storia letteraria di domani sarà fatta dagli almanacchi, dalle notizie di Berenice, dai ricevimenti e dalle presenze scrupolosamente registrate nei tali salotti, ai tali pranzi, alle tali soste presso il libraio Rossetti di Via Veneto o nelle seminascoste salette del Caffè Canova dove pallidi letterati auspicano a chiacchiere, a gomitate, a urtoni un neo rinascimento¹²⁰.

E Rimanelli continua la sua fervida asserzione convinto che:

¹¹⁶ G. B. FARALLI, cit., p. 10.

¹¹⁷ G. RIMANELLI - (A.G. Solari), *Il Mestiere del furbo*, Milano, Sugar Editore, 1959.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 5.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 7.

¹²⁰ *Ivi*, p.11.

Lo scrittore che pretenda di starsene chiuso in casa sua, lontano da tutto e da tutti, dedito soltanto –come certi abati del periodo Impero – ad attizzare il sacro fuoco domestico, coltivando il proprio giardino letterario, non s’illuda di trasmigrare ai posteri: egli non esisterà per essi dal momento che non esiste per le amicizie contemporanee. (...) L’uomo si muove nell’ambito della società. L’uomo si è sempre mosso nell’ambito della società. L’uomo è una forza sociale in seno alla società. L’uomo è sempre stato una forza sociale in seno alla società. La differenza tra l’uomo del passato e l’uomo dei giorni nostri, consiste nel fatto che in passato l’uomo non aveva assunto coscienza di sé come forza sociale. Oggi invece egli ha effettivamente assunto coscienza di sé come forza sociale.¹²¹

Giose Rimanelli, come Stephen Spender, è convinto che “l’uomo non trova giustificazioni qualora non abbia assunto coscienza di sé come forza sociale”.¹²² Ed è proprio l’indignazione rimanelliana contro un sistema corrotto, unita ad “un’accurata sincerità di fondo”¹²³, che viene apprezzata da Leonardo Sciascia che ne esalta le qualità letterarie e critiche:

Considerando come elemento marginale la cronaca di costume, la rivelazione degli intralazzi e delle usurpazioni, il libro resta valido come documento di «educazione letteraria» di un giovane scrittore. Storia della formazione, delle sue preferenze, dei suoi sentimenti e risentimenti dentro la società letteraria del suo tempo; oltre che come tentativo di rompere il conformismo, la pigrizia, l’omertà che indubbiamente gravano sulla nostra letteratura contemporanea. Quali che siano state le ragioni che hanno spinto Rimanelli ad assumere, sotto il nome di Solari, questa posizione di accusa; e quali che siano i giudizi, obiettivamente sbagliati o da noi non condivisi, su determinati libri e scrittori d’oggi, bisogna dargli atto di una sincerità e di un coraggio di cui, purtroppo, pochissimi sono capaci. Sincerità e coraggio che non riconosciamo soltanto nel fatto di aver rivelato le magagne, gli intralazzi e le «cosche» (non a caso usiamo un termine della mafia) che regnano nella società della «gente di lettere» (e poteva in una società tessuta di prepotenze e di intralazzi, di bigottismo e di «dolce vita», come quella italiana d’oggi, restare

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² S. SPENDER., *Engaged in writing*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1958.

¹²³ S. MARTELLI, *Rimanelliana*, cit., p. 39.

immune il mondo delle lettere?), ma anche, e soprattutto, nel fatto di aver voluto dare un ragguaglio sulla situazione della nostra letteratura narrativa che, nonostante le preferenze esclusive e le personali rivendicazioni e proposte, è senza dubbio più probabile, più efficace, più chiaro di quello che tanti critici di mestiere ci offrono.¹²⁴

E Sciascia continua la sua lucida analisi affermando che:

Forse Rimanelli, lasciandosi prendere la mano da risentimenti e indignazioni particolari, non ha sufficientemente messo in luce quello che si può considerare il nocciolo della questione; che, a parer nostro, è questo: è la carenza di cultura a promuovere il malcostume, e non il malcostume a impoverire la cultura. (...) E come per mancanza di cultura, di tradizione, di senso della storia, la politica è soltanto espressione di particolari interessi e clientele, «mestieri di furbi» per dirla come Rimanelli; così in quella che si suole chiamare «la repubblica delle lettere», per uguali carenze, si stabilisce un costume di interessi particolari, di clientele, di mistificazioni, di usurpazioni.¹²⁵

Sciascia non aveva torto a sottolineare il fatto che *Il Mestiere del Furbo* rimane il contributo letterario di uno scrittore che cerca di rompere il conformismo della società letteraria del suo tempo. Gli articoli di A.G. Solari suscitarono violente proteste da chi ne era stato vittima, ma anche simpatie da parte di quel pubblico che per la prima volta vedeva la denuncia dell'ipocrisia e del compromesso in campo letterario. L'8 gennaio 1960 Giovanni Titta Rosa pubblica un articolo riguardante *Il Mestiere del Furbo* sul "Corriere Lombardo" dal titolo "Faceva il furbo ora si è scoperto". Il critico abruzzese risponde agli attacchi rimanelliani puntualizzando la differenza fra l'essere furbi, che secondo lui "è propria delle bestie, e l'essere intelligenti che è caratteristica prettamente umana"¹²⁶ e continuando poi, con la sua accorata difesa di Bocelli e Enrico Falqui, entrambi attaccati da Rimanelli nei suoi articoli. Titta Rosa arriverà ad affermare:

In quanto al Giose Rimanelli, questo nome non ci diceva gran che.
Leggicchiammo qualche anno fa un romanzetto dove si raccontava qualcosa

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 40.

¹²⁶ *Ivi*, cit., p. 42.

della Resistenza e lotta partigiana vista dal lato dei repubblicani; tentammo di leggere più di recente un altro romanzetto che raccontava qualcosa di un Sud italiano abbastanza enfatico ed arbitrario e di un paese esotico altrettanto generico, in uno stile anfanante e gonfio, come quei salsicciotti di carne di maiale tritata e pimentata di varie spezie, ma insaccati male, tanto che presto ci fa la muffa.¹²⁷

Titta Rosa è incapace di dare un giudizio critico letterario adeguato non solo su *Il Mestiere del Furbo*, ma anche sul romanzo *Una Posizione Sociale*, che egli definisce romanzetto; e il disco allegato al libro, allora novità assoluta in campo editoriale, verrà considerato anch'esso brutto; due trombe sfiatate dello scrittore e del musicista-scrittore. Titta Rosa non riesce nella sua critica puntigliosa e poco profonda a capire il discorso rimanelliano che verteva soprattutto sul malcostume e su più importanti scelte morali e professionali. Cosa questa che Rimanelli aveva spiegato in *Molise Molise* quando ammetteva che:

La critica che io combattevo era quella della confusione e dell'incoscienza, della premeditata vendetta, dove il sacrificio, il valore, l'onestà, il genio, la tradizione e la contemporaneità venivano ufficialmente vilificati e ridotti a non storia, non tradizione, non vita, non futuro, non speranza. Quale futuro, quale speranza, quale onestà può esserci in una critica quale quella presentata dal buon «restiamo a galla» Titta Rosa, nell'articolo inconsistente e villano già ricordato?¹²⁸

Rimanelli esprime, senza false ipocrisie,

«cos'è la nostra letteratura: quando c'è, è necessario che l'autore che la fa si mischi al branco, e quando non c'è l'autore viene inventato di sana pianta, con premeditata incoscienza, e portato avanti come su di una picca».¹²⁹

Lo scrittore è comunque convinto che

¹²⁷ *Ivi*, p. 43.

¹²⁸ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, cit., p. 138.

¹²⁹ *ID.*, *Il Mestiere del Furbo*, cit., p.15.

una letteratura nella seconda metà del XX° secolo esista, pur non avendo ancora dato il suo genio, perché la sua grande voce europea esiste, viva e prepotente, anche fuori degli almanacchi e dei circoli letterari.¹³⁰

Rimanelli valuta negativamente l'incoerenza critica del Falqui quando mette in discussione Manzoni e Verga e l'importanza di Svevo. Falqui rifiuta, secondo Rimanelli, di accettare l'idea che in quegli anni fra le due guerre "le più reali possibilità di rinnovamento" provenissero dalla Venezia Giulia, Svevo, o dalla Sicilia, Giovanni Verga, o dal senese Federigo Tozzi, o da influssi stranieri. Enrico Falqui incarna per Rimanelli l'hidalgo di una categoria, quella di quei "critici letterari, nati e invecchiati in una stagione letteraria, patiti della contemporaneità, che oltre non sanno spingersi, e tuttavia sono petulanti e insidiosi, mezze maniche eterne".¹³¹ Per Rimanelli, come per Ezra Pound, "la grande arte deve essere necessariamente parte della buona arte, deve portare una testimonianza vera perché cosa eccezionale in sé".¹³² L'unica critica veramente perversa sarà quella di coloro che rifiutano di dire ciò che pensano, veri e propri parassiti che non hanno una vera e propria convinzione personale, ma intanto scrivono come Falqui, Bellonci, Bocelli. Rimanelli narra il tragico caso di un premio letterario *e dell'automobile* istituito dall'ACI e presieduto da Bocelli; lo stesso Bocelli chiese ai giurati di votare per una certa Signora Pia D'Alessandria, non tenendo conto del valore di scrittori come Carlo Levi, Giuseppe Berto, Milena Milani. Il premio consisteva in una 1100 Fiat. La giuria ammise di essere stata indotta a votare la D'Alessandria, e lo stesso Levi si ribellò. Alla fine la giuria decise di dare due premi: una 600 a Carlo Levi e una alla Pia D'Alessandria. Rimanelli denuncia il fatto, ma ammette che a lui Bocelli non interessa né come critico né come uomo, ciò che gli preme rilevare è soprattutto l'episodio come esempio di malcostume, riportando ancora una volta, non a caso una frase di Ezra Pound "molti critici, i falsari, andrebbero puniti e disprezzati in proporzione della loro serietà delle loro colpe".¹³³ E una delle colpe di questi critici è "l'aver buttato a mare chi non scrive capolavori del ridicolo"¹³⁴ come Rimanelli ricorda a proposito di Giuseppe Berto, scrittore fra i più dotati e autentici della sua generazione. Giuseppe Berto, scrittore e prigioniero di guerra, sbarcato a Napoli nel 1946, proveniva dagli Stati Uniti dove aveva iniziato a scrivere nel campo di concentramento il suo primo romanzo *Le Opere di Dio*, pubblicato nel 1950. *Il cielo*

¹³⁰ *Ivi*, p. 16.

¹³¹ *Ivi*, p. 18.

¹³² *Ivi*, p. 233.

¹³³ Ezra Pound, *The Egoist*, 1913.

¹³⁴ G. RIMANELLI., *Il Mestiere del Furbo*, cit., p. 238.

è rosso, suo capolavoro indiscusso, fu scritto a Mogliano Veneto dopo il ritorno dalla prigionia e pubblicato nel 1948. Giuseppe Berto, professore di lettere, dopo il successo del secondo romanzo decise di rinunciare alla scuola. Lo scrittore fu ben accolto nell'ambiente letterario dominante anche se più tardi, come afferma Rimanelli,

la critica si accorse della sua intransigenza morale, del suo spirito aggressivo, del suo orgoglio stizzoso e della fermezza con cui, rifiutando i compromessi, si era dedicato alla professione di scrittore.¹³⁵

Il cielo è rosso di Giuseppe Berto è il romanzo che segna l'inizio di quel dopoguerra letterario; romanzo di valore e sicuramente il miglior romanzo di quel periodo che caratterizzò il passaggio della Seconda Guerra Mondiale sull'Italia. Un romanzo che, senza dubbio, serve a non perdere la memoria degli orrori e che, nello stesso tempo, si presta ad una lettura giovanile perché vi si trovano elementi di riflessione culturale e umana. Il romanzo si apre con una citazione dell'evangelista Matteo:

«Di sera voi dite: Tempo bello, perché il cielo è rosso; al mattino, poi: oggi, tempesta, perché il cielo è rosso cupo. Ipocriti! Voi sapete distinguere l'aspetto del cielo e non sapete conoscere i segni dei tempi! Una generazione malvagia e adulta domanda un segno, ma non le sarà dato altro segno che quello di Giona».¹³⁶

(Matteo, XVI, 2, 4)

E il cielo, muto testimone dell'orrore, è sempre presente nel romanzo di Berto. Un cielo che solo alla fine del romanzo sarà propizio di speranza e vita nuova:

Ma poi le nubi se ne andarono dal cielo, e l'aria fu più limpida che nell'estate, e il sole più splendente, anche se meno caldo. I suoi raggi penetravano ormai profondamente entro i portici esposti a mezzogiorno, e le ombre erano lunghe sul terreno, anche quando il sole si trovava al culmine del suo giro.¹³⁷

¹³⁵ ID., p. 239.

¹³⁶ G. BERTO, *Il cielo è rosso*, Milano, Rizzoli Editore, 1969, p. 5.

¹³⁷ *Ivi*, p. 402.

Nell'analisi rimanelliana, il giudizio positivo sul romanzo di Giuseppe Berto si allarga sulla riflessione letteraria del fiorire di scrittori, degni testimoni e “degni protagonisti dell'avventura letteraria del dopoguerra”¹³⁸ fra i quali ricordiamo Moretti, Elio Bartolini, Rea, Pomilio, Montesanto, Prisco, Fenoglio, Compagnone, (...). Rimanelli a proposito di questi scrittori ha il coraggio di affermare che

la critica italiana ha odiato, da Berto in poi, tutti (o quasi) i protagonisti dell'avventura letteraria del dopoguerra. Li ha odiati e li osteggia. Quando non riesce ad ignorarli ne parla acido. Se può, li cancella.¹³⁹

Nell'accorata denuncia dell'oblio in cui cadono scrittori di valore e talento, Rimanelli non tralascia affatto di rilevare che la critica ufficiale premia opere incredibilmente sciocche come *I delfini sulle tombe* di Giuseppe Cassieri e tralascia opere come *Gli zii di Sicilia* di Leonardo Sciascia o *Le memorie del vecchio maresciallo* di Mario La Cava. Talmente elevato è il risentimento dello scrittore nei confronti della critica salottiera da fargli quasi gridare:

«È incredibile: ma pare che questa nostra storia contemporanea debba farsi necessariamente ed unicamente con gli sfondati bidoni della spazzatura».¹⁴⁰

Rimanelli si compiace di dedicare agli scrittori meridionali una critica letteraria obiettiva e scevra da considerazioni salottiere o di costume. A proposito di La Cava, calabrese di Bovalino e sognatore che “trascorre i giorni a registrare i battiti della vita”¹⁴¹, e del suo romanzo *Le memorie del vecchio maresciallo*, Rimanelli ne traccia una superba recensione nel *Il Mestiere del Furbo*, quando definisce il romanzo “di una preziosità da antiquariato”¹⁴² in quanto La Cava ha scritto un'opera meridionalista ricostruendo la rivolta meridionale nei primi anni del nuovo Regno d'Italia. Il personaggio principale del romanzo è un maresciallo dei carabinieri di novantasei anni che, grazie ad una memoria fedele, riesce a ripercorrere le avventure salienti della sua vita, della sua famiglia e del suo paese. Attraverso il ritorno al passato il maresciallo ci offre una inesauribile sequela di personaggi; soldati, speciali, compari, ladri, sindaci, conti, briganti, preti, povera gente e morti ammazzati fuoriescono

¹³⁸ G. RIMANELLI, *Il Mestiere del Furbo*, cit., p. 240.

¹³⁹ *Ivi*, p. 240.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 245.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

dalla sua mente offrendo al lettore lo squarcio di un'epoca. Il giudizio critico che ne dà Rimanelli è chiaro:

Il libro di La Cava rispecchia lo sconcertante e afflitto inibito e stanco e doloroso e memorabile mondo meridionale con le sue contraddizioni, i suoi drammi, la passionalità, l'amore, il carattere che sono patrimonio di un popolo aspro, incompreso, trascurato. Pagliuzze d'oro, è vero, escono dalla bocca del vecchio maresciallo, e la Cava le ha trascritte con umana pietà servendosi di una prosa ricca di visioni.¹⁴³

Rimanelli nota con acume che tutta la narrativa meridionale è caratterizzata da scrittori, che come affermava Giancarlo Vigorelli nel 1956, sono “piegati sulla loro terra, lavorano come se si piegassero sulla loro coscienza”¹⁴⁴. Perché essi, secondo Rimanelli, “lavorano su un mondo da fare”¹⁴⁵ mentre gli scrittori di altre regioni:

(...)si trovano ad avere per materia un mondo già fatto, cosicchè risultano meno solleciti ad aggredirlo e sembrano piuttosto spingersi ad interpretarlo più o meno intervenendovi; o se vi intervengono è quasi per giocare più sulle componenti, che non sulle radici e sui vertici – e in questo senso sono narratori, se non convenzionali, certo un pò conservatori.¹⁴⁶

Per Rimanelli i narratori italiani del dopoguerra, soprattutto meridionali, hanno prodotto romanzi che non sono inferiori ai romanzi della generazione del 1920 compresi Alvaro, Répaci, Moravia e Vittorini. E Rimanelli non si ferma a considerare il valore letterario degli scrittori post-bellici italiani ma eccolo, da gran conoscitore della narrativa internazionale, sveltare in alto, e citare scrittori come Truman Capote, autore di *Altre voci altre stanze*, Norman Mailer e *Il Nudo e il Morto*, James Jones e *Da qui all'eternità*, Ralph Ellison e *Uomo Invisibile*, Stanford Whitmore e *Solo*, Carson McCullers e *The ballad of the Sad Café*, e anche i libri di Salinger, Hortense Calisher, Malamud, Herbert Gold. Rimanelli è fermamente convinto che la nuova generazione di scrittori americani sia superiore alla generazione di scrittori dei primi anni 20, compresi Dos Passos, Faulkner e Francis Scott Fitzgerald. E la

¹⁴³ G. RIMANELLI, *Il Mestiere del Furbo*, cit., pp. 245-246.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem.*

ragione è semplice: gli scrittori post-bellici, a differenza dei secondi, “prima di pensare a come va scritta un’opera, pensano a ciò che è la vita”¹⁴⁷, proprio quello che pensavano Dostoyewskij o Cékov, anche se l’epoca è un’epoca di sofferenza, povertà, disperazione estreme.

Perché la letteratura americana post-bellica verte, secondo la critica rimanelliana, “sul tema della solitudine, dell’uomo-prigione.”¹⁴⁸ Si tratta di un “isolamento spirituale che si fa simbolo di un mondo e di una società”.¹⁴⁹ Isolamento e solitudine, temi cari anche al grande Pirandello che li aveva trattati nelle sue novelle popolate di figure di piccoli borghesi, squallidi rappresentanti d’una società privi di ideali; personaggi condannati, a causa della stessa incomunicabilità di carattere o delle avverse vicende umane, ad una solitudine senza voce e senza speranza. La raccolta di novelle dal titolo *L’uomo solo*, che è anche il titolo della prima novella, apparve nel 1922. Il linguaggio pirandelliano e gli stessi personaggi di questa prima raccolta ci riportano alla tematica della solitudine umana: all’«uomo solo» per antonomasia, “che parla per sé stesso oppure per un interlocutore inesistente”.¹⁵⁰ Solitudine che accomuna lo scrittore ai personaggi, perché anche “lo scrittore è un uomo solo”.¹⁵¹ Rimanelli riflette sul perché anche gli scrittori americani, forse anche sotto l’influenza del freudismo, preferiscano nei loro romanzi scegliere temi che trattino e soprattutto rivelino le anormalità fisiche e psichiche. Sotto questa spinta ecco la rappresentazione dei lati meno belli della vita ed ecco porsi degli interrogativi: se la letteratura è la rappresentazione della vita e la vita stessa è bene e male. Necessario se non salutare diventa il rappresentare la letteratura nella sua veridicità. Rimanelli nota che l’anormalità dell’individuo accentua l’isolamento di cui è già vittima che lo conduce ad una delusione senza speranza e a soluzioni pessimistiche della vita. La particolarità, che lo scrittore riscontra nei giovani scrittori americani, è che essi, quasi tutti, provengono dal sud degli Stati Uniti. Certo, Rimanelli, puntualizza:

«Non è detto che soltanto il sud produca la migliore letteratura attuale; e, tuttavia, soltanto questi scrittori del sud sono così ricchi di passato, di memorie, e di straordinarie visioni. Il sud italiano ha pure di questi scrittori. Si ammorbidiscono soltanto quando diventano cittadini. Vedi Giuseppe Marotta. Marotta è un osservatore con la lente di ingrandimento. E se il compito di un

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 248.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ G. RIMANELLI, *Il Mestiere del Furbo*, cit., p. 248.

¹⁵⁰ L. PIRANDELLO, *L’uomo solo*, Milano, Mondadori, 1969, p. XXXIII.

¹⁵¹ *Ivi*, p. XXXIV.

artista è quello di interpretare il proprio tempo, raccogliere e trasmettere il fiato dell'uomo a lui contemporaneo, si deve dire che Marotta, a guisa degli impressionisti, non ha trascurato nessun particolare della vita italiana, raffigurando in tipi, in macchiette, in guazzi dai colori vivaci il vario concludersi della parabola giornaliera dell'esistenza di un individuo, di un gruppo familiare, di una comunità di attori, di vite, in definitiva, che rubano sole e speranza dai bassi napoletani e dagli uffici industriali del nord, che sono personaggi in cerca d'autore sia al sud che al nord, che pieni di errori e di imprevedibili moti spirituali, si affidano alla commedia dolcemente del tempo. (...) Marotta si rivolge a brani di vita, a racconti di un giorno o di un'ora, alle piccole e grandi vicende umane che nascono e si concludono nello zenith quotidiano, riuscendo a scavare nell'intimo dell'uomo e a mettere in luce la corruzione e la miseria, con un umorismo sottile che spesso tende ai toni più facili del grottesco».¹⁵²

Critica attenta e profonda quella di Rimanelli riguardo Marotta. Chiaro è il rifiuto di Rimanelli di “un'arte calligrafica esterna alla vita e alle cose”.¹⁵³ Questa è la ragione per cui *Il Mestiere del Furbo* “trova ancora oggi una sorprendente ragione d'attualità”¹⁵⁴ perchè, nonostante siano passati anni dalla sua pubblicazione, ci offre ancora riflessioni critiche e stimoli del “panorama della narrativa del nostro ventennio postbellico”.¹⁵⁵ Uno stimolo sicuro per ritrovare “la forza della scrittura che esprima ciò che si vive e preme dentro”.¹⁵⁶

¹⁵² G. RIMANELLI, p. 219.

¹⁵³ S. MARTELLI, *Rimanelliana*, cit., p. 67.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 67.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 69.

1.6 Tragica America

(1968)

«Non mi ci è voluto molto ad accorgermi, però, che in questa città gli operai non hanno niente da raccontare, e i ricchi non hanno niente da raccontare. L'operaio torna a casa la sera stanco morto, uno straccio, ma soddisfatto del suo lavoro. (...)

Quest'operaio ha cessato anche di polemizzare, perché non ha più fiato».¹⁵⁷

(Giose Rimanelli, *Tragica America*)

La citazione è tratta da *Tragica America*, un libro pubblicato nel 1968, che contiene le riflessioni di Giose Rimanelli sui primi anni trascorsi negli Stati Uniti. Un libro che, come afferma Sheryl Lynn Postman, è:

«One of the least known books of novelist and poet Giose Rimanelli appears to be even to this day one of the most striking accounts of life and thoughts in the United States of the Sixties»¹⁵⁸.

Esso ci presenta e sottopone al giudizio il decennio più tormentato della storia dopo l'unificazione e il New Deal, coinvolgendo il lettore che prende parte alle vicende narrate riguardanti sì l'America, ma anche le vicende personali dello scrittore e della sua famiglia. Rimanelli nell'Introduzione mette in chiaro che:

Questo libro è fatto di umori e malumori, di racconti, conversazioni e viaggi. Si è fatto da sé negli anni, e riflette le poche gioie e i molti travagli di questi anni, i Sixties. Non è saggio né narrativa nel senso stretto, ma un gran bel pezzo di vita vissuta. Questo è il carattere che ho voluto lasciargli: presenza, testimonianza. È un libro di crisi in anni di crisi (...). È anche ciò che ho saputo vedere in anni in cui l'America bella di mio padre stava diventando l'America cieca dei figli.¹⁵⁹

¹⁵⁷ G. RIMANELLI, *Tragica America*, Genova, Immordino, 1968, p. 15.

¹⁵⁸ S. L. POSTMAN, *Crossing the Acheron: A Study of Nine Novels by Giose Rimanelli*, New York, Legas, 2000, p. 79.

¹⁵⁹ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 8.

Un testo di oltre 250 pagine con illustrazioni e fotografie dello stesso autore che guida il lettore, secondo Sheryl Lynn Postman, dentro e fuori un labirinto:

- a) The America of his own family as immigrants, and of the author's chosen destiny as eradicated from his Italian roots, and who uses toward America either an intimate or a castigating voice just as if America were a human being to love or to hate;
- b) The open face confrontation between America and Russia in the pretext of Cuba;
- c) America and Southeast Asia on the tragic involvement with Vietnam;
- d) America and Europe on the Stock market politics of dollar and gold currencies;
- e) America and the assassination of a President;
- f) America and the assassination of a Senator;
- g) America and the assassination of a major leader for the civil rights movement and the advancement of the African American;
- h) America and violence: in the ghetto, on television and the highways stormed by thousands of hoodlums on motorcycles;
- i) America and the race problem, the LSD mysticism, the drug cult, the sex escape, the campus riots, the American clergy against the Vatican, and more (...).¹⁶⁰

Postman elenca i più importanti avvenimenti americani del decennio, trattati da Rimanelli in *Tragica America*, e cita la produzione letteraria italiana che aveva avuto come oggetto l'America da *America primo amore* di Mario Soldati ad *America amara* di Cecchi e al *De America* di Piovene. Ciò che differenzia Rimanelli dagli autori e dalle opere citate è la profondità conoscitiva che l'autore ha degli Stati Uniti e della loro storia culturale, letteraria, sociale e politica, a cui si aggiungono le personali note autobiografiche all'interno della strutturazione del testo. Tocchi autobiografici che si rivelano un misto di gioia e dolore, un vero e proprio viaggio alla scoperta del mondo America che corrispondono all'evoluzione letteraria e umana dello scrittore che è sempre presente, come personaggio ed esploratore attivo, in tutti i capitoli del libro. Il libro è diviso in sei sezioni: Della Proprietà- Della Povertà- Della Violenza- Del Sesso- Della Rivolta- In cerca dell'America, e quaranta capitoli.

¹⁶⁰ S. L. POSTMAN, *A Bridge to America*, in *Rimanelliana*, cit., pp. 152-153.

Il legame comune fra le sei parti e gli stessi capitoli è la presenza dello scrittore attraverso l'io parlante. Lo scrittore avverte dall'inizio che il libro non è "un saggio né narrativa nel senso stretto, ma un gran bel pezzo di vita vissuta".¹⁶¹ Rimanelli in *Tragica America* inserisce elementi autobiografici sebbene l'oggetto del discorso non sia comunque egli stesso, ma l'America; e l'America è la protagonista e l'argomento principale di questo volume.

Tragica America è uno studio attento e approfondito di una civiltà, quella americana, in un particolare periodo, quello degli anni sessanta, ricco di piccole e grandi rivoluzioni culturali e politiche. Sono presenti riferimenti autobiografici dello scrittore, perchè la famiglia è emigrata, prima in Canada e poi nella città di Detroit. Un libro che si propone come *summa* o *bilancio* di ciò che si è lasciato alle spalle (la cara terra amata molisana), ma soprattutto di quanto si è trovato in questa nuova civiltà, che egli sa indagare e valutare profondamente, tanto da offrire al lettore un quadro unico di come sono realmente gli Stati Uniti. *Tragica America* può considerarsi un vero e proprio viaggio alla scoperta di una realtà, quella americana, che nel bene e nel male offre opportunità di crescita e realizzazione a tutti coloro che ne sanno accettare i problemi e le contraddizioni. L'io narrante confronta la propria storia con quella del paese che lo ha accolto in un percorso ambivalente, da un lato l'analisi del proprio percorso personale di uomo-scrittore, dall'altro il viaggio alla scoperta di un paese che spesso si trasforma in una vera e propria discesa agli inferi. Rimanelli scriverà e pubblicherà *Tragica America* nello stesso periodo in cui lavorerà al romanzo *La Macchina Paranoica*, rimasto per la maggior parte inedito, e da cui scaturirà solo un'opera autonoma dal titolo *Graffiti* che sarà pubblicata nel 1977. Rimanelli confessa con sincerità, caratteristica sua propria, nell'Introduzione al libro, il perché di *Tragica America*, quasi a voler rassicurare il lettore che tutto ciò che leggerà è frutto non di invenzione ma di vita vissuta e di attenta analisi personale:

«Io ho vissuto gli anni Sessanta americani quasi battuta per battuta, da viaggiatore, da uomo della strada, da lettore attento e da osservatore né indifferente né malevolo. Come per quelli della mia famiglia, per me l'America è stata un miracolo di generosità, inventività e una gran fonte, allo stesso tempo, di amarezze e delusioni. In me rimane, come pure nei miei, un profondo senso di gratitudine per questa terra»¹⁶².

¹⁶¹ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p.7.

¹⁶² ID., cit., pp. 7-8.

L'America ha dato allo scrittore e all'uomo Rimanelli. E lo scrittore lo grida per bocca del padre: "America bella, America cieca", mio padre dice. "Accoglie tutti e a tutti offre qualcosa, ciecamente, quasi senza pensare"¹⁶³. Il concetto di America sinonimo di Libertà, dove tutto è possibile, ci viene confermata dalle parole di Michelangelo Antonioni che in un'intervista, pubblicata poi in *Mal d'America* di Ugo Rubeo, così definisce il suo primo approccio con l'America:

«La prima volta che sono andato negli Stati Uniti è stato nel 1961, in occasione della presentazione americana dell'*Avventura*, e debbo dire che questo primo contatto con un paese che, in fondo, non conoscevo, è stato un contatto in gran parte positivo. Ricordo, per esempio, che mi piacque fin dall'inizio quel senso di grande libertà anche fisica, di movimento, un tratto che mi colpì fin dall'inizio e che mi sembra abbastanza tipico, proprio di questa cultura»¹⁶⁴.

Michelangelo Antonioni indica nella libertà di movimento, inteso però soprattutto in termini di rinnovamento senza sosta, "il tratto più tipico di una cultura che, proprio in questa sua caratteristica, negli stessi scompensi che crea, si rivela ricca di fascino"¹⁶⁵. Quel senso di libertà fisica e, aggiungerei, anche psichica, che ha provato il grande regista italiano, è lo stesso che ha provato lo scrittore Rimanelli; un tale senso di libertà nel pensare, nel vivere come nello scrivere che gli ha permesso, prima di comporre, e poi pubblicare *Tragica America*, un libro che rompe il silenzio e parla di fatti sociali, culturali, storici, letterari e politici riguardanti l'America senza paura di sorta. Un testo che descrive un'America sempre in movimento, un moto perpetuo, un rinnovamento senza sosta dovuto al frenetico sistema consumistico, ma comunque sempre segno di positività e cambiamento.

Lo spazio americano, sia esso il mare, la frontiera, o la stessa città, come rappresentazione di una libertà interiore, superamento di barriere psicologiche, possibilità di confronto e di scoperta della propria individualità¹⁶⁶.

Per Sebastiano Martelli

¹⁶³ *Ivi*, p. 9.

¹⁶⁴ U. RUBEO, *Mal D'America*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 28.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 20.

¹⁶⁶ *Ibidem*, cit., p. 20.

L'America è il paese della modernità realizzata, della civiltà materialista, industriale, economicistica, della disperazione e dei disvalori; di contro l'Europa è la civiltà, la storia, la tradizione dei valori culturali¹⁶⁷.

America sognata, desiderata, realizzata e mitizzata. Ed ecco apparire il mito d'America o Mal d'America. E Rimanelli ce ne parla nel saggio *America as Metaphor*:

The image, the myth, of America has been present in Italy's consciousness for over 100 years. First disseminated among the poor and uneducated through the returning correspondence of the emigrant; then through the literature in translation of the 1930s and the freedom and liberal ideas it represented (and lacked) within the Fascist state; to the carefree Hollywood films of the 1930's with their promise of a better future; and, ultimately, to the distribution and circulation of mass-produced goods¹⁶⁸.

Il professore e scrittore americano Donald Heiney in *America in Modern Italian Literature* così definisce il mito d'America: "fabulous, exaggerated, sometimes nightmarish Italian myth of America"¹⁶⁹ e lo confronta con il mito americano dell'Italia:

The American myth of Italy is basically touristical; it is fed by American Express tours, the memories of GIs, and the glossy pages of *The National Geographic*¹⁷⁰.

(...)

«To the middle-class American the names of artists like Michelangelo and Leonardo da Vinci are the essence of culture, and every summer their power brings to Europe long lines of tourists who tramp through museums with their guidebooks, Americans who have never read Balzac or Goethe but who know that art is the Mona Lisa»¹⁷¹.

¹⁶⁷ S. MARTELLI, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, vol 1, a cura di Pietro Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Roma, Donzelli Editore, 2001, p. 435.

¹⁶⁸ G. RIMANELLI, *America as Metaphor in Molise Studies in America*, edited by Francis Femminella and Sheryl Lynn Postman, New York, Peter Lang, pp.177-197.

¹⁶⁹ D. HEINEY, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964, p. 3.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 13.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 3.

Per il Professor Heiney il mito italiano dell'America è *shoddy and ridiculous*. Su questo punto non possiamo essere d'accordo anche se più oltre nel testo

«He states that the more illiterate and ignorant the peasant the more the legend of America becomes synonymous with earthly paradise, a second impression of Eden; a myth that was necessary for the struggling and oppressed European»¹⁷².

E sempre del Professor Heiney è la seguente affermazione:

«America to the European mind was a myth from the beginning, a myth the European believed in because they needed to believe that somewhere there was a land free from the plagues and famines, the dynasties and social classes, the hypocrisies and cynicisms, of the Old World. If there were no America it would have been necessary to invent one, as the Greek invented the myth of Alantis»¹⁷³.

Un gruppo di intellettuali italiani come Cesare Pavese, Elio Vittorini, Giaime Pintor, iniziarono a guardare agli Stati Uniti come fonte di ispirazione di libertà e nonconformismo contro una cultura e politica totalitarie. Rimanelli nel saggio sopra citato, *America as Metaphor*, si chiede quali siano le conseguenze del mito dell'America:

«But I can't help thinking that if, on the one hand America became an escape for Italian Americanists, on the other we almost made them responsible for the literary fabrication of *our* own America myth. And by saying *we* I'm referring to some of us who did, finally, come to America to find out about the metaphor: The American myth, to be baffled by, or to come to terms with it».¹⁷⁴

L'America, in un modo o nell'altro, si manifesta come paradiso nei romanzi *antifascisti* rimanelliani *Tiro al piccione*, *Peccato originale*, e *Una posizione sociale*, pubblicati negli anni cinquanta. *Biglietto di Terza*, pubblicato prima di *Tragica America*, è il memoir-diario di

¹⁷² S. L. POSTMAN, *A Bridge to America*, in *Rimanelliana*, cit. p. 154.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ G. RIMANELLI, *America as Metaphor*, cit., p. 192.

viaggio che tratta della vita in America, ed in particolare della vita canadese. Infatti, così *Biglietto di Terza* veniva definito:

Dopo *America primo amore* di Soldati e *America amara* di Cecchi, *Biglietto di Terza* di Giose Rimanelli potrebbe, e a ragione, considerarsi l'ultima opera di una trilogia italiana dedicata a un'«America segreta, dolorosa e amorosa, vissuta e goduta e respinta» quel tanto da indurre a forme nuove di nostalgia.¹⁷⁵

Tragica America, testo molto particolare e accattivante per lo stile linguistico venato di un certo sottile umorismo e per il modo e la quantità di informazioni sull'America che l'autore ci fornisce, è comunque l'odissea fisica e intellettuale di Rimanelli attraverso gli Stati Uniti. Sheryl Lynn Postman, è convinta di ciò quando afferma: “*Tragica America*, however, is Rimanelli's odyssey, physical and intellectual, through the United States”.¹⁷⁶ Il testo inizia e si conclude con la presenza della famiglia dell'autore, trasferita a Detroit, Michigan, dopo il periodo di permanenza canadese a Montreal. Il legame familiare è, *a very important bond*, un legame importantissimo per Rimanelli. In *Biglietto di Terza* lo scrittore narra e descrive l'esperienza di sé stesso emigrante in Canada e per fare ciò egli utilizza la storia familiare e degli emigranti molisani in Canada; in *Tragica America*, invece, sebbene parli delle difficili condizioni di vita degli emigranti in America, non approfondisce cause ed effetti dell'emigrazione, lasciando il lettore libero di esprimere un giudizio personale sul fenomeno emigrazione e le sue conseguenze. “*Tragica America* è il tentativo di Rimanelli di penetrare lo stile e il mito di vita americano, il sogno che avvolge entrambe le due cose”.¹⁷⁷ Il focus dei primi romanzi di Giose Rimanelli è il Molise che fa da background a trame e azioni dei personaggi, ma ecco avvenire nella vita dell'autore una vera e propria rivoluzione: l'emigrazione della famiglia in America. Questa avrà il potere, non solo di influenzare significativamente le sue scelte future, ricordiamo che Rimanelli deciderà per sempre di lasciare l'Italia, ma anche l'ispirazione della creazione letteraria perchè l'America diventerà “*a new center of his universe, this time outside the Italian peninsula*”¹⁷⁸. Questo legame è evidente quando lo scrittore ricorda nel capitolo dal titolo *Vecchi e Giovani*:

¹⁷⁵ Book Jacket of *Biglietto di Terza*.

¹⁷⁶ S. L. POSTMAN, *A Bridge to America*, in *Rimanelliana*, cit., p. 157.

¹⁷⁷ Mia traduzione.

¹⁷⁸ ID., cit., p.157.

«Mia madre abita a Detroit, e sono di nuovo venuto a farle visita. La sua casa è come la mia casa. Con questa piccola differenza: mi sento a casa fra le quattro mura, ma turista fuori».¹⁷⁹

Per Rimanelli è un piacere *fare il turista* a Detroit, quando tutti gli altri lavorano. È l'occasione non solo di vedere e godere della compagnia della sua cara mamma, ma anche di scoprire il mondo americano, un mondo che è fatto anche di vedove:

Si dice che le donne sono il sesso forte dell'America. Ma le vedove sono le sue milionarie. Anche le vedove degli operai hanno i loro bei quattrinoni. In un libro di qualche anno fa, *Only in America*, di Henry Golden, chiusa dentro tre asterischi si trova questa statistica: ***Esistono negli Stati Uniti tre milioni e mezzo di vedove dai 50 anni in su. Una donna che sia nata nel 1950 potrà vivere, secondo le statistiche, fino a 74 anni, mentre l'uomo potrà sì e no raggiungere i 65 anni. E la differenza aumenta di anno in anno, per cui accadrà che nel 2025 gli Stati Uniti diventeranno un matriarcato dominato da qualcosa come 45 milioni di vedove, le quali avranno cariche politiche e amministrative, oltre a quella ambitissima della Presidenza***. (...) «Noi siamo coloro che ascoltano la musica, comprano libri, vanno al teatro (...), parlano con i figli. Le vedove sono una gran parte di questo mondo».¹⁸⁰

Rimanelli racconta poi, con lieto umorismo, di una vedova abruzzese che davanti alla cui casa in State Fair Street, sempre a Detroit, egli spesso passava la mattina durante le sue passeggiate da turista. La vedova lo invitava ad entrare e gli offriva un bicchierino di marsala italiano e dei candies, dolcetto o canditi. La vedova faceva la corte a Giose perché avrebbe voluto che il fratello di Giose, Antonio, sposasse la giovane nipote, una ragazza bellina, che viveva a Montreal. La vedova aveva messo a disposizione di Antonio la Cadillac del marito morto e il bungalow nel deserto, tutto per convincerlo al matrimonio. Antonio da parte sua prendeva tutto, ma non la decisione di sposare la nipote della vedova. E Rimanelli non può non rilevare:

¹⁷⁹ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 47.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 124-125.

«A me non pare *fair play*, dopotutto. Ma l’America operaia è un pò strana, e già abbastanza viziosa da annullare il sentimento per l’interesse, o trasformare il sentimento in ruffianeria interessata»¹⁸¹.

Nel capitolo, che segue la descrizione della vedova abruzzese, dal titolo *I Ribelli*, Rimanelli descrive il cambiamento del paesaggio americano col cambiare delle stagioni e come cambiano le stesse abitudini dell’*uomo medio americano*:

Il freddo è arrivato di colpo: è come un sudario steso sul Michigan. Forse verrà anche la neve fra non molto. Ma tutto è previsto, e in questa società c’è rimedio anche all’imprevedibile. (...) L’uomo non si difende più, ma si adegua. E tuttavia l’uomo americano cambia a seconda dei giorni. Non beve più la birra sotto il portico, non fa più lunghi gesti con la mano da una casa all’altra. (...) L’uomo è come la formica che rientra sottoterra, e la casa quindi torna ad essere onorata dalla sua presenza calda, rumorosa, attiva. «Si sta bene in casa», dice l’uomo, e per la prima volta –mentre fuori il vento squassa gli alberi e fa tremare le vetrine – per la prima volta alza gli occhi al soffitto, guarda gli infissi, i quadri intorno, i tappeti, le sedie, i vari comforts che questa sua casa contiene. E sospira di soddisfazione. «Ho fatto un buon investimento comprando questa casa. In casa si sta bene». L’uomo cambia con le stagioni. Solo i giovani non cambiano mai perché essi non conoscono la casa, non conoscono il caldo o il freddo, se ne infischiano dei comforts domestici, non amano discutere con i genitori, si annoiano a morte in quelle obbligatorie feste in famiglia, e sostengono –in estate come in inverno – che a scuola si sgobba troppo (...). I teen-agers americani, a lasciarli dire, sono gli esseri più massacrati da problemi. (...) Il teen-ager americano è un problema in sé stesso. Egli si ribella alla famiglia soprattutto perché in essa non trova più calore. (...) La casa non è più il centro del mondo per i teen-agers¹⁸².

¹⁸¹ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 126. A quanto scritto riguardo alla vedova abruzzese Rimanelli aggiunge nella nota a piè di pagina: “Questi e quelli che seguono sono appunti scritti tra il 1962 e il 1965, durante i miei frequenti soggiorni a Detroit. Mio fratello Antonio non sposò, infatti, la ragazza di Montreal “con la segatura nella testa e le parole dialettali del suo paese”. Sua moglie andò a trovarsela in Italia, a Pescara, nell’illusione che le ragazze italiane sono ancora intatte «come mamma quand’era ragazza». Mio fratello è uno di questi mitomani, lui beato. E beato è infatti, con una donna che era intatta prima del matrimonio “come mamma quand’era ragazza”, e gli cura i figli e la casa... amministrandogli però il capitale: istinto che è di tutte le donne, e che pertanto non salva l’uomo da una morte immatura.

¹⁸² G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., pp. 127-128.

La nuova esistenza di Rimanelli in America sarà l'inizio di un momento catartico, non solo da un punto di vista strettamente personale, ma soprattutto per le possibilità di creazione letteraria che il nuovo mondo gli offrirà. L'America, per lo scrittore, non sarà più una metafora, bensì parte essenziale del suo vivere e del suo agire, mentre il Molise sarà trasfigurato dalla leggenda. Lo scrittore parteciperà e accetterà la cultura americana con i suoi lati positivi e negativi. La conoscenza, che è la chiave di superamento dei miti, sarà, anche per quanto riguarda il mito americano, il mezzo di demitizzazione della terra straniera. Il viaggio intrapreso da Rimanelli attraverso gli Stati Uniti è più di un semplice viaggio da costa a costa, diventa esso stesso mezzo di conoscenza dell'anima, della psiche del continente americano. Il viaggio, che l'autore intraprende nell'estate del 1963, trasporta il lettore dagli albori storici e culturali del continente americano fino ai nostri giorni, permettendogli di conoscere lo sviluppo storico-socio-economico del paese. Lo scrittore Guido Piovene, autore di *De America*, dà un giudizio ben preciso dell'intento di Rimanelli in *Tragica America*:

He abhors the war in Vietnam, racism, the base motivations underlying three historic assassinations, yet he hopes that America will come to terms with itself and its conscience. He weighs those elements that cry out for change by means of the elementary, extremist idea of a «scorched earth» policy between the past and the present or mental *tabula rasa* (clean state). He knows that in spite of everything, history leads us also along such paths as these; a total decay that would bar America from the company of elements with which the future will be constructed seems a ruinous prospect, and at least is inconceivable¹⁸³.

Rimanelli costruisce un doppio binario letterario dove scorrono il passato e il presente. Le immagini del passato si intrecciano con quelle del presente e ci mostrano un'America, fin dall'inizio multiculturale, nei suoi confini etnici, razziali ed economici. Rimanelli, utilizzando questo metodo binario, ci permette di capire che “the American dream” non sarà per tutti indistintamente:

L'America collettivista e l'America individualista continua ad andare avanti con le sue riforme sociali, economiche e scientifiche. L'America progredisce sempre. E tuttavia in questo progresso c'è sempre qualcosa che resta

¹⁸³ G. PIOVENE, *Has America lost Itself*, “La parola del Popolo” (Chicago, February 1969), p. 32. This article originally appeared, in Italian, in *La Stampa* of Turin.

dietro come uno strascico bagnato di sporco: i poveri di tutti i generi e di tutti i mestieri e colori. E coloro che non possono più difendersi.¹⁸⁴

Il viaggio, come metafora per raggiungere la conoscenza e la consapevolezza, non è nuovo nella letteratura italiana e nemmeno nello stile narrativo di Rimanelli. Il viaggio rimanelliano gioca un ruolo importante in *Tragica America*; chiari sono i riferimenti al viaggio dantesco quando lo scrittore davanti la vista del Grand Canyon ne descrive la grandiosità:

I geologi ritengono che tagliare il Gran Canyon così come oggi si presenta ha richiesto un lavoro che va dai 7 ai 9 milioni di anni; e tre, dei cinque capitoli della storia geologica della Terra, sono stati scritti, e oggi rappresentati, dalla rivoluzione delle acque e del vento nel Gran Canyon. Il fiume Colorado è il suo artefice, e oggi ancora, frugando nelle viscere della terra, trasporta con sé una massa di fango e sabbia calcolata su mezzo milione di tonnellate ogni 24 ore. Questo fiume scende a spirali, come una enorme autostrada di campagna, passando per guglie vertiginose e abissi bui. Visto dal South Rim, da dove io l'osservo, è una fettuccia gialla e minerale che appare e sparisce come in un gioco di specchi fra tornanti di rocce e pareti diacce profondissime. E' come un elemento secondario catalogico della storia del pianeta qui descritta e raccontata. In certe parti, là dove il fiume ha lasciato intatte terrazze e balconate di roccia, come avviene a nord nel punto chiamato Desert View, è persino navigabile. Ma esso è il grande tutto in questo scenario dantesco invalicabile e inseducibile. Si resta annientati qui di fronte, e intimoriti. La bellezza si è fatta panico, e viceversa. E l'orrido, libidine¹⁸⁵.

Per Rimanelli il viaggio che lo ha portato in America nasce dalle conseguenze delle ripercussioni politiche, letterarie, culturali ed in particolare dal desiderio dello scrittore di non fare politica, cosa da lui ribadita in un saggio dal titolo *America as Metaphor*:

«I've never been a fascist (though trapped in the Repubblica di Salò, as I did explain in my novel, *Tiro al piccione*), and never wanted to be a communist or anything with a political affiliation's label. I just wanted to be a writer, an

¹⁸⁴ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 59.

¹⁸⁵ ID., p. 238.

impossible dream in the political panorama of Italian post war years. One had to choose a political line in order to have «compagni»: because to be alone meant to be nothing, a no-identity. And I, instead, though flirting with the left sentimentally, never wanted to subscribe to any group. For some people I was a fascist, for others I was a communist. I would cry alone in the dark of nights, and no one would know it. But that was my «mind», my risky «freedom». And that was my only pain, also: to lose within my heart, little by little, the gifts of my country, and become already, unconsciously, an expatriate, an emigrant. To America, of course, especially now that the writers I admired were turning their back to America».¹⁸⁶

Rimanelli non condanna la politica, anche perché essa persegue, o dovrebbe sempre perseguire, la felicità dei cittadini in termini di libertà individuale e salvaguardia dei diritti fondamentali; condanna invece la politica di esclusione che viene perpetrata ai danni del cittadino comune. Lo scrittore è anch'egli vittima di questo sistema che non permette, spesso, la libera libertà di pensiero e parola (v. *Il Mestiere del Furbo*).

Il lungo viaggio che Rimanelli intraprende attraverso *Tragica America* ci fa conoscere anche i lati tristi dell'America degli anni Sessanta: la povertà, gli assassini politici, i problemi razziali, la droga e la guerra del Vietnam. L'America, potenza politica ed economica, si trova ad affrontare, in quegli anni, una crisi di identità dovuta ai problemi civili che hanno una radice nella parte oscura della sua storia. Rimanelli, cerca di rispondere alla domanda perché lui abbia scelto di rimanere negli Stati Uniti, considerando che "l'Italia era parte della sua anima e del suo cuore"¹⁸⁷. Negandogli la possibilità di una libera creatività letteraria, ecco che l'Italia cessava di essere il luogo più fertile dove sviluppare l'arte scrittorica e così Rimanelli decide di varcare l'oceano per sempre.

Lo scrittore arriva in America: l'America di Ellis Island, l'isola delle lacrime, l'isolotto di fronte a Manhattan, nella baia dove si trova il porto di New York, la prima tappa per milioni di immigrati che partivano dalle loro terre d'origine, sperando di stabilirsi negli Stati Uniti. Ellis Island, la porta della speranza e della libertà, non sempre l'anticipazione di un sogno, ma l'inizio dell'incubo americano. Una vita difficile fatta di stenti, di abusi e di marginalità. Questo non accade allo scrittore Rimanelli che emigra agli inizi degli anni sessanta e che troverà sì un'America travagliata dai problemi civili e politici, ma pronta ad

¹⁸⁶ G. RIMANELLI, *America as Metaphor*, cit., pp.190-191.

¹⁸⁷ Mia traduzione tratta da S.L. Postman, *A Bridge to America*, cit., p. 160 (For the Molisan, Italy was part of his soul, his heart).

accoglierlo tra i suoi figli. Rimanelli riporterà le parole di una conversazione fra lui e il padre in *Tragica America*:

«America bella, America cieca» mio padre dice. «Accoglie tutti e a tutti offre qualcosa, ciecamente, quasi senza pensare. E poi si ficca nei guai, sia a casa che nel mondo. Le piace soffrire. Ci gode quasi, quando riesce a soffrirci. E come una sposa un pò matta, che non vuole divorziare. Te la devi perciò tenere così com'è, mettendole a volte anche le corna, ma per poi tornare a volerle bene. Ci sono batticuori, ma il divertimento è maggiore».

Poi si rivolge a me e quasi grida:

«Ma...mi sai dire cosa vuole, l'America?»

«Non lo so, padre» rispondo. «Non lo so proprio».¹⁸⁸

Come possiamo notare la risposta dello scrittore al padre è stata *non lo so padre*. Adesso dopo una vita vissuta insieme all'America la risposta sicuramente sarebbe *lo so abbastanza lo so del tutto* perchè lo scrittore sa bene di aver sposato l'America per sempre. Come il legame tra presente e passato che vivrà in lui per sempre e lo costringerà a ripetere incessantemente il viaggio di ritorno nello spazio e nel tempo.

Agostino Lombardo scorge qualcosa di più profondo e di intenso di un generico legame tra presente e passato, proprio in quanto, ancora oggi, “questa grande metafora del mondo moderno che è l'America, la sua *scoperta*, coincide anche con la scoperta di noi stessi”¹⁸⁹. Proprio come lo scrittore Rimanelli che scoprendo l'America scopre sé stesso, sia come uomo ma soprattutto come scrittore. La fase di scoperta e di presa di coscienza del proprio io diventa per lo scrittore un momento di riflessione critica e di sperimentazione delle proprie risorse creative che, prescinde, in assoluto, da un eventuale confronto con la realtà americana.

Dante Della Terza, Docente all'Università di Harvard, ha confessato in un'intervista sull'America e gli americani:

Una grande qualità che gli americani hanno è quella della *fairness*: essi sono cioè buoni ascoltatori. Quando in Italia parliamo fra noi, intellettuali o no, c'è sempre uno che vorrebbe parlare solo lui. Io ho ricevuto dai miei interlocutori americani una lezione di umiltà che spero mi abbia insegnato qualcosa. Vedo quasi quotidianamente a colazione uno dei più celebri logici che

¹⁸⁸ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit. p. 161.

¹⁸⁹ U. RUBEO, *Mal d'America*, p. 20.

vivano oggi nel mondo universitario di tutti i paesi, il filosofo Quine. Non ho mai trovato nella mia carriera un interlocutore più sprovvisto di arroganza intellettuale, così disposto a concedere a chi gli parla il beneficio del dubbio. Lei può parlare con grandi specialisti e trovarli aperti e disponibili. E questo è un vero merito della tradizione democratica – più che non dell'individualismo – di questo tipo di democrazia che è l'America¹⁹⁰.

La testimonianza di Della Terza dimostra sicuramente quanto gli americani abbiano doti e costumi che si collegano direttamente alla loro grande tradizione di democrazia. Per Della Terza anche

la capacità di ascolto è una caratteristica di fondo della personalità americana. (...) Non si tratta solo di un codice di comportamento di un galateo: si tratta di una autentica, democratica, capacità di ricezione del senso del discorso altrui. Non c'è mai in loro la certezza di avere scoperto la verità e di tenerla in tasca¹⁹¹.

Lo sa bene Rimanelli, che di questa cultura si è fatto paladino avendo deciso di scrivere in inglese una parte della sua produzione letteraria. Forse oggi *Tragica America* avrebbe per lui un altro titolo: *America Forever*.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 45.

¹⁹¹ *Ibidem*.

1.7 Graffiti

(1977)

Dopo la prima grande nevicata m'incantavo davanti
ai grossi monti di neve sull'orlo del marciapiede dove
li spingevano gli spazzaneve; e quando tornavo a casa
salivo in cima a ogni monte, per scivolare poi giù
arrivavo a casa ch'era già buio; mio padre s'infuriava,
batteva i pugni sul tavolo, mentre mia madre alzava
le spalle, o rideva (...).¹⁹²
(Giuse Rimanelli, *Graffiti*)

Il passato e il presente, le luci e le ombre si rincorrono nel romanzo avanguardista che Rimanelli ha pubblicato nel 1977 dal titolo *Graffiti*. Il romanzo, anch'esso *fondo di cassetto*, come gran parte della produzione letteraria rimanelliana, che è stata scritta e mai pubblicata o pubblicata solo dopo molti anni, è un'opera autonoma, anche se fa parte di una vasta opera (anch'essa mai pubblicata) che s'intitola *La Macchina Paranoica*. Giuse Rimanelli iniziò a scrivere *La Macchina Paranoica* nel luglio 1967, a Detroit, in Michigan, mentre viveva a casa dei genitori nel periodo in cui scoppiò la rivoluzione nel ghetto negro della città. *Graffiti* può essere definito "il romanzo veramente maturo e rivelatore delle originali, autentiche tensioni inventive dell'Autore"¹⁹³. Più esattamente lo potremmo definire l'antiromanzo rimanelliano per eccellenza perché spezza i canoni classici del romanzo essendo costituito da frammenti, incisioni, massime, graffiti appunto.

I ragazzi amano i graffiti. È la loro maniera di raccontare al mondo la loro storia. Graffiti un pò dappertutto in America (...)¹⁹⁴.

Per Alberto Granese, autore di un saggio dal titolo *Le Anamorfosi di Rimanelli. Testo, Pre-Testo e Contesto del Romanzo Graffiti, i graffiti*

¹⁹² G. RIMANELLI, *Graffiti*, a cura di Titina Sardelli, Isernia, Libreria Editrice Marinelli, 1977, p. 88. In appendice: ID. *Machine et montage, Opera buffa*, pp. 143-155, già pubblicati su *Change*, maggio 1972 (breve saggio esplicativo e primo capitolo del romanzo che però nell'edizione definitiva risulta diviso in quattro parti). Naturalmente sia per la stesura originaria dell' *Macchina Paranoica (Ur)* che per quella più ampia e complessa, la seconda, da cui è stato smembrato *Graffiti*, ambedue inedite, i nostri riferimenti rinviano direttamente agli originali dattiloscritti.

¹⁹³ G.B. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giuse Rimanelli*, cit., p. 111.

¹⁹⁴ G. RIMANELLI, *Tragica America*, cit., p. 76.

sono anonimi geroglifici dell'*underground*, sono come un ritorno alle origini. Sono i veloci arabeschi del disordine e della violenza. (...) Compaiono sui muri, sui finestrini della *subway* per esprimere spesso oscure vicende esistenziali, intrise di angoscia e di solitudine; storie di periferia e di emarginazione, vissute ogni giorno ai limiti delle immense concentrazioni urbane¹⁹⁵.

Sicuramente i graffiti sono un mezzo di espressione e di comunicazione molto particolare, che riproducono uno spaccato di vita reale e che insieme alla massima e all'aforisma rappresentano il bene e il male della vita attraverso la forza della rabbia e della denuncia.

I graffiti hanno la caratteristica dell'immediatezza della comunicazione e a differenza della massima e dell'aforisma sono più polemici, aspri e a volte perfino enigmatici. In America i graffiti iniziarono ad essere considerati un genere artistico già a partire dagli anni Sessanta. Rimanelli colora l'espressione letteraria utilizzando un'espressione linguistica sganciata da regole classiche di strutturazione, dove pezzi e pensieri non hanno una continuazione logica ma sono un flusso di coscienza e incoscienza semifantastica, come testimonia *La Macchina Paranoica*.

Infatti, la caratteristica principale di *La Macchina Paranoica* da cui, poi, è scaturito il romanzo *Graffiti*, per Giambattista Faralli, è:

lo smontaggio totale delle strutture linguistiche e dei canoni narrativi e della riconquista di una specie di originario universale linguaggio, quello dei graffiti appunto, nel quale recuperare l'italiano, come possibile e ancora praticabile strumento comunicativo e letterario, un italiano che sente ormai lontano ed arcaico dalla sua avanzata specola di esiliato, con sofferente memoria, in una civiltà che ha bruciato le tappe del progresso: in questa civiltà americana egli vuol sopravvivere come scrittore italiano¹⁹⁶.

Graffiti riprende quindi la stessa struttura dell'opera rimanelliana *La Macchina Paranoica*, ma incentrandosi sulle vicende di Piero Lapulce, uno studente molisano emigrato

¹⁹⁵ A. GRANESE, *Le Anamorfosi di Rimanelli*, cit., p. 168.

¹⁹⁶ G.B. FARALLI, *Antologia*, cit., p. 114.

a Torino, accusato dalla polizia di aver ucciso con un'ascia la sua padrona di casa in una rapina. Piero Lapulce, che è sospettato di essere un maniaco sessuale, appare nel romanzo anche con i nomi di Pierrot Lapouce e Giuda Escargot. In un vero e proprio caso di sdoppiamento della personalità. Rimanelli usa l'espedito del soliloquio del personaggio, per riferirsi ai problemi della realtà che lo circonda, accompagnando i propri monologhi con i costanti ricordi del suo passato, che ritorna spesso con sofferenza alla memoria. Come si può definire *Graffiti*? *Graffiti* è essenzialmente un romanzo sperimentale, d'avanguardia, antiromanzo per eccellenza che usa un linguaggio divertente, ma allo stesso tempo una confessione, una raccolta di memorie non sempre serene ma fatte di quotidianità e osservazioni profonde e sofferte, dove il testo non si allontana mai dall'autore e l'autore dal testo. Ed ecco incontrarsi la realtà e il sogno quando lo scrittore ricorda i sogni del passato, in *Graffiti*:

« (...) tra tutta quella gente che ha avuto sogni di andar via dal proprio paese, e mai più tornarci, ci sono anch'io. Da quand'ero poco più di un ragazzo sognai del Messico. Per estati, a giacere più a lungo nel sole, sarei diventato scuro abbastanza da poter passare per messicano; sogni di una spiaggia solitaria in Baja California, e di un minuscolo villaggio di pescatori (...) e anni dopo io vado effettivamente nel Messico; accadde l'inverno scorso (...) ritto sul ponte della nave, di notte, guardo la linea vanescente delle montagne desertiche nella distanza, a Baja California; (...) e in fine metto i piedi in terra messicana»¹⁹⁷.

Il tema del viaggio è presente anche in *Graffiti*, attraverso l'espedito onirico su cui si muove e agisce Piero Lapulce, personaggio principale del romanzo. Il viaggio onirico di Piero è un insieme convulso di pensieri, sensazioni, immagini. Il dialogo a tre voci della scena dell'interrogatorio che avviene tra Piero, il commissario di polizia Pesce e lo psicanalista Amorumano, è anch'esso un esempio di viaggio sospeso fra sogno e realtà.

Il commissario Pesce e il dottore hanno difficoltà ad interrogare Piero che divaga, prende tempo, ammette e non ammette cose e fatti, e infine:

(...) il Commissario fece un cenno al dottore e insieme si allontanarono verso la porta. Il Commissario disse, in un sussurro:
-credi che ci sfotta?

¹⁹⁷ G. RIMANELLI, *Graffiti*, cit. pp. 83-85.

-non ci prende sul serio...

-e se gli facciamo saltare i denti?

-se vuoi una cosa, disse il dottore, bisogna aver pazienza. (...)

Mentre la stanza era fredda, abitavo sotto il tetto, ma pagavo poco, cosa potevo pretendere? La notte mi rannicchiavo su me stesso, premevo i miei piedi fra le mie cosce; al mattino erano ancora freddi e avevo dormito poco; l'acqua sgocciolava dentro da una fessura nel tetto; era uno spacco quasi invisibile, ma la stanza era sempre umida. Fu così che cominciai ad avere sogni strani...

-ecco che ci risiamo, gridò il Commissario, sputando lontano, tra i piedi nudi del prigioniero. E poi disse: -la pazienza è una cosa che si predica, ma io non ne ho mai avuta...

-pazienza, disse il dottore. E poi disse, rivolto al prigioniero: -sogni strani?

-molti di essi non riesco a ricordarli; ma sempre mi svegliavo col sudore addosso, sentendomi strano e impaurito...

-Piero, ragazzo, vuoi capire una buona volta che i tuoi sogni non m'interessano?

Dimmi piuttosto perché hai ucciso la padrona di casa, disse il Commissario¹⁹⁸.

Il Commissario non dà alcuna importanza all'ascolto dei sogni di Piero; sono sogni farneticanti di una mente in preda ad allucinazioni continue, dove la scena cambia continuamente e spesso senza un filo logico. *Sogni graffiti* che fanno parte di una storia non unitaria, costruita sui ricordi, sui discorsi e sulle fantasticherie di una mente delirante.

Questo è il meccanismo strutturale di *Graffiti* che altro non è che la costruzione di una "catena di romanzi nel Romanzo"¹⁹⁹, frutto della Sperimentazione espressiva dello scrittore che stravolge tutto. La punteggiatura non rispetta le regole classiche e si nota l'abolizione delle maiuscole dopo il punto fermo, come a voler intendere che l'azione continua e che non c'è necessità di una sua interruzione. Il dialogo, *Graffiti*, è un romanzo giocato per la maggior parte sull'oralità. Il romanzo, e i suoi artifici linguistici, diventa esso stesso strumento di investigazione psicologica, dove l'ironia è un elemento non trascurabile. Uno dei modelli di *Graffiti* può essere ritenuto *Les faux monnayeurs* di André Gide, un romanzo senza una trama ben precisa e senza un vero e proprio personaggio principale. Siamo d'accordo con quanto afferma Alberto Granese quando osserva:

¹⁹⁸ ID., p. 99.

¹⁹⁹ A. GRANESE, *Le anamorfosi*, cit., pp. 214-215.

L'abbassamento linguistico-affettivo del protagonista di *Graffiti*, la sua regressione infantilistica e, in generale, la dimensione ambivalente e ambigua della sua vicenda esistenziale, insieme con la tecnica combinatoria del materiale narrativo e la conseguente perdita delle tradizionali connotazioni metafisico-profonde in direzione di una maggiore secolarizzazione del suo significato ultimo complessivo, fanno di quest'opera rimanelliana un esperimento letterario, per molti aspetti, vicino al *nouveau roman*²⁰⁰.

Secondo la concezione di André Gide, che considerava il romanzo come strumento di investigazione psicologica, importante era la creazione di un mondo della parodia e della combinazione ludica, fondato sull'ironia.

André Gide amava ripetere la convinzione che lo *scrivere fosse un impedimento al vivere*. Alain Goulet ci ricorda che André Gide “voulait aussi que son action sur le lecteur (l'aide) à y voir clair, à s'interroger lui-même et le forcer à penser, fût ce contre (lui).”²⁰¹ Cosa questa che lo accomuna a Rimanelli, che trae dal reale autobiografico immediato e quotidiano spunti e sviluppi che coinvolgono il lettore e lo costringono, a sua volta, a partecipare alle azioni narrate, prendendo le parti per l'uno o l'altro dei personaggi, a volte anche della stessa vittima come nel caso del personaggio Piero Lapulce, che è sì un assassino, ma allo stesso tempo è vittima egli stesso di una vita ai margini. In *Graffiti* Rimanelli si apre ad un dialogo plurivariegato perché come affermava E.M. Forster “L'espansione, ecco l'idea a cui i romanzieri debbono rifarsi: non la completezza. Non il chiudersi, ma l'aprirsi”²⁰². E Rimanelli in questo è senz'altro un maestro. Piero Lapulce non può essere considerato, quindi, un personaggio come quelli che ritroviamo nel *Nouveau Roman*. È più assimilabile ad una creatura dostoevskiana, dotata di forti pulsioni libidiche (si pensi all'ascia usata come arma del delitto). La ricostruzione del sé del personaggio avviene attraverso i monologhi interiori, le associazioni oniriche, lo spezzettamento in graffiti di azioni e pensieri in un succedersi di visualizzazioni di scena. È la sua vita in una soffitta di una pensione che appartiene alla vedova Petracca, del suo amante ufficiale delle SS, Hugues Von Sade, che dopo la fine della guerra diventa amante di Laura, figlia della vedova. Questa storia si rispecchia nella storia familiare di Piero, la cui madre vedova del padre Enrico, è diventata amante di un ufficiale

²⁰⁰ *Ivi*, p. 182.

²⁰¹ A. GOULET, *André Gide, Écrire pour vivre*, Paris, J. Corti, 2002, p. 350, Trad. Gide voleva che l'azione narrata costringesse il lettore a interrogarsi e, soprattutto, che lo coinvolgesse nell'azione, in modo tale da costringerlo a pensare”.

²⁰² E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 13.

delle SS che a sua volta insidia la sorella Xenia, fidanzata dell'amico Marcel. Piero incolpato dell'assassinio della vedova non riuscirà a difendersi e solo il colpo di scena della confessione del Von Sade lo libererà dall'incubo del carcere. Potrebbe sembrare una vicenda giornalistica di cronaca nera e invece è la realtà di Piero, una realtà deformata dalla mente allucinata, divisa tra onirismo e realtà. Una realtà contrassegnata da una regressione infantilistica causata da un'esistenza priva di identificazione immaginaria dovuta all'assenza del padre e del mondo paterno.

Notiamo che *Graffiti* è la prima opera rimanelliana in cui il personaggio principale avverte la mancanza paterna e il vuoto che ne deriva. In *Tiro al piccione*, invece, Marco Laudato, sentiva la figura paterna minacciosa e autoritaria tanto da temerne anche solo lo sguardo. Una figura paterna che si lasciava andare a forme parossistiche di violenza verbale e fisica. In *Graffiti* il rapporto edipico madre/figlio avrà la sua conclusione nella morbosa attrazione sessuale di Piero verso la vedova Petracca e nella funzione di voyeur che si troverà, suo malgrado, a ricoprire quando assisterà alla seduzione della sorella Xenia da parte dell'amico Marcel e al sadismo del maggiore nazista verso la madre e la stessa sorella. Piero ha una sindrome da sessualità repressa. È per questo che fa sempre uso del magnetofono dove trovano sbocco i monologhi senza senso a cui dà libero sfogo. La causa sono i traumi subiti durante l'infanzia che avevano sempre lo stesso denominatore comune: la visione di scene di sesso, in famiglia o nel circondario. La conseguenza è che lui preferisce le donne e anche la droga e gli allucinogeni. E a questo proposito si ricordi la scena in cui Piero confonde reale e onirico:

Non stavo ancora dormendo, questo è certo. In ogni modo il sogno era la ripetizione di un qualcosa che era accaduto prima, non so. Da una parte potevo sentire distintamente il demonio che mi sussurrava nell'orecchio, e dall'altra, allo stesso modo, potevo veder lui che mi stava parlando nel sogno

quando finalmente stavo per addormentarmi per la stanchezza lui mi afferrava nel sogno sollevandomi; quindi mi scagliava via, nello spazio, dove rimanevo prigioniero, una specie di meteora, con un cerchio di suono tutt'intorno a me

solo adesso, nello spazio, fra i due me stessi – quello che sognava e quello che era cosciente – non c'era più separazione (...). Potevo solo, e con sforzi enormi, cercare di tenere me stesso insieme a volte, quando il suo braccio mi

afferrava alle spalle, potevo vedere il mio cervello e le mie budella volar via, fuori di me.²⁰³

Il demonio è Von Sade e Piero è l'Es, l'inconscio, strutturato come linguaggio, che agisce liberamente e che parla al suo posto. Il montaggio letterario del romanzo è tutto giocato negli sdoppiamenti psichici del personaggio, in un caleidoscopio dove il reale viene deformato dalla sensibilità allucinata di Piero. È questa la novità dello sperimentalismo rimanelliano in *Graffiti* che per Alberto Granese

consiste nel fatto che lo scrittore risolve totalmente nel linguaggio i campi semantici del racconto, sì che – con questa operazione di *transfert* – tutto il complesso semiotico dei significanti (a livello sintattico, lessicale e stilistico) risulta isomorfo rispetto alle strutture affettive e psichiche profonde, divenute punto di vista «altro», ottica visionaria e prospettiva anamorfica dell'intero romanzo²⁰⁴.

Infatti, l'opera rimanelliana, che si contraddistingue per un febbrile sperimentalismo tra gli anni Sessanta e Settanta, fa rilevare

la supremazia dei significanti sui significati o sul significato univoco in *Graffiti*. Si rilevano, inoltre, nel testo micro e macrostrutture staccate che hanno la caratteristica di essere interscambiabili, come la mente irrealista del protagonista Piero sostituisce il reale col fantastico creando *un'altra realtà*. Non si tratta quindi di un romanzo di metamorfosi, ma ci troviamo senz'altro di fronte ad un'opera di anamorfosi, le cui leggi di funzionamento sono intrinseche, immanenti all'organismo semiologico e ai meccanismi narrativi del racconto²⁰⁵.

Anche il lungo interrogatorio di Piero, fatto dal commissario di polizia Pesce e dallo psicanalista dr. Amorumano, potrebbe essere interpretato come una lunga analisi introspettiva del personaggio principale, cioè dello stesso Piero.

Una vera e propria discesa nel profondo del suo inconscio alla ricerca del sé. Una ricerca che è però ostacolata da due presenze conflittuali, da un lato la madre Marianna,

²⁰³ G. RIMANELLI, *Graffiti*, cit., pp. 100-101.

²⁰⁴ A. GRANESE, *Le Anamorfosi*, cit., p.188.

²⁰⁵ *Ibidem*.

strutturata nella mente del figlio come una donna che parte e ritorna, dall'altro lato il padre, un pover'uomo finito in campo di concentramento, come una vittima sacrificale. Piero ha anche momenti di lucidità quando alle parole del commissario Pesce che definisce gli studenti contestatori *gentaglia*, lui risponde che *gentaglia* sono i suoi poliziotti. Piero sarà in grado, infine, di salire sulla montagna per concludere la sua storia mentre lo scrittore ribadirà l'importanza della ciclicità e della continuazione della vita unite al valore universale dell'Arte.

Il viaggio rimane un elemento importante anche in *Graffiti*, come possiamo osservare nelle ultime pagine del romanzo dove l'Autore e il personaggio si incontrano e si parlano liberamente:

«Viaggio, vedi la valigia?»

«e cosa contiene? A cosa serve una valigia?»

«guarda».

Il viaggiatore apre la valigia e Pierrot la Pouce la ispeziona.

-ma è vuota!

-sì, ma una volta era piena zeppa. Infine ho dovuto buttar via tutto.

-ma se è vuota, a che serve?

-si riempirà di nuovo; la vita continua...È una dolce sera, no?

(...) vedi, la vita è un movimento; se dovesse fermarsi ne risentirebbero tutti.

-e cos'è la vita?

(...) la vera palude è nell'anima²⁰⁶.

Il *Graffiti*, si chiude sotto il segno del cambiamento e della vita nuova, con l'incontro tra l'Autore, nelle vesti del viaggiatore, che porta con sé una valigia vuota, e il protagonista della storia, Piero Lapulce che spera ancora in un mondo migliore. Piero deciderà di buttare il registratore e prendere la daga, simbolo di lotta, per vivere la propria stagione di guerra. La valigia vuota dell'Autore-viaggiatore, simbolo di una nuova vita, sarà presto riempita di nuove avventure perché la vita scorre inarrestabile:

²⁰⁶ G. RIMANELLI, *Graffiti*, cit., p. 134-135.

«vedi, il signore dice, la vita va avanti, anche senza di noi; si muove come un passaggio di musica araba (...). Vi sono declivi, cadute; ma se alla fine della corsa ti accorgi di essere giunto in un vicolo cieco, la testa contro il muro, aspetta prima di disperarti ... Io ho imparato che questa è la vita (...).»²⁰⁷

²⁰⁷ *Ibidem.*

1.8 Molise Molise

(1979)

«Io fuggii dal Molise, come tanti altri
fecero prima di me, per trovare mondo.
Ma mai lo rinnegai perché mi era preziosa
quella tradizione
eroica e repubblicana...».²⁰⁸
(Giuse Rimanelli, *Molise Molise*)

Giuse Rimanelli nel giugno del 1979 pubblica la prima edizione di *Molise Molise*, con il patrocinio della Regione Molise, con la dedica iniziale “Dedicato al Molise e ai molisani, nelle persone di Zizinetta²⁰⁹, di Montenero di Bisaccia, e Vcienze Miezzmlione, di Casacalenda: ultranovantenni²¹⁰”.

Molise Molise è memoria autobiografica ed identificazione sotto il profilo etnico, sociale, economico, geografico, culturale nella sua evoluzione fino ai tempi attuali, con documentazione di fatti e di personaggi, che hanno contribuito al suo sviluppo, e in questo contesto si inserisce la vicenda privata dell'autore. *Molise Molise*, infatti, è l'epos di una famiglia di emigranti di una regione del Sud d'Italia negli Stati Uniti d'America, con la diaspora dei vari membri di essa, e in particolare dell'autore, il confronto delle condizioni e delle realtà nuove affrontate in terra straniera, e i rapporti psicologici-affettivi con la terra natia (...).²¹¹

Romanzo autobiografico e storia di una vita intensamente e problematicamente vissuta, nella quale l'autore analizza i rapporti con la sua terra d'origine, con i genitori, con il mondo che ha conosciuto, i casi e le fasi della sua esistenza, il suo essere attuale, nella realtà contemporanea e le emersioni della memoria, le attese di oggi e i ricordi d'infanzia. “Che cosa

²⁰⁸ ID., *Molise Molise*, p. XV.

²⁰⁹ “Zizinetta di Montenero di Bisaccia che un giorno regalò a Rimanelli centrini bellissimi, fatti con le sue mani di santa”, in F. JOVINE, L. PIETRAVALLE, G. RIMANELLI, *Il Molise*, Napoli, Guida, 2011, pp. 82-83.

²¹⁰ Cfr. ID., *Molise Molise*, p. XV.

²¹¹ *Ivi*, p. XIV.

è un uomo senza radici? Le radici! Il fondale sempre tiepido che si muove e gorgoglia nel nostro essere profondo»²¹².

L'istanza della ricerca delle proprie radici è uno dei temi di quest'opera, e in tale ambito i termini di *radici*, di *identità*, di *scoperta dell'io*, di *realizzazione dell'essere*, di *liberazione dall'angoscia*, dall'*alienazione* sono significativi dei fermenti e delle attese della coscienza contemporanea dell'esistere. Non è un caso che è questa fondamentale pulsione della coscienza alla base di epopee classiche come l'«Odissea» e l'«Eneide»²¹³.

Molise Molise e il suo essere autobiografia epico-narrativa trova quindi, le sue motivazioni originarie, nella ricerca del proprio Io, nell'esplorazione del proprio esistere, nell'identificazione del proprio essere al mondo e nella necessità di riconoscere la realtà di cui si deve far parte.

Come in ogni epica, abbiamo il distacco e la partenza, l'avventura, il ritorno e nel caso personale dello scrittore, il rifiuto e la fuga, la crescita e la maturazione nel viaggio, il ricongiungimento e la purificazione finale. Si afferma l'idea del mito attraverso una vicenda reale, quella dello stesso Autore, che narrando in prima persona le esperienze vissute, tenta un bilancio totale del suo destino. *Epos* narrativo in chiave autobiografica, dove tempo e spazio perdono la loro configurazione di precise categorie funzionali per dilatarsi in una dimensione senza confini:

una

dimensione/memoria/momento, passato/presente, Molise/mondo, Isernia/Albany, fanciullezza/maturità, nascita/morte, storia/occasione, dove il linguaggio simbolico prevede la fuga e l'allontanamento come cieca volontà del destino o scelta predeterminata, la discesa nell'Averno ovvero la scoperta dell'*autre*, il percorso nel labirinto, e infine il ritorno alla luce, alle radici genetiche, per l'identificazione del nostro essere più profondo.²¹⁴

Ritroviamo la vitalità enigmatica dei suoi personaggi, proprio quel tipo di vitalità boccacciana, sentita come ritmo costante di esperienza e di coscienza, come rapporto istintivo verso le cose e la vita, e come prorompente sentimento di gioia, che a differenza però di

²¹² *Ivi*, p. 127.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ivi*, p. 128.

Boccaccio, in Rimanelli è venata di malinconia e rimpianto, che si trasforma, a volte, in vero e proprio pessimismo. E non sono proprio la gioia e il dolore, la vita e la morte i termini di contrasto che promuovono il moto stesso e il canto della vitalità? Gli elementi di *Molise Molise*: il padre, l'acqua, i cavalli, il Colle del Brigante, Albany, Bettina, gli amici e la stessa Casacalenda presentano questo carattere di vitalità simbolica che fanno dell'opera stessa una creazione originale e non delimitabile entro gli schemi di un genere letterario con strutture ben definibili. All'interno del romanzo ritroviamo sotterranea la tormentata parabola del diventare ed essere scrittore e la vocazione dell'arte scrittoria in cui si estrinseca anche il rapporto scrittore/uomo, con la conseguente difficoltà di conciliare spesso le due realtà.

Il protagonista sarà sempre e solo lui, lo scrittore, e la stessa sua opera può, quindi, essere letta come vera testimonianza e realizzazione del suo viaggio letterario, da quando era fanciullo fino alla maturità di uomo di lettere. In *Molise Molise* ritroviamo la descrizione del suo paese, Casacalenda e come afferma G.B. Faralli “la sublimità della scrittura non ha bisogno di commenti”²¹⁵:

«È un villaggio rurale, perennemente arrotolato in una coperta di accidia. Ha la pretesa di non pretendere, quindi di non arrivare a nulla di moderno o complicato perché crede di sapere che anche chi costruisce per arrivare, come la vicina e gloriosa Laurino, non arriva poi lontano. È un paese sarcastico, indocile, appassionato. Questo è il paese che mi ha generato un cinquant'anni fa – un giorno scrissi – e qui sono tornato per rimescolarmi alla mia terra. (...) Quanta pena e quanta ansia, aprire da qui una finestra sul mondo. I miei avi partirono di notte verso l'ignoto, maledicendo il destino. Pure questo paese era ed è il Molise, la più piccola regione italiana dopo la Val d'Aosta, una molecola incandescente nell'universo dell'avventura. Ci costruì forti e pensosi, indipendenti nelle scelte, buoni di cuore ma duri da rompere. La pazienza era il nostro talismano. E questa ci salvò la memoria. La memoria ha ramificazioni nel buio. (...) Ora sono tornato nel Molise con la pelle intatta che mi hanno lasciato i cicloni, e ho baciato e singhiozzato su questa terra meravigliosa. Non mi sono indurito. Ero già duro. (...) E ora posso dire in un sussurro: sono rimasto vero e splendido come questa terra, il mio Molise. (...) La mia religione sono queste radici. E per questa religione ho potuto viaggiare e anche morire. (...) E oggi vi torno quasi tutti gli anni (...the man who returns will have to meet the boy he

²¹⁵ G.B. FARALLI, *Antologia*, cit., p. 132.

left... -T.S. Eliot), sebbene non vi abbia più casa, venduta per rabbia da mio padre a un macellaio. Un'altra colpa di mio padre, che ancora odia il Molise. E nonostante viva in America, i suoi piccoli occhi sanniti sono rivolti non al Molise ma all'Abruzzo»²¹⁶.

Un brano questo che fu pubblicato su *Il Giorno* di Milano del 24 luglio 1977 con il titolo “La mia collina, là nel Molise”, è stato poi incluso dall'autore in *Molise Molise*. E sempre in *Molise Molise* rivive il difficile rapporto con il padre e la personale ribellione di Giose verso una realtà, quella molisana degli anni della guerra fatta di rabbia e fame e povertà. Il ricordo del padre è però sempre vivo in lui:

C'era disoccupazione, a volte mio padre e alcuni compagni suoi disoccupati andavano a chiacchierare col vulcanizzatore Tommasino Guerrero oppure col vicino, Vittorio il calzolaio, sul marciapiede dirimpetto casa mia. (...) E qualche volta mio padre li invitava su, giocavano una partita a scopa oppure un tressette col morto, in cucina. Io scrivevo in mezzo alla stanza, con una coperta sulle ginocchia perché avevo freddo dopo tante ore di immobilità. Forse ero io, per loro, a recitare la parte del morto. Poi un giorno chiesero: «Ma che scrive, che scrive ù guagliò?»

E mio padre, imperterrito: «La Divina Miseria»²¹⁷.

Il perché della risposta ce la conferma lo stesso Rimanelli che aveva notato che il padre, in un sacco di patate in soffitta aveva libri racimolati qui e là e che lui aveva certamente letto... Infatti, lo scrittore ricorda quando “da bambini il padre parlava loro di Don Chisciotte ed indubbiamente, è convinto, che il padre deve aver letto anche qualcosa di Dante”²¹⁸. La figura del padre sarà riproposta da Rimanelli in tutta la sua narrativa lungo il filo di un antagonismo, di un inestinguibile rancore: è l'ombra sovrastante all'origine della fuga di Marco, protagonista di *Tiro al piccione*; è Nicola Vietri di *Peccato originale*, padre-padrone che l'autore fa morire mentre si accinge a partire per l'America con tutta la famiglia. E ancora...“Il padre ed il Molise sono due aspetti della tematica rimanelliana strettamente

²¹⁶ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, cit., pp.13-21.

²¹⁷ G. MOLINO, *Per il mondo in cerca di fortuna*, Isernia, IannonE, 2001, p. 16.

²¹⁸ *Ivi*, p. 16.

connessi”²¹⁹ che nella chiave autobiografica delle opere rimanelliane, si trasformano in mito, “un mito infantile e poetico che però continua ad eccitare la coscienza del maturo Rimanelli”²²⁰ quando anche in *Molise Molise* ricorda:

«Quand’ero ragazzo mio padre aveva un cavallo. Lo aveva comprato alla fiera di Francavilla, in Abruzzo. E spesso con quel cavallo se ne andava per una settimana o un mese, a vedere il mare di Termoli, di Francavilla o di Pescara. Una volta salii sulla montagna per veder dov’era arrivato mio padre. (...) Avevo paura dei suoi ritorni. (...) Mangiava pezzi di grasso crudo. Mangiava anche il cuoio. Era fame e rabbia. Non c’era persona più svelta di mio padre. Aveva occhi e mani, e viso appuntito. Diventava animale con gli animali, diventava uomo con l’uomo. Ma la sua era sempre caccia, guerra per la sopravvivenza. Non la vita come sognava lui, ma soltanto un pò di vita. (...) E ricordo che era sempre cupo mio padre. E dolcissima era mia madre. (...) Amava i fiori e le parole gentili, mia madre. E noi, anche da grandicelli, l’ascoltavamo in amore. (...) Ma lui fuggiva sempre. Era una bestia inquieta. E spesso si sfogava coi figli. Ci frustava con la cinghia, ci riempiva il sedere di calci. (...) Decisi allora di andar via dal seminario. Decisi allora di andar via dal Molise»²²¹.

Il mito del padre e quello del Molise sono entrambi a ben guardare due sfaccettature della stessa immagine. Per il ragazzo Rimanelli l’identificazione con la madre è facile e completa essendo la madre una donna che vive per i figli e che si dà loro incondizionatamente, mentre per quanto riguarda l’identificazione col padre, questa non avviene o non avviene compiutamente in quanto il padre resta “inafferrabile, sempre troppo lontano, distante, incapace di comunicare il suo amore ai figli”²²².

E quindi ecco nascere l’impossibilità di identificazione, essendo un personaggio che riesce a sconvolgere in modo traumatico gli anni della fanciullezza del giovane Giose.

Eppure in fondo all’animo rimanelliano c’è l’adorazione per questo padre, che nonostante le proprie contraddizioni riesce a fare cose inspiegabili “che prende le quaglie con le mani, i passerì con le mani, i pesci con le mani”²²³. La madre diventerà l’immagine

²¹⁹ M.R. VITTI-ALEXANDER, *L’America di mio padre* in *Rimanelliana*, edited by Sebastiano Martelli, cit., p. 285.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, pp. 27-33.

²²² M.R. VITTI-ALEXANDER, *L’America di mio padre*, in *Rimanelliana*, cit., p. 286.

²²³ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, cit., p. 29.

dell'amato Molise, il padre dell'odiato Abruzzo, regione che aveva per tanti anni rifiutato al Molise una sua identità propria. Come conseguenza subentra in Rimanelli l'identificazione con la sua terra di origine, il Molise.

Il viaggio rimanelliano per riuscire a trovare sé stesso avrà sempre come meta il Molise, perché in esso lo scrittore vedrà riflesso sé stesso. Il ragazzo, l'adolescente, il giovane uomo e lo stesso scrittore non apprezzato dal padre si rivede nel Molise, perché anch'essa è terra non apprezzata e rinnegata dal padre. E nell'introduzione alla raccolta poetica *Carmina Bla Bla* Rimanelli confesserà:

«Da bambino vidi mio padre picchiare selvaggiamente nella neve un suo fratello più giovane, e più tardi questo fratello morì in guerra e mio padre non disse niente, forse non provò niente; cominciai anzi a picchiare selvaggiamente i suoi figli per cose che non dovevano fare e che solo lui poteva fare e faceva. Egli era un capo operaio che aveva sempre sobillato i suoi compagni operai contro un ipotetico padrone e contro il vero padrone, ma per scoprire poi sé stesso con la rabbia del padrone e sempre più solo. In pratica venni su con l'idea di far fuori «il vecchio», un giorno o l'altro, e così iniziare la rivoluzione delle rivoluzioni. Ma Umberto Saba aveva già capito ogni cosa. Gli italiani sono fratricidi, non parricidi»²²⁴.

Concludendo poi:

«Ormai sono un giardino aperto. Non vi sono più mura, e qui dentro può venire a prendere il fresco chiunque»²²⁵.

Lo scrittore si rende conto, non senza dolore, che il tempo è passato, quel tempo che lenisce le ferite e le perdite affettive, e ci permette di vivere e di riprendere il cammino. Ma il desiderio di morte paterno è comunque spiegabile alla luce delle teorie psicoanalitiche freudiane. Infatti, in una lettera²²⁶ che Freud invia a Wilhelm Fliess leggiamo:

²²⁴ ID., *Carmina Bla Bla*, Padova, Rebellato, 1967, pp. 9-10.

²²⁵ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, cit., p.11.

²²⁶ S. FREUD, *Lettera a Fliess* del 31 maggio 1897, in *Le origini della Psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess*, 1887-1902, Torino, Boringhieri, 1968, p. 148.

Gli impulsi ostili verso i genitori (desiderio della loro morte) sono anch'essi parte integrante della nevrosi (...). Sembra che nei figli questo desiderio di morte sia diretto verso il padre e nelle figlie verso la madre²²⁷.

Ed è lo stesso Freud che sperimentando su di sé la perdita del padre, in un'altra lettera inviata a Fliess arriva ad affermare:

«Per una qualsiasi delle oscure vie nascoste dietro la coscienza ufficiale, la morte del vecchio mi ha colpito profondamente. Lo stimavo molto e l'avevo capito fino in fondo; con la sua caratteristica mescolanza di profonda saggezza e di fantastica spensieratezza, ha voluto dir molto nella mia vita. Quando è morto, era da gran tempo un sopravvissuto, ma nell'intimo tutto il passato si è risvegliato in tale occasione. Ora mi sento come sradicato»²²⁸.

Dopo la morte del padre, Freud potrà confrontarsi con lui, e quindi scoprire il complesso di Edipo, origine di tutte le nevrosi e rancori. E sarà la sua sincerità che lo spingerà a scrivere e ad ammettere:

Ho trovato amore per la madre e gelosia verso il padre anche nel mio caso, ed ora ritengo che questo sia un fenomeno generale della prima infanzia (...). Se è così si comprende l'interesse palpitante che suscita l'*Edipo re*, (...) ma il mito greco si rifà ad una costrizione che ognuno riconosce per averne sentito personalmente la presenza. Ogni membro dell'uditorio è stato una volta un tale Edipo in germe e in fantasia, e da questa realizzazione di un sogno trasferita nella realtà, ognuno si ritrae con orrore e con tutto il peso della rimozione che separa lo stato infantile da quello adulto²²⁹.

Freud nell'*Interpretazione dei sogni* esporrà dettagliatamente il suo concetto di padre, collegato sempre al complesso di Edipo, specificando che siamo tutti destinati a indirizzare il primo impulso sessuale verso la madre e il primo odio e desiderio di violenza al padre e quindi, anche l'*Edipo re*, che uccise il padre Laio e sposò la madre Giocasta, sarebbe soltanto l'appagamento di un desiderio d'infanzia. Coesiste però per Freud, in una relazione con il

²²⁷ Ivi, *Minuta N* (1897), in *Opere*, II, Boringhieri, 1967, p. 64.

²²⁸ Lettera a Fliess del 2 novembre 1896 in *Le origini della psicoanalisi*, cit., p. 121.

²²⁹ Ivi, p. 160.

padre, la presenza di altri sentimenti che non siano solo l'odio e il desiderio di morte. "Di regola è presente in lui oltre l'odio, che vorrebbe eliminare il padre in quanto rivale, una certa dose di tenerezza per lui"²³⁰.

L'identificazione con il padre finisce per imporsi conquistandosi un posto stabile nell'io. In Giose Rimanelli questo non avviene in modo compiuto, data l'impossibilità intrinseca di identificarsi col padre, ma ci sono, comunque, elementi di identificazione, come sottolineato sopra, quando il ragazzo Giose ammira il padre per le cose strambe che riesce a fare, ed è come se il padre desse il meglio di sé a contatto con la natura e non nello scambio quotidiano fra gli umani, siano essi i figli o i compagni di lavoro. Memorabile è la scena che ci presenta Rimanelli in *Molise Molise*, quando il padre, a causa di una fame atavica, consuma la sua razione e quella dei compagni:

E un altro giorno anche lo vidi, sul ciglio della strada, seduto su una pietra, le mani a reggergli la testa. E rideva come uno scemo. Altri cantonieri erano intorno a lui, che gridavano e lo minacciavano. Gli avevo portato la colazione, pane e frittata, e una borraccia d'acqua. Uno di quei cantonieri mi strappò dalle mani colazione e borraccia, e urlando disse: «Ora mangio io». Lavoravano a un casello ferroviario a metà strada fra Casacalenda e Larino, e avevano comprato una pecora zoppa. Mio padre comandava la squadra, contrattò la pecora col contadino e si assunse il compito di cucinarla. Era dura come una pietra, e mio padre girò e girò con un ramo d'albero quella carnaccia per delle ore, in un vasto caldaio. Ma assaggiando e tornando ad assaggiare per sentirne la cottura, finì col mangiarsi tutta la pecora. Agli altri non restarono che delle ossa²³¹.

Il ricordo del padre è incancellabile per Rimanelli, perché come afferma Freud in *Totem e Tabù*, il padre morto è più forte di quello vivo. In *Molise Molise* lo scrittore ricorda i viaggi e i ritorni del padre scanditi sempre da ripetuti rituali:

Ogni viaggio era una perdita. E ogni ritorno un'ansia. Il fischio di richiamo di mio padre mi ha perseguitato per tutta l'infanzia. Era moderato e stridulo, buca le case e le campagne. Spesso mi ritrovavo, per caso, con Gino

²³⁰ S. FREUD, *Dostoevskij e il parricidio* (1927), in *Opere*, X, cit., p. 533.

²³¹ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, cit., p.28.

e Antonio, i due fratelli, a un crocevia, e ci guardavamo muti. Anche loro erano stati *rastrellati* da quel fischio²³².

Il fischio del padre è il richiamo per i figli. Lui fischia per avvertirli del suo arrivo ma, soprattutto, per far capire loro di fare, a loro volta, ritorno a casa. È il richiamo del padrone, e come il pastore riunisce le pecore fischiano per portarle all'ovile, così il padre fischia per richiamare i propri figli sparsi per la campagna o il paese. Chi non risponderà al richiamo sarà punito. Questa è la ragione per cui ogni ritorno del padre è temuto... e ogni ragazzo fa a gara per compiacerlo, mettendo la brocca dell'acqua sul tavolo, come fa lo stesso Giose, e soprattutto, rincasando prima del suo arrivo.

Questo non basterà, però, a placare l'ira del padre, ira che nasce forse non dal male di vivere, ma dal *mal vivere*, perché lo sa bene Rimanelli quando afferma: "Non dimenticherò mai la fame che si è fatta nel Molise"²³³ "e mio padre non aveva mai una lira"²³⁴. E a proposito della fame Rimanelli aveva scritto un racconto nel 1950 e, cosa alquanto particolare, l'aveva tenuto in tasca per diversi anni. Aveva deciso, poi, di inserirlo in un libro autobiografico, *Biglietto di Terza*.

Il racconto narra di un suo ritorno al paese di Casacalenda, dove, mentre si reca a chiedere la pigione della casa paterna per la quale in passato non era mai stato riscosso un soldo, è testimone della morte di un cavallo proprio a ridosso della sua casa. Ed ecco un via vai di persone che incominciano a sezionare la bestia per poterne portare un po' di carne a casa.

Egli sale nell'appartamento del maestro Bina, l'affittuario, e conosce la moglie malata e i figli. Non avrà il coraggio di chiedere quello che gli spetta perché si accorge dell'estrema povertà della famiglia, confermata anche dall'arrivo dello stesso maestro che reca fra le mani un recipiente dentro il quale riposa un bel quarto di spalla di cavallo. Se ne andrà adducendo una futile scusa e noterà, all'uscita sul muro di casa sua non una briciola di cavallo, ma solo una macchia di sangue. Tutto è stato preso. Miseria estrema e mancanza di lavoro che costringeranno migliaia di persone a lasciare Casacalenda e ad emigrare per sempre. Miseria e fame che costringono a mangiare qualsiasi cosa, come racconta Rimanelli in *Molise Molise*:

²³² *Ivi*, p. 28.

²³³ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, cit., p. 34.

²³⁴ *Ivi*, p. 43.

Una domenica, in casa di sua madre, suo fratello Michelino e altri uomini presero il gatto del medico Rinaldi. Dissero ch'era coniglio. Se ne andarono all'attico e lo mangiarono. C'era una scala di legno che portava all'attico (...). Nessuno doveva salire all'attico. Io vi arrivai non so come. Erano alla fine del pranzo. Restava nel piatto di mio padre l'ultimo boccone di carne. Se lo favoleggiava, ci ragionava sopra col pensiero. Tutti sapevano che l'ultimo pezzo di carne era il più buono, per lui. Tutti sapevano che l'ultimo pezzo di carne era l'orgasmo, per lui. Erano felici e brilli. Erano depravati e cortesi l'un l'altro. Zio Michelino ci faceva anche lui l'amore con quell'ultimo pezzo di carne. E improvvisamente lo infilzò nella sua forchetta e lo inghiottì. Fulmineo mio padre tirò fuori la pistola. Una piccola Colt che portava sempre alla cintola. E lo avrebbe ucciso, ne sono certo. Fu allora che gridai, e gli uomini si accorsero che c'era un bambino²³⁵.

Ed il viaggio rimanelliano riprende “nel Molise di ieri e di oggi, nel Molise dell'infanzia perduta e del padre riconciliato, nel Molise azzurro e pietroso, nella gente taciturna e pudica”,²³⁶ in un continuo ricordare per ritrovarsi come uomo e come scrittore.

In *Molise Molise* la forza della scrittura di Rimanelli si estrinseca in un linguaggio più maturo, più internazionale, ma sempre caratterizzato da profonda sensibilità ed emotività di vita vissuta e sofferta, dove l'autobiografismo si sposa a forze ed energie sperimentali, di chiara matrice europea-americana. E in lui rimangono le radici molisane di Casacalenda, radici forti che lo accompagneranno per tutta la vita di uomo e scrittore e che gli faranno ammettere in *Molise Molise*:

In America, lontano dalle radici, sono rientrato in seminario entrando in Accademia. Una prigione, forse. Anche un paradiso, forse. Ma è qui che una cosa ho appreso: non esiste più separazione tra me e me, tra Mondo e Molise. Stare qui, quindi, significa stare là. E stare là significa stare qui. Senza più ansia. Il Molise è diventato così vasto che non ho più bisogno di trasformarmi, o trasformarlo. Il Molise è bianco e verde. Qui è bianco, lì è verde. Qui è la disciplina, lì è ancora la fantasia. Qui sono uomo, lì sono ragazzo. Ed è il

²³⁵ G. RIMANELLI, *Molise Molise*, pp. 29-30.

²³⁶ G. B. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, cit., p. 146.

ragazzo che sopravviverà all'uomo. E questa è anche tutta la mia semplice storia²³⁷.

²³⁷ *Ivi*, pp. 240-241.

1.9 Familia

Memoria dell'emigrazione

(2000)

«In un primo tempo (e con rilevante frequenza negli anni Cinquanta) ho viaggiato il continente americano dal Sud al Nord come ricercatore d'un mito per così dire, letterario e politico/sociale chiamato *emigrazione*, per poi viverlo di persona dal 1960 ad oggi: un *mito* che nei miei libri ho appassionatamente indagato e ineluttabilmente tradotto come *lacerazione*, *sacrificio* invece che *riscatto*, e ciò in quanto lacerazione e sacrificio sono termini che appropriatamente appartengono alle prime generazioni di emigranti, i pionieri, coloro che muoiono sulla vanga in ogni tempo e stagione della loro emigrazione, e il secondo termine, riscatto, ai figli e ai nipoti: i figli (seconda generazione) che molto spesso hanno cercato di dimenticare e persino negare le origini dei padri per vergogna forse, e non di rado cambiando i loro nomi in Libert per esempio, da Libertucci, negando (o mascherando) in tal modo la cultura della loro provenienza biologica, mentre i nipoti d'altro canto (terza generazione), sicuri della loro «americanità», han cercato al contrario di ritrovare le radici da dove vengono se non altro nel ricordo del buon sugo di maccheroni che faceva la nonna, andando quindi a scuola, prendendo lezioni per imparare la lingua dei padri, finalmente rendendosi conto che quella cultura li arricchisce invece che diminuirli»²³⁸.

(Giuse Rimanelli, *Familia*)

È con queste parole che Giuse Rimanelli esprime il suo lacerante bisogno di parlare, descrivere, denunciare ciò che la parola *emigrazione* ha significato per centinaia di migliaia di italiani costretti ad abbandonare le proprie case e il proprio paese, l'Italia. Anch'egli ha sperimentato di persona, agli inizi degli anni Sessanta, l'espatrio, prima in Canada, e poi definitivamente negli Stati Uniti d'America.

Nell'introduzione scritta al romanzo *Per il mondo in cerca di fortuna* di Giuseppe Molino, Rimanelli ricorderà l'amico d'infanzia Peppe Molino e le parole di quest'ultimo:

²³⁸ ID., *Familia*, Isernia, Iannone, 2000, p. 20.

(...) il mio amico d'infanzia Peppe Molino così descrive il suo «attimo» di addio al nostro paese, Casacalenda, Molise, per lo sconosciuto paese lontano, il Venezuela: -In ogni momento ed in ogni luogo è triste partire, ma a Casacalenda lo è ancor di più, forse per via di quella ripida scalinata che porta alla stazione e che non sembra finire mai²³⁹.

Per Rimanelli il viaggio letterario nell'emigrazione dell'amico Peppe

si presenta come una specie di miniera di Re Salomone per i fatti che racconta, le schegge di esperienza che vengon fuori dal buio delle storie, e soprattutto per la perseveranza del narratore nel suo viaggio-vita destino, che è quella appunto di non desistere di scavare, cercare, per infine appagare le ansie del viaggio e rivedere la luce, acquistare una vera stabilità, la famiglia, dopo il percorso nel tunnel²⁴⁰.

E *Familia*, vera e propria memoria dell'emigrazione, precede di un anno l'introduzione scritta da Rimanelli al romanzo di Peppe Molino. *Familia* è stata pubblicata da Rimanelli nel 2000. La scelta del viaggio letterario nell'Oceano Emigrazione ce lo spiega lui stesso quando ci confida nell'introduzione: "Ma ricordo che in nessun luogo al mondo sono veramente riuscito a dormire più di qualche ora, dopodiché richiudevo il libro nello zaino e riprendevo il cammino"²⁴¹.

Questo perché emigrazione significa *viaggio*. *Familia* è, quindi, il viaggio nella storia dell'emigrazione della sua famiglia e nella sua storia di *outsider*, come uomo e scrittore. Una storia che acquista l'elemento della corallità perché rappresenta la storia e il dolore di ogni emigrante. Il libro si presenta strutturato in tre libri: Libro primo dal titolo «Nonno jazz Emigrazione come ricordo», Libro secondo che porta il titolo di «Core caro Emigrazione come destino» e infine, il Libro Terzo, «Giose e Io Emigrazione come Arte». Luigi Fontanella nell'introduzione a *Familia* sottolinea l'importanza per Rimanelli di aver posto la "Famiglia come centro nucleare nel suo percorso nella memoria dell'emigrazione, e che la memoria personale andrà a fluire, fondendosi, con la memoria storica"²⁴².

²³⁹ G. MOLINO, *Per il mondo in cerca di fortuna*, Isernia, Iannone, 2001, p. 9.

²⁴⁰ ID., p. 21.

²⁴¹ G. RIMANELLI, *Familia*, cit., p. 7.

²⁴² *Ivi*, pp. 7-8.

Protagonista del primo libro è il nonno materno di Giose, Antonio Minicucci, detto Tony “Slim” Dominick, personaggio che si incontra anche in *Una posizione sociale* (pubblicato nel '59 e poi riedito a cura di Sebastiano Martelli nel '96, col titolo *La stanza grande*).

In *Famiglia* Rimanelli presenta ancora una volta la figura del Nonno Jazz, jazz perché nonno Dominick ha vissuto in Louisiana, a New Orleans e ha imparato a suonare la tromba. Ed ecco uno scorrere di personaggi, tutti appartenenti alla famiglia dello scrittore, dal nonno paterno Seppe Rimanelli e la moglie Maria Giuseppa Melfi, ai propri genitori Vincenzo Rimanelli e Concetta Minicucci che, nata a Montreal nel 1905, fu portata dal Canada in Italia nel 1913.

Il padre e la madre di Rimanelli, insieme agli altri fratelli, partiranno per il Canada dopo la guerra e lì inizieranno quella vita degna di essere vissuta a cui ogni essere umano ha diritto. Rimanelli ci racconta la storia del jazz, da dove è nato fino a dove si è pian piano diffuso: Detroit, New York, Chicago. Ed è proprio a Chicago che fu inciso nel 1917 il primo disco dalla Original Dixieland Jazz Band, band che era composta di suonatori bianchi diretti da Nick La Rocca. Rimanelli ricorda anche l'eccidio di undici emigrati italiani a New Orleans nel 1891, una vera e propria strage razzista, storia che nonno Dominick era solito raccontare essendo stato testimone oculare dei fatti. E nonno jazz diventa nell'immaginario rimanelliano l'eroe per eccellenza, un eroe sempre presente nei suoi ricordi e a cui, sicuramente, deve molto, anche la sua passione per la musica e per il jazz:

Ma ancora ed ancora, chi era nonno Dominick

E suo padre, Rudi: chi era effettivamente?

Nonno Minicucci, lui, me lo guardo spesso in quel ritratto che gli disegnò un pittore antifascista a nome Perluzzi, suo ospite, che mamma conservò sotto le lenzuola del comò, al di là dei terremoti; e a rivederlo oggi fra le mie carte, con quella sua lobbia, con quei suoi folti baffi così distinti mi pare quasi impossibile che sia proprio lui, mio nonno, l'allucinato e ispirato “personaggio” delle notti della mia infanzia, più dalla parte surreale di un Frank Capra che propriamente mia.²⁴³

Rimanelli dedicherà a nonno Jazz anche il primo capitolo del libro scritto a due mani dal figlio Marco Rimanelli e la moglie Sheryl Lynn Postman dal titolo *The 1891 New Orleans*

²⁴³ *Ivi*, p. 55.

Lynching and U.S.-Italian Relations, pubblicato nel 1992 a New York dalla casa editrice Peter Lang. Ancora una volta Giose Rimanelli ricorda la figura del nonno suonatore di jazz, dal forte spirito americano ma con salde radici molisane:

*In his youth, Tony Slim Dominick learned how to play local proto-Jazz on the trumpet, performing either on the show-boats sailing the mighty Mississippi river for the New-Orleans-St. Louis run, or in the Crescent City's many swinging prostitution houses, where sex, sin, spirits, music and high society mixed ceaselessly. Yet he also learned the hard way how the bohemian New Orleans could also become frightening and cruel at a moment's notice, as when he witnessed the 1891 slaughter of 11 Italian immigrants, known in the historical annals of Italy's emigration as the New Orleans Lynchings.*²⁴⁴

E parlando del nonno, Rimanelli ricorda con affetto Gian Carlo Testoni, profondo conoscitore e divulgatore italiano di jazz che recensendo il romanzo/disco *Una posizione sociale* parla del nonno suonatore di jazz dello scrittore.

Il nonno fa parte di quel destino *fisso*, quel destino che lo accomuna

al dolore, la confusione, la miseria della gente in quei nostri paesi devastati dalla guerra prima e poi dall'incontrastata secolare indigenza, l'endemica repressione agraria e sociale che infine la spinse a tentare un ultimo passo verso la speranza, per l'alba nuova forse, ai confini dell'arcobaleno²⁴⁵.

Rimanelli è consapevole che la scelta di trattare in modo esplicito il tema dell'emigrazione nasce dalla seguente intima riflessione:

L'emigrazione mi si fece quindi legittimo soggetto d'indagine; una realtà della mia stessa famiglia, da vedere ora faccia a faccia. Ci sono nato in mezzo, del resto, di essa parte essenziale. (...) Come mai l'emigrazione? La memoria balza indietro e ricerca il senso del *quid pro quo*, il qualcosa per qualcosa, il tozzo di pane per le mie braccia, la vita per me e i miei figli, la *quidditas* insomma, l'essenza del vivere che è lavoro, bene, comunità, famiglia. È da qui

²⁴⁴ M. RIMANELLI, S.L. POSTMAN, *The 1891 New Orleans Lynching and U.S.-Italian Relations*, New York, Peter Lang Publishing, 1992, p. 10.

²⁴⁵ G. RIMANELLI, *Familia*, cit., p. 19.

che –in ogni età – inizia il viaggio, probabilmente l’esilio per un luogo nuovo, una reinvenzione della propria esistenza: la traversata del biblico Mar Rosso insomma, al di là del quale i dollari, per certo, non si trovano per strada²⁴⁶.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 21.

II CAPITOLO

La Macchina Paranoica

(Inedito)

2.1 La Macchina Paraonica

(1967)

I love to write a nonsense. I love to be able to write a nonsense and to be happy. I love to be able to love and be happy with all my failures. I'm happy every morning, gazing at the sun. I came a long way from Molise. I'll be back there when I'm ready¹.

(Giose Rimanelli, *La Macchina Paranoica*)

In queste parole scritte in verticale alla p. 2 di questa opera cattedrale che è *La Macchina Paranoica*, Rimanelli mette subito in chiaro che è l'amore per il *nonsense* l'elemento essenziale che lo spinge a scrivere perché questo lo rende felice. Infatti, egli usa per ben tre volte il verbo To Love in prima persona, e questo sottolinea l'amore che egli prova per la scrittura, ma anche l'amore di poter amare la vita stessa, nonostante gli errori, gli insuccessi che ogni essere umano trova sul suo cammino, perché questa è la vita: risvegliarsi al mattino e ammirare il miracolo del sorgere del sole, con gli occhi di eterno fanciullo. *La Macchina Paranoica* o *Summa Negativa*, titolo quest'ultimo alternativo scelto da Rimanelli per descrivere quest'opera costruita come gioco di coscienza e monologo dell'autore, tratta di estetica, filosofia, sesso, politica, ecc. Fu composta per la maggior parte nel luglio del 1967 quando Rimanelli si trovava a Detroit in visita ai propri genitori. E questo egli lo spiega all'inizio della premessa:

Il mese più lungo e tremendo della mia vita è stato luglio 1967 a Detroit, Michigan. Si iniziò nei convenevoli e nella noia, e si concluse con una delle più disastrose rivolte razziali della storia americana recente: 43 morti; 1.100 feriti; 1.317 palazzi distrutti; 1.700 negozi saccheggianti; 900 senz'atletto; 3.400 arresti; danni alla proprietà pubblica e privata, più di un miliardo di dollari; e, quale codicillo, una severa polemica politico elettorale tra il Presidente degli Stati Uniti, Lyndon B. Johnson, e il Governatore del Michigan, George Romney.²

¹ La citazione è tratta dal manoscritto inedito di Giose Rimanelli *La Macchina Paranoica*, p. 2. («Io amo scrivere narrativa dell'assurdo. Io amo poter scrivere assurdità ed essere felice. Io amo poter amare ed essere felice con tutti i miei insuccessi. Io sono felice ogni mattina, guardando il sole. Io arrivai da molto lontano, dal Molise. Io vi ritornerò quando mi sentirò pronto»).

² G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, p. 3.

Rimanelli si sofferma, subito dopo, sulle tre ragioni che lo “spinsero a visitare Detroit in quel luglio così strano, un po’ caldo e un pò freddo, e infine molto caldo”³: 1) la famiglia tutta, compresi i parenti naturalizzati americani; 2) preparare il terreno per la presentazione ufficiale della seconda moglie Bettina e del figlio David; 3) finire di scrivere un romanzo prima del suo ritorno in Europa. Rimanelli racconta poi di essere giunto a Detroit, dopo aver spedito la moglie e il figlio in un cottage a Cape Cod con i parenti di lei, e di essere stato accolto in famiglia, e soprattutto, di essersi appropriato della piccolissima stanza da pranzo che possedeva un tavolo solido, per mettervi le sue carte e la macchina da scrivere, e di aver subito iniziato a scrivere. Lo scrittore nota con piacere che anche la casa di Detroit, come quella del paese natale, è sempre piena di gente:

«(...) casa mia è come un’arnia di api. Ci dev’essere il miele. È sempre piena di gente. Anche quand’eravamo ragazzi, in Italia, e mia madre cuciva e ricamava intorno al pozzo dell’orto, la gente era sempre intorno. Erano ragazze, erano donne mature, erano vicini, era il maresciallo dei carabinieri, era il venditore ambulante, era il sindaco del paese, era il notaio, era il frate francescano questuante, era il povero prete. Casa mia è stata sempre piena di gente. E la gente dice che noi siamo brava gente. Ma lì, a Detroit, mi accorsi subito che scrivere il romanzo era impossibile. Io sono abituato a lavorare anche con la gente intorno, nelle pause, nei discorsi e nelle distrazioni. Ma quando io prendo a scrivere vivo due vite: parlo agli altri, e in verità non penso che a ciò che sto scrivendo. Alla fine si crea un’aria di imbarazzo, tra loro che parlano e io che scrivo. E siccome la gente è facile a offendersi, io decisi di smettere col romanzo e scrivere d’altre cose, ma brevi, semplicemente per tenermi allenato, e riempire la noia»⁴.

Nel *basement* della casa paterna di Detroit, dove il fratello Antonio aveva costruito una macchina per riprodurre i suoni più svariati, dai rumori di treni dentro gallerie ai sibili di fucilate, dai ruggiti di leoni, all’acqua gorgogliante, ecc., Rimanelli, egli stesso amante di musica elettronica e ammiratore di John Cage, inizia a sperimentare la parola-suono. Egli detta, cioè, alla macchina semplici brani di prosa, commentati con quei rumori e si accorge che essi acquistano dimensioni strane. I brani lirici, filosofici, racconti, osservazioni, parodie

³ *Ibidem.*

⁴ *Ivi*, p. 5.

sono costruite intorno a soggetti qualsiasi come amore, fiori, estate, università, letteratura, automobile, madre, spionaggio, suicidio, ecc. Tali composizioni su soggetti diversi vengono dettate alla macchina, che le riproduce acusticamente in modo nuovo, in elettroliriche.

Rimanelli sa bene che “la parola è stata data all’uomo per consentirgli di nascondere meglio i suoi pensieri”⁵, ma allo stesso tempo, “essendo scrittore non può sperimentare se non con la parola”⁶. Per lui il problema fondamentale è la sperimentazione della parola scritta perchè egli vuole che la “parola scritta appaia fissa per sempre, stampata, inamovibile, e allo stesso tempo libera e aerea, quasi un ghirigoro, quasi un poema”⁷. Rimanelli non era, infatti, nuovo alla sperimentazione della parola, avendo già sperimentato la parola-pittura nel suo libro di versi e disegni *Carmina blabla*⁸. Ora inizia ad usare i caratteri principali come il corsivo per riprodurre “il suono o voce tenero lamentoso strascicato schizzinoso, scrittura normale – suono o voce normale, scrittura maiuscola – suono o voce alta, gridata, rabbiosa, imponente, ecc.”⁹. La creazione parola-suono rimanelliana si trasformerà in un’antologia di pezzi dagli stili diversi, separati gli uni dagli altri, ma uniti insieme da un personaggio che Rimanelli definisce “Personaggio anonimo, Pier di Eridanus”. Fa da sfondo a *La Macchina Paranoica* la stesura di un romanzo la cui ambientazione è State Fair Street che poi si allargherà all’intera città di Detroit, una città in rivolta, una città assediata, una città saccheggiata, una città in guerra civile. Per Rimanelli la *macchina rumorosa* del fratello Antonio si è trasformata ormai ed è diventata “La Macchina Paranoica”.

Non per il padre di Rimanelli, però, per il quale “paranoico” sarà sempre lo scrittore; per lo scrittore “paranoica” sarà la macchina, mentre per il fratello Antonio “paranoico” è il mondo. *La Macchina Paranoica* rimanelliana, quindi, sarà “l’intreccio di memoria e fantasia, autobiografia e storia, vissuto e pensato, quotidianità e mito, nonché la simultaneità di tempi e spazi differenziati e la varietà dei registri tonali e linguistici”¹⁰. La prima e originaria stesura rimanelliana di *La macchina Paranoica* (Ur), seguita da una seconda redazione, è stata considerata da Alberto Granese come un

⁵ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 8.

⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷ *Ibidem*.

⁸ ID., *Carmina blabla, poesie e disegni*, Padova, Rebellato, 1967. L’autore l’ha definito libro “confessionale”; e, in effetti, egli vi appare alla ricerca di una propria identità.

⁹ ID., *La Macchina Paranoica*, cit., p. 9.

¹⁰ A. GRANESE, *Tra i Manoscritti di Rimanelli: nella Macchina Paranoica l’origine di Detroit Blues*, in *Rimanelliana*, edited by Sebastiano Martelli, New York, Forum Italicum Publishing, 2000, p. 165.

frastagliato e complicato edificio gotico, dalla cui dimensione ampia e complessa l'autore successivamente isolerà il romanzo *Graffiti*, con una sua precisa identità strutturale e una propria autonomia narrative, nonché un protagonista, lo studente molisano di Torino, Piero Lapulce, accusato di avere ucciso, alla maniera di Rasholnikov, la sua padrona di casa¹¹.

La Macchina Paranoica o *Ur-Macchina* si contraddistingue per una sua precisa identità strutturale e una autonomia che la differenzia dal resto della produzione rimanelliana che la precede. L'*Ur-Macchina* è il diario quotidiano che l'autore scrive durante la sua permanenza estiva a Detroit, e che narra della quotidianità familiare e della comunità italiana e americana del quartiere in cui si trova a vivere, fino al racconto della rivolta dei negri del ghetto. *La Macchina Paranoica* si apre con uno squarcio della comunità che abita la State Fair Street. Lo scrittore descrive con una sottile vena umoristica le varie famiglie che la abitano, con i loro problemi e bisogni quotidiani. La figura predominante con cui si apre *La Macchina Paranoica* è un vecchio che trascorre tutto il suo tempo ad osservare, dal portico di casa sua, la vita che scorre sulla State Fair Street, e specialmente la vita degli altri:

Detroit, Michigan, 2 luglio 1967. Il vecchio girò l'angolo del garage e andò a sedere sulla sedia a dondolo, sotto il portico di casa. Era prima dell'alba e c'era ancora un cert'umidore nell'aria; ma oggi non sarebbe stato differente da ieri; fra un'ora il sole raggiungerà la cima degli alberi di là della strada, e alle nove già brucerà sul prato, si metterà a seder con lui, sotto il portico.

Rimanelli rileva però con rammarico che:

Ma non c'era confidenza o amicizia tra la gente del vicinato, sebbene una volta al mese, per iniziativa di Mrs. Barton, si riunissero ora in questa e ora in quella casa a bere birra e a mangiare pane imburrito, per discutere della manutenzione dell'erba e dei marciapiedi, di una fogna che era scoppiata o di una famiglia di negri che era apparsa su Gratiot Avenue, minacciando di dirigersi da questa parte della strada allo scopo di comprare una casa. E questi negri bisognava scacciarli, altrimenti il valore della proprietà sarebbe crollato: questa era la tesi di Mrs. Barton e di tutti gli abitanti di State Fair, ad eccezione dei Rimanelli, che erano degli indifferenti. Non c'era confidenza. Forse

¹¹ ID., *Le Anamorfosi di Rimanelli*. cit., p.170.

dipendeva da State Fair, la strada, più che dalla natura della gente. Infatti questa è una strada lunga una cinquantina di chilometri, e attraversa la città dall'Est all'Ovest, pur senza mai assumere l'aspetto di una strada primaria. Le case che la fiancheggiano sono a due piani, metà in mattoni e metà in legno, tutte uguali, tutte linde, tutte senza un nome. C'è il prato sempre verde e basso, sia davanti che di dietro, e di dietro viene stesa la biancheria, accanto al garage. Di giorno è una strada quasi sempre deserta. Le uniche persone che la percorrono in tutti i sensi vengono dal centro della città o dalla grande arteria accanto, Gratiot, che contiene negozi di tutti i generi, uffici postali, birrerie e drug-stores, e queste persone sono sempre le stesse: il lattaiolo, il postino, un ragazzo dei giornali pubblicitari, un veterano dell'ultima guerra cieco (...). Solo sull'imbrunire, sui cinquecento metri di strada del vicinato, calano una dozzina di ragazzi selvaggi dello stesso vicinato, i quali si allenano al base-ball. Alla sera, infine, le macchine tornano ad allinearsi davanti alle abitazioni. Anche il monotono ticchettio della macchina da scrivere che viene dalla casa dei Rimanelli là giù in fondo, s'interrompe. Le eterne sedie a dondolo dei portici si riempiono di gente soddisfatta.¹² (...) Poi i portici si sfollano, le luci si spengono, (...), ma il vecchio è una macchia piccolissima sotto il portico, si confonde all'ombra gigantesca del cespuglio di rose. Solo la presenza del vecchio teneva all'erta l'anima del vicinato, forse perché era l'unico in effetti, che custodisse la strada (...).¹³

In questa prima parte di *La Macchina Paranoica* ritroviamo lo stile classico rimanelliano contraddistinto dall'analisi caratteriale dei personaggi e la descrizione dell'ambiente americano, e della State Fair Street di Detroit dove abita anche la famiglia paterna di Rimanelli. Notiamo che lo scrittore fa riferimento a sé stesso perché, anch'egli, si sente parte di questa comunità: sul far della sera “anche il monotono ticchettio della macchina da scrivere che viene dalla casa dei Rimanelli là giù in fondo, s'interrompe”.¹⁴ Lo scrittore termina a sera il suo lavoro, mentre il vecchio vicino di casa, un minatore immigrato italiano, Salvatore Cugini, continuerà a guardare dal portico, ma solo per poco tempo perché il figlio deciderà, presto, di portarlo all'ospizio dei vecchi a Downtown:

¹² *Ivi*, p. 14.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Il vecchio sentì i passi del figlio dietro la sua schiena, e pensò che si recasse al lavoro, come tutte le mattine. (...) «Daddy, ti porto in città con me, oggi». (...) Il vecchio strinse gli occhi e cercò di pensare. Era insospettito, non sapeva di che cosa; ma quella storia di fare un giro in macchina per chiacchierare non era successa mai, prima. (...) L'ospizio dei vecchi era a Downtown. Ma John perse diverse ore a girare per le strade, prima di dirigersi, ricordando al padre le strade e i quartieri dove un tempo avevano vissuto, quando erano poveri e la mamma era ancora viva.¹⁵

Lo scrittore utilizza la struttura diaristica, unendola ad altri elementi come aforismi, massime o *graffiti* costituiti da osservazioni o riflessioni spesso banali e casuali, ma sempre con un implicito messaggio, basti pensare a quello sul moto apparente dell'uomo in barca, che si trova alla fine del romanzo *Graffiti*, e che troviamo, anche, all'inizio nel dattiloscritto di *La Macchina Paranoica*:

Un uomo va fuori con la barca, rema sul lago tutto il giorno. Quando torna indica la strada che ha fatto. Ma dov'è la strada? È stata catturata dalle onde, quindi sospinta verso riva e abbandonata lì, in un mucchietto irregolare di sabbia.

«Forse non mi sono mai mosso».¹⁶

La dislocazione diversa della massima è un elemento importante che sottolinea l'interscambiabilità delle strutture linguistiche e sintattiche. Sono pezzi creativi autonomi che lo scrittore si diverte a scrivere in verticale o in orizzontale, molto spesso su tre livelli paralleli, oppure fa uso di lemmi o sintagmi staccati sulla pagina. Le parole o le frasi sono estrapolate da brani di libri, scritture murali, orazioni o locuzioni gergali. *La Macchina Paranoica* mette in evidenza l'uso di pagine aggiunte e incollate da parte dell'autore. Queste non sono altro che pagine contenenti dei "Memo per l'autore", dove l'autore parla con sé stesso, un vero e proprio soliloquio su diversi argomenti, dove però prevale la discussione riguardante la poetica della narrativa. Egli parla del romanzo da farsi (metaromanzo), oppure ricorda la storia di un amico lontano, lo studente Pier di Eridanus, che funge suo malgrado, da

¹⁵ *Ivi*, p. 17.

¹⁶ *Ibidem*.

soggetto immaginario dei frammenti letterari di *La Macchina Paranoica*. Un esempio di memo per l'autore lo troviamo alla pag. 17 dove leggiamo:

MEMO PER L'AUTORE: - ... e così hai iniziato, ehm? Scrivere. Per non morire, tu dici. Di noia. Ma cosa intendi fare? Un romanzo fuori del romanzo, un racconto fuori del racconto, della critica fuori della critica, della cronaca, un collage, dei fumetti? Niente. Tu non sai ancora cosa vuoi fare, perché se lo sapessi non lo faresti. Avrebbe dunque ragione Pavese quand'egli scrive che, all'inizio, per lui non vi sono che delle atmosfere, un ritmo, una vaga idea di qualcosa che poi prende forma più in là con la coscienza aperta a percepire e a ritenere intonazioni, cadenze, figure; che la "storia" si fabbrica da sé? Tu non ne sei troppo certo, comunque. Infatti hai iniziato in maniera tradizionale, precisa. Con un racconto, una panoramica di State Fair Street. La formula di Forster è ancora una volta convalidata. *Il re morì, e poi morì la regina...* I vicini si lamentano del vecchio salvatore Cugini che è uno spione, e poi Salvatore Cugini viene tolto di circolazione, rinchiuso in un ospizio¹⁷.

Lo scrittore parla a sé stesso, si consiglia, riflette, decide cosa è meglio scrivere e perché, la pagina bianca diventa uno stage aperto a tutte le possibili scelte di arte scrittoria sperimentale non tradizionale:

Se tu fossi quel personaggio, gli sfottò, quelle massime, sarebbero di tutt'altra intonazione e sapore. Si tratta dunque di un personaggio assolutamente nuovo e, senza volto, per ora, che stai cercando di esprimere? Forse è vero: stai inconsciamente introducendo "qualcuno" che non sei tu. Ma chi è? Non lo sai ancora. Né sai ancora cosa stai cercando di fare. Sapeva, Gide, cosa stesse cercando di fare con Les Faux Monnayeurs? Gide scriveva un diario durante la stesura del romanzo, in questo modo cercando di spiegare a sé stesso le ragioni e le non ragioni di un libro apparentemente senza personaggio centrale e senza una trama *prevista*. (...) La lotta è tra ciò che la realtà può offrire al romanziere, e ciò ch'egli riesce a farne dell'offerta. Ecco che un romanzo senza soggetto trova improvvisamente il suo soggetto. Ma, si sa già, non è quello che vi cerca il lettore. Tu dunque seguiresti il consiglio di Gide? No, perché in tal caso avresti già un *soggetto* a priori. E tu veramente non hai un soggetto. Vivi giorno per

¹⁷ *Ivi*, p. 21.

giorno, guardando, registrando, percependo, senza sapere ciò che scriverai domani. È questo il soggetto? Forse¹⁸.

Lo scrittore usa frasi spezzate, parole isolate. Una tecnica, questa, utilizzata anche per dare il resoconto della rivolta dei negri, dove vengono utilizzati tre diversi punti di vista differenti, quello di Rimanelli, quello di una giornalista negra e quello di un gruppo di reporter di un quotidiano di Detroit. Sono esperimenti visivi sul foglio dattiloscritto e sonori nella macchina che si differenziano, se confrontiamo la prima stesura dell'*Ur Macchina* o *Summa Negativa* e la seconda stesura della *Macchina Paranoica*. Nella *Macchina Paranoica* notiamo una diminuzione delle verticalizzazioni, scomparse poi definitivamente in *Graffiti*.

Notiamo che la scrittura procede orizzontalmente e ci sono pagine scritte con caratteri maiuscoli.

Nella *Ur-Macchina* o *Summa negativa* Rimanelli fa uso di un'arte scrittoria sperimentale che non prevede la creazione di un romanzo, caratterizzato da una vicenda centrale e da un personaggio. C'è da parte sua il desiderio di costruire un protagonista, che abbia in Pier di Eridanus, l'amico e un alter ego. Una cosa è da tenere presente: lo scrittore ripropone il personaggio di Marco Laudato di *Tiro al piccione*, il quale diventa l'autore di *Graffiti* e il protagonista del diario di Detroit. Abbiamo quindi tre personaggi: Marco Laudato, Pier di Eridanus, studente amico dello scrittore e Piero Lapulce di Torino, personaggio centrale di *Graffiti*. Ricordiamo il giudizio che Alberto Granese dà della *Macchina Paranoica*:

La *Macchina Paranoica*, nella sua seconda e più completa stesura, prima dello smembramento di *Graffiti* e del diario di *Detroit* (con il titolo *Bella Italia amate sponde*), diventa un *corpus* narrativo autonomo da riferimenti strettamente autobiografici¹⁹. Questa nuova dimensione Rimanelli la raggiunge attraverso almeno tre direttrici di marcia: a) invenzione di un personaggio intermedio, un personaggio-schermo tra lo scrittore (Giuse) e il protagonista di *Graffiti*, Piero Lapulce, della cui storia è autore Marco Laudato, estensore del diario di Detroit; b) costruzione progressiva (Work in progress) della storia di

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. *Bella Italia amate sponde*, il diario di Marco Laudato scritto a Detroit nel 1967 che è struttura portante di tutta *La Macchina Paranoica*. Alcuni brani sono stati pubblicati in G. RIMANELLI, *Il tempo nascosto tra le righe*, prefazione di Sebastiano Martelli, Isernia, Marinelli, 1986 (*Fantasma del passato* e *Dimostranti*, pp. 137-168), *La stanza blu* e *Lo faccio a fette con tenerezza* (*Ivi*, pp.114-136) sono stati invece riscritti per il romanzo breve *Shortage* (1972), a cui, infatti – come in una *pièce* di teatro dell'assurdo – rinvia l'episodio di cannibalismo e assassini programmati. Quest'ultimo romanzo fu pubblicato a puntate su «*La Tribuna di Montreal*».

Graffiti e del suo personaggio principale (come si evince dallo studio comparativo delle varianti della prima e della seconda stesura e dalle riflessioni dei «memo»), il quale «si è andato facendo», non tanto per concrezione psicologica di un *transfert* autobiografico, ma per accumulo e diversa strutturazione dei materiali verbali; c) elaborazione progressiva di quest'ultimi, attraverso un processo di raffreddamento del bruciante vissuto quotidiano nell'operazione scritturale vera e propria, che ha sostanzialmente permesso a Rimanelli di usarli in maniera quasi ariostesca, con improvvise interruzioni e inaspettate riprese dei fili del racconto, con un libero e variegato intarsio, come se si trattasse di arabeschi e di geroglifici.²⁰

Una riflessione è necessaria: Rimanelli quando ci presenta il personaggio Pier di Eridanus nella *Macchina Paranoica* e ci parla delle sue manie e passioni, ci parla, comunque, di sé, perché le condizioni di sradicamento, di non appartenenza, di alienazione, lo scrittore le conosce bene per averle vissute in prima persona. Quando ci parla della solitudine, del vivere in soffitta, e di altri aspetti, per la maggior parte, questi gli appartengono, come vissuto personale. L'identificazione fra autore e personaggio è possibile, ma in questo caso fa paura all'autore stesso ammettere una tale possibilità, ed ecco che è costretto a prendere le distanze dalla sua creazione e dal suo alter ego. Eccoli citare i teorici del metaromanzo, da Gide a Pirandello, eccoli porsi i quesiti classici di relazione fra Autore e Personaggio. Nel memo per l'autore che troviamo alla pag.44 leggiamo infatti:

MEMO PER L'AUTORE: (...) Ora la condizione di non appartenenza, di alienazione, di bastardaggine, di sradicamento sia da una tradizione familiare che da una società, è soggetto contemporaneo, comune a molti giovani, specie a Pier. Pier viveva solo e parlava malvolentieri della sua famiglia, (...) Pier aveva tendenze alla criminalità, agli eccessi, alle droghe. E aveva anche una grande pazienza: vivere, sapendo aspettare. Aspettare che cosa, gli era sconosciuto. Idealista, certo. E mutevole. Persino irresponsabile. (...) È per questo che l'ultimo pezzo l'hai voluto scrivere in inglese, come a imprigionare Pier alle *sue* parole? Le hai pensate così, e così le hai scritte e poi parlate alla macchina. Ti è parso persino, a un certo punto, che la voce che ti usciva fosse quella di Pier. E allora hai avuto paura. Non è la prima volta che l'autore si trasmette al personaggio, e il personaggio all'autore. Il rischio che corri è di rivelare cose

²⁰ A. GRANESE, *Le Anamorfosi*, cit., p. 172.

tue, cose in te assolutamente sepolte e ormai remote alla memoria, che improvvisamente tornano a galla a nome di qualcuno o di qualcosa. (...) E tuttavia il rischio, con l'identificazione del Personaggio con l'Autore, o dell'Autore col Personaggio non è ancora così forte. Il rischio vero sarebbe l'arresto di una creazione spontanea, ciò che Gide chiama *realtà ideale*, con il compromesso del ricordo, un ricordo ricatturato e in qualche modo stravolto tra la veglia e il sonno, tra malattia e salute, proprio come accade a Proust. Mentre tu sai che non vuoi ricattare nulla, perché non hai niente da ricattare. Sposare allora la posizione di Pirandello che si rifiutò di scrivere, così come loro la volevano, la storia dei Sei personaggi? Pirandello riteneva che l'arte è vita in eterno, come appunto la confessione di Francesca a Dante, che è sempre vera e immutabile, mentre la vita in sé, ciò che chiamiamo fatti della vita si succedono, passano, si accavallano, sono un fiume ma non staticità, non monumento, non vita fissa per sempre in un gesto, quella confessione, l'unica valida e sempre presente, che Francesca abbia della *sua* vita, per esempio, perché quella è la sua *unica* verità, come l'unica verità dei Sei personaggi è quel loro battere e battere sul colpo di pistola nel giardino, quel suicidio. Ma anche questa non è una soluzione, tu lo sai: non per te qui e ora. Il tuo guaio è quello di non avere, in realtà, un personaggio fisico come, per esempio tuo padre e persino te stesso alla macchina per scrivere, che parla con questo o con quello. Il tuo guaio è di avere, sì, Pier, ma solo come dimensione. Dov'è il punto in cui tu sparisce come entità fisica, e Pier entra? Perché non gli parli come fai con tuo fratello Antonio? Ma Pier non esiste come entità fisica, questo è il problema. Esiste nella tua mente e a volte persino nei tuoi panni. Ma sei tu che, in effetti, parli; sei tu che monologhi e scrivi. E tuttavia tu non sei il Personaggio che guarda la macchina della polizia dalla finestra, non sei così ingenuo da mormorare «Now summer's gone/cars go by/I came home/and sit here (...). Cosa stai facendo dunque? Sei di nuovo al punto di partenza. Trovare una via, un modo. In fondo, nemmeno il ragionamento di Edouard ti soddisfa»²¹.

Rimanelli e Pier, lo scrittore e il personaggio che vive come dimensione, non come entità fisica. Ma chi è Pier di Eridanus? Ce lo presenta Rimanelli stesso in un altro memo per l'autore:

²¹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit. p. 44.

Il Pier grafomane che viveva in una povera stanza d'affitto dove scriveva migliaia di appunti, e tentativi di storie. Voleva diventare scrittore, ma le cose che ti fece leggere erano assolutamente acerbe, da considerare degli esercizi, delle prove di chiarificazione prima di fronte a sé stesso, e poi agli altri. Lo incoraggiavi, diveniste amici. Un giorno volle farti conoscere sua madre, suo padre e sua sorella. Erano dei Doukhobors, la setta pacifista tolstoiana emigrata in Canada dalla Russia all'inizio del secolo per sfuggire persecuzioni religiose²².

Leggiamo in fondo a questo stesso memo le seguenti parole:

Ma ecco, ora, aver individuato il *tipo* di personaggio che parla alla macchina di tuo fratello, ti ha fatto scoprire anche che la tua libertà immaginativa, nel buttar giù sulla carta brani di qualcosa, è condizionata dal linguaggio. Riscoprire la natura del linguaggio, è proprio questo che vuoi fare?

Più oltre ecco una nota conclusiva non dattiloscritta, ma di pugno dell'autore, vergata con penna stilografica che ci fa riflettere:

È un punto da studiare, è un buon punto, comunque. Non dimenticare mai che mentre la vita si svolge all'estero, i tuoi interessi sono la tua lingua nativa. Ed è proprio questa situazione che ti presenta i problemi maggiori²³.

La domanda che Rimanelli fa a sé stesso è: "Riscoprire la natura del linguaggio, è proprio questo che vuoi fare?"; una domanda a cui altri scrittori prima di lui avevano cercato di dare risposta. Come Rimanelli, ad esempio, Virginia Woolf "compone senza sosta articoli, saggi, romanzi o, durante le pause di un'intensissima attività, fissa nel diario idee, progetti, impressioni, stati d'animo"²⁴. La Woolf sviluppa la sua personale idea di narrativa basata sul silenzio e le cose che la gente non dice. Ciò che rivoluziona il genere narrativo in *La camera di Jacob*, pubblicato nel 1922, è la scomparsa dell'azione e delle figure dei protagonisti, che vengono ricostruite, attraverso le voci degli altri personaggi. Virginia Woolf definisce così questa rivoluzione della narrativa che cattura e restituisce al lettore il ritmo del quotidiano, le sensazioni e i sentimenti degli uomini e delle donne, i loro desideri e paure:

²² *Ivi*, p. 28.

²³ *Ibidem*.

²⁴ V. WOOLF, *Consigli a un aspirante scrittore*, a cura di Roberto Bertinetti, Milano, BUR Rizzoli, p. 6.

Esaminate per un momento una mente qualsiasi in un giorno qualsiasi. Riceve una miriade di impressioni, banali, fantastiche, evanescenti o incise con l'acutezza di una punta d'acciaio, che piovono da ogni parte come un diluvio incessante di atomi; e mentre cadono, mentre assumono la forma del lunedì o del martedì, l'accento si posa in modo sempre diverso (...). La vita non è una serie di lanterne disposte in modo simmetrico; la vita è un alone luminoso, un involucro trasparente che ci avvolge da quando cominciamo ad avere coscienza sino alla fine. Non è compito del romanziere trasmettere questo spirito mutevole, sconosciuto e irriducibile, senza preoccuparsi di eventuali sue aberrazioni o complessità, contaminandolo il meno possibile con quanto gli è estraneo, esterno? Non si vuole qui solo sostenere la causa del coraggio e della sincerità, ma suggerire che il vero materiale del romanzo è un po' diverso da quanto l'abitudine vorrebbe farci credere²⁵.

Molte le analogie letterarie fra Rimanielli e la Woolf, compresa l'incontestabile sostanziale indifferenza verso i movimenti politici attivi, il rifiuto di schierarsi e la scelta dell'autonomia letteraria e di pensiero. E ancora, una vita votata alla sperimentazione quella della Woolf, scrittrice che conosceva come sperimentare in prima persona i pericoli e le difficoltà delle parole. Così ammoniva i novelli aspiranti scrittori:

Cercate quindi di ricordare gli eventi che vi hanno lasciato un'impressione nitida – come ad esempio quando avete svoltato l'angolo e siete passati vicino a due persone che stavano parlando. Un albero che si è scosso. Una luce elettrica che ondeggiava. Il tono della chiacchierata che era comico ma anche tragico. E' come se quel momento contenesse una visione completa, una concezione del tutto²⁶.

“Se leggere un romanzo o un'opera letteraria è un'arte intricata e difficile”²⁷, secondo Virginia Woolf, sicuramente è ancora più difficile scrivere e farsi capire:

«Fino a che punto, ci chiediamo, un libro subisce l'influenza della vita dell'autore –fino a che punto permettere all'uomo d'interpretare lo scrittore?

²⁵ *Ivi*, p. 8.

²⁶ *Ivi*, p. 21.

²⁷ *Ivi*, p. 22.

Fino a quando dobbiamo resistere o lasciare spazio alle simpatie o antipatie che c'ispira – quanto sono sensibili le parole, quanto ricevono dal carattere dell'autore?»²⁸.

Rimanelli, come la Woolf, sceglie il viaggio letterario alla riscoperta del proprio Io fantastico e mitologico, con un'autodeterminazione che stupisce e che accomuna entrambi. Il viaggio letterario rimanelliano, iniziato con la pubblicazione dei suoi primi romanzi, e, continuato durante tutto l'arco della sua vita fra Italia, Canada e Stati Uniti, culmina nella stesura della *Macchina Paranoica*, in cui lo scrittore fa uso di grande finezza ma anche di grande sfrontatezza d'immaginazione. Molto interessanti sono le massime, sue o di altri scrittori, tutte numerate sparse alla rinfusa qui e là nel manoscritto della *Macchina Paranoica*. A p. 52, troviamo le seguenti massime numerate, precedute da una divisione di punti in successione che sta a significare il passaggio da una forma espressiva all'altra:

. (14) Tutti i viaggiatori son dei bugiardi che si portano dietro la loro Patria come fosse un gran peso. (Dostoievskij?)

(15) Voglio solo entrare per annusare i fiori. Non m'interessa chi v'è sepolto sotto.

(16) La maturità è qualcosa come la realtà. La devi portare tra virgolette.

(17) Se tutta la gente è come me, mi sai spiegare perché non riusciamo a comunicare?²⁹

Rimanelli usa massime e aforismi come mezzo di espressione letteraria e linguistica differente dai dialoghi, dalle riflessioni, dai frammenti e da tutto quel continuo gioco di sfondo e primo piano che è la principale caratteristica narrativa della *Macchina Paranoica*. Da quello sfondo, costituito anche dai comportamenti dei personaggi, emergono le caratteristiche dell'ambiente rappresentato. Uno sfondo che regala spessore alla specificità di quei contesti e che ci aiuta a cogliere la complessità culturale dell'arte scrittoria sperimentale rimanelliana. Il tema dell'incontro fra culture diverse è presente in *La Macchina Paranoica*.

²⁸ V. WOOLF, *Consigli a un aspirante scrittore*, cit. p. 24.

²⁹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 52.

Lo scrittore è consapevole dell'impossibilità di stabilire un confine fra le culture, perché ognuno realizza dentro di sé una sintesi originale, in cui separare quale parte provenga da una cultura e quale da un'altra risulta, a volte, risulta praticamente impossibile. Rimanelli è egli stesso una mescolanza fra diverse culture; egli ci racconta la società in divenire, una società dove sapersi muovere fra culture diverse sarà sempre meno un problema di poveri immigrati e sempre più il tratto distintivo di una comunità matura, colta e consapevole, perché egli stesso figlio di immigrati appartenente a cultura *altra*. Il problema della lingua si evidenzia alla p. 58 della *Macchina Paranoica* quando lo scrittore dialoga con il fratello Gino, anche lui immigrato a Detroit come i genitori:

«Hi, brother Giose, scrivi sempre?» dice Gino.

«Per stare allenati».

«Dovresti scrivere in inglese. Guadagneresti più soldi».

«Già, forse. Ma trattare con una lingua non è come vendere un vestito».

«Potresti tentare. L'inglese lo parli bene».

«Sai una cosa?» gli dico. «Il guaio di vivere in paesi stranieri sta nel fatto che è molto difficile comunicare agli altri certe sottigliezze, anche se si comprende perfettamente l'altro linguaggio. E il paradosso è che il tempo perso nello studio dell'altro linguaggio è tempo rubato allo studio del proprio linguaggio».

«Ma tu hai esperienza di tutti e due i linguaggi, no?»

«Mi dispiace di fare il sentenzioso. Ma a volte penso che la parola *esperienza* sia stata inventata da noi per consentirci di vivere con le nostre disillusioni».

«Tu non credi, allora, che un giorno o l'altro ci si matura?»

«Certo. Ma cos'altro significa maturità se non confronto aperto con le proprie disillusioni, e la decisione di andare comunque avanti, a vivere?»³⁰.

Come si può rilevare dalla citazione di cui sopra, Rimanelli afferma che “il tempo perso nello studio dell'altro linguaggio è tempo rubato allo studio del proprio linguaggio”. Si deve tener presente che lo scrittore affermava ciò nel luglio 1967 in *La Macchina Paranoica*; sarà l'esperienza e la vita stessa, nel decennio successivo, a fargli cambiare idea. Inizierà, infatti, a scrivere e a pubblicare i suoi romanzi in lingua inglese, romanzi che avranno successo e riceveranno ambiti premi letterari. E questo Rimanelli è riuscito a farlo combattendo luoghi comuni e soprattutto la diffidenza e il *pregiudizio* nei confronti

³⁰ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 58.

dell'«altro» nella comunità di appartenenza, quella italo-americana, non sempre pronta ad integrarsi e ad accettare una piena assimilazione in terra straniera. Rilevante è anche la frattura interna al singolo nucleo familiare, l'esempio di figli che assimilano il modello del nuovo paese di adozione, entrando in conflitto con il rispetto delle tradizioni della cultura d'origine. Fenomeno che vede spesso le minoranze discriminate, o che non si sentono riconosciute, riscoprire vere o presunte radici culturali e rivendicare valori alternativi fondati sul rifiuto della cultura del paese di accoglienza.

Molto interessanti sono le riflessioni dell'autore che fanno parte delle diverse sperimentazioni letterarie e linguistiche della *Macchina Paranoica*. Una riflessione in particolare dal titolo *A proposito della musica* (p. 59) si presta a disquisizioni di carattere teorico dal punto di vista psicologico-letterario:

A proposito della musica.

Sì, potrei passare la mia intera esistenza in quello stato neutro chiamato dormiveglia.

In realtà è una zona.

Non uno stato.

La chiamerei Zona del Sonno Volontario.

Pare incredibile. Eppure questa è l'unica maniera, per me, per riuscire ad avere un controllo sulla mia vita.

È il cielo.

È il nirvana – ma senza droghe.

Non sono mai stato tanto vicino al cielo – o al nirvana – come quando mi adagio nel Sonno Volontario.

Si dice anche – o almeno S. Paolo lo diceva – che toccando il cielo con un dito si dimenticano le cure umane.

Le ansie di persecuzione.

Persino il desiderio si annulla.

Lucrezio. Lucrezio.

Non voleva toccare il cielo con un dito Lucrezio, col *De rerum natura*?

Invece Dante, quando raggiunse la Rosa Mistica, diventò quasi un bischero a forza di starsene con la testa abbassata.

È questa la ragione per cui volle tornare a riveder le stelle?

Scherzo.

Non si agiti subito.

È un professore, lei?

No?

Neanch'io.

Per me, come dicevo, quando sono vicino al mio cielo non è del tutto vero che mi annulli.

Le mie fantasie, veda, sfuggono sempre a un completo controllo.

E il mio sforzo per riacchiapparle non porta ad altro che a disperderle in altre direzioni.

E tuttavia è sempre la musica, sempre la musica che mi scaraventa nel fantastico.

Non la marijuana (...) ³¹.

“Scrivere è un lavoro duro e solitario ed è facilissimo imboccare la strada sbagliata”³². Raymond Carver cita una famosa frase di Ezra Pound che, nel suo *ABC of Reading*, afferma che “una fondamentale accuratezza d’espressione è il solo e unico principio morale della scrittura”³³.

Se per *accuratezza* intendiamo l’uso onesto del linguaggio, di dire esattamente quel che si vuol dire al fine di ottenere esattamente i risultati che si vogliono ottenere, allora siamo nel giusto ad affermare che Rimanelli riesce, anche nelle riflessioni libere, ad esprimere il suo mondo onirico quando, per esempio, fa riferimento alla zona del dormiveglia o del Sonno volontario, “dove potrebbe passare tutta la sua esistenza”. Lo scrittore sente di toccare il cielo, di essere vicino al cielo, un limbo quasi, dove riesce ad avere un controllo sulla sua vita e a “dimenticare le cure umane”, come affermava San Paolo. Il bisogno di autorigenerazione è insito in questo desiderio di annullamento. L’analisi dei processi onirici deve, comunque, prendere in considerazione un elemento non trascurabile che Freud definiva “infedeltà della memoria”, cioè quella incapacità di mantenere il sogno e che fa perdere proprio le parti più importanti del suo contenuto. Infatti Freud nella trattazione *dell’oblio dei sogni* ci rammenta che:

³¹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., pp. 60-61.

³² C. RAYMOND, *Il mestiere di scrivere*, Torino, Einaudi, 1997, p. 78.

³³ *Ivi*, p. 6.

Infatti, spesso, quando rivolgiamo la nostra attenzione ai sogni, dobbiamo lamentarci del fatto che, anche se abbiamo sognato molto di più, tutto ciò che ci resta non è nient'altro che quel frammento, il cui stesso ricordo ci sembra stranamente incerto. In secondo luogo, tutto sembra indicare che il nostro ricordo restituisce il sogno non solo in modo lacunoso, ma anche in maniera infedele e deformata³⁴.

È attraverso il viaggio onirico dello scrittore, nella fase di sonno dormiveglia, come lui la definisce, che si delinea il personaggio complesso e sfumato dell'Io narrante, che cita il *De rerum natura* di Lucrezio a proposito di toccare il cielo con un dito o lo stesso Dante e il suo desiderio di riveder le stelle. Dalla narrazione e dalla definizione dei diversi sentimenti che lo scrittore prova ecco aprirsi un mondo fantastico a cui può accedere solo grazie alla musica.

Purtroppo Rimanelli deve ammettere che le sue fantasie sfuggono sempre ad un completo controllo, e il suo sforzo per riacchiapparle non porta altro che a disperderle in altre direzioni. Si tratta proprio di quella perdita onirica di cui parlava Freud a proposito "dell'oblio dei sogni". Ed ecco l'autore pronto a continuare il suo viaggio fra il reale e il non reale, ad esprimersi attraverso altre forme e linguaggi diversi lungo tutto il viaggio che l'Io narrante fa attraverso *La Macchina Paranoica*. E dopo le riflessioni oniriche e filosofiche sul sogno, fantasia e musica, eccolo ammettere sinceramente che:

Non c'è salvezza nemmeno nel sonno. Dopo un poco –stare distesi – sul letto – o per terra diventa una vera tortura. (...)

Neanche star disteso sulla spiaggia è più un piacere. Ora tutto mi costa, anche fabbricarmi le illusioni.

Quando la musica arriva è come se mi depositasse in un piccolo pozzo colorato di sonno del quale, però, né vedo né mai tocco il fondo.

La musica è come un fiume.

Per me è il fiume.

³⁴ S. FREUD, *L'Interpretazione dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 625-624.

E io sono un nuotatore che va avanti con lente bracciate, sebbene, di tanto in tanto, mulinelli nella corrente tentino di gettarmi in altre parti del fiume.

Dormire è la sensazione dell'acqua tutt'intorno a me.

Certe zone del fiume sono lisce.

Calmissime.

Il sole brilla alla superficie dell'onda che di tanto in tanto s'increspa sotto la leggera brezza del vento, lanciandomi addosso un freddo improvviso.

Il sole è caldo, però.

(...)

Ed ecco comparire l'imprevisto, in questi quadri di natura e sogno, lo scontro/abbraccio con dei tronchi; un imprevisto che lo scrittore riesce però a schivare, quasi a simboleggiare la perenne lotta per la sopravvivenza che l'uomo si trova a dover combattere dalla nascita fino all'ultimo respiro terreno, chiedendosi quale sia il significato della vita stessa:

Laggiù una pesante barca a motore sta rompendo il compasso dell'onda.

Bianche fumate di spruzzi volano sulla mia faccia.

Ora anche neri tronchi ballonzolano.

Come cadaveri.

Ballonzolano.

Verso di me disteso.

Ma s'allontanano prima dell'urto.

O – se lei preferisce - dell'abbraccio³⁵.

Nel manoscritto *La Macchina Paranoica* troviamo 16 Memo Per L'Autore alle seguenti pag. (21- 28 – 44 – 56 – 64 – 85 – 98 – 101 – 112 – 126 – 136 – 145 – 164 – 190 – 202 -211).

Il MEMO PER L'AUTORE di p. 64 è sempre il racconto-soliloquio dello scrittore attraverso le riflessioni del personaggio-schermo di Pier di Eridanus.

³⁵ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., pp. 63-64.

I sogni letterari spesso non combaciano con la realtà pratica (o le circostanze) della vita. Ovvero combaciano quasi perfettamente. È quel *quasi*, però, che forma un abisso³⁶.

Con questa affermazione lo scrittore riflette sul viaggio “interno” di Pier, un viaggio di *self realization*, di conoscenza di sé stesso, o del suo potenziale. Il viaggio che Pier intraprende attraverso l’Europa è lo stesso viaggio intrapreso dall’autore prima dello sbarco definitivo negli Stati Uniti d’America. La domanda che lo scrittore farà a Pier alla fine del Memo sarà “Cosa ti accadde in Europa?”; è una domanda che lo scrittore fa sì a Pier, ma nella realtà egli la fa a sé stesso, si chiede se la permanenza in Francia, gli studi alla Sorbona, e poi i viaggi a Londra, Spagna, ecc., possano essergli veramente serviti come crescita letteraria e umana.

Il Diario di Detroit, scritto a intervalli regolari e datato in successione in tutto il manoscritto e il (Dormiveglia N.2) brano dal titolo Nicola & C. continua con la presentazione di un emigrante siciliano di nome Joe, dalla caratteristica parlata sicula che Rimanelli riproduce fedelmente:

-Salutamu- dice Joe, alzando la mano. Poi s’alza anche lui e viene ad appoggiarsi alla rete del giardino.

-Salutamu- rispondo, facendogli il verso.

Ma lui crede che sia naturale, per me.

-Tuo padre mi dicit che te ne vai all’Italia a divertirti-.

-Parto alla fine del mese-.

-Buono fai. Ci sono stato io pure, due mesi fa, a vedere la mia famiglia. Non vedevo i miei frati da sessant’anni, perché quando venia all’America picciotto ero, e loro erano cicciottelli-.

-Di quale paese siete? -

-Custunaciu, vicino a Gela-.

-Anch’io farò un viaggio in Sicilia, forse a settembre-.

-Non andare, mala gente, che arruba, - Joe mi ammonisce.

(...)

³⁶ *Ibidem*.

Mi facevano mangiare sempre maccheroni, maccheroni brutti, Dio che maccheroni, da farci la colla, mentre dal frate ricco i maccheroni erano sempre di prima qualità – ma io non li gradivo perché lui vastaso è, e avaro, sempre con le pezze al culo e la pipa con la cannuccia lunga così.

La storia mi suonava familiare. Il racconto di Verga: Mazzarò.

Io dico: -Ci vuole pazienza-.

-No-, Joe grida. -Pazienza è morta. Ci vuole giustizia-.

(...)

-America disgraziata, - brontola Joe. -Era così bella una volta-.

-Che male vi hanno fatto i negri? -

-Non li posso soffrire, sono brutti-.

-Anche noi siamo brutti-.

“Bisognerebbe rinchiuderli, come gli indiani, o riportarli in Africa”.

Cadono le prime gocce. Slego Pogo. Pogo è sempre felice quando lo slego. Mio padre ne è infelice.

-È meglio rientrare, -dico.

-È un tempo vastaso. Salutamu-.

-Salutamu-.

L'uso del dialetto siciliano e il personaggio di Joe danno una nota umoristica e di colore al dialogo fra lo scrittore e il vicino di casa, un immigrato siciliano che non può soffrire il fatto che i negri possano invadere il quartiere dove lui abita. L'immigrato rispolvera, con una nota di nostalgia, il mito dell'America ricordando erroneamente: “Era così bella una volta”. Il mito, quello dell'America, fa parte, come il personaggio di Joe evidenzia, dell'immaginario degli immigrati. Il rapporto con la realtà americana suggerisce ai personaggi rimanelliani un concetto di libertà inteso più in termini personali e privati che non strettamente legati alla libertà democratica in terra straniera; è la libertà di sperimentazione di codici di comportamento nuovi e diversi, e soprattutto, la libertà di comunicazione, che dà la libertà ai personaggi di esprimere le proprie convinzioni senza eccessivi vincoli psicologici, cosa questa, che il sistema americano oggettivamente facilita. Il personaggio del siciliano, quindi, ha la libertà di concepire, organizzare e gestire le proprie scelte in modo sensibilmente più autonomo e indipendente di quanto non sia generalmente possibile in Italia. Si tratta di quella

“carica di realizzazione esistenziale” che Fernanda Pivano³⁷ amava sottolineare quando indicava le ragioni delle sue scelte in ambito letterario americano. Si sente l’influsso di Pavese, della sua *poetica degli spazi aperti*, di Melville e del suo baleniere letterato. Pavese individuava, infatti, questo legame forse più autentico e veritiero tra “America ipotetica del mito e una realtà che, nel rifiuto di qualsivoglia forma di stanzialità, trovava la sua misura più originale, autonoma, convincente”³⁸. Per quanto riguarda, invece, il codice linguistico usato da Rimanelli, cioè la commutazione di codice, notiamo che il *code-switching*, il passaggio cioè da una varietà all’altra nell’ambito del discorso, caratteristica espressiva di tutta la produzione dello scrittore molisano, è, nell’esempio sopra citato tratto dalla *Macchina Paranoica*, “motivato anche da un mutamento degli interlocutori o da specifiche intenzioni comunicative (esso, quindi, sarebbe sempre, in qualche misura, intenzionale)”³⁹. Un esempio di *code-switching* unito a *code-mixing* lo ritroviamo nello stesso dialogo fra Joe e lo scrittore Rimanelli:

«Stavate dal fratello ricco?»

«Che morisse d’un colpo nel back-house, con rispetto parlando. Tenia la pipa con la cannuccia lunga così, e le pezze al culo, ma ricco è, e avaro. Un giorno siamo andati col carrozzino, il carrozzino con la gomma nelle ruote, come ai tempi antichi, e lui mi diceva:

«Frate, questa è tutta roba mia». Camminiamo e camminiamo col carrozzino e vedo terra e terra con tutto dentro, e il mio frate diceva: «Frate, è tutta roba mia!»

(...)

Guarda verso Gratiot Avenue, il lotto di macchine usate, con un negro che pulisce una macchina col sapone.

«Anche contro quei tizzoni».

«Che cosa?».

«Quei bums. Mi dispiace per tuo padre che non ha voluto firmare».

«La petizione di Mrs. Burton?»

³⁷ Fernanda Pivano (1917-2009), detta Nanda, è stata una traduttrice, scrittrice, giornalista e critica musicale italiana. Innamorata dell’America, sulle orme di Cesare Pavese ed Elio Vittorini si interessò dei maestri della letteratura americana come Norman Mailer ed Ernest Hemingway. È autrice dei *Diari 1917-1973* e *Diari 1974-2009*.

³⁸ U. RUBEO, *Mal d’America*, cit., p. 20.

³⁹ F. AVOLIO, *Lingue e dialetti d’Italia*, Roma, Carocci, 2009, p. 77.

Le parole *back-house* e *bums* sono un esempio di code-mixing o enunciato mistilingue. Questo avviene quando i costituenti di una stessa frase sono sia italiani che dialettali o di altra lingua.

La frase sarà da considerarsi italiana se gli elementi morfologici principali, ad esempio i verbi appartengono a varietà della lingua comune, altrimenti sarà dialettale; la *mescolanza* così prodotta può essere voluta, ad esempio, quando tra gli interlocutori c'è molta confidenza, ma potrebbe anche, al contrario, rivelare imbarazzo o una scarsa padronanza di uno dei due codici⁴⁰.

Nel caso specifico, qui riportato e tratto dalla *Macchina Paranoica*, tra i due interlocutori c'è confidenza e Joe unisce parole italiane, dialettali e inglesi nella stessa frase.

Un altro esempio di *code-mixing* è contenuto nel diario di Detroit dell'11 luglio 1967 (*Macchina Paranoica*) alla p. 70, dove leggiamo:

(...)

Joe spiega: «A quello gli piacciono le femmine – non appena vede una femmina si ferma a parlare, fa finta che non ci sente, what do you say, what do you say, dice, e poi le mette la mano sulla spalla, il gran curnutu!»

Ora lo chiamano Mister What-do-you-say.

Anche nell'esempio di cui sopra si rileva l'uso di tre codici linguistici diversi: italiano, inglese e dialetto siciliano all'interno della stessa frase.

Rimanelli dedica, poi, alcune pagine al pianeta Donna (72-75), con sottili osservazioni che coinvolgono entrambi i sessi e l'invecchiamento, rivolgendosi ad un ignoto interlocutore a cui dà del lei:

Le donne, veda, non dovrebbero mai diventar mature. (...) Con quella storia dell'uguaglianza tra i sessi, iniziata da una signora francese di tanti anni fa chiamata Madame de Staël e continuata ai giorni nostri da una signora francese chiamata Madame de Bouvoir, le cose stanno andando di male in peggio. Ma quelle signore, si capisce, hanno parlato di diritti, non di ormoni. (...) Certi uomini –sciocchi uomini – (o non siano tutti sciocchi una volta tanto?)

⁴⁰ *Ivi*, pp. 77-78.

sostengono di essere affascinati dalle *linee* che produce l'esperienza; aggiungendo (quando l'idea non la sottintendono) che la maturità ha la sua bellezza, crea un certo tipo di bellezza.

(...)

Ma, guardi, il mutamento mentale che accompagna la maturità è ancora più ripugnante e pauroso di quello del corpo. (...) Tutto l'invecchiamento è brutto e duro. Si mente, si nega. L'uomo vorrebbe tornare a fare l'innocente d'una volta, il grillo di una volta, e tanto meglio per lui. Ma la donna matura non sarà mai capace di ri-diventare quella *occhi innocenti* che probabilmente non è mai stata. (...) E tutto ciò a causa di questa sua raggiante esperienza, questa sua non necessaria maturità. Questa donna, ora, è già troppo pesante, troppo ben piantata sulla terra per riuscire a star dietro all'uomo, al mondo *fantastico* dell'uomo. E se pure il mondo fantastico del suo uomo è solo un'illusione, un tirare avanti coi denti, quel suo voler stare dietro a quel mondo fantastico tirato avanti coi denti altro non è che un'illusione ancora più brutta, più nera, più triste, più matura.

Perché mi commuovo sempre quando vedo un uomo maturo con una ragazza immatura?

Perché vorrei seguire il funerale di mia madre sapendo che sto seguendo il funerale di una giovinetta?

La pagina successiva è una pagina bianca dove l'autore ha scritto solo questa frase a metà pagina:

Per piangere meglio. E ricordare le tante volte che sono stato a letto con lei coprendola di baci e di carezze, ridendo, ridendo, ridendo –

Lo scrittore, dopo aver esposto il suo pensiero sulla differenza del concetto di “maturità” fra i due sessi, sottolinea con fermezza e sincerità che “tutto l'invecchiamento è brutto e duro”. Il decadimento naturale apportato dall'invecchiamento produce, però, comportamenti diversi nell'uomo e nella donna. Il concetto espresso da Rimanelli si fonda sulla constatazione che

«È come se la donna non riuscisse a star dietro all'uomo, al suo mondo fantastico; e anche se il mondo fantastico del suo uomo fosse un'illusione, ebbene, anche il voler star dietro a quell'illusione sarebbe un'illusione ancora più brutta, più nera, più matura»⁴¹.

Ecco ritornare il concetto di *fantastico*, necessità-libertà primaria irrinunciabile di Rimanelli, al cui altare sacrificare anche l'amore, se necessario. La commozione assale lo scrittore ricordando la madre, modello ineguagliabile di donna, personaggio straordinario che tanta influenza avrà sulle sue scelte culturali e umane. Lo scrittore ama le donne, ne è incantato a tal punto da desiderare per esse l'eterna giovinezza; l'immagine di una madre giovinetta, e il desiderio di una madre che possa morire giovinetta per poterla piangere meglio è espressione dell'immenso amore che lo scrittore prova per la madre e, sicuramente, per le donne tutte. Lo scrittore sa bene che si piange di più se a morire è una persona giovane. Toni dolci e malinconici che chiudono alcune pagine al femminile e che caratterizzano gli scritti di questa sezione della *Macchina Paranoica* e che rimembrano i versi montaliani di *Ho sceso dandoti il braccio*⁴²:

Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
Non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
Le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.⁴³

L'amore permea i versi della lirica montaliana, come l'amore permea gli scritti in prosa di Giose Rimanelli. Non c'è differenza se per Montale l'amata è la moglie e per Rimanelli è la madre. Quell'amore che lo scrittore molisano conosce bene quando ricorda sulla pagina bianca le tante volte che era stato con lei, "la madre, nel suo letto a ridere, ridere, ridere", perché il vero amore fa ridere.

E il Diario di Detroit ricomincia alla p. 77:

⁴¹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 75.

⁴² *Ho sceso dandoti il braccio* è una lirica di Eugenio Montale che appartiene alla raccolta *Satura* del 1971. La sezione che contiene questa lirica è intitolata *Xenia*, termine che in greco significa "doni offerti agli amici e agli ospiti" nel momento in cui lasciavano la casa. *Xenia* è dedicata al ricordo di Drusilla Tanzi, la moglie del poeta, morta nel 1963.

⁴³ E. MONTALE, *Satura. 1962-1970*, Milano, Mondadori, 1971- 1992.

Detroit, 12 luglio. Ricevo una lettera da Vancouver, British Columbia, dallo studente e amico Loriggio.

«Vancouver, questo luglio, è come una donna alle prime esperienze amorose, che dopo ogni amplesso controlla la data del mestruo: nervosa, irritante. Ha paura del caldo, non si darà mai all'estate. Così dopo alcuni giorni di calma, di sole, ecco stamattina il cielo acquoso, quel tipico grigiore canadese, marca west coast, che elimina il paesaggio, i colori. Mi sono trovato con il saggio su Pasinetti tra le mani, vari ricordi intorno, le tue osservazioni, e ho pensato di scriverti».

«tutto sommato il mese, circa, di Vancouver, mi ha fatto bene: incomincio a sentirmi di nuovo vivo, umano».

(...)

«Da anni non chiedevo che due o tre mesi di riposo che mi permettessero di affrontare problemi e complessi a tu per tu, di ricominciare da capo su tutti i fronti. Sono ritornato qui, on the scene of the crime, ma adulto quanto basta questa volta per non avere ambizioni, se non quella di sentirmi in pace con me stesso: il resto, letteratura inclusa, verrà dopo»⁴⁴.

Rimanelli ci parla di Vancouver, *la città degli angeli*, la paragona ad una donna alle prime esperienze amorose, una città nervosa e irritante, a volte, proprio come una donna.

Vancouver rappresenta per Rimanelli la città dove poter “ricominciare da capo su tutti i fronti”, dove “ritornare per non avere ambizioni”, il sentirsi in pace con sé stesso, dove tutto il resto verrà dopo, compresa la letteratura che è la sua vita. E questo perché l'autorigenerarsi nel riposo della mente e dello spirito è di fondamentale importanza per lo scrittore e l'uomo Rimanelli. Il ritorno a Vancouver rappresenta questo: riallacciare i nodi col passato, prendere tempo, pensare, fare un resoconto di ciò che si è vissuto e, soprattutto, godere del riposo.

Più in là, alla pagina 80, *La Macchina Paranoica* presenta nel Diario di Detroit, datato 13 luglio 1967, una lettera che Loriggio⁴⁵ invia a Rimanelli e che tratta di letteratura. In particolare si parla di un saggio su Pasinetti che avrebbe scritto Loriggio e sul quale Rimanelli avrebbe espresso il suo giudizio critico. Per Rimanelli il saggio dell'amico Loriggio avrebbe

⁴⁴ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 77.

⁴⁵ Francesco Loriggio all'epoca della stesura della *Macchina Paranoica* era studente e amico di Rimanelli. Ora è Professore di Letteratura Italiana e Comparata alla Carleton University, Ottawa, Canada. È stato in passato Presidente della *Canadian Society for Italian Studies*.

dovuto dare maggiore rilievo alle differenze tra *Rosso veneziano*⁴⁶ e *La confusione*,⁴⁷ i due romanzi di Pasinetti. Loriggio chiarisce nella lettera a Rimanelli che

sia in Rosso e sia nella Confusione i vari livelli linguistici dei dialoghi rivelano una tendenza per la caricatura piuttosto che per l'approfondimento psicologico: ci consentono di percepire i personaggi mediante la parola (i personaggi qui sono delle voci non delle azioni).⁴⁸

Loriggio è convinto che

Pasinetti riesce meglio con le figure secondarie, (...), in quanto può concentrare tutto in poche pagine, mentre i protagonisti, mancando quasi del tutto lo sviluppo psicologico ed essendo l'effetto caricaturale-linguistico diluito, ci colpiscono di meno⁴⁹.

E Loriggio conclude affermando che “i due mondi tra cui siamo tutti decisi a porre Pasinetti dovrebbero essere appunto tradizione e contemporaneità”⁵⁰, e allo stesso tempo si scusa con Rimanelli dicendo che: “Tutto questo non lo dico per ribattere la tua obiezione.

Volevo soltanto chiacchierare un poco con te”.⁵¹ Rimanelli risponde alla lettera di Loriggio con un altro telegramma, di cui riportiamo qui il contenuto:

Stile è ritmo contemporaneo, quindi linguaggio e idea. Rosso è storico della memoria, La Confusione è memoria contemporanea. La differenza non è nella sintassi, che tende alla creazione di tipi, ma nell'impegno del disimpegno. Ironia o parodia sono il disimpegno da un mondo che ci ha deluso.

Concisa e chiara la risposta critica di Rimanelli a Loriggio che non necessita di commenti.

Da pagina 81 a metà pagina 84 lo scrittore si diletta a unire diversi generi narrativi come possiamo notare dalla seguente citazione tratta dalle pagine su menzionate:

⁴⁶ P.M. PASINETTI, *Rosso veneziano*, Milano, Bompiani, 1965.

⁴⁷ ID., *La Confusione*, Milano, Bompiani, 1965.

⁴⁸ G. RIMANELLI, *La macchina Paranoica*, cit. pp. 80-81.

⁴⁹ *Ivi*, p. 81.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

LA GENTE crede che sol perché viviamo in

I DUE INNAMORATI CAMMINAVANO PER IL SEN-

Mamma veniva a trovarci una volta la set-

tempi difficili ha il diritto di comportar-

TIERO DEL BOSCO TENENDOSI PER MANO, LE LO-

timana e io non ero mai certo se fossi o

si come una massa di maniaci irrespon-

RO TESTE LEGGERMENTE CHINE IN AVANTI,

NO CONTENTO. Lei piangeva, ci baciava

sabili. Guardi questo villaggio, per e-

GUARDANDO DOVE METTEVANO I PIEDI, FIN-

Sulle guance mentr'eravamo in piedi

sempio. Quindici bars e appena cinque

CHE GIUNSERO IN UN VASTO PRATO RICO –

Contro il muro, guardandoci imbaraz-

chiese.

PERTO DI FIORELLINI SELVATICI BIANCHI

Zati, nervosi; poi andava in cucina col

Quanta gente crede lei che riesca a

E GIALLI.

Babbo e parlavano.

Rastrellare nella mia chiesa ogni do-

LE LORO FACCE UN PO' ACCALDATE ERANO RA-

Potevo sentire le loro liti, le loro

menica? Non più di venti. E anche tra

DIANTI- DI UNA GIOIA TRANQUILLA, E DI AT-

Giustificazioni e il piacere di lei.

Queste venti c'è della gente che a

TESA – MA NON ALLA STESSA MANIERA.

La voce di mio padre era sempre molto

Malapena riesce a stare all'impiedi.

PER LEI, QUELLO ERA IL PRIMO GIORNO DI

calma.

Domenica scorsa uno ha vomitato ad-

PRIMAVERA; IL PRIMO GIORNO CHE PASSAVA

Poi tornavano, lei ancora coi singhioz-

Dirittura nel tiretto dell'inginoc-

ALL'APERTO E LA SUA PRIMA VERA OCCASIO-

Zi, asciugandosi le lacrime col braccio.

chiatoio.

In questi giochi compositivi possiamo trovare un'eco della frequentazione di Giose Rimanelli. Le lezioni di Bachelard ebbero un notevole influsso sulla sua attività di scrittore e poeta. Rimanelli e il fantastico, Bachelard⁵² e il fantastico, connubio che accomuna entrambi e che spiega le scelte compositive rimanelliane. Per Gaston Bachelard il fantastico è diviso in quattro grandi ambiti che corrispondono ai quattro elementi primordiali: fuoco, aria, acqua e terra. Sempre secondo Bachelard ogni scrittore è portato a propendere nella scelta dei propri temi e delle proprie metafore più verso l'uno o verso l'altro elemento. Bachelard sembra essere attratto dal potere evocativo dell'immagine. L'analisi ha come presupposto il distacco delle immagini dal passato, e il lasciarsi prendere dal loro scaturire e dal senso della novità che esse mostrano nel momento della lettura, cioè nel momento della loro decodificazione.

Quindi, secondo Bachelard, non solo la figura del critico letterario, ma anche la figura del lettore appassionato può cogliere l'espansione immaginativa del testo, grazie allo slancio della simpatia e dell'ammirazione. In *La Camera chiara* Roland Barthes ci parla del valore del testo, "il quale attraverso l'azione improvvisa di una sola parola, può far passare una frase dalla descrizione alla riflessione"⁵³. Roland Barthes e Giose Rimanelli, entrambi con un unico vero interesse: il mestiere di scrivere e con un solo vero reale ad appartenergli: quello, sempre, della scrittura. E' alla luce di queste matrici culturali rimanelliane (Bachelard e Barthes) che possiamo tentare un'interpretazione di quei "giochi" compositivi a tre voci sopra citati e che necessitano obbligatoriamente di una ricostruzione:

Prima Ricostruzione (PARZIALE):

LA GENTE crede che sol perché viviamo in
tempi difficili ha il diritto di comportar-
si come una massa di maniaci irrespon-

⁵² G. Bachelard (1184-1962), filosofo della scienza e della poesia francese, epistemologo illustre è autore di una vasta somma di riflessioni legate alla conoscenza e alla ricerca.

⁵³ R. BATHES, *La Camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 30.

sabili. Guardi questo villaggio, per esempio. Quindici bars e appena cinque chiese.

Quanta gente crede lei che riesca a rastrellare nella mia chiesa ogni domenica? Non più di venti. E anche tra queste venti c'è della gente che a malapena riesce a stare all'impiedi.

Domenica scorsa uno ha vomitato addirittura nel tiretto dell'inginocchiatoio.

(...)

Seconda Ricostruzione (COMPLETA):

I DUE INNAMORATI CAMMINAVANO PER IL SENTIERO DEL BOSCO TENENDOSI PER MANO, LE LORO TESTE LEGGERMENTE CHINE IN AVANTI, GUARDANDO DOVE METTEVANO I PIEDI, FINCHE' GIUNSERO IN UN VASTO PRATO RICOPERTO DI FIORELLINI SELVATICI BIANCHI LE LORO FACCE UN PO' ACCALDATE ERANO RADIANTE DI UNA GIOIA TRANQUILLA, E DI ATTESA – MA NON ALLA STESSA MANIERA. PER LEI, QUELLO ERA IL PRIMO GIORNO DI PRIMAVERA; IL PRIMO GIORNO CHE PASSAVA ALL'APERTO E LA SUA PRIMA VERA OCCASIONE DI RIEMPIRSI GLI OCCHI DI TUTTA LA BELLEZZA DELLA NATURA. IL SUO RAGAZZO AVREBBE ABBANDONATO LA TESTA SULLE SUE GINOCCHIA, E LE AVREBBE MORMORATO NONSENSI ROMANTICI; E LEI AVREBBE RISO, LEI SI SAREBBE SCIOLTA, FELICE DI STARE CON LUI, SPECIALMENTE OGGI CHE E' L'ULTIMA VOLTA. PER LUI, QUELLO ERA L'ULTIMO GIORNO DELL'INVERNO, IL SUO GIORNO DI

PERMANENZA IN CITTA' PRIMA DI TORNARE
A LAVORARE NEI BOSCHI. LEI AVEVA GIOCA-
TO CON LUI A FARE LA COQUETTE PER TUT-
TO L'INVERNO, ACCAREZZANDOLO CON GLI OC-
CHI E PROMETTENDOGLI CHISSA' CHE COSA.
ORA IL GIORNO ERA ARRIVATO. DI PRECISO
EGLI SAPEVA UNA SOLA COSA: AVREBBE DO-
VUTO AGIRE ALLA SVELTA, PERCHE' DA
DOMANI IN POI NON L'AVREBBE RIVI-
STA MAI PIU'. LANCIÒ' UNA RAPIDA OC-
CHIATA ALL'ALLACCIATURA DELLA CA-
MICIETTA DI LEI, QUINDI SI SEDETTE-
RO SULL'ERBA E COMINCIARONO A RACC-
GLIERE FIORI....

Terza Ricostruzione (Parziale):

Mamma veniva a trovarci una volta la set-
timana e io non ero mai certo se fossi o
no contento. Lei piangeva, ci baciava
sulle guance mentr'eravamo in piedi
contro il muro, guardandoci imbaraz-
zati, nervosi; poi andava in cucina col
babbo e parlavano.

Potevo sentire le loro liti, le loro
Giustificazioni e il piangere di lei.

La voce di mio padre era sempre molto

Calma.

Poi tornavano, lei ancora coi singhioz-
Zi, asciugandosi le lacrime col braccio.

Ci troviamo di fronte a tre diversi registri linguistici: il primo scritto presenta le caratteristiche classiche della riflessione giornalistica. L'io parlante è sicuramente il parroco della chiesa di un villaggio, dove ci sono quindici bars e solo cinque chiese; lo capiamo perché egli ci dà informazioni ben precise: "Quanta gente crede lei che riesca a rastrellare nella mia chiesa ogni domenica? Non più di venti". Questo pezzo è una riflessione sui

comportamenti maniacali irresponsabili degli abitanti del villaggio. Il sacerdote ha scoperto infatti che qualcuno ha addirittura vomitato nel cassetto dell'inginocchiatoio. Il secondo scritto, caratterizzato dall'uso delle lettere maiuscole per l'intera lunghezza del pezzo, è il racconto, a mezza strada tra *fancy* e realtà, di un incontro di innamorati fra boschi e prati verdeggianti. La natura fa da testimone alla loro passeggiata tra i boschi e all'arrivo ad un prato, al loro inebriarsi di gioia per l'imminente incontro di anime e corpi. Notiamo, però, che le aspettative dei due personaggi non sono le stesse. Sembra che la donna viva la fantasticheria amorosa più sentimentalmente, mentre il personaggio maschile utilizza la parola "nonsensi romantici"; non è certo un caso che Rimanelli usa la parola "nonsensi", per abbreviare i tempi di avvicinamento e concretizzare l'incontro, che lui sa bene essere l'ultimo.

C'è nel personaggio maschile la consapevolezza dell'azione imminente, quasi un elemento che sa di teatrale, di predeterminato, dove nulla è lasciato al caso perché: "EGLI SAPEVA UNA SOLA COSA: AVREBBE DOVUTO AGIRE ALLA SVELTA, PERCHE' DA DOMANI IN POI NON L'AVREBBE PIU' RIVISTA". E come ci ricorda Roland Barthes:

Ogni episodio amoroso può essere dotato d'un senso: esso nasce, si sviluppa e muore: segue cioè una sua strada che può sempre essere interpretata come una casualità o una finalità, sia pure per moralizzare (Ero pazzo e ora sono guarito, L'amore è un'illusione da cui d'ora innanzi mi saprò guardare", ecc.): è la *storia d'amore*, asservita al grande Altro narrativo, all'opinione generale che sminuisce qualsiasi forza eccessiva e vuole che lo stesso soggetto riduca il grande flusso immaginario, che lo ha attraversato senza ordine e senza fine, a una crisi dolorosa, morbosa, da cui guarire (La cosa nasce, si gonfia, fa soffrire e poi passa, proprio come una malattia ippocratica): la storia d'amore (l'avventura) è il tributo che l'innamorato deve pagare al mondo per riconciliarsi con esso.⁵⁴

Il terzo scritto ha il carattere del diario autobiografico, un misto di ricordi di fanciullo, attraverso cui passa la comunicazione letteraria. I tre personaggi principali sono la madre, l'amante e il bambino, quest'ultimo si trova ad essere il testimone ignaro di un *menage à trois*. Il bambino racconta:

⁵⁴ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, pp. 8-9.

«Mamma veniva a trovarci una volta la settimana e io non ero mai certo se fossi o no contento. Lei piangeva, ci baciava sulle guance mentr'eravamo in piedi contro il muro, guardandoci imbarazzati, nervosi; poi andava in cucina col babbo e parlavano. Potevo sentire le loro liti, le loro giustificazioni e il piangere di lei. (...) Quando arrivavamo dove lei viveva, lei mi conduceva nella sua stanza. C'era sempre uno sconosciuto che sedeva su di una sedia, leggendo il giornale, (...) Era un brav'uomo».⁵⁵

Al bambino nulla sfugge delle scene che si succedono, e di cui, suo malgrado, è uno dei protagonisti. Il commento finale è senz'altro un'ammissione di verità, constatando che l'uomo seduto che legge il giornale nella camera della madre, è un brav'uomo.

Lo scrittore aggiunge alla pagina 85, alla fine dei tre racconti, un MEMO PER L'AUTORE (qui riportato nella sua interezza), dove commenta il perché della particolare stesura e delle motivazioni che lo hanno spinto a scegliere nuovi mezzi espressivi di narrazione:

MEMO PER L'AUTORE: ...orribile e confuso. Perché hai voluto intrecciare i tre raccontini? Solo a scopo della macchina, del suono, dell'esatta confusione che ne è derivata? Hai chiamato il tuo fratello Antonio e la signorina Lerner, e hai dato a Leonor da leggere la storia del prete, ad Antonio quella della seduzione e a te stesso hai offerto la scenetta della madre, dell'amante e del bambino. C'erano nelle tre storie un ricordo di Pier, di qualcosa che Pier ti disse un giorno, all'università di Vancouver, circa sua madre... e poi, leggendo, ancora una volta hai cercato il ricordo della voce di lui. La cosa sarebbe piaciuta senz'altro a John Cage, e anche ai cultori di Zen. Peccato che queste tue registrazioni non siano delle registrazioni; tuo fratello non ha inventato un altro apparecchio, alla macchina, che incida ciò che le viene dettato. Peccato! Ma poi glielo hai suggerito, e lui ha detto che ci penserà, forse addirittura potrà impiantare una casa discografica. L'effetto sonoro fu sbalorditivo: rottura completa della sintassi, del pensiero che *racconta*, del racconto in sé; e, tuttavia dalle tre voci disposte su tre livelli tonali hai potuto afferrare cose che i raccontini, presi a sé, non dicono: brani di idee su di un binario mentale, su due binari mentali, su tre binari mentali che, misteriosamente, vennero a formare un quarto binario trapuntato da stranezze, isolate parole con un senso di

⁵⁵ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 85.

appartenenza antica dietro, uno strascico impalpabile, un'atmosfera di ciò che è stato del linguaggio, della storia, dello spirito umano ... e tuttavia il linguaggio era ancora presente, con Balzac dentro, con Stendhal, con Verga e Moravia, e un senso indefinibile di confusione, di temporaneità in ciò che è stato ieri, la storia degli Egizi, le Colonne d'Ercole, le Termopili, Nanà di Zola e Toulouse-Lautrec, Dégas e la Maison Tellier, l'odore della madelaine di Proust, il geranio ...; e tuttavia parole combacianti come bars-prato-contro; in-chiese-fiorellini- crede-babbo; rastrellare-un-po'-potevo; nemica?- una gioia, ecc.; parole in libertà, ma non alla Marinetti: parevano siglate, segni di intelligenza presente, puntini rossi; e mentalmente, senza seguire il pensiero, avevi odori di cose ricreate dalle parole, come: Contro il bar del prato (c'era un'idea di Prado, anche) FIORELLINI di chiese col babbo a rastrellare quel po' che potevo, una gioia..."; avevi, in pratica, un racconto più un racconto, contemporaneamente, e senza che le parole avessero più un peso. Esperienza unica: ma era proprio questa che cercavi? Le parole scritte sono una cosa, e le parole lette sono, come ora, altra cosa, altre cose. Come innestare, sul piano formale, letterario, quelle tue nuove nozioni? Scrivendo, forse, in caratteri piccolissimi, come stai ora facendo, per una sfiducia «tecnica» del naturalismo? Niente di tutto questo, oppure anche questo: tu sapevi, ora, cosa stava diventando il tuo libro: tutto aveva un senso: era la storia di Pier che cerca i modi letterari per connettere nella vita, per combaciare, e la storia tua in quella di Pier in mezzo al gran teatro di State Fair, una via universale, di forme ora cubiche ora psichedeliche che si stende su Parigi, su Vancouver, su Perugia, sull'oceano, e crea barbagli di cose, di voci, di niente. Ancora come Edouard, tu stai razzolando nel niente colorato, un'alba o un crepuscolo. E tuttavia ti sei accorto che un'anima collettiva, sebbene misteriosa, lega a sé, in un tutt'uno, il tuo libro della noia, e forse anche il più disperato e tenero che tu abbia mai intrapreso a scrivere. O domani ti pentirai di ciò che questa sera hai creduto di esprimere? Non è facile, vedi, vivere e poi scrivere, o scrivere e poi vivere. Né insieme, come due valve che perfettamente si connettono, sincronizzarle e goderle. E tuttavia se questa è la tua speranza, in arte, non ti pare che il solo aver tentato, il solo aver intravisto le porte del cielo, sia questo un giusto premio all'operaio della vigna?⁵⁶

⁵⁶ *Ibidem*, cit., p. 85.

Nel MEMO PER L'AUTORE, sopra riportato, lo scrittore dà una spiegazione critica delle nuove scelte compositive. Ammette che “nelle tre storie c'è un ricordo di Pier”, di qualcosa che Pier disse allo scrittore un giorno, all'Università di Vancouver, circa sua madre.

L'effetto sonoro riscontrato dallo scrittore è sbalorditivo: rottura completa della sintassi, del pensiero che racconta, del racconto in sé. Le tre voci poste su tre livelli afferrano idee su tre binari mentali diversi che danno vita a un quarto binario caratterizzato da stranezze e parole isolate. Un linguaggio che secondo Rimanelli è il linguaggio universale della storia, dello spirito umano, quel linguaggio che ci ricorda Zola, Dégas, Stendhal, Verga, Moravia e Proust. Questo perché attraverso il lavoro critico e il costante confronto con autori di ogni epoca e nazionalità, Giose Rimanelli elabora la sua personale idea di narrativa. Sul finire degli anni Sessanta Rimanelli intuisce d'istinto di essere pronto a raccontare e ricercare nuove strade compositive e, soprattutto, a riprodurre sulla pagina il corso tumultuoso dei pensieri dei personaggi utilizzando la tecnica della frantumazione sintattica e riscoprendo un significato della parola, dove la parola non ha più “peso”. Lo scrittore sa bene cosa sta diventando il suo libro: “è la storia di Pier (il suo alter-ego) che cerca i modi *letterari* per connettere nella vita, per combaciare, la storia dello scrittore con la sua”⁵⁷. Lo scrittore sta scrivendo un libro che lui definisce della noia, ma che forse, si affretta subito dopo a chiarire, “è anche il più disperato e tenero che abbia mai intrapreso a scrivere”⁵⁸. La riflessione finale del MEMO, il monologo interiore che rivolge a sé stesso e a Pier, racchiude la difficoltà dell'uomo/scrittore, è un grido di dolore che ha in sé la consapevolezza di aver fatto il proprio dovere e la speranza di ricevere il giusto premio:

«Non è facile, vedi, vivere e poi scrivere e poi vivere. (...) E tuttavia se questa è la tua speranza, in arte, non ti pare che il solo aver tentato, il solo aver intravisto le porte del cielo, sia questo un giusto premio all'operaio della vigna?»⁵⁹.

Forze, occasioni, personalità irresistibili costituiscono l'arte rimanelliana di queste pagine tratte dalla *Macchina Paranoica*, pagine che sono da ritenersi sicuramente il giusto premio all' “operaio della vigna”, di evangelica memoria. Alla fine della pag. 85 e alla pag. 86 troviamo altre osservazioni- riflessioni dello scrittore. Riportiamo la n. 22:

⁵⁷ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 85.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

(22) Qualcuno, un giorno, si accorgerà che abbiamo fatto parte di un sogno. Come spiegare il fatto che non riusciamo mai a toccare qualcosa, a prendere qualcosa, ad essere qualcosa, a gustare qualcosa? Tutto scivola via sempre prima del nostro arrivo. Il pavimento si muove, la gente scompare, le voci suonano strane, la festa si svolge nella stanza accanto. Il vero richiamo viene da un luogo che è circondato dal fuoco. E io non faccio altro che pulire e pulire le lenti dei miei occhiali⁶⁰.

Il sogno ritorna nell'immaginario rimanelliano, un sogno costituito da cose inafferrabili "che scivolano via", che lo scrittore non riesce a toccare, a gustare; è sempre una festa che si svolge altrove, forse in una stanza accanto. Cosa rimane da fare allo scrittore, allora? Pulire e pulire le lenti degli occhiali e riprendere a scrivere, perché come Rimanelli, ogni scrittore pensiamo che scriva per il proprio piacere, e se fa piacere a sé stesso ha anche una buona probabilità di far piacere ad altri buoni lettori. La ragione è che lo scrittore vuole comunicare, e la comunicazione è una strada a doppio senso tra lo scrittore e il lettore. Comunicazione che è fatta di parole e pensieri, come le parole e i pensieri liberi a cui lo scrittore si lascia andare, e dove ritroviamo la scrittura frastagliata e svincolata dal rispetto della linearità del rigo, che qui riportiamo:

Quanto poi alla mia
personalità due cose soltanto
 meritano di essere
 menzionate:

1) Il fatto
di possedere
una spiccata tendenza
 verso
 la
 grafomania
mi affratella a tutti quegli scrittori che sono
similmente afflitti come me; e

2)ricavo un

⁶⁰ *Ibidem.*

disperato conforto Di te non
 da riesco a capire
 giornate d'afa una cosa: perché te ne
 piovose stai
 sempre da
 qualche parte
 sdraiato
 sull'erba

 o su di una panca,
 a leggere un
 libro?

(...).⁶¹

Lo scrittore confessa sinceramente di essere afflitto, come altri scrittori che sono “similmente afflitti come lui”⁶², da “una spiccata tendenza verso la grafomania”⁶³. Non è assolutamente un'afflizione, ma lui la sente tale, in quanto lo scrivere comporta sempre il dare tutto sé stesso, spendersi fino in fondo, essere indifferente a qualunque cosa tranne quello che si sta facendo. Riportando il concetto a quanto sopra citato dalla *Macchina Paranoica*, Rimanelli, quando scrive narrativa o poesia, o anche quando dipinge, suona o compone musica, è totalmente indifferente a qualunque cosa, tranne quello che sta facendo. L'afflizione va intesa sotto questo punto di vista: egli è preso dal travaglio dello scrivere, e allo stesso tempo indifferente al mondo che lo circonda tranne che al pezzo di carta infilato nella macchina da scrivere. Uno scrivere costituito dalla fusione di forma e contenuto, dove la forma segue il flusso delle immagini, dei ricordi e dei pensieri. Lo scrittore non segue nessun tipo di schema o progetto narrativo, non ha obiettivi o piani prestabiliti, scrive per il piacere di scrivere, trasportato dall'intelligenza e dall'abilità letteraria.

E il MEMO PER L'AUTORE che troviamo alla pag. 98 riprende a trattare di letteratura, di ricordi, di Pier e di Loriggio. Entrambi erano stati studenti di Rimanelli all'Università della British Columbia quando insegnava letteratura comparata. Pier aveva seguito un corso affascinante di Rimanelli: Pavese e Thomas Mann, Kafka e Joyce, Svevo e Berto, Stendhal e Proust, Flaubert e Robbe-Grillet. E fu allora che lo scrittore, in segreto, iniziò a studiare il

⁶¹ *Ivi*, p. 89.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

russo, per poter avere la possibilità di leggere con Pier L'idiota di Dostoevskij, nell'originale.

Il ricordo di Pier assale all'improvviso lo scrittore quando, per strada, crede di vederlo; non è Pier, è un messicano che cammina e sembra la copia perfetta di Pier. Pier, che quando era tornato

dall'Europa, verso l'estate del 1965, era un altro. Era più adulto, più maturo, e tuttavia celava dentro di sé una forma indefinita di stanchezza. Disse subito che non sarebbe tornato all'università, almeno per quell'estate. L'università è per i bambini, disse... e non si impara quasi niente. Perché illuditi stesso, ti disse, facendo il professore invece di scrivere e scrivere? O fare altro, qualunque cosa, proprio come lui faceva: fare altro, vivere, non ammuffire. Lui sarebbe tornato nei boschi, per esempio, in quell'estate – a contare gli alberi per il Governo canadese. (...) Perché non vieni anche tu? Io non sono più giovane, Pier. Ma anch'io quando avevo la tua età ho fatto tante cose, tanti mestieri, per guadagnare e vivere. Ora ci sono i figli da mantenere... (...) In quell'estate del 1965 Pier parti per lo Yukon e tu tornasti negli Stati Uniti, in California, dove ti avevano offerto un nuovo posto, assai più vantaggioso (...).⁶⁴

La malinconia assale Rimanelli che ricorda Pier, il corso di letteratura comparata tenuto all'Università di Vancouver e soprattutto quel senso di libertà che solo i giovani conoscono; lui non può partire con Pier per lo Yukon e tantomeno rinunciare alla professione di scrittore perché ha i doveri che l'essere padre comporta. Il lavoro (non quello letterario), e lo sa bene Rimanelli, apporta uno svuotamento per cui si è troppo stanchi per fare qualunque altra cosa, specialmente per quanto riguarda quei lavori che ti occupano dalle otto alle cinque.

Lo scrittore combina di più quando non ha un altro lavoro che lo svuota e lo annienta intellettualmente. In un mondo ideale, riteniamo che gli scrittori non dovrebbero lavorare affatto, bensì ricevere dallo Stato un assegno mensile come contributo del loro lavoro intellettuale⁶⁵. (...) La ragione sta nella considerazione che lo scrittore prima di scrivere deve leggere perché leggere e scrivere poesia o narrativa è forse il miglior addestramento a cui può sottoporsi uno scrittore.⁶⁶

⁶⁴ *Ivi*, p. 98.

⁶⁵ R. CARVER, *Niente trucchi da quattro soldi*, Roma, Minimum, 2002, p. 98.

⁶⁶ *Ivi*, p. 99.

Rimanelli ricorda gli scrittori che aveva trattato nelle sue lezioni accademiche e, in particolare Robbe-Grillet e la sua teoria del romanzo che tanta influenza doveva avere nella stessa stesura del manoscritto *La Macchina Paranoica*:

Pour lui⁶⁷, le roman, loin de transmettre un *message*, a sa fin en soi: l'écriture romanesque «est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question»⁶⁸.

Con Robbe-Grillet, che ha contribuito a tracciare la strada del “romanzo futuro” grazie ai saggi critici dal titolo *Pour un nouveau roman*, si ha la rottura della continuità narrativa e spesso anche la manipolazione dei generi. Il personaggio tradizionale è eliminato da Robbe-Grillet, a vantaggio di una psicologia di tipo fenomenologico, dell'ordine temporale e spaziale, e al ricorso ciclico delle immagini che caratterizzano la sua opera narrativa. Non si sa se la psicologia sia normale o patologica anche se l'autore esplora quella zona del subconscio che ha a che fare con le ossessioni fino ad arrivare a forme estreme di sonnambulismo.

Alla pag. 99 della *Macchina Paranoica* Rimanelli riprende a scrivere il diario datato Detroit, 17 luglio 1967:

Avevo incaricato Pietro Corsi⁶⁹, a Los Angeles, di spedirmi a Detroit una risma di 500 fogli di carta Eaton per macchina da scrivere. Costo della carta: 8 dollari. Costo della spedizione: 4 dollari. Che sciocchezza farla spedire!
Quando mio padre la vide, circa un mese fa, disse:
«Che bella carta. Cosa ci farai?».
«Forse ... ci scriverò sopra».
«È troppo bella per scriverci sopra».
«Sì. Ma io non so scrivere se non sulla carta migliore».
(...) «Questa carta, vedi, - gli dissi- è un po' come la donna giovane».⁷⁰

⁶⁷ Il riferimento è allo scrittore, critico e teorico francese Alain Robbe-Grillet (1922-2008), massimo esponente, insieme a Michel Butor, Nathalie Serrault e Claude Simon, del gruppo del *Nouveau Roman*.

⁶⁸ A. LAGARDE-L. MIGHARD, *XXe Siècle*, Paris, Bordas, 1973, p. 659.

⁶⁹ Si tratta di Pietro Corsi, scrittore italo-americano, originario del Molise di Casacalenda, paese di Giose Rimanelli e di Mary Melfi; paese, non a torto, denominato il paese degli scrittori.

⁷⁰ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit. p. 99.

Rimanelli ama scrivere, e la scelta della carta migliore, che lui si fa mandare dal caro amico Pietro Corsi, testimonia quanto desiderio ha di stare alla scrivania o al tavolo del padre a Detroit e restarci tranquillo per un po'. Durante la stesura della *Macchina Paranoica* sentiamo che Rimanelli è preso da un senso di esaltazione, quel sacro fuoco che lo porta a lavorare su qualcosa di unico e mai sperimentato in precedenza. Capiamo che quello che ha scritto è una cosa diversa dalle altre, una cosa speciale. Nella redazione delle varie parti che compongono quest'opera scopriamo che lo scrittore è un perfezionista della scrittura, anche se non nella vita. Ama la perfezione, non sopporta la redazione di un manoscritto disordinato e quindi aggiunge, taglia, ricuce, ribatte a macchina per l'ennesima volta ciò che ha scritto per arrivare alla redazione finale nella maniera più perfetta.

Ed eccoci alla pag. 99 dove troviamo questo:

CORSO DI LETTERATURA N. 233

DEL "TEMPO PERDUTO"

Ovvero

REVISIONE A BERGSON E A PROUST

"E quando sarai vecchio?"

"Continuerò a cercarla."

Ridiamo insieme.

Oggi mio padre, vedendo passare davanti casa

Eleanor Lerner, sospira e dice:

"Anche quella è un bel foglio di carta da Scrivere".⁷¹

--non esiste realtà al di fuori della mente - - solo l'idea esiste - - non realizzerai la tua forza se non quando l'avrai esercitata -immaginazione: illusione della realtà - - sogno, memoria, come sempre - - che cosa, quando è passato, potrà essere ricatturato? - -orrore delle parole: tempo, memoria, consapevolezza - - la vita è un flusso, dominata dalla materia: materialismo - - il tempo è importante quanto lo spazio - - il tempo fa più paura dello spazio - - non c'è presente, solo passato e sogno del futuro - - l'oggi è una continuazione del passato - - esistere

⁷¹ *Ibidem.*

significa mutare, e mutare significa crescere, maturare - - (...) sì, scegliere significa determinarsi, e creazione significa lavoro, perché non basta avere dei pensieri e lasciarli liberamente correre sul foglio di carta - - impegno - - anche le dita delle mani debbono essere coordinate e impegnate - -(...) Bergson sulla montagna azzurra - - ma non esattamente come gli stilnovisti- - il flusso -il flusso mentale (...) - - il tempo è un device letterario - - (un vizio letterario) - - non c'è ricerca del tempo perduto - - (se è perduto) - -solo il lavoro esiste - - fermato dal seme del tempo - - il tempo - - l'inganno di mescolare desiderio con memoria - - (...) - -il tempo - - ogni singolo lavoro è un momento specifico della mia vita - - con significati doppi - - il tempo - -la mia frivolezza è serietà totale - - il tempo - - come puoi insegnarci cos'è la realtà? - - rimembranze del tempo perduto - - vivere solo nel presente è il marchio dell'animale inferiore - - il tempo - - la grande capacità di poter sognare - - di là del tempo - - e nel tempo - - come Dante, Lowry, Unamuno -- il tempo un quadrimensionale falso allarme - - resto sull'ultima posizione conquistata: assurdo - - Proust non conobbe mai l'ora del giorno e né mai datò le sue lettere - - il tempo - - io, al contrario, annoto con precisione ogni cosa, convinto che c'è del significato nel sapere con esattezza il momento in cui un pensiero arriva - - .⁷²

Abbiamo riportato quasi totalmente quanto scritto dall'autore alle pagine 99-101, perché queste parole e frasi divise da due trattini offrono molti spunti di riflessione. Il titolo di questo paragrafo è: "Del Tempo Perduto ovvero REVISIONE A BERGSON E A PROUST"⁷³.

Ricordiamo brevemente il pensiero di entrambi per poi commentare il pensiero a cui giunge lo scrittore molisano. Il pensiero focale di Henry Bergson è il tempo e la sua durata, ma Bergson rifiuta la concezione di tempo fisico-scientifico perché per lui i fatti di coscienza sono solo qualità pura e non ammettono misurazione, cioè egli rinuncia a ridurre la realtà spirituale all'ordine dello spazio e del numero. "Qualcosa di simile intendeva forse Proust con la sua immagine di una «lente» di ingrandimento".⁷⁴ La lettura e la scrittura sono due mezzi importantissimi contro l'oblio, contro il passare del tempo che porta alla dimenticanza. La lettura, la scrittura, e l'arte in generale hanno il compito di combattere l'oblio, perché solo attraverso l'opera d'arte si ha il recupero di un presente sottratto al tempo, un presente eterno.

⁷² *Ivi*, cit. pp. 99-101.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ H. BERGSON, *Il riso*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 135.

E questo concetto è alla base del capolavoro di Proust *À la recherche du temps perdu* dove si salvano i veri creatori mentre i dilettanti si perdono. Per Bergson

«l'artista è allora colui che disvela, che (non) dice la cosa, e il suo gesto più puro rimane nei limiti di un indicare. (...) La vita, però non si attua secondo il proprio ideale, getta al contrario continuamente dei veli che si frappongono alla percezione della sua stessa realtà. Così, il processo dello svelamento alla base della *mimesis* pura richiede all'artista, in realtà, un distacco dalla vita».⁷⁵

Bergson oscilla tra due concezioni della vita e della società:

Secondo la prima la realtà sarebbe originariamente velata, si costituisce attraverso continui veli e solidificazioni. A essa corrisponde l'immagine di un distacco positivo, personificato nella figura dell'artista. L'arte allora verrebbe a delinearsi come un continuo tentativo di smascheramento, per far apparire qualcosa di più originario dell'origine stessa di tale realtà.⁷⁶

In Rimanelli queste teorie, che lui conosce approfonditamente, sono interpretate alla luce del proprio vissuto personale. Le parole: sogno, tempo, spazio, memoria, oggi, passato, mutare, crescere, libertà, impegno, creazione, flusso mentale, realizzazione, ricerca, tempo perduto, significato, momento, ecc., diventano parole chiave per la comprensione del suo immaginario; esse vanno interpretate non in modo staccato l'una dall'altra, bensì unite ai messaggi e ai commenti completi.

Il tempo è un problema che va al di là della letteratura e riguarda l'essenza stessa dell'uomo. Sin dai primi balbettii della filosofia, le nozioni di tempo e spazio costituiscono due problemi vitali. L'uomo non filosofico, non problematico, dà per scontata l'accettazione del tempo, ma una mente filosofica non può accettarla così e basta, perché nessuno sa cosa sia il tempo.⁷⁷

⁷⁵ *Ivi*, pp. 136-135.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ J. CORTAZAR, *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*, Torino, Einaudi, 2014, p. 31.

E questo perché il vocabolario umano è incapace di cogliere l'essenza del tempo, quella durata che passa attraverso di noi, o attraverso la quale noi passiamo. Rimannelli vuole afferrare il tempo, ricordare... e lo fa scegliendo di datare tutto ciò che scrive o compone.

A questo, segue, sempre alla pagina 101, un MEMO PER L'AUTORE:

è con te Pier, ormai, anche con la sua grande ironia sui controsensi dei professori. (...). La verità è che vorresti parlargli anche di te, di ciò che stai facendo, di questa tua snervante vita a Detroit, con le chiacchiere coi vicini ...e parlargli soprattutto della macchina paranoica di tuo fratello Antonio... (...) Tu vivevi a Malibu (...), un po' scrivendo, un po' annoiandoti, e corrispondendo quasi esclusivamente con il tuo amico di Menlo Park, Giovanni Cecchetti, al quale avevi promesso una introduzione al suo libro di poesie. (...) Pier era diverso, per non dire strano; ancora più strano di quando lo vedesti tornare dall'Europa. Era una specie di estraneo. Che relazione poteva più esserci tra te e lui? Dopo cena tornaste di nuovo sul terrazzo. E allora azzardasti: -Pier, dimmi la verità. Cosa ti è accaduto in Europa? - Niente. Anzi, tutto va bene ora-. (...) Chiacchieraste sottovoce, quasi mormorando, guardando il mare nel buio e le luci lontane di battelli verso l'isola di Catalina. Non credi che sia meglio guidare un taxi che studiare Bergson o linguistica strutturale? Non sono più interessanti i miei amici che non quei professori dell'U. B. C.? Rispondesti: Noam Chomsky è ritenuto il padre della linguistica moderna. Eppure sai qual è il suo atteggiamento sul Vietnam. (...) E vi sono migliaia di studenti che sono con Chomsky e con gli altri, contro ogni tipo di oppressione. (...) Mentre tu fai il contrabbando. Che senso ha tutto questo? (...) Allora Pier disse che sarebbero ripartiti quella notte stessa, e invece andarono a dormire sulla spiaggia (...). Tornasti a casa e gridasti dal terrazzo:-Pier, c'è posto qui per te. Pierrrrr! - Ma la tua voce si spense con l'alta marea. Al mattino portasti il cane sulla spiaggia, (...) avevi l'impressione, anzi la certezza, che Pier era stato lì la notte prima, coi suoi compagni. Quando rientrasti stavi ancora pensando a Pier. Gabbiani vennero a posarsi sul terrazzo. Uscisti fuori e volarono via. Ne rimase uno, con l'ala lacerata. Quando ti avvicinasti per vedere, e lo prendesti fra le mani, il gabbiano ti beccò sul petto, starnazzando furioso, e nella paura, nell'incoscienza, d'impeto lo scaraventasti lontano da te, nel vuoto. Cadde sulle rocce, lo vedesti un attimo muoversi, poi sparire con la nuova ondata. C'era sole, ma battevi i denti per il freddo. Decidesti di telefonare a Vancouver per il giorno dopo, e sapere se Pier era arrivato a casa sano e salvo.

Ecco un altro MEMO PER L'AUTORE, monologo interiore inframezzato da conversazioni con Pier, lo studente alter-ego che accompagna lo scrittore in questo viaggio della memoria alla scoperta delle pieghe più intime della sua anima e dell'animo umano. Pier rappresenta il ragazzo *on the road*, l'altra anima di Rimanelli, il ribelle, colui che cerca...

Ancora una volta *La Macchina Paranoica* ci sorprende per le molte possibilità espressive che nascono dall'incontro tra autobiografia e narrativa romanzesca. La vita reale dello scrittore e la sua opera, o più specificatamente il ritorno al passato diventa come uno specchio: tutto si capovolge. Il raccontare la vita per lo scrittore acquista un senso, come afferma Tabucchi "E' il racconto stesso: non è tanto la vita raccontata quanto la parola che la racconta"⁷⁸. E per quanto riguarda la parola come non osservare l'uso simbolico che fa Rimanelli nella parte finale del MEMO del gabbiano ferito. Cosa ci vuole dire l'autore? Cosa significa il gabbiano ferito che si ribella, ad essere preso ed aiutato, e che finirà con l'essere risucchiato dall'onda? Non è forse un riferimento chiaro al desiderio individuale di forgiare la propria vita indipendentemente da imposizioni e leggi precostituite, di andare incontro a sconfitte e delusioni ma in modo libero e determinato come fa Pier che deciderà di andare a lavorare "nei boschi dello Yukon, e lì rischierà la vita in una rapida, salvandosi dai tronchi d'albero chissà come, mentre un suo compagno di lavoro c'era rimasto, era stato schiantato da un tronco nella corrente...a survivor"⁷⁹. Così lo definisce lo scrittore, e non è forse anche lui un sopravvissuto, uno che ha combattuto nel bene e nel male, è caduto più volte e si è rialzato, sempre animato da quella forza-passione che è lo scrivere, il raccontare, il narrare la vita e il senso delle cose? Perché nel raccontare la vita si ottiene un senso della vita stessa. Proprio quello che Giose Rimanelli fa nella *Macchina Paranoica* anche se a volte dimostra qualche dubbio sulle scelte letterarie fatte in precedenza quando nel Diario di Detroit scrive una battuta scambiata dialogando con il padre:

«(...) A me mi ha rovinato *Il Mestiere del Furbo*».

«No, era un libro divertente», dice mio padre.

Guardo fuori dalla finestra. Sono afflitto, quasi disperato.

⁷⁸ A. TABUCCHI, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Roma, Perrone, 2013, p. 11.

⁷⁹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 101.

Notiamo nelle parole di Rimanelli malinconia e rammarico per le conseguenze che la pubblicazione di "*Il mestiere del furbo*" ha avuto su tutte le sue scelte future. Infatti alla pag. 105 egli parla della libertà dell'artista:

(pugno
sul
tavolo)

...conseguentemente io mi domando se veramente sappiamo cosa significhi libertà quando parliamo di libertà, la libertà dell'artista dell'artista per esempio; e se veramente intendiamo andare fino in fondo pensiamo alle radici della censura - -

... se ciò dovesse essere vero, allora, signori, l'artista è svanito. Ancora una volta Valery precisa che

“Noi siamo circoscritti in ogni dove
dominati da una nascosta e ovvia re-
gimentazione che si estende dapper-
tutto. Noi siamo così spaventati dal
caos degli stimoli che abbiamo finito
con l'averne bisogno”.⁸⁰

(...) Il Censore, dunque, chi è costui?

...ci aiuterà forse un poco sapere che c'è una piccola confusione etimologica nell'uso che noi facciamo di questa parola la quale si genera dalla sbagliata traduzione del termine psicoanalitico freudiano Zenzur, che non vuol dire Censore ma Censura, «un aggregato dinamico di agenzie selettive che sopprime pensiero e memorie, e inibisce impulsi e condotta.

Nella nostra società paranoica, o nel carattere paranoico di noi stessi, non c'è discriminazione tra i due termini - -

(...)
osserva nel 1932 che

⁸⁰ *Ivi*, p. 105.

“... la vaghezza delle cose vaghe
è sempre più ovvia, e mina le anti-
che fondamenta della società».

... e così dicasi pure della legge, storia, linguaggio, arte, considerate dalla
mentalità positivista relativamente non importanti - -

(...)

.... Si capisce che i primi ad accorgersi di dove eravamo e dove stavamo
andando furono gli artisti. Voglio dire i Surrealisti - -

(...)

...è stato il romanticismo surrealista a riscoprire il desiderio e a reinventare la
Sensualità, due elementi fondamentali della tecnologia pubblicitaria della
comunicazione d'oggi - -

...ed ecco che siamo ritornati al soggetto base, Censura o Censore – repressi
come siamo dall'interno, come pure dal di fuori, la censura della società è
proiettata dal Censore in mezzo a noi e in mezzo a tutti - -

...sì, questa è l'amara lezione.⁸¹

In questi passaggi la parola chiave è la parola censura. Una censura che conosceva già
Goethe quando affermava “Tanto, quel che sai di meglio, non puoi dirlo ai tuoi alunni”⁸². Per
Freud

«lo scrittore deve temere la censura e deve quindi moderare o deformare
l'espressione delle sue idee. In relazione alla severità o alla sensibilità di questa
censura, è costretto o ad astenersi da certe forme di attacco o ad esprimersi per
allusioni invece che con diretti riferimenti alle cose o a nascondere le proprie
scandalose opinioni dietro una facciata all'apparenza innocua. (...) Più severa è
la censura, più estesa è la capacità di mascherare le opinioni, più ingegnosi i
mezzi usati per far capire al lettore il vero significato»⁸³.

Anche nel campo onirico Freud ci dà la definizione di censura. È nella deformazione
onirica che avviene l'atto di censura. La censura agisce sul sogno deformandolo, cioè “per

⁸¹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit. pp. 105-111.

⁸² *Das Beste, was du wissen kannst, darfst du den Buben doch nicht sagen* (Goethe).

⁸³ S. FREUD, *L'Interpretazione dei Sogni*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 216-217.

impedire lo sviluppo di angoscia o di altre forme affettive di pena”⁸⁴. E infine, per Rimanelli la censura è “un’amara lezione”. Lo scrittore ricorda, infatti, l’amara esperienza della pubblicazione di *Il Mestiere del Furbo* che contribuì a bandirlo per sempre dai circoli letterari italiani. I ricordi travagliano l’animo dello scrittore, quelli legati alla critica e alla denuncia fatte nel *Mestiere del Furbo* anche se Rimanelli stesso aveva affermato: “Questo è il mio ultimo libro. Non è un romanzo come gli altri, eppure è il più romanzesco, avventuroso ed elaborato dei miei libri”⁸⁵. Sheryl Lynn Postman parte da questa affermazione dello scrittore per esprimere liberamente il suo giudizio sul valore de *Il Mestiere del Furbo*:

The critics were unable to surpass the initial shock factor that *Il Mestiere del Furbo* produced. Egos were all too important and fragile; actual names had been used. The reviewers, therefore, were unable to perceive that *Il Mestiere del Furbo* was more than a book of literary study, but also, as the author himself states, a novel (...). Unlike the author’s earlier books, the *locus amenus* of this fable is not the lush, green valleys of the economically depressed Molise nor the difficult and arduous education of the Italian immigrant experience of the Canadian provinces, but rather the stagnant and flat Italian literary cosmos of the first half of the XX century. The protagonist of this tale is the fictitious A. G. Solari. Much like his predecessors in *Tiro al piccione* (Marco Laudato), *Peccato originale* (Nicola Vietri) and *Una posizione sociale* (Massimo Niro), Solari will guide the reader along a path that will indicate the political malaise of Italian letters in this century. Marco Laudato, Nicola Vietri and Massimo Niro each represent a different time period during Italian fascism: Laudato comes to existence during the war; Vietri is a victim of the post-war years; and Niro comes to light in the years leading up to the war. Each of these characters illuminated the sociopolitical conditions of the more of twenty years of Italian Dantean infernal fascism. Solari continues in this tradition, but deals with a different type of corruption: the sociopolitics of the supposed open-mindedness of the Italian literary world.⁸⁶

⁸⁴ *Ivi*, p. 353.

⁸⁵ G. RIMANELLI, *Mestiere Specchio*, cit., p. 22.

⁸⁶ S. L. POSTMAN, *Giose Rimanelli’s Il Mestiere del Furbo: A Literary Trek (Trick) thorough the Stars*, in « Rivista di Studi Italiani », XVI, n. 2, giugno 1998. pp.

Interessante, inoltre, la segnalazione dell'accentuata presenza dantesca nella struttura e nel tessuto stesso del libro. A più di cinquant'anni di distanza dalla sua pubblicazione *Il Mestiere del Furbo* che

presagiva che la storia letteraria sarebbe stata fatta, come poi è avvenuto, non dagli uomini e dalle loro opere, ma «dagli almanacchi, dalle notizie di Berenice, dai ricevimenti e dalle presenze scrupolosamente registrate nei tali salotti, ai tali pranzi», (...).⁸⁷

ci porta comunque ad affermare che negli ultimi anni i salotti televisivi hanno sostituito i vecchi salotti di romana memoria per elevare, arricchire e promuovere personaggi e scrittori di dubbie qualità. Riteniamo che *Il Mestiere del Furbo*, lontano e comunque vicinissimo a noi per la libertà, l'originalità e la denuncia di un far letteratura salottiero, rimane una delle opere rimanelliane più interessanti. Lo scrittore ha pagato a caro prezzo la sua pubblicazione, infatti fu escluso dal *milieu* letterario italiano e condannato per sempre all'oblio. Lo studio, l'approfondimento di Rimanelli scrittore e poeta e delle sue opere, in campo accademico e internazionale, ha solo in parte risarcito una perdita letteraria di grande valore artistico e umano. È da questo punto di vista che si può comprendere pienamente il senso di afflizione, di perdita, e addirittura di disperazione che Rimanelli sente ancora e che confessa sinceramente nella *Macchina Paranoica*.

Alla pag. 111 troviamo questo scritto in stampatello maiuscolo:

IO NON SONO UN PROFETA, MA RICORDO CON ANGOSCIA LE
PAROLE DI CAMUS NEL SUO DISCORSO SVEDESE, "CREARE
PERICOLOSAMENTE!", NEL QUALE EGLI DISSE CHE L'ARTE STA
CAMMINANDO SULL'ORLO DI UN ABISSO, CON LA FRIVOLEZZA DA
UNA PARTE E LA PROPAGANDA DALL'ALTRA. IO NON SONO UN
PROFETA. MA ORA, AMICI MIEI, CIO' CHE A NOI RESTA NEL MONDO
LIBERO SONO DUE COSE: S-O-L-I T-U-D-I-N-E O
R-I-C-C-H-E-Z-Z-A. A VOI LA
SCELTA.
MA, PURTROPPO, NEANCHE LA SOLITUDINE CI È RIMASTA.
QUANTO ALLA RICCHEZZA SI DICE CHE WILLEM DE KOONING,

⁸⁷ E. RAGNI, *Il Mestiere del Furbo Un 'suicidio' annunciato*, in *Rimanelliana*, cit., pp. 67-68.

APOCRIFAMENTE DISPERATO, E UBRIACO, UN GIORNO ALLA PRIMA
DI UNA MOSTRA AL MUSEO D'ARTE MODERNA A NEW YORK,
BUTTO' LE BRACCIA AL COLLO DI UN'INDIAMENTATA EREDITIERA,
ESCLAMANDO:

“YOU LOOK LIKE A MILLION Bucks:”

(applausi)

(fischi)

(applausi)⁸⁸

Seguono I puntini divisorii, indicanti il cambio di genere linguistico e tre
commenti/aforismi in ordine numerato:

(26) Tutta questa gente che vedo in giro sono io, o fantasmi? È possibile che il
mondo sia stato invaso da fantasmi?

(27) La poesia? Ragazzo, verrà il tempo in cui potrai barattarla per un uovo
sodo.

(28) La parola è stata data all'uomo per consentirgli di nascondere meglio i suoi
pensieri⁸⁹.

Come non dare ragione a Rimanelli e a Camus: “La Letteratura è in pericolo, perché
l'arte in generale sta camminando sull'orlo di un abisso...”, e su questo concetto anche
Tzvetan Todorov si chiede “a che cosa ci serve, oggi, la letteratura? La polemica di Todorov è
sul fatto che “a scuola non si apprende che cosa dicono le opere, ma che cosa dicono i
critici”⁹⁰. Per Todorov “la conoscenza della letteratura non è fine a sé stessa, ma rappresenta
una delle vie maestre che conducono alla realizzazione di ciascuno”⁹¹, ed è per questo che
Todorov si confronta con la lezione dei grandi del passato per ritrovare e rilanciare il valore
insostituibile della letteratura. Rimanelli ammette umilmente di non sentirsi un profeta e
propone una scelta fra solitudine e ricchezza; una scelta non facile se si pensa che la
solitudine è spesso il prezzo che ogni vero artista è costretto a pagare per la sua stessa arte. E
amaro è il suo commento finale: “Ma, purtroppo, neanche la solitudine ci è rimasta”. Anche

⁸⁸ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 111.

⁸⁹ *Ivi*, p. 112.

⁹⁰ T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2007, p. 20.

⁹¹ *Ivi*, p. 25.

nelle riflessioni egli si pone la domanda sul valore dell'arte come nella N. (27) "La poesia? Ragazzo, verrà il tempo in cui potrai barattarla per un uovo sodo". L'arte mercificata: questa è la preoccupazione dello scrittore. Tematica già ampiamente espressa e trattata nel *Mestiere del Furbo* e ora riproposta sotto forma di osservazioni, disquisizioni, aforismi. Nel N. 28 leggiamo: "La parola è stata data all'uomo per consentirgli di nascondere meglio i suoi pensieri"⁹². Una parola che è parte della strategia linguistica e letteraria e che attraverso l'espresso nasconde il non espresso. In fondo, poi, alla pagina 112 troviamo un MEMO PER L'AUTORE costituito da tre fogli incollati e dattiloscritti dove l'autore riprende la narrazione delle vicende di Pier, suo alter-ego, ma alcune frasi dello scrittore colpiscono la nostra attenzione:

Non ti eri reso conto, prima, che lui ancora cercava sé stesso, ma vivendo, mentre tu morivi un poco ogni giorno, con il tuo rancore per l'Italia, con la tua fissazione di continuare a scrivere libri, e di tornare ancora un giorno in Italia con un bang, un gran libro (ci credevi ancora, ai gran libri!), e annullare il passato. Avevi delle persone, quella sera a cena: alcuni tuoi colleghi della facoltà d'inglese, coi quali parlare (per consolarvi a vicenda), della crudeltà degli editori, (...). Non hai parlato di cultura coi colleghi. Sembrava quasi che, dal momento che la cultura è *patrimonio* dei professori, fosse sottinteso che fra professori è di cattivo gusto parlare di cultura. (...) Noi cristiani la Self-Realization la possiamo realizzare soprattutto con l'Eucarestia. Anche lui, dunque, come Pier, ha trovato la sua via? E qual è la tua via, signor Rimanelli? Scrivere un bang! Sarà la tua self-Realization. È tutto? It's part of the game, proprio come Pier disse una volta. (...) Ma, intanto, cosa ne è di questo tuo libro? È State Fair, è te che guardi State Fair e ascolti le sue voci, ed è Pier e un mucchio di altra gente, altri mondi. Ma è corretto? Qual è il soggetto centrale? domanda Sophroniska, ancora e ancora. E ancora e ancora Edouard è costretto a rispondere: *Non ce n'è nessuno. È un vero peccato*, esclama Bernard. Ma, tu, nei giorni seguenti la partenza di Pier, (...), con disperazione apprendesti che era stato busted, arrestato, dalla polizia di Vancouver, e nessuno aveva mille dollari di cauzione per tirarlo fuori. Nemmeno tu.⁹³

⁹² G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 112.

⁹³ *Ibidem*, cit., p. 112.

Rimanelli racconta, e la sua capacità di raccontare modella l'esperienza quotidiana e fornisce un senso alle cose. "Eppure, è proprio quel senso delle cose, spesso derivato dalla narrativa, che rende in seguito possibile la referenza alla vita reale"⁹⁴. E infatti, ecco lo scrittore fare riferimento "alla propria fissazione di continuare a scrivere libri e alla possibilità di ritornare un giorno in Italia con un bang, un gran libro e, annullare il passato". Il racconto fantastico rimanelliano si sposa a riferimenti e amarezze proprie del suo passato. Possiamo, ancora una volta, pensare che lo scrittore voglia ritornare in Italia per potersi rappacificare con i ricordi amari che lo videro al bando del *milieu* letterario della madre patria, dopo la pubblicazione del *Mestiere del furbo*. La narrazione procede per quadri, per associazioni di idee e crea realtà irresistibili da modellare; l'esperienza non soltanto dei mondi ritratti dalla fantasia, ma anche del mondo reale. Ed ecco affacciarsi la prima di una serie di domande che l'autore fa a sé stesso.

Lo scrittore si chiede se è corretto scrivere un libro senza soggetto e che cosa ne sarà... forse una Self-Realization, come lui intimamente spera. La scelta dell'uso delle maiuscole per la parola Self-Realization ci fa riflettere su quanto lo scrittore creda che la creazione artistica possa contribuire a dare un senso alla propria vita. Il linguaggio scritto, attraverso i suoi traslati e gli espedienti con cui esso trasporta la produzione di senso al di là del banale, diventa lo strumento principale di espressione che si sviluppa attraverso il prisma dell'immaginazione. Gli elementi autobiografici che Rimanelli inserisce nel MEMO PER L'AUTORE ci fanno pensare a come le cose avrebbero potuto e ancora potrebbero essere se solo lo scrittore lo volesse veramente. Non assistiamo a un solo racconto produttore del Sé, ma a parecchi. Il perché è dato dal fatto che Rimanelli non cerca solo di accertare chi e che cosa è, ma soprattutto chi e che cosa avrebbe potuto essere. Ed ecco ricomparire Proust e i ricordi di *Alla ricerca del tempo perduto*. Le infinite forme di narrazione rimanelliana, di cui è impregnata *La Macchina Paranoica*, non sono altro che espedienti attraverso i quali lo scrittore costruisce e conserva il Sé.

E il diario di Detroit riprende alla p. 113 con una nota autobiografica:

Mia madre tace per un poco. Poi: -Sei proprio felice con Bettina? -Sì- dico.
-Allora tutto è a posto. Siamo felici anche noi-. Dopo sei anni di matrimonio, questo è il primo incontro ufficiale di Bettina con i miei genitori. Incontro che ho cercato di preparare per lettera da oltre 3 anni, e finalmente con questa mia

⁹⁴ J. BRUNER, *La fabbrica delle storie*, Bari, Laterza, 2002, p. 9.

lunghissima presenza a Detroit. Capita così nella mia famiglia, quelli che si divorziano e poi si risposano.⁹⁵

Lo scrittore inserisce, ancora una volta, pensieri, fatti, dialoghi della sua vita quotidiana, per poi iniziare per alcune pagine una sequenza di riflessioni di cui riportiamo le più significative:

30” Il successo.

La celebrità.

Non ci corrono tutti?

Azioni oltraggiose

Offensive

Irrimediabili.

40” Non le fanno tutti?

Calma.

Voglio solo un po’

Di calma.

50” Stasera ho provato un momento di gioia

Camminando per State Fair, osservando le

Vie lunghe infinite trasversali

Absolutamente vuote

E buie

2’00” e familiari.

Queste strade le ho viste

Sempre

quiete.

00” Le conosco

pietra

per

pietra

giardino

per

⁹⁵ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 113.

20" giardino

con la neve

e con la pioggia

e con

il sole.

30" Le conosco come se vi avessi passeggiato

tutta la mia vita

(mentre (questo è inutile) scritto a matita

la mia vita

si è svolta in altri luoghi).

(...)

Le buone e cattive

Cose

Passate

Non torneranno mai più.

40" Quel desiderio umano

Di rifare il

Passato,

oppure di riviverlo

50" non è

Forse una delle più

Grandi

Infelicità

Di questo mondo?

Oh il desiderio di riavere

(proprio perché sono

5'00" passate)

le cose buone che non ci sono

più!

Dimentichiamo

Facilmente

10" che un nostro piccolo

piacere

è stato accompagnato
da una quantità
sproporzionata

20” di pene,
di ansietà
e di speranza.

Ed ecco che
Siamo portati

30” a idealizzare le nostre gioie passate.
Ci proviamo un gusto matto nell’assaporarle

in
retrospettiva.

40” E...scusi,
e il possesso dei beni?
Dove mettiamo il
possesso
dei beni?

POSSONO ESSERE ABBANDONATI

50” DEVONO ESSERE ABBANDONATI. TUTTE LE COSE MATERIA-
LI POSSONO ESSERE ABBANDONATE.

sarai

allora

più solo

6’00” e più SOLO:

.....

(29) Sono proprio contento che abbiano proibito il walzer. I contatti tra due corpi sono immorali.

(30) Cerca di avere il coraggio di guardare alle cose solo in superficie.

(31) Silenzio, si gira. Una macchina sbuca dalla via laterale, piano scivola intorno all'isolato. Poi si ferma, fa marcia indietro e viene direttamente contro di me, a tutta velocità.⁹⁶

Lo scrittore, negli stralci di pensieri sopra riportati, che sembrano buttati a caso, segue, invece, un preciso filo conduttore. Sono pensieri che vengono dal profondo del suo essere, e che hanno punti di riferimento nel mondo reale. Le informazioni necessarie all'interpretazione testuale non ci sono nascoste. Il successo, la celebrità, la ripetitività del vissuto quotidiano e delle semplici cose del passato, il desiderio di rifare il passato o di riviverlo (cosa questa che sa di infelicità per Rimanelli), e ancora il rimpianto delle buone cose che non ci sono più e la conseguente loro idealizzazione sono tutti elementi che si prestano ad interpretazione del vissuto personale e intimo dello scrittore. La considerazione finale riguarda le gioie che, per Rimanelli, sono accompagnate sempre da una sproporzionata quantità di pene, ansietà e speranza. Lo scrittore, infine, si sofferma a riflettere sul valore del possesso dei beni, beni che per lui POSSONO ESSERE ABBANDONATI perché TUTTE LE COSE MATERIALI POSSONO ESSERE ABBANDONATE. Il finale è la solitudine: - Sarai allora più solo e più SOLO!-

Se le parole sono appesantite dall'emozione incontrollata dello scrittore, o se sono imprecise e inaccurate per qualche altro motivo, qui non è del tutto dato sapere. Rimanelli ci dice che tutte le cose materiali possono essere abbandonate, ebbene, non è forse l'uomo in sé fatto di materia? Cosa vuole comunicarci Rimanelli? Tutte le cose materiali, quindi, e pure l'uomo possono essere abbandonate. Ma il prezzo, e lo sa bene lo scrittore, è un prezzo molto alto: è la solitudine. Egli si fa travolgere dalle emozioni, dai pensieri, dal flusso della vita stessa che ha vissuto e che sta vivendo e fa partecipare il lettore che prende parte attiva alle sue scoperte, alle sue sofferenze, ai suoi rimpianti. Rimanelli non è "freddo come il ghiaccio".

Cechov, a tal proposito affermava: "L'animo dello scrittore dev'essere in pace, altrimenti egli non può essere imparziale"⁹⁷. "Cechov consigliò ad uno scrittore di non cominciare a scrivere finché non si sentisse «freddo come il ghiaccio». Ecco questo è il distacco."⁹⁸ "Per lui questo è il distacco. Più glaciale, anche lo scrivere, non doveva essere sopraffatto dalle emozioni."⁹⁹ Ciò che importa è sottolineare che, ancora una volta, Rimanelli dà tutto sé stesso perché è libero e si sente libero di esprimere il mondo sommerso della sua

⁹⁶ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., pp. 114-121.

⁹⁷ R. CARVER, *Niente trucchi, da quattro soldi*, Roma, Minimum Fax, 2002, pp. 45-46.

⁹⁸ *Ivi*, p. 46.

⁹⁹ *Ibidem*.

anima. Egli si sa spendere fino in fondo, senza distacco. Volontà ferrea che lo fa lavorare giorno e notte, senza tregua, al pezzo di carta infilato nella macchina per scrivere, dopo aver spento tutto il resto del mondo, ma solo per il tempo necessario ad esprimere il suono delle parole e del linguaggio, e dimentico di qualunque altra cosa. Egli ricorda nella riflessione n. (30): “Cerca di avere il coraggio di guardare alle cose solo in superficie”¹⁰⁰. Anche questo può considerarsi un MEMO PER L’AUTORE. Rimanelli non potrà mai guardare alle cose solo in superficie, perché tenderà, per sua stessa natura, a fornirci tutti quei dettagli emozionali e il senso di bellezza e mistero che accompagnano tutti i suoi scritti, frutto di passione e di lavoro sodo perché i veri scrittori scrivono, scrivono, e ritornano a scrivere senza mai avere il desiderio di smettere. Alla pag. 122 riprende il diario di Detroit con data 20 luglio 1967, dove leggiamo:

Un momento di stanchezza circa quanto sto scrivendo, e curiosità nei riguardi della casa che abito. È la casa di mio padre; eppure – a prescindere dalle zone obbligate dove girarsi – la conosco ben poco. Non sono mai entrato, per esempio, nella stanza da letto di mia madre, né mai sono salito in soffitta dove, tuttavia, mio padre sempre va ora per trovarvi una cosa e una un’altra. Decido di salire in soffitta. Quand’ero ragazzo a Casacalenda, Molise, spesso trascorrevo intere giornate in soffitta. È lì che per la prima volta scoprii Cervantes e Manzoni, Plutarco e Aristotele. Mio padre teneva i suoi libri in un grande sacco bianco del grano. In seguito il fratello Antonio andò a venderli come carta straccia, e fu quella anche la prima volta che noi due ci mettemmo le mani addosso, picchiandoci fino al sangue.¹⁰¹

Ancora un esempio di quanto Giose Rimanelli amasse il padre. Non esita a picchiare il fratello colpevole di aver venduto i libri del padre come carta straccia. Quei libri che lui aveva letto di nascosto in soffitta e che gli avevano dato la possibilità di sapere e sognare e vivere.

Ma la soffitta di Casacalenda, presente sempre nei ricordi più intimi dello scrittore, è ben diversa dalla soffitta della casa di Detroit e scopriamo perché:

È una soffitta come tante, con vecchi quadri, valigie, vestiti sotto naftalina, attrezzi di carpenteria. Poi – ecco la novità – vedo in un angolo una grande bandiera americana. Tocco quella bandiera, che per mio padre deve significare

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

molto, dal momento che ha voluto diventare cittadino americano – e mi accorgo di averci le lacrime agli occhi. Una volta mio padre odiava l’Italia. Non volle tornarci per molti anni. Ed è evidente che, per lui, vivere in questo paese significa totale accettazione e devozione. Anche la bandiera...per il 4 luglio. Sto per ridiscendere giù quando vedo, proprio sotto la bandiera, un fodero lungo, di pelle: il fodero di un fucile. L’apro e il fucile è là, lubrificato, a due canne. Mio padre uomo pacifico, persino pauroso: come mai si è deciso a comprare un fucile?¹⁰²

La soffitta della casa paterna americana è diversa da quella di Casacalenda in quanto la presenza di due cose colpiscono subito il lettore: la bandiera americana e il fucile, un fucile lubrificato, pronto all’uso. Il padre rivelerà poi al figlio il perché della presenza del fucile: era stato rapinato in casa da due negri e quindi, ora, voleva proteggersi. La bandiera americana era la piena e consapevole devozione del padre, che aveva voluto diventare cittadino americano, per quell’America che aveva offerto loro il riscatto dalla miseria e una vita degna di essere vissuta.

E il viaggio attraverso le pagine della *Macchina Paranoica* continua alla p. 124 dove troviamo una strutturazione in verticale di parole e frasi. Lo scrittore qui ammette di sentirsi colpevole per non aver confessato ancora di più di quello che ha fatto:

Pauroso di	in un	voluto
aver rivelato	qualche modo	esporre
così tanto	colpevole	il problema di
di me stesso,		fondo.
mi sento ancora	per non aver	
	rivelato	
		Sembra che mi
	di più.	voglia
		volontariamente
Ho l’impresine	censurare	
	di non	
	essere riuscito,	
	e di non aver	

¹⁰² G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 122.

(...)

Lo scrittore ammetterà subito dopo, sempre utilizzando la tecnica di scrittura verticale:

Ma voi già sapete che la confessione assoluta, la confessione totale è terrorizzante. Una confessione assoluta deve significare assoluta rinuncia alla vita. Una volta ho incontrato uno scrittore francese il quale si d-e-n-u-d-ò, come Baudelaire, completamente, di sé confessando assolutamente tutto. E tanta disperazione mi ha terrorizzato.¹⁰³

Rimanelli tratta qui di un problema che tocca tutti gli scrittori: il problema del denudarsi, del come denudarsi e del quanto denudarsi. Hemingway paragonava

un'opera letteraria a un iceberg: nove decimi dell'iceberg restano sott'acqua. Quando lo scrittore è consapevole di quello che lascia fuori, va tutto bene. Ma se scrive e non si rende conto che sta tralasciando dei fatti cruciali, bè, allora non va affatto bene.¹⁰⁴

Ma Rimanelli si chiede quanto sono importanti i fatti essenziali e quanto è superfluo, non appropriato, denudante nel senso che non serve alla comunicazione e nemmeno al lettore.

Una cosa è certa: la migliore arte ha dei punti di riferimento precisi nella vita reale, e spesso con la vita dell'autore. Il denudarsi, quindi, può servire, a patto però che non superi certi limiti, proprio come afferma Rimanelli, che non può non fare a meno di terminare il suo discorso con queste parole:

non importa, quanto profondamente tu abbia confessato perché dentro resta sempre la sensazione di aver dimenticato di trattare il problema di fondo.¹⁰⁵

Segue alla pag. 126 un altro MEMO PER L'AUTORE dove rileviamo un chiaro riferimento alla stessa stesura della *Macchina Paranoica*:

¹⁰³ *Ivi*, p. 125.

¹⁰⁴ R. CARVER, *Niente trucchi da quattro soldi*, cit., pp. 104-105.

¹⁰⁵ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, p. 126.

Alla macchina paranoica tu monologhi al posto di Pier, e in verità è Pier, ora, che monologa al posto tuo, ponendosi domande sul *vero*, qual è dov'è il vero, la verità, se nel giorno che viviamo, in Budda o nell'Eucarestia; ed è lui che ti chiede delle tue donne, dove sono le tue donne, Bettina, perché Pier –come pare- di ragazze ora deve averne.¹⁰⁶

Rimanelli ammette con sincerità di monologare al posto di Pier nella *Macchina Paranoica* ma forse è Pier che monologa al posto dello scrittore. Entrambi sono alla ricerca del vero, la verità che, come sempre, presenta due sfaccettature. E poi le donne di Rimanelli e le donne di Pier, mondo sconfinato e incomprensibile dove perdersi per ritrovarsi in un continuo vagare sempre alla ricerca della verità e della propria inesprimibile dimensione umana e letteraria. Il diario di Detroit riprende alla pag. 127. Queste sono pagine di rimembranze amorose dove lo scrittore si diletta a parlare delle sue donne, Liliana, Elena, Bettina, dei figli, degli incontri di queste donne della sua vita, a volte casuali, anche a distanza di anni. E poi ecco lo scrittore sciorinare una serie di domande a raffica a cui non dà volutamente una risposta:

Quante immagini devo fabbricarmi per ammazzare questa serata fredda e piovosa?

Quand'è che verrà la notte?

Perché i caffè restano aperti?

Di che cosa parla la gente in questi giorni?

Del Vietnam?

Di De Gaulle?

Perché la gente beve?

Perché non vien fuori la luna ad asciugare le strade?

Cosa c'è sotto la camicia del cielo?

(...)

È vero.¹⁰⁷

Riprendendo poi a scrivere in stampatello un vero flusso di pensieri, ricordi, sensazioni:

HO VISTO UNA SERIE DI STANZE D'ALBERGO

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 128.

TUTTE UGUALI E ANONIME E VUOTE, CON UNA TRACCIA DI
 SPORCO NEL PORTACENERE, C'E' SEMPRE UNA TRACCIA DI
 SPORCO NEL PORTACENERE
 NON SO PIU' DI VITA O DI MORTE, UNA TRACCIA DI SPORCO
 APPENA ABBANDONATA LI' DAL CLIENTE DI POCO PRIMA
 (...)
 QUELLA MACCHIA DI SPORCO QUELLA CREPA SUL MURO
 LE LENZUOLA STRAPPATE IL TAPPETO SDRUCITO
 LA FINESTRA VERDOGNOLA IL VICOLO GRIGIO
 IL GATTO SUL TETTO LA PIOGGIA DI FUORI
 LA MORTE DI DENTRO UN GRIDO UNO SCHIANTO
 (...)
 È vero che un nuovo mattino non è altro che un nuovo mattino?
 È vero, è poi vero?¹⁰⁸

Le riflessioni toccano oggetti e sentimenti, il reale e l'irreale, dove "sotto la superficie strettamente realista si nasconde qualcos'altro che è anch'esso realtà, ancora più realtà, una realtà più profonda, più difficile da captare"¹⁰⁹. Julio Cortázar, considerato fra i maggiori autori di lingua spagnola del XX secolo così definisce questo tipo di letteratura:

La letteratura è capace di creare opere che si prestano a una prima lettura perfettamente realista e a una seconda lettura nella quale si vede come, in fondo, questo realismo stia nascondendo un'altra cosa. (...) Per me, in questo secolo, il maestro indiscusso di quello che ho pensato di chiamare realismo simbolico è Franz Kafka.¹¹⁰

Come non essere d'accordo con Cortázar che a proposito di questo particolare genere letterario, realista o semi-realista, arriva alla conclusione che

al di sotto (...) c'è in genere una denuncia di un ordine delle cose considerato cattivo, falso, ingiusto. (...) uno scrittore di questo tipo racconta una

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 129.

¹⁰⁹ J. CORTAZÀR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 81.

¹¹⁰ *Ibidem*.

storia in cui a prima vista non vi è alcuna denuncia, ma il lettore si rende conto che se pur soggiacente la denuncia c'è, e possiede una forza terribile.¹¹¹

Rimanelli si sofferma volutamente su immagini dello scorrere del tempo, le incongruenze, le contraddizioni e le denunce della vita stessa dove le parole come *specchio, stanze d'albergo tutte uguali, lenzuola strappate, finestra verdognola, tappeto sdrucito, il gatto sul tetto, la pioggia di fuori, la morte di dentro* esprimono la disillusione e lo squallido succedersi di azioni ripetute dagli umani in modo meccanico e lacerante. È attraverso queste immagini che lo scrittore riesce “ad ammazzare una serata fredda e piovosa”, è attraverso questo succedersi di pensieri che percepiamo il messaggio che lo scrittore ci vuole trasmettere: il continuo vagare umano alla ricerca del senso della vita stessa.

Alla pag. 130 Rimanelli parla del *normale* e dell'*anormale*. “Ciò che una volta veniva considerato un disturbo mentale viene oggi visto come uno degli aspetti del normale”¹¹².

Come non convenire con lui sul fatto che “il passaggio da uno stato di anormalità a uno di normalità” viene riconosciuto come parte della nostra sempre continua educazione. Parole astratte che lo scrittore accomuna a parole come “maturità” e “realtà”. Come non notare che lo scrittore fa riferimento, ancora una volta, alla parola “realtà”.

Lo scrittore utilizza nella *Macchina Paranoica* diverse tecniche narrative. Quella del “monologo interiore” gli permette, però, come protagonista narratore, di raccontare gli avvenimenti inserendo i suoi pensieri nel corso della narrazione, senza farli precedere da alcun verbo né dalle virgolette. Un *flusso di coscienza* caratterizzato dalla rappresentazione il più possibile realistica dell'avvicinarsi casuale e disordinato di pensieri, impressioni e associazioni, tipico della mente umana. Per rendere la fluidità del pensiero, la punteggiatura, come già rilevato, è ridotta o eliminata, mentre le frasi si liberano dai normali vincoli sintattici. Il maestro di questa tecnica, James Joyce, in un famoso passo dell'*Ulisse* riproduce i pensieri di Molly Bloom, la protagonista femminile, senza far uso di alcuna punteggiatura ma esprimendo in parole il pensiero fra sé e sé. Rimanelli utilizza la stessa tecnica unendola anche ad altre forme narrative come: il dialogo fra due personaggi, il monologo, il soliloquio, il resoconto. E tutti i personaggi e lo stesso io narrante, nella *Macchina Paranoica*, sono tutti alle prese con *l'amore*, forse il maggiore sconvolgimento emotivo che si possa provare. A pag. 133 leggiamo:

¹¹¹ *Ivi*, p. 83.

¹¹² G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 130.

Sono affamato.
Voglio sentir parlare di donne.
Bearnmi delle loro voci.
Sapere tutto ciò che si dicono.
No.
M'interessa solo sapere se sei felice col tuo nuovo amante.
(...)
Dopotutto io non desidero altro che entrare un poco nella tua vita, nella loro vita.
E condividere con te.
Con loro.
(...)
Vi rendete conto di quale grande responsabilità avete voi donne?
Decorate il mondo.
Con la vostra semplice presenza.
E ci invogliate a pensare a cose belle, belle.
Voi ci scavate dentro.
E portate in giro le nostre passioni
Senza di voi il mondo sarebbe inabitabile.
Non mi credi?
Ma perché non mi credi?
Falsi e bugiardi?
Tutti?
Noi uomini siamo tutti falsi e bugiardi?
Andiamo, su.
Continua.
Via i rancori.
Anzi, parlami dei tuoi rancori.
Perché?
Cara, non vedi che sono eternamente seduto in una stanza vuota d'albergo,
fissando il muro, il muro...?¹¹³

“Malgrado le difficoltà della mia vicenda, malgrado i disagi, i dubbi, le angosce, malgrado il desiderio di uscirne fuori, dentro di me non smetto di affermare l'amore come un

¹¹³ *Ivi*, pp. 133-136.

valore”.¹¹⁴ L’amore per le donne, l’amore di penetrare il loro mondo segreto, i loro intimi pensieri, la loro vita, la loro quotidianità, con la loro “semplice presenza che decora il mondo”: questo spinge lo scrittore a chiedere di lasciare i rancori per sempre, perché “senza amore che cosa è l’uomo ... un essere eternamente seduto in una stanza vuota d’albergo, fissando il muro, il muro ...?”. Rimanelli esprime esattamente ciò che sente per l’universo Donna, un universo che spesso gli risulta incomprensibile, quando cerca di capire perché tutti gli uomini sono falsi e bugiardi per le donne. Però lui non si sente tale. Anche se c’è una frase (pag. 136) che gli fa ammettere:

“Che cosa ho fatto? Io non ti farei, né vorrei, né forse potrei farti questa domanda perché so molto bene cosa ho fatto e che cosa non ho fatto”.¹¹⁵ L’Io-parlante sa bene cosa ha fatto e cosa non ha fatto nel bene e nel male e prima ancora, alla p. 131, troviamo un’altra pagina del Diario da Detroit, in data 22 luglio 1967, che ritrae la quotidianità degli immigrati fatta di visite di parenti e amici che raccontano le storie quotidiane di gioie e dolori della comunità italo-americana:

«Il fatto è che ieri sera» dice Teresina, «ieri sera Gianni di Giovanni è morto».

«Oh, poverino!» esclama mia madre, la quale non ha mai conosciuto Gianni di Giovanni.

«Soffriva al cuore, e la moglie doveva andare dal dentista,» dice Teresina. Il medico gli aveva detto di non guidare la macchina, mai più la macchina, venderla, ma la moglie ieri sera doveva andare dal dentista e dice al marito, «Gianni, chiama il taxi che vado dal dentista,» e Gianni risponde, «Eh, vado a spendere i soldi per il taxi mentre ho la macchina», e lei ribatte, «Il dottore, Gianni, ti ha detto che non devi più guidare la macchina», e Gianni dice, «Eh, tanto ci arrivo solo fino al dentista...». «E con la macchina sono usciti, e lui per l’ultima volta. Hai capito, Concettina?».

«Sì che ho capito,» dice mia madre. «Poveretto, che disgrazia. E la moglie?».

«Sì è salvata, ma ha tutte e due le gambe rotte, a parte i denti che sono completamente rotti».

«Poveretta», dice mia madre. «Andava dal dentista e adesso non ha nemmeno i denti».

«Tutta la bocca rotta, e in più le gambe,» dice Teresina.

¹¹⁴ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 20.

¹¹⁵ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p.136.

«Mentre il marito», dice zio Gianni, «è rimasto tagliato in due, con mezzo corpo sulla strada e l'altro mezzo sulle ginocchia della moglie».

«Che orrore», dice mia madre.

«Sì,» dice Teresina.

«Preparo un caffè?».¹¹⁶

Rimanelli si compiace di descrivere l'incidente accorso ad un suo compaesano con un certo gusto dell'orrido. Nel MEMO PER L'AUTORE di p. 136 lo scrittore utilizza il monologo interiore rivolgendosi a sé stesso e confrontando e commentando il comportamento di alcuni scrittori:

La letteratura, di fronte a questi scoppi di furore, diventa senza voce. Vittorini sarebbe andato volentieri in Spagna, ma dall'altra parte, coi partigiani, come aveva fatto Orwell e come aveva fatto il giovane Cauldwell, che ci rimase, e come Pintor aveva fatto in Italia, e come tu avresti fatto se non fossi stato così pulcino e ignorante da combattere per dei banditi. Ora, tu, andresti volentieri dall'altra parte, da quelli, che si rivoltano e gridano e sparano sulla Dodicesima; ma tu non sei negro, tu non sei nemmeno americano. (...) la gente si ribella perché ha fame, o è maltrattata. E i negri d'America sono i più maltrattati del mondo. Questa odiosa State Fair! Ma non simboleggia l'America, State Fair? E comunque, nonostante il panico e il dolore, hai voluto continuare a registrare le pulsazioni del giorno sulla tua strada, e hai voluto continuare a scrivere i pezzetti di Pier da dar da mangiare alla macchina, ridicolizzando – se mai ti sia riuscito – il mito della spia e della contro spia, e di questa tua gente prigioniera della televisione, dei pregiudizi, degli odi instillati e di dolcezze, anche, senza un nome o un perché (...)¹¹⁷.

“Ogni vita produce una storia, se si è capaci di raccontarla”¹¹⁸, e la storia di Rimanelli produce più vite, ossia testi narrativi, racconti, romanzi, storie ed intrecci di vita, come nel brano citato di cui sopra, attraverso il flusso di coscienza che ancora una volta diventa l'espedito dell'io-narrante. La mente corre velocissima, producendo moltissime immagini

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 131-133.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 136.

¹¹⁸ P. BICHSEL, *Il lettore, il narrare*, traduzione di Giorgio Messori; prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Marcos y Marcos, 1992.

che ci rilevano le sue emozioni. E il Diario di Detroit, continua alla pag. 137, dove lo scrittore parla liberamente a sè stesso:

Fa caldo. Non ha mai fatto tanto caldo a Detroit. Prendo una doccia fredda. La barba mi rode. Vi sono anche peli bianchi. Quarant'anni. Questi mi rodono di più. Al paese mio dicono: «Quarant'anni, buttati a mare con tutti i panni». Lo sapeva bene anche Dostoevskij, ma di più i grandi romantici che decisero di morire quasi sempre prima di arrivare a quel limite. E lo sapeva Menandro: «Muor giovane colui che al cielo è caro». (...) Se ci fosse un posto, al mondo, dove morir per amore, per qualcosa, ci andrei subito.

Ma ecco, di nuovo, la voce dell'antichità e del presente, mia madre: «Oggi è domenica. È la Decima dopo la Pentecoste. Abbiamo due cose da fare: andare all'inaugurazione del negozio di compare Vito, e poi da Gino».

Mi aspettavo che dicesse: «Abbiamo tre cose da fare: andare in chiesa, e poi, ecc». Ma mia madre non va più in chiesa da tanto tempo, per certe sue ragioni. Quindi ci lascia liberi di andarci o non andarci. Gesù, lei, se lo prega nel cuore, ogni notte credo, e ogni mattina andando al lavoro.¹¹⁹

Lo scrittore continua a narrare della rivolta dei negri di Detroit contro il Governo e contro i bianchi, di cui è stato testimone, insieme al padre e alla madre, di ritorno dalla casa del fratello Gino. «Mio padre si precipita alla TV. Un commentatore del secondo canale sta parlando di palazzi bruciati e derubati nel cuore del quartiere negro, il ghetto, precisando che la rivolta è scoppiata pochi minuti prima delle 4 p.m. Quando noi stavamo attraversando la Freeway, insomma»¹²⁰.

Alla pag. 145 troviamo un MEMO PER L'AUTORE che si presta ad osservazioni ed analisi critica. Ne riportiamo l'intero contenuto:

.... devi dire a Pier di non farsi ammazzare, di non morire! Devi dirgli di continuare, continuare a vivere la sua vita di drop-out, la sua vita fatta dalla sua volontà ... Devi dirgli che anche tu sei un drop-out, ma in un altro senso. Tu hai scelto, ti sei chiarito: esilio e perseveranza, forza, perdurare ...il che significa continuazione della tua vita di sempre, di operaio, lavorando, pregando, nella giusta ira, anche nell'ira, come ora, come ieri, nel dolore, nell'amore, come ieri,

¹¹⁹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 137.

¹²⁰ *Ivi*, p. 140.

come oggi, nella giusta ira, nella rivolta, nella preghiera, nella pazienza, nella giusta ira, nei doveri, nei doveri nei doveri, lavorando, pregando, nella giusta ira, anche nell'ira, come ora, come ieri ... anche senza la ricompensa, anche quando il dolore è più forte, anche quando non hai più niente da dare, continuando a dare, a vivere, da operaio, lavorando, pregando, nella giusta ira...anche nella speranza che tutto si risolverà per il meglio, il meglio (...).¹²¹

Pier, l'alter-ego dello scrittore, è pregato di non farsi ammazzare, di non morire, di continuare a vivere la sua vita di *drop-out* perché è lo stesso scrittore un *drop-out*, un fuoriuscito, un sopravvissuto all'esilio e all'emigrazione. E questo perché “nelle comunità contadine meridionali l'emigrazione veniva vissuta come «equivalente critico della morte», evento che scatena situazioni di lutto, partire è anche far morire gli altri”¹²². “Con l'emigrazione si consuma un distacco traumatico dalla comunità familiare e da quella del villaggio, cesura e strappo nel flusso degli affetti e dei referenti culturali”.¹²³ Lacerazione luttuosa che Rimanelli sente viva in sé, ma a cui si oppone, utilizzando tutti i mezzi a sua disposizione. Ed ecco l'utilizzazione di parole chiave come *ira*, (parola che ripete per ben sette volte), *dolore*, *amore*, *rivolta*, *preghiera*, *pazienza*, *doveri* e *speranza*. E lo scrittore sa bene che “anche quando non hai più niente da dare, continuando a dare, a vivere, da operaio, lavorando, pregando, nella giusta ira ... anche nella speranza che tutto si risolverà per il meglio, il meglio ...”.¹²⁴ Implicita è la speranza che risolverà i dubbi e la drammaticità del presente.

Lo scrittore alla pag. 146 nel Diario da Detroit fa un resoconto della distruzione dovuta alla protesta della gente di colore:

5 morti; 800 feriti; più di 1000 negozi saccheggiati; 300 incendi; più di 1000 arresti; 100 milioni di dollari di danni; Guardia Nazionale in servizio: 7000 uomini; poliziotti: 2000; (...). Appare la scritta, su molti pali telegrafici della città, anche qui a State Fair: BURN, BURN, BURN. Mio padre va su in soffitta e prende il fucile. Le case di State Fair son piene di gente. Nessuno è andato al lavoro. Probabilmente in ogni casa c'è un fucile. Mio padre è nervoso. «Ma

¹²¹ *Ivi*, p. 145.

¹²² D. FRIGESSI CASTELNUOVO-M. RISSO, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1982, p. 186.

¹²³ S. MARTELLI, *Oceano/Mondo. Acque e Terre nella Letteratura dell'Emigrazione Transoceanica*, La Nuova Ricerca, Pubblicazione Annuale del Dipartimento di Linguistica, Letteratura e Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Bari, a. 12, n. 12, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p.115.

¹²⁴ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 145.

perché questi bastardi non dovrebbero stare un po' tranquilli?» «Riporta il fucile in soffitta,» dice mia madre. «C'è già troppa gente che muore». «Io non voglio negri intorno,» grida mio padre.

«Ma li conosci?» allora mia madre dice. «Sai perché si rivoltano? Fanno la fame, ecco perché si rivoltano». (...) Mia madre non li conosce, e forse pochi bianchi li conoscono. Anche i negri conoscono pochi bianchi. Due mondi a parte, lontani. Due mondi odiosi. E sconfitti. E io? Li conosco, io? Neanche io li conosco. Ossia, io ne conosco quattro o cinque. (...) E Richard Right, ora morto, quando venne a Roma da Parigi, povero e scalcagnato, e io gli prestai 50.000 lire. (...) Ma questi quattro o cinque erano amici. Erano proprio amici. (...) Altra musica. Questo pezzo lo conosco anche io. Il titolo è: Take a Look, Nobody Wins When the Price is Hate. Guarda, nessuno vince quando il prezzo è odio.¹²⁵

La rivolta della popolazione di colore di Detroit trova nello scrittore un sostenitore essendo egli stesso un out-sider, uno sradicato, un viaggiatore dell'anima e un emigrante *sui generis*, come più volte sottolineato sempre alla ricerca delle proprie radici e di un luogo dove ritrovarsi e ritrovare un senso al suo continuo vagare. Un continuo vagare che, più oltre, (pag. 161, osservazione 46) gli farà ammettere senza reticenze:

(46) Perché odio prestare oggetti alle ragazze e farmeli prestare da loro? Perché odio lasciare le mie cose nei loro appartamenti, e odio le loro abbandonate nel mio? Perché sono convinto, fin dall'inizio di una relazione amorosa, che un giorno dovrò troncarla, e per nessuna apparente ragione.¹²⁶

C'è sempre una ragione per cui si tronca una relazione amorosa, ma sembra qui che lo scrittore non voglia ammetterlo neanche a sé stesso. Il perpetuo peregrinare gli impedisce di credere in una possibile situazione amorosa stabile. Rimanelli non rinuncia, però, a dare una definizione dell'amore: per ben otto pagine dattiloscritte (pp.155-163) si diletta a dare libero sfogo al suo sentire, alla sua pena interiore, al freddo che sente all'interno e al di fuori di sé:

Vuoi sapere che cos'è l'amore?
Un bagliore visivo.
Momentaneo.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 146-148.

¹²⁶ *Ivi*, p. 151.

Seguito da centinaia di valli di lacrime.
E da notti di ubriachezza.
Sul pavimento.

Hai mai baciato un pavimento duro nero freddo
Con schegge che t'entrano nelle labbra
Dandoti un'idea
Di cos'è la vita?

(...)

Io sono immortale.
Dopo essere stato il tuo bersaglio di anni il mio cuore è ora
Diventato crudo e polposo.
A volte vien fuori da esso
Come una spuma di vomito

(...)

E suppongo che –
Suppongo che l'amore sia una specie di solida sostanza appesa
nell'aria
che fluttua intorno al mondo
e riempie il mondo
di malaria –come quel raffreddore, l'asiatica –
e qui e là acchiappa qualche povero disgraziato
per il fondo dei pantaloni
e te lo sbatacchia in giro
ciac-ciac-ciac contro un muro – il muro!

(...)

Oh, Signore.
Signore!
Signore quando finirà questo giorno?

Per piacere, cara.
Non guardarmi a quel modo.
Cos'è oggi?
Martedì?
Datemi sabato.

Essere ubriachi di martedì è terribile.
Datemi sabato.
Vorrei espandere il sabato in tutti i giorni della mia vita.
(Qui troviamo la correzione a matita dello scrittore e la frase si trasforma nella seguente):
Vorrei un sabato di tutti i giorni della mia vita
presente e passata.
(...)
Una volta passeggiavo sotto la luna.
Solo.
Con la strana speranza d'incontrarla.
Proprio come succede nei films.
Tu passeggia sotto la luna e poi la incontri.
E lei è felice di averti incontrato.
Tornate insieme.
A passettini.
Io tornavo indietro correndo.
Inseguito da una nuvola di moscerini.
E dall'abbaiare dei cani.

Tu lo sai.
Le donne sono come i cani.
Ti fanno venire la cacca addosso.

Ma ora vado fuori a fare due passi.
Questa casa mi sta cadendo sulle spalle.
È fredda ed è strana.

È un grembo.
E anche una tomba.¹²⁷

Così terminano queste pagine fitte di pensieri e parole che sembrano casuali ma che, a ben guardare, rivelano l'intima anima dello scrittore e il suo pensiero sul mistero amore. E a tal proposito come non concordare con Roland Barthes:

¹²⁷ *Ivi*, pp. 155-163.

L'atopia dell'amore, ciò che riesce a farlo sfuggire a tutte le dissertazioni, sarebbe che non è possibile parlarne se non *conformemente a una rigorosa determinazione allocutoria*; nel discorso amoroso, sia esso filosofico, gnomico, lirico o romanzesco, c'è sempre una persona a cui ci si rivolge, anche se questa persona è solo allo stato di fantasia o di creatura non ancora esistente. Nessuno ha voglia di parlare dell'amore, se non per qualcuno.¹²⁸

E Rimanelli parla ad una sconosciuta interlocutrice, si rivolge a lei, vuole l'assenso su quanto detto; ma l'amore è sofferenza per lo scrittore: sono *centinaia di valli di lacrime e un cuore diventato crudo e polposo da cui a volte vien fuori da esso come una spuma di vomito...*, per finire con la considerazione che *l'amore è pura malattia*. E continua dicendo: "Suppongo che l'amore sia una solida sostanza appesa nell'aria che fluttua intorno al mondo e riempie il mondo di malaria. Una malaria che si diverte a fare del male agli uomini: e qui e là acciappa qualche povero disgraziato per il fondo dei pantaloni e te lo sbataccia in giro".

L'amore-malaria non dà scampo, "attacca stomaco, si accumula negli anni, diventa pesantezza, stanchezza, come uno scalare di montagna per ritrovare la propria anima sciacquata dalla pioggia". Lo scrittore si chiede, infine, rivolgendosi alla sua interlocutrice femminile: "Vedi ... in che mondo senza scopo viviamo? Ed ecco esplodere la preghiera a Dio: "Signore, Signore, quando finirà questo giorno?". In fondo scopriamo alla fine che in alcune frasi si possa suggellare il significato di questo amore-sofferenza." Tu lo sai. Le donne sono come i cani. Ti fanno venire la cacca addosso". Riflettiamo su quanto affermato dall'autore: Il cane per sua natura rappresenta la fedeltà, quindi se le donne sono come i cani, allora significa che esse sono per natura fedeli. Allo scrittore fanno venire la cacca addosso. È la frase chiave che ci fa capire che in fondo lui ha paura delle donne, e la cacca è la scusa per potersene allontanare. Anche la casa diventa fredda, anche se è bella, addirittura una tomba per l'io narrante. E anche questo è riconducibile alla difficoltà "di fare casa". "Questa casa mi sta cadendo sulle spalle" è l'ammissione dell'incapacità di sostenere un qualsiasi menage che abbia le caratteristiche della durezza e della solidità, caratteristiche quest'ultime proprie della casa dei propri sogni, della donna dei propri sogni e dell'amore dei propri sogni.

Alla pag. 164 troviamo detti, sentenze, osservazioni numerate. Una in particolare mi colpisce ed è la numero 56:

¹²⁸ R. BARTHES, *Frammenti*, cit., p. 78.

(56) Cerca di discutere liberamente delle cose più intime – in conversazione.¹²⁹

L'io-narrante si propone di discutere liberamente delle cose intime in conversazione. Sicuramente questo è un mezzo per superare un disagio, una sofferenza. Chi parla ha bisogno di esternare, di fare partecipe, ma le cose raccontate sono intime. E questo rende l'ascoltatore più attento, più coinvolto, apparentemente, a volte, anche se non sempre è propenso a capire, a scusare, ad accettare le stesse confessioni, chiedendosi egli stesso se l'interlocutore che si confessa stia dicendo la verità o meno. E questo perché è sempre difficile parlare delle cose intime, ma è ancor più difficile ascoltarle e capirle. Il tentativo di Rimanelli uomo-scrittore di liberarsi è certamente umano e comprensibile.

Sempre alla pag. 164 troviamo un MEMO PER L'AUTORE di cui riportiamo qui alcuni stralci:

... stasera tuo padre ti ha fatto trovare una lettera sul tavolo, accanto alla macchina per scrivere. Era di Pier. Era stata spedita a Malibu, e quindi inoltrata a Detroit. Ed era datata 18 luglio 1967. Esattamente due giorni dopo la sera strana quando, recandoti allo scantinato di Antonio hai creduto di riconoscere Pier nella figura del Messicano (...) Tu continui a ripeterti che la *vita* è una cosa. La *magia* altra cosa. (...) La magia è soprannaturale, continui a ripeterti. E il soprannaturale non accade. (...) E tu stasera veramente credi che Pier non ti ha mai abbandonato, mai per un momento. E quando tu l'hai riconosciuto sulla strada. (...) La lettera di Pier è frivola; ossia, semiseria, con qualche tocco allarmante qui e là. Pier ha sempre cercato di guardare al dramma con ironia, non per escludere la sua paura, ma per pudore di esporla troppo chiaramente. Per intelligenza. Forse anche per timidezza. Pier è un mistico. Ma su questo ci gioca sopra. Sempre per via del pudore. (...) Quindi Pier t'informa che scrivere non l'interessa più. Solo le relazioni umane lo tengono ancora sveglio – perché esse presuppongono propositi nuovi, ricambio di idee. (...).¹³⁰

Pier, l'alter-ego dello scrittore, è l'espedito per l'autore per introdurre, ancora una volta, i concetti del magico, del soprannaturale, e del mitico. "Il mito ha il grande pregio: quello di condensare simbolicamente quelle che sono le scelte e i destini umani come non

¹²⁹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 164.

¹³⁰ *Ibidem*.

hanno altre forme narrative”.¹³¹ “Ciò che è importante ma anche difficile, è scrivere pensando che si ha un destinatario, che non si sta scrivendo per noi stessi in un’attività narcisistica; sentire che si sta scrivendo per dei lettori senza classificarli”.¹³² E lo scrittore utilizza tutti i mezzi espressivi a sua disposizione per creare un rapporto, uno scambio con il possibile destinatario del suo manoscritto. Pier, controfigura dello stesso scrittore, è il giovane studente che dichiara apertamente che “lo scrivere non l’interessa più”¹³³. Questa asserzione ci fa riflettere sulla possibilità che sia lo stesso scrittore a chiedere a se stesso quanto sia alto il prezzo per scrivere e a quanto si debba rinunciare per poter realizzare il sogno di continuare a scrivere vita natural durante.

Arriviamo alla pag. 165 con le pagine che Rimanelli dedica al Diario di Detroit, che qui è datato 26 luglio 1967. Notiamo che la figura del padre è sempre presente nelle varie pagine che lo scrittore dedica alla vita quotidiana e ai fatti di cronaca. Lo scenario è ancora quello di Detroit, assediata dalle forze di polizia perché in piena guerra civile a causa delle sommosse della gente di colore:

Anche stanotte non ho dormito. Occhi rossi, barba lunga. Da più giorni mio padre mi guarda perplesso, come incantato. Poi si riscuote, mi fissa duramente ed esclama: «Castro- Cuba!» E va a sputare fuori. È da due giorni che sto pensando che dovrei uscire, andare Downtown, o sulla Dodicesima, dove adesso ci sono i franchi tiratori. (...) È il vecchio istinto giornalistico che si risveglia? Sono stato giornalista professionista per quasi vent’anni, e nel mondo dei giornali ho fatto un po’ di tutto: cronaca nera e cronaca bianca, esteri, critica, pagina letteraria, inviato speciale e persino corrispondente di guerra: dall’Egitto, durante la guerra sul Canale di Suez (l’altra volta al tempo di Anthony Eden), e da Algeri, al tempo della guerra di liberazione contro la Francia. Ma da un anno e mezzo non scrivo più per i giornali. Anche a voler scrivere un articolo sulla rivolta di Detroit, non saprei a chi mandarlo. Del resto, a chi serve?¹³⁴

La figura del padre è così presente che diventa come l’ombra dello scrittore stesso mentre scrive *La Macchina Paranoica* nel soggiorno della casa paterna. Lo scrittore vive il presente americano ma rimembra il passato di giornalista professionista in giro per il mondo.

¹³¹ A. TABUCCHI, *Dietro l’arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Roma, Perrone, 2013, p. 17.

¹³² J. CORTAZAR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 22.

¹³³ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 164.

¹³⁴ *Ivi*, p. 165.

A pag. 174 Rimanelli continua:

Detroit, 27 luglio 1967. Dormo fino a tardi. Bettina ha chiamato da New Haven, ieri, e ha chiamato anche stamattina. Ha pregato mio padre di non svegliarmi. Si è intrattenuta a parlare con lui. Quando mi alzo mio padre dice: «Tua moglie parla bene l'italiano. Dove l'ha imparato?». «Gliel'ho insegnato io». Mio padre oggi è più disteso, più confidenziale, persino scherzosamente impertinente. «E l'amore,» dice, «come lo fate? In italiano o in inglese?». «Come capita,» rispondo. «Perché quando capita è sempre una grande cosa».¹³⁵

La permanenza dello scrittore a Detroit gli permette di creare un insperato rapporto con il padre, quello stesso padre che un giorno, molti anni dopo, sarebbe stato così dolorosamente ricordato:

Quest'uomo, mio padre, era stato trattato un po' da villanzone nei miei libri. Ogni qualvolta avevo bisogno di caricarmi di rancore questo lo estraevo, immediatamente, dal mio difficile rapporto con lui. Senza pensarci due volte prendevo nelle mani tutto il mio veleno e lo riversavo su di lui. Lui era quasi diventato una valvola necessaria, una specie di uscita di sicurezza, senza però mai accorgermi quanto dipendente fossi diventato di lui in questa mia futile, e perciò tanto più pericolosa, vita di scrittore. Ma lui, che questo l'aveva forse intuito, non cercò mai di correggere, chiarire, ridimensionare e tantomeno rimproverare.

Solo una volta, a Detroit, e con un sorrisetto sardonico a fior di labbra disse una frase che mi agghiacciò la schiena: mi ricordò di balzo un giudizio del Cardinale Ippolito nei riguardi dell'Orlando che Ariosto, suo dipendente, gli aveva dedicato: «Dove diavolo avete pescato tante corbellerie, Ser Lodovico?».

Con gli anni, mio padre era diventato discreto, direi quasi riservato. A Detroit, dove la nostra famiglia era approdata per mettere radici, nell'orto dietro casa piantava, insieme ad aglio e cipolla, pomodori e melanzane, rape e radicchi, anche tulipani e asfodeli. Come mai fui così crudele con lui? E poi un mattino, ad Albany, New York, mi giunse la fatale notizia. Tornai a vederlo per l'ultima volta, col cuore già mezzo rotto per l'emozione, guidando sulle strade lisce d'America, infinite, lontane come è lontano chi si vuol raggiungere. La morte

¹³⁵ *Ivi*, p. 174.

non era mai entrata, prima d'ora, in casa nostra. E lui stava lì, ora, nella sua bara costosa, tutto incipriato e definitivamente distante, in mezzo alla baldoria accorata, ufficiosamente compunta, di gente che aveva conosciuto o che non aveva mai visto; gente che era andata a vederlo ma per vedere e farsi vedere da quelli che gli erano vissuti intorno: i figli e nipoti e i pronipoti che, per primaria virtù sua, avevano impresso una scia d'amicizia in questa straniera terra diventata adesso la madre terra per sempre: per lui e per noi.

Ogni emigrazione è una lacerazione.¹³⁶

La morte in terra straniera diventa per il padre Vincenzo Rimanelli la morte nella *madre terra*, anche se per lo scrittore “Ogni emigrazione è una lacerazione”. Emigrare significa lasciare il proprio paese per sempre, significa rinunciare alla propria lingua e ai legami affettivi più cari e questo dolore lo conosce bene Rimanelli. Ma chi sono gli emigranti? Si pensa che la tendenza ad emigrare sia maggiore in coloro che sembrano non avere sentimenti di radicamento, e che anche le persone paranoiche, spinte da manie di persecuzione, siano sempre alla continua ricerca di luoghi più sicuri. C'è anche chi sostiene “che tendono ad emigrare solo quelli che hanno un io forte e la capacità di affrontare dei rischi”¹³⁷.

La solitudine sarà il prezzo che l'emigrante dovrà pagare, anche se, senza alcun dubbio, “la capacità di stare da soli è uno dei segni più importanti di maturità nello sviluppo emozionale personale”¹³⁸(Winnicott). La crescita sarà legata alla capacità di sopportazione del dolore dell'emigrazione e alla consapevolezza che sarà un emigrante per sempre. Essere un emigrante significa, infatti, assumere e fare propria la verità e la responsabilità di questa condizione. E Rimanelli e tutta la sua famiglia, compreso questo padre tanto amato dallo scrittore, supereranno le fasi del distacco, e faranno propria la fase della rinascita, anche se internamente saranno consapevoli per tutta la loro vita di avere forti radici italiane e molisane che mai riusciranno a sradicare dal proprio cuore e dalla propria anima.

Ritorniamo adesso alla pag. 174 della *La Macchina Paranoica* e troviamo il Diario da Detroit. Nella seconda parte della pagina il titolo I M M A G I N E D E L C A O S ci fa presagire una presentazione da parte di Rimanelli della situazione a Detroit, degli scontri fra negri e bianchi, della rivolta in atto, dei morti, dei saccheggi, della pericolosità di camminare liberamente nelle strade, ecc. Invece nelle prime immagini che lo scrittore ci dà assistiamo

¹³⁶ G. RIMANELLI, *Dirige Me Domine, Deus Meus*, Campobasso, Edizioni Enne, pp. 17-18.

¹³⁷ N. DI PAOLO, *Ellis Island*, La città del Sole, Pagani, Napoli, 2007, p. 221.

¹³⁸ Daniel Woods WINNICOTT, fu uno psicoanalista e psichiatra britannico. Una delle sue opere è *La famiglia e lo sviluppo dell'individuo*.

all'arrivo della posta e alla sua lettura che per lo scrittore diventa un rito da assaporare e godere pienamente. Volti di amici si affacciano alla mente e ognuno, a modo suo, commenta i fatti:

È arrivata anche della posta. Apro una lettera che viene da Pistoia. È dell'amico Cecchetti, professore alla Stanford University, ora in vacanza. Il primo paragrafo dice:

«...mi è arrivato un tuo intensissimo foglio che parla di continuo lavoro, una specie di dannazione e insieme di consolazione in quel buco di Detroit dove cambia tre volte al giorno la temperatura non solo del clima ma anche della gente, che a un certo momento decide di uccidere e di distruggere l'universo...». Poi ne apro un'altra, da Napoli, dell'amico Ricciardelli, sacerdote e professore all'Università della Florida a Tallahassee, la quale dice:

«...spero che le cose si calmino presto laggiù. In Italia, purtroppo, si simpatizza coi negri...».

Poi ne apro una terza, dalla California, dell'amico Pietro Corsi, la quale dice:

«Ho ricevuto ieri una tua lettera, forata da proiettile (non so se si tratti di un proiettile negro o di un poliziotto). Hai preso parte ai festeggiamenti?».

Vi sono anche altre lettere, ma per adesso non le apro. Diranno più o meno la stessa cosa. C'è chi fa dell'ironia, c'è chi se la prende coi negri, e c'è chi se la prende con la città in sé. Le cose, da lontano, si vedono sempre diversamente. E ognuno crede di vederle assai bene.

Vado di nuovo a Downtown. Più macchine in giro. La rivolta si sta calmando. Anche la gente è tornata sulle strade.

Camminare per i luoghi degli incendi, ora, con tutte queste case abbattute, tutto questo sporco, con ancora il fumo che s'alza dalle ceneri, mi pare di camminare tra le macerie di una guerra.

Ho visto Berlino, un tempo.

Era più o meno così.

E ho visto Cassino e altri posti, un tempo.

Sembra tanto tempo fa.

Erano più o meno così.

Vi sono dei bambini negri che frugano tra i detriti delle loro case.

E vi sono delle donne negre che hanno occhi asciutti e severi, sedute su delle pietre in mezzo alla strada, che non hanno più casa; che non sanno dove

andranno a dormire; dove andare a fare la spesa; dove prendere i soldi; cosa pensare più di bianchi e di negri; cosa pensare di questa pazzia che è successa.¹³⁹

A pag. 191 ritorniamo a leggere il Diario di Detroit che ci sorprende sempre per contenuti e immagini dall'indubbio fascino del paradosso e del semi-serio, che sono caratteristiche di Giose Rimanelli:

Detroit, 28 luglio 1967. Due giorni fa un soldato dell'esercito federale si è presentato in casa del signor Harrington, direttore amministrativo dell'Orchestra Sinfonica di Detroit, e gli ha chiesto il permesso di dare un'occhiata in giro, nel suo giardino.

Il cordiale signor Harrington ha risposto:

«Faccia col comodo suo».

Il mattino dopo, aprendo le finestre della loro bella casa, i componenti la famiglia del signor Harrington videro che il loro parco era occupato da tanks e carri armati ready to fire. Il signor Harrington abita a Grosse Pointe.¹⁴⁰

E siamo giunti alla fine dell'analisi critica dell'inedito *la Macchina Paranoica*, opera letteraria sperimentale del pensiero e della conoscenza del mondo psichico e sociale in cui vive lo scrittore Rimanelli. Alla pag. 212 nella Nota dell'Autore leggiamo parole che ci sorprendono e ci strappano un sorriso mentre scriviamo perché grande è lo scrittore che possiede il grande dono dell'autoironia:

I fatti e i personaggi di questo libro sono assolutamente veri, l'Autore compreso. Ma molti nomi di personaggi, e molti fatti che qui accadono, sono dall'Autore proposti o travisati ad arte. Persone che possono riconoscersi nel libro, al di fuori e dentro la famiglia dell'Autore, sono fantasmi che non possono reclamare nessun rapporto con la realtà narrata.¹⁴¹

Lo scrittore termina la Nota con le seguenti parole che poi ha però cercato di cancellare a matita. Noi le riportiamo integralmente perché riteniamo che siano degne di una chiusura di manoscritto:

¹³⁹ G. RIMANELLI, *La Macchina Paranoica*, cit., p. 174-175.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 191.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 212.

I manoscritti, quando sono compiuti, sono sempre miracolosi oggetti ritrovati per caso in una bottiglia.

III CAPITOLO

La Produzione in Lingua Inglese

I become an American citizen:

The Professor and the Writer

3.1 *Modern Canadian Stories*

(1966)

Personally, I am happy to see a Canadian short-story collection at last with the courage to pass over not only those distorted translations of the *mythos* of Indians longdead from our guns or our diseases, but that whole lugubrious procession of misfired parables by the white men who succeeded them, from Haliburton and Moodie and Parker down through Duncan and Roberts to Thomas Raddall.

(Giuse Rimanelli, *Modern Canadian Stories*)¹

Earle Birney, il grande poeta canadese, nel *Foreword* di *Modern Canadian Stories* si compiace del fatto che finalmente si è avuto il coraggio di pubblicare una collezione di racconti canadesi scritti da 'true Canadian writers', che vadano oltre le consuete distorte traduzioni dei *miti* degli Indiani nelle storie di conquista dei territori canadesi. L'autore di *Modern Canadian Stories*, che fu pubblicato in Canada nel 1966 con Roberto Ruberto come co-editor, è Giuse Rimanelli. Rimanelli e Birney si erano conosciuti all'Università del British Columbia, Vancouver, dove entrambi insegnavano, e subito era nata una profonda amicizia sancita anche da un carteggio che si trova ora nel fondo Earle Birney della Fisher Rare Book Library dell'Università di Toronto. Nel *Foreword*, Earle Birney cita l'esistenza di soli altri tre tentativi seri di collezionare il meglio *des écrivains anglais*. Il primo risale al 1928 per opera dello scrittore Raymond Knister, che purtroppo non visse abbastanza a lungo per completare la sua opera. Diciannove anni dopo, Desmond Pacey, continuando la tradizione di Knister, pubblica una collezione di racconti che utilizzavano il materiale letterario franco-canadese, ma allo stesso tempo la sua antologia si apriva, per la prima volta, con traduzioni di leggende popolari degli Amerindi canadesi. Fra il 1948 e il 1960 si assiste alla nascita di una nuova intera generazione di scrittori di origini canadesi; come conseguenza, Robert Weaver, editore e critico di indubbie capacità letterarie, è capace di presentare una collezione che proponeva i migliori racconti di questi scrittori che possiamo definire vera espressione della voce Canadese. Non solo scrittori di lingua inglese, ma anche scrittori Franco-Canadesi di cui Weaver incluse alcune traduzioni nella sua antologia. Earle Birney, dopo aver confrontato le due raccolte precedenti con quella di Rimanelli, non può non fare a meno di evidenziare i pregi di *Modern Canadian Stories*: Earle Birney, dopo aver confrontato le due raccolte precedenti con quella di Rimanelli, non può non fare a meno di evidenziarne i pregi perché la sua collezione sarebbe importante per i Canadesi anche solo per l'unicità della sua esperienza:

¹ G. RIMANELLI - R. RUBERTO, *Modern Canadian Stories*, Toronto, The Ryerson Press, 1966, p. X.

Now Giose Rimanelli offers us a new judgement, a most considered and yet provocative one, on the achievements of our story-tellers. His collection would be important for Canadians if only for the uniqueness of his experience. Rimanelli is one of Italy's important men-of-letters, a prize-winning author of novels and short stories, writer of a critical survey of contemporary Italian narrative, authority on Cesare Pavese, and a leading playwright for the Roman theatre and film. He is also a multi-lingual scholar, trained in the universities of Rome and Paris, who has settled on this continent, taught comparative literature at the University of British Columbia, and spent much of his last six years reading and assessing our literature.²

Earle Birney, mette in evidenza che l'autore è "one of Italy's important men-of-letters, a prize-winning author of novels and short-stories, (...) a multi-lingual scholar, (...)"³, sottolineando che Rimanelli ha trascorso sei anni ad insegnare Letteratura Comparata all'Università del British Columbia e a leggere, studiare e dare valore alla letteratura canadese. Il giudizio di Earle Birney è una calda lode, non per il fatto che Rimanelli abbia parlato nella sua raccolta di due sue poesie, come egli tiene a precisare, bensì perché egli crede fermamente che sia il frutto di una attenta e profonda selezione della migliore tradizione letteraria Anglo-Canadese:

For I do believe this anthology to be as sensitive and balanced a selection of the best story-writing in the living English-Canadian tradition today as one could hope to be given⁴.

Earle Birney conclude dicendo che per capire la filosofia critica che sta alla base delle scelte dell'autore e la valutazione dei valori sociali e letterari riguardanti le singole storie scelte da Rimanelli, non c'è bisogno di un suo commento perché già nell'Introduzione al libro lo scrittore dà un esempio di rara originalità pari a quella dei racconti da lui scelti:

To understand the critical philosophy behind the editor's choices, and his estimate of the literary and social values inherent in the individual stories, there is no need of my commentary. For here is Giose Rimanelli's own Introduction,

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

in its genre as original and insightful a piece of writing as any of the stories that follow.⁵

E Rimanelli chiarisce nell'Introduzione il vero significato della parola *Letteratura*, sottolineando che non si tratta di una semplice parola, ma l'espressione individuale dello spirito umano.

Studiare la letteratura di un'epoca significa studiare lo spirito dell'uomo di quell'epoca. L'uomo vive, pensa e agisce all'interno della società.⁶

Lo scrittore si sofferma poi sul fatto che l'uomo può accettare le regole della società di appartenenza oppure ribellarsi ad esse, perchè egli stesso è società, quindi presenza, quindi storia e mito, quindi dimensione, respiro, parabola. Non c'è paese al mondo che non abbia la sua poesia, la sua letteratura, primitiva o raffinata, serena o caotica, vitale o creativa. E il Canada non è l'eccezione alla regola. Ma cos'è l'Arte? Per lo scrittore "Art is tradition, even in its most experimental forms"⁷. Ma le convizioni passate possono avere particolari influenze, e Rimanelli ci ricorda ciò che pensava Voltaire del Canada: "a few acres of snow"⁸ o lo stesso Chesterton "To say that Canada should have a culture is like saying that Canada should grow a moustache"⁹. Per Rimanelli lo *scrittore canadese* è alla ricerca di sé stesso e di una propria identità, anche se potenti voci si levano a denunciare il diritto ad una propria voce. Un limite questo, da non imputare al fatto che il Canada abbia conquistato l'indipendenza solo nel 1867. Rimanelli cita Earle Birney attraverso una breve e potente poesia dal titolo "Can. Lit.", che sta per Canadian Literature, dove E. B. esprime il suo personale punto di vista:

Since we had always sky,
when we had eagles they flew out
leaving no shadow bigger than wren's
to trouble our most aeromantic hens.
Too busy bridging loneliness to be alone
We hacked in ties what Emily etched in bone.

⁵ G. RIMANELLI - R. RUBERTO, *Modern Canadian Stories*, cit., p. XI.

⁶ *Ivi*, p. XIII.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. RIMANELLI, *Modern Canadian Stories*, cit., p. XIII.

We French, we English, never lost our civil war,
Endure it still, a bloodless civil bore;
No wounded lying about, no Whitman wanted.
It's only by our lack of ghosts we're haunted.¹⁰

Rimanelli sottolinea con forza che “every literature has its mark of originality”, e ogni letteratura è lo specchio del paese e della civiltà in cui è nata; essa riflette gli sviluppi, le ansietà e i cambiamenti, sia sociali che intellettuali, di quel paese e di quella civiltà.

Ogni letteratura ha le sue caratteristiche:

Italian literature, for instance, tends towards realism but considers aesthetic forms important; Spanish literature is formal; German, philosophic; French, insidiously experimental; English literature speaks of reality through symbolism.¹¹

quella italiana tende verso il realismo ma considera importanti le forme estetiche; quella spagnola è formale; quella tedesca è filosofica; quella francese è insidiosamente sperimentale; la letteratura inglese parla di realtà attraverso il simbolismo. Lo scrittore aggiunge che, al di là di queste caratteristiche intrinseche di forma e di contenuto, l'idea e lo stile sono le forze segrete di un'opera d'arte. La bellezza e l'universalità di un'opera d'arte, infatti, non sono obbligatoriamente legate a formule pre-stabilite, ma a misteriose qualità che possono raggiungere ed esaltare il cuore e la mente dell'uomo. Ogni letteratura si fonda sulla realtà, vissuta o immaginata, espressa attraverso l'uso della lingua. Rimanelli sottolinea, quindi, l'importanza della lingua:

Language is the true maturity of a people and also the obstacle that divides them, because language is idea. But when Stephen Spender stated years ago that Canadian literature lacks *originality*, he simply intended to say that it lacks characteristic elements and therefore a *humus* and a language of its own.

¹⁰ *Ivi*, p. XIV.

¹¹ *Ivi*, p. XV.

Per Rimanelli il giudizio di Spender è “too quick, too easy and also unjust”¹². Un giudizio per cui la letteratura canadese avrebbe dovuto apparire un riflesso della letteratura inglese o della letteratura americana. E questo, per lo scrittore molisano, non è accettabile.

Infatti, lo scopo che si propone Rimanelli con *Modern Canadian Stories* è esattamente l’affermazione di una letteratura propria canadese che abbia il diritto di essere riconosciuta, all’estero e all’interno del paese, come una letteratura autonoma. Come egli stesso ha rilevato, è una letteratura adulta e originale; la nascita del capolavoro letterario può aspettare, questo però non toglie il fatto che una produzione letteraria canadese di qualità possa già esistere:

The aim of this anthology of English-Canadian stories is exactly the recognition of a literature which stands on its own and which has the right to be known and recognized, abroad and at home, as autonomous. As we see it, this literature is original and adult; the literary masterpiece may yet wait to be born but this does not change the fact that a substantial production of quality exists.¹³

Dobbiamo sottolineare che *Modern Canadian Stories* fu pubblicato da Rimanelli nel 1966, periodo in cui già la letteratura canadese di lingua inglese aveva fatto rilevare la produzione di opere significative dal taglio originale e adulto. Gli autori scelti da Rimanelli sono: Duncan Campbell Scott, Stephen Leacock, Frederick Philip Grove, Mazo de la Roche, Ethel Wilson, Morley Callaghan, Hugh MacLennan, Sinclair Ross, Ernest Buckler, Malcolm Lowry, Hugh Garner, Brian Moore, Margaret Laurence, Henry Kreisel, Adele Wiseman, Mordecai Richler, Hugh Hood, Alice Munro, John Metcalf, Daphne Buckle, Irving Layton, Alden Nowlan, George Bowering. Tra questi autori ci sarebbe stato nel 2014 il Premio Nobel per la Letteratura Alice Munro. Si tratta di autori appartenenti al ventesimo secolo e la maggior parte di essi sono apparsi sulla scena letteraria dopo la seconda guerra mondiale. Il primo autore che ci presenta Rimanelli è Duncan Campbell Scott (1862-1947). Duncan Campbell Scott fu poeta, musicista, scrittore. “Scott was a more willing pupil of Flaubert than of Zola”¹⁴, come sottolinea Rimanelli che riscopre nelle sue poesie gli echi dei Romantici inglesi e dei Pre-Raffelliti. Nel 1896 Duncan Campbell Scott aveva pubblicato la sua prima collezione di racconti dal titolo *In the Village of Viger*. Nelle sue poesie egli introduce per la prima volta temi riguardanti le First Nations, per cui divenne ben presto conosciuto. Continuò

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. XVI.

¹⁴ *Ivi*, p. XVII.

a scrivere poesia e prosa durante tutto l'arco della sua vita. Nel racconto scelto da Rimanelli dal titolo "Labrie's Wife" notiamo che Duncan, l'autore, è assente dalla scena della tragedia, secondo il principio flaubertiano dell'impersonalità. Il Canada ritratto da Duncan Scott è ancora quello dei pionieri, un Canada che non esiste più. Stephen Leacock (1869-1944), ad eccezione di Mazo de la Roche, è forse lo scrittore canadese più popolare al di fuori del Canada. Leacock arrivò in Canada da ragazzo e più tardi divenne Professore di Scienze Politiche ed Economia alla McGill University di Montreal. Egli è famoso per il suo humour che sembra interamente britannico, anche se è più vicino, secondo Rimanelli, a Mark Twain.

Molti suoi personaggi sono caricature vittoriane, come Mr. Butt, che lottano e spesso sono sopraffatti da ingiustizie e contrarietà. "Sembrerebbe uno scrittore frivolo, a prima vista", deve ammettere Giose Rimanelli, "ma le storie raccontate sono così ben costruite e concepite che strappano il riso e il coinvolgimento del lettore"¹⁵. Quel *nonsense* che lascia comunque un amaro in bocca, un umorismo non gratuito, ma pensoso, che lega Leacock alla grande tradizione di Molière e Pirandello. Leacock sembra volerci dire:

Folks, listen to me. Life is a pathetic farce, like the farce of writing and of human relationships. Only cunning counts.¹⁶

Rimanelli ci presenta, poi, lo scrittore di origine svedese Frederick Philip Grove (1871-1948) e il racconto *Snow*. Grove, dopo aver frequentato i salotti letterari di Roma e Monaco, si trasferì in Canada, per quello che credeva fosse una breve visita. Decise, invece, di rimanervi per sempre a causa anche delle difficili condizioni finanziarie dovute alla morte del padre. Lavorò prima in una fattoria, poi insegnò in una remota città del Manitoba divenendo infine direttore di una scuola privata nell'Ontario, insieme alla moglie che era anche un'insegnante. Grove cercò di dedicare la sua intera vita alla scrittura, ma per ragioni economiche non potè. Solo nel 1922 riuscì a pubblicare il suo primo libro canadese dal titolo *Over Prairie Trails*. Egli dovette combattere l'incomprensione delle persone che lo circondavano, le difficoltà finanziarie e la malattia. Rimase, secondo il giudizio di Rimanelli, "a kind of European démodé"¹⁷ (Un tipo di Europeo demodé)¹⁸, riluttante ad instaurare un rapporto estroverso necessario a raggiungere una normale vita sociale. Per lui diventare uno

¹⁵ *Ivi*, p. XVIII.

¹⁶ *Ibidem*. (Trad. mia: "Gente, ascoltatevi. La vita è una patetica farsa, come la farsa dello scrivere e le relazioni umane. Solo l'inganno conta").

¹⁷ *Ivi*, p. XIX.

¹⁸ Trad. mia.

scrittore canadese è stato un destino beffardo, perché sicuramente avrà considerato amaro il vivere in Canada. Come conseguenza non riuscì mai ad identificarsi completamente con il paese che aveva scelto, e a capirlo completamente. *Over Prairie Trails* può essere considerato il suo capolavoro, un tipo di Walden canadese. Il racconto *Snow*, che trae la sua ispirazione da Zola, riflette situazioni che sono puramente canadesi. È il racconto della lotta senza fine per la sopravvivenza. Lo stile di Grove trova similitudini con autori come Frank Ross, London e Dreiser.

Mazo de la Roche (1879-1961), una scrittrice che ha scritto *A Boy in the House* da cui Rimanelli ha tratto il racconto *The Celebration*, ha la capacità di creare particolari atmosfere e personaggi, soffermandosi sul sentimento del tempo e la condizione umana. Un'altra scrittrice di alta statura letteraria è Ethel Wilson (1890- 1980), la quale, secondo il giudizio di Rimanelli, può essere considerata come “the Katherine Mansfield of Canada”¹⁹. Lei iniziò a scrivere tardi nella vita. All'età di quarant'anni iniziò a scrivere i primi racconti. Pubblicò il suo primo romanzo all'età di cinquant'anni, dal titolo *Hetty Dorval*. “There is the flavour of aged wine in her work”²⁰, afferma Rimanelli. Il racconto *I Just love Dogs*²¹ è sofisticato e ironico anche se potrebbe a prima vista sembrare la semplice trascrizione di vaghe impressioni. I temi trattati nei romanzi e nei racconti di Ethel Wilson riguardano due importanti argomenti della letteratura canadese del ventesimo secolo: l'universo e la società dagli aspetti disumanizzanti e ingannevoli:

This yoking of literary modes allows her to examine two important topics in twentieth-century Canadian literature: the universe as a tricky, unreliable place, and society as an increasingly dehumanized milieu.²²

Morley Callaghan (1903-1990) e Hugh MacLennan (1907- 1990). Per Giose Rimanelli Morley Callaghan è il più americano fra gli scrittori canadesi, o almeno è lo scrittore che è più legato a quella tradizione. Callaghan ha iniziato a scrivere negli anni venti e per un certo periodo della sua vita ha vissuto a Parigi dove ha frequentato gli scrittori americani che si riunivano intorno a Gertrude Stein. I suoi primi racconti furono pubblicati in *Transition* e in *This Quarter* di Ezra Pound. A proposito di Morley Callaghan, Giose Rimanelli non ha affatto dubbi: può essere considerato non solo il più importante scrittore canadese, ma anche uno dei

¹⁹ *Ivi*, p. XXI.

²⁰ Trad. mia; “C'è il sapore del vino vecchio nelle sue opere”.

²¹ *Ivi*, pp. 58-62.

²² D. BENNETT - R. BROWN, *A New Anthology of Canadian Literature in English*, Ontario, 2002, p. 326.

più notevoli artisti del nostro tempo, come possiamo rilevare da questa affermazione tratta dall'introduzione a *Modern Canadian Stories*:

Callaghan is an authentic writer of short stories, and he has written some that are truly beautiful. But after the publication of his most successful novels such as *The Loved and the Lost* and *The Many Colored Coat*, he can be considered not only the most important Canadian writer, but also one of the most notable artists of our time.²³

Il giudizio rimanelliano di acuto critico e conoscitore della letteratura canadese individua e riconosce il genio letterario in Callaghan. Lo scrittore canadese che aveva molte cose in comune con Hemingway, di cui era amico, con Farrell, ma anche con Mauriac, Gabriel Marcel e Julian Greene, riesce nei suoi racconti e nei suoi romanzi a fondere i temi della condizione umana e sociale e del pensiero filosofico contemporaneo. Senza alcun dubbio "Callaghan remains one of the most intense personalities of our day, and one of the most accomplished writers that Canada has produced"²⁴.

Hugh MacLennan (1907-1990) nacque nella Nuova Scozia, una provincia federale canadese sull'Oceano Atlantico, visse l'adolescenza ad Halifax per poi trasferirsi in Europa, dove continuò gli studi classici a Oxford, conseguendo, infine, la laurea dottorale all'Università di Princeton, U.S.A. MacLennan è autore di romanzi e non uno specialista del racconto o *short story*. Il racconto *An Orange from Portugal* caratterizzato anch'esso da quello stile dello scrittore che si situa fra il saggio e il commento, rivela il desiderio dell'autore di ritrarre il Canada del suo presente (siamo negli anni '60), attraverso l'analisi delle divisioni della sua struttura sociale, lo stesso possiamo rilevare nel romanzo *Two Solitudes*, che è il ritratto della cultura francese e inglese in Canada, culture sempre in confronto e in conflitto. Si noti che la prosa di MacLennan risente troppo di didattismo e di poco abbandono dovuto al fatto che lo scrittore fu insegnante all'Università McGill di Montreal. *Barometer Rising*, sua opera giovanile, *Each Man's Son* e *The Watch That Ends the Night* sono opere che senza alcun dubbio posseggono una strana e particolare forza interpretativa. Uno scrittore gentile proteso ad esprimere la tragedia esistenziale, in un'ottica di speranza, di ritorno alla perdita *innocenza*, di un *Paradise Lost*, cosa questa testimoniata dall'*happy ending* dei suoi romanzi come si può riscontrare nel romanzo *The Precipice*.

²³ *Ivi*, p. XXII.

²⁴ G. RIMANELLI, *Modern Canadian Stories*, cit., p. XXII.

Due scrittori canadesi, nati nello stesso anno, il 1908, sono Sinclair Ross e Ernest Buckler. Sinclair Ross (1908-1996) originario di Prince Albert, Saskatchewan, è autore di quattro romanzi: *As For Me and My House* pubblicato nel 1941, *The Well* del 1958, *Whir of gold* (1970), and *Sawbones Memorial* (1974) e diciotto racconti pubblicati fra il 1934 e il 1972. Rimanelli non può non affermare che Ross, grazie alla pubblicazione di *As For Me and My House*, "gave the impression that Canada had at last found its great writer in Ross"²⁵. I suoi lavori successivi non confermarono, però, queste aspettative. I racconti, fra cui Rimanelli sceglie *The Lamp at Noon*²⁶, sono caratterizzati dai ricordi dell'infanzia, il ricordo del vento e delle semine, della neve e del lavoro duro e disperato, della solitudine senza bellezza e delle tensioni psicologiche, specialmente fra mariti e mogli, che Ross vide come elementi caratterizzanti la vita nelle Prairies durante i tempi duri degli anni '30. Racconti che sono considerati da Rimanelli classici in miniatura.²⁷

Malcolm Lowry (1909-1957) nacque in Inghilterra e si imbarcò giovanissimo per lavorare come *cabin-boy* su una nave diretta verso la costa cinese. Esperienza questa che fu decisiva per la stesura del suo primo romanzo, *Ultramarine*. Lowry dette lustro alla letteratura canadese, tanto che critici come George Woodcock hanno affermato che la più vitale letteratura canadese fu prodotta da persone che, per varie ragioni, non appartengono alla quotidianità canadese, e che scrittori come Callaghan e MacLennan hanno cercato di descrivere. Gli immigrati, negli anni cinquanta, iniziano ad occupare in Canada un posto di fondamentale importanza e questo viene avvertito anche in campo letterario dove iniziano ad eccellere autori provenienti dall'Inghilterra e dall'Europa. Per Rimanelli una delle opere di Lowry, *Under the Volcano*, può essere, a ben ragione, considerata "il più grande romanzo che sia mai uscito fuori dal Canada":

Malcolm Lowry was one of these immigrants from England and Europe, and the greatest novel that has ever come out of Canada is *Under the Volcano*. Lowry finished it in a little shack in Dollarton, near Vancouver, where he lived from 1939 to 1954.²⁸

²⁵ *Ivi*, p. XXIII.

²⁶ *Ivi*, pp. 106-116.

²⁷ His analytical, psychological art is all contained in a dozen short stories which can be considered *miniature classics*, such as *The Lamp at Noon*.

²⁸ *Ivi*, p. XXIV.

Under the Volcano fu però concepito in Messico e il primo abbozzo del romanzo fu scritto in quel paese. Un romanzo che ha i tratti del viaggio epico di redenzione che ha avuto nella Divina Commedia di Dante o nel Faust di Goethe i suoi massimi esempi. L'intenzione dell'autore era di scrivere un romanzo comico ma ne risultò un vero e proprio poema, dove l'amore, la gelosia, l'allegoria della redenzione e le scienze occulte trovano la loro apoteosi. È con questo romanzo che Lowry rivela indubbie doti di scrittore che lo pongono, secondo Rimanelli, sullo stesso piano di autori come James Joyce e Faulkner:

With this novel Malcolm Lowry places himself alongside the greatest writers of our time, such as Joyce and Faulkner.²⁹

I racconti come *The Forest Path to the Spring*³⁰ e i romanzi hanno un'intensità e una struttura narrativa ed evocativa che testimoniano la statura letteraria di Lowry e la sua capacità di cantare la vita del Canada, suo paese di adozione.

Hugh Garner (1913-1979), è scrittore e buon autore di *short stories*. Il suo *One, Two, Three Little Indians*³¹ è un racconto canadese al cento per cento. Il problema degli Indiani in Canada è stato sempre un problema *bruciante, di fuoco* da ogni punto di vista, e in particolare, per quanto riguarda i suoi aspetti sociali, politici ed economici. Garner attraverso il racconto cerca di toccare l'aspetto morale del problema, mostrando come sono stati distruttivi gli effetti della *civilizzazione*, in quanto hanno perfino eroso gli antichi miti domestici e tribali.

Un altro scrittore canadese di origine irlandese, nato ed educato a Belfast, è Brian Moore (1921-1999). Egli ha saputo scrivere dei diversi paesi in cui ha vissuto e che gli hanno comunicato delle forti emozioni, anche se l'Irlanda è sempre parte di sé stesso, trasfigurata in un'immagine ideale. Moore ha vissuto in Canada per dieci anni acquisendo la nazionalità canadese. Si è trasferito poi negli Stati Uniti, conservando la cittadinanza canadese. Ha scritto *An answer from Limbo* e *The Emperor of Ice-Cream*, ambientato quest'ultimo a Belfast durante la Seconda Guerra Mondiale. Rimanelli, esaltando il valore di Moore per aver ritratto, anche nei suoi romanzi, la difficile vita degli immigrati, così lo definisce in *Modern Canadian Stories*:

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, pp. 148-216.

³¹ *Ivi*, pp. 228-238.

Moore is one of the most intelligent and accessible novelists now working. Canada did not make him a writer, of course. But the years that he spent in Canada were fruitful and important. He wrote dozens of short stories in which he speaks of Canadians, and the important novel, *The Luck of Ginger Coffey*, which is about Montreal and an Irish immigrant family. The novel gives a clear view, between the tragic and the comic, of immigrant life.³²

Margaret Lawrence (1926-1987), di discendenza scozzese e irlandese, è stata una scrittrice viaggiatrice come Moore. Cresciuta in Manitoba, ha conseguito la laurea a Winnipeg, iniziando subito dopo a scrivere per il quotidiano *Winnipeg Citizen*. In seguito, dopo aver sposato un ingegnere civile, decide di trasferirsi con lui in Inghilterra, poi in Somalia e in Ghana, per ritornare in Canada nel 1957. Interessante è la produzione africana costituita da romanzi e racconti che le hanno valso la notorietà in Canada e all'estero. Rimanelli sceglie il racconto dal titolo *To Set Our House in Order*³³ e ne mette in evidenza la capacità descrittiva di azioni e luoghi unita a momenti di humour e tenerezza.

Rimanelli passa poi a citare, sempre nell'introduzione alla selezione di racconti canadesi, la nascita di scrittori emergenti di origine ebraica come: Henry Kreisel (1922-91), Adele Wiseman (1928-92) e Mordecai Richler (1931). E osserva con acutezza che si tratta di eccellenti scrittori che, nonostante siano caratterizzati da una propria individualità, presentano stretti legami fra di loro. La ragione sta nel fatto che essi rappresentano la condizione dell'uomo sradicato nella letteratura Canadese contemporanea. Nei loro libri troviamo, quindi, attacchi all'anticonformismo, all'ipocrisia, ai modi e a mentalità antiquate. Ciò che è importante è quando Rimanelli ricorda:

For them Canada constitutes a fatherland that is either to be accepted or rejected. Their books are always Canadian in thematic material and in memory; yet their life unfolds elsewhere, not a condition of restlessness, but a free and self-determined choice.³⁴

Il Canada per questi scrittori rappresenta la *patria* che può essere accettata o rifiutata. I loro libri sono sempre Canadesi, sia per le tematiche sia per i ricordi, frutto di una scelta libera e determinata.

³² *Ivi*, pp. XXV, XXVI.

³³ *Ivi*, pp. 247-261.

³⁴ *Ivi*, p. XXVI.

Henry Kreisel arrivò in Canada all'età di diciotto anni per sfuggire alla persecuzione nazista del suo paese nativo, l'Austria. Adele Wiseman e Mordecai Richler, nati in Canada, hanno vissuto in Inghilterra per poi trasferirsi definitivamente in Canada. Ricordiamo il romanzo *The Sacrifice* di Adele Wiseman e l'intensa produzione letteraria di Mordecai Richler che, successivamente al periodo europeo, una volta ritornato in Canada affermò: "I'm a Canadian and a Jew and I write about being both. I worry about being away so long from the roots of my discontent"³⁵. Rimanelli passa poi a citare altri autori canadesi, come Hugh Hood (1928-2000), Alice Munro (1931), John Metcalf (1938), Daphne Buckle (1942), rilevandone la portata e la potenzialità. A questo punto è d'obbligo sottolineare che Rimanelli scrive *Modern Canadian Stories* nel 1965-66, ma già riconosce genio e qualità che, a distanza di quasi cinquant'anni, si sono rivelati esatti, in particolare per la scrittrice Alice Munro Premio Nobel per la Letteratura 2014. Rimanelli così ne parla:

Alice Munro lives in Victoria where she and her husband, James, have a bookshop. Although she has written only short stories, she is highly respected by a good many critics. She has an extremely good ear for the ways and the speech of rural and small-town people, and also she sparks with that regional strength that has made some of the American writers. *The Time of Death* is one of her best short stories.³⁶

Rimanelli passa poi a parlare dei moderni poeti canadesi: Irving Layton (1912-2006), Alden Nowlan (1933-83), George Bowering (1935) and Earle Birney (1904-1995). Layton, in particolare è un poeta che ha evidenziato la poesia come azione e come avventura.

Yet, if we read attentively the prose writing of Layton, Nowlan and Bowering, we discover that these Canadian poets are not really concerned with a relativistic reality found at random in the disconnected tableaux of life, but with the creative act itself.

³⁵ D. BENNETT - R. BROWN, *A New Anthology of Canadian Literature in English, Don Mills Ontario*, Oxford University Press, 2002, pp. 680-681. Trad. mia: "Io sono un Canadese e un Ebreo e scrivo su l'essere entrambe le cose. Mi dispiace di essere stato via così a lungo dalle radici della mia scontentezza".

³⁶ G. RIMANELLI, *Modern Canadian Stories*, op. cit., p. XXVII. Trad. mia: «Alice Munro vive a Victoria dove lei e suo marito James hanno una libreria. Sebbene lei abbia scritto solo racconti, è estremamente rispettata da molti bravi critici. Possiede un orecchio estremamente buono per captare i modi e i discorsi della gente rurale e di piccole città, e brilla per quella forza regionale che ha costruito alcuni degli scrittori americani».

Secondo Rimanelli, se leggiamo attentamente la poesia di Layton, Nowlan e Bowering, scopriamo che questi poeti Canadesi non sono veramente coinvolti nella realtà relativistica della vita stessa, ma piuttosto nello stesso atto creativo. Essi, continua Rimanelli, non vogliono dare un pieno valore alla realtà dell'uomo, ma alla realtà nell'uomo; non, in breve, alla realtà fenomenologica - anche se, come afferma Layton, l'apparenza pure lo interessa, come possiamo rilevare nella seguente citazione:

Yet, if we read attentively the prose writing of Layton, Nowlan and Bowering, we discover that these Canadian poets are not really concerned with a relativistic reality found at random in the disconnected tableaux of life, but with the creative act itself. They do not want to give a full value to the reality of man, but to the reality *in* man; not, in short, to phenomenological reality –even if, as Layton says, appearance also interests him.³⁷

Ciò che sottolinea Rimanelli in questi poeti-prosatori canadesi è la presenza di ambiguità dovuta al loro sforzo di cercare di stabilire, da un lato, una particolare relazione fra l'uomo e l'universo, e dall'altro, la relazione fantastica che sempre risale in superficie. In questa raccolta antologica di autori canadesi Rimanelli evidenzia la loro ricerca di ciò che si chiama *stile*. Possedere uno stile significa chiarire la propria posizione culturale in relazione non solo al proprio tempo, ma in relazione anche al passato. E lo scopo di Rimanelli è questo: scegliere proprio quegli autori per la sua antologia: “It is extremely significant, then, that we wanted to have these poets in the anthology”³⁸. Aggiungendo subito dopo che:

To conclude, we are aware that many will object that while this anthology purports to be Canadian it ignores the names of a few other Canadian writers. This is true. We have read hundreds of short stories and novels, and scraps of writing in Canadian books, anthologies and magazines. We have come to know almost every dead and living Canadian author.³⁹

Rimanelli sottolinea, inoltre, di aver voluto essere sempre scrupoloso e giusto in questo lavoro:

³⁷ ID., p. XXIX.

³⁸ *Ivi*, p. XXX.

³⁹ *Ibidem*.

In the making of this anthology we wanted to be scrupulous and fair. We found in Canada good writers, working and growing, in search of their real identities⁴⁰.

Lo scrittore molisano termina così la sua introduzione: “To be a critic is as hard as to be a creative writer. To judge the work of others is never pleasant or easy”⁴¹ (“scrittore creativo e giudicare le opere altrui non è mai piacevole”⁴²). Cita, poi, Matthew Arnold, per cui “il lavoro di un critico ha un valore permanente più grande di ogni altro lavoro di prim’ordine di poesia o arte”⁴³ e Anton Chekhov, che disse: “Ah se avessimo critici decenti!” Rimanelli, con il suo solito sottile umorismo, conclude di aver cercato solamente di essere decente!

Matthew Arnold stated: “First-rate criticism has a permanent value greater than that of any but first-rate works of poetry and art”. And Anton Chekhov said: “Ah, if we only had decent critics!”
Well... we tried to be only decent.

(Giuse Rimanelli)

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Trad. mia.

⁴³ *Ivi*, p. XXXI.

3.2 *Benedetta in Guysterland. A Liquid Novel*

(1970)

This ballad *Benedetta* has been made up by the careful use of famous and infamous quotations, scraps of personal co co rico co co rico lyrics, confessions of country girls with kitsch and poetry pap, advertisements, newspapers and magazines lines, TV commercials, FBI or MGM releases, interviews, new books, old books read and digested, cartoon-blurbs (...).⁴⁴

(Giose Rimanelli, *Benedetta in Guysterland*)

Benedetta in Guysterland è il primo romanzo scritto in lingua inglese da Giose Rimanelli. E' stato scritto nel 1970 anche se è stato pubblicato molti anni dopo, nel 1993, da Guernica Editions a Montreal. Un libro per cui l'autore ha ricevuto il premio *American Book Award* della fondazione *Before Columbus Foundation* nel 1994. Per Sheryl Lynn Postman "Giose Rimanelli's first novel written in the English language, *Benedetta in Guysterland*, is not a simple or easy text for the novice".⁴⁵ Ci si chiede perché sia stato pubblicato molti anni dopo essere stato scritto, considerando anche il fatto che lo scrittore era già "apprezzato a livello internazionale e aveva pubblicato in Italia sette libri di grande successo, tradotti in otto lingue"⁴⁶. "La risposta è che Rimanelli non aveva scritto questo romanzo per la pubblicazione; non l'aveva scritto per i soldi; l'aveva scritto per amore, per amore della letteratura e per gli amici americani".⁴⁷ Rimanelli non aveva deciso di pubblicarlo, forse perché era il suo primo romanzo in lingua inglese, ma si decise, comunque, a spedire il manoscritto ad alcuni lettori e critici. Uno dei commenti che ricevette fu quello del critico letterario Leslie Fiedler, il quale scrisse:

«Ti rimando il manoscritto con questa nota. Mi ha dato molto piacere e penso che sarebbe una grande perdita per noi se a questo punto tu non diventassi un romanziere americano».⁴⁸

⁴⁴ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, Montreal, Guernica, 1993, p. 28.

⁴⁵ S. L. POSTMAN, *Italian Writer's Journey through American Realities*, New York, Bordighera Press, 2012, p. 7.

⁴⁶ F.L. GARDAPHE', *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, Firenze, Cesati Editore, 1996, p. 156.

⁴⁷ ID., p. 157.

⁴⁸ *Ibidem*.

La risposta di Fiedler risale al 1972, mentre a qualche anno prima risale la nota ad *Alien* dello scrittore Anthony Burgess. Nell'introduzione ad *Alien*, una raccolta inedita di poesie di Rimanelli scritta in inglese tra il 1964 e il 1970, Anthony Burgess aveva così espresso il suo giudizio su di lui:

Rimanelli è uno di quegli eccezionali scrittori che, come Joseph Conrad...è passato dalla madrelingua all'inglese dalla sua prima lingua proponendosi di ringiovanirlo in maniera che pochi scrittori, benedetti e appesantiti dall'inglese come loro lingua primaria hanno potuto fare.⁴⁹

Anthony Burgess conosce bene le opere letterarie in italiano di Giose Rimanelli, tanto da definirle "cose notevoli e scioccanti"⁵⁰. Quello che Burgess ha scritto delle prime poesie in inglese di Rimanelli vale anche per *Benedetta in Gusterland*, primo romanzo in lingua inglese. Un testo letterario complesso e allo stesso tempo sofisticato, che costituisce una svolta nella storia della narrativa italiana americana. Esso fa da ponte tra il modernismo e il postmodernismo, tra il mondo mitico e quello filosofico.⁵¹ *Benedetta in Guysterland* è il primo romanzo italiano americano che fa uso della parodia, che mette cioè in ridicolo fin dall'inizio attraverso l'uso di frasi, espressioni e parole, diversi tipi di fonti che vanno da Shakespeare a James Joyce, da Curzio Malaparte a Pablo Neruda. Rimanelli spiega nella prefazione quale è il suo intento nello scrivere questo romanzo:

This ballad *Benedetta* has been made up by the careful use of famous and infamous quotations, scraps of personal co co rico co co rico lyrics, confessions of country girls with kitsch and poetry pap, advertisements, newspaper and magazine lines, TV commercials, FBI or NGM releases, interviews, new books, old books read and digested, cartoon-blurbs (...)⁵².⁵³

⁴⁹ G. RIMANELLI, *Alien Cantica An American Journey*, New York, Peter Lang, 1995, p. 144.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 144.

⁵¹ F. L. GARDAPHE, *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, cit., p.159.

⁵² G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., p. 28.

⁵³ Trad. mia cit, p. 28. Questa ballata, *Benedetta*, è stata inventata usando con estrema attenzione citazioni famose e famigerate, pezzetti di poesie personali, chicchirichì, confessioni di ragazze di campagna con papille Kitsch e poetiche, annunci pubblicitari, frasi di giornale e riviste, pubblicità televisive, comunicati dell'FBI o di MGM, interviste, libri nuovi, libri vecchi, letti e digeriti, fumetti (...)

Giose Rimanelli dedica il romanzo a tre persone: il suo primo insegnante di lingua inglese, gli scrittori Gay Talese e Pietro Corsi. *Honor Thy Father*, scritto da Gay Talese, è una delle fonti principali del romanzo *Benedetta in Guysterland*. Gardaphé, infatti, afferma:

I prestiti più rilevanti dal mio punto di vista sono quelli che provengono da Gay Talese, una delle tre persone cui è dedicato il romanzo. *Honor Thy father* funge sia da soggetto sia da oggetto della parodia.⁵⁴

Interessante è anche il riferimento di Gardaphé riguardante Linda Hutcheon, un critico che considera la parodia come una forma vitale di espressione per gli scrittori marginalizzati. Qui riporto quanto enunciato dalla Hutcheon:

Parody has perhaps come to be a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms. Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak *to* a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it. Parody appears to have become, for this reason, the mode of what I have called the ‘ex-centric’, of those who are marginalized by a dominant ideology. (*Poetics*).⁵⁵

Fred Gardaphé, partendo dalla definizione della parodia del critico Linda Hutcheon, osserva che “Rimanelli sa cosa vuol dire vivere ai margini, non solo tra la cultura italiana e americana, ma anche tra la cultura italiana e italiana americana”.⁵⁶ Nella prefazione al romanzo scritta da Fred Gardaphé leggiamo:

Benedetta in Guysterland is, without doubt, the most parodic text in Italian/American culture; it is the first Italian/American novel to, in Fredric Jameson’s words, «cast ridicule on the private nature of these (modernist texts)

⁵⁴ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., p. 159.

⁵⁵ L. HUTCHEON, *A Poetics to Postmodernism*, New York [etc.], Routledge, 1988, p. 35. La parodia è forse diventata un modo privilegiato per l’autoriflessione formale del postmodernismo perché l’inclusione paradossale nelle proprie strutture spesso mette meglio in rilievo i contesti ideologici, in maniera più dialettica rispetto ad altre forme. La parodia sembra offrire una prospettiva sul presente e sul passato che permette a un artista di commentare *sul* discorso *dall’interno* ma senza essere completamente assimilati. La parodia sembra esser diventata, per questa ragione, il modo di chi ho chiamato ‘ex-centricus’, ossia di coloro che sono marginalizzati dall’ideologia dominante. (*Poetica*)

⁵⁶ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., p. 16.

stylistic mannerisms and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write» (Postmodernism and Consumer Society, p. 16).⁵⁷

“Questa è l’esperienza da cui trae la prospettiva che rende possibile la parodia”.⁵⁸ *Benedetta in Guysterland* è quindi il romanzo che ha colmato il vuoto del declino del realismo letterario della maggioranza degli scrittori italo-americani; nella sua parodia Giose Rimanelli ha usato come la mafia come Puzo in *The Godfather* (1969) e di Talese di *Honor Thy Father* (1971). Attraverso questo romanzo Giose Rimanelli dimostra, ancora una volta, la sua appartenenza agli scrittori di confine, *border writer*, nella tradizione di Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Jorge Borges e Gabriel Garcia Marquez. Questo perché l’appartenenza ad una sola cultura non poteva soddisfare Giose Rimanelli. Lo scrittore italiano-americano convivono in lui conferendogli quella peculiarità di “percezione multi dimensionale”⁵⁹ che gli permette di utilizzare codici referenziali di entrambe le culture che condividono il confine. Trattasi di un confine culturale esistente tra i due paesi: l’Italia e gli Stati Uniti, che lo scrittore varca e attraversa. Sicuramente il lettore di un testo come *Benedetta* troverà difficoltà, essendo un testo di *confine*; avrà difficoltà a percepirne la *logica* e la molteplicità dei discorsi espressi in una singola lingua. *Benedetta* è un testo postmoderno caratterizzato dalla mancanza di una trama tradizionale con una progressione logica degli eventi. Rimanelli è un conoscitore approfondito di diverse culture, per cui è in grado di creare una scrittura di confine multifunzionale che si avvale di informazioni e conoscenze del passato e del presente in riferimento a possibili sviluppi futuri. La parodia serve a Rimanelli per rappresentare la mafia e i mafiosi in chiave ironica, rivelando che entrambi non possono essere considerati come costruzioni sociali naturali. Lo scrittore li trasforma: i gangster diventano filosofi, i filosofi diventano complici, cioè sicari di idee. Il poeta Theodore Roethke diventa il filosofo guida del romanzo e l’autore dell’epigrafe, epigrafe che altro non è che la storia in breve di *Benedetta*. La protagonista e narratrice è Benedetta Ashfield, una bianca anglosassone protestante che incontra un mafioso italiano americano, e ne viene trascinata nel

⁵⁷ *Ivi*, p. 15. *Benedetta in Guysterland* è, senza dubbio, il testo più parodico della cultura italiana-americana. È il primo romanzo italiano-americano, nelle parole di Fredric Jameson, a evidenziare il ridicolo sulla natura privata di questi (testi modernisti) e manierismi stilistici e la loro eccessività ed eccentricità rispetto al modo in cui le persone parlano o scrivono normalmente (Postmodernism and Consumer Society). A poetics, L. HUTCHEON, cit, pag. 16.

⁵⁸ F. L. Gardaphé, *Segni italiani*, cit., p. 160.

⁵⁹ *Ivi*, p. 161.

mondo corrotto della mafia. Viene soprannominata Benie e tutti gli italiani che la conoscono credono che Benie sia l'abbreviazione di Benedetta,

una parola di solito usata per la Madonna, come nell'Ave Maria che contiene la frase «benedetta sei tra le donne». Benedetta finisce quindi per incarnare la sindrome paradossale della santa/puttana.⁶⁰

Un personaggio adulto che narra la sua storia vissuta in un mondo di bambini, che non sono altro che i gangster, o guyster come li definisce nel romanzo Rimanelli. Gli elementi su cui si sviluppa il racconto sono la mafia, il sesso e la violenza. Il racconto di Benedetta, originaria dell'Appalachia, narra del suo primo incontro con la mafia, avvenuto all'Anabasis College del New England con uno dei suoi rappresentanti, Joe Adonis, capo della ditta d'importazione Mamma Mia. Oltre a Joe Adonis, altri personaggi dai nomi umoristici come Santo, Zip il Tuono, Tristano sono costretti a lasciare la loro terra d'origine, la Sicilia, per trovare fortuna in America. Questo è raccontato nel terzo capitolo e questa sezione del romanzo fa la parodia al racconto narrato in *Honor Thy Father* di Talese, dove descritto l'arrivo di Joseph Bonanno in America. *Benedetta in Guysterland*, diventa quindi un esempio di narrazione postmodernista, dove Rimanelli utilizza giochi di parole, soprannomi umoristici e una sperimentazione espressiva che aveva avuto un precedente nella stesura del manoscritto *La Macchina Paranoica* che risale a tre anni prima (1967). Il risultato di questa parodia sperimentale è un romanzo-satira sociale e politico che usa una prospettiva ironica del tutto nuova e che manca alle due opere precedenti di Puzo e Talese, che al contrario di Rimanelli trattano i problemi legati alla mafia, alla famiglia e all'italianità con più serietà ma privi di quel sottile humour che è una caratteristica di *Benedetta in Guysterland*. La parodia è il mezzo che permette all'autore una sicura smitizzazione di quei simboli, come i gangster e la mafia, che per anni avevano contraddistinto un certo immaginario italiano-americano. Già nel manoscritto *La Macchina Paranoica* troviamo lo stesso elemento parodico, il logico e l'assurdo sulla scia di James Joyce, l'*Ulisse*, Lewis Carroll (*Alice nel paese delle meraviglie*) e Vladimir Nabokov (*Fuoco Pallido*). Lo scrittore Talese appare nel romanzo come Guy Maltese, il biografo di Santo, soprannominato "Zip il Tuono", una versione umoristica di Joseph Buonanno. Benedetta conoscerà la storia della fuga di Zip da Gela verso gli Stati Uniti, grazie proprio a Guy Maltese. E Zip diverrà il *capo* di una banda di musicisti

⁶⁰ *Ivi*, p. 163.

conosciuta col nome di Lavanda, parola che nel linguaggio rimanelliano sta per *mafia*. I musicisti-gangsters baciano i nemici invece di ammazzarli come possiamo rilevare nella seguente citazione tratta dal romanzo:

And one day he demanded a free tribute, a free performance in his great band from the Gelatari, as a test of their loyalty. When they did not agree to his terms, he had one of their ice-cream vendors kissed on a Jersey street and another was captured and held in a hangman's noose until the prisoner's friends could raise \$ 10,000 in ransom. The Gelatari became hostile to him, and finally Crepadio decided to annihilate the entire group. His campaign started with the destruction of drums and saxophones, and with snipers' kisses fired from fast-moving cars through the Jersey neighborhood.⁶¹

Abbiamo i guysters della Gaia Società guidati da Santo Tristano e i guysters di Joe Adonis, un gruppo di medici conosciuti col nome di la Normale Società. Molto interessante si presenta il paragone fra il personaggio di Benedetta e il personaggio di Kay Adams di *The Godfather*: entrambe, pensano e agiscono in modo assimilabile al mondo degli immigrati italiani. Benedetta è attratta dal mondo italiano costituito dai *mafiosi* ed è guidata alla scoperta di questo mondo misterioso e conturbante dal capomafia Joe Adonis. La completa adesione, però, a questo mondo culturale non sarà priva di effetti: ben presto Benedetta comincerà ad accusare problemi mentali e troverà asilo in un istituto psichiatrico. Il personaggio di Kay Adams, invece, troverà rifugio nella chiesa cattolica, dove potrà redimersi e liberare il proprio spirito.

I guess Sicilians are old, old people, older than the Romans, older than the Pyramids, while my people came here with the Mayflower. We have no experience, then. But I have to tell you, Joe, my story, too. And I have to tell you that, whether I like it or not, my roots are in the soil of the small town of New Wye, Appalachia, U.S.A., the town of many shady streets where I first learned to love and to hate. I am fleeing that town in a hopeless flight, running and yet ripping out my very core as I run, for I am bound there by the simple fact that I was born and grew up there.

⁶¹ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., p. 47.

Nonostante il fatto di essere una *true American* Benedetta attraverso Joe Adonis si approprierà di un modo di vivere diverso dove conoscerà per la prima volta sentimenti e passioni a lei sconosciuti e più oltre, nel romanzo, ancora una volta, avrà il coraggio di ammettere:

I am a child of Appalachia but I have slowly broken from the land where there is no laughter except the occasional hoarse cackle of a hen or an old woman defying death. I am learning to speak, to push the arth from my mouth and welcome the day. Where I was born is the land where housewives prescribe Epsom salts and sampler working for anything, from a lost love to a broken leg.⁶²

Benedetta passerà da un primo amore, Jargon, originario anch'egli dell'Appalachia, a un secondo amore di nome Willie "Holiday Inn" Sinclair, sposato e avvocato dei guyster (gangster). Sarà proprio Willie, *baciato* dalla banda di Zip, a dare la possibilità a Benedetta, se pure involontariamente, di conoscere Joe Adonis, nel corso di un viaggio nel Jersey.

Joe Adonis porterà Benedetta con sé e la introdurrà alla vita malavitosa della Lavanda (mafia). La trasformazione di Benedetta nella ragazza del boss è subitanea. Ella stessa se ne renderà conto e lo ammetterà all'inizio del romanzo quando non potrà fare a meno di riconoscersi come una ragazza di vita:

I may be a whore, Joe. But I love you. You sang for me, and I am what I am because of you. There are so many things about you to make you dear to me. Things that I will always remember. I love your *voce da orso* and your laughter which always sounds as if you had heard a dirty joke. Maybe I should call it a sexy roar. And next to your voice I love your mouth. The curve of your upper lip and your smile, your laurel cane which so dearly embraced me deep. If I met you years from now I think my first impulse would be to want to bite your lips gently.⁶³

Lo scrittore, infatti, cita più volte gli amati autori, da Omero a Dante, da Shakespeare a Goethe. Per Fred Gardaphé "Questo è appunto il marchio del *trickster*, del doppio, che

⁶² *Ivi*, p. 109. (Trad. mia: «Io sono figlia dell'Appalachia ma lentamente mi sono allontanata dalla terra dove non c'è risata ad eccezione del rauco gracchiare di una gallina o di una vecchia che resiste alla morte. Io sto imparando a parlare, a spingerere la terra fuori dalle mie labbra e a dare il benvenuto ad ogni giorno»).

⁶³ *Ivi*, p. 67.

violando la tradizione ci ricorda quanto questa possa essere arbitraria”⁶⁴. Una scrittura di confine quella di Rimanelli, ribadita da Gardaphé, e che è caratterizzata dalla sperimentazione di parole nuove e l’uso originale della lingua italiana e quella americana. I nomi coniat per i personaggi italo-americani di *Benedetta in Guysterland* sono buffi e ambigui. Crepadio, Santo Tristano, Failaspesa, Scorpione per Al Capone, Corbello per Frank Costello, Lu Cane per Lucky Luciano, ecc, ci ricordano gli innumerevoli nomi che popolano anche il romanzo *Honor Thy father* di Gay Talese. Benedetta e la sua storia rappresentano la metafora di un processo di americanizzazione. Alla fine del romanzo Benedetta si ritrova incinta di Joe Adonis, l’uomo che ha amato con passione; in senso metaforico “Benedetta è incinta della letteratura italiana americana”⁶⁵. Un romanzo, quello di *Benedetta in Gaysterland*, scritto ad Albany, New York, nel 1970, ma pubblicato a Montreal nel 1993, la città dove era nata la madre dello scrittore. Rimanelli afferma di averla scritta per amore e non per danaro ed è senz’altro l’unione di due culture e di due esperienze: quella italiana e quella nordamericana.

Oltre alla prefazione di Fred Gardaphé sono presenti una prefazione e una postfazione dello stesso autore e un’Appendice costituita da microtesti che riportano i pareri critici di amici, colleghi, studenti di Rimanelli. Nell’Appendice Rimanelli confessa che *Benedetta* è un libro di ricerca, che lui voleva scrivere un romanzo basato sulla ricerca, quindi sulla lingua:

This is a research book. In literature, a research book is a critical book most of the time. Never a novel, however. Instead I wanted to do a novel based on research, hence on language. I wanted to tease my mind. I wanted to tease your mind. I can’t say therefore, like Flaubert, *Madame Bovary* c’est moi. This *Benedetta* is a worldly creature. We all contributed to her creation. A kind of universal soul through which we may or may not recover knowledge. Being a writer in a new land, it happened that I was in a particular need of that recovery. So *Benedetta* slept with me more than with you, giving me a hope that Leslie Fiedler has articulated in this nice way:...I think it would be a great loss to all of us if you did not become an American novelist at this point.⁶⁶

Ciò che notiamo in questi testi è il cambio della voce narrante. Nel For-a-word la voce narrante è rappresentata dallo scrittore che ci rivela il suo amore per le parole e la ricerca linguistica, come possiamo constatare dalla seguente citazione:

⁶⁴ F. L. GARDAPHE', *Segni italiani*, cit., p. 167.

⁶⁵ *Ivi*, p.168.

⁶⁶ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., pp. 214-215.

A free collector of paper joy and paper anguish instead of a producer of them-in order to attempt a new experiment on verbs and syntax, speech, writing, and paranoia. I stretched my hands out and found what we usually produce: dreams, love, murder, golden charades, lampoons.⁶⁷

Notiamo che lo scrittore passa dall'uso della prima persona *I* all'uso di *We*, cosa questa che ci fa pensare alla volontà dell'io-narrante di coinvolgere il lettore. A ciò si unisce il simbolismo dell'atto di stendere le mani e le braccia che significa il voler tentare di afferrare il lettore non solo mentalmente, ma anche fisicamente da parte dello scrittore. A Rimanelli sta a cuore la sperimentazione di un testo che gli permetta di “mettere in discussione tutto ciò che è rappresentativo della tradizione”⁶⁸. E per guarire dalla tradizione a Rimanelli non resta che “scrivere un romanzo liberato dalla tradizione, senza una narrativa, privo d'ogni senso di plot o trama logici”⁶⁹. Alla prefazione di Rimanelli segue il romanzo, e anche qui l'io-narrante è alla prima persona singolare. Si tratta, però, di un io-narrante al femminile: *Benedetta*, la protagonista principale del romanzo. Attraverso questo io-narrante Rimanelli usa la sua sottile ironia sia quando parla indirettamente di sé (parodia dello scrittore italiano e americano), sia quando dirige l'ironia attraverso la parodia verso il mondo esterno e i fenomeni che il romanzo tratta come la mafia, la liberazione sessuale e le culture di appartenenza e di acquisizione.

Nel terzo micro testo, la postfazione o Post-word, incontriamo un'altra narrazione in prima persona: è il personaggio Autore del For-a-word, cioè Giose Rimanelli. Il Post-word inizia così:

Was it good zook? Boy, was I turned on! Is this the truth? Boy, I don't know. I dreamt I was all bones. I only know that once I met a chick by the name of Benedetta. And I only know that once, by reading a poem of love, I said to her, in the cockpit of my airplane: I wish I could remember how to forget this pain about not being able to remember the past before meeting you.⁷⁰

⁶⁷ *Ivi*, pp. 28-29. (Trad. Tamburri «Un libero collezionista di gioie e angosce di carta piuttosto che un produttore di esse – al fine di tentare un nuovo esperimento sui verbi e sulla sintassi, sul discorso, sulla scrittura, e sulla paranoia. Ho allungato le mani e ho trovato ciò che produciamo abitualmente: sogni, amore, omicidio, sciarade dorate, satira».)

⁶⁸ A. J. TAMBURRI, *Una semiotica dell'etnicità*, cit., p.144.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., p. 205.

Lo scrittore si diletta a cambiare le parole: ‘zook’ sta per ‘book’ e chiede al lettore se il libro è stato di suo gradimento, per poi passare a chiedergli “Is this the truth?”, “È questa la verità?”, e aggiungendo subito dopo “Boy, I don’t know”. La verità è un concetto non di facile definizione e gestione, anche nel ‘liquido’ mondo di Benedetta in Guysterland. Lo scrittore adesso nel Post-word ci aiuta, ci dà una definizione di Benedetta, mette in chiaro la figura enigmatica, *the intellectual’s pinup*:

She was a Beautiful Person, an enigmatic femme fatale. No man who was seeking to know how the wind blows could afford to ignore Benedetta, the intellectual’s pinup. And she was good at manipulating the very rich and the very famous. She was a mirror that gave a man back the image of himself he wanted to see.⁷¹

Nella cit. di cui sopra l’autore definisce Benedetta *beautiful, enigmatic, pinup, intellectual, mirror*. *Benedetta* è un romanzo, e il romanzo diventa personaggio e specchio. E come testo letterario dipenderà, suo malgrado, da un lettore, dal suo giudizio e dalle sue capacità critiche, indipendentemente dalla volontà o dal desiderio del suo creatore e scrittore.

L’esame dei tre testi ha permesso di trovare analogie evidenti anche con la produzione rimanelliana di qualche anno prima, in particolare con *La Macchina Paranoica*. Anche Romana Capek-Habekovic nota queste somiglianze con opere come Graffiti, “Benedetta frequently imitates Graffiti”⁷². Personalmente ho riscontrato che è il continuum letterario naturale dello scrittore. Come non ricordare le parole di Rimanelli del Post-word, che rimembrano tante e tante NOTE DELL’AUTORE della *Macchina Paranoica*:

But I wanted to tell her story, and I did not know how. I never wrote in English before. (...) A picture on the wall reminded me of a man part sadist, part con man, part dreamer. (...) No shadow between my name and the tides. I went out in the open and read, on a billboard: *As traffic gets worse, outdoor advertising gets better*. True. So, I thought, allow the wise poet to strive to be modest in his lines. And I walked away. Let’s hope there’s no monsoon Thursday.⁷³

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² R. CAPERK - HABEKOVIC - *Romana, Texts within The Texts*, in *Rimanelliana*, cit., p. 207.

⁷³ G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, cit., p. 209.

Rilevante in questa citazione è il riferimento al *poeta*. Rimanelli sembra esortare il suo pubblico di lettori a concedergli la possibilità, come poeta e narratore, di esprimere sé stesso liberamente, sperando, comunque, di superare il giudizio critico del pubblico. Rimane il desiderio di Rimanelli “di coinvolgere intimamente il lettore nella coproduzione del significato testuale”⁷⁴, cerca di “renderlo complice di uno stato emozionale e/o sensoriale quale viene espresso dalla sua prosa”⁷⁵. Anche Romana Capek-Habekovic concorda con questa affermazione di Tamburri quando afferma:

In this first English novel of the author, Rimanelli deconstructs time, space, character and language leaving the interpreting of the narrative in the hands of lector and not the author.⁷⁶

Quindi, il romanzo di Giose Rimanelli è

liquid proprio perché acquisisce la sua forma significativa da, metaforicamente parlando, la forma delle mani del lettore – come ogni liquido che prende la forma dal contenitore in cui viene versato.⁷⁷

In conclusione, le strategie interpretative di decodificazione del testo letterario, in questo caso di *Benedetta in Guysterland* di Giose Rimanelli, dipenderanno sempre e comunque da quel particolare legame, a volte indefinibile, ma sempre inequivocabile, che si forma tra la letteratura che non nasconde la realtà che la circonda e quelli che vi si riconoscono come lettori e al tempo stesso si sentono trasportati da essa oltre se stessi sul piano della coscienza, della visione storica, della politica e dell'estetica.

Solo quando uno scrittore è capace di creare quel legame, che è il suo vero impegno e io direi anche la sua ragione d'essere ai nostri giorni, solo allora il suo lavoro puramente intellettuale avrà senso, nella misura in cui le sue esperienze più vertiginose saranno ricevute con una volontà di assimilazione, di

⁷⁴ A. J. TAMBURRI, *Una semiotica dell'etnicità*, cit., p. 158.

⁷⁵ *Ivi*, p. 158.

⁷⁶ S. L. POSTMANN, *Italian Writer's Journey through American Realities*, cit., p. 64.

⁷⁷ A. J. TAMBURRI, *Una semiotica dell'etnicità*, cit., p. 158.

incorporazione alla sensibilità e alla cultura di chi gli ha previamente accordato la sua fiducia.⁷⁸

Giose Rimanelli è riuscito a creare quel legame con il lettore attraverso un romanzo di estrema importanza per la letteratura italiana/americana, il primo ad unire la tradizione letteraria orale e scritta italiana alla tradizione letteraria del Nuovo Mondo. La conoscenza di entrambe le culture offre allo scrittore un'unica prospettiva senza divisioni di mondi o di culture.

⁷⁸ J. CORTAZAR, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 219.

3.3 *Accademia*

(1975)

“There was once a young husband and a young wife who, before becoming man and wife, had lived together for two years, loving each other intensely and loving intensely whoever they had decided to love: together or separately. They got involved with different persons at the same time that they loved each other, because they wanted to explore all the secrets of sex and of human nature before the nuptial veil and the civil profession.

(Giuse Rimanelli, *Accademia*)⁷⁹

Dopo l'affascinante *Benedetta in Guysterland*, the “liquid” novel, Giuse Rimanelli pubblica nel 1975 *Accademia*, un libro che tratta della vita accademica. *Accademia* ci offre uno squarcio di quanto può essere angosciosa e, forse, banale, la quotidianità in una Università americana. Storie di relazioni amorose, fra studenti e mogli di accademici o accademici stessi, si uniscono alla lotta per il potere. *Accademia* è il romanzo di uno scrittore maturo che ha fatto le più profonde esperienze di vita e, quindi, è pronto a denunciare uno stato di cose, di un sistema in crisi, di una realtà umana vista come negativa e retrograda. Una denuncia che dà al romanzo quella carica che arriverà al lettore se questi lo analizza, lo pensa, lo vive un pò in profondità. *Accademia* è il secondo romanzo in lingua inglese di Rimanelli e fa parte di una trilogia di testi insieme a *Benedetta in Guysterland* e *The Three-Legged One, a glossed novel*⁸⁰. Questa trilogia corrisponde a tre distinte decadi della vita creativa dello scrittore nella sua nuova terra di adozione, Gli Stati Uniti d’America, e copre anche quel periodo di tempo che va dalla guerra del Vietnam, ai movimenti per l’acquisizione dei diritti civili e lo scandalo Watergate. L'accademia pone subito il lettore davanti al fenomeno della violenza che irrompe la quotidianità degli anni Settanta:

But that was a strange, Vietnamized, so to speak, epoch: The 1970s. Violence ran along a tightrope, and love was sparse and twisted, striking a precarious balance between morality and blasphemy. Often it was pure violence. And violence was a binding as love. There was much quarrelling, and quarrelling by no means precluded violence because it was already violence. The

⁷⁹ G. RIMANELLI, *Accademia*, Toronto, Guernica Editions, 1997, p. 52.

⁸⁰ ID., *The Three-Legged One*, New York, Bordighera Press, 2009.

academics engaged in it with words knowing well that a word could be a destructive as the blow of a hand. Consequently violence, be it verbal or physical, invited vengeance.⁸¹

In *Accademia* Rimanelli presenta un microcosmo, quello di una università americana immersa in una atmosfera cupa e disperata. Questo per sottolineare la mancanza di fiducia che permea l'era presente e che ha avuto un precedente in Italia durante gli anni 1922-1945, gli anni del fascismo e della guerra civile che avevano catapultato l'Italia in un inferno doloroso e fratricida. L'impeto dell'autore nel romanzo *Accademia* si evidenzia nella costante opposizione fra i due gruppi sociali per eccellenza, quello femminile e quello maschile, nell'ambito della lotta per l'acquisizione dei diritti civili (Equal Rights Movement). È proprio negli anni '70 che le donne, reclamano con più forza il diritto all'autodeterminazione e alla partecipazione alla vita sociale e civile. È proprio in questo periodo che il mondo femminile rigetta l'antica cultura e il sistema sociale che relegava le donne a ruoli familiari stereotipati e arcaici. Ecco nascere, però, da parte maschile insicurezza e difficoltà ad adattarsi non solo ad una tipologia di donna nuova, ma anche ai rapidi cambiamenti della società industrializzata. È in questo contesto che il romanzo si sviluppa e irrompe. La trama è semplice: Un professore di antropologia sociale all'Anabasis College nella contea di *Nabokov*, Appalachia, e sua moglie soffrono una seria crisi coniugale, dopo quattordici anni di matrimonio. Il professore si chiama Simon Dona ed è di nascita italiana. Egli è anche scrittore e regista di film e proviene dalla regione di Selimo. Sua moglie, Lisa, è americana di New Canaan, Connecticut, una studentessa universitaria di letteratura inglese, e il frutto di una relazione della madre con un marinaio italiano prima della Seconda Guerra Mondiale.

La madre di Lisa ha il bisogno perenne di controllare la relazione della figlia, così Simon decide di accettare una posizione accademica in Canada, al lato opposto del continente americano. Dopo alcuni anni, Lisa chiede di ritornare negli Stati Uniti. Simon accetta un posto accademico in California. Nel frattempo, Lisa, ora incinta, ritorna a vivere nella casa della madre a New Canaan, nel Connecticut, con il pretesto di voler partorire lì. E lì Lisa partorirà e lascerà il suo bambino, che verrà cresciuto dalla madre. Gli anni passano e Lisa decide ancora una volta di andare a vivere sempre più vicino alla madre. Simon è costretto a trovare un nuovo impiego all'Anabasis College, non lontano dalla casa della madre di Lisa, dove il figlio continua ad essere allevato dalla nonna materna. Col passare degli anni la coppia diventa

⁸¹ ID., *Accademia*, cit., p. 15.

amica di parecchi membri della comunità accademica, e Lisa scopre che Simon ha una storia amorosa con una giovane studentessa. La reazione di Lisa è di accettazione. Propone, perfino una relazione a tre; per poi cominciare, ella stessa, una relazione sessuale con un altro uomo.

Ogni proposta è causa di sconforto nel loro legame personale matrimoniale. Alla fine la coppia divorzia e Simon si trova, venti anni dopo, ad iniziare un nuovo sentiero di vita, libero da ostacoli sentimentali e, finalmente, niente può impedirgli di intraprendere il suo viaggio attraverso nuove strade che lo potranno condurre ad una realtà contemporanea paradisiaca. Il personaggio di Simon è già presente in *Detroit Blues*, ma i periodi cronologici di narrazione dei due testi sono diversi, essendo *Detroit Blues* ambientato nella primavera del 1967 a Detroit mentre *Accademia* negli anni Settanta, molto presumibilmente nel 1974. In *Detroit Blues* il cognome del personaggio principale cambia, non Dona ma Donato. Il nome della moglie Lisa è lo stesso nome del personaggio di *Detroit Blues*. *Accademia*, da un punto di vista strutturale, consiste di tre parti, ognuna raccontata da un Io-narrante diverso. Le prime due parti del romanzo appartengono ai diari dei due protagonisti principali: Simon e Lisa. La terza parte, l'Appendice, presenta lo scrittore, Giose Rimanelli, come un personaggio alla Pirandello inserito nel testo. Ogni Io-narrante, quindi, possiede uno specifico numero di capitoli: dieci capitoli per ogni voce narrante; trenta in tutto. Nella prima sezione l'Io-narrante è costituito da Simon, nella seconda sezione la voce narrante è Lisa, e infine, nella terza parte di *Accademia* è lo scrittore stesso che prende la parola.

La caratteristica delle due sezioni di Simon e di Lisa è che entrambe sono un vero e proprio *stream of consciousness*, un vero e proprio puzzle, dove il tempo è frantumato e non lineare. Ogni frammento, come in un gioco di scacchi, ha un preciso ruolo e quindi è indipendente, non correlato a ciò che segue o che precede. *Accademia* si può definire come un vero e proprio viaggio autoanalitico. Il romanzo ripresenta alcuni elementi comuni a *Benedetta in Guysterland*, come la cittadina Anabasis (la cittadina dove si svolgono i fatti in *Accademia*), ma a differenza di *Benedetta in Guysterland*:

questo nuovo romanzo vuole offrire un affresco epocale – avente come centro propulsore la vita solo apparentemente calma e controllata di un College americano –situabile fra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, nel quale si rimescolano e affastellano sesso e violenza, parità di diritti, lesbiche e omosessuali, meditazione trascendentale, Woodstock e istanze libertarie-velleitarie dei *figli dei fiori*, e, su tutto, il senso di una globale allegria (ch'è però

solo apparente) e solitudine planetaria: sintesi della disperata vitalità di quegli anni.⁸²

Un elemento che domina l'intera vicenda narrata in *Accademia* è la presenza costante della Morte, con la quale l'Io- narrante instaura un balletto devastante e crudele, come si può rilevare nella seguente cit. tratta dal romanzo:

At the age twenty came the resurrection after death in the Italian Civil War. At the age thirty-five came my resurrection in America, after death in my native Selimo. And now, on the threshold of fifty, comes the new shattering blow, that draws near. I am so conscious of witnessing myself dying is inebriates me with a new life.⁸³

A vent'anni venne la resurrezione dopo la morte durante la guerra civile italiana. A trentacinque anni venne la mia resurrezione in America, dopo la morte nella mia nativa Selimo. E adesso, alla soglia dei cinquanta, un nuovo colpo devastante si va avvicinando. Sono talmente cosciente di vedermi morire che la cosa m'inebria di nuova vita.⁸⁴

L'Io-narrante parla di Selimo, "my native Selimo", che a ben guardare altro non è che l'anagramma di Molise. In *Accademia*, dove il rapporto uomo-donna è vissuto come un gioco perverso e ritualistico, ambiguo e morboso fra carnefice e vittima, che si asteneva di volta in volta. Un vero e proprio gioco al massacro da cui

emerge tutta la variegata, insulsa frivolezza di un certo milieu borghese-intellettualistico-mondano americano, all'interno del quale sembrano assenti una vera capacità di amare e le pulsioni di una autentica passione.⁸⁵

Molto originale è la seconda parte del romanzo, quella costituita dal diario di Lisa, dove si rileva la presenza di elementi erotici e da cui si evince anche la natura para-biografica. Una vicenda dove la solitudine si rivela con tutta la sua forza attraverso la capacità introspettiva evidenziata dall'autore nella narrazione della relazione a tre, istigata e voluta da Lisa, ma che presenta elementi tragici e la sconfitta dei sentimenti interpersonali. L'elemento simbolico

⁸² L. FONTANELLA, *La Parola Transfuga*, cit., p. 164.

⁸³ G. RIMANELLI, *Accademia*, cit., p. 31.

⁸⁴ ID., *Accademia*, cit., p. 31.

⁸⁵ L. FONTANELLA, *La Parola Transfuga*, cit., p.165.

gioca un ruolo importante e trova il suo culmine nel fallimento delle relazioni amorose che portano all'uccisione simbolica del protagonista maschile, Simon, che viene letteralmente dissanguato da entrambe le due donne che dicono di amarlo. Come non essere quindi d'accordo con Luigi Fontanella quando afferma che:

Accademia è in ultima analisi il racconto frastagliato di una disperata storia d'amore, condita di sarcasmo, perfidia e gioco reciprocamente annichilente. Il capitolo conclusivo del romanzo, scritto a tutto campo (un po' alla Kerouac), è un continuo alternarsi di passato e presente, come in una ideale panoramica, che fra l'altro conferma l'impianto cinematografico di quest'opera senza fine e senza finale.⁸⁶

Bellissimo e struggente il finale: Everything comes to an end and everything starts all over again. I love the rain.⁸⁷

A differenza di *Benedetta in Guysterland* il romanzo *Accademia* è un romanzo più "tragico, amaro e disperato"⁸⁸, e sicuramente più problematico, un "romanzo fantastico a chiave" (Axelrod 1998, 594) dagli interessanti rimandi letterari a Shakespeare, Freud, Jung, Nabokov, ecc., in esso contenuti. Esso rappresenta, senza alcun dubbio, la capacità di introspezione dell'animo umano che è una delle doti dello scrittore Giose Rimaneli.

⁸⁶ *Ivi*, p. 166.

⁸⁷ *Ivi*, p. 152. Trad. mia Tutto finisce e tutto ricomincia. Io amo la pioggia.

⁸⁸ *Ivi*, p. 167.

3.4 The Three-Legged One, a glossed novel (2009)

And Italians with a tradition like his, stemming from immigrated peasants, change mattresses only when one of the spouses dies. Even divorce, or carnal separation, is like death for them. His mother was born in Montreal, Canada. And his mother's father had been born in New Orleans, Louisiana, of Italian parents in the second half of the 19th century.

(Giose Rimanelli, *The Three-Legged One, a glossed novel*)⁸⁹

The Three-Legged One, a glossed novel, romanzo pubblicato nel 2009 da Giose Rimanelli, completa la Anabasis Trilogy. È un romanzo di non facile lettura per la complessa tecnica narrativa. Originariamente composto nel 1970 e riscritto negli anni novanta, pubblicato solo all'inizio del ventunesimo secolo, nel 2009. È un romanzo incubo dove donne e uomini lottano sullo sfondo del sistema universitario americano. Il tradimento diventa il luogo comune di rapporti personali e professionali. Le immagini di violenza sessuale si susseguono in questa saga che trascende i confini delle discordie e delle disintegrazioni di coppia per assumere una valenza di quella violenza universale che ha contrassegnato la seconda metà del ventesimo secolo. Il romanzo, il terzo in lingua inglese, forma la parte finale di una trilogia che inizia con *Benedetta in Guysterland*, seguita poi dalla pubblicazione di *Accademia*. Questa trilogia abbraccia due distinte decadi nell'evoluzione della carriera dello scrittore in terra americana, durante anni cruciali per la storia americana, che vanno dalla guerra del Vietnam, alla lotta per i diritti civili, allo scandalo Watergate. L'autore presenta un'oscura e cupa visione dell'universo in cui ora si trova a vivere: una realtà, in cui la cieca accettazione del potere governativo viene messo in discussione dal dibattito e dalla disobbedienza civile, elementi questi che diventano la regola di vita. Nel primo romanzo della trilogia, *Benedetta in Guysterland*, la rivoluzione linguistica operata dall'autore si espandeva in una narrazione che trova vita a un nuovo genere: "the liquid novel", "il romanzo liquido", capace di stravolgere il linguaggio e la configurazione del racconto. L'autore si allontana dal

⁸⁹ G. RIMANELLI, *The Three-Legged One*, cit., New York, Bordighera Press, 2009, p. 96.

racconto, e il testo, quindi, diventa controllato dal lettore. La lingua prende il posto del narratore. Allo stesso tempo *Benedetta in Guysterland*, è, come il suo primo romanzo, *Tiro al piccione*, un documento contro la guerra. *Accademia* e *The Three-Legged One* hanno come ambientazione la comunità universitaria americana. In quest'ultimo romanzo il buio e la disperazione permeano l'ambiente accademico.

Gli anni '70 e la lotta giovanile nelle università americane fanno da sfondo agli avvenimenti raccontati attraverso contrapposizione di elementi contrari: maschio/femmina, Italia/Stati Uniti, vita personale/vita professionale, vita accademica/vita della comunità. Una scena in cui si evidenzia il carattere della dualità è quella in cui Simon legge una lettera di Ugo, il suo amico italiano. Ugo lo informa dei fatti politici italiani e della possibilità che il terrorismo possa fare sempre più breccia nella vita sociale del paese. Ugo chiede a Simon della sua vita americana e Simon gli risponde raccontandogli che Vera è a New York con la madre e che quindi, rimasto solo, ha tutto il tempo per ricordare e riflettere sulla sua intera vita. Da questo momento in poi Simon inizierà un viaggio nel passato della sua vita, e la sua mente sarà continuamente bombardata dalle immagini di questo passato. Mentre Simon continua a leggere la corrispondenza di Ugo, diventa sempre più consapevole che il sonno è la distrazione dalla solitudine in cui il rapporto con Vera lo ha gettato.

Remembrance is the only presence, along with sleep. I sleep more than ever when she's not here, weariness accumulates and sleep shakes it off. I gently indulge in ironic self-reflection, observing my face in profile.⁹⁰

Il protagonista intraprende un viaggio di autorigenerazione, un ritorno alle origini, anche se storicamente il romanzo ha luogo all'epoca dello scandalo Watergate. Un'epoca in cui l'amministrazione governativa americana era caratterizzata da attività illegali, abusi e crimini.

La conseguenza ultima furono le dimissioni del Presidente americano Richard Nixon.

La mancanza di fiducia, quindi, permea ogni aspetto della vita americana, sia governativa che personale. È per questo motivo che lo scrittore nel romanzo *The-Three-Legged One* dà il nome di Anaconda all'università in cui sono ambientati i fatti. L'anaconda è un serpente non velenoso ma che immobilizza la vittima stringendola e asfissinandola poco a poco. Nel romanzo l'autore compare come personaggio nella parte finale del romanzo, quando fa riferimento a *Benedetta in Guysterland*:

⁹⁰ *Ivi*, p. 79.

And the book? What did you call it, A Glossed Novel? C'mon, coward, tell him. It's called *The Three-Legged One. A Glossed Novel* by... A book designed for sarcasm, parody of mores and moral in exchange for a few Bergsonian laughs, almost just like (not quite) the other one you wrote in English, *Benedetta in Guysterland. A Liquid Novel* by (...).⁹¹

In questo romanzo, come in *Benedetta*, lo scrittore usa la lingua come mezzo di distacco dal contenuto narrativo e crea una trama nella quale la lingua gioca una funzione essenziale.

La strategia linguistica diventa il mezzo attraverso cui l'autore trasmette le caratteristiche emotive di un periodo storico, quello dello scandalo Watergate che il popolo americano, suo malgrado, fu costretto a vivere. Durante la conversazione con Daniel, Rimanelli scopre che il giovane è affetto dal virus dell'AIDS. Siamo nel 1994 ed ecco comparire il pregiudizio e la ghettizzazione verso coloro che sono affetti da tale malattia. Daniel è il figlio di Simon e come Giose/Marco Laudato è anch'egli costretto a combattere per la sua sopravvivenza. Compare il tema della morte contrapposto a quello della vita, e la lotta costante che Daniel deve intraprendere con la malattia. L'intreccio del romanzo si presenta semplice anche se il racconto è molto più complicato ad un attento esame critico.

I protagonisti sono: un Professore di Antropologia Fisica dell'Università Anaconda, nello stato di New York, sua moglie e le loro difficoltà di coppia dopo quattordici anni di matrimonio. Simon Dona è uno scrittore italiano e un regista e la sua regione di origine è Selimo. Vera, sua moglie, è americana di nascita, di New Canaan, Connecticut, una PhD con tesi su Spencer. Vera è nata da una relazione della madre con un marinaio italiano prima della Seconda Guerra Mondiale. L'unione coniugale di Simon e Vera è però messo a dura prova dalla madre di lei che interferisce nel loro rapporto. Simon decide allora di accettare un posto all'Università della British Columbia a Vancouver, Canada, ma dopo alcuni anni Vera decide di ritornare negli Stati Uniti. Ed è nel Connecticut che Vera dà alla luce Daniel. Vera decide di lasciare il figlio Daniel alla madre e continua a minacciare Simon di divorziare da lui se dovesse avanzare pretese sul bambino. Gli anni passano e Vera decide di riavvicinarsi alla madre. Simon acconsente e trova un nuovo posto alla Anaconda University, non lontano dalla casa della madre di Vera. Simon rifiuta però di vedere il figlio a causa della suocera. La coppia fa amicizia con parecchi membri della comunità accademica ed iniziano entrambi un

⁹¹ *Ivi*, p. 189.

periodo di esperienze sessuali extraconiugali. Sono convinti, come coniugi, che la sincerità deve prevalere fra di loro, in modo che la loro relazione matrimoniale possa continuare. Vera scopre la relazione di Simon con una giovane studentessa e cerca di porvi riparo proponendo relazioni a *trois* o cominciando essa stessa una relazione extraconiugale. Ma ogni esperienza è dannosa e alla fine la coppia divorzia. Simon scompare e nessuno sa più che cosa possa essergli successo. Così ha termine il romanzo: un dubbio fra la vita e la morte, i temi fondamentali, quest'ultimi, di questo terzo romanzo rimanelliano in lingua inglese. Da un punto di vista strutturale il romanzo è diviso in tre parti. L'ultimo frammento, scritto venti anni dopo le prime due parti, sebbene sia breve, suggerisce che l'autore è proprio lo stesso Simon, la persona scomparsa, ora residente a Selinsgrove, Pennsylvania. Le prime due parti del romanzo sono i diari d'amore dei personaggi principali: Vera e Simon. La narrazione è in prima persona e ogni sezione del romanzo è raccontata da un Io-narrante diverso, compresa la terza voce che è R. Carmen Cara. Il romanzo è costituito per la maggior parte dai diari giornalieri di Simon e Vera e dallo studio psicologico di Cara che riguarda le vicende dei due sposi. La terza parte, infine, del romanzo è costituita dall'*Author's Note*, che presenta lo scrittore, Giose Rimanelli, nel testo come un personaggio pirandelliano. Ogni Io-narrante è protagonista di un determinato numero di capitoli: dieci capitoli a voce narrante, venti in tutto. Simon parla nei primi due capitoli alla terza persona singolare e informa il lettore che lui è l'«I» (Io) della narrazione.

Nel quarto capitolo Simon usa la seconda persona singolare perché fa commenti diretti a sé stesso. Anche Vera utilizza diverse voci narranti per raccontare i suoi ricordi matrimoniali, passando dalla seconda alla terza persona secondo le esigenze della narrazione.

Nell'*Author's Note*, che consiste di un capitolo, Rimanelli ha la funzione di Dioneo, potendo parlare di ciò che preferisce e senza essere legato alla tematica o agli eventi della giornata. In questa sezione non compare la storia di Simon e Vera ma quella di Daniel e, soprattutto, compaiono quegli elementi linguistici che ci portano ad affermare che Simon e Rimanelli potrebbero essere la stessa persona. La narrazione di Simon è uno *stream of consciousness* dove il tempo è frammentato e non lineare. L'unico riferimento temporale è dato dalla data iniziale: August 21, 1974. Nella narrazione di Vera, invece, ci sono chiari riferimenti temporali alla data e all'ora del giorno. Il suo racconto oscilla fra il presente e il passato, anche se è più diretta di Simon. Elemento importante è che ogni segmento dei diari, come in un gioco di scacchi, ha una sua autonomia e indipendenza rispetto agli altri capitoli del romanzo. Anche i commenti di Rex Carmen Cara, il personaggio che prende parte al gioco

letterario commentando fatti e azioni dei personaggi, costituiscono una narrazione e rappresentano un elemento decorativo importante dell'intera struttura narrativa, come è importante la cornice nel *Decameron* di Boccaccio. Rex Carmen Cara all'inizio del romanzo informa il lettore che si tratta di diari d'amore "These are love diaries"⁹². Ricordiamo ciò che abbiamo già più volte sottolineato, cioè il fatto che Rimanelli ha rilevato che tutta la sua produzione presenta caratteri autobiografici. Sia Simon che Rimanelli combattono dal lato sbagliato di una guerra civile e politica; entrambi hanno una madre canadese, una fervente cattolica che vuole che il figlio diventi un membro della Chiesa; entrambi sono i primi di tre figli; ognuno ha un nonno materno che viene da New Orleans, anche se Simon viene dalla regione di Selimo e Rimanelli dal Molise. Selimo è l'anagramma di Molise, come già notato anche in *Accademia*. Simon e Rimanelli sono stati sposati due volte ed entrambi hanno avuto tre figli, due dalla prima moglie e uno dalla seconda. Giovanni Cecchetti sottolinea comunque il fatto che "Rimanelli compone un tipo di narrativa che tratta di sé solo in apparenza"⁹³. Anche il personaggio di Daniel, venti anni dopo i fatti raccontati dai diari di Simon e Vera, serve al lettore per distinguere fra finzione e autobiografia. La narrazione si sviluppa su due assi linguistici diversi: la continuazione, attraverso il personaggio di Daniel, della saga iniziata con i diari dei due sposi, e la realtà dell'autore che entra nella narrazione dialogando con il personaggio. L'autore è ora libero di interpretare il passato. Attraverso il ricordo allucinato di Simon Rimanelli diventa libero di esprimere sé stesso perché "l'incubo è finalmente superato". Proprio le stesse parole che il Presidente Gerald Ford disse alla nazione nel discorso inaugurale."⁹⁴ Lo scrittore viaggia attraverso il tempo e lo spazio, come il lettore, che accompagna le alterne vicende di Simon dalla natia Italia fino al mondo nuovo. Simon ci ricorda quel Simone Donato, protagonisti di *Detroit Blues*: Simone è come Simon un Professore di Antropologia che ha una moglie di nome Lisa. Il sottotitolo del romanzo *The Three-Legged One* è "a glossed novel" perché lo scrittore usa il personaggio di R. Carmen Cara (Professor of Administrative Law) per fornire una maggiore ricchezza di note e commenti che rendano il racconto e la conoscenza dei personaggi e dei tempi in cui vivono più agevole. Nel romanzo l'intera facoltà della Anaconda University osserva ogni piccolissimo dettaglio di ogni membro della sua comunità. La gelosia, l'invidia e l'insicurezza sono i tratti di questi professionisti che vivono senza scrupoli e in modo distruttivo la competitività. La gerarchia universitaria, con le sue macchinazioni politiche e "semantic word

⁹² G. RIMANELLI, *The Three-legged*, cit., p. 9.

⁹³ G. CECCHETTI, *Autobiografia mitografica*, cit., p. 123.

⁹⁴ Dal discorso inaugurale di insediamento di Gerard Ford, 38mo Presidente degli Stati Uniti (8/9/1974).

games for self justification”⁹⁵, funziona come metafora dell’Amministrazione Nixon: moralistica e quasi dittatoriale. Una falsa realtà che presto entra nel sistema democratico americano. Simon, il personaggio principale, si sentirà completamente solo in questa lotta di coppia e sinceramente rivelerà la sua solitudine e l’importanza dei ricordi che affiorano alla mente e garantiscono una continuità di vita nel tempo:

I’m perfectly alone: yet memory continues to make something of the past surface to consciousness, and offers me the continuity of time.⁹⁶

Simon, che non ha mai preso una posizione politica, che in gioventù non ha scelto una fede religiosa, precisa, per evitare di schierarsi con uno dei suoi genitori (la madre cattolica, il padre ebreo), che è rimasto neutrale in tutte le diatribe politiche che sono circolate intorno a lui in campo professionale, ora che il suo matrimonio è in crisi assiste alla presa di posizione di amici e colleghi che si schierano a favore suo o di Vera. E questo perché la Storia, come sostiene Vico, è ciclica nella sua natura, e, nel caso di Simon, il suo viaggio orfico si ripete più volte, come lui stesso racconta parlando delle sue morti e resurrezioni:

Nevertheless death pays me a visit every fifteen years, punctually. At the age twenty came the resurrection after death in the war. At age 35 my resurrection in America, after death in my native Selimo. And now, on the threshold of fifty, the new shattering blow that draws near. I am so conscious of witnessing myself dying it inebriates me with a new life.⁹⁷

I ritorni alla vita di Simon sono però contrassegnati dalla continua lotta per la supremazia nell’ambito del rapporto coniugale con Vera, che è influenzata dal movimento femminista emergente e che ha nel personaggio di Charlotte Stark la sua rappresentante. Un personaggio, quest’ultimo, che diventa simbolo di pericolo e morte per l’uomo. Carmen Cara, ne dà questa descrizione fisica e psicologica:

Charlotte had a nice appearance, but she eternally dressed as a male and wore half-length boots. She was athletic, her laughter was frank, her speech proper, and she gave the impression of having been a voracious reader. The truth

⁹⁵ S. L. POSTMAN, *Italian Writer’s*, cit., p. 123.

⁹⁶ G. RIMANELLI, *The Three-Legged*, cit., p. 37.

⁹⁷ *Ivi*, p. 29.

of the matter, however, was that she was power-mad and vindictive to the point of hysteria.⁹⁸

Una descrizione, che come afferma Sheryl Lynn Postman ci riporta alla mente le truppe naziste e i loro stivali di pelle nera: “The physical appearance is one that brings to mind the Nazi Storm Troopers with their black leather boots and athletic framed bodies”⁹⁹. Postman aggiunge poi che:

At the same time, her emotional description parallels that of the authoritarian power hungry fascist of the first half of the twentieth century when hate and bigotry controlled the politica of the day.¹⁰⁰

Allo stesso tempo la descrizione emotiva di Charlotte ci fa pensare all'autoritario potere fascista della prima metà del ventesimo secolo quando l'odio e il bigottismo permeavano la politica. Il viaggio infernale di Simon attraverso gli anni della guerra fino all'approdo alla terra promessa, gli Stati Uniti d'America, è il viaggio dell'uomo sradicato che continuerà il suo peregrinare da una città all'altra cercando, spesso invano, di incontrare *un sacro spazio* dove vivere e creare. Vivrà con Vera prima a New Canaan, Connecticut, poi a Vancouver e, infine, ad Anaconda. La sua casa diventerà un luogo di incontro per amici, per la famiglia e per gli studenti. Un luogo sacro, il centro della sua vita personale e sessuale.

La sua stanza da letto si trasformerà nel luogo sacro della riappropriazione del suo Io più intimo. Un luogo, però, dove, come affermerà Vera, egli compie le sue vendette; il loro amore sarà dissacrato dalle relazioni extraconiugali e incestuose. Un rapporto, il loro, destinato a fallire perché fondato su bugie e menzogne. Vera non potrà, infatti, fare a meno di osservare che: “we create these lies for ourselves in order to preserve our attachment to the illusion of permanence”¹⁰¹. Questo è una chiara allusione di Vera, non solo alla sua vita privata, ma anche alla politica e allo scandalo Watergate. I personaggi diventano un espediente rimanelliano per esprimere i concetti di lotta, di falsità, di guerra civile, di abuso di potere che permeano questo testo.

L'amministrazione americana preferiva mentire e coprire i suoi comportamenti nefasti piuttosto che confrontarsi con la verità. Simon, al contrario, annota nel diario ciò che accade e

⁹⁸ *Ivi*, p. 125.

⁹⁹ S. L. POSTMAN, *Italian Writer's Journey*, cit., p. 125.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 125.

¹⁰¹ G. RIMANELLI, *The Three-legged*, cit., p. 163.

la sua verità, anche se amara, diventa l'unica possibilità di riappropriazione del proprio passato e della propria vita. Attraverso tutta la produzione rimanelliana, dal primo libro *Tiro al piccione*, a *Graffiti*, *Il Tempo nascosto fra le righe*, *Famiglia*, *Il Viaggio*, *Benedetta in Guysterland*, *Accademia* e *The Three-legged One* l'autore fa riferimento più o meno esplicitamente alla partecipazione involontaria alla Guerra Civile Italiana. In questo viaggio attraverso il tempo (dagli anni della seconda guerra mondiale fino ai nostri giorni), e lo spazio (dall'Italia agli Stati Uniti), il lettore si accorge che entrambi i paesi sono legati da sofferenze e ostilità diverse ma che rappresentano un legame fra i due mondi. La sofferenza umana e il degrado che la guerra causa è lo scenario che Rimanelli inserisce nella struttura della narrazione. Sofferenza che regna sovrana anche nelle relazioni umane; un esempio è il difficile rapporto fra Simon e la suocera Dress, una donna ricca e controllata. Non è un caso che Rimanelli le dà il nome di Dress, significante nell'immaginario dello scrittore persona vestita elegantemente, ma anche nome che ci ricorda la città tedesca di Dresda, bombardata verso la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Dress manifesta un'attitudine belligerante nei confronti del genero Simon perché vede in lui la reincarnazione del suo amante italiano. Ostacola il rapporto coniugale fra Simon e la figlia Vera perché in fondo si sente attratta dal genero e desidererebbe un rapporto fisico con lui. Dress è consapevole di tradire la figlia ma sarebbe disposta a tutto per una possibile relazione con Simon. Un altro elemento di morte ci è offerto da Vera che durante un rapporto d'amore paragona il membro di Simon a un elmetto di guerra tedesco di metallo, simbolo di portatore di morte: "the hard metal cap of a German soldier – the bringer of death (...)"¹⁰².

L'elemento della superiorità razziale della famiglia di Vera ricorda al lettore la posizione politica tedesca tenuta durante la guerra, che mirava a schiavizzare il mondo perché riteneva il popolo tedesco la *razza eletta*. Simon sarà destinato, dopo una lunga peregrinazione da una città all'altra, a continuare il viaggio da solo, dopo il fallimento del matrimonio con Vera, che definisce "a daughter of the waves like Venus"¹⁰³, ritroviamo la stessa definizione in *Molise Molise* e che possiamo definire "un'espressione romantica della donna amata che ricorda il famoso quadro rinascimentale di Sandro Botticelli"¹⁰⁴. Vera ci rivela però, che, nonostante sia sposata da quattordici anni con Simon, in tutto questo tempo ha sempre sognato di essere coinvolta sessualmente con altri uomini. La Virtù non trionfa nel romanzo, e quindi, Simon,

¹⁰² *Ivi*, cit., p. 23.

¹⁰³ S. L. POSTMAN, *Italian Writer's Journal through American Realities*, cit., p. 137. Trad. mia: "Figlia dell'acqua come Venere".

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 137.

come anche l'autore, non troverà la sua *donna angelicata* e un'altra, non ancora intravista, apparirà. In *The Three-Legged One* c'è uno specifico riferimento a Dante quando Vera ricorda una poesia che Simon aveva scritto per lei intitolata *New Life*. Questa poesia dovrebbe evocare al lettore *La Vita Nova* di Dante. E come spiega Paget Toynbee *La Vita Nova* è “la prima opera autobiografica della letteratura moderna”¹⁰⁵, espressione dell'incontaminata adorazione di Dante per Beatrice e il ricordo di un amore ideale per la sua *donna angelicata*. Simon e Vera rappresentano una variazione estrema alla storia d'amore fra Dante e Beatrice. Vera non è ritratta come *donna angelicata*, ma piuttosto come la donna che ha costretto il suo compagno a scendere in un inferno di peccato e sofferenza come Eva e il serpente nel giardino dell'Eden. “Simon and Vera do not portray ideal lovers, rather their relationship is built on only sex, and sex for them is another life at the portals of death”¹⁰⁶ (“Simon e Vera non rappresentano la coppia ideale, perché la loro relazione è costruita solo sul sesso, e il sesso per loro è un'altra vita alle porte dell'inferno”¹⁰⁷). I diari scritti da Simon e Vera e commentati dal terzo Io-Parlante, Carmen Cara, rivelano, quindi, la disintegrazione del loro matrimonio durato quattordici anni e basato “on their sexual activity”¹⁰⁸.

Dove Dante dedica il suo libro di ricordi alla sua adorata Beatrice, il romanzo di Simon e Vera tratta della morte di una relazione ed è dedicato, secondo Carmen Cara, al lettore che può trarre da esso edificanti insegnamenti di vita. È il viaggio del protagonista, Simon, del ritorno al passato, del racconto degli anni del dopo-guerra e del suo peregrinare come antropologo, della storia del fallimento del suo primo matrimonio con Billie, fino all'atto finale rappresentato dalla disintegrazione della sua relazione con Vera. Si tratta di “un continuo viaggio orfico”¹⁰⁹ perché Rimanelli agisce come un novello Virgilio. Lo scrittore, infatti, guiderà il lettore alla scoperta di un sentiero-labirinto che lo condurrà alla più alta dimensione di comprensione dell'esperienza umana, così come afferma Sheryl Lynn Postman:

Rimanelli, the writer, functions, therefore, as a type of Virgil, gently guiding us along a labyrinthine path that he hopes will take the reader to higher dimension of understanding of the human experience.¹¹⁰

¹⁰⁵ P. TOYNBEE, *Dante Alighieri: His Life and Works*, edited by Charles S. Singleton, New York, Harper & Row, 1965, p. 160.

¹⁰⁶ S. L. POSTMAN, *Italian Writer's Journey through American Realities*, cit., p. 139.

¹⁰⁷ Trad. mia.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 140.

¹⁰⁹ G. B. FARALLI, *Kakky: Modelli narrativi e linguistici dell'ultimo Rimanelli*, in «Misure Critiche», n. 17-18, 1988, p. 216.

¹¹⁰ S. L. POSTMAN, *Italian Writer's Journey through American Realities*, cit., p. 141.

Simon inizia il suo viaggio infernale quando, all'inizio della narrazione, parla della vita sessuale con Vera, che egli definisce *un'altra vita*:

Although sex is the most unreal of fantasies, it gives one joy and repose, it is another life at the portals of death. Our sex life, however, is poisoned by social monsters, by boredom, by porno-fantasy and by lukewarm blood. Vera knows this, but she always demands more, and now. She is projected towards regions unknown, and all that is left for me is to await the new unknown.¹¹¹

È un viaggio che ci ricorda, ancora una volta, l'entrata di Dante nell'*Inferno* quando, svegliandosi, il sommo poeta si trova a guardare verso la luce che lo avrebbe poi portato alla elevazione finale in Paradiso. Simon, il personaggio principale, ha quarantacinque anni all'epoca della trascrizione del diario all'interno del romanzo, ma l'incontro con Vera risale all'epoca in cui lui aveva trentacinque anni. Chiaro riferimento questo a *nel mezzo del cammin di nostra vita*. Vera siall'Acheronte con lo scopo di lasciarlo in quel deplorabile posto.

Simon scomparirà improvvisamente di scena a bordo della sua motocicletta.

L'uso della motocicletta in questo romanzo ci ricorda *Molise Molise* dove lo scrittore traspone il viaggio epico tradizionale nell'età moderna, in un viaggio metafisico che mostra tutte le varie fasi della violenza: fisica, emotiva, politica, economica e sociale. Simon ha attraversato l'Acheronte e Daniel il nuovo inferno causato dal virus dell'AIDS, di cui è affetto, e queste esperienze porteranno Giose, lo scrittore e padre di Daniel, a scrivere:

And we said good-bye with raised hands in the fog, just like two people on the opposite banks of the river. And somehow I was now at peace with myself.¹¹²

S.L. Postman rileva l'importanza del viaggio intrapreso da Simon/Giose che lo ha condotto ad una maggiore consapevolezza del sé:

¹¹¹ G. RIMANELLI, *The Three-Legged One*, cit., p. 4.

¹¹² *Ivi*, p. 192.

Simon/Giose has travelled through the various levels of Inferno to a new stage of self-awareness.¹¹³(Simon/Giose ha viaggiato attraverso i vari livelli dell'Inferno fino a raggiungere una nuova fase di autoconsapevolezza¹¹⁴).

Come Daniel anche lo scrittore deve continuare il viaggio e poter raggiungere l'altra riva. Rimanelli ha usato la metafora del corrotto ambiente accademico per denunciare la corrotta politica degli anni Settanta in America e lo scandalo Watergate. Il racconto utilizza elementi autobiografici dello scrittore per creare un universo dove Simon, il personaggio principale, possa essere in grado di viaggiare su un solido sentiero che lo possa condurre alla grandezza della verità. Colbert I. Nepaulsingh in un saggio ha scritto che “il nome Simon deriva dall'ebraico e significa *colui che ascolta e crede*”¹¹⁵. E Rimanelli crede nella democrazia del governo americano e soprattutto crede nella democrazia che deve esistere in tutti i paesi e soprattutto nella sua terra d'origine, la sua amata e mai dimenticata Italia.

Questo suo desiderio di democrazia si sposa naturalmente al suo intimo desiderio di Verità. Verità, che in *The Three-Legged One* è un viaggio che trasporta il lettore in un'altra epoca e realtà e che vede il presente nel suo giusto contesto. La conclusione del romanzo non poteva essere che questa espressione: *Veritatis splendor*¹¹⁶ perché la verità si diffonde e l'umanità vince.

¹¹³ S. L. POSTMAN, *Italian Writer's Journey through American Realities*, cit., p.148.

¹¹⁴ Trad. mia.

¹¹⁵ C. I. NEPAULSINGH., *Rimanelli nelle rime: Life and Fiction, Life and Death*, in *Su/Per Rimanelli, Misure Critiche*, 1989, p. 233.

¹¹⁶ Ricordiamo che *Veritatis Splendor* è un'enciclica di Papa Giovanni Paolo II del 6/8/1993.

For a Conclusion

Giose Rimanelli, scrittore e poeta poliedrico dall'intensa produzione, ha fatto dello sperimentalismo linguistico una delle caratteristiche della sua arte scrittoria.

«Fin dai primi romanzi Rimanelli aveva sperimentato, in alcuni momenti, una tecnica di discorso narrativo intrecciato, utilizzando caratteri tipografici diversi, per rendere anche visivamente i due poli dialettici (interno-esterno), nei quali si collocava il personaggio, o anche semplicemente dei passaggi da un dialogo o da un soliloquio a una descrizione vera e propria».¹¹⁷

Anche nel suo primo decennio americano Giose Rimanelli approfondisce questa inclinazione verso lo sperimentalismo che si evolverà in una coscienza meta-letteraria più matura e una maggiore sicurezza nell'uso dello strumento espressivo quando scriverà *Benedetta in Guysterland*, *Accademia* e *The Three-Legged One* in lingua inglese.

La Macchina Paranoica, che precede la pubblicazione delle opere in lingua inglese, è un'opera sperimentale, tipica della narrativa post joyciana, che riesce a costruire una realtà prospettica e pluridimensionale. Un'opera che è una novità assoluta rispetto alla produzione classica italiana; un'opera che ha come soggetto principale la storia stessa della sua costruzione, dove sono inserite le microstorie, i giochi linguistici con la frantumazione stilistica e formale del testo e su cui domina sovrana l'assenza di una concatenazione casualistica. L'oralità diventa una caratteristica dell'opera attraverso discorsi, ricordi, fantasticherie e soliloqui che diventano essi stessi

portatori di codici culturali molteplici e di linguaggi settorialmente differenziati, estrapolati dall'universo mondiale, decontestualizzati e assemblati con un montaggio parallelo e reversibile nel registratore dell'Io narrante, o meglio della voce leggente del romanzo.¹¹⁸

L'ispirazione compositiva di Giose Rimanelli si andrà concentrando sempre più sul romanzo sperimentale influenzato dalla lettura di autori come Malcolm Lowry (*Sotto il Vulcano*) e Laurence Sterne (*Tristram Shandy*): il primo, "grande autore di storie canadesi", il

¹¹⁷ A. GRANESE, *Le Anamorfosi* cit., p.173.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 176.

secondo, “estremo rivoluzionario della forma”. E romanzo sperimentale sarà *Benedetta in Guysterland* seguito da *Accademia* e da *The Three-Legged One* pubblicato nel 2009. Rimanelli ha sempre utilizzato in tutta la sua produzione letteraria diversi tipi di convenzione letteraria: il romanzo storico (*Tiro al piccione*), il romanzo psicologico (*Una posizione sociale*), il romanzo-cattedrale (*La Macchina Paranoica*), orale (*Graffiti*), liquido (*Benedetta in Guysterland*), autobiografico (*Molise Molise*), il romanzo-discorso (*Accademia*) e il romanzo-lucidato (*The Three-Legged One*).

Uno sperimentalismo, quello rimanelliano, che ha raggiunto punte di vera innovazione e che si può collocare nel crocevia delle ricerche letterarie più aperte e coraggiose. Una cosa va rilevata: che *La Macchina Paranoica* sicuramente meritava di essere pubblicata per intero, invece che smembrata per ragioni editoriali ed edita come singoli romanzi, *Graffiti* e *Detroit Blues*, oppure in racconti *Il tempo nascosto tra le dita*. Pubblicazioni che non rendono l'originalità e la complessità della sua costruzione di *macchina*, con la sua struttura unica di generi diversi in cui si esplica il talento plurimo rimanelliano, espresso in più forme artistiche, che si prestano a uno studio comparato che ha pochi eguali. Rimanelli porta avanti lo sforzo di infondere vita a pure astrazioni, a infondere vitalità alla parola e al linguaggio. È in questo la *forza della scrittura* di Giose Rimanelli, l'aspirazione al bello assoluto che permea la sua passione primaria e vitale perché come egli ci ricorda nella *Macchina Paranoica*:

Le relazioni umane più vere devono basarsi su condivise e scambiate esperienze creative. (...) La cosa più importante è creare, e mantenere sveglia negli altri la necessità della tua presenza in mezzo a loro. Ma in questa necessità non dev'esserci imbarazzo, specie quando il momento arriva che te ne andrai di nuovo. In loro deve rimanere la certezza che tornerai, e con molto di più da offrire.

The End

Appendice bibliografica

Bibliografia primaria

Prosa

RIMANELLI 1953

Giose Rimanelli, *Tiro al piccione*, Milano, Mondadori, 1953

RIMANELLI 1954

Giose Rimanelli, *Biglietto di Terza*, Milano, Mondadori, 1954

RIMANELLI 1954a

Giose Rimanelli, *Peccato originale*, Milano, Mondadori, 1954

RIMANELLI 1957

Giose Rimanelli, *Original Sin*, New York, Random House, 1957

RIMANELLI 1959

Giose Rimanelli, *Una posizione sociale*, Firenze, Vallecchi, 1959

RIMANELLI 1974

Giose Rimanelli, *Tiro al piccione*, Roma, Trevi, 1974

RIMANELLI 1977

Giose Rimanelli, *Graffiti*, Isernia, Marinelli, 1977

RIMANELLI 1979

Giose Rimanelli, *Molise Molise*, Isernia, Marinelli, 1979

RIMANELLI 1986

Giose Rimanelli, *Il tempo nascosto fra le righe*, Isernia, Marinelli, 1986

RIMANELLI 1991

Giose Rimanelli, *Tiro al piccione*, introduzione di Sebastiano Martelli, Torino, Einaudi, 1991

RIMANELLI 1993

Giose Rimanelli, *Benedetta in Guysterland*, Toronto, Guernica, 1993

RIMANELLI 1996

Giose Rimanelli, *Detroit Blues*, Welland, Soleil, 1996

RIMANELLI 1996a

Giose Rimanelli, *La stanza grande*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1996

RIMANELLI 1997
Giose Rimanelli, *Accademia*, Toronto, Guernica, 1997

RIMANELLI 1998
Giose Rimanelli, *Biglietto di terza*, Welland; Lewiston, Soleil, 1998

RIMANELLI 2000
Giose Rimanelli, *Familia*, Isernia, C. Iannone, 2000

RIMANELLI 2009
Giose Rimanelli, *The Three-Legged One*, New York, Bordighera Press, 2009

Poesia

RIMANELLI 1967
Giose Rimanelli, *Carmina blabla*, Padova, Rebellato, 1967

RIMANELLI 1967a
Giose Rimanelli, *Monaci d'amore medievali*, Roma, Trevi, 1967

RIMANELLI 1971
Giose Rimanelli, *Poems Make Pictures Pictures Make Poems*, New York, Pantheon Books, 1971

RIMANELLI 1989
Giose Rimanelli, *Arcano*, Salerno, Edisud, 1989

RIMANELLI 1990
Giose Rimanelli, *Bèllate da Lescèrte*, Campobasso, Edizioni Enne, 1990

RIMANELLI 1990a
Giose Rimanelli, *Moliseide. Ballate e canzoni in dialetto molisano*, Campobasso, Enne, 1990

RIMANELLI 1995
Giose Rimanelli, *Alien Cantica. An American Journey (1964-1993)*, New York, Peter Lang, 1995

RIMANELLI 1996
Giose Rimanelli, *Da G. a G.:101 Sonetti*, New York, Peter Lang, 1996

RIMANELLI 1996a
Giose Rimanelli, *Dirige me Domine, Deus Meus, Il defunto e noi, dal pianto rituale al lamento jazz*, Campobasso, Enne, 1996

RIMANELLI 1996b
Giose Rimanelli, *I rascenije*, Faenza, Mobydick, 1996

RIMANELLI 1998
Giose Rimanelli, *Sonetti per Joseph*, Marina di Minturno, Caramanica, 1998

RIMANELLI 1999
Giose Rimanelli, *Viamerica/Eyes*, Toronto, Guernica, 1999

Critica Letteraria

RIMANELLI 1959
Giose Rimanelli, *Il mestiere del furbo*, Milano, Sugare, 1959

RIMANELLI 1966
Giose Rimanelli, *Modern Canadian Stories*, Toronto, McGraw-Hill/Ryerson Press, 1966

RIMANELLI 1968
Giose Rimanelli,- Atchity Kenneth, *Tragica America*, Genova, Immordino, 1968

RIMANELLI 1976
Giose Rimanelli, *Italian Literature. Roots and Branches. Essays in honor of Thomas Goddard Bergin*, New Haven; London, Yale UP, 1976

RIMANELLI 1982
Giose Rimanelli, *Capsule di letteratura italiana. Dalle origini ai nostri giorni*, Suny-Albany, 1982

RIMANELLI 1982a
Giose Rimanelli, *From Syntax to Literature*. SUNY-Albany, 1985

RIMANELLI 1982b
Giose Rimanelli, *Foundation and Development of the Italian Renaissance. (Notes and Texts)*. Vol. I, Vol. II; Part II., Part II. SUNY-Albany, 1986.

RIMANELLI 1986
Giose Rimanelli, *Foundation and Development of the Italian Renaissance*, SUNY-Albany, 1986, 2 voll.

**Manoscritti inediti donati alla Fisher Rare Book Library
dell'Università di Toronto nel Febbraio del 1976**

RIMANELLI 1962

Giose Rimanelli, *Favole canadesi: I vecchioni*, Novel in Italian, 1962

RIMANELLI 1962a

Giose Rimanelli, *Oh, Bahamas*, Plurilingual Color Book, 1962

RIMANELLI 1962b

Giose Rimanelli, *Poetry Box*, Poetry in English, 1962

RIMANELLI 1965

Giose Rimanelli, *Namsie & YeYe*, Novel in Italian, 1965

RIMANELLI 1967

Giose Rimanelli, *La Macchina Paranoica*, Novel in Italian, 1967

RIMANELLI 1970

Giose Rimanelli, *Bella Italia amate sponde*, Novel in Italian, 1970

RIMANELLI 1971

Giose Rimanelli, *Caviar & Cream Cheese*, Short Novel, 1971

RIMANELLI 1971a

Giose Rimanelli, *Yoga Noa*, Short Novel in English, 1971

RIMANELLI 1971b

Giose Rimanelli, *Moon/Bush*, Novel in English, 1971

Bibliografica critica

AVAGLIANO-PALMIERI 2009

Mario Avagliano-Marco Palmieri, *Gli internati militari italiani. Diari e lettere dai lager nazisti*, [a cura di] Mario Avagliano e Marco Palmieri; con un saggio introduttivo di Giorgio Rochat, 1943-1945, Torino, Einaudi.

AVOLIO 2009

Francesco Avolio, *Lingue e dialetti d'Italia*, Roma, Carocci, 2009

BAIOCCHETTI 2003

Manuela Baiocchetti [et al.], *Il libro degli strumenti per l'analisi del testo*, Milano, La Nuova Italia, 2003

BARTHES 1979

Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, G. Einaudi, 1979

BARTHES 2003

Roland Barthes, *La Camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003

BERGSON 2011

Henri Bergson, *Il riso*, a cura di Federica Socci, Milano, Feltrinelli, 2011

BERTO 1969

Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*, Milano, Rizzoli, 1969

BICHSEL 1992

Peter Bichsel, *Il lettore, il narrare*, traduzione di Giorgio Messori; prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Marcos y Marcos, 1992

BRUNER 2002

Jerome S. Bruner, *La fabbrica delle storie*, Roma, GLF editori Laterza, 2002

CALVINO 1995

Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995

CAPERK-HABEKOVIC 2000

Romana Caperk-Habekovic, *Texts within The Texts*, in *Rimanelliana. Studies on Giose Rimanelli*, edited by Sebastiano Martelli, , Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2000, pp. 199-221

CARVER 1997

Raymond Carver, *Il mestiere di scrivere*, Torino, Einaudi, 1997

CARVER 2002

Raymond Carver, *Niente trucchi, da quattro soldi*, Roma, Minimum Fax, 2002

CECCHETTI 2000

Giovanni Cecchetti, *Autobiografia mitografica in Giose Rimanelli*, in *Rimanelliana*, edited by Sebastiano Martelli, New York, Forum Italicum, 2000

CORSI 2000

Pietro Corsi, *Halifax. The other door to America*, [s. l.], Guernica, 2000

CORSI 2003

Pietro Corsi, *Halifax. L'altra porta d'America*, Isernia, Iannone, 2003

CORSI 2008

Pietro Corsi, *Arabesco. Una storia di donne, briganti e cuori infranti*, Roma, Sovera, 2008

CORTAZAR 2014

Julio Cortazar, *Lezioni di letteratura. Berkeley 1980*, Torino, Einaudi, 2014

DI PAOLO 2001

Nino Di Paolo, *Ellis Island. Storia, versi e immagini dello sradicamento*, Pagani, I.S.L.A. (Istituto di Studi Latinoamericani), La Città del Sole, 2001

DONNA-BROWN 2002

Donna Bennett-Brown Russell, *A New Anthology of Canadian Literature in English*, Don Mills, Ontario, 2002

ECO 2003

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Tascabili Bompiani, 2003

FARALLI 1982

Gian Battista Faralli, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, Isernia, Ed. Marinelli, 1982

FARALLI 1982a

Gian Battista Faralli, *Kakky: Modelli narrativi e linguistici dell'ultimo Rimanelli*, in «Misure Critiche», n.17-18, 1988, p. 216

FONTANELLA 2003

Luigi Fontanella, *La Parola Transfuga*, Firenze, Cadmo, 2003

FREUD 1968

Sigmund Freud, *Lettera a Fliess del 31 maggio 1897*, in *Le origini della Psicoanalisi. Lettere a Wilhelm Fliess, 1887-1902*, Torino, Boringhieri, 1968

FREUD 2007

Sigmund Freud, *L'Interpretazione dei sogni*, Milano, Rizzoli, 2007

FRIGESSI-CASTELNUOVO 1982

Delia Frigessi Castelnuovo-Michele Riso, *A mezza parete. Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, Torino, Einaudi, 1982

GARDAPHÉ 1996

Fred L. Gardaphé, *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, Firenze, F. Cesati, 1996

GORDIMER 2007

Nadine Gordimer, *Scrivere è vivere*, Roma, Datanews, 2007

GOULET 2002

Alain Goulet, *André Gide, Écrire pour vivre*, Paris, J. Corti, [2002]

GRANESE 1987

Alberto Granese, *Le Anamorfosi di Rimanelli. Testo, Pre-testo e Contesto del Romanzo Graffiti in Su/Per Rimanelli*, in «Misure Critiche», n. 65-67, Salerno, Fratelli Conte Editori, 1987

GRANESE 2000

Alberto Granese, *Tra i Manoscritti di Rimanelli: nella «Macchina Paranoica» l'origine di «Detroit Blues»*, in *Rimanelliana. Studies on Giose Rimanelli*, edited by Sebastiano Martelli, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2000, pp. 165-180

HEINEY 1964

Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964

HUTCHEON 1988

Linda Hutcheon, *A Poetics to Postmodernism*, New York, Routledge, 1988

JOVINE-PIETRAVALLE-RIMANELLI 2011

Francesco Jovine, Lina Pietravalle, Giose Rimanelli, *Il Molise*, Napoli, Guida, 2011

LAGARDE-MICHARD 1973

André Lagarde, Laurent Michard, *XXe Siècle*, Paris, Bordas, 1973

MANDELBAUM 1981

Allen Mandelbaum, *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, translation by Allen Mandelbaum, Toronto, Bantam Books, 1981

MARTELLI 1994

Sebastiano Martelli, *Letteratura Contaminata*, Salerno, Laveglia, 1994

MARTELLI 2000

Sebastiano Martelli, *Rimanelliana*, New York, Forum Italicum, 2000

MARTELLI 2001

Sebastiano Martelli, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, I, *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Pietro Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Roma, Donzelli, 2001

MARTELLI 2003

Sebastiano Martelli, *Oceano/Mondo. Acque e Terre nella Letteratura dell'Emigrazione Transoceanica*, La Nuova Ricerca (Pubblicazione Annuale del Dipartimento di Linguistica, Letteratura e Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Bari), a. 12, n. 12, Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003

MELFI 1991

Mary Melfi, *Infertility Rites*, Montreal, Guernica, 1991

MELE 1991

Rino Mele, *Liberazione e guerra civile*, in *Il Giornale d'Italia*, 1991

MELFI 1983

Mary Melfi, *A Bride in Three Acts*, Montreal, Guernica, 1983

MELFI 2012

Mary Melfi, *Ritorno in Italia. Conversazioni con mia madre*, Isernia, Iannone, 2012

MEZZACAPPA 1987-1988

Carmine A. Mezzacappa, *Una posizione sociale: la caduta degli dei in Su/Per Rimanelli*, in «Misure Critiche», n. 65-67, Napoli, Fratelli Conte, 1987-88

MOLINO 2001

Giuseppe Molino, *Per il mondo in cerca di fortuna*, Isernia, C. Iannone, 2001

NEPAULSINGH 1989

Colbert I. Nepaulsingh, *Rimanelli nelle rime: life and fiction, life and life in Su/Per Rimanelli*, Studi e Testimonianze, Misure Critiche, Fratelli Conte Editori, Na, 1989. La nota di Piovene rimane uguale: Guido Piovene, *Has America lost itself*, article, in "La Parola del Popolo", Chicago, February 1969

PASINETTI 1965

Pier Maria Pasinetti, *La Confusione*, Milano, Bompiani, 1965

PASINETTI 1965a

Pier Maria Pasinetti, *Rosso veneziano*, Milano, Bompiani, 1965

PIOVENE 1969

Guido Piovene, *Has America lost Itself*, article, in "La parola del Popolo", Chicago, February 1969

PIRANDELLO 1969

Luigi Pirandello, *L'uomo solo*, Milano, Mondadori, 1969

PIVANO 2014

Fernanda Pivano, *Medaglioni*, Ginevra-Milano, Skira, 2014

POSTMAN 1995

Sheryl Lynn Postman, *A Voyage of the Mind as 'Diversivo' through G. Rimanelli's Biglietto di Terza*, in «Rivista di Studi Italiani», 1995

POSTMAN 1998

Sheryl Lynn Postman, *Giose Rimanelli's Il Mestiere del Furbo: A Literary Trek (Trick) through the Stars*, in «Rivista di Studi Italiani», a. 16., n. 2, giugno 1998

POSTMAN 2000

Sheryl Lynn Postman, *A Bridge to America*, in *Rimanelliana*, edited by Sebastiano Martelli, New York, Forum Italicum Publishing, 2000

POSTMAN 2012

Sheryl Lynn Postman, *Italian Writer's Journey through American Realities*, New York, Bordighera Press, 2012

PREZZOLINI 1987-1988

Giuseppe Prezzolini, *Il migliore e più profondo Rimanelli*, in «Misure Critiche», fasc. monografico *Su/PerRimanelli. Studi e Testimonianze*, a. 17-18., 1987-1988

RIMANELLI

Giose Rimanelli, *America as Metaphor in Molise Studies in America*, edited by Francis Femminella and Sheryl Lynn Postman, New York, Peter Lang, data, pp.177-197

Pound, Ezra, *The Egoist*, (An Individualist Review), 1913-19

RIMANELLI

Giose Rimanelli, *America as Metaphor in Molise Studies in America*, edited by Francis Femminella and Sheryl Lynn Postman, New York, Peter Lang, pp.177-197

Rimanelli, Marco- Sheryl Lynn Postman, *The 1891 New Orleans Lynching and U.S. Italian Relations*, Peter Lang, New York, 1992.

RUBEO 1987

Ugo Rubeo, *Mal D'America*, Roma, Editori Riuniti, 1987

SPENDER 1958

Stephen Spender, *Engaged in writing*, New York, Farrar, Straus & Cudahy, 1958

TABUCCHI 2013

Antonio Tabucchi, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Roma, G. Perrone, 2013

TAMBURRI 2010

Anthony Julian Tamburri, *Una semiotica dell'etnicità. Nuove segnalature per la scrittura italiano/americana*, Firenze, F. Cesati, 2010

TOYNBEE 1965

Paget Jackson Toynbee, *Dante Alighieri: His Life and Works*, edited by Charles S. Singleton, New York, Harper & Row, 1965

TZVETAN 2008

Todorov Tzvetan, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti Elefanti, 2008

VITTI-ALEXANDER 2000

Maria Rosaria Vitti-Alexander, *L'America di mio padre*, in *Rimanelliana*, edited by Sebastiano Martelli, New York, Forum Italicum, 2000

WOOLF 2012

Virginia Woolf, *Consigli a un aspirante scrittore*, a cura di Roberto Bertinetti, Milano, BUR Rizzoli, 2012

