

Giose Rimanelli: il punto di vista 'nella' guerra tra Tiro al piccione e Benedetta in Guysterland

Il contributo propone una comparazione tra due romanzi di Giose Rimanelli, Tiro al piccione e Benedetta in Guysterland, che rappresentano rispettivamente l'esordio italiano e americano dello scrittore molisano. Il tema della guerra, associato a quello del punto di vista – in entrambi da intendersi sia come sguardo e percezione del protagonista sia come fattore peculiare della narrazione – permette di individuare costanti ed evoluzioni della produzione rimanelliana. In particolare, se nel primo l'esperienza della guerra civile 1943-1945 prende corpo nella vista malata dell'io narrante, rivelando la crisi di un itinerario di formazione accelerato dalla fuga dal paese natale, nel secondo a fare da sfondo al viaggio mentale di chi racconta, caotico e allucinato ancor più, sono le guerre tra gangster. Individuati vari aspetti comuni, dall'importanza della dimensione del dormiveglia a quella del passato che riemerge, il confronto mette in luce la svolta sperimentale che l'autore impresse alla propria opera negli anni Sessanta e Settanta senza recidere del tutto i legami con la poetica giovanile.

La guerra ha lasciato un'impronta profonda nell'itinerario biografico e letterario di Giose Rimanelli (1925-2018), scrittore tuttora ai margini del canone del nostro Novecento, romanziere, poeta e italianista con due patrie, due culture e tre lingue.¹ Nello specifico la guerra civile, conosciuta in prima persona non ancora diciottenne, quando nel settembre del '43 lascia la natia Casacalenda a bordo di un camion dei tedeschi per finire poi arruolato nella Repubblica Sociale. Esperienza, frutto non di un credo politico ma di un'irrequietezza dell'animo, che confluisce nella stesura della sua opera prima e, soltanto come tema, slegato dalla storicità dell'evento, nella sua prima opera in inglese, successiva all'esilio americano degli anni Sessanta² (per inciso, la terza lingua adombrata nell'identikit di cui sopra è il molisano). Fra *Tiro al piccione* e *Benedetta in Guysterland* esistono infatti corrispondenze significative, che vanno ben oltre questa simmetria – si tratta peraltro dei libri rimanelliani di maggiore successo, stando solo alla versione cinematografica del primo e all'American Book Award vinto dal secondo – e che conviene provare a esplorare.

Bisognerà naturalmente cominciare dal romanzo che segna l'esordio italiano, tutt'altro che facile quanto a vicenda redazionale ed editoriale, se si considera che tra la versione iniziale e la pubblicazione trascorrono circa otto anni, caratterizzati da vari rimaneggiamenti e da un lungo tira e molla con Casa Einaudi.³ *Tiro al piccione*, stampato nel 1953 da Mondadori nella «Medusa», è appunto il risultato della rielaborazione di un testo redatto all'indomani del ritorno in Molise dal conflitto, sull'onda dei drammatici mesi passati a stretto contatto con il pericolo e la morte. Questi vengono distillati in una narrazione avente per protagonista Marco Laudato, proiezione dell'autore, e per oggetto le sue vicissitudini belliche, ricalcate su quelle di Rimanelli. Si porrebbe, dunque, subito la questione dell'autobiografismo o del *côté* memorialistico, ma è stato già dimostrato – prescindendo dai rapporti tra finzione e realtà vissuta – che il fine dell'opera non risiede nella «testimonianza (politica e sociale) della guerra ma dell'io, del “se stesso” in questa guerra».⁴

¹ S. MARTELLI, *Due patrie, due culture, tre lingue: il viaggio continuo di Giose Rimanelli*, in S. Cappellari-G. Colombo (a cura di), *Letteratura italoamericana*, Verona, Fiorini, 2008, 99-107.

² Sul libro che sta all'origine dell'addio all'Italia, *Il mestiere del furbo*, si veda E. RAGNI, *Giose 1959. Un “suicidio” annunciato*, New York, Bordighera Press, 2016.

³ Cfr. S. MARTELLI, *Introduzione a G. RIMANELLI, Tiro al piccione*, Torino, Einaudi, 1991, XII-XVI (le citazioni dal romanzo saranno tratte da questa edizione e indicate nel testo con il solo numero di pagina); anche M. PIETRALUNGA, *Tiro al piccione di Giose Rimanelli e il ritorno agli inizi: la corrispondenza completa tra lo scrittore molisano e l'Editore Giulio Einaudi*, «Campi immaginabili», 46-47 (2012), 270-325.

⁴ G. FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli*, Isernia, Marinelli, 1982, 25.

La negazione, da Cesare Pavese in poi, di una priorità ideologica, le dissonanze con il codice neorealistico, le novità stilistico-formali che chiamano in causa Faulkner, Hemingway, Crane e lo stesso autore piemontese contribuiscono a collocare ancor meglio *Tiro al piccione* nel panorama della letteratura resistenziale e non solo.⁵ Non sorprende pertanto che la questione del punto di vista si riveli centrale, a patto che lo si intenda come percezione soggettiva del reale e non come quel posizionamento che in una celebre definizione, offerta proprio a Pavese, Rimanelli diceva 'sbagliato'.⁶

Un dato preliminare da acquisire è la presenza di un narratore omodiegetico coincidente con il protagonista, il cui racconto si apre all'insegna del 'vedere': lo sguardo rivolto all'ombra di Giulia, la ragazza amata – e maltrattata – al paese, ma soprattutto quello fisso e ossessivo che egli dalla finestra di casa dedica alla strada, via di fuga dall'asfissia molisana e dall'infanzia. Questo rappresenta per Marco la camionale percorsa dai tedeschi in ritirata dopo lo sbarco degli anglo-americani a Salerno, giacché a loro due non importa niente della guerra, come rimarca Giulia a un certo punto. Ma avventurarsi verso il mondo e l'età adulta significa per lui cadervi dentro, seppure in modo inconsapevole e fortuito. Giunto a Venezia, viene condotto in un campo di lavoro a Villafranca, dal quale scappa approdando a Milano, dove per scampare alla fucilazione si fa soldato repubblicano.

Volendo seguire tale intreccio esiste un prima e un dopo, assecondato in termini di struttura dalla partizione, cui non equivale tuttavia una cesura nella storia percettiva del personaggio. Gli obnubilamenti e le distorsioni che la connotano si intensificano certo a partire dall'arruolamento, ma si dà una continuità che emerge attraverso alcuni indizi non trascurabili. Si pensi giustappunto all'elemento della nebbia, che in un banco nero incombe su Venezia «succhiando via il mare» (p. 35), per tornare a offuscare la vista di Marco al risveglio successivo al ferimento durante la missione in osteria e avvolgere la scena dell'ultimo atto di guerriglia sul Mortirolo. Oppure all'associazione tra il 'guardare' e la malattia, che nelle pagine iniziali si profila nelle parole della madre, la quale attribuisce al figlio che non smette di spiare il traffico dei camion una incipiente pazzia, mentre viene stabilita in maniera esemplare in due brani legati a una particolare fase della vita al fronte, la convalescenza in ospedale.

Nel primo il narratore ricorda così di essersi assopito contro la propria volontà: «il sonno non mi fece più vedere; era pesante sugli occhi. È terribile il sonno. Ora ch'ero malato mi tradiva come quand'ero bambino» (p. 116). Nel secondo, per certi versi più esplicito, commenta lo stato che condivide con un'intera generazione, simboleggiata dai feriti che ora si ritrova attorno, alcuni dei quali ciechi: «Senza dubbio siamo malati, ma la malattia non è nostra, non ci appartiene, e forse ce l'ha trasmessa una antichità malata. E così non sappiamo guardare nella nostra stanchezza» (p. 138).

Ambedue, oltre a dichiarare una remota ascendenza del malessere innescato dalla violenza della guerra e incarnato nell'impotenza visiva, testimoniano aspetti collaterali altrettanto rilevanti. Anzitutto la collocazione a fine capitolo dei momenti di alterazione sensoriale, che si risolve quasi in uno schema avviato già nella sezione d'ambientazione molisana, ma anche il ruolo cruciale della

⁵ Si veda almeno AA.VV., *Letteratura e Resistenza*, a cura di A. Bianchini-F. Loli, Bologna, CLUEB, 1997.

⁶ Una sera del gennaio 1950 Rimanelli gli presentò il romanzo come «la storia di un giovane della mia età che vede la Resistenza dalla parte sbagliata»; molti anni dopo commenterà l'espressione spiegando che «la parte giusta, in politica, è sempre quella che vince» e che così l'aveva usata all'epoca, in quanto privo di qualsivoglia «agenda politica» (G. RIMANELLI-E. CESTARI, *Discorso con l'altro. Salò, la guerra civile e l'Italia del dopoguerra*, Milano, Mursia, 2000, 66).

dimensione del dormiveglia, a sua volta trasversale alle varie tappe del viaggio.⁷ Del resto, nella chiusa del capitolo incipitario Marco e suo fratello osservano dal letto i giornali attaccati al soffitto, i cui caratteri – nel transito dalla veglia al sonno – si stravolgono fino a formare una «nuvola nera» (p. 12). E analoghe visioni si verificano sulla soglia e nel pieno della guerra, rispettivamente sotto forma di un «tunnel nero» in cui precipitare tirato per i piedi da furiosi «nanerottoli» (p. 69) e di un fascio di «dischi rossi» da cui essere accecati a occhi chiusi (p. 192).

C'è infine un'ultima traccia da raccogliere, in tal senso, e riguarda il protagonista come voce narrante. Rimanelli, infatti, adotta in *Tiro al piccione* la tecnica della «struttura binaria, [...] per la quale alcuni segmenti di monologo sono in corsivo e spesso senza punteggiatura, quasi a materializzare nella scrittura il flusso di coscienza».⁸ Di là dall'innovazione, che lo sintonizza al Faulkner di *The Sound and the Fury*, questi inserti si scoprono prevalentemente ritorni di memoria, frammenti di dialoghi o situazioni che risaltano da un tempo altro, per lo più dal passato recente. La loro deformazione, esito di una riproduzione mentale, li apparenta dunque agli episodi succitati in virtù della focalizzazione interna. Ma va notato che essi si concentrano nella prima parte del romanzo, per scomparire in sostanza nel blocco dominato dalla guerra, ennesima spia dell'origine intrinseca delle distorsioni 'ottiche' di Marco Laudato.

È indubbio che il caos dello scenario bellico amplifichi una condizione preesistente, portandola alla superficie con maggiore evidenza: lo dimostrano – in una rassegna soltanto parziale – i partigiani avvertiti come «ombre inafferrabili» e «fantasmi bianchi» (pp. 73-74); il marò ucciso che in un'allucinazione occupa la stanza e non va via (pp. 176-177); le mitraglie dotate di zampe e bocche animalesche e «nastri metallici [...] come budella» (p. 188). Cionondimeno, nella guerra si possono afferrare intuizioni che gettino luce sugli stessi sortilegi di cui si è vittime:

Quando mi sento in questo modo non so bene cosa mi succede. Da noi si dice che siamo nominati. Nello stesso modo in cui ci viene un singhiozzo o un fischio nell'orecchio, oppure ci prende questo stato nebbioso che non è né tristezza né malinconia, vuol dire che siamo nominati. Qualcuno parla di noi e ci ricorda e ci pensa. Qualche volta credo che sia mia madre a chiamarmi. Mia madre mi chiamerà inutilmente, perché mi crederà affogato nei fiumi e nessuno le riporterà mai il mio cadavere (p. 145).

Qui lo «stato nebbioso» viene spiegato tramite il richiamo alla madre, a una connessione interrotta che si riaffaccia; e non è un caso che il passo preceda certe riflessioni tra le più amare sulla «baraonda di odio» e il «carnaio di figli» in cui si sta rischiando la vita. Risulta ormai chiaro che al fondo delle adulterazioni del 'vedere' resta quel passato con cui si sono recisi i legami una volta saliti sul camion militare straniero, alla ricerca di un'identità altrimenti soffocata. D'altronde, all'arrivo in Valsesia, il sergente Elia aveva subito denunciato il modo di fare la guerra «da smemorato» del giovane casacalendese (p. 73). Ma negli attimi dello scontro sul Mortirolo, avvenuto nei giorni della Liberazione, tutto ciò si manifesta definitivamente: come anticipato, la sequenza reca il segno della nebbia, che cala durante i combattimenti a distanza (quelli che danno il titolo al romanzo) e copre l'«ubriachezza» (p. 205) di Marco, intento a pronunciare dei dialoghi immaginari che hanno per interlocutori il capitano Mattei, la signora Ida, Giulia e i genitori, simili ai monologhi interiori della prima sezione.

⁷ Sul 'viaggio orfico' di Marco Laudato cfr. S.L. POSTMAN, *A Long Night's Journey into Day: Giose Rimanelli's Tiro al piccione*, «Rivista di studi italiani», XXXI (2013), 1, 1190-1212.

⁸ MARTELLI, *Introduzione...*, XXII.

Sia nel brano sull'essere nominati, sia in questi ultimi passaggi si prefigura il ricongiungimento con la terra natale ed è nel segmento conclusivo sul rientro in Molise che si riannodano i fili principali del discorso. Tornare a casa sano e salvo significa, infatti, fare i conti con la ricerca di sé che era stata la molla per la fuga. Dato l'«addio all'altro Marco Laudato rimasto [...] con tutti i morti della guerra» (p. 227), l'ingresso in paese suscita ricordi d'infanzia, inclusi i «sogni strani» che egli faceva da bambino e che ricompaiono proprio la notte prima di mettere piede a Casacalenda. Il suo «ritorno senza gioia» gli impone di scusarsi con quanti lo hanno atteso perché adesso «non sa più guardare» (p. 235), così come il capraio Simone aveva osservato che la sua incapacità di «vedere chiaro» lo condannava a rimanere «solo un ragazzo» (p. 194).

Il tema della *Bildung*⁹ del protagonista non può che delinearci allora nei capitoli finali, affiorando nell'accoglienza che i genitori riservano al figlio-uomo, come entrambi lo appellano. Basta, però, passare al solito setaccio queste ultime pagine per intenderne la problematicità: ecco la perdita dei sensi dopo l'aggressione al fascista don Diego, l'impressione l'indomani che il ventre si stia aprendo per cacciare le budella, la sensazione di essere tirato per i piedi provata nel sonno, la nebbia «bianca e fluttuante [...] torno torno alla testa» (p. 257). E non andrà trascurato che tutto è preceduto dalla vertigine che lo colpisce davanti a Giulia, sprigionando gli stessi dischi rossi visti sul fronte, così come l'innamoramento per l'infermiera Anna – descritto come una variante matura di quello giovanile – era cominciato con un abbaglio, lo scambio della seconda per la prima nel delirio post-operatorio.

Come romanzo di formazione, *Tiro al piccione* appare coerente con la tradizione novecentesca del genere,¹⁰ basandosi su un paradigma di sintesi tra l'io e la realtà ormai incrinato. Le micro-corrispondenze sinora annotate, prolungate da una parte all'altra dell'opera, stanno lì a provarlo e il confronto con la madre che la chiude serve a tirare le somme, sigillando ma insieme aprendo il perimetro di senso della vicenda. Quello della guerra è stata un tempo pazzo in cui imparare, come si dice, un luogo di ebbrezza in cui perdersi e soltanto «tornare in mezzo alla gente» (p. 263) con addosso i panni civili permetterà di capire se la scissione potrà essere superata.

La risposta inequivoca a tale interrogativo viene proiettata oltre l'*explicit*, negata al lettore di questo libro, che si appresta a diventare per certi versi un palinsesto dell'intera produzione successiva dell'autore, come la critica ha già constatato. Per Faralli esso «contiene tutti gli elementi, allo stato embrionale, presenti e attualizzati nelle opere narrative future»;¹¹ Martelli ha invece sottolineato che Marco Laudato ne costituisce il «filo rosso» e il «personaggio unico».¹² Non sembra, quindi, affatto illegittimo cercare conferme altrove o, meglio, indagare l'evoluzione dei nuclei concettuali individuati in un romanzo posteriore.

Se i lavori degli anni Cinquanta (*Peccato originale* e *Una posizione sociale*) non si prestano allo scopo, dal momento che si allontanano poco dai territori esplorati in *Tiro al piccione* – *Una posizione sociale* compie addirittura un passo indietro verso l'infanzia, precedendo infatti il racconto della guerra civile nelle relative prime versioni manoscritte contenute nell'*Ur-testo* de *La vecchia terra* –, vale il

⁹ Di *Tiro al piccione* come romanzo di «iniziazione» parla A.M. MILONE, *La valigia è vuota. L'arte di Giose Rimanelli*, Roma, Castelvecchi, 2020, 55.

¹⁰ Cfr. C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in M.C. Papini- D. Fioretti- T. Spignoli (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, ETS, 2007, 57-92.

¹¹ FARALLI, *Antologia delle opere narrative di Giose Rimanelli...*, 22.

¹² S. MARTELLI, *Un "irregolare" nella letteratura degli anni Cinquanta*, in AA. VV., *Rimanelliana. Studi su Giose Rimanelli/Studies on Giose Rimanelli*, edited by S. Martelli, Stony Brook, Forum Italicum Publishing, 2000, 14; ID., *Prefazione* a G. RIMANELLI, *Il tempo nascosto tra le righe*, Isernia, Marinelli, 1986, XII.

contrario per quello che sancisce l'avvio della carriera americana di Rimanelli. Americana, d'altronde, è l'ambientazione di *Benedetta in Guysterland*, scritto intorno al 1970 a dieci anni dal trasferimento negli Stati Uniti ma pubblicato solo nel '93, espressione di una nuova stagione di radicali trasformazioni sul piano della sua idea di romanzo.

L'approfondimento in senso sperimentale, testimoniato anche dall'inedita *Macchina paranoica* (1967), raggiunge in *Benedetta* un grado di maturità che ne fa una specie di spartiacque, perciò utile per misurare con slarghi ulteriori quelle corrispondenze cui si faceva cenno in apertura. I modelli vanno ora da Joyce a Miller, da Carroll a Ernst, da Nabokov a Beckett, imprimendo una curvatura destrutturante a un livello tanto linguistico quanto narrativo, da un lato sulla scia dell'appropriazione dell'inglese quale linguaggio 'esilico', come ebbe a suggerire Anthony Burgess, dall'altro nell'orizzonte della letteratura italo-americana postmoderna, di cui per Fred Gardaphé rappresenta uno snodo fondamentale.¹³ Romanzo-collage, parodia, spirito dadaista e *trickster* convivono in un testo che taglia i ponti con le formule tradizionali, non del tutto ripudiate all'altezza di *Tiro al piccione*, ma che con le idee lì sviluppate continua a confrontarsi serratamente, a tal punto da rendere meno incauta l'interpretazione di *Benedetta in Guysterland* come un lontano secondo capitolo della storia di Marco Laudato.

L'io narrante, ancora coincidente con il protagonista, ha stavolta sesso femminile e il suo racconto si colloca sullo sfondo di un'altra guerra 'civile', quella tra le bande della mafia italo-americana, tra gangster definiti fratelli – alcuni realmente imparentati – coinvolti in una inestirpabile «sibling rivalry» (p. 58). Di uno di loro, il capo Joe Adonis, Benedetta è l'amante e a lui, esiliato in Italia, si rivolge sin dall'inizio dalla stanza-prigione in cui si trova reclusa sotto il controllo di Santo Tristano (*Zip the Thunder*), padrino e nemesi di Joe. Il passato, il presente e l'interiorità si alternano nella narrazione, che viene condotta da uno stato ipnagogico,¹⁴ come indica l'assunzione del Nembutal per dormire confessata nelle prime pagine. E per restare alla stretta correlazione tra momento linguistico e momento narrativo, la fluidità – *A liquid novel* è il sottotitolo d'autore – delle tre dimensioni risale a un io narrante che si dichiara presto anche io scrivente: «These thoughts live in my mind as they appear on the paper, muddled and, as I know only too well, unorganized» (p. 40). I 'pensieri confusi' che Benedetta afferma di fissare sulla macchina da scrivere si risolvono allora congiuntamente nelle distorsioni verbali e in quelle del punto di vista del personaggio, divenendo, rispetto a ciò che avveniva in *Tiro*, la cifra costitutiva dell'opera nel suo complesso.

Proprio la sfera del discorso sulla guerra di mafia ne viene intaccata maggiormente: nell'ambito dei numerosissimi *puns* o giochi di parole (tra cui spiccano il ricorrente 'sexophone' e un 'Muscolini' dal sapore gaddiano), si assiste infatti alla sostituzione sistematica del termine 'gangster' con 'guyster' e 'guy', del verbo 'kill' con 'kiss', con implicazioni dirette appunto sul versante dell'azione, se le bande diventano band e i mafiosi musicisti, medici o perfino filosofi. Altra deformazione esemplare, a tal proposito, è quella della scena dello scontro a fuoco che alla fine vede la morte di

¹³ La notazione di Burgess è riferita precisamente alla produzione poetica rimanelliana degli anni '60; sul ruolo di *Benedetta in Guysterland* come apripista del romanzo postmoderno cfr. F.L. GARDAPHÉ, *Parody at Border. Giose Rimanelli as Trickster, Benedetta as Missing Link*, in G. RIMANELLI, *Benedetta in Guysterland*, Montreal/New York, Guernica, 1993 (le citazioni dal romanzo, segnalate a testo direttamente con l'indicazione di pagina, si intendono tratte da questa edizione).

¹⁴ Cfr. S.L. POSTMAN, *A Cracked Mirror, A Fragmented History And A Path That Always Comes Back to The Beginning: Giose Rimanelli's Benedetta in Guysterland*, in EAD., *An Italian Writer's Journey through American Realities: Giose Rimanelli's English Novels*, New York, Bordighera Press, 2012, 7-50: 32.

Joe, travestito da duello omerico con tanto di armature, mura della città e la preghiera, prelevata dall'Ettore dell'*Iliade*, di restituire il corpo ai parenti (p. 198).

Certo, si tratta di soluzioni che rispondono a un'intenzione caricaturale, che ha come referenti precipui *The Godfather* di Mario Puzo e *Honor Thy Father* di Gay Talese, e a un'attitudine umoristica esaltata dalla tecnica del *patchwork*, per cui si attinge da un repertorio che unisce le riviste popolari ai classici e gli annunci pubblicitari.¹⁵ Ma poi ci sono le alterazioni dello sguardo proprie di Benedetta, intessute al flusso coscienziale cui si accennava eppure non prive di significato nell'ordine dell'architettura e dell'intreccio, al di là della disintegrazione cui essi vengono sottoposti.

La direzione, d'altro canto, risulta marcata a partire dal titolo e dall'allusione al capolavoro di Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, archetipo moderno del romanzo psichedelico/allucinato che Rimanelli in un'intervista riconoscerà come decisivo per l'approccio alla lingua inglese e per la stesura di *Benedetta*.¹⁶ Si comincia, però, dal nono capitolo, dove Benedetta 'scrive' a Joe che la sua prigione è popolata di incubi a occhi aperti e in uno di questi un serpente con enormi fauci la inghiotte, una schiera di demoni nel suo ventre le dà la caccia, ma lei viene salvata da un pescatore che la porta via dal serpente tramutatosi nel frattempo in enorme mostro marino. Palesatosi poco dopo come una proiezione del desiderio di essere liberata da Joe-pescatore dalle grinfie di Zip-serpente, l'incubo in questione attiva il ricordo di quelli dell'infanzia in Appalachia, oggetto di una serie di rievocazioni diluite nell'alternanza con le descrizioni dei giorni trascorsi con i suoi attuali carcerieri. I primi amori e la scoperta della sessualità, la vita al college nel campus di Anabasis, fino alle figure del padre e della madre riemergono spontaneamente ponendo l'accento su un altro aspetto che il romanzo tematizza, ovvero la dialettica tra l'infantile e l'adulto.

Come precisato da Gardaphé, «al contrario di Alice di Lewis Carroll, una ragazzina che racconta la storia di uno strano viaggio nel mondo degli adulti, Benedetta è un'adulta che narra la storia della sua vita in un feroce mondo di bambini, di adulti immaturi e ossessionati dal sesso che giocano a fare i gangster».¹⁷ Non solo, con l'uso di 'guys' per i malviventi fa il pari quello di 'child' per la protagonista, appellativo cui gli altri non rinunciano ma che lei stessa si attribuisce definendosi una 'bambina dell'Appalachia' (p. 109), così come una «Anabasis girl» (p. 133). L'insistenza sul periodo universitario e sul college come 'luogo di estremi' che prepara 'al mondo e alle sue stranezze' (pp. 133-135) non è casuale; focalizza, infatti, il percorso di crescita del personaggio, l'addestramento possibile al disordine della vita matura.

Il parallelo con la formazione di Marco Laudato non si esaurisce nella similitudine tra il paesaggio montano appalachiano e quello molisano, perché anche Benedetta si gioca la propria adultità nella distanza dal villaggio natale (la medesima New Wye di *Pale Fire* di Nabokov), accorciando quest'ultima per mezzo delle sue divagazioni mentali. E la guerra continua a fungere da contesto privilegiato in cui calare un'esplorazione dell'io che si traduce prioritariamente nel motivo dello sguardo malato. La 'sorella' di Marco¹⁸ si chiede se sia pazza e si risponde positivamente in varie occasioni, proclamandosi a un certo punto «crazy and divided» (p. 87) e avvalorando l'ipotesi,

¹⁵ Come anticipato, Rimanelli ricorre al genere del romanzo-collage *à la* Max Ernst montando migliaia di citazioni da testi altrui: di questa 'pesca' (p. 215) egli dà conto nell'Appendice, dove raccoglie una bibliografia essenziale che va da Leopardi a Neruda, da «Vogue» a «Esquire», dalle registrazioni dell'FBI alle canzoni di John Lennon (ad esempio la *Oh My Love* del passaggio citato più avanti).

¹⁶ T.C. RIVIELLO, *Quattordici domande a Giose Rimanelli*, «Rivista di studi italiani», XIX (2001), 1, 265-266.

¹⁷ F.L. GARDAPHÉ, *Segni italiani, strade americane: l'evoluzione della letteratura italiana americana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, 163-164.

¹⁸ Si noti che la consanguineità è racchiusa già nei nomi, dal francescano Laudato al mariano Benedetta.

avanzata da qualche critico, che la cattività da cui narra sia in verità quella di un manicomio. Tuttavia nel suo nome di battesimo, Clarence, è insita la chiarezza della percezione, giusta la *claritas* tomista e joyciana: ecco i sunnominati sogni a occhi aperti dentro lo spazio liminare del dormiveglia, che sembra interrompersi soltanto a un passo dall'epilogo, dalla liberazione successiva all'uccisione di Joe: «We fly. And oh my love for the first time in my life my eyes are wide open. And oh my love for the first time in my life my eyes can see» (p. 185).

È giunta l'ora, insomma, di provare a ricavare delle conclusioni da questa lenta comparazione. Le singole similarità non necessitano di particolari sottolineature aggiuntive, il quadro d'insieme invece sì, affinché non ne escano appiattite le differenze. Andando al cuore dell'analisi, in *Tiro al piccione* la guerra ha il compito di disvelare la natura e i limiti di una tortuosa ricerca di identità, che le peripezie del 'vedere'¹⁹ descrivono da vicino: non per nulla il 'vedersi' di Marco è fonte di insofferenza nella sequenza proemiale («Anch'io vorrei non vedermi», dice alla madre stanca della sua angoscia; p. 7) e di vergogna in quella ospedaliera («mi sforzavo di non vedere gli altri ammalati per non vedermi»; p. 139), fino a volgersi nella paura di essere visti nelle pagine del ritorno a casa. Qui, come anticipato, si stabilisce che solo lo sguardo altrui e dunque la vita di comunità possono, o meno, consegnare una «ragione» all'esistenza, protendendo l'iter verso una maturità che si dà unicamente in potenza. Riprendendo lo spunto sopra utilizzato come transizione, *Benedetta in Guysterland* fornisce in un certo senso una soluzione al finale aperto di *Tiro*, confermando che – accettata l'equazione unità dell'io-sanità del vedere – la malattia pertiene allo sguardo in sé, se Benedetta vale come il doppio adulto di Marco. Ma adesso ci si muove entro coordinate intimamente diverse.

La nuova declinazione del nesso tra le storture ottiche e percettive e il riaffiorare del passato è un'ottima cartina di tornasole. Nel romanzo del '53 gli abbagli sul fronte svolgevano la funzione di ponte con un'infanzia da cui si stava scappando, ora infanzia e maturità si confondono nel punto di vista di chi compie la narrazione – perciò la Benedetta anche bambina –, che ha molte delle caratteristiche di una *rêverie* così come è stata teorizzata da Gaston Bachelard.²⁰ Il sogno a occhi aperti da frammento rivelatore è divenuto il racconto stesso, ma ciò non toglie che l'identema della guerra come circostanza pura di autocoscienza conservi la sua validità, acquistando anzi ulteriori sfumature.

Per il giovane Rimanelli lo scandalo della guerra italiana 1943-1945 era stato in primis un motore di scrittura autobiografica, il libro che ne nacque una forma di terapia, tant'è vero che non è mancato chi abbia enfatizzato come il futuro verso cui si avvia Marco Laudato nell'*explicit* consista proprio nello «scrivere la sua storia [...] per farsi accettare dalla società».²¹ E questa giunzione tra storia (personale) e invenzione letteraria si salderà negli anni a venire, giungendo sino al romanzo dell'esordio americano. Le lotte sanguinose dei *guysters*, difatti, altro non sono che il correlativo della cultura di confine di un autore italiano che si fa autore americano, così come in filigrana si

¹⁹ Mi permetto di rinviare al mio *Peripezie del "vedere" in Tiro al piccione di Giose Rimaneli*, «Esperienze letterarie», XLVIII (2023), 1, 103-125, da cui riprendo alcune analisi in queste pagine.

²⁰ Cfr. G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972: il rapporto meriterebbe approfondimenti mirati, ma si tenga presente almeno – tra gli elementi riscontrabili in *Benedetta* – la necessità che la *rêverie* venga scritta per essere comunicata; la dominante caratterizzazione al femminile; la relazione autentica con l'infanzia. Andrà ricordato che Rimaneli aveva conosciuto personalmente Bachelard, assistendo alle sue lezioni alla Sorbonne alla fine degli anni Quaranta; vd. N. LOMBARDI, *Quasi una vita: intervista a Giose Rimaneli*, «Rivista di studi italiani», XIX (2001), 1, 179-219: 191.

²¹ G. SICA, *Due visioni scomode della guerra civile italiana nei romanzi di Beppe Fenoglio e Giose Rimaneli*, «Esperienze letterarie», XLI (2016), 1, 67-90: 89.

intravedono gli antagonismi della civiltà statunitense dei Sixties, dagli scontri razziali alla rivoluzione sessuale e soprattutto alle contestazioni della guerra in Vietnam.²²

Il Rimanelli ultraquarantenne, inoltre, incanala tale movente nella concezione stessa di *Benedetta in Guysterland* quale «creatura mondiale/verbale»,²³ come egli illustra eloquentemente nella prefazione glossando il lavoro preliminare all'affinamento della nuova lingua e del nuovo stile:

At one time in my life, as a master-builder-producer in another country I was sick with language and style. My body was covered with sentences, words, newspaper print. Then I took a shower. The tatoo's still showing, because I was not at all convinced that one can free himself at once of the inherited malaise (p. 29).

Lavarsi dalle incrostazioni di frasi e parole implica la volontà di adattarsi a un mondo altro, identificando in una scrittura narrativa rigenerata lo specchio di questo processo, ma la 'doccia' non riesce a cancellare del tutto i 'tatuaggi' sulla pelle. Il linguaggio lascia impronte e allora anche le esperienze convertitesì nella sua materia sono destinate a fare da palinsesto, pur subendo metamorfosi inevitabili. Così accade alla guerra di *Tiro al piccione*, prima sorgente di quella mitografia²⁴ soggettiva che il molisano ha costruito in mezzo secolo di attività, mito dopo mito, viaggio dopo viaggio, da una sponda all'altra dell'Atlantico tra andate e ritorni.

²² Si tratta dell'epoca che, oltre alle emersioni nella restante contemporanea produzione narrativa, Rimanelli ritrae nell'importante reportage di *Tragica America* (1968).

²³ L. FONTANELLA, *La narrativa in inglese di Giose Rimanelli: una lettura di Benedetta in Guysterland e di Accademia*, «Rivista di studi italiani», XIX (2001), 1, 163-178: 166. Fontanella fa riferimento a una definizione offerta in Appendice dallo stesso Rimanelli («worldly creature», p. 214) notando il calembour tra 'word' e 'world', sfruttato anche all'interno del romanzo.

²⁴ Cfr. G. CECCHETTI, *Autobiografia mitografica in Giose Rimanelli*, in AA. VV., *Rimanelliana...*, 121-127.