

ANA STEFANOVSKA

Interferenze eterotopiche' sulla mappa dell'Italia: Fontamara e Natàca

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANA STEFANOVSKA

Interferenze eterotopiche' sulla mappa dell'Italia: Fontamara e Natàca

Westphal nella sua geocritica riflette sulla toponomastica finzionale, distinguendo diversi gradi di aderenza della geografia fattuale alla geografia reale e definendo il rapporto che può essere instaurato tra le due istanze con il termine 'consenso omotopico'. L'obiettivo di questo intervento è di prendere in esame due romanzi a lungo considerati 'neorealisti', Fontamara e Gli anni perduti, il cui denominatore comune è il problema dello spazio dell'ambientazione. Pur essendo ancorati in una geografia di alto tasso di referenzialità, entrambi i testi presentano delle 'interferenze eterotopiche', ossia dei referenti del tutto sprovvisti di un ancoraggio referenziale del setting principale. In quest'ottica saranno analizzati Fontamara, un villaggio ambientato nella regione di Abruzzo che dà il titolo al romanzo d'esordio di Silone, e Natàca, il romanzo su cui Brancati ha iniziato a lavorare nel 1934. La comparazione tra la toponomastica inventata e la geografia referenziale in cui sono ambientate le vicende, oltre ad aprire la strada a una riflessione sul significato che il setting ha giocato nella letteratura neorealista, propone nuove domande sul 'realismo' del Novecento italiano, ovvero sulla misura in cui vari scrittori del secolo scorso hanno aderito alla realtà storica tentando di dare voce alle problematiche attuali del loro paese.

Introduzione: il nesso referenzialità-invenzione nel cinema e nella letteratura neorealiste

In *Per una mappa immaginaria*, Zagarrìo traccia una carta geografica dei territori regionali e spirituali al centro della rappresentazione del nuovo cinema degli anni '30. Soffermandosi principalmente sulla rappresentazione dell'avvento della modernità nei principali spazi urbani, il critico prende in esame la Milano de *Gli uomini, che mascalzoni!*,¹ la Roma de *La bisbetica domata*,² la Firenze di *Sorelle Materassi*,³ la Genova di *Sissignora*,⁴ l'Ancona de *Cantieri dell'Adriatico*,⁵ la Torino di *Addio giovinezza!*,⁶ la Ferrara di *Ossessione*,⁷ la Siena di *Palio*⁸ e la Venezia de *Il canale degli angeli*.⁹ Divenute soggetti narrativi proprio grazie alla radicale trasformazione urbanistica, queste città, nel corso del decennio esaminato, si propongono come contrappunto alla provincia e alla campagna, con cui contrastano principalmente nel diverso stile di vita «easy, vissuta a ritmo di swing».¹⁰

Casavola, a sua volta, nel saggio *A partire dalla città neorealista*, elenca le città principali del neorealismo nella produzione cinematografica del secondo dopoguerra. Secondo l'analisi del critico, sulla carta geografica del cinema post-bellico, una posizione centrale sarebbe riservata a Roma, raffigurata in tutte le sue sfaccettature da registi come Blasetti, Castellani, De Santis, Luciano Emmer, Fellini, Germi, Mattoli, Monicelli, Puccini, Rossellini, ecc., ma comparirebbero anche città di dimensioni più modeste come Firenze nei film di Lizzani, Germi e Zurlini, Milano in quelli di Rossellini e Pietrangeli e Napoli nel cinema di Eduardo de Filippo.

¹ *Gli uomini, che mascalzoni!*, diretto da Glauco Pellegrini (1953, Luigi Rovere per Imperial film).

² *La bisbetica domata*, diretto da Franco Zeffirelli (1967, F.A.I., Royal Films International).

³ *Sorelle Materassi*, diretto da Ferdinando Maria Poggioli (1944, Cines).

⁴ *Sissignora*, diretto da Ferdinando Maria Poggioli (1941, A.T.A.).

⁵ *Cantieri dell'Adriatico*, diretto da Umberto Barbaro (1933, Cines).

⁶ *Addio giovinezza!*, diretto da Ferdinando Maria Poggioli (1940, SAFIC, ICI).

⁷ *Ossessione*, diretto da (1943, Industrie Cinematografiche Italiane S.A.).

⁸ *Palio*, diretto da Alessandro Blasetti (1932, Cines).

⁹ *Il canale degli angeli*, diretto da Francesco Pasinetti (1934, Venezia Film S.A.).

¹⁰ Si cita da V. ZAGARRIO, *Per una mappa immaginaria degli anni trenta*, in G.P. Brunetta (a cura di), *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano, Skira, 1995, *passim*.

Utilizzando la geografia come ‘espressione sociale’ del fenomeno neorealista, anche Farassino si serve di una mappa *in parole*, per riflettere sui luoghi centrali della produzione cinematografica del dopoguerra, prefiggendosi l’obiettivo di mettere in scena il nuovo carattere «transregionale» del cinema italiano in cui, secondo il critico, si riconoscono i germi di una nuova cartografia culturale del paese. A differenza del tradizionale regionalismo, Farassino accentua la disgregazione della centralità produttiva nel dopoguerra e la distribuzione delle sedi in direzione Nord, verso città quali Venezia, Genova, Torino, e soprattutto Milano, il centro della «nuova cinematografia vivificata dal vento del nord»,¹¹ ma anche verso regioni e luoghi più marginali come il Friuli, che iniziano ad essere coinvolti nel nuovo modo di fare cinema. Ne deriva come conseguenza una nuova mappa culturale del territorio italiano su cui Roma «cessa di essere il fulcro di un sistema attorno a cui ruotano satelliti dalla vita molto stentata, e viene assorbito in una galassia di pianeti e soprattutto di asteroidi e astri dalla vita brevissima». ¹² La geografia reale del paese funge anche qui da espressione sociale degli avvenimenti geografico-culturali di più ampio respiro che, a partire dal 1945, comprendono una redistribuzione dei centri del cinema italiano e, inevitabilmente, un ampliamento dei luoghi di ambientazione dei nuovi film.

Accanto al carattere transregionale del neorealismo, dunque, la geografia del neorealismo assume anche un carattere ancora più ampio, includendo città, paesi e problematiche spaziali che oltrepassano il territorio italiano. In quest’ottica, Parigi accenna a registi stranieri come René Clément, Géza von Radványi, Michal Waszynski e Robert Adolf Stemmler, che si trasferiscono dai loro paesi a Genova e a Roma, in Puglia e a San Marino, con l’intenzione di accostarsi alla produzione neorealista e di offrire uno sguardo esterno sulla situazione italiana nel periodo post-bellico. Inoltre, soffermandosi sull’archetipo del viaggio e sull’urgenza di muoversi da parte dei rappresentanti principali del cinema neorealista, Parigi ricorre a un simile procedimento “geocentrico” per tracciare i percorsi intrapresi dai registi italiani che si sono prefissati l’obiettivo di registrare ogni ‘lembo del paese’ o che, in ricerca delle ambientazioni più adatte per i loro film, hanno oltrepassato i confini nazionali:

«quelli del Nord (Visconti, Comencini, Castellani, Germi) si recano al Sud mentre quelli centro-meridionali (Rossellini, De Santis e Lizzani) avanzano alla scoperta delle zone settentrionali del paese. Alcuni si spingono oltre i confini italiani: Rossellini visita Berlino con *Germania anno zero* (1948); Luigi Zampa ambienta *Cuori senza frontiere* (1950) in un borgo diviso in due tra Italia e Jugoslavia, mentre Mario Bonnard (...) si reca a Pola, occupandosi della questione italiana in *La città dolente* (1949); Duilio Coletti [...] viaggia dall’Italia meridionale (dove si trova uno dei campi profughi per gli ebrei ex deportati) alla Palestina, affrontando il problema della nascita di Israele con *Il grido della terra* (1949) [...] Aldo Fabrizi, nel suo esordio alla regia, *Emigrantes* (1949), lascia Roma per l’Argentina; Mario Soldati realizza sulle Alpi italo-francesi - dove poco dopo tornerà Germi per girare *Il cammino della speranza* (1950) - il suo unico film, *Fuga in Francia* (1948)». ¹³

Se tradotte in simboli cartografici, queste analisi potrebbero dare vita a una vasta gamma di mappe: una mappa del cinema degli anni ’30, una del documentario sociale degli anni ’50, un’altra degli spostamenti dei registi stranieri e italiani dentro e fuori l’Italia e, infine, una che traccerebbe lo sviluppo della produzione cinematografica al di fuori di Cinecittà. A parte la concordanza sulla centralità di Roma, sul moto a luogo come il tratto principale della sua estetica e sullo spostamento

¹¹ A. FARASSINO, *Neorealismo: cinema italiano 1945-1949*, Torino, EDT, 1989, 24.

¹² G.P. BRUNETTA, *I primi cent’anni*, in AA.VV., *La città del Cinema: i primi cento anni del cinema italiano*, Milano, Skira, 1995, 18.

¹³ S. PARIGI, *Neorealismo*, Venezia, Marsilio, 2014, 62.

dei registi lungo tutto il territorio nazionale e, a volte, anche internazionale, il denominatore comune di questi abbozzi di mappe consiste in un offuscamento dei confini tra la geografia reale del paese e quella riprodotta sullo schermo, poiché la distinzione tra reale e finzione è ridotta ai minimi termini, facendo sì che i due quasi coincidano. Ripercorrere la geografia fittizia dell'Italia neorealista coincide con un percorso vero e proprio sulla penisola. Ad esempio, Parigi identifica l'ambientazione finzionale di *Germania anno zero*¹⁴ e il vero viaggio di Rossellini a Berlino, allo stesso modo in cui identifica il viaggio reale di Bonnard in Croazia con il *setting* a Pola in cui il regista ambienta il suo film dedicato alla questione italiana ad Istria. Questa illusione referenziale è rafforzata ancora di più dal moto a luogo dei personaggi principali, il cui spostamento è spesso un elemento centrale dei numerosi film del Neorealismo che, registrando i loro movimenti in un quadro referenziale preciso, puntano ad allargare i confini dello schermo e a introdurre lo spettatore quanto più possibile nella realtà finzionale. Emerge, dunque, un legame tra referente e rappresentazione che permette che «le proprietà virtuali espresse dal testo funzionale non si oppongano alle proprietà attuali realizzate della sfera del referente».¹⁵ Il nuovo fare film si basa su un consenso omotopico, come definito da Westphal, il quale, destabilizzando i confini tra il reale e il finzionale, dà la possibilità ai registi di assecondare la loro intenzione di base: incidere sulla realtà storica, attingere al suo materiale più crudo e offrirlo al pubblico senza nessuna mediazione, contrapponendosi in tal modo al cinema convenzionale e, soprattutto, all'influenza hollywoodiana.

Il consenso omotopico con l'Italia reale, dunque, come messo in evidenza da Calvino, oltre a essere una questione di stile, si profila come l'espressione di un «qualcosa di omogeneo, al di là di ogni divergenza di contenuto ideologico e d'estetica, un qualcosa di compatto», che rende il cinema di De Sica, Zampa, Rossellini e De Santis l'orgoglio principale dell'Italia degli anni '50. Contrariamente a questa «cittadella contro la colonizzazione americana», Calvino fa notare la situazione irrisolta della letteratura neorealista, rimasta a un livello di «città aperta»¹⁶ in cui l'idea di cos'è l'Italia e cos'è l'anti-Italia risulta molto meno chiara. Quando trasferito sul piano letterario, lo stesso consenso omotopico assume delle connotazioni negative, accostandosi alle tecniche di un 'realismo totale', seguito da chi ha ciecamente aderito al patto tra lo scrittore e la società, narrando i fatti storici con una preoccupazione «principalmente rieducativa e documentaria».¹⁷ Di conseguenza, a differenza del cinema neorealista, l'incontro tra la geografia reale e quella finzionale nella narrativa, al posto di delinearsi come strumento di lotta, risulta un debolezza, una mancanza di integrità intellettuale o un modo di narrare più consueto per chi racconta dal 'basso'.

In più, considerando la questione referenziale della narrativa neorealista, non si può fare a meno della presa in considerazione delle diverse fasi del neorealismo. Se il ritorno al territorio reale del paese negli anni del dopoguerra si delinea come una necessità incontestabile, ossia come un elemento formale da accostarsi agli altri elementi «dell'intelaiatura comunicativa»,¹⁸ la prima fase del neorealismo viene contrassegnata dall'immobilità e dal silenzio degli anni '30. Come ricorda Moretti, la letteratura italiana di questo decennio esprime il sentimento di angoscia provocato dal regime nei modi più diversi: a volte affrontando esplicitamente l'incubo storico, altre volte esprimendolo in

¹⁴ *Germania anno zero*, diretto da Roberto Rossellini (1948, Tevere Film, Salvo D'Angelo Produzione).

¹⁵ B. WESTPHAL, *Geocritica: reale finzione spazio*, trad. it. di L. Flabbi, Roma, Armando, 2009, 146.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, 149.

¹⁸ B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, 120.

maniera allegorica. In questa dimensione, la questione della referenzialità si propone come problematica sia in relazione al regime che vieta l'espressione libera di numerosi scrittori, sia in termini di una ricerca formale nuova, di un linguaggio adatto a soddisfare le esigenze di un rinnovamento letterario. Il contratto toponimico del neorealismo degli anni '30, quindi, diviene funzionale a chi cerca di sfuggire alla censura, trattando le tematiche storiche da una distanza geografica e a chi, nel farlo, tenta di trovare nuove strade con cui tornare alla realtà oggettiva, a una narrazione inquadrata nella realtà storica con cui opporsi «al timbro melodico della parola» e ai «paesaggi sovraccarichi di echi e di suggestioni luminose».¹⁹ Al posto del preciso contesto storico-geografico che contrassegna il periodo dell'impegno post-bellico, molti degli scrittori divenuti 'neorealisti' nel corso degli anni '30 si poggiano su una realtà storica continuamente intrecciata con «un tempo e uno spazio recuperati dalla memoria»,²⁰ spezzando in tal modo «il giogo racconto consequenziale»,²¹ e fornendo tanti realismi diversi tra loro. Questi 'diversi' realismi alla base della scrittura neorealista degli anni '30 possono essere sottoposti ad un'analisi geo-referenziale che, a sua volta, potrebbe rivelare sia le diverse dinamiche inerenti ai testi singoli, sia le particolarità degli scrittori che tornano alla questione della realtà e che, all'interno della loro geografia fittizia, fanno incontrare una geografia del tutto illeggibile con la mappa dell'Italia reale, esplicita e facilmente traducibile in segni cartografici.

Fontamara: un designatore 'ingannevole'

Nella prefazione scritta nell'estate del 1930 a Davos, Silone presenta ai lettori il villaggio in cui sta per dipanarsi la vicenda dei fontamaresi:

«Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nell'estate scorsa a Fontamara. Ho dato questo nome ad un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica, a settentrione del prosciugato lago di Fucino, nell'interno di una valle, a mezza costa tra le colline e la montagna. In seguito ho risaputo che il medesimo nome, in alcuni casi con piccole varianti, apparteneva già ad altri abitati dell'Italia meridionale, e, fatto più grave, ho appurato che gli stessi strani avvenimenti in questo libro con fedeltà raccontati, sono accaduti in più luoghi, seppure non nella stessa epoca e sequenza. A me è sembrato però che queste non fossero ragioni valevoli perché la verità venisse sottaciuta. Anche certi nomi di persone, come Maria, Francesco, Giovanni, Lucia, Antonio e tanti altri, sono assai frequenti; e sono comuni ad ognuno i fatti veramente importanti della vita: il nascere, l'amare, il soffrire, il morire: ma non per questo gli uomini si stancano di raccontarseli. Fontamara somiglia, dunque, per molti lati, ad ogni villaggio meridionale il quale sia un po' fuori mano, tra il piano e la montagna, fuori delle vie del traffico, quindi un po' più arretrato e misero e abbandonato degli altri».²²

Dall'iniziale inquadramento del *setting* si evidenzia come Fontamara, pur essendo «un luogo che nessuna carta geografica menziona»,²³ appartiene a una geografia familiare. Si tratta di un luogo situato nella zona dell'Abruzzo e, se dovessimo identificarlo più precisamente su una mappa geografica, ci potremmo orientare anche grazie alle indicazioni ulteriori fornite dall'autore: si trova in una delle pianure della Marsica a settentrione del lago di Fucino. L'esattezza geografica della sua posizione

¹⁹ F. BOLZONI, *Il paesaggio nel cinema e nella narrativa italiana del Novecento*, «Bianco e nero», XVII, 2, febbraio 1956, 29.

²⁰ R. LUPERINI, M. TORTORA, *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012, 224.

²¹ P. CATALDI (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010, 285.

²² I. SILONE, *Fontamara* [1933], Milano, Mondadori, 1951, 7.

²³ Ivi, 13.

viene contraddetta dal toponimo inventato con cui, invece, si ottiene l'idea dell'intercambiabilità del luogo con qualsiasi altro a causa dell'universalità degli avvenimenti accaduti in esso: Fontamara è al contempo un luogo specifico e uno universale che, per molti aspetti, assomiglia a qualsiasi altro villaggio della zona. Sin dall'introduzione del romanzo, quindi, assistiamo ad una violazione al consenso omotopico: Fontamara è un designatore 'ingannevole', creato dall'autore attraverso l'interferenza eterotopica che «mette in contraddizione le due istanze»²⁴ dello spazio referenziale e della sua rappresentazione finzionale.

In quest'ottica, risulta significativo il fatto che è proprio questo l'unico luogo tra tutte le altre ambientazioni della geografia del romanzo a essere oggetto di una 'interpolazione'. A differenza del villaggio sprovvisto di un referente reale, il resto dei luoghi a cui si fa riferimento corrisponde a una geografia fattuale riportata con alto tasso di referenzialità: della provincia di Aquila vengono importati Fossa, il luogo dove il giovane Berardo ha lavorato come scarparo da giovane, Sulmona, il primo luogo della zona dove scoppia una rivoluzione dei cafoni, Avezzano, dove i fontamaresi si recano con la speranza di riappropriarsi delle terre su cui lavorano, la valle di Forca Caruso e San Venanzio, dove si delinea il pellegrinaggio lungo il quale Elvira muore, Roma, spazio di ambientazione degli ultimi due capitoli e, infine, Davos, il luogo da dove viene raccontata la storia del villaggio. Vengono menzionate anche altre regioni del territorio italiano quali il Lazio e la Puglia in relazione ai giovani fontamaresi che prima delle leggi fasciste sulla migrazione interna vi si recavano in cerca di migliori condizioni di vita, allo stesso modo in cui il divario Nord-Sud corrisponde ad un contrasto tra Fontamara e il Piemonte, da cui giungono le informazioni sulle guerre, la luce elettrica e le sigarette, le nuove regole sul pagamento delle tasse, i nuovi governi e governatori. La geografia immaginaria del romanzo, frequentemente, si espande anche ad altri paesi e continenti: «i cafoni vanno dappertutto, in America, in Africa, in Francia»²⁵ il padre di Berardo muore in Brasile, mentre Berardo, dopo aver fallito nel trovare lavoro a Roma, si informa sulle condizioni lavorative in Russia. L'intreccio del romanzo, dunque, comprende spostamenti dei personaggi in ambientazioni che conservano il consenso omotopico e che corrispondono sia alla realtà dell'Abruzzo, sia a quella che oltrepassa i confini europei. Ne consegue che la topografia romanzesca, immaginata a partire da una geografia reale, presenta un'oscillazione referenziale tra luoghi appartenenti a un quadro geografico precisamente connotato, e Fontamara, «il trampolino a partire dal quale la finzione prende volo».²⁶

A differenza dell'esattezza geografica con cui viene costruito il mondo fittizio in cui la vicenda è situata, Fontamara, invece, risulta sprovvista di qualsiasi specificazione spaziale quando è vista dal suo interno. Quando viene presentato sotto una lente d'ingrandimento, il villaggio risulta sprovvisto di una toponomastica, dal momento che le strade e i luoghi tra cui i personaggi si muovono rimangono senza nessun tipo di segnalazione referenziale. Per esempio, la notizia della sospensione della luce del primo capitolo arriva in uno dei luoghi di raduno principali dei cafoni, la cantina di Marietta. Analogamente, l'antico palazzo tra le macerie dove i ragazzi adolescenti si ritrovano di sera, ha come unico tratto distintivo il nome del suo vecchio proprietario, don Carlo Magno. La chiesa, un altro luogo d'incontro dei fontamaresi, rimane senza nome, mentre la piazza centrale dove i bambini giocano allo sceriffo viene indicata lungo tutta la narrazione come la piazzetta davanti alla chiesa. Sono posti decisivi per la vita a Fontamara, eppure, tutti seguono un uso antonomastico della

²⁴ WESTPHAL, *Geocritica...*, 155.

²⁵ SILONE, *Fontamara*, 181.

²⁶ WESTPHAL, *Geocritica...*, 147.

denominazione, essendo chiamati esclusivamente in base alla funzione quotidiana che hanno per gli abitanti.

Questa illeggibilità dello spazio, oltre ad essere il risultato di una sovrapposizione tra luogo romanzesco e referente esplicito, si può interpretare come una manipolazione della toponomastica utilizzata da Silone con un'intenzione molto precisa. Nel saggio *Una piazza è una piazza*,²⁷ lo scrittore si ricorda del giorno del suo arrivo in Svizzera, rievocando soprattutto l'emozione provata davanti alla sprovvista toponomastica del nuovo paese:

«Arrivando alla stazione di Sciaffusa mi accorsi che la persona che mi aveva dato l'indirizzo evidentemente aveva dimenticato la cosa più importante: sul pezzettino di carta c'era: «place, 8», non c'era il nome della piazza. Non era il caso di tornare fino a Zurigo e poiché Sciaffusa avrà da 30 a 40 mila abitanti, non certo di più, pensai: ci saranno tre o quattro piazze, e le vedrò una dopo l'altra e vedrò i numeri 8 di queste tre o quattro piazze e poi troverò la persona che cerco. Non avevo finito di pensare questo, quando mi trovai in una grande piazza, una bella piazza; cercai la tabella sul muro per poter cominciare l'eliminazione e vidi con sorpresa che c'era scritto: *Place*, senz'altro nome. Trovai subito il numero 8 e con la persona che trovai invece di parlare delle cose importanti di cui dovevo parlare, gli dissi: «ma come, avete una bella piazza e non gli date un nome?» Lui disse: «ma che nome dobbiamo dargli?» «Non so, piazza della Libertà. Mi rispose: ma la libertà c'è anche nel vicolo accanto, c'è alla stazione, c'è nei campi, andrebbe bene piazza Pestalozzi, piazza Guglielmo Tell, ma non sono nati qui, non ci sono morti.» La cosa cominciava a commuovermi; [...]».²⁸

L'ipotesi che Fontamara sia nata da una sovrapposizione tra la terra d'origine di Silone e un tipico paese svizzero dove Silone ha soggiornato nel momento di scrittura del romanzo si potrebbe confermare anche prendendo in considerazione la principale motivazione per cui lo scrittore ha iniziato a scrivere il romanzo. In una delle prefazioni americane del romanzo, spiegando la sua 'disposizione d'animo' e la sua relazione intima con le proprie opere d'arte, Silone richiama il soggiorno a Davos come un periodo in cui ha, più che mai, sentito la nostalgia e la separazione dal mondo abruzzese, soddisfacendo la necessità di avvicinarsi attraverso la sua ricreazione finzionale:

«Com'è indicato in calce all'introduzione, io scrissi questo libro nel 1930, trovandomi rifugiato in Svizzera, a Davos, una piccola località celebre in tutto il mondo per i suoi sanatori e le sue piste per sciatori. Poiché ero lì, solo, sconosciuto, col falso nome, scrivere divenne per me l'unico mezzo di difesa contro il terrore dell'abbandono; e poiché il tempo probabile che mi restava da vivere non pareva lungo, scrivevo in fretta, con indicibile affanno e ansia, per fabbricarmi alla meglio quel villaggio, in cui mettevo la quintessenza di me e della mia contrada nativa, in modo da morire almeno fra i miei».²⁹

L'assenza referenziale che ha attratto Silone in Svizzera, assieme all'impossibilità di soggiornare nella sua regione a causa dell'esilio, in termini della geografia letteraria hanno dato luogo a Fontamara, uno spazio che sul piano della toponomastica appare sprovvisto di qualsiasi mistificazione sociale e sul piano della geografia personale dell'autore, sembra avvicinare Pescina de' Marsi, il luogo di nascita di Silone, e Davos, luogo di soggiorno dell'autore al momento della scrittura del romanzo. Questa strategia spaziale, però, quando è legata all'idea dell'*engagement*, più che profilarsi come una strategia

²⁷ I. SILONE, *Una piazza è una piazza*, in B. Falchetto (a cura di), *Ignazio Silone: Romanzi e saggi: 1945-1978*, Milano, Mondadori, 1999, 1385.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, 1468.

di natura ludica o personale, si ascrive per lo più a quella «allegoricità» tipica dei romanzi composti nel decennio 1930-1940, riconducibili alla stessa necessità di esprimere «il senso oppressivo di angoscia e di sospesa attesa di distruzione, di sfacelo, di morte, di esplosione, di disumanità»³⁰ che percorre la letteratura italiana prima della Seconda guerra mondiale.

Silone, osservando e criticando l'Italia sotto il regime fascista con una presa di distanza, ricorre all'interpolazione referenziale e al gioco eterotopico utilizzandoli come strumenti con cui innalzare Fontamara da un punto specifico della regione abruzzese a un luogo identificabile con qualsiasi altro punto abitato dai cafoni. La scelta di ambientare la loro storia in un luogo storico e areferenziale toglie intenzionalmente la possibilità di una qualsiasi identificabilità di Fontamara sulla mappa storica e geografica dell'Italia, per mettere in scena «l'immagine presente, attuale della sofferenza di Cristo, penitenza e riscatto di una società assurda».³¹ Dal momento che il ritratto di questa «universalità del cafone» come critica interna ai regimi totalitari non è sfuggito alle autorità di paesi come la Polonia e la Jugoslavia, secondo l'autore questa è stata anche la ragione principale per cui il romanzo ha ottenuto un successo mondiale:

«Molti han riconosciuto in Fontamara la storia del proprio villaggio galiziano o croato. Questo vuol dire che Fontamara, questo villaggio abruzzese inventato e che non esiste neppure in Abruzzo, è una realtà di ogni paese. (...) Se Fontamara ha un merito, è quello di aver rivelato questa universalità del cafone».³²

Se, quindi, nel nome Fontamara si legge un'interpolazione di portata politica, sulla stessa scia si potrebbero leggere anche gli altri toponimi immaginari che, pur conservando una prossimità con la geografia reale del paese, vengono utilizzati con la stessa intenzione di alludere ad un problema sociale. In termini spaziali, il *leitmotiv* noi-altri alla base del romanzo si riconosce nella distanza linguistica che divide i fontamaresi dal cittadino di Roma, piuttosto che in quella geografica che li allontana dai punti più disparati del mondo, dall'Argentina alla Spagna:

«In gioventù sono stato in Argentina, nella Pampa; parlavo con cafoni di tutte le razze, dagli spagnuoli agli indii, e ci capivamo come se fossimo stati a Fontamara; ma con un italiano che veniva dalla città, ogni domenica, mandato dal consolato, parlavamo e non ci capivamo; anzi, spesso capivamo il contrario di quello che ci dicevano».³³

L'America, a sua volta, come luogo geograficamente identificabile, corrisponde a una meta verso cui molti dei cafoni puntano nella speranza di un futuro migliore, ma nell'immaginario di Silone si rifà all'antiamericanismo del primo Novecento, per cui il toponimo viene presto privato del suo significato referenziale, innalzandosi a simboleggiare un «capitalismo vorace, dell'urbanesimo, delle macchine, del nuovo Moloch»:³⁴

«L'Impresario ha scoperto l'America dalle nostre parti, quest'è la verità.» «L'America?» rispondevano quelli che c'erano stati. «L'America è lontana ed ha un tutt'altro aspetto»

³⁰ W. MORETTI, *Dalla negazione all'attesa*, Bologna, Patron, 1974, 17.

³¹ I. SILONE, in B. Falcetto, *Ignazio Silone*: 1999, 1372.

³² Ivi, 1464.

³³ SILONE, *Fontamara*, 23.

³⁴ S. MARTELLI, *Emigrazione ed esilio nelle opere di Silone*, «Studi medievali e moderni», 2, 2008, 191-215: 200.

«L'America è dappertutto» aveva ribattuto l'Impresario a quelli che gli avevano riferito la discussione. «È dappertutto, basta saperla vedere».³⁵

Allo stesso modo vengono trattati anche i punti cardinali del paese, il Nord e il Sud, che oltrepassano il loro significato geografico funzionale alla geografia del romanzo. Simbolo dell'umanità oppressa, reperibile in ogni angolo del mondo, quando viene estrapolata da qualsiasi contesto storico o geografico preciso, Fontamara è innalzata a emblema di una secolare ingiustizia spaziale rispecchiata nella ripartizione dell'intero mondo tra un Nord e un Sud inconciliabili:

«Che la nostra narrativa meridionale non derivi necessariamente dalla storica questione, d'origine e contenuto tipicamente italiana, ci viene inoltre confermato dal fatto che si ritrova una narrativa meridionale, con alcuni caratteri analoghi alla nostra, anche altrove. A questo proposito è curioso notare che sono molti i paesi nei quali il Sud non è solo una nozione geografica, ma anche storica e sociale, in antagonismo col Nord. Quasi ovunque, il Sud è più povero del Nord, quasi ovunque esso è prevalentemente agricolo, mentre il Nord è industrializzato. (...) nulla ci vieta di apprezzare convenientemente il fatto che un racconto siciliano o abruzzese possa essere accolto nella Virginia, in Ucraina, in Indonesia come la narrazione d'una vicenda locale».³⁶

Da queste considerazioni risulta chiaro perché, prima di iniziare a raccontare «i strani fatti» che erano accaduti a partire dal 1 giugno del 1929 a Fontamara, l'autore mette in guardia il lettore sul fatto che la storia che sta per leggere gli illustrerà un'Italia diversa dalla consueta immagine pittoresca dell'Italia meridionale, raffigurata come «una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli usignoli».³⁷

Natàca e la violazione del consenso omotopico

Un altro romanzo scritto negli anni '30 che oltrepassa i confini referenziali del paese per inglobare significati storico-sociali di più ampio respiro è il romanzo a cui Vitaliano Brancati ha iniziato a lavorare nel 1934. La geografia immaginaria su cui si snoda l'intreccio de *Gli anni perduti* si avvicina a quella di Silone per il fatto che l'intera narrazione è ambientata in un luogo dal toponimo inventato. Come Fontamara, il nome di Natàca viene ugualmente conseguito attraverso un processo di astrazione di un referente geografico che qui, però, essendo l'anagramma del nome greco di Catania, risulta più facilmente interpretabile. Presentata appositamente come un luogo indeterminato, tra gli indizi che ci aiutano a inquadrare con più precisione la città immaginaria del Sud si osservano i riferimenti alle madri siciliane, le gite fatte dalla compagnia di amici tra le piccole città siciliane «tutte alberghi, pensioni e giardini»,³⁸ le allusioni ai costumi dei meridionali e alle loro usanze religiose.

Ne *Gli anni perduti*, la relazione «impossibile in cui entrano referente e rappresentazione»³⁹ si nota sin dall'*incipit*, quando l'assenza o l'invenzione referenziale dell'intera regione meridionale si contrappone al resto del paese, inserito in un contesto geografico ben identificabile. I due poli del

³⁵ SILONE, *Fontamara*, 42.

³⁶ B. FALCETTO, *Ignazio Silone*, 1999, 1371.

³⁷ SILONE, *Fontamara*, 14.

³⁸ V. BRANCATI, *Gli anni perduti* [1936], Milano, Bompiani, 1944, 43.

³⁹ WESTPHAL, *Geocritica*, 147.

paese vengono contrapposti a partire dall'inizio del romanzo che comunica il ritorno del protagonista Leonardo da Roma a Natàca e questo, prima di divenire un tema affrontato sul piano del contenuto, si propone come un divario espresso dal punto di vista del contratto toponimico. Di conseguenza, le interferenze eterotopiche del Sud contrastano con la precisione con cui vengono riportate le città del Nord: è il caso di Roma e Milano che fanno da contrappunto a Turrenia e a Brighella, due cittadine di «mezza montagna»⁴⁰ nei dintorni di Natàca dove i giovani protagonisti si recano per sciare e a Mn, una città della stessa regione, dove Buscaino, dopo il fallimento del progetto della Torre Panoramica Company, conclude il proprio viaggio. Similmente alla distribuzione spaziale della geografia immaginaria del romanzo siloniano, il divario Nord-Sud viene principalmente espresso in termini di una referenzialità contrastante: all'intera regione meridionale si contrappongono la geografia fattuale della parte centrale e settentrionale del paese.

Anche quando viene esaminata da una prospettiva ravvicinata, la distinzione tra la geografia esterna e quella interna della regione segue un trattamento referenziale che si avvicina al romanzo di Silone: il Circolo dei Conti è il luogo di raduno dei vecchi della città, che diventa per loro una specie di «grotta dell'orco»,⁴¹ tra i caffè più frequentati dei giovani c'è «il caffè del Principe», inteso comunemente anche come «il caffè degli schiavoni»,⁴² a mezzogiorno le donne e le signorine della città si radunano nella pensione «Fior d'arancio»,⁴³ mentre i protagonisti tendono a ritrovarsi «sulla porta della dolceria principale»⁴⁴ o «sulla soglia della farmacia Robertoni».⁴⁵ I nomi dei luoghi pubblici ottengono un significato intrinseco alla vita della comunità e al suo funzionamento all'interno della città e questo trattamento specifico dello spazio si vede perlopiù in relazione al giardino pubblico, la meta centrale delle passeggiate dei cittadini, dalla cui incertezza referenziale trapela con più evidenza la «conversione al comico»⁴⁶ della scrittura di Brancati. Benché questi siano tra i luoghi di raduno principali per gli abitanti di Natàca, nessuno arriva a capire né il significato dei nomi dei viali frequentati, né i personaggi storici a cui la spazialità fa onore:

«Siamo nel cuore del giardino pubblico di Natàca. Il laghetto giace in un piazzale dal quale si partono, come assi dal centro di una ruota, cinque viali alberati. Il nome di questi non sappiamo in realtà quale sia stato, ma la voce comune li soleva distinguere con le denominazioni seguenti: viale degli Uomini Illustri, viale degli Sfaccendati, viale delle Cattive Figure, viale degli Sbadigli, viale dei Vittaioli. Proprio dal viale degli Sfaccendati, eran venuti nel piazzale Nello Tommasini e il cavaliere De Filippi, recitando l'uno e ascoltando l'altro talune poesie [...]».⁴⁷

In contrasto con i luoghi di raduno, che si riallacciano all'eterotopia referenziale del toponimo della città, è la prossimità tra referente finzionale e referente reale conservata nella geografia che oltrepassa i suoi confini. L'ascolto della radio, uno dei passatempi preferiti della compagnia di amici, è uno dei meccanismi di fuga dalla condizione di stallo in cui i cittadini di Natàca si trovano

⁴⁰ BRANCATI, *Gli anni perduti*, 45.

⁴¹ Ivi, 14.

⁴² Ivi, 135.

⁴³ Ivi, 233.

⁴⁴ Ivi, 36.

⁴⁵ Ivi, 37.

⁴⁶ M. SIPALA, *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana: storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1978, 171.

⁴⁷ BRANCATI, *Gli anni perduti*, 139-140.

intrappolati. Appena varcati i limiti del Meridione, anche solo a livello cognitivo, il legame tra referente finzionale e quello esplicito viene recuperato:

«Rimasti soli, i quattro amici aprivano la radio e riempivano la stanza di suoni d'orchestrina. È Tolosa che canta, è Budapest. Sono i caffè di Tolosa e di Budapest che fanno sentire, insieme al frastuono dei tamburi e dei sassofoni, il rumore delle chiacchiere, dei piatti, dei bicchieri, e le risa delle donne».⁴⁸

«Natale. La radio trasmette il suono delle campane di Betlemme. I piatti, i bicchieri, le caraffe, le frutta, il lampadario tremano a quei rintocchi. Giovanni Luisi spegne la luce».⁴⁹

«Talune sere, nella sala da pranzo di Giovanni Luisi, mentre la radio trasmetteva a voce bassa i tanghi di Vienna, sembrava che le cose divenissero così chiare, così chiare che da un momento all'altro si dovesse sciogliere il grande segreto dell'universo».⁵⁰

Analogamente, i personaggi esterni quali Buscaino, con il cui arrivo si spezza la monotonia del villaggio e viene introdotto il progetto della costruzione della torre, introducono nella secolare immobilità della vita a Natàca l'idea della vita di 'fuori', dell'America, di paesi e città situati oltre l'Oceano che portano continuamente il personaggio a comparare la vita della città meridionale con la sua finta esperienza americana, riferendosi a numerosi luoghi che conservano il patto di verosimiglianza con la geografia reale: il *Great Central Hotel* di Boston o New York sono luoghi che, dal punto di vista del contenuto, risultano diametralmente opposti rispetto alla vita a Natàca e, sul piano formale, conservano i referenti espliciti.

Il fatto che una tale oscillazione tra luoghi reali e luoghi immaginari non sia nemmeno qui casuale si evidenzia principalmente nel trattamento della toponomastica in due testi scritti da Brancati contemporaneamente alla stesura de *Gli anni perduti*, che vengono integrati nella versione finale del 1941. Il confronto tra *Scirocco*, un testo che appare su *L'Italiano* nel 1936, e *Un architetto sfortunato* pubblicato sul *Popolo di Roma* nel 1940, svela il passaggio da un toponimo della città che viene del tutto nascosto dietro la lettera X a un altro che, un anno prima della pubblicazione della versione definitiva del romanzo, appare nella sua totale prossimità con la geografia reale, essendo riportato come Catania. Natàca de *Gli anni perduti*, dunque, si propone come un referente a metà strada tra i due casi, mantenendo dei legami con la geografia reale e, contemporaneamente, conservando una dimensione implicita dei referenti. Le ragioni di una tale ambiguità della geografia immaginaria differiscono rispetto al romanzo di Silone: al posto dell'universalità di una classe sociale, qui viene denunciata «l'universalità dell'asfissia».⁵¹ La geografia simbolica che serve da supporto al realismo esistenziale di Brancati però, non è del tutto estranea alla realtà storica del paese. Da un lato, Brancati utilizza lo spazio eterotopico e le interpolazioni dei referenti per ricostruire la «antropo-geografia della Sicilia, (...), sino a produrre, per una schematizzazione, certi tipi ben individuati»,⁵² dall'altro, però, incarnando la non-vita, lo spreco di tempo e della vita di molti giovani in attesa di un evento che potrebbe dare senso allo stato passivo in cui sono imprigionati, la città immaginaria allude al disorientamento della gioventù di fronte al regime fascista. Il tema dell'attesa, della gioventù persa in speranze vane intorno ad un'idea che alla fine dà scacco a tutti i personaggi, si configura come adatto

⁴⁸ Ivi, 40.

⁴⁹ Ivi, 42.

⁵⁰ Ivi, 72.

⁵¹ R. DE FELICE, *Gli anni del consenso, 1926-1936*, Torino, Einaudi, 2007, 105.

⁵² SIPALA, *Vitaliano Brancati...*, 177.

sia per la dimensione esistenziale del romanzo, sia per le allusioni storiche ispirate dalla crisi personale di Brancati che, a causa della disillusione nei confronti del regime e della vergogna di essere stato considerato uno scrittore fascista, rinuncia al 'posto' a Roma per tornare nella terra d'origine. Da qui, la struttura referenziale a doppio binario rivela i legami tra una città allegorica, rappresentata come frammento del mondo, e la realtà del paese, trasfigurata come un insieme di miti e sogni di potenza e di attivismo propagati dal fascismo. Il senso di vuoto nella vita dei cittadini di Natàca, sul piano formale si rispecchia in una geografia svuotata di significanti, con cui l'autore attacca la falsità del regime. Come messo in evidenza da Moravia, la Sicilia di Brancati è «al tempo stesso il rovescio arguto dell'Italia di Mussolini e il mondo concreto della sua immaginazione»⁵³ e se considerata in questa prospettiva duplice, Natàca si profila sia come l'espressione di un'allegoria politica, sia come l'emblema dell'insignificanza del vivere che travalica «il dato contingente di una delusione e di uno scacco storici, (...) per assurgere a simbolo dell'inadempienza e inconcludenza del vivere stesso».⁵⁴ Se quindi la contraddizione tra referente e rappresentazione nel romanzo di Silone diviene la base su cui lo scrittore introduce l'allegoria dei cafoni, in quello di Brancati si presenta come un procedimento altrettanto funzionale alla messinscena della Sicilia nel ventennio fascista, ridicolizzando il regime assieme ai suoi seguaci.

Conclusione

Sia nel caso di *Fontamara* che in quello de *Gli anni perduti* si può notare come la forma spaziale contrasta con la storia spaziale. Ripercorrendo i luoghi della narrativa regionalistica italiana, dalla Sicilia di Verga, di Capuana, di De Roberto e di Pirandello alla Sardegna di Deledda e alla Napoli di Serao, Pomilio individua l'interesse della rappresentazione della regione da parte degli autori nell'univoca necessità di illuminare la loro terra d'origine, non solo a causa delle ragioni affettive, ma anche per un condiviso interesse per la storia del mondo popolare, «la volontà di mettere in luce usi, istinti, passioni delle plebi meridionali, (...) scrivendo una specie di epopea degli umili che contribuì validamente a farne conoscere la miseria, l'arretratezza sociale, i molti problemi».⁵⁵ La connotazione di un modello sociale, «la ricostruzione oggettiva di un sistema unitario e organico del mondo arcaico-rurale»⁵⁶ è il denominatore comune anche dei romanzi presi in analisi: la regione in tutti i casi si configura come un'occasione di guardare in un'ottica nuova luoghi poco conosciuti o del tutto dimenticati dell'Italia, innalzandoli al livello di una verità storico-sociale. La rappresentazione regionalista nella sua fissità storico-geografica, quindi, comprende una distribuzione di epoche e di luoghi nell'ordine logico e lineare. Così, accanto al *setting* principale di Fontamara, si colloca il luogo della narrazione dei tre cafoni al momento della narrazione della trama, Davos. Nemmeno nella geografia di Brancati i *setting* si sovrappongono tra loro, ma convivono uno accanto all'altro: Natàca e Roma rimangono due luoghi ben differenziati che determinano il destino dei protagonisti del romanzo. Gli elementi spaziali, dunque, coesistono uno accanto all'altro e ognuno di essi conserva un suo posto geografico proprio e ben distinto in relazione ad un altro. Da questo punto di vista, la

⁵³ SIPALA, *Vitaliano Brancati...*, 194.

⁵⁴ D. PERRONE, *Vitaliano Brancati: le avventure morali e i piaceri della scrittura*, Milano, Bompiani, 1997, 53.

⁵⁵ M. POMILIO, *Presentazione e note*, in C. ALVARO, *Gente in Aspromonte*, Milano, Garzanti, 1978, 12.

⁵⁶ R. LUPERINI, *Verga moderno*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2007, 111.

regione sia in relazione all'intreccio che all'esperienza spaziale dei personaggi si innalza a livello di un 'occhio del mondo', di una «specola pertinente da cui guardare una realtà collettiva e popolare».⁵⁷

Al contempo però, il *setting* nei romanzi qui considerati viene esaminato con «l'ottica del microscopio, che isola un fenomeno in laboratorio, fuori dello spazio e del tempo, contribuendo anch'essa alla visione di un mondo separato e irrelato, un mondo che così può apparire tutto natura e dunque senza storia e senza progresso».⁵⁸ Se la legge decertiana di «proper rules in the place»⁵⁹ viene rispettata in termini di organizzazione interna della geografia immaginaria, quando viene considerata dal punto di vista suggerito da Luperini, la regione diviene uno spazio fluido che prende le distanze dall'oggettività e organicità con cui raffigurato il mondo arcaico-rurale, per accostarsi a un universale modello sociale. Accanto alla concretezza dello spazio della storia, alla regione si affianca una «funzione segnica che travalica la caratterizzazione locale e regionale»⁶⁰ e che conferisce al territorio o all'epoca ben identificabili, uno spazio e un tempo dai confini più ampi. Per mettere in scena situazioni e personaggi 'tipici', Silone e Brancati ricorrono a una 'forma spaziale' che pretende di dare un senso di simultaneità spazio-temporale, per cui i toponimi espliciti e identificabili sulla mappa reale del paese presto presentano dei contorni offuscati, permettendo la comparsa, all'interno di una realtà storico-geografica apparentemente oggettiva, di una dimensione universale.

⁵⁷ M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, 66.

⁵⁸ R. LUPERINI, *Verga moderno*, 128.

⁵⁹ M. DE CERTEAU, *The practice of everyday life*, trans. F.S. Rendall, Berkley, University of California, 1984, 45.

⁶⁰ CORTI, *Il viaggio testuale...*, 66.