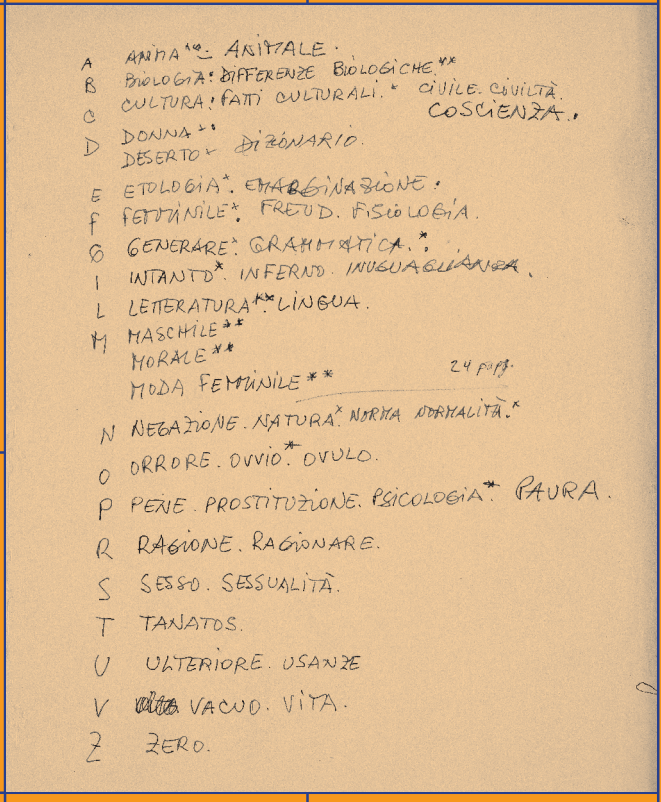
Identità di confine e plurilinguismo

Letterature del Grigioni 1945-1990



CHRONOS

ARMANDO DADÒ EDITORE

Paola De Piante Vicin

Collana «Letterature del Grigioni», a cura di Cordula Seger e Rico Valär

Una pubblicazione dell'Istituto di ricerca sulla cultura grigione e
della Cattedra di letteratura e cultura romancia dell'Università di Zurigo.

Chronos Verlag in collaborazione con
Armando Dadò Editore

Paola De Piante Vicin

Identità di confine e plurilinguismo

Letterature del Grigioni 1945-1990

CHRONOS

ARMANDO
DADÒ
EDITORE

Pubblicato con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica (FNS).

La pubblicazione nasce nell'ambito del progetto FNS «Uno spazio di esperienza – tre letterature. Letture della svolta nel Grigioni dopo il 1945», diretto dall'Istituto di ricerca sulla cultura grigione e dalla Cattedra di letteratura e cultura romancia dell'Università di Zurigo. Il volume fa parte della collana «Letterature del Grigioni», a cura di Cordula Seger e Rico Valär.



La casa editrice Chronos ringrazia l'Ufficio federale della cultura
per il contributo strutturale annuale concesso per il periodo dal 2026 al 2028.

Immagine di copertina: Archivio svizzero di letteratura, Alice Ceresa,
ASL-Ceresa, A-1-b/6-1, *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*.

Revisione editoriale: Ilaria Macera, Maddalena Fontana
Grafica di copertina: Nevin Goetschmann

© 2026 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1867-8 (Chronos Verlag)
https://doi.org/10.33057/chronos.1867
ISBN 978-88-8281-747-3 (Armando Dadò editore)

Chronos Verlag
Zeltweg 27
CH-8032 Zürich
www.chronos-verlag.ch
info@chronos-verlag.ch

Produktsicherheit
Verantwortliche Person gemäss EU-Verordnung 2023/988 (GPSR)
GVA Gemeinsame Verlagsauslieferung Göttingen GmbH & Co. KG
Postfach 2021
37010 Göttingen
Deutschland
T +49 551 384 200 0
info@gva-verlag.de

Indice

1. Introduzione **9**
Oggetto e orientamento della ricerca 10
Contesto storico-territoriale 13
Stato dell'arte 15
Teoria, metodo e fonti: un crocevia 19
Kontextverschiebung – spostamento di contesto 21
Le rappresentazioni simboliche: scelta del corpus 23
Confine e identità 28
Meccanismi di potere, pregiudizi e stereotipi 34
In sintesi 38
Interludio 39

2. Narrazioni dell'alterità e fratture familiari **41**
Intersezioni identitarie e rappresentazione della donna in *Malìa* di Rezia Tencalla-Bonalini 42
Identità e alterità: due figure di donna e madre 44
Confini geopolitici e costruzione dell'alterità 52
Le relazioni interculturali generate dal turismo: identità nazionali a confronto 54
Spazio montano e identità: una relazione narrativa e simbolica 56
Riflessioni conclusive 67
Scrittura come atto di rottura: appartenenza ed esclusione in due racconti giovanili di Alice Ceresa 68
Preambolo. Impossibile liberarsi di se stessi 69
Sabina e il fantasma: figure femminili tra identità e invisibilità 73
Ricomponendo i frammenti: in sintesi 87
Arcipelago di confini e identità. In chiusura di capitolo 94

3. Esperienze di frontiera nel microcosmo Grigioni: parallelismi e intersezioni **97**
Ketty Fusco: il passato che rivive *In quell'albergo sul fiume* 98
Riferimenti storici e autobiografici: relazioni tra testo e paratesto 100
Il ruolo centrale della memoria nel processo identitario 103
Identità in transito: il Grigioni e i confini della patria 108
Identità e appartenenza territoriale 112
L'àncora della memoria di Ketty Fusco: un bilancio 123

Spazi come paradigmi identitari: la memoria del territorio in Erica Pedretti 123
Harmloses, bitte 125
Le due dimensioni del sé 130
Gli spazi identitari di Erica Pedretti: in sintesi 139
Riflessioni sulla doppia appartenenza: Ketty Fusco e Erica Pedretti 144

4. I confini interni: un conflitto identitario 147
Gian Sulvèr, l'autoctono sovversivo di Göri Klainguti 148
Due prospettive al passo con, se non oltre, i tempi 149
Il progetto 151
Il ruolo della donna: la figura di Babina 156
L'educazione scolastica 158
Conflitto tra progresso istituzionale e libertà individuale 164
Concludendo: spunti per nuove strategie del sé 173
La disomogeneità del microcosmo Grigioni. Ponti tra differenze culturali 176
Ponti di Paolo Gir. *Un sogno* 178
L'adulterio. Il vate. Evviva Gesù. La processione. 184
Quando pioveva 189
La prospettiva di Paolo Gir 198
La polifonia ideologica nel microcosmo Grigioni: un bilancio 202

5. Plurilinguismo e confini. Spazi linguistico-culturali 205
Lingue che si intrecciano in *Drei Häuser* di Maria Colombo 207
Voci di identità: il multilinguismo in Göri Klainguti e *Gian Sulvèr* 224
Sulle tracce di Göri Klainguti 225
Riflessi simbolici delle differenze linguistico-culturali in *Gian Sulvèr* 231
Oralità vs. scrittura 234
In sintesi: considerazioni su lingua e identità in *Gian Sulvèr* 238
Il plurilinguismo di Alice Ceresa: identità e confini 240
Identità «mistilingue» 240
Il plurilinguismo, una questione sociale 243
Identità linguistica e territorio come spazio identitario 245
Ceresa traduttrice di Max Nyffeler e Gerold Späth 247
«Mistilingue» e traduttrice culturale: panoramica su due aspetti di Alice Ceresa 255
La polifonia linguistica del microcosmo Grigioni: un bilancio 256

6. Conclusioni. Risultati e prospettive **259**
Narrazioni identitarie tra confini e appartenenze 260
Microcosmi nel microcosmo Grigioni 264
Plurilinguismo e spazi culturali 266
Prospettive 267
Postludio 268
Ringraziamenti 271

7. Bibliografia **273**
Testi 273
Letteratura primaria 273
Archivio svizzero di letteratura (ASL), Berna 274
Studi 275
Volumi 275
Miscellanee 278
Articoli 279
Enciclopedie, Dizionari 282
Interviste 283
Indice delle illustrazioni 284

1. Introduzione

Questo volume nasce dalla rielaborazione della tesi di dottorato *Identità di confine e plurilinguismo: letterature del Grigioni tra il 1945 e il 1990*, parte del progetto FNS *Uno spazio di esperienza – tre letterature. Letture della svolta nel Grigioni dopo il 1945*. Il progetto si propone di indagare il contesto, le condizioni, gli strumenti e le forme attraverso cui le letterature dell'area alpina multilingue del Grigioni testimoniano, discutono ed elaborano i cambiamenti storici che hanno investito la regione sul piano culturale e sociale nel secondo dopoguerra. Il presupposto da cui muove la ricerca è che, soprattutto nei momenti di trasformazione storica, la letteratura costituisca una forma privilegiata di espressione del sentire individuale e collettivo. Essa diventa così non solo testimonianza, ma anche strumento di elaborazione dell'esperienza storica, contribuendo alla costruzione dell'immaginario sociale. Le coordinate temporali dell'indagine si collocano tra la fine della Seconda guerra mondiale e l'inizio degli anni Novanta, due snodi cruciali della storia contemporanea che hanno inciso profondamente anche sul contesto svizzero, contribuendo a ridefinire gli assetti culturali e simbolici della società. Lo spazio di riferimento è il microcosmo grigionese, un'area di intersezione linguistica e culturale entro cui il percorso intertestuale e plurilingue proposto mira a mettere in luce processi di costruzione e negoziazione delle identità.

Un aspetto peculiare del presente lavoro risiede nell'analisi di testi in tre lingue all'interno di un unico studio, una prassi ancora non pienamente consolidata negli studi letterari. Tale scelta è assunta nella consapevolezza dell'impossibilità di approfondire in egual misura e con pari rigore filologico ogni singolo dettaglio testuale nelle diverse lingue, ma è motivata dall'ipotesi che questo approccio metodologico possa aprire prospettive di analisi innovative e ancora poco esplorate. Si utilizza pertanto il plurale *letterature* per sottolineare la presenza di testi in tre lingue diverse, che tuttavia appartengono al medesimo insieme, ovvero *le letterature grigionesi*. Per quanto riguarda l'espressione *del Grigioni*, si rimanda all'intervento di Andrea Paganini, nel quale vengono descritte le varianti d'uso della terminologia legata a questo cantone.[1]

Il volume non si rivolge esclusivamente a un pubblico specialistico in italianistica, ma adotta un'impostazione volta a rendere espliciti anche elementi che in un contesto monolingue potrebbero essere dati per acquisiti, al fine di garantire la leggibilità dell'analisi in un'ottica comparativa e plurilingue. L'impostazione

1 Cfr. Paganini Andrea, *Il Grigioni, i Grigioni o il Grigione? E grigione o grigionese?* In «Il Grigione italiano», 21.2.2019, https://www.andreapaganini.ch/RASSEGNA_STAMPA_2019_files/paganinigrigionigri210219.pdf [ultima consultazione: 31.5.2025].

della ricerca è di natura culturale: i testi sono considerati come elementi di un quadro più ampio, esplorato attraverso l'analisi di modelli significativi nella loro specifica identità linguistica e letteraria. La presenza di tre lingue ufficiali nel territorio grigionese si riflette sulle relazioni socioculturali, sulla mentalità, sulla formazione culturale e, di conseguenza, sulla produzione letteraria. In questa prospettiva, ignorare tale pluralità linguistica risulterebbe metodologicamente riduttivo. Il lavoro si colloca inoltre al di là dei confini disciplinari tradizionali, ampliando e rielaborando criticamente alcuni modelli interpretativi consolidati negli studi letterari, tra cui l'idea di letteratura come sistema monolingue chiuso, l'approccio nazionale alle letterature basato sulla sovrapposizione tra lingua e identità, modelli di lettura filologica separati per singola lingua e, più in generale, approcci non integrati al plurilinguismo.

Oggetto e orientamento della ricerca

Nel panorama delle letterature grigionesi, accanto a numerose opere che aspirano a un riconoscimento nazionale o internazionale e che, anche grazie alle traduzioni, riescono a superare i confini linguistici e cantonali per raggiungere un pubblico più ampio, si distingue una cospicua produzione letteraria di carattere regionale. Si tratta di testi scritti da autori e autrici locali e rivolti ad un pubblico locale, in cui vengono affrontati temi che riflettono tanto gli interessi concreti quanto quelli ideologici della società, testimoniandone storicamente il sentire interno. La letteratura offre un percorso attraverso un secolo denso di cambiamenti, che si riflettono nei testi. Questi, a loro volta, entrano nell'immaginario collettivo influenzandone aspettative, modelli, mentalità e sensibilità: in tal modo contribuiscono sia al consolidamento di strutture tradizionali preesistenti, sia alla messa in discussione di determinati sistemi socioculturali, favorendo l'emergere di nuove configurazioni. Sulla base delle teorie intersezionali, del Neostoricismo di Stephen Greenblatt e degli Studi culturali e postcoloniali di Homi Bhabha, da cui il discorso si apre inoltre alla filosofia di Édouard Glissant,[2] la presente ricerca considera i testi come forme di simbolizzazione e trascrizione della realtà. Essa si fonda su un concetto ampio di letteratura, che include anche scritti non strettamente letterari, come interviste o lettere. Il focus è sulla *regione del Grigioni*. Con ‹letterature grigionesi› non si intendono cioè esclusivamente scritti di autori e autrici nati o vissuti nel cantone, ma piuttosto opere legate in modo significativo al territorio e alla società locale. Il corpus poliglotta include testi nelle tre lingue ufficiali grigionesi, italiano, tedesco e romancio, è quindi eterogeneo a livello linguistico, oltre che temporale.

2 Cfr. a tal proposito il paragrafo sull'approccio teorico.

L'indagine adotta un approccio interdisciplinare che attraversa i confini disciplinari e linguistici, considerando i testi come parte di un ampio e dinamico sistema di scambi. L'analisi è di tipo culturale: la *close reading* è affiancata da una lettura che tiene conto delle relazioni con il contesto storico-politico e con le dinamiche sociali. In questa prospettiva, la letteratura assume un ruolo centrale nei processi storico-sociali, svolgendo una duplice funzione: da un lato testimonia un determinato vissuto storico, dall'altro contribuisce alla produzione e alla diffusione di nuovi modelli sociali, soprattutto nei momenti di svolta.

Nonostante la disomogeneità del corpus, che riflette le caratteristiche del contesto, dalla ricerca emerge un filo conduttore che attraversa i decenni, indipendentemente dalla lingua e dal genere letterario: la volontà di rendere visibili, discutere, elaborare e superare i *confini* di varia natura che condizionano le dinamiche sociali, con particolare attenzione al loro ruolo nei processi di costruzione identitaria. L'esistenza dei confini non rappresenta una novità; ciò che risulta significativo è piuttosto la frequenza e le modalità con cui questi vengono messi in scena letterariamente. Questo fenomeno testimonia una tensione costante tra persistenza e trasformazione, tra continuità e rottura.

Ma perché tanto interesse nei confronti dei confini? La risposta risiede nelle caratteristiche dello *spazio d'esperienza Grigioni*, forgiato dai confini: non solo dalle frontiere geopolitiche verso l'estero, ma anche da quelle interne, determinate sia dalla configurazione alpina del territorio, che ha storicamente limitato gli scambi e le interazioni sociali, sia dalle differenze linguistiche e culturali che caratterizzano la regione. Il Grigioni si configura così come un microcosmo in cui convivono diversità, un orizzonte esperienziale fondato su strutture culturali eterogenee che, tuttavia, condividono una medesima esperienza storica. Il vivere al confine ha un'ambivalenza intrinseca: se da un lato l'inevitabile scambio tra differenze culturali arricchisce il campo di esperienza, aprendo al confronto con mondi diversi, dall'altro mette in discussione identità e tradizione all'interno di una peculiare realtà alpina, contraddistinta da una natura verticale e imponente che incide sulle dinamiche umane, una terra di transito che impone limiti e confronti. Il paesaggio del Grigioni non rappresenta soltanto il contesto storico-territoriale delle opere, ma diventa esso stesso elemento attivo dell'immaginario letterario.

L'obiettivo dell'indagine è analizzare le modalità e le finalità della messa in scena dei confini, osservandoli in relazione ai processi identitari. Nella prima parte del volume si analizzano le modalità attraverso cui le categorie dell'identità si costruiscono e si trasformano in contesti di frontiera, segnati dagli influssi dell'ambiente rurale e da un modello familiare di stampo patriarcale, ma anche dalla promiscuità culturale e dalle tensioni tra limiti e opportunità proprie dello spazio alpino, in particolare in relazione agli scambi tra strati e ambiti sociali favoriti, ad esempio, dal turismo. La seconda parte è invece dedicata al fenomeno

del plurilinguismo, con l'obiettivo di esaminare in che misura esso penetri nella scrittura degli autori e delle autrici, influenzandone forme, contenuti e processi di diffusione. Un'ulteriore prospettiva di analisi riguarda la traduzione: nello spazio d'esperienza grigionese, inteso come realtà linguistico-culturale plurale e in continua trasformazione, la traduzione non si configura soltanto come trasferimento da una lingua all'altra, ma anche come trasposizione di significati tra culture diverse e, al contempo, come strumento di indagine dei processi identitari.

Nello specifico, il volume analizza le rappresentazioni dell'alterità nei testi di Rezia Tencalla-Bonalini e Alice Ceresa, al centro dei quali emergono le dinamiche familiari e la riflessione sul ruolo della donna in rapporto al patriarcato (capitolo 2). Il capitolo 3 è dedicato alle dinamiche di frontiera geopolitica, ovvero ai confini esterni, e prende in esame vicende di espatrio e trasformazioni del sentimento di appartenenza, in cui la memoria assume un ruolo centrale come fattore identitario. Vengono inoltre indagati i confini interni al microcosmo grigionese (capitolo 4), rintracciabili sia a livello intratestuale sia nelle differenti posizioni assunte dagli intellettuali considerati. Infine, il capitolo 5 affronta il tema del plurilinguismo, inteso sia come elemento testuale sia come tratto identitario e strumento di dialogo interculturale.

Accanto alla lettura dei testi, il volume propone la ricostruzione di alcune biografie intellettuali, intese non come semplice narrazione biografica, ma come analisi dei percorsi formativi, culturali e ideologici degli autori e delle autrici. Tale prospettiva consente di osservare l'intreccio tra esperienza individuale e contesto storico, mettendo in luce le modalità attraverso cui esso si riflette nella produzione letteraria. Le scelte autoriali possono fornire indicazioni su tendenze ideologiche, correnti artistiche e contingenze storiche: esse rappresentano forme di costruzione del sé e manifestazioni del percorso intellettuale di autori e autrici che vivono, all'interno dello stesso microcosmo, tra più mondi. La letteratura diventa così, attraverso la sensibilità dell'autore o dell'autrice, anche luogo di proiezione dello stato d'animo di una collettività e assume una funzione sociale, configurandosi come elemento centrale nella costruzione dell'identità locale. Questa prospettiva integrata consente di osservare i testi sotto una luce nuova che ne valorizzi le peculiarità, nonché di comprendere come le esperienze e le influenze che li hanno plasmati li colleghino a dinamiche culturali più ampie, superando la loro dimensione strettamente locale e permettendone la sprovincializzazione.

Definito l'oggetto di ricerca, l'indagine affronta le principali questioni che ne articolano lo studio. In primo luogo, si analizzano le funzioni assunte dalla letteratura nel microcosmo di frontiera grigionese, inteso come testimonianza ed elaborazione della svolta socioculturale dal secondo dopoguerra al 1990. Un secondo asse riguarda il ruolo dell'identità plurilingue nel processo creativo letterario: la ricerca ne indaga la funzione di mediazione culturale e la sua influenza

nella costruzione delle opere per quanto riguarda forme, contenuti e modalità di diffusione. Ulteriore ambito di analisi è il rapporto tra le tematiche dei testi e l'esperienza storica degli autori e delle autrici, nonché i modelli di scrittura adottati in relazione alla tradizione e alle dinamiche di straniamento. In tale prospettiva, si interroga la distinzione tra una letteratura rivolta verso l'esterno e una letteratura che osserva il Grigioni dall'esterno, attraverso le categorie di punto di vista interno ed esterno. L'ipotesi di fondo è che la letteratura non si configuri unicamente come specchio della realtà storica, ma come strumento attivo di interpretazione delle dinamiche di un'epoca. Gli autori e le autrici utilizzano infatti la scrittura in modo strategico per rendere visibili realtà e tematiche significative per il proprio pubblico.

I testi esaminati mettono così in discussione strutture sociali di tipo tradizionale, quali la famiglia patriarcale, la scuola e le istituzioni, proponendo talvolta modelli alternativi. Al tempo stesso, la letteratura disegna una mappa culturale del microcosmo grigionese, evidenziandone i confini esterni e interni, e conservando la memoria di esperienze di espatrio e integrazione. Ne emerge una rappresentazione delle differenze culturali non riconducibile alla sola alterità dello straniero, ma intrinseca alla condizione stessa di uno spazio di frontiera plurilingue e montano.

Contesto storico-territoriale

Trasformazione dello stile di vita, dislocazione dei punti di riferimento e cambiamento del modo di pensare sono caratteristiche dello sviluppo delle società, fanno parte della storia e non sono di certo un fenomeno circoscritto alla seconda metà del Novecento.[3] Tuttavia, a partire dal 1945 i processi di sviluppo economico, produttivo e di comunicazione assumono nel Grigioni dimensioni inedite, soprattutto per l'accelerazione con cui avvengono. Nel secondo dopoguerra si assiste a una trasformazione del territorio e della società senza precedenti. Anche le attività culturali sono risucchiate dal vortice innovativo e liberale, ampliando l'orizzonte di intellettuali e artisti a dimensioni fino ad allora sconosciute o irraggiungibili.

Se tanti sono i vantaggi della svolta, grande è tuttavia la sua ambivalenza intrinseca: l'incrinatura di strutture può infatti rivelarsi un'esperienza traumatica che crea disorientamento nell'individuo. Un esempio emblematico di tale ambivalenza riguarda la configurazione geografica del Grigioni: la verticalità territoriale ha sempre limitato drasticamente la mobilità degli abitanti, circoscrivendo anche i rapporti sociali. Questo ha fatto sì che tradizioni e usi (l'intero patrimonio

3 Cfr. Goschler Constantin, Graf Rüdiger, *Europäische Zeitgeschichte seit 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, preso di riferimento per l'intero paragrafo, in particolare p. 121.

socioculturale) rimanessero saldi per lunghi periodi, al sicuro in una struttura sociale rimasta sotto molti aspetti statica. A partire dal secondo dopoguerra, tuttavia, un concatenarsi di eventi porta a un progressivo arricchimento degli scambi culturali: il miglioramento tecnologico consente una maggiore mobilità, l'informazione circola con più rapidità e cresce la curiosità della popolazione nei confronti delle realtà straniere. In questo processo si collocano anche i residui dell'irredentismo,[4] le stratificazioni residue di precedenti immaginari identitari e linguistici, legati all'area italo-svizzera e alpina. Tale curiosità deriva, da un lato, dalla nuova promiscuità linguistica e culturale dovuta al flusso di migranti e turisti che raggiungono il Grigioni; dall'altro, dai viaggi degli intellettuali grigionesi, che, instaurando contatti culturali verso l'esterno, accolgono gli stimoli di una dimensione sempre più sovraregionale. Un ruolo importante svolge inoltre la fuga di letterati, in particolare italiani, in territorio elvetico durante la Seconda guerra mondiale;[5] questi chiedono asilo politico e si stanziano nel Grigioni, che, «favorito forse dal suo statuto di cantone trilingue, sembra predestinato all'integrazione di rifugiati di varie nazionalità e culture»,[6] stringono amicizie e attivano un vivace scambio intellettuale con letterati e operatori culturali locali. Ne nascono progetti congiunti, dettati dal crescente desiderio di superare i confini sia territoriali che artistici. In ambito grigionese spicca la figura centrale e poliedrica del sacerdote Felice Menghini (1909-1947), stimato autore di poesie, studioso di argomenti storici e letterari su temi grigionesi. L'attività per la quale viene ricordato maggiormente è quella di operatore culturale:

> fu redattore della pagina letteraria de «Il Grigione italiano» e fondò durante la guerra mondiale (presso la tipografia di famiglia) la collana «L'ora d'oro» che offrì, in quegli anni tempestosi, una specie di porto sicuro alle lettere italiane.[7]

«L'ora d'oro» contribuì a «consolidare l'identità culturale della Val Poschiavo, ma anche a sprovincializzarla e a renderla protagonista dell'avanguardia letteraria del

4 Cfr. Valsangiacomo Nelly, *Separazioni e contatti. Una lettura storica di confine e frontiere alpine*, in *Vivere e capire le frontiere in Svizzera*, a. c. di Oscar Mazzoleni e Remigio Ratti, Locarno, Armando Dadò Editore, 2014.

5 A tal proposito, un caso importante è quello di Alice Ceresa: «È proprio a Zurigo che conobbe Luigi Comencini, Franco Fortini e Ignazio Silone: fuoriusciti italiani che contribuirono profondamente alla sua formazione intellettuale», da *Incontro di Eros Bellinelli con Alice Ceresa,* RSI Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, 1967, https://lanostrastoria.ch/entries/J5N78YaOXk6 [ultima consultazione: 18.12.2024].

6 Cfr. Zendralli Arnoldo Marcelliano, *Profughi italiani nel Grigioni*, Poschiavo, Menghini, 1949, in *Un'ora d'oro della letteratura italiana in Svizzera*, a. c. di Andrea Paganini, Locarno, Armando Dadò Editore, 2006, p. 29.

7 Fasani Remo, *Felice Menghini, poeta, prosatore e uomo di cultura*, Locarno, Pro Grigioni italiano e Armando Dadò, 1995, in *Scrittori del Grigioni italiano*, a. c. di Antonio e Michèle Stäuble, Locarno, Armando Dadò Editore, 2008, p. 158.

suo tempo».[8] Vi pubblicano rifugiati politici italiani, tra cui Giancarlo Vigorelli, Giorgio Scerbanenco o Piero Chiara. L'integrazione culturale, unita alla consapevolezza dettata dal plurilinguismo, sono il motore di una fervente produzione letteraria che dal dopoguerra si estende ai decenni seguenti, dando voce polifonica alle vicende di una regione di confine in uno dei periodi più turbolenti della storia moderna.

È questo il contesto di produzione letteraria in cui nascono i testi scelti: accanto ad alcune opere che fanno parte del panorama letterario grigionese più conosciuto, come quelle di Erica Pedretti, Göri Klainguti o Paolo Gir, la ricerca propone inediti, tra cui i racconti giovanili di Alice Ceresa, o libri pubblicati ma attualmente fuori catalogo, come quelli di Rezia Tencalla-Bonalini e Ketty Fusco. Queste voci, rimaste a lungo marginali nella critica, non possono essere considerate secondarie: esse occupano infatti un ruolo significativo nel discorso sia letterario sia storico. Le tematiche che propongono presentano forti affinità e oltrepassano i confini linguistici, delineando una continuità che ne conferma la rilevanza sociale e che evidenzia, al tempo stesso, la stretta connessione tra produzione letteraria e trasformazioni strutturali del dopoguerra nel cantone dei Grigioni.

Stato dell'arte

Nonostante si tratti di tre letterature ufficiali, sino a oggi non sono noti studi a larga scala che si addentrino sincronicamente nei tre campi linguistici grigionesi e li mettano a confronto, allontanandosi dai campi di ricerca distinti in isole linguistico-culturali. Permangono dunque lacune nella ricerca che richiedono ulteriore approfondimento.

Studi di rilievo sulla letteratura grigionese nel dopoguerra si trovano soprattutto nell'ambito della retoromanistica:[9] essi dimostrano come la letteratura abbia coperto un ruolo fondamentale nella costruzione e nel mantenimento dell'identità romancia, contribuendo all'affermazione della sua autonomia rispetto alle altre lingue ufficiali del cantone. Nel secondo dopoguerra, in particolare la letteratura in lingua romancia non può ignorare i rapidi cambiamenti sociali dovuti al declino

8 Paganini Andrea, *L'ora d'oro*, Collana di varia letteratura, Edizioni di Poschiavo, https://www.andreapaganini.ch/LORA_DORO_DI_FELICE_MENGHINI.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

9 Come principali punti di riferimento si considerano quattro opere fondamentali: Bezzola Reto R., *Litteratura dals rumauntschs e ladins*, Chur, Lia Rumantscha, 1979; Billigmeier Robert, *Land und Volk der Rätoromanen*, Frauenfeld, Verlag Huber, 1983; Deplazes Gion, *Die Rätoromanen: ihre Identität und Literatur*, Disentis/Mustér, Desertina Verlag, 1991; Riatsch Clà, Lucia Walther, Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit *1860*, Chur, Romanica Raetica, nr. 11/12, SRR, 1993.

della piccola agricoltura tradizionale, ai conflitti generazionali e alla migrazione giovanile: fenomeni che, pur non riguardando solo la comunità linguistica in senso stretto, mettono a rischio l'esistenza stessa della lingua e della cultura romancia, favorendo l'adozione di idiomi più diffusi e funzionali all'apertura verso l'esterno. Attraverso l'uso della lingua madre, gli autori romanci trovano un modo per esprimere la loro visione del mondo, trasmettendo tradizioni e raccontando la vita nelle valli alpine.[10]

Per quanto riguarda la letteratura tedesca grigionese, la cui ricezione rimane un campo poco esplorato in prospettiva internazionale, un punto di riferimento cruciale è rappresentato dal volume *Salti di lingua* del 2018.[11] Questa raccolta di saggi si distingue per aver posto al centro dell'indagine l'estetica dei testi multilingui, superando la frammentazione delle ricerche monolingui. Il volume esplora infatti fenomeni complessi quali la scrittura bilingue, le auto-traduzioni e le traduzioni, ma anche i fenomeni interni al testo di contatto e mescolanza linguistica. Attraverso questi contributi, diventano visibili poetiche del plurilinguismo letterario che, pur avendo le loro radici specifiche nel Grigioni, si manifestano con caratteristiche che trascendono i confini locali, offrendo un modello di analisi interdisciplinare che coinvolge germanistica, retoromanistica, italianistica e scienze della traduzione.

Una visione panoramica sulle tre letterature grigionesi permette di osservare come la lingua di appartenenza condizioni direttamente l'esperienza storica: mentre la produzione letteraria italiana è profondamente segnata dalla guerra, un conflitto che attraversa i confini dall'Italia alla Svizzera, le opere in romancio e tedesco mostrano una minore permeabilità a questa tematica, che trattano solo puntualmente concentrandosi prioritariamente su altre questioni sociali. Per la cultura e la letteratura del Grigioni italiano il dopoguerra ha rappresentato una fase di discontinuità, ma al tempo stesso un periodo di grande produttività. Nel 1918 Arnoldo Marcelliano Zendralli fonda l'associazione *Pro Grigioni Italiano*, che, con lo scopo di mantenere l'identità linguistica della minoranza italiana, funge da piattaforma per pubblicazioni di autori e autrici, tra cui Rezia Tencalla-Bonalini, Remo Fasani o Paolo Gir, nonché contributi da parte di italianisti e studiosi dei dialetti locali, come Reto Roedel. Si assiste a una fervida produzione letteraria, che non solo aiuta la divulgazione di opere in lingua italiana contribuendo a rinforzare il senso di appartenenza culturale, ma favorisce anche gli scambi tra intellettuali. Fonte decisamente importante è la rivista *Quaderni grigionitaliani,*

10 Cfr. a tal proposito anche Camartin Iso, *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden. Interpretationen, Interviews*, Disentis/Mustér, Desertina Verlag, 1976.

11 *Sigls da Lingua, Sprachsprünge, Salti di lingua, Poetiken literarischer Mehrsprachigkeit in Graubünden*, a. c. di Christa Baumberger, Mirella Carbone e Annetta Ganzoni, Zürich, Chronos Verlag, 2018.

rivista trimestrale fondata nel 1931 dallo stesso Arnoldo Marcelliano Zendralli e attiva tutt'oggi, che «si rivolge a persone interessate alla letteratura italiana in Svizzera, alla storia, all'arte e in generale alla cultura».[12] Vi vengono pubblicate recensioni nonché estratti di opere letterarie di autori e autrici grigionesi che operano nella regione, ma viene dedicato spazio anche a espatriati, con l'intenzione di valorizzare la tradizione linguistico-culturale e il patrimonio identitario. Si tratta di materiale assai prezioso per la comprensione sia del contesto di produzione dei testi, sia dell'orizzonte di riferimento di scrittori e scrittrici: le letture critiche sono infatti spesso redatte da autori grigionesi stessi, colleghi e amici. Anche la letteratura secondaria presenta dunque una prospettiva interna sui fenomeni letterari. Un esempio che offre uno sguardo particolarmente chiaro e approfondito sulla situazione della regione nel periodo tra le due grandi guerre si trova nel volume 58 del 1989, in cui Remo Fasani ricorda la figura di Zendralli, riportando la visione che ispirò la nascita della *Pro Grigioni Italiano* (scritta nella prefazione al primo numero dei *Quaderni grigionitaliani* nel 1931):

> Le valli grigioni italiane sono chiamate a una bella funzione nella trina Comunità retica, e col Ticino, ad altrettale funzione nella trina Comunità elvetica. Ma come attendervi? Sono queste nostre Valli quattro piccoli lembi di terra, separati tra loro dai massicci insormontabili delle Alpi, semiestranee l'una all'altra per ragioni d'ogni ordine, ma particolarmente d'indole storica, con una popolazione intelligente e operosa, però poco numerosa (1/10 di quella del Cantone, 1/4 di quella della Svizzera italiana), ed ancora distribuita in non meno di 28 villaggetti, in condizioni economiche disagiate, dacché l'apertura delle grandi arterie ferroviarie ha stroncato il traffico attraverso i loro tre bellissimi valichi alpini, in condizioni culturali difficilissime.[13]

Esiste inoltre un'accurata documentazione delle attività di chi scrive in lingua italiana all'interno di alcune antologie, che presentano in ordine cronologico una scelta di produzioni letterarie accompagnate da notizie biografiche sugli autori.

> Questa antologia vuol presentare una scelta significativa della produzione letteraria di una minuscola zona di frontiera, il Grigioni italiano, estremo lembo meridionale del cantone dei Grigioni e estremo lembo settentrionale del territorio di lingua italiana.[14]

L'antologia di Antonio e Michèle Stäuble, *Scrittori del Grigioni italiano* del 1998, nasce come seguito dell'antologia *Pagine grigionitaliane* pubblicata da Arnoldo

---

12 Zendralli Arnoldo Marcelliano, *Pagine grigionitaliane I e II*, Poschiavo, Menghini, 1956-1957.

13 Fasani Remo, *Arnoldo Marcelliano Zendralli*, in «Quaderni grigionitaliani», n. 58, 1989, pp. 197-205, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=qgi-001%3A1989%3A58%3A%3A209&referrer=search#4 [ultima consultazione: 31.5.2025].

14 *Scrittori del Grigioni italiano*, a. c. di Stäuble, 2008, cit., p. 13.

Marcelliano Zendralli nel 1956[15] e di quella di Remo Bornatico del 1985 dal titolo *Pubblicisti, scrittori e poeti di Val Poschiavo*.[16] Altro volume di interesse, più recente, è *Höhen, Täler, Zauberberge. Literarische Wanderungen in Graubünden* a cura di Andrea Bellasi,[17] che indaga le relazioni tra testo e territorio, spesso rilette e interpretate da altri intellettuali locali. Importanti spunti d'indagine vengono inoltre offerti dai due volumi *Vivere e capire le frontiere in Svizzera* a cura di Oscar Mazzoleni e Remigio Ratti[18] e *«Chi sono io? Chi altro c'è lì?» Prospettive letterarie della e sulla Svizzera italiana* curato da Tatiana Crivelli e Laura Lazzari. Il primo tematizza «il fenomeno delle frontiere come un viatico privilegiato per capire le trasformazioni del nostro tempo»[19] e tratta il concetto poliedrico di confine, parte dalla storica «rappresentazione delle frontiere come entità fisse e stabili»[20] per discuterne poi il fenomeno

> onnipresente nelle nostre società: manifestazione di un limite, di una differenziazione, di una barriera sociale, culturale, politica, economica, ma anche, nello stesso tempo, punto di contatto, di mediazione e di comunicazione, espressione di spazi intermedi.[21]

Il secondo volume, pubblicazione degli Atti del convegno della *American Association for Italian Studies* tenuto nel 2014 presso l'Università di Zurigo,[22] propone a sua volta interventi di diversi studiosi sul tema dello spaesamento, dell'identità letteraria di confine, del ruolo delle frontiere politico-geografiche e culturali nella letteratura, sia per quanto riguarda l'atto creativo che la divulgazione. Parla dell'esilio nelle sue diverse forme e accezioni, fattore fisico e contingente che diventa condizione esistenziale. Partendo dalla realtà letteraria della Svizzera italiana, il libro propone riflessioni che si estendono a interpretazioni di orizzonte molto più ampio, come afferma Laura Lazzari:

> … ci auguriamo che esso [questo volume] offra al suo pubblico uno stimolante percorso, non tanto, o non solo, attraverso una regione periferica della letteratura in lingua italiana ancorata a una sua tradizione identitaria e culturale, ma anche in una di quelle patrie immaginarie che sono attualissimo patrimonio comune dell'esperienza di sradicamento dell'intellettualità contemporanea: dato che, per dirla

15 Zendralli Arnoldo Marcelliano, *Pagine grigionitaliane I e II*, 1956-1957, cit.
16 Bornatico Remo, *Pubblicisti, scrittori e poeti di Valposchiavo*, Chur, edizione propria, 1985.
17 *Höhen, Täler, Zauberberge. Literarische Wanderungen in Graubünden*, a. c. di Andrea Bellasi, Zürich, Rotpunkt Verlag, 2004.
18 *Vivere e capire le frontiere in Svizzera*, a. c. di Oscar Mazzoleni e Remigio Ratti, Locarno, Armando Dadò Editore, 2014.
19 *«Chi sono io? Chi altro c'è lì?» Prospettive letterarie della e sulla Svizzera italiana*, a. c. di Tatiana Crivelli e Laura Lazzari, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, p. 11.
20 *Vivere e capire le frontiere in Svizzera*, a. c. di Mazzoleni e Ratti, 2014, cit., p. 10.
21 Ivi, p. 9.
22 Cfr. *«Chi sono io? Chi altro c'è lì?» Prospettive letterarie della e sulla Svizzera italiana*, a. c. di Crivelli e Lazzari, 2015, cit., p. 9.

> ancora una volta con il Rushdie su cui abbiamo aperto queste pagine, solo chi scrive da un «altrove» con la consapevolezza di farlo sa, alla fine, «parlare in modo appropriato e concreto di un argomento di significato e di richiamo universale».[23]

La presente ricerca adotta un approccio analogo, proponendo, oltre a un approfondimento critico dei testi delle letterature del Grigioni tra il 1945 e il 1990, una riflessione più ampia sul valore dell'espressione letteraria in uno dei periodi cruciali della storia contemporanea.

Teoria, metodo e fonti: un crocevia

Il presente lavoro si propone, da un lato, di osservare l'impatto che le trasformazioni storico-culturali avvenute nel Grigioni nella seconda metà del XX secolo hanno avuto sulla produzione letteraria, con particolare attenzione ai fenomeni di rottura con la tradizione e al ruolo dei confini nelle costruzioni identitarie, e, dall'altro, di analizzare il ruolo che la letteratura stessa svolge all'interno del proprio contesto sociale. Per affrontare la complessità di queste tematiche, è necessario adottare strumenti teorico-metodologici adeguati, capaci di cogliere le stratificazioni del testo, i suoi movimenti interni e la sua relazione dinamica con un contesto in trasformazione, interpretandolo da una prospettiva culturale. Serve cioè una metodologia che consideri i testi letterari anche come oggetti storici, mettendo in rapporto le strategie rappresentative con l'insieme delle pratiche sociali e culturali che fanno parte del contesto storico in cui tali testi si inseriscono.[24] Ne consegue il riferimento a modelli di analisi e interpretazione del testo di tipo dinamico e interdisciplinare. Come afferma anche Claudia Cao,[25] le teorie letterarie non possono più essere concepite per compartimenti stagni; l'analisi dell'opera letteraria richiede piuttosto la padronanza di una molteplicità di approcci e un'apertura costante a prospettive differenti, dal momento che nessuna interpretazione può mai definirsi oggettiva e assoluta.

La scelta dei princìpi teorici a cui far riferimento è stata dettata dalla lettura del corpus, che è volutamente eterogeneo. Una volta individuate le nozioni teoriche specifiche utili all'indagine, si profila un percorso attraverso il quale i punti in comune alle diverse teorie vengono identificati, armonizzati e quindi utilizzati

23 Rushdie Salman, *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991, p. 16. Nota nel testo, ivi, pp. 15-16.

24 Cfr. Ceserani Remo, *Breve guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2003, p. 240.

25 Cao Claudia, *Federico Bertoni, Letteratura. Teorie, metodi, strumenti. Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Ed. C. Pieralli/T. Spignoli, in «Between», X.19, 2020, www.betweenjournal.it [ultima consultazione: 9.10.2023].

quali strumenti d'analisi. Queste intersezioni teoriche creano una sorta di mappa di orientamento per l'indagine dei testi scelti, la quale servirà sia a tener saldo il filo conduttore della ricerca, che si sviluppa attorno a fenomeni specifici ma attraversa terreni socioculturali assai diversi tra loro, sia a delineare una panoramica delle metamorfosi di cui società e letteratura del tempo sono protagoniste. Sorretti da questa rete, si avrà la possibilità quindi di effettuare un'analisi a modello, entrare nel dettaglio delle singole realtà rappresentative scattandone delle istantanee che poi, affiancate l'una alle altre, costituiranno il paesaggio entro cui si sono formati i discorsi culturali.[26]

Le tesi di base a cui si appoggia principalmente la presente analisi sono quelle del Neostoricismo,[27] degli studi postcoloniali di Homi Bhabha,[28] dell'approccio intersezionale[29] e del pensiero di Édouard Glissant.[30] Puntualmente le indagini faranno riferimento inoltre ad alcuni concetti dei Border Studies, così come alle teorie sulla memoria, ad esempio di Aleida Assmann, e del plurilinguismo.[31] Nello specifico, è interessante il comune presupposto di queste teorie, secondo cui in ogni rappresentazione letteraria esiste un intreccio immanente di diversi assi identitari e, di conseguenza, la sovrapposizione di diverse forme di gerarchia e discriminazione. Attraverso tale prospettiva, il discorso letterario focalizza le dinamiche delle relazioni culturali e di genere all'interno di un determinato contesto storico-territoriale.[32]

Se Neostoricismo e studi postcoloniali sono teorie con prassi consolidate nell'ambito della critica letteraria, l'utilizzo del metodo intersezionale è ancora in fase sperimentale. Intersezionalità è un termine usato in ambito sociologico

---

26 A tal proposito cfr. l'approccio intersezionale esposto in seguito, in particolare il saggio di Camilotti Silvia e Crivelli Tatiana, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017.

27 Cfr. ad esempio: voce *Neostoricismo* a. c. di Luca Crescenzi, in *Dizionario degli studi culturali* a. c. di Michele Cometa, http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

28 Cfr. Bhabha Homi, *I luoghi della cultura,* trad. a. c. di Antonio Perri, Roma, Meltemi editore, 2001, titolo originale The *Location of Culture*, London e New York, Routledge, 1994.

29 Le fonti verranno esposte in seguito.

30 «Scrittore francese della Martinica (Sainte-Marie, Martinica, 1928 - Parigi 2011). Influenzato nelle prime opere dal surrealismo, autore di poesie, romanzi e ~~di~~ saggi, si è interessato ai problemi dell'identità nazionale in epoca postcoloniale. Tra i suoi saggi più importanti vanno citati *Poétique de la relation* (1990; trad. it. 2005), la sua opera più sistematica sulla situazione coloniale, e *Introduction à une poétique du divers* (1996; trad. it. 1998), in cui si propone l'idea di una continua ‹creolizzazione di tutte le culture›.» Voce *Édouard Glissant* in Enciclopedia Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/edouard-glissant/ [ultima consultazione: 24.4.2023].

31 Le fonti verranno esposte in seguito.

32 Cfr. *Dritte Räume. Homi Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion,* a. c. di Anna Babka, Julia Malle, Matthias Schmidt, Wien-Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012, p. 9.

e giuridico, introdotto nel 1989 dalla giurista e attivista statunitense Kimberlé Crenshaw con il saggio

> *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*[33] per parlare della molteplicità e simultaneità dei sistemi di oppressione che rendevano le donne afroamericane subalterne o che le cancellavano del tutto all'interno dei discorsi e dei movimenti femministi e per l'affermazione dei diritti civili. Senza la chiave intersezionale, scriveva Crenshaw, sarebbe stato impossibile comprendere l'esperienza delle donne nere.[34]

In particolare due volumi, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea* di Silvia Camilotti e Tatiana Crivelli del 2017[35] e *Intersezionalità e genere* di Anna Mongibello e Katherine E. Russo del 2021[36] approfondiscono il metodo di applicazione della nozione di intersezionalità all'analisi letteraria. Il concetto è adottato come cornice teorico-metodologica in numerosi ambiti di ricerca, come affermano Mongibello e Russo, ed è potenzialmente applicabile a tutte le categorie. In questo caso rappresenta una metodologia critica utile per l'analisi delle dicotomie identità-alterità, inclusione-esclusione, restrizione-mobilità con cui si confrontano i personaggi da una prospettiva nuova, che lancia una sfida «inter-categoriale» e accavalla prospettive trasversali[37] mettendole in relazione tra loro.

Kontextverschiebung – spostamento di contesto

Se sia la malleabilità di un approccio intersezionale sia l'universalità dei principi neostoricisti costituiscono indubbiamente validi strumenti d'indagine per la presente ricerca, può tuttavia sembrare problematico l'utilizzo degli studi postcoloniali, i quali rimandano a specifiche collocazioni geo-culturali delle esperienze di colonizzazione. Quindi, perché e come applicare teorie postcoloniali alla letteratura del Grigioni, cantone montano di una Svizzera stabile, sovrana e neutrale? L'indagine intende mostrare come, nel Grigioni, la convivenza di diversi modelli identitari dipenda non solo dal plurilinguismo del cantone e dal radicato sistema patriarcale, ma anche da fattori esterni che penetrano nel tessuto sociale. Tali processi sono percepiti dagli intellettuali come forme di colonizzazione cul-

---

33 Crenshaw Kimberlé, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, Chicago, University of Chicago Legal Forum, 1989, https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf [ultima consultazione: 31.5.2025].

34 *Intersezionalità e genere*, a. c. di Anna Mongibello e Katherine Russo, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2021, p. 9.

35 Camilotti e Crivelli, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, 2017, cit.

36 Cfr. *Intersezionalità e genere* a. c. di Anna Mongibello e Katherine Russo, 2021, cit.

37 Cfr. ivi, p. 10.

turale e vengono rielaborati sul piano letterario, contribuendo alla loro iscrizione nell'immaginario collettivo.

Per interpretare la letteratura del periodo scelto è importante mettere in luce, da una parte, i meccanismi interni di potere preesistenti che regolavano le relazioni tra classi e generi, ovvero i rigidi sistemi di opposizione binaria che hanno condizionato storicamente i processi identitari sia individuali che collettivi; dall'altra, individuare in che modo la colonizzazione culturale ed economico-tecnologica avvenuta a partire dal 1945 abbia modificato la società e la sua mentalità. Una lettura postcoloniale non pone al centro dell'attenzione punti fissi, ma i processi di trasformazione che si sviluppano all'interno di un contesto soggiogato, mette in evidenza dunque i meccanismi di oppressione, ma anche le reazioni a esso, le dinamiche di scambio che attraversano gli strati sociali, nonché le strategie di evasione proprie di queste realtà, che sono irrinunciabili elementi di costruzione identitaria. Da quest'ottica, parlare di uno ‹spazio postcoloniale› significa quindi intendere uno spazio di transazioni e superamento di confini[38] che non dipende da vicende storiche e posizione geografica specifiche. Ed è così che si desidera osservare la letteratura del Grigioni, quale *spazio postcoloniale*, considerando il ruolo centrale che nel suo dinamismo interno svolgono la stratificazione sociale[39] e i meccanismi di potere, nelle relazioni sia familiari che in quelle multiculturali. Questa scelta trova conferma in un intervento della studiosa Anna Babka riferito all'ampio spettro di significati e utilizzi del concetto di ‹postcoloniale›, il quale varia a seconda della formulazione dei quesiti, del contesto e della disciplina. Babka distingue tra due orientamenti della critica letteraria postcoloniale: l'uno si concentra sulla lettura di testi coloniali in senso stretto così come sul ruolo che questi testi svolgono nella costruzione dei contesti sociale e storico, l'altro si focalizza sulla lettura di determinati tropi, strutture e figure che sono fondamentali per il discorso postcoloniale e che sono efficaci anche in testi che non appartengono propriamente alla letteratura coloniale.[40]

38 Cfr. Bhabha Homi, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., p. 170.

39 «In sociologia, s. sociale, distribuzione differenziale, su scala di superiorità o inferiorità relativa, delle unità dei sistemi sociali, cioè la collocazione degli individui o gruppi su diversi strati, oggetto di valutazione sociale e distinti in base a parametri (il prestigio, la funzione, ecc.)». Voce *stratificazione* in Vocabolario Treccani, https://www.treccani.it/vocabolario/stratificazione [ultima consultazione: 19.4.2023].

40 Cfr. *Dritte Räume. Homi Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion,* a. c. di Babka et al. 2012, cit. p. 126. Cfr. anche Babka Anna, *In-side-out the Canon. Postkoloniale Theorien und Gendertheorien als Perspektiven für die germanistische Literaturwissenschaft,* in *A Canon of Our Own*, a. c. di Marlen Bidwell-Steiner, Karin Wozonig, Innsbruck/Wien/Bozen, Studien Verlag, 2006, pp. 117-132, traduzione libera mia. A tal proposito cfr. anche: *Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien.* 2. Auflage, a. c. di Patricia Purtschert, Barbara Lüthi e Francesca Falk, Bielefeld, transcript Verlag, 2013.

Fare una lettura postcoloniale della letteratura del Grigioni implica il processo che lo studioso Daniel Romuald Bitouh, nel suo saggio *Liminalität, Hybridität und Identität*,[41] definisce *Kontextverschiebung*, ovvero un trasferimento di contesto che trasporti il sistema d'analisi dall'ambito coloniale a quello grigionese, in questo caso. È evidente che uno spostamento di contesto implica uno spostamento di significato. Applicare cioè una lettura postcoloniale alla letteratura del Grigioni significa usare gli stessi strumenti con cui Bhabha indaga le realtà afroamericane, ad esempio, adattando però l'interpretazione del testo alla specificità della situazione storica entro cui esso si colloca, a un altro tipo di colonizzazione entro cui i sistemi di oppressione assumono significato e modalità chiaramente diversi.

Il trasferimento di contesto nell'analisi letteraria genera un primo incrocio teorico. Esso è sostenuto infatti non solo da Bitouh, ma anche dalle teorie neostoriche di Greenblatt, come afferma lo studioso Luca Crescenzi:

> Greenblatt descrive il fine della pratica interpretativa neostoricista come il tentativo di analizzare le circostanze storiche della produzione e della consunzione originarie dei testi letterari in relazione alle nostre (Greenblatt 1991). Ciò implica però l'accettazione pacifica di una continua ridefinizione dell'ottica interpretativa, la quale, ovviamente, stabilisce cosa sia rilevante per il proprio presente in base alla posizione storica che di volta in volta occupa e, dunque, scopre significati sempre diversi nell'opera d'arte a seconda della contingenza che di volta in volta la determina.[42]

Greenblatt sottolinea il valore di un trasferimento di contesto dall'ottica temporale, introduce cioè uno strumento di analisi che instaura una relazione tra le dimensioni *tempo di stesura* / *tempo di lettura* del testo e permette di rivalutare il valore semantico dei testi da una prospettiva stratificata, sia storica che contemporanea, incontrando felicemente gli scopi della presente ricerca.

Le rappresentazioni simboliche: scelta del corpus

«Non c'è via d'uscita dalla contingenza» (Greenblatt 1988)[43]

Centrale per la presente indagine è considerare i testi letterari come rappresentazioni simboliche delle dinamiche di uno specifico contesto storico. La lettura consente, da un lato, di individuare e ricostruire il percorso intellettuale di autrici

41 Bitouh Daniel Romuald, *Liminalität, Hybridität und Identität*, in *Dritte Räume*, a. c. di Babka et al. 2012, cit., pp. 167-179.

42 Voce *Neostoricismo* a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

43 Greenblatt Stephen J., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988; citazione in *Neostoricismo* a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

e autori e il loro ruolo all'interno della comunità; dall'altro, di cogliere le strutture sociali, la mentalità e i sistemi di valori dell'epoca, osservandone le trasformazioni e interpretandone motivi e modalità. I testi vengono dunque assunti sia come documenti, ovvero testimonianze storiche di una collettività in un determinato contesto spazio-temporale, sia come agenti di formazione dei modelli a cui quella stessa comunità si orienta. In quest'ottica, la ricerca assume come principale riferimento la critica neostoricista, secondo cui i testi non costituiscono unità chiuse in se stesse, ma si configurano come parte di un sistema più ampio, entro il quale interagiscono e si influenzano reciprocamente.[44] Come afferma Luca Crescenzi nel *Dizionario degli studi culturali*:

> l'obiettivo del neostoricismo è l'individuazione ed esplicazione delle diverse forme di energia sociale circolanti nei testi di una determinata epoca o di un determinato luogo storico, in quanto realtà decisive per la costruzione di qualsiasi discorso culturale, artistico, critico o filosofico. Per energia sociale si intende, in questo caso, la massa effettivamente circolante delle concezioni tradizionali, ereditate o, comunque, condivise da un tempo e un luogo, e costantemente presente in ogni momento dell'articolazione del discorso culturale generato da quel tempo e da quel luogo stessi. Si intende cioè l'insieme dei pre-giudizi che orientano più o meno inconsapevolmente il lavoro dell'autore di un testo (laddove il termine testo va accolto nell'accezione ampia condivisa dalla teoresi poststrutturalista) e costituiscono lo sfondo immanente a ogni espressione culturale.[45]

Il Neostoricismo sostiene quindi che la letteratura sia intrinsecamente influenzata tanto dall'esperienza, quanto dalle contingenze socio-territoriali e che ne rielabori necessariamente i pre-giudizi, ossia le strutture fisse e tradizionalmente radicate (gli stereotipi di cui parla anche Homi Bhabha, come si vedrà in seguito), sotto forma di rappresentazioni simboliche. La lettura esegetica del critico permette di misurare la forza sociale di tali pre-giudizi, interpretandone dimensione e ruolo in relazione alla collettività; viene a delinearsi così il profilo del contesto storico-culturale in cui sono inseriti i testi, che va oltre i fatti e dentro l'esperienza. A ritroso, le rielaborazioni artistiche dei pre-giudizi, le rappresentazioni simboliche, sono a loro volta motori di scambio: in quanto riconoscibili a livello collettivo, scatenano sentimenti di identificazione da parte del pubblico e propongono modelli alternativi che assumono un forte «valore orientativo all'interno della società che

44 Cfr. *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, a. c. di Moritz Baßler, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001, pp. 29-35, e Greenblatt Stephen, *Was ist Literaturgeschichte?*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 2000, pp. 9-35.

45 Cfr. *Neostoricismo*, a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

le ha prodotte».[46] Il discorso culturale[47] e i valori simbolico-metaforici in esso contenuti migrano incessantemente da un contesto all'altro, essi

> divengono oggetto di scambi e negoziazioni che attraversano tutti gli strati e gli ambiti della società e costituiscono tracce essenziali, nella prassi critica neostoricista, per risalire al successo o all'efficacia sociale di una rappresentazione o di un simbolo.[48]

Oltre al testo in sé, da questa prospettiva risultano centrali sia gli aspetti legati alla sua produzione e ricezione al tempo della pubblicazione, sia la condizione storicamente lontana di chi lo legge e lo reinterpreta oggi. L'analisi critica, avvalendosi degli strumenti delle teorie contemporanee, non mira più a rintracciare la compattezza di una tradizione come valore fisso da perpetuare, né a isolare singoli disegni nella molteplicità degli eventi esterni. Essa tende piuttosto a individuare fratture, limiti e trasformazioni delle strutture, che i testi rendono visibili (o nascondono) attraverso specifiche strategie rappresentative. Queste ultime costituiscono, a loro volta, il fondamento di nuove forme di rappresentazione simbolica. Individuare l'importanza di tali negoziazioni consente un'analisi ermeneutica delle tracce letterarie del passato in una luce nuova, dalla prospettiva della contemporaneità. Come spiega Crescenzi:

> Il termine negoziazione viene qui a spiegare il rapporto di discontinuità che sussiste tra il testo fatto oggetto di indagine e il suo fruitore, i quali sono condizionati da rappresentazioni sociali diverse, comunicanti per risonanza. Tale risonanza può trascendere un determinato luogo storico o geografico e proseguire indefinitamente nel tempo, come avviene, eminentemente, nel caso di opere dell'arte. In questo caso la rappresentazione simbolica, modificata nel suo significato, ma non nel suo riferimento, dai successivi passaggi di stato, manifesta la sua energia in un contesto potenzialmente illimitato che è l'ambito della sua risonanza.[49]

Attraverso la ridefinizione critico-interpretativa della letteratura selezionata si intende proporre uno sguardo che vada oltre il testo contestualizzato. L'immersione nei suoi significati simbolici rivela infatti come molte delle tematiche affrontate siano tuttora di estrema attualità e richiedano un'ulteriore elaborazione. I testi diventano così oggetto di una rilettura che ne consente una più adeguata valorizzazione artistica.

---

46 Ibidem.

47 Cfr. *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, a. c. di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 16, Michel Foucault definisce il discorso culturale come un «insieme di enunciati che costruisce un oggetto (una disciplina, un fenomeno, un sapere, una categoria sociale), che non è preesistente al discorso stesso ma viene da esso delimitato e identificato».

48 Cfr. *Neostoricismo*, a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

49 Ibidem.

> Lo stupore/meraviglia suscitato dall'arte diventa quindi la categoria estetica fondamentale della critica neostoricista il cui fine, secondo le parole di Greenblatt, è quello di «ridestare sempre di nuovo il meraviglioso nel cuore della risonanza», vale a dire restituire alle rappresentazioni lontane nel tempo e nello spazio la loro efficacia originaria.[50]

Il concetto di rappresentazione simbolica è centrale anche nell'approccio intersezionale, il quale, partendo dall'analisi testuale, ricostruisce l'intero contesto storico considerandolo da molteplici prospettive.[51] L'intersezionalità guarda i singoli casi per mettere in rilievo il modello della relazione tra individuo e collettività, leggendo le identità rappresentate quali «figurazioni connesse all'extratesto con cui dialogano, storicamente e culturalmente determinato».[52] Si desidera ragionare non tanto sul valore della letteratura quale riproduzione fedele di una determinata realtà storica, si vogliono piuttosto «prendere in esame i modi e i significati con cui essa genera nuove realtà attraverso l'arte della rappresentazione letteraria».[53] Si cercano cioè «quali immagini e quali convincimenti i personaggi […] mettano in circolazione in relazione ai ruoli di genere, all'estrazione socio-culturale e all'appartenenza etnica o di gruppo».[54] Una lettura intersezionale permette di «considerare ogni personaggio come un prodotto e insieme un produttore di relazioni».[55] Le stratificazioni identitarie con cui le figure vengono rappresentate, ad esempio la figura femminile che può essere figlia, fidanzata, moglie, madre e crocerossina, vengono lette non solo come simbolo specifico di strutture e mentalità sociali, ma anche quale elemento di mobilità. Il discorso si rivolge in tal modo a un pubblico più ampio, al quale può trasmettere maggior consapevolezza e nuovi ideali. L'intenzione è infatti principalmente quella di evidenziare «la mobilità delle costellazioni da un lato e la molteplicità delle stratificazioni di livelli dall'altro»,[56] alla ricerca dei

> congegni con i quali la letteratura può non solo riflettere sul mondo con cui si connette, ma dare forma e spazio a costellazioni che, una volta create sulla pagina, potranno a loro volta essere proiettate su quello stesso mondo.[57]

L'attenzione è rivolta all'interpretazione dei movimenti inter- ed extra-testuali considerati nella loro simultaneità. Ne deriva una prospettiva plurale di osservazione,

50 Ibidem.
51 Cfr. Camilotti e Crivelli, *Che razza di letteratura è?*, 2017, cit., pp. 11-13 (anche per le righe successive).
52 Ivi, p. 11.
53 Ivi, p. 8.
54 Ibidem.
55 Ivi, p. 10.
56 Ivi, p. 11.
57 Ivi, p. 8.

che permette di giungere a una comprensione più fondata dei meccanismi costitutivi delle categorie identitarie, individuali e collettive, nonché delle cause e degli effetti delle loro evoluzioni. Come si legge nel saggio di Camilotti e Crivelli:

> Nel proporre uno studio intersezionale del testo letterario si esamineranno dunque i personaggi prendendo in considerazione sia l'istantanea letteraria che li ritrae al centro di uno specifico incrocio, nell'essenzialità di un dato momento, sia la fluidità del contesto intra- ed extratestuale che fa da sfondo e da riferimento all'attimo fissato sulla pagina.[58]

Il testo diventa così «espressione di una voce storica in relazione alla propria epoca nelle sue diverse e complesse sfaccettature».[59]

Sulla base delle riflessioni neostoriciste e intersezionali è avvenuta la scelta di un corpus che si fondi su un concetto ampio di letteratura, il quale accanto a romanzi e racconti comprenda altre forme di espressione del discorso culturale, quali riviste e almanacchi, nonché documentazione personale, corrispondenze e diari. È da considerare infatti che in determinati contesti, forme editoriali meno complesse e di più facile distribuzione svolgono un ruolo di primaria importanza per la comprensione dei fenomeni socioculturali. Nel caso specifico del Grigioni del dopoguerra, sia per motivi logistici che per le abitudini di comunità prevalentemente rurali, la via più diretta per arrivare al lettore non erano necessariamente i libri, ma piuttosto i periodici. Tramite queste pubblicazioni, i redattori, che sono le persone di cultura locali (non solo scrittori e studiosi di letteratura, ma anche sacerdoti e insegnanti), intendono educare e formare culturalmente il lettore. A tal fine offrono un'ampia gamma di argomenti: articoli di attualità sono affiancati da argomentazioni di interesse storico, temi di coinvolgimento popolare, poesie ed estratti in prosa di autori locali. La rivista, la rubrica di un quotidiano, così come il programma radiofonico, rispecchiano sia gli interessi della collettività che fruisce, sia i modelli, le proiezioni, le dinamiche della scena intellettuale dell'epoca. L'intera produzione testuale è rilevante non solo a livello tematico: in un'ottica sia neostoricista sia intersezionale, le dinamiche interne del testo sono oggetto di analisi tanto quanto il suo processo di produzione, il suo impatto con il contesto storico e con il destinatario, nonché le sue relazioni intertestuali, in quanto elementi che testimoniano struttura e mentalità di un determinato periodo storico. Queste fonti diventano oggi importanti strumenti di ricerca, nella consapevolezza (neostorica) della facoltà che alcune «tracce verbali, uditive o visive hanno di produrre, dirigere e organizzare esperienze fisiche e mentali in una collettività».[60] Ciò

58 Ivi, p. 12.

59 *Intersezionalità e genere*, a. c. di Mongibello e Russo, 2021, cit., p. 56.

60 Cfr. voce *Analisi del discorso* a. c. di Francesco Vitale, in: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/analisi_del_discorso.html [ultima consultazione: 31.5.2025]. Anche Foucault, principale ispiratore del Neostoricismo di Greenblatt, ribadiva

che la presente analisi desidera osservare, dunque, non è solo «l'opera d'arte, ma, in genere, qualsiasi reperto testuale – in quanto trasfigurazione estetica dell'energia sociale che in essa confluisce – trovandovi espressione simbolica»,[61] aspirando

> non tanto alla comprensione della realtà e della storia nel testo, quanto all'attingimento della vita dietro il testo, a cogliere – come ha scritto ancora Greenblatt – il tocco del reale oltre e al di là dell'opera d'arte.[62]

Confine e identità

> «Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i Greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*» (Heidegger 1954, p. 103).[63]

Per condurre un'indagine sulle dinamiche di costruzione delle identità individuali e collettive in relazione a esperienze di confine, che rappresenta l'intenzione principale del presente lavoro, è necessario delineare, in primo luogo, i concetti di confine e identità a cui si farà riferimento. Per confine si intende l'insieme delle relazioni di varia natura fra comunità delimitate da una frontiera fisico-politica e/o linguistico-culturale; uno spazio cioè sia fisico che metaforico entro cui avvengono scambi e relazioni che delineano delle distinzioni, ovvero delle forme di alterità. Tale spazio può rappresentare una linea di separazione tanto quanto di congiunzione tra realtà differenti, come affermano Chamoiseau e Glissant in *Quando cadono i muri. L'identità nazionale fuorilegge?*: «Come ci sono state frontiere che separano e distinguono, ci saranno frontiere che distinguono e collegano, e che non distingueranno se non per collegare».[64] Trasferendo la riflessione al nostro campo di lavoro, si osserva come nel microcosmo Grigioni, dal dopoguerra agli anni Novanta, confluiscano molteplici esperienze di scambi culturali che modificano gli equilibri della collettività. Basti pensare, come esempio, ai lavoratori emigrati che si stanziano nei villaggi di montagna portando con sé mentalità e abitudini forestiere e, nel naturale processo di inserimento nella società, influenzano con impulsi esterni usanze e tradizioni autoctone, che sino ad allora erano salda-

---

l'importanza di un'analisi del discorso non solo di «testi considerati canonici, il cui oggetto è esplicitamente tematizzato da un autore e acquisito nell'ambito di un sapere riconosciuto, ma anche e soprattutto […] del discorso anonimo ma efficace in cui è possibile riconoscere il fascio di relazioni complesse e differenziate che lega la possibilità dei discorsi alle istanze di potere».

61 Ibidem.

62 (Greenblatt, Gallagher 2000), nota nel testo, ivi [ultima consultazione: 31.5.2025].

63 Heidegger Martin, *Vorträge und Aufsätze (1936-1953)*, a. c. di Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1954, trad. italiana: *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi* a. c. di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976. In: Bhabha, *I luoghi della cultura,* 2001, cit., p. 11.

64 Chamoiseau Patrick e Glissant Édouard, *Quando cadono i muri. L'identità nazionale fuorilegge?* Trad. a. c. di Maria Pace Ottieri, Roma, Edizioni nottetempo, 2008, ebook, posizione 20 di 251.

mente ancorate a modelli identitari inflessibili. O ai cittadini, molti milanesi, che d'estate arrivano nel Grigioni cercando ristoro nelle valli alpine: figure simbolo di un vivere che esercita un forte fascino sui locali, ma allo stesso tempo evidenzia le grandi differenze di appartenenza geografico-politico-culturale tra le due categorie identitarie. Oppure alle donne che, grazie alla nuova mobilità, anche culturale, entrano facilmente in contatto con realtà esterne alla propria, acquistano consapevolezza e autostima e si ribellano al sistema patriarcale consolidato che, in molti casi, le opprime. Tutti aspetti caratterizzanti del microcosmo Grigioni e tematizzati nelle sue letterature.

Se il confine per definizione circoscrive un qualche tipo di entità rispetto a un'altra, osservarne le dinamiche significa confrontarsi necessariamente con svariate forme di alterità. La tesi che la ricerca si propone di verificare è l'esistenza di una particolare attenzione da parte di autrici e autori nei confronti di tali fenomeni di diversità. L'indagine verrà condotta sulla base delle teorie di Homi Bhabha sui concetti di ‹diversità› e ‹differenza culturale›:[65] esse permettono di focalizzarsi sui meccanismi delle relazioni inter-personali e inter-nazionali, quindi inter-culturali, sottolineando la necessità di ripensare le nozioni tradizionali di identità culturale e di relazione tra gruppi identitari diversi che coesistono in uno stesso spazio territoriale. In tal contesto è centrale la nozione di ‹confine› proposta da Bhabha:

> Beginnings and endings may be the sustaining myths of the middle years; but in the fin de siècle, we find ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion.[66]

Il confine viene innalzato a esperienza costituente dell'essere umano. Quale dimensione ibrida, esso costituisce una zona di passaggio, ossia una fase liminale[67] in cui tempo e spazio si mescolano, dando forma a rappresentazioni stratificate di appartenenza e diversità:

---

65 Distinzione che verrà esposta in seguito. Cfr. Bhabha Homi, *I luoghi della cultura,* 2001, cit., pp. 50-60.

66 Bhabha, *Location of culture,* 1994, cit. p. 1, traduzione della redattrice: Gli inizi e le fini possono essere i miti fondanti degli anni di mezzo; ma nel *fin de siècle* ci troviamo in un momento di passaggio, in cui spazio e tempo si intersecano per generare figure complesse di differenza e identità, passato e presente, interno ed esterno, inclusione ed esclusione.

67 Cfr. Bhabha, *I luoghi della cultura,* 2001, cit., pp. 11-15. *Il concetto di spazi o fasi liminali fa riferimento tra l'altro alle teorie di Van Gennep e Victor Turner sui riti di passaggio, che non approfondisco tuttavia in questa sede. Cfr. per un approfondimento del tema:* Gennep Arnold Van, *The Rites of Passage,* Second Edition, Chicago, The University of Chicago Press, 2019; Turner Victor, *The ritual process, Structure and Anti-Structure,* The Lewis Henry Morgan Lectures (presented at the University of Rochester, Rochester, New York, 1966), Ithaca, New York, Cornell Paperbacks, Cornell University Press, 1984.

> spazi liminali, inter-medi fra le designazioni di identità. Luoghi o situazioni che diventano processo di interazione simbolica, il tessuto connettivo che crea la differenza tra alto e basso, bianco e nero […] il movimento temporale e il passaggio che esso [spazio liminale] consente, impedisce che le identità ai due estremi si fissino in poli primordiali.[68]

Si intende il confine, cioè, come punto di intersezione spazio-temporale nel quale il binomio identità-alterità oscilla tra assenza e presenza, escludendo qualsiasi tipo di fissità, ed entro cui lo scambio e le relazioni tra le alterità non si attengono più a schemi inflessibili ma si trasformano in esperienza produttiva.[69] Al centro dell'attenzione vengono posti i punti di contatto e intersezione di differenti realtà culturali, di cui interessano da una parte i meccanismi costitutivi e dall'altra le dinamiche risultanti, che generalmente hanno un forte potenziale di cambiamento rispetto alla situazione contingente e mettono in evidenza le differenze. Il critico indiano sostiene:

> La rappresentazione della differenza non deve esser letta come il riflesso di tratti etnici o culturali *già dati* e fissati nelle tavole della tradizione; al contrario l'articolazione sociale della differenza, dal punto di vista della minoranza, è una negoziazione complessa e continua che punta a conferire autorità a ibridi culturali nati in momenti di trasformazione storica.[70]

Negli spazi ibridi, come i «momenti di trasformazione storica», i paradigmi consolidati tendono a perdere stabilità quando vengono messi in relazione con forme identitarie non pienamente conformi alle tradizioni a cui essi si riferiscono. In tal modo, gli impulsi esterni legati alla crescente promiscuità culturale del Grigioni mettono in discussione i sistemi sociali esistenti, generando processi di trasformazione interna. Tali dinamiche incidono in particolare sul concetto di appartenenza, non solo territoriale ma anche culturale e simbolica, dando luogo a una condizione che Homi Bhabha, richiamando anche Frantz Fanon, descrive come una forma di identità ibrida, ossia «un popolo rinchiuso nel tempo discontinuo della traduzione e della negoziazione».[71]

A partire da questa prospettiva, le dinamiche identitarie possono essere lette come processi storicamente situati e in costante ridefinizione. Le lotte di liberazione restituiscono ai popoli colonizzati la possibilità di esprimere la propria identità, che però si riorganizza in un contesto storico-politico discontinuo e culturalmente ibrido, dove l'eredità della tradizione viene continuamente trasformata dall'esperienza storica. Come osserva Bhabha, «il mutamento del luogo politico e storico dell'enunciazione trasforma i significati dell'eredità coloniale nei segni

68 Ivi, p. 15.
69 Cfr. *Figurazioni teoretiche del confine* in *Dritte Räume,* a. c. di Babka et al. 2012, cit. p. 170.
70 Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., p. 13.
71 Ivi, p. 59.

liberatori di un popolo libero e volto al futuro».[72] Una dinamica analoga emerge anche in molte rappresentazioni della letteratura grigionese del secondo dopoguerra. Qui i personaggi elaborano forme di riscatto identitario che non implicano una rottura con la tradizione, ma piuttosto una sua rielaborazione alla luce di una nuova consapevolezza storica. Le tematiche vengono così riorganizzate in relazione al contesto e ai diversi fattori percepiti come elementi di trasformazione, la tecnologia che modifica abitudini e paesaggi, il turismo, i lavoratori stranieri che entrano nella collettività, ma anche le strutture tradizionali come il modello patriarcale, spesso rappresentato come forma di pressione simbolica.

In questo quadro, la letteratura contribuisce alla formazione di nuovi modelli identitari, orientando progressivamente la concezione di identità verso forme più dinamiche e individualizzate. In *I luoghi della cultura* Bhabha osserva come le categorie identitarie tradizionali vengano progressivamente sostituite dalla

> consapevolezza delle specificità del soggetto – razza, genere, generazione, situazione istituzionale, ambiente geopolitico, orientamento sessuale – intrinseche a ogni rivendicazione identitaria del mondo moderno.[73]

Si rafforza così l'attenzione per ciò che si produce negli interstizi, nei processi di negoziazione delle differenze culturali. Questi spazi ‹inter-medi› diventano il luogo privilegiato in cui si elaborano nuove strategie del sé, individuali e collettive, dando forma a identità in continua trasformazione.

Per osservare la complessa coesistenza, se non sovrapposizione, di identità culturali proprie degli spazi intermedi, Homi Bhabha propone una distinzione tra i concetti di ‹diversità culturale› e ‹differenza culturale›, centrale nella sua riflessione sulla formazione delle identità in contesti postcoloniali. La ‹diversità culturale› designa la cultura come oggetto epistemologico, ovvero come insieme di contenuti osservabili e conoscibili empiricamente. Essa rimanda a pratiche e costumi considerati come dati, collocabili entro una cornice relativistica che include nozioni quali multiculturalismo e scambio culturale. In questa prospettiva, tuttavia, la cultura tende a essere rappresentata come un insieme di sistemi relativamente stabili e separati, talvolta riconducibili a una retorica della differenza intesa come semplice coesistenza di entità distinte.

> Se la diversità culturale è una categoria dell'etica, dell'estetica o dell'etnologia comparata, la differenza culturale è un processo di significazione attraverso il quale le affermazioni della cultura o sulla cultura differiscono, distinguono e autorizzano il prodursi di campi di forza, riferimento, applicabilità e capacità.[74]

72 Ivi, p. 60.
73 Ivi, p. 12.
74 Ivi, p. 55.

La ‹differenza culturale›, al contrario, non indica semplicemente un insieme di contenuti, ma un processo attraverso il quale la cultura si costruisce e si manifesta. Essa non si limita a descrivere ciò che una cultura è, ma riguarda il modo in cui essa viene prodotta e riconosciuta all'interno di specifici rapporti di forza. In questa prospettiva, la differenza culturale evidenzia come la cultura non sia un dato stabile, ma il risultato di pratiche di definizione e di negoziazione continua. Ogni enunciazione culturale implica infatti un atto attraverso cui si stabiliscono significati e si definiscono forme di autorità, che non sono mai completamente fisse o univoche.

Nel caso delle letterature grigionesi, la differenza culturale costituisce uno strumento interpretativo degli elementi di discontinuità, evidenziando i fenomeni di frattura rispetto al canone tradizionale delle forme rappresentative e l'introduzione di canoni aperti e in espansione. Permette quindi di analizzare il processo di decostruzione di determinati paradigmi e la creazione di nuovi modelli d'orientamento, considerati come espressione della mutazione culturale in atto. D'altro canto, essa consente di leggere il frequente aggrapparsi al passato «nel nome della tradizione»[75] come «una strategia di rappresentazione dell'autorità con i mezzi dell'artificio e dell'arcaico»,[76] che altro non è se non un tentativo di mantenere il potere, una reazione al disorientamento che provoca l'enunciazione stessa della differenza culturale, la quale si sviluppa in momenti di svolta socioculturale e «problematizza la divisione binaria tra passato e presente, tradizione e modernità, e lo fa relativamente alla rappresentazione culturale e alla versione ufficiale del suo discorso».[77]

Nel Grigioni la differenza culturale è bidimensionale, dettata dalla promiscuità linguistico-culturale propria del territorio, ma anche dai diversi tipi di ‹colonizzazione› che arrivano dall'esterno. Nelle rappresentazioni simboliche si riflettono i meccanismi di potere, sia quelli preesistenti e consolidati, legati al bagaglio culturale originario, sia quelli che emergono negli spazi ibridi. Questi ultimi si formano nelle espressioni artistiche di una collettività in trasformazione, in cui il contatto tra culture e l'esperienza storica contribuiscono a modificare le forme dell'identità.

L'interpretazione del testo non è più un rapporto binario tra autore e lettore/critico, ma implica il passaggio attraverso quello che Bhabha chiama il «Terzo Spazio» dell'enunciazione:

> È questo terzo spazio, sebbene in sé non rappresentabile, a generare le condizioni discorsive di enunciazione che sottraggono al significato e ai simboli della cultura qualunque unità o fissità primordiale, facendo sì che persino dei segni stessi ci si possa appropriare per tradurli, ri-storicizzarli e interpretarli in modo nuovo.[78]

75 Ivi, p. 56.
76 Ibidem.
77 Ibidem.
78 Ivi, pp. 58-59.

Bhabha ritiene questo spazio, che si crea nel momento in cui il testo vuole esprimere l'intersezione tra tradizione e nuovi impulsi culturali derivati dalla colonizzazione, e che Fanon definisce «assimilazione dei contrari»,[79] la condizione necessaria per lo sviluppo della differenza culturale. Egli esprime la speranza che proprio questo Terzo Spazio possa «aprire la strada alla concezione di una cultura *inter*nazionale, […] fondata sull'in-scrizione e lo sviluppo dell'*ibridità* della cultura». Continua il critico:

> A tal fine dovremmo ricordare che è proprio l'«inter», il crinale della traduzione e della negoziazione, lo spazio *inter*-medio, che porta il peso del significato della cultura. […] Ed esplorando questo Terzo Spazio potremo eludere la politica delle dicotomie e apparire come gli altri di noi stessi.[80]

La dinamicità della ricerca identitaria indagata da Homi Bhabha trova importanti punti di intersezione con il pensiero del filosofo di origine martinicana Édouard Glissant, che ha approfondito il tema della costruzione dell'identità in relazione all'altro e ai contesti di trasformazione culturale. Secondo Glissant, l'identità è un processo dinamico che si definisce nel rapporto con il mondo e con l'altro. Essa è allo stesso tempo esperienza e risultato di tale relazione, e proprio in questa ambivalenza risiede la possibilità di cambiamento e di apertura: è

> prima di tutto un essere-nel-mondo, come dicono i filosofi, un rischio che bisogna correre e di cui si alimenta il rapporto con l'altro e con il mondo; ed è, allo stesso tempo, un risultato di questo rapporto. Una simile ambivalenza nutre contemporaneamente la libertà di intraprendere e, più in là, l'audacia di cambiare.[81]

Elemento centrale del suo pensiero è la distinzione tra ‹identità-radice› e ‹identità-relazione›: la prima rimanda a una concezione dell'identità come origine unica e stabile, mentre la seconda descrive un'identità che si costruisce attraverso l'incontro e lo scambio con altre culture. In questa prospettiva, le radici non sono più intese come un principio unico e isolato, ma come elementi che si estendono e si intrecciano con altri sistemi culturali, espandendosi in orizzontale piuttosto che in verticale. Questa concezione implica una ridefinizione del rapporto con l'altro, che diventa costitutivo dell'identità stessa. Come sottolineano anche Chamoiseau e Glissant, l'identità non è un insieme chiuso, ma un sistema di differenze in relazione tra loro, in cui lo scambio rappresenta una condizione necessaria di sviluppo.

> Non è per il fatto di essere aperte che le identità-relazione non sono radicate. Ma la radice non è più un perno, an chouk, non uccide più quello che trova intorno a sé, corre (che lo si voglia o no, che la si muri o la si condizioni) a incontrare altre radici con le quali condivide il succo della terra.[82] L'Identità non è dunque un insieme

79 Ivi, p. 59.
80 Ivi, p. 60, corsivo nel testo.
81 Chamoiseau e Glissant, *Quando cadono i muri,* 2008, cit., posizione 15.
82 Ivi, posizione 23.

> che racchiude elementi *identici*, ma un accordo fatto di differenze; differenze che non contrappongono, raccordano.[83]

In questa direzione, la *Poetica della relazione* di Glissant si avvicina inoltre all'ottica intersezionale, che intende l'identità come intersezione «tra il genere, inteso non solo come *gender*, e le altre dimensioni dell'identità, tra cui la lingua, la cultura, l'etnia, la nazionalità, la disabilità, e la memoria»,[84] visto che

> come le discriminazioni, anche le identità si costruiscono su un punto di intersezione sul quale veicoli valoriali di diversa provenienza vengono a incontrarsi secondo schemi sempre nuovi, in una situazione di costante mutevolezza che varia a seconda delle condizioni, *in primis* quelle esperienziali, siano esse collettive o individuali.[85]

Se, come si legge nella *Poetica della relazione*,

> uno dei significati pregnanti della modernità è ormai dato, qui come altrove nel mondo, da questo processo in cui le culture degli uomini si identificano l'una con l'altra per trasformarsi reciprocamente,[86]

le teorie di Glissant sono universalmente valide e, armonizzate con i principi di Homi Bhabha e quelli delle teorie intersezionali, permettono anche nel presente caso di osservare i fenomeni sia artistici che socioculturali da una prospettiva innovativa e di grande efficacia contemporanea.

Meccanismi di potere, pregiudizi e stereotipi

Confrontarsi con questioni tanto stratificate quanto cangianti come confine e identità, desiderando interpretare la letteratura da una prospettiva culturale, significa sottoporre le opere a una serie di quesiti che indagano i rapporti inter- ed extra-testuali in relazione ai valori, alle istituzioni, alle pratiche sociali e ai meccanismi di potere entro cui si muovono l'autore e il suo destinatario. La lettura dei testi da un'ottica intersezionale e postcoloniale mette in evidenza come i meccanismi di potere non solo siano presenti, a diversi livelli, in tutte le realtà rappresentate, ma diventino addirittura la scintilla d'accensione nonché il sistema di misura delle relazioni interpersonali, ovvero la struttura su cui poggia la società. Essi sono quindi un punto non trascurabile all'interno delle analisi testuali. La base neostorica a cui si appoggia l'indagine si occupa ampiamente dei meccanismi di potere, seguendo la

83 Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, 2007, cit., p. 13. Cfr. anche p. 35: «Il pensiero dell'Altro cesserà di essere duale solo quando le differenze saranno riconosciute. Da quel momento, il pensiero dell'Altro ‹comprende› la molteplicità, ma in modo meccanico e riproducendo ancora le sottili gerarchie dell'universale generalizzante. […] Occorre compiere un ulteriore passo per entrare veramente nella dialettica della totalità. Allora, appare evidente che contrariamente alla meccanica del Viaggio, questa dialettica è mossa dal pensiero dell'erranza».

84 *Intersezionalità e genere*, a. c. di Mongibello e Russo, 2021, cit., p. 9.

85 Ivi, p. 10.

86 Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, 2007, cit., p. 42.

linea del grande ispiratore di Stephen Greenblatt, Michel Foucault, il quale alla fine degli anni '60 propone l'analisi del discorso[87] centrata sul quesito: «in che modo, nelle società occidentali moderne, la produzione di discorsi cui si è attribuito un valore di verità è legata ai vari meccanismi e istituzioni di potere?».[88] L'indagine filosofica vuole scardinare quelle strutture fisse che tradizionalmente vengono considerate garanti dell'ordine sociale e che vengono perpetuate anche tramite la letteratura,

> intende liberare la possibilità del discorso da tutte le istanze di controllo che lo orientano e regolano secondo il criterio della volontà di verità, escludendo quei discorsi che in qualche modo possono perturbare l'ordine costituito, destabilizzare le istanze di potere che l'organizzano a distanza.[89]

Stephen Greenblatt riprende il pensiero di Foucault e, osservando come il concetto di cultura rimandi a una opposizione tra le nozioni di restrizione e mobilità, evidenzia le tecniche disciplinari applicate a chi non accetti di muoversi entro le restrizioni imposte dal sistema socioculturale. Esse sono solo in parte quelle dettate dalla giustizia istituzionale, ovvero condanna alla reclusione, ricovero in cliniche psichiatriche, espulsione: molto più efficaci e subdole sono infatti le reazioni dirette del prossimo, quali un ghigno, uno sguardo sdegnoso, gelido silenzio, tentativi di emarginazione del ‹colpevole›. Inoltre, non solo i biasimi o le critiche ma anche le lodi, siano esse in forma di pompose cerimonie ufficiali di premiazione o poche parole di ringraziamento, tracciano i confini di una determinata cultura e rendono visibili le fattezze e la dimensione dei valori su cui essa si fonda. Greenblatt applica le riflessioni sul concetto di cultura alla critica letteraria, osservando come la letteratura occidentale goda di una lunga storia quale istituzione che, tramite l'elogio e la condanna, definisce i limiti culturali di una

87 Cfr. *Analisi del discorso* a. c. di Francesco Vitale, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/analisi_del_discorso.html [ultima consultazione: 31.5.2025];

88 Foucault Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976; trad. a. c. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 8.

89 *Analisi del discorso* a. c. di Francesco Vitale, cit. http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/analisi_del_discorso.html [ultima consultazione: 31.5.2025]: «Rovesciamento, discontinuità, specificità ed esteriorità sono i quattro principi alla base dell'analisi del discorso: essi riconoscono come il testo venga condizionato dai sistemi di controllo immanenti e non sia espressione di discorsi unici e univoci, lo riconoscono quale rielaborazione – e non puro specchio – della realtà, quale rappresentazione di modelli potenzialmente realizzabili. La ricerca ispirata a questi quattro principi opera secondo due prospettive diverse ma articolate fra loro: la *critica* e la *genealogia*. ‹Da una parte l'insieme critico che mette in opera il principio del rovesciamento: cercare di individuare le forme dell'esclusione, della limitazione, dell'appropriazione; mostrare come si sono elaborate, in risposta a quali bisogni, come si sono modificate e spostate, quale costrizione hanno effettivamente esercitato, in che misura sono state aggirate. D'altra parte, l'insieme genealogico che mette in opera gli altri tre principi: come si sono formate, attraverso, a dispetto o con l'appoggio di tali sistemi di costrizione, delle serie di discorsi; qual è stata la norma specifica di ciascuna, e quali sono state le loro condizioni di apparizione, di crescita, di variazione›».

società.[90] Quest'ottica si rivela di grande efficacia in particolare per l'indagine della letteratura di un periodo di transizione, in cui i tentativi di ‹liberazione› dai confini imposti non sono ancora esplicitamente espressi, pur esistendo e ricoprendo un ruolo di estrema importanza storica e sociale.

I meccanismi di potere possono d'altra parte svolgere il proprio compito soltanto partendo dal presupposto che le relazioni tra i personaggi siano principalmente fondate su «modelli convenzionali di comportamento e di discorso»,[91] ovvero su quelli che Greenblatt definisce pre-giudizi, un insieme di visioni e opinioni tradizionalmente proprie di una determinata collettività e inevitabilmente presenti nel discorso culturale della stessa.[92] Similmente, all'interno del discorso coloniale svolge un ruolo importante lo stereotipo: «strategia discorsiva di primo piano, è una forma di conoscenza e identificazione che oscilla fra ciò che è ‹al suo posto›, già noto, e qualcos'altro, che dev'essere impazientemente ripetuto».[93] Le caratteristiche che, attraverso lo stereotipo, vengono attribuite a un determinato gruppo identitario sono espressione di un sistema autoritario che sente la necessità di categorizzare le differenze per rafforzare l'egemonia di una determinata struttura di potere.[94] Così, se nel discorso del colonialismo l'africano è noto per «la sua bestiale licenziosità sessuale, o l'asiatico per la sua essenziale doppiezza»,[95] nelle rappresentazioni simboliche in questione gli stereotipi hanno toni più blandi, ma pur contraddistinguono forti disparità etniche, di classe e di genere. Non essendo provabili o dichiarabili apertamente, ma comunque consolidati nella mentalità, gli stereotipi vengono utilizzati quali «modalità di rappresentazione dell'alterità»[96] e, dalla prospettiva critica di oggi, acquistano una spiccata ambiguità, ad esempio nel caso in cui il soggetto stereotipato sia contemporaneamente oggetto di derisione e di desiderio[97] (come avviene spesso nella percezione degli stranieri), o quando lo

90 Cfr. per tutto il paragrafo: Greenblatt Stephen, *Kultur*, in *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, a. c. di Baßler, 2001, cit., pp. 48-52.

91 Voce s*tereotipo* in: https://www.treccani.it/vocabolario/stereotipo [ultima consultazione: 13.4.2023].

92 Cfr. Neostoricismo a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

93 Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., p. 97.

94 Il discorso si allaccia in questo punto a quello relativo alle differenze culturali di Bhabha, di cui si è trattato in precedenza.

95 Ibidem.

96 Ivi, p. 99.

97 Cfr. Bhabha, *I luoghi della cultura, 2001,* cit., pp. 98-99. Bhabha cita, a titolo esemplificativo, i popoli africani, ai cui uomini vengono attribuite eccezionali prestazioni sessuali – oggetto di desiderio esotizzante – che al contempo suggeriscono una forma di competenza evolutiva, tuttavia rifiutata e negata dall'immaginario occidentale dei colonizzatori bianchi. Oppure le donne asiatiche, come si vedrà nell'esempio citato in seguito nel paragrafo, le quali, pur dotate di qualità assai desiderabili, non avranno mai la possibilità di raggiungere uno status pari alle donne del paese colonizzatore.

stereotipo del debole (ad esempio la donna) venga smentito per spodestare l'oppressore (che nel presente caso è spesso una figura maschile di riferimento, il padre o il marito). Si tratta di rappresentazioni simboliche che, essendo presenti nelle diverse tipologie di testo, passano da un contesto sociale a un altro, sono oggetti cioè di trattative e transazioni attraverso cui vengono liberati da un'interpretazione univoca. Nell'analisi si osserverà, fra l'altro, in che modo gli stessi elementi simbolici vengano espressi differentemente in base al contesto di creazione e fruizione del testo, evidenziando così da una parte il peso sociale di tali stereotipi e, dall'altra, le dinamiche della contrapposizione tra diverse categorie identitarie. Storicizzando cioè l'oggetto del discorso, si legge il personaggio sia quale prodotto che quale produttore di relazioni, sempre in relazione ai rapporti di potere.[98]

All'uso di stereotipi è legata inoltre la nozione di «estraneità al domestico» che già Fanon aveva affrontato e che Bhabha riprende, ovvero quel «senso straniante che connota la ridislocazione della propria casa e del proprio mondo, condizione di tutte le iniziazioni extra-territoriali e transculturali».[99] È lo stato coloniale e post-coloniale paradigmatico che penetra nei racconti dando voce alle angosce e al disorientamento, ma anche alla rabbia e al desiderio di rivolta contro l'oppressore che si impossessa lentamente nell'individuo al centro dell'esperienza. L'estraneo al domestico si individua nei testi sotto forma di descrizione di stati d'animo, anche collettivi, o di luoghi che assumono valori simbolici diversi, se non opposti, a quelli originari o consueti.[100] Sono quest'ultimi i luoghi dell'alterità, ovvero paesaggi, nella letteratura grigionese spesso personificati, che determinano «le differenze nazionali e culturali mettendo in luce i caratteri di ‹estraneità›, ‹mescolanza›, ‹impurità› […] [e trasmettendoci] così un'utile immagine del circolare e proliferare dell'alterità razziale e culturale»[101] del tempo.

98 Processo di indagine che armonizza Neostoricismo, studi postcoloniali e intersezionalità. Si cerca un'interpretazione pluridimensionale che individui quali siano e come si esprimano sia le «affermazioni di sé» quanto le «richieste di aiuto del soggetto rappresentato» (Camilotti e Crivelli, *Che razza di letteratura è?, 2017,* cit., p. 10), ovvero, nella dimensione postcoloniale di Bhabha, la riaffermazione delle proprie tradizioni culturali indigene e il recupero delle storie represse (Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., p. 21).

99 Ivi, p. 22. In inglese *unhomeliness*, parola che designa la fine di quel senso di appartenenza relativo a ciò che è *homely*, «familiare», come le mura della propria abitazione (nota del testo).

100 A proposito dell'estraneo al domestico, Bhabha si riferisce allo spazio casa, spazio privato che viene subdolamente invaso dalla sfera pubblica, ad esempio per affari di contrabbando. L'*unheimlich* di Freud, ovvero «tutto ciò che dovrebbe restare (…) segreto e nascosto e che è invece affiorato», subisce un'inversione, per cui il pubblico cela la propria ambivalenza, mentre si scoprono le facce nascoste del privato, che dovrebbe invece rimanere segreto, rivelando «come sia ricca e multiforme la sfera di ciò che è nascosto nelle condizioni dell'Interiorità» (Freud 1919, p. 86; Arendt 1958, p. 52). Cfr. Bhabha, *I luoghi della cultura, 2001,* cit., p. 23.

101 Ivi, p. 100.

In sintesi

Lo scopo della presente ricerca di indagare le dinamiche di costruzioni identitarie individuali e collettive in relazione a esperienze di confine deve potersi appoggiare a una solida base teorico-metodologica, la quale permetta di considerare la complessità stratificata dei discorsi culturali proposti dalla letteratura scelta. In questo paragrafo sono stati esposti i principi più importanti a cui l'indagine farà riferimento, i quali non sono riconducibili a un unico approccio critico, ma appartengono alle teorie di Neostoricismo, studi culturali, postcoloniali e intersezionali. La scelta di tali teorie dipende da diversi fattori: da una parte, dalla convinzione di stampo neostorico secondo cui i testi letterari rappresentano simbolicamente le dinamiche di uno specifico contesto storico, fungendo contemporaneamente da testimoni del proprio tempo e da produttori di nuovi modelli. Dall'altra, dalla constatazione storica che nel Grigioni la convivenza di diversi modelli identitari dipende non solo dal plurilinguismo del cantone, ma anche da importanti fattori estranei, i quali dall'esterno penetrano nella società colonizzandola culturalmente. Servendosi di quello che lo studioso Daniel Romuald Bitouh definisce *Kontextverschiebung*, ovvero un trasferimento di contesto che trasporti il sistema d'analisi dall'ambito coloniale a un altro (così come da un determinato contesto culturale a un altro) si possono leggere le dinamiche sia intra- che inter-testuali in una nuova chiave interpretativa, che consideri i movimenti interni al testo, le omissioni, le voci marginali che affiorano.

Prima di procedere con l'analisi testuale, si è inoltre ritenuto necessario delineare i margini dei concetti di confine e identità entro cui si muove la ricerca. Il *confine* si intende come spazio sia fisico che metaforico entro cui avvengono scambi e relazioni che delineano delle distinzioni, ovvero delle forme di alterità. Tale spazio può rappresentare una linea di separazione tanto quanto di congiunzione tra realtà differenti. In quanto spazio d'esperienza in cui si formano costruzioni identitarie influenzate dalle rispettive componenti territoriali e culturali, è caratterizzato da una disomogeneità strutturale che a sua volta dà origine a meccanismi di potere, nonché a pregiudizi e stereotipi. Tutti questi fenomeni verranno letti alla luce della definizione di *differenza culturale* introdotta dal critico Homi Bhabha, nonché delle riflessioni sulle relazioni tra origini e contesto nell'identità coloniale del filosofo Édouard Glissant. La concomitanza di differenze identitarie nel medesimo spazio d'esperienza è al centro del discorso del capitolo successivo: seguendo il filo conduttore della relazione tra confini e identità, si delinea un percorso multiforme a livello cronologico, stilistico e linguistico, che si ritiene rispecchi simbolicamente il contesto in cui è nata la letteratura del corpus. Si propone una lettura che da una parte evidenzi la relazione del testo con il proprio tempo e con opere di altri periodi tematicamente affini, dall'altra, proietti le tematiche alla contemporaneità, mettendo in discussione la fissità di determinate strutture

sia a livello testuale sia critico-interpretativo, nell'obiettivo di «smontare le narrazioni dominanti, insegnando ad adottare uno sguardo strategico e disincantato sulla complessità del presente».[102]

Interludio

Nei capitoli che seguono si analizzerà una selezione di testi appartenenti al corpus individuato, scelti per la loro funzione esemplare rispetto alla realtà storica in cui si inseriscono. Il raggruppamento non segue un ordine cronologico di composizione, ma si basa piuttosto sull'ambientazione delle trame. Le autrici Alice Ceresa e Rezia Tencalla-Bonalini sono rappresentate attraverso i loro testi giovanili, contemporanei tra loro; il caso di Erica Pedretti si colloca circa due decenni più tardi, mentre il testo di Ketty Fusco, pur pubblicato nel 1999, è ambientato negli anni Quaranta. Infine, Göri Klainguti, con *Gian Sulvèr*, pubblicato nel 1977, è affrontato insieme a *Ponti* di Paolo Gir. Questo ordine non riflette un criterio cronologico di analisi, ma segue una concatenazione tematica emersa dalle letture, che mette in relazione testi distribuiti lungo diversi decenni e ne evidenzia le connessioni intertestuali.

Dopo aver individuato i denominatori comuni dei suddetti testi, si intende dimostrare che la ricorrenza tematica non è casuale. Essa, infatti, riflette sia la necessità di documentare e trasmettere specifiche dinamiche di una realtà storica, sia l'intento di proporre modelli identitari alternativi rispetto alla tradizione. Emerge la volontà di rendere visibili le dinamiche relazionali tra costruzioni identitarie e confini di diverso genere: vengono messe in scena forme di alterità, personaggi letterari che danno voce a conflitti reconditi e che esprimono un forte desiderio di reazione rispetto ai pregiudizi consolidati. Si creano all'interno dei testi degli spazi ibridi entro cui è possibile rivalutare la realtà da una prospettiva flessibile che vada oltre gli schemi fissi della società. Si osserverà come in questo processo si riflettono discorsi rappresentativi di un ampio spettro di dimensioni valoriali e identitarie, che vengono poste in relazione tanto ai confini quanto al loro superamento. Osservare la medesima tematica da prospettive diverse mette in evidenza le stratificazioni della realtà grigionese e quindi le sue differenze culturali, intese sempre in riferimento alle teorie di Homi Bhabha, ma sottolinea anche i tratti identitari di una società caleidoscopica in un'epoca di trasformazione culturale. Si tratta di identità diverse e frammentarie, che condividono sia lo stesso spazio di esperienza, sia la medesima necessità di andare oltre i confini intrinsechi al contesto socioculturale-territoriale, il loro microcosmo Grigioni.

102 Bertoni Federico, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti,* Roma, Carocci, 2018, p. 41.

2. Narrazioni dell'alterità e fratture familiari

Le dinamiche del microcosmo Grigioni sono strettamente condizionate dalle diverse tipologie di confini che caratterizzano questo territorio. Da una parte, le frontiere linguistiche interne svolgono una funzione decisiva, poiché la multiculturalità della regione favorisce in modo significativo lo sviluppo degli scambi sociopolitici e culturali; dall'altra, i confini esterni, che separano zone geopolitiche distinte, assumono una funzione ambivalente rispetto alle vicende storiche. Ciò avviene in particolare a partire dal decennio 1940-1950, quando il Secondo conflitto mondiale imperversa in Europa, segnando profondamente il continente, mentre la realtà bellica penetra anche nella Svizzera neutrale attraverso i contatti con partigiani espatriati e intellettuali italiani in cerca di asilo politico. Questi stringono amicizie e attivano un vivace scambio intellettuale con letterati e operatori culturali locali, nel crescente desiderio di superare i confini sia territoriali che artistici (come nel caso, ad esempio, di Alice Ceresa e Ignazio Silone). Si configura così un quadro dinamico che, mettendo in crisi equilibri tradizionalmente consolidati, se da una parte solleva un certo scetticismo negli ambienti di stampo conservatore, dall'altra agevola lo sviluppo di una coscienza critica e crea un terreno fertile per forme di denuncia e opposizione ai sistemi di oppressione.[103] Le esperienze di scambio contribuiscono a una crescente consapevolezza culturale che influisce sulla costruzione identitaria, con effetti sia sul piano individuale, soprattutto per le categorie subalterne o non conformi alla mentalità dominante, sia su quello sociale, in relazione alla crescente necessità per intellettuali e artisti di rielaborare strutture e ideologie consolidate e proporle al pubblico attraverso una lente critica. In tal senso, le conseguenze della svolta culturale costituiscono un tema centrale della letteratura regionale del periodo.

Le due dimensioni identitarie, individuale e collettiva, trovano espressione congiunta nei testi di due autrici che, nel secondo dopoguerra, tematizzano criticamente la fissità del sistema socio-familiare grigionese di matrice patriarcale, non più adeguato rispetto a una figura femminile che acquisisce una crescente consapevolezza di sé e della propria complessità identitaria. I criteri che hanno guidato la selezione dei due testi risiedono innanzitutto negli aspetti condivisi: entrambi sono opera di autrici di origine grigionitaliana che scrivono in italiano (la questione della lingua in Ceresa verrà approfondita in seguito),[104] condividono il tempo di stesura e di ambientazione socio-territoriale, nonché l'orizzonte

103 Cfr. Valsangiacomo, *Separazioni e contatti,* 2014, cit. pp. 35-50.
104 Cfr. paragrafo *Il plurilinguismo di Alice Ceresa: identità e confini.*

tematico delle narrazioni. In particolare, danno voce alla prospettiva femminile all'interno di un contesto patriarcale, tematizzano la presa di coscienza identitaria e la reazione rispetto ai confini posti dalle strutture comunitarie. In entrambi i testi emergono forme di alterità che, nella proiezione letteraria, destabilizzano le strutture preesistenti e contribuiscono alla formazione di nuovi modelli sociali. La lettura desidera mettere in rilievo il modello intersezionale della relazione tra individuo e contesto socio-territoriale, cercando le nuove realtà che vengono create attraverso la narrazione.

Accanto a queste convergenze, l'analisi intende mettere in luce anche le differenze, in particolare per quanto riguarda la tipologia di confini tematizzati e le modalità di reazione dei personaggi. Alice Ceresa e Rezia Tencalla-Bonalini riscattano il punto di vista della donna rispetto alla realtà storica da prospettive diverse: il romanzo di Tencalla-Bonalini rielabora l'influenza delle vicende storiche nel contesto di frontiera, costruendo una dimensione tendenzialmente verista che intreccia eventi storici (la situazione grigionese durante e tra le due grandi guerre) e vicende fittizie. In Ceresa, invece, il discorso narrativo si sviluppa senza riferimenti storici espliciti: le scelte stilistiche e contenutistiche risultano più astratte e rispecchiano l'esperienza artistica dell'autrice, l'influenza degli scambi culturali con intellettuali italiani e il contatto con il surrealismo francese. Differente è inoltre il rapporto con l'appartenenza: Tencalla-Bonalini sviluppa un impegno artistico e sociale volto alla valorizzazione del patrimonio culturale e paesaggistico, a cui è profondamente legata. L'autrice si rivolge a un pubblico femminile (come attestato anche dal suo impegno politico a favore delle donne) e ricerca un contatto diretto con la realtà delle donne delle valli grigionitaliane, ne rielabora narrativamente le esperienze con l'obiettivo di ampliarne l'orizzonte e di favorire una ridefinizione del loro ruolo all'interno della società. Alice Ceresa, al contrario, nutre un rapporto conflittuale con le proprie origini grigionesi, che si esprime attraverso la decostruzione della famiglia; la sua narrazione tematizza, in forma simbolica, la (non) appartenenza a un sistema socio-familiare che si configura come condizionamento strutturale dell'esistenza e motivo ricorrente della sua opera.

Intersezioni identitarie e rappresentazione della donna in Malìa di Rezia Tencalla-Bonalini

Una delle ricchezze più fragili e anche più preziose dell'identità, personale o collettiva, è il fatto che si sviluppa e rafforza in maniera continua (e infatti non incontriamo mai modelli identitari fissi).[105]

105 Chamoiseau e Glissant, *Quando cadono i muri,* 2008, cit., posizione 13.

Il romanzo *Malìa*[106] di Rezia Tencalla-Bonalini viene pubblicato nel 1949 e risulta vincitore nello stesso anno del Premio letterario Grigioni italiano.[107] È ambientato nel Grigioni italiano tra le due grandi guerre e, in uno stile che rimane entro i canoni tradizionali, narra le vicende di una giovane donna della val Mesolcina, Maria, mettendo in luce la prospettiva interna della sua identità femminile. Trovandosi inaspettatamente al capezzale del figlio, che, seppur di nazionalità svizzera, si scopre essersi arruolato al fianco dei partigiani italiani e in un combattimento è rimasto gravemente ferito, la protagonista traumatizzata dalla situazione si addentra in una profonda e dolorosa introspezione, attraverso la quale ripercorre la sua vita di figlia, moglie e madre. Rielabora in tal modo la propria esperienza ponendola in relazione a più generi di confini e al loro superamento: quelli collettivi di carattere nazionale e di appartenenza di classe e genere, quelli individuali che riguardano l'espressione autentica di sentimenti e desideri, che hanno quindi carattere psicologico-emozionale. Mette inoltre a stretto confronto aspetti identitari appartenenti alla dimensione cittadina rispetto a quella rurale. L'autrice lascia una testimonianza dell'esperienza storica e dei meccanismi sociali, e contemporaneamente opera una decostruzione di determinati stereotipi, dando alla protagonista i mezzi per riscattarsi moralmente, liberarsi dall'oppressore, che in questo caso sono mentalità e regole sociali, e ridefinire liberamente la propria identità. In tal contesto è significativa già la scelta del titolo: *Malìa*, infatti, non è il nome di nascita della protagonista, ma il soprannome che l'innamorato Berto attribuisce alla giovane Maria. Assumendo il titolo come chiave interpretativa, l'autrice evidenzia sin dal primo impatto sia la versatilità identitaria della protagonista, poliedrica e non riconducibile a un'unica dimensione, sia la centralità dell'appellativo «Malìa», simbolo della relazione con Berto, nella costruzione identitaria della donna.

Per comprendere le dinamiche della narrazione, segue un breve riassunto della trama. La protagonista Maria nasce nel 1900 in una famiglia benestante grigionese, in cui il padre Sandro Zuccalli è spesso fuori città per lavoro. La madre Bice, donna bella ed elegante, è dedita al marito al punto da sacrificare la bambina, la quale trascorre le poche ore felici della propria infanzia assieme alla governante. La città in cui vivono non viene precisata, probabilmente si tratta di Lugano o Locarno. Dopo il decesso di una zia del padre, da cui eredita la casa, la famiglia si trasferisce a Grono, luogo natìo di Sandro. Qui inizia la decadenza

106 Tencalla-Bonalini Rezia, *Malìa*, Lugano, Società Anonima Successori a Natale Mazzuconi Arti Grafiche, 1949.

107 Cfr. *La morte di Rezia Tencalla-Bonalini* in «Gazzetta Ticinese», 8.8.1986. Nota alla bibliografia di Rezia Tencalla-Bonalini fornita dal fondo Tencalla-Bonalini dell'AARDT (Associazione Archivi Riuniti delle Donne del Ticino), Massagno, https://www.archividonneticino.ch/tencalla-bonalini-rezia-1906-1986/ [ultima consultazione: 2.4.2025].

di Bice, oppressa dall'isolamento della vita di paese e dalla sempre più frequente assenza del marito; venuta a sapere di una sua relazione con un'altra donna, Bice, incinta, si toglie la vita. Maria, che è ancora ragazzina, si trasferisce allora a Braggio dalla zia Alice, dove trascorre i momenti più belli della sua vita. Qui conosce e si innamora di Berto, un artista di Milano in villeggiatura nel paesino di montagna. Il destino non è però dalla parte della ragazza: Berto, tornato a Milano, rimane ferito in guerra (Prima guerra mondiale) e muore. Maria, che si era trasferita nel capoluogo lombardo per essere più vicina a Berto, è disperata. Torna nel Grigioni e si rifà una vita sposando nel 1918 Luigi Mazio, nato nel 1878, da cui ha un figlio, Gino. Quest'ultimo diventa il fulcro della vita della donna, che vuole riscattare in lui l'amore perso con la scomparsa di Berto. Quando Gino cresce, Luigi pretende che il figlio prosegua le scuole oppure che faccia un apprendistato in fabbrica per continuare l'attività dell'azienda di famiglia. Ma Gino ha aspirazioni artistiche, che coltiva all'insaputa del padre e sostenuto dalla madre. A Lugano egli stringe rapporti con rifugiati italiani, che lo infervorano coinvolgendolo nelle attività patriottiche di guerra (Seconda guerra mondiale). All'insaputa di tutti va in Italia a combattere e rimane ferito gravemente. All'esordio del romanzo Maria si trova in ospedale con il figlio in bilico tra vita e morte. Qui inizia il viaggio interiore che la porterà ad analizzare le più importanti esperienze del suo percorso esistenziale. Il romanzo si conclude con il risveglio di Gino.

Identità e alterità: due figure di donna e madre

La dicotomia identità/alterità è centrale nel romanzo e viene rappresentata da personaggi che appartengono principalmente a due categorie: quelli che sono parte integrante della collettività e seguono le regole dettate dall'esterno, e quelli che rappresentano le devianze dalla norma regolata, ovvero gli elementi che Bhabha definirebbe «estranei al domestico».[108] Quest'ultimi, pur avendo un preciso (e prefissato) ruolo sociale, incorporando cioè determinati stereotipi, si comportano in modo anomalo o fanno scelte impreviste che non rientrano nello schema della struttura a cui appartengono. Al centro del discorso vi sono fenomeni di ‹simultaneità del non simultaneo›[109] che si traducono in divergenza di mentalità tra generazioni, nonché in conflitti esistenziali legati all'appartenenza geo-politica. Sin dall'inizio della narrazione l'autrice vuole mettere in evidenza la centralità del ruolo dei confini che definiscono e separano mondi diversi: lo fa a livello simbolico, scegliendo come scena per l'incipit uno spazio ibrido in cui vengono

108 Cfr. Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., pp. 22-23.

109 Cfr. *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, a. c. di Falko Schmieder, in «Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie», https://doi.org/10.1515/zksp-2017-0017 [ultima consultazione: 21.6.2023].

a contatto le due dimensioni opposte della vita e della morte, ovvero la stanza d'ospedale in cui si trova Gino, ferito nel conflitto bellico:

> È grave, sì. Molto grave. Tre ore d'operazione. Dieci schegge estratte. Vivo per un miracolo il suo ragazzo. Un miracolo di millimetri. Pochi millimetri più in là e sarebbe stata la fine immediata. […] Quando non si muore per soli due o tre millimetri è perché non è giunta la propria ora… (9)[110]

Il disorientamento provocato dalla concomitanza di dimensioni stridenti tra loro è accentuato dall'esplicitazione del conflitto interiore della madre, incredula di fronte a una realtà di cui non conosceva l'esistenza:

> C'è mai stato il professore? Ed io? Esisto, io? E quelle pareti bianche, e tutte quelle porte chiuse, quei finestroni troppo luminosi? Maria, tu stai sognando. Svegliati, Maria. Non è vero niente. Non può essere vero. Queste son cose che succedono solo nei romanzi. (11)

In questo stato d'animo di grave precarietà, l'autrice crea una sorta di terzo spazio,[111] uno spazio simbolico dilatato al confine tra vita e morte in cui gli schemi della quotidianità, assieme ai loro condizionamenti, si annullano per lasciar posto all'autentica espressione del sé. Uno spazio in cui la voce della protagonista inizia ad acquistare quella presenza letteraria che, nel procedere della storia, le permetterà di esprimere la propria visione del mondo, della società e delle sue strutture.

Una lettura intersezionale evidenzia come nella narrazione ci si trovi al centro di continui incroci: identità simboliche si intersecano e interagiscono all'interno di categorie identitarie che cambiano in base al contesto, producendo modelli in movimento.[112] Si possono così individuare, ad esempio, sette stadi identitari della protagonista Malìa, ognuno dei quali è contemporaneamente veicolo identitario specifico, se considerato nell'istantanea della narrazione, e perno di un sistema in continua trasformazione, se visto nell'arco dell'intera parabola narrativa: Maria bambina triste (vittima del patriarcato), Maria ragazzina spensierata a Braggio (esaltazione dell'appartenenza territoriale), Malìa adolescente innamorata (proiezione positiva verso il futuro), Malìa disperata per la morte dell'amato (vittima del contesto storico), Maria moglie e madre (ruolo di genere), Maria socialmente impegnata che accoglie i profughi (simbolo della differenza geopolitica), Malìa salvata e salvatrice (portatrice di un messaggio di speranza). Il testo è testimone di una metamorfosi identitaria che non riguarda solo la protagonista, visto che ogni incrocio è perno di

110 In tutto il paragrafo riporterò la pagina della citazione tra parentesi nel testo. Tutte le citazioni così indicate si riferiscono a: Tencalla-Bonalini, *Malìa*, 1949, cit.

111 Cfr. Bhabha Homi K., *The Location of Culture*, 2001, cit., pp. 59-62.

112 Per riferimenti all'analisi intersezionale cfr. Camilotti e Crivelli, *Che razza di letteratura è?*, cit., pp. 10-11.

intersezioni con altri vettori, la madre, il padre, l'amato e il marito, il figlio, i quali a loro volta non rappresentano modelli identitari né univoci, né statici.

All'interno di questo insieme di intersezioni esercita una funzione centrale il ruolo materno: la narratrice, che nelle parti di flusso di coscienza corrisponde alla protagonista, non presenta la figura di madre quale categoria fissa e univocamente interpretabile, ma ne vuole sottolineare l'ambiguità, focalizza quindi su vettori identitari corrispondenti rappresentandoli in caratteri contrastanti. In particolare, crea un contrasto tra le figure materne incorporate da Maria, da una parte, e da sua madre Bice, dall'altra. L'importanza della figura materna è sottolineata sin dalle prime righe, il primo ‹livello identitario› di Maria con cui il lettore viene a contatto è infatti ‹Maria madre di Gino›. Maria è madre coraggiosa, che in nome dell'amore incondizionato per il figlio rompe innanzitutto lo stereotipo della donna vulnerabile, insistendo a voler assistere Gino al capezzale.

– Vederlo? Lo vuol vedere? Perché l'hanno fatta venire? Sarebbe stato meglio aspettare. Emozioni inutili. Completamente inutili.
– Sono la mamma, professore… (9)

Bice, invece, è una donna conformata alle aspettative imposte dalla mentalità sociale in vigore, che plasma l'identità stessa dell'individuo. È subordinata al marito al punto da rinnegare addirittura il sentimento materno: esso perde in lei tutti i caratteri di tenerezza, tanto che piuttosto che consolare la figlioletta Maria quando si fa male, la rimprovera per essersi sporcata di sangue il vestitino proprio prima dell'arrivo del padre. Nel comportamento di Bice si individua un meccanismo di potere imposto dalla struttura sociale patriarcale, in cui l'uomo occupa una posizione privilegiata rispetto alla donna: il marito ‹padrone› diventa, da questa prospettiva e in un'ottica intersezionale, anche il padre colpevole di aver privato la piccola Maria dell'amore della madre. L'uomo è dunque il garante del sistema patriarcale, che d'altra parte la donna, pur essendone vittima, sostiene attraverso la sua obbedienza, diventando così complice dell'infelicità di sua figlia.

– Ma io… Io non l'ho fatto apposta, mamma. Mi fa male… tanto… qui – e la piccola tende verso la mamma le sue manine insanguinate.
  Perché tutti i bambini del mondo quando hanno male tendono le braccia alla mamma.
– Non mi toccare. Non vedi che sei tutta sporca? Non vorrai conciare anche me a quel modo ora che sta per arrivare papà. – […]
  [Maria] ora piange solo per il bisogno di una parola, di una carezza, di tutte quelle dolcissime piccole cose che curano subito il male dei bambini, quando cadono vicino alla loro mamma.
  Per la piccola Maria quelle dolcissime cose non esistono e non ci sono mai state. (18)

Bice è l'esasperazione del modello di donna la cui identità si definisce esclusivamente attraverso la sua relazione con l'uomo ‹padrone›, non ha un'identità indipendente, né in qualità di madre, né di donna. L'autrice si riferisce in tono implicitamente critico a questo tipo di figura di donna quando la voce narrante afferma: «Bice agiva, vedeva, sentiva solo attraverso il marito; si faceva bella solo per lui e, lui assente, viveva aspettando il suo ritorno» (27). Così, nel momento in cui il contesto cambia e il marito inizia a frequentare un'altra donna, Bice perde il suo ruolo, cioè l'unica dimensione di sé di cui era cosciente e in funzione della quale esisteva. Cade «la barriera gelata che l'aveva separata dal mondo nel suo cieco amore per il marito» (45) e lei smette di esistere, non esistendo più l'uomo, il perno del suo universo, e incapace com'è di reagire con indipendenza alle vicende dell'esistenza: si toglie la vita, lasciando Maria in una solitudine ancora più profonda e sigillando così il proprio doppio ruolo di *vittima e carnefice*, dal quale è incapace di liberarsi. Un ulteriore aspetto che rinforza il contrasto tra l'immagine di Maria, madre dedita al figlio Gino, e Bice, che non riesce ad armonizzare i due ruoli e rinnega quello materno a favore della propria funzione di moglie, è il fatto che Bice fosse nuovamente in attesa nel momento in cui compie il suicidio. La sua morte diventa quindi una duplice estinzione dal valore ambivalente: rappresenta infatti sia il fallimento dell'intera costruzione identitaria di Bice, donna subordinata all'uomo, sia un disperato atto di liberazione da parte della donna, incastrata dalle circostanze in un doppio ruolo di moglie e madre che non le appartiene e a cui non ha individuato altra forma di reazione se non la sua completa eliminazione.

Ben diverso è il modello di donna che l'autrice propone attraverso la figura di Maria, donna che sa esprimersi, sa riflettere e rielaborare il proprio ruolo. Nella dedizione incondizionata al figlio, che si trova in una situazione tragicamente delicata e ha bisogno di calma e fiducia da parte di chi gli sta accanto,[113] inizia l'introspezione di Maria, la cui prima riflessione riguarda gli obblighi sociali che fino a quel momento ha passivamente osservato, e che ora invece riconosce come gravi errori. Le costrizioni dettate sia dallo stampo patriarcale della famiglia, in cui il padre decide sul futuro dei figli, sia dalla mentalità collettiva, secondo la quale determinate professioni, come quella dell'artista che Gino desiderava intraprendere, non appartengono alle classi rispettabili, hanno condotto infatti Gino a cercare libertà ideologica altrove, arruolandosi segretamente in Italia:

> Povero il mio ragazzo. Una sciocca mamma ha avuto, una mamma che non ha saputo difenderlo. […] Tanto da lasciarlo sacrificare per non intaccare l'onore della famiglia… Il grande nome dei Mazio. […] Mio figlio era un sacrificato, un

113 «La voce ferma del professore ti richiama alla realtà. – Calma e fiducia. Io credo all'influenza dell'ambiente sull'ammalato», Tencalla-Bonalini, *Malìa*, 1949, cit., p. 17.

> infelice. Anche se rideva, anche quando si divertiva con i compagni, lui dentro era un infelice che barcollava nel buio d'una vita per la quale non era fatto. E io gli dicevo: «Abbi pazienza figliolo, quando avrai l'età farai ciò che vorrai, andrai a seguire i tuoi studi d'arte e io ti aiuterò. Ma ora sii buono, accontenta tuo padre». Per amor di pace gli parlavo così. Di egoistica pace familiare. Per non urtare suo padre, rovinavo mio figlio. […] Io, per voler essere cieca l'ho rovinato. Perché io, io sola sapevo che l'aspirazione per l'arte lui l'aveva nel sangue e nessun tirocinio di fabbrica gliela poteva spegnere dentro. Ad assopirla sì, ci siamo riusciti, ma sotto quel fuoco covava, ed alla prima folata d'aria viva, s'è riacceso verso altri ideali che me l'hanno portato via… Quello stesso fuoco che lo voleva pittore, l'ha fatto partigiano di un'idea fino al sacrificio della vita. (24-25)

Con tali dichiarazioni Maria rivela la sua consapevole complessità: in lei coesistono diversi veicoli identitari che sono, da una parte, il risultato delle esperienze vissute, dei sentimenti che, tra armonie e conflitti interiori, nutrono la sua anima: «nel mio dolore di madre rivivo l'altro immenso male della mia vita» (114) (ovvero quello di amante). La donna proietta la nostalgia nei confronti dell'amato Berto, che ha perduto, nel figlio Gino, il quale ne diventa una sorta di reincarnazione. Dall'altra, la protagonista è inserita in un sistema socioculturale che condiziona la sua esistenza, in quanto le impedisce di compiere scelte libere riguardo al proprio futuro, come nel caso del matrimonio con Luigi Mazio che è stato arrangiato da suo padre. Il matrimonio combinato ha un valore ambivalente: se da un lato costituisce un atto di costrizione, dall'altro rappresenta per la donna la possibilità di intraprendere una nuova vita. L'autrice non insiste tuttavia su quest'ultimo aspetto, ma vuole piuttosto dar voce al primo, ovvero allo scontro interiore tra l'adattamento alle convenzioni, a favore di una convivenza matrimoniale pacifica, e l'istinto di andare oltre i confini dei canoni proposti alla ricerca della propria libertà. Maria si trova all'incrocio di quelle che la voce narrante definisce due ‹cose mostruose› (vedi prossima citazione): da un lato, l'imposizione paterna di sposare Luigi Mazio e, dall'altro, il tradimento segreto che ella stessa compie, sposando Luigi pur continuando ad amare Berto.

L'autrice dà spazio alle sensazioni e ai pensieri di Maria e fa così riflettere criticamente sul sistema patriarcale, mostrando come il matrimonio costituisca un duplice atto di violenza: non solo priva la donna della libertà di scegliere il consorte in base ai propri sentimenti, ma le impone anche un profondo senso di colpa, generato dalla consapevolezza dei propri sentimenti, che sono categorizzati quindi come moralmente ‹sbagliati›:

> Quando Sandro [padre di Maria] parlò del progetto del Mazio, a Maria parve una cosa mostruosa. Per lei la vita era finita, due anni prima, nell'ospedale di Via Arena il giorno in cui aveva perso il suo amore, ed il pensiero di appartenere ad un altro uomo la nauseava. (119)

> Oggi *doveva* sposare Luigi Mazio. Un uomo che lei stimava, ma che le era quasi estraneo. E l'avrebbe sposato oggi, dopo una notte vissuta fra le braccia di Berto. Una cosa mostruosa era. Sarebbe andata all'altare con Luigi e avrebbe giurato dinanzi a Dio di essergli fedele, mentre già lo tradiva, perché il suo pensiero era solo per Berto che sentiva nel sangue, nel cuore, nell'anima e nei sensi. (123)

Il meccanismo di potere della società, che punisce chi non aderisce alla mentalità vigente con il senso di colpa, sembra aver successo nel momento in cui la voce narrante descrive l'autoriflessione di Maria sull'avvenuto matrimonio: «Settimane che non portarono mutamento, se non il disprezzo di se stessa che poteva accettare una simile situazione» (126). Maria disprezza le proprie azioni; d'altra parte, è questo stesso disprezzo il punto di partenza per la reazione della donna. Nonostante il senso di colpa, ella è infatti consapevole dei propri sentimenti autentici e non smette di nutrirli, determinata a trovare una dimensione per viverli.

La dicotomia inclusione/esclusione regola la società e toglie voce ai fenomeni che, distaccandosi dalle norme comportamentali convenzionali, diventano inesprimibili, in quanto ufficialmente condannabili con l'emarginazione del soggetto: è la definizione dei limiti culturali attraverso l'elogio e la condanna di cui parla Greenblatt.[114] Maria riesce tuttavia a superare la barriera etica decidendo di non reprimere la passione e l'amore per Berto, ma di perpetuarli attraverso il suo matrimonio con Luigi, come ci rivela la voce narrante: «Eppure la cosa mostruosa lei l'avrebbe compiuta e nessuno avrebbe sospettato la verità che essa nascondeva nel più profondo» (123). Superato il confine morale legato al matrimonio, una volta cioè tradito il marito con l'idea di Berto, Maria ha il coraggio di tacere la mostruosità per continuare nel suo intento: vuole perpetuare la sua storia d'amore segreta trasferendo i sentimenti su Gino, sostituendo addirittura la figura di Berto con Gino, figlio che ha avuto da Luigi. Solo il lettore lo sa, e lo viene a sapere contemporaneamente alla protagonista, la presa di coscienza avviene cioè nel corso della narrazione, attraverso la narrazione. Si tratta di un processo doloroso, la rivelazione sembra spaventare la protagonista stessa e avviene infatti in uno spazio di semi-coscienza, all'interno di un (doppio) terzo spazio creato dall'autrice, al capezzale del figlio tra vita e morte e in una dimensione di sogno, entro cui è possibile l'espressione dell'identità oltre le limitazioni e i pudori della contingenza.

> Io sogno. Dio mio, fa che mi svegli. Quel rantolo è lo stesso d'allora… Quella testa abbandonata sul cuscino, quella fasciatura che lascia solo libera la bocca arida … la sua bocca…
>
> Berto! Berto!
>
> La mia voce mi spaventa e mi scuote. Gli occhi vellutati della Suora interrogano con pietà. (16)

114 Cfr. paragrafo *Meccanismi di potere, pregiudizi e stereotipi*.

In questo passaggio l'autrice rende visibile l'incrocio di sconfinamenti di cui è protagonista Maria: esso inizia dal legame con Berto, uomo straniero e appartenente a un ambiente sociale diverso dal suo, per sfociare, attraverso la relazione con Luigi, rappresentante invece del modello tradizionalmente rispettabile, nella proiezione di Berto nel figlio Gino. La dinamica psicologica che si crea rimanda alle teorie psicoanalitiche del complesso di Edipo.[115] Maria non se ne vergogna davanti al lettore, anzi, si libera interiormente delle regole di costume e rivela l'intreccio inestricabile che esiste tra amante, marito e figlio:

> Ora sapeva con certezza che se Berto non fosse mai esistito per lei, Gino avrebbe ottenuto dal padre il desiderato consenso; ma sapeva anche che, se Berto non fosse mai esistito per lei, nel figlio suo la passione per l'arte non sarebbe mai nata. (143)

Le scelte intime di Maria, pur tenute nascoste nel suo animo, hanno un forte impatto sulle relazioni interpersonali sino a provocare un capovolgimento dei ruoli: Luigi, senza saperlo, viene infatti spodestato dal ruolo di padrone, visto che «esisteva per lei solo come padre di Gino» (117). Nel caso di Berto, invece, il ribaltamento di ruoli è consapevole e volontario, compiuto dall'uomo stesso, d'altra parte egli è il simbolo della libertà intellettuale e artistica, dell'uomo in contatto con i propri sentimenti che rappresenta un ideale di vita per la protagonista. Così si esprime Berto nei confronti della sua innamorata:

> Maria per me rappresenta la vita stessa, che del resto devo solo a lei e alla sua terra. Prima di offendere la mia Malìa, signora Alice, prima di darle un dolore, mi toglierei questa vita che non mi appartiene più. (89)

Concludendo il confronto, è evidente come le due donne e madri, Maria e Bice, siano entrambe condizionate dalla gerarchia di valori di una società che definisce i ruoli in maniera prestabilita e inflessibile. Compiendo un trasferimento di contesto dalla sfera letteraria a quella storica, la consapevolezza identitaria di Maria assume un forte valore simbolico in termini di riscatto sociale: l'autrice vuole proporre nuovi modelli che possano rendere le donne consapevoli del proprio diritto di definirsi ed esprimersi. Il romanzo si conclude con il lieto fine, per cui Gino si risveglia tra le braccia di una madre che ha ritrovato non solo se stessa, ma ha rivalutato anche il rapporto con suo padre, Luigi. Un atto che, se può sorprendere, conoscendo i sentimenti di Maria per un altro uomo, fa tuttavia parte del riscatto morale della donna, la quale trasforma il matrimonio, inizialmente indotto, in *scelta*. Il messaggio espresso dalle conclusioni nell'intimo di Maria è

115 Complesso di Edipo o complesso di Elettra, secondo la definizione di Jung. Cfr. ad esempio https://www.treccani.it/enciclopedia/complesso-di-edipo/?search=Edipo, e: https://www.treccani.it/enciclopedia/complesso-di-elettra/?search=Elettra [ultima consultazione: 5.11.2023]. Ci si limita a un riferimento alle teorie psicoanalitiche senza entrare nei dettagli in questa sede.

chiaro: una via d'uscita positiva è possibile solo attraverso una profonda e dolorosa presa di coscienza di sé, che comporta una critica rielaborazione dei canoni in cui ci si ritrova adagiati:

> La voce che ti parla dentro l'anima non teme di rompere il filo d'ombra e d'argento. Parla, e ti dice spietata tutto ciò che tu non hai mai osato dire a te stessa: «Tutta la vita hai sprecato così, per volare su un pazzo filo d'ombra e d'argento dipanato dalla tua fantasia. Tutta una vita sciupata per esserti rifiutata di camminare sulla solida strada che il destino ti aveva tracciato sulla buona terra. Tutta la vita rincorrendo chimere che tu stessa nutrivi, ingigantivi e facevi realtà per te e per chi ti stava vicino. Rovinando te stessa e quanto avevi di caro al mondo». (182)

L'emancipazione di Maria rispetto a Bice si legge, in un'ottica neostorica, come il confine tra generazioni che dagli anni del dopoguerra assume dimensioni più accentuate rispetto al passato, in seguito alle maggiori aperture culturali e produttive di cui è oggetto la regione grigionese. Parallelamente viene descritto il rapporto tra Luigi e Gino, tra padre e figlio, che oltre al conflitto generazionale mette in luce il confine culturale all'interno della società. Luigi Mazio incorpora il modello di quegli anni, orientato alla moderna efficienza produttiva piuttosto che alla ricerca intellettuale, da cui è invece attratto Gino, il quale nutre aspirazioni artistiche. L'attività artistica è simbolo di una forma di individualismo esistenziale che, estranea al modello dell'industrializzazione, determina una differenza di classe, ovvero la non appartenenza ad una fascia socialmente rispettata, come si legge nel dialogo tra Gino e il padre Luigi riguardo al desiderio del ragazzo di coltivare il suo interesse per l'arte:

> – È inutile che tu insista, papà, io a scuola non ci vado più.
> – E cosa vuoi fare allora? L'operaio, forse?
> – No, papà. Ho un unico, grande desiderio. E se me lo appagherai ti giuro, papà, di farti contento. Lasciami frequentare una scuola di disegno.
> – Mai! Mai, capisci. Questo, fin che sono vivo non lo permetterò mai. Non voglio che mio figlio diventi un imbrattatele. Il tuo avvenire è già tracciato: tu mi aiuterai nella segheria e prenderai l'azienda Mazio dopo di me. Il mio orgoglio sarebbe stato di vederti laureato. Visto però che tu ti rifiuti d'obbedirmi, ti metterò a tirocinio in un'impresa di legname; scegli ciò che preferisci tra le due strade.
> – Capisco: per evitare di fare di me un cattivo studente, vuoi forzarmi a diventare un pessimo operaio…
> – Ma sarai almeno un operaio, per Dio santo! Un uomo utile al mondo, e non un imbrattatele parassita dell'umanità. Ricordati, ragazzo, che questo, fin che dipendi da tuo padre, non lo potrai mai fare. (141-142)

I conflitti culturali non riguardano quindi soltanto la collettività, ma penetrano anche nella sfera familiare, generando confini interni che destabilizzano la struttura tradizionale di riferimento. Per Maria, l'arte rimane l'ideale più alto, uno strumento per scardinare schemi prefissati e liberare le identità: così come Berto

ha immortalato il loro amore nella pittura, ora lei lo perpetua nella passione trasmessa al figlio.

Confini geopolitici e costruzione dell'alterità

La vicenda di Gino, cittadino svizzero che sceglie volontariamente di unirsi alla Resistenza italiana, rappresenta un significativo esempio di solidarietà transnazionale e offre un'interessante riflessione sulle relazioni di frontiera tra la Svizzera e l'Italia. Attraverso questa figura, l'autrice non solo mette in luce il legame storico e culturale che unisce popolazioni di paesi confinanti, ma suggerisce anche che l'identità e l'appartenenza non si esauriscono nei confini politici. La testimonianza storica della permeabilità della frontiera, dei partigiani italiani che durante la Seconda guerra mondiale trovano rifugio oltre il confine svizzero e intrecciano rapporti con la popolazione locale, penetra nella narrazione e viene messa in luce da prospettive diverse. L'ottica di Maria, incredula di fronte alla notizia del ferimento del figlio, rappresenta il punto di vista di chi vive la frontiera, in tempo di guerra, come una linea netta e invalicabile tra due mondi opposti: da una parte la neutralità e la sicurezza della Svizzera, dall'altro il caos e la violenza della guerra che dilania l'Italia. La sua incredulità di fronte al ferimento del figlio nasce proprio dalla convinzione che questa linea di confine possa garantire protezione e distanza dagli eventi bellici:

> Una granata? Ma come? Dove, per l'amor del cielo. Mio figlio lavora a Lugano. Non può essere ferito da una granata. […]
> Uno sbaglio. Non può essere che un errore. Mio figlio è a Lugano. […] Perché non ho telefonato alla fabbrica? Mi avrebbero detto che Gino è giù a lavorare e mi sarei risparmiata quest'ora di tormento. Perché non può essere il mio Gino quel ferito portato all'ospedale dal confine. Non può essere lui…
> […] E ti raccontano ancora quella storia inverosimile della frontiera. E tu non ci credi. Non puoi, non vuoi credere. (12-13)

Dall'altra parte c'è l'esperienza di Gino, che si emancipa dalla mentalità trasmessagli dalla famiglia, in particolare dalla figura autoritaria del padre, per oltrepassare non solo i confini geo-politici, ma soprattutto quelli ideologici. La sua scelta di unirsi alla Resistenza rappresenta un atto di ribellione e di affermazione personale: Gino abbandona la neutralità e il conformismo familiari per inseguire un ideale di giustizia e libertà, lo stesso ideale che gli era stato negato sul piano artistico dal padre, che aveva soffocato la sua vocazione. In questo gesto, la lotta partigiana diventa per lui non solo impegno politico, ma anche espressione profonda di sé, di un'identità finalmente liberata da vincoli imposti.

> Da tempo Gino si era fatto amico di un gruppo di giovani rifugiati italiani. Ieri, quando non lo si vide arrivare alla fabbrica, corse la voce che fosse partito con quei rifugiati, ma non ci si credette. Io lo pensavo a casa sua, a Roveredo. Solo ieri sera

> un ragazzo italiano mi ha consegnato questo messaggio di Gino. […] «Caro Paltenghi. Bisogna che parta anch'io di là della rete. Non so quando potrò ritornare, ma spero presto. Scusami col direttore e avvisa mia madre. Dille che non stia in pena per me. Ciao. Gino.» (23)

Il testo propone inoltre la prospettiva di chi sta dall'altra parte della frontiera, ovvero i partigiani italiani al cui fianco ha combattuto Gino. Uno di loro si reca all'ospedale, dove incontra Maria e le racconta:

> È un caro e buon ragazzo il suo, signora. […] Che noi italiani si senta il bisogno di andar giù a combattere quelle canaglie che stanno massacrando l'Italia è normale. È la nostra terra, la nostra gente, le nostre donne, i nostri fratelli, i nostri figlioli che stanno massacrando… […] Ma che uno svizzero si unisca a noi ed arrischi spontaneamente la sua vita, lasciando la pace del suo paese per l'inferno di laggiù, questo signora non è normale. […] Ed il suo non era un capriccio, signora, ma un sentimento maturato poco a poco e che a poco a poco si fece più forte della pena che per lui rappresentava il separarsi dai suoi e dalla sua terra. (169-170)

Questo passaggio è, da una parte, testimonianza del sentimento di fratellanza che in quell'epoca esisteva tra italiani e svizzeri italiani, a dispetto di una frontiera che divideva la «pace del suo paese» dall'«inferno di laggiù». Dall'altra, assume un valore simbolico richiamando un ulteriore sconfinamento legato alla costruzione identitaria del personaggio, che abbandona la patria per trovare in terra straniera lo spazio in cui riscoprire se stesso. La vicenda di Gino mette inoltre in evidenza come *la comunanza linguistica* rappresenti un mezzo di sconfinamento. Le appartenenze nazionali sono ben definite («la nostra terra, la nostra gente, le nostre donne, i nostri fratelli, i nostri figlioli»), l'identità linguistica tuttavia allenta i confini agevolando l'affinità culturale, permettendo il dialogo e la condivisione di esperienze. Così Gino subisce una ‹contaminazione› ideologica che, pur portandolo sull'orlo della morte, è simbolo della libertà che gli era stata negata in famiglia. Elementi di estraneità diventano qui simbolo di liberazione: il ragazzo supera i confini geopolitici ed evade all'estero, uno spazio estraneo al domestico (Bhabha) che si configura come luogo simbolico di una rielaborazione identitaria. In tale spazio prende forma, in maniera non convenzionale e inattesa, l'idealismo represso del giovane svizzero, il quale si schiera al fianco degli italiani in un conflitto non riconducibile alla propria appartenenza nazionale. Il comportamento di Gino devia dalle regole socio-familiari e diventa simbolo di un orientamento aperto verso l'esterno che si contrappone alla fissità tradizionale in cui il ragazzo è cresciuto. Attraverso la voce della protagonista, l'autrice trasporta il modello di apertura transnazionale e indipendenza ideologica in una sfera universale, in cui i confini tra identità e alterità vengono considerati nella loro complessità, ridefiniti e proiettati in una visione idealistica che, nel tumulto emotivo, sfocia in uno stato di esaltazione:

> Nel nero più cupo del più profondo male si accende una piccola luce. Tu sai che il sacrificio del tuo ragazzo non sarà vano, sai che il suo gesto generoso servirà a rincorrere tutti questi altri ragazzi vittime, come lui, di un mondo sconvolto. Questi stessi uomini che domani dovranno ricomporre il mondo e che, al ricordo di Gino, sapranno forse assolvere il difficile compito nel segno della fraternità suggellata dal sangue dei martiri dilagato da nazione a nazione, cancellando tutte le frontiere. (178)

Le relazioni interculturali generate dal turismo: identità nazionali a confronto

Oltre a costituire lo scenario delle dinamiche di frontiera durante la guerra, il territorio grigionese, grazie alle sue risorse naturali, si configura anche come spazio di scambi culturali e ambita meta turistica. A partire dalla fine del XVIII secolo, alla zona alpina viene infatti attribuita un'aura positiva quale luogo di riposo e di rigenerazione contrapposto alla modernità industriale, che la rende particolarmente attraente. Nel caso narrativo in esame, Braggio (il paese di *Malìa*) non rientra tra le destinazioni mondane frequentate da personaggi e artisti famosi in cui la messa in scena turistica coinvolge e sconvolge l'identità locale, che sembra quindi esistere solo in relazione a tale modificata costruzione di sé. Braggio è piuttosto un esempio di quella che Thomas Barfuss definisce «touristische Authentizität»,[116] autenticità turistica, spiegando: il concetto di *turistico* presuppone necessariamente una messinscena[117] del luogo, nel momento in cui il territorio e i suoi abitanti si accingono ad ospitare estranei. In determinati casi, il fatto che non siano «comparse o attori»[118] che vogliono ricostruire il posto secondo le leggi del mercato turistico, ma i locali stessi a scegliere in che modo presentare il paese ad un pubblico di turisti, conferisce autenticità alla situazione, offrendo uno sguardo sulle dinamiche storico-sociali. Come si legge in *Malìa*, le valli del Grigioni erano consuete mete di villeggiatura, in particolare per italiani abitanti nella vicina Lombardia, e diventavano dunque luogo di incontri e di relazioni transnazionali.

> La primavera fu dolce quanto era stato duro l'inverno. E l'estate arrivò prima del calendario.
> Si seppe che nell'alberghetto sarebbe venuta per un mese la signora Paggi, una sottocenerina sposata a un Paggi di Rossa che viveva a Milano.
> La signora arrivò coi suoi due bambini ai primi di luglio, e piacque subito a Maria per quel suo fare aperto e spontaneo, anche se un po' chiassoso.
> La notizia del prossimo arrivo di un altro ospite, pure di Milano, mise il villaggio in orgasmo.

116 Cfr. a proposito della turistificazione del territorio grigionese: Barfuss Thomas, *Authentische Kulissen. Graubünden und die Inszenierung der Alpen*, Baden, Hier + Jetzt, 2018, pp. 10-11.
117 Cfr. ivi, pp. 11-12.
118 Ivi, p. 10.

> Doveva essere uno scrittore, o musicista, o pittore, ad ogni modo un artista che veniva a rifarsi nella quiete di Braggio per ordine del dottor Tomasi, un medico milanese innamorato della Calanca dove tornava ogni estate. Quell'anno il dottor Tomasi non sarebbe venuto, ma mandava l'amico Alberto Duranti con tutte le dovute raccomandazioni perché fosse accolto dalla signora Pina (la padrona dell'alberghetto) come fosse stato lui stesso. (65)

Soggiorni di vacanza in montagna per rigenerarsi dalla frenesia cittadina, così come unioni matrimoniali tra grigionesi e italiani, agevolano gli scambi tra due regioni separate da una frontiera politica, ma accomunate dalla stessa lingua. Si percepisce una marcata curiosità da parte della gente del posto verso i visitatori stranieri, accentuata in questo caso dal profilo intellettuale del nuovo arrivato, insolito per un contesto di paese: «uno scrittore, o musicista, o pittore, ad ogni modo un artista» (*ibidem*). Nel testo non si parla mai di ‹stranieri› riferendosi agli italiani, probabilmente perché parlano la stessa lingua della popolazione locale. L'appartenenza nazionale si esprime attraverso altri fattori, come quello caratteriale, ad esempio: la signora Paggi, con «quel suo fare aperto e spontaneo, anche se un po' chiassoso» (*ibidem*), incarna il temperamento italiano visto da un'ottica svizzera. Da una prospettiva italiana, invece, le differenze nazionali si traducono in distinzioni di classe tra cittadini e paesani, accompagnate da pregiudizi radicati nella mentalità comune e veicolati in forma indirettamente polemica. Ciò emerge nel commento della portinaia milanese su Maria, che finisce per smentire lo stereotipo atteso: «È la signorina svizzera questa? – domandò la portinaia. – Gesù buono! Sembra una bambina. E io che mi aspettavo di vedere una montanara forte e tarchiata» (95). Anche la prospettiva di Berto sottolinea la distanza culturale tra i due mondi, quello del milanese colto e quello delle paesane svizzere: il turista italiano, infatti, non si aspetta una distinzione fondata sulla nazionalità, bensì una differenziazione riconducibile alla categoria delle ‹montanare›. In tal senso, è l'appartenenza al mondo rurale e alpino, più che a quello nazionale, a strutturare l'immaginario stereotipato.

> Girò lo sguardo e si accorse della gente che gli stava attorno. […] Vicino al camino acceso, alcune donne parlavano del più e del meno. Giovani? Vecchie? Brutte? Belle? Chi lo sa? Quelle per Berto non erano donne, e non si sarebbe nemmeno curato di giudicarle. (77)

Il confine tra i due mondi culturali è accentuato qui dal contrasto tra l'atteggiamento di Berto e quello dei paesani: l'artista milanese evita il contatto con la gente del posto, «viveva appartato, sempre solo» (80) e, una volta trovatosi fra loro nella locanda, non si prende nemmeno la briga di guardare più da vicino le donne; evidentemente, nella sua mentalità l'habitus di una ‹vera donna› è così rigidamente codificato da escludere automaticamente le donne di montagna. Il discorso letterario si sviluppa dunque attorno agli stereotipi della doppia dicoto-

mia città/campagna e straniero/locale, evidenziando la rigidità gerarchica per cui l'artista milanese non considera nemmeno un contatto che vada oltre un saluto fugace con i paesani. Al contrario, gli abitanti di Braggio manifestano grande interesse e curiosità nei confronti del nuovo ospite italiano. A testimonianza della tipica mentalità di paese, in cui tutti sanno (e *devono* sapere) tutto di tutti, vengono descritti i termini di accoglienza dell'«ospite illustre», espressi con tono ironico ma sempre benevolo, per cui tutto il villaggio viene informato non solo dei suoi movimenti e delle sue azioni, ma addirittura dei suoi stati d'animo. L'arrivo dell'artista milanese era stato preannunciato dalla signora Pina (proprietaria della locanda) in tutti i dettagli:

> Era stato poi divulgato il bollettino dell'arrivo, quello del malumore, un terzo sulla stanchezza, un quarto sull'appetito promettente. L'ultimo sconsolato bollettino, frutto delle sbirciate alla lettera che Berto stava scrivendo, dice già la prossima partenza dell'ospite illustre. (77)

Col trascorrere delle settimane l'atteggiamento di Berto nei confronti dei locali (e di altri turisti alloggiati nella locanda) si addolcisce, certamente influenzato dalla relazione con Maria: pur non autoctona, la ragazza si identifica con l'ambiente di Braggio, al quale appartiene per affinità e per scelta. La relazione tra lei e Berto è un punto di contatto che accorcia le distanze tra le due categorie, inserisce una disomogeneità nella struttura degli stereotipi, come quello relativo alla figura di Berto, favorendo le relazioni interpersonali: «il pittore sembrava essersi sgelato al sole agostano, e aveva incominciato a parlare con la padrona prima, poi con gli ultimi ospiti rimasti» (88). Con la zia Alice, inoltre, Berto instaura un sincero rapporto: riconosciuto il ruolo di responsabilità della donna nei confronti della giovane Maria, di cui vuole chiedere la mano, l'artista le confessa i propri sentimenti. Si pone volontariamente in una posizione vulnerabile ed elimina in tal modo le gerarchie di genere, provenienza e posizione sociale, a favore del rispetto di un ordine etico legato alla famiglia.

Spazio montano e identità: una relazione narrativa e simbolica

Nella produzione letteraria di Rezia Tencalla-Bonalini l'identità territoriale occupa una posizione centrale, in ogni circostanza, infatti, gli elementi paesaggistici svolgono un ruolo di primaria importanza. Essi rispecchiano lo stato d'animo dei personaggi, hanno funzione simbolica e diventano in certi casi la chiave interpretativa più immediata. Sono presenti due tipi di scenografia: i luoghi chiusi, interni, da una parte, fanno da sfondo a esperienze negative che allontanano la protagonista dalla propria identità, e gli spazi montani aperti, dall'altra, in cui la natura si rivela patrimonio identitario, fonte di conforto, di gioia, di meraviglia e ispirazione, specchio della passione di Maria. Appoggiandosi alle teorie struttu-

raliste del filosofo Claude Lévi-Strauss,[119] si può affermare che tali spazi siano la proiezione di strutture simboliche e delle opposizioni binarie che organizzano il pensiero umano. Nel contesto narrativo specifico, la definizione della differenza tra i due spazi crea un terzo spazio di transizione, ovvero di mediazione tra questi stati identitari opposti. Il percorso della protagonista è simbolicamente un *rito di passaggio* da una condizione a un'altra,[120] il superamento dei limiti tracciati da una dicotomia che si proietta nell'esperienza concreta e attraverso di essa prende forma. All'inizio del racconto, l'incredulità della madre al capezzale del figlio, il sentimento di impotenza di fronte al destino che si traduce in solitudine, sospensione, sterilità emotiva, è simboleggiato dal colore bianco, che ricorre negli spazi chiusi dell'ambiente circostante:

> Ci sono io sola in un lungo corridoio bianco, un silenzio da incubo, un raggio obliquo di sole che giuoca nell'aria satura di quell'odore gelato e penetrante che è l'alito degli ospedali. […] E quelle pareti bianche, e tutte quelle porte chiuse, quei finestroni troppo luminosi? (11)

E ancora: «Anche la suora che ti tende il camice asettico è tutta bianca. […] Un'altra porta bianca si apre. L'ultima che mi separa da mio figlio» (15). Bianco asettico, silenzi da incubo, aria satura, odore gelato, pareti bianche, porte chiuse, troppa luce: gli spazi circostanti assorbono la paralisi interiore della protagonista, la buia sospensione dalla vita che Maria sta attraversando. La luce, che si può interpretare qui come elemento di contrasto e simbolo della vita, è troppa, insopportabile, perché messa in relazione alla limitatezza dei luoghi chiusi in cui è inserita. Il colore bianco è utilizzato, inoltre, nella descrizione della piccola Maria, la quale sporcandosi il vestitino candido diventa vittima della colpevolezza affibbiatale dalla madre. Il bianco, in un capovolgimento simbolico, si legge dunque quale emblema della mancata purezza del rapporto tra la piccola e i suoi genitori:

> Come una sciocca cammini. E guarda ora come ti sei insudiciata il vestitino bianco, proprio quando deve arrivare papà. Quanto sei noiosa, Maria, sempre così distratta. (18)

Questi parallelismi suggeriscono l'esistenza di una medesima forma di colpevolezza, che Maria assume successivamente come madre al capezzale del figlio: l'incapacità di sottrarsi a un destino che le strappa l'affetto filiale, così come, nell'infanzia, quello dei genitori.

---

119 Cfr. a tal proposito: Leach Edmund Ronald, *Claude Lévi-Strauss zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 2006.

120 Per ‹rito di passaggio› si intende la concezione di Lévi-Strauss, secondo cui il rito è parte di un sistema più ampio che permette alle società di ordinare e strutturare l'esperienza umana. Cfr. ivi.

Il valore simbolico attribuito all'associazione tra luoghi chiusi e colore bianco è in forte contrasto con il contesto naturalistico che fa sfondo a determinate vicende, tra cui l'arrivo della giovane Maria a Braggio:

> È la voce fessa e regolare di un vecchio orologio a pendolo. L'antico orologio che segnò le ore più chiare della vita di Maria.
> Perché ogni vita ha fatalmente la sua parte d'ombra e di luce.
> Quella di Maria fu illuminata dal sole di Braggio, un villaggetto calanchino che, dai suoi 1200 metri spia curioso e sorridente la valle incassata e rocciosa che scorre sotto. Sono poche, vecchissime casette di pietra grigia e di legno nero, sparse o aggruppate sui prati che profumano di montagna. Due chiese, un cimitero, due osterie, un rustico alberghetto di poche stanze, molti boschi e un vastissimo cielo. A Braggio la zia Alice faceva da maestra ai cinque o sei scolari di tutte le età, sostituiva il medico quando questi non poteva salire fin da Grono, era la consigliera di tutti e sorvegliava le sue bestie, due belle mucche e tre capre, affidate alle cure di un vecchio contadino.
> Quando la mamma morì, Maria andò a Braggio con la zia Alice e la casa di Grono rimase chiusa fino all'estate. (58-59)

Le descrizioni paesaggistiche del territorio grigionese occupano un posto di rilievo anche in altri testi dell'autrice Rezia Tencalla-Bonalini: analogamente a quanto si riscontra nel romanzo *Malìa*, esse esprimono un legame intrinseco nei confronti dei luoghi, un'identificazione con il paesaggio che entra nell'animo di chi ci vive, forgiandone persino il carattere. Nel breve racconto *Visioni e leggende della Val Traversagna*,[121] pubblicato nei «Quaderni grigionitaliani» nel 1940-1941, ad esempio, si legge:

> Le guglie del Duomo [di Milano] non ebbi mai la fortuna di vedere da lassù, ma devo però alla Marmontana un'impressione ben più intensa e più cara: la visione netta del confine della nostra patria, non solo, ma la fisionomia, l'anima stessa della nostra terra che sembra aver scelto quel tratto di confine per svelarsi ai suoi figlioli. Il versante italiano scende dolcemente in vasti pascoli verdi e fioriti […]; il versante svizzero è un interminabile mare di colossi puntati saldamente sul fondo delle valli incassate. Rocce nude dal colore dell'acciaio, vette candide come gigli di neve. Anche un cuoricino di soli 10 anni deve sentire cose grandi di fronte a un quadro così maestoso: ammirazione per l'ubertoso e ospitale versante sud; orgoglio e amore per quel mare di vette nostre, scogli, abissi, boschi senza fine, torrenti impetuosi che fecondano al piano la poca terra coltivabile delle nostre vallate alpine. Sfondo grandioso alla storia di quel piccolo popolo che seppe sfidare e vincere secoli di bufera.[122]

Considerando il periodo di stesura, in cui la guerra d'oltre frontiera diffondeva instabilità anche in territorio svizzero, questa descrizione esplicita il desiderio di

121 Tencalla-Bonalini Rezia, *Visioni e leggende della Val Traversagna*, in «Quaderni grigionitaliani», vol. 10 anno 1940-1941.

122 Ibidem.

definire la propria identità attraverso il luogo di appartenenza. Tencalla distingue innanzitutto le caratteristiche del territorio: «Il versante italiano scende dolcemente […], l'ubertoso e ospitale versante sud», mentre sottolinea la concomitanza di asprezze e delicata bellezza della natura svizzera, fatta di «rocce nude dal colore dell'acciaio, vette candide come gigli di neve». In queste righe si esprime il profondo orgoglio di appartenenza nazionale, il quale tuttavia non esclude l'apprezzamento per il territorio oltre la frontiera. L'autrice realizza poi un ulteriore sconfinamento nel rappresentare la soddisfazione derivante dall'ammirazione dell'alterità senza rinunciare al senso di appartenenza nazionale; in tal modo evidenzia l'importanza di ampliare il proprio orizzonte attraverso l'apertura a ciò che si colloca oltre le frontiere, concepite non come limiti, ma come dispositivi di definizione dell'identità personale.

Tornando a *Malìa*, il legame diretto tra identità e territorio alpino emerge in particolare nel modo in cui le descrizioni paesaggistiche si fanno più dettagliate e cariche di intensità emotiva nei momenti cruciali della vicenda di Maria, come nel passaggio successivo alla morte della madre, quando si trasferisce a Braggio. La Val Calanca è presentata sin dall'inizio in tono poetico: il «vastissimo cielo» di Braggio, ad esempio, è una proiezione dei sentimenti intimi della protagonista, è simbolo dell'ampio orizzonte che si apre dopo il cambiamento, nonché del senso di liberazione che per Maria rappresenta l'allontanamento dalla casa paterna. Il padre è infatti l'emblema di una mentalità patriarcale inflessibile, attore principale nelle gerarchie di subordinazione che hanno privato Maria non solo di un'infanzia serena con i genitori, che la affidavano regolarmente alla balia, ma soprattutto dell'amore di sua madre, vittima della subordinazione femminile rispetto all'uomo. Il distacco definitivo dall'ambiente familiare con il trasferimento a Braggio è dunque decisivo nella vicenda della protagonista e rappresenta il superamento di un confine identitario: il passaggio da un ruolo subalterno prestabilito, che in quanto donna in un sistema patriarcale non aveva possibilità di riscatto, alla libera espressione del sé. La natura assume un ruolo catartico e addirittura formativo, supplendo alla mancanza di una presenza genitoriale: «…i boschi e il sole fecero di lei una donnina sana; e le lunghe ore solitarie a contatto con la natura le modellarono un'anima sognatrice di sensibilità vivissima» (62). Altri elementi significativi sono la personificazione del «villaggetto calanchino che dai suoi 1200 metri spia curioso e sorridente la valle incassata e rocciosa che scorre sotto» (58-59): il luogo acquista una propria identità, segno della sua unicità agli occhi di Maria, mentre gli aggettivi «curioso e sorridente» e «i prati che profumano di montagna» riflettono l'impatto positivo che il villaggio alpino ha sulla ragazza.[123] Da

123 Braggio, allora «poche, vecchissime casette di pietra grigia e di legno nero, sparse o aggruppate sui prati che profumano di montagna», oggi «conta appena 50 abitanti ed è collegato ad una funivia. Ci sono solo due modi per raggiungere questo villaggio in val Calanca: il primo è a

evidenziare è inoltre il fatto che la vicenda fulcro del percorso esistenziale della protagonista, ovvero l'innamoramento tra lei e Berto, è ambientata nel bosco, il quale funge da luogo di rifugio, protetto da occhi indiscreti, in cui hanno spazio i sentimenti, in questo senso anch'esso un terzo spazio bhabhiano:[124] «Così, sotto i rami tormentati della betulla d'argento,[125] era nato il primo e unico amore della vita di Maria» (85). La centralità del paesaggio nella definizione identitaria emerge in modo particolarmente significativo in uno dei momenti più intimi della narrazione, quando Berto attribuisce a Maria il nomignolo affettuoso *Malìa*. In tale gesto si realizza una fusione simbolica tra l'attrazione per la fanciulla, sua musa ispiratrice, e quella esercitata dal bosco, spazio di elaborazione creativa e di libertà espressiva, configurabile come un ‹terzo spazio›. È in questo contesto che egli si rivolge a lei dicendo: «Maria. Non potevi avere un nome diverso. Maria, piccola Maria. Una dolce «malìa del bosco» (84). Il soprannome rappresenta per la donna una nuova sfera identitaria, che la distingue dalla Maria costruita in base al sistema sociale. Scenografia della storia d'amore che ha segnato l'intera vita della protagonista, gli elementi della natura, il cielo, gli alberi, la betulla, il vento e i tramonti, si assimilano con il paesaggio interiore della coppia e vengono sublimati attraverso l'arte. Nel seguente passaggio essi sono ripresi nella loro luminosità in quanto simbolo di rinascita a una nuova vita:

– T'ho voluta così, disegnata sul cielo illuminato di sole, come mi sei apparsa quel primo giorno sotto i rami della betulla. Un'aurora luminosa e pura. Quello che tu sei stata per me, piccola Malìa. La fresca aurora della mia nuova vita. (87)

Questa citazione presenta Malìa quale riscrittura maschile del ruolo femminile, in cui Maria si rispecchia pienamente; quello che Berto descrive non è un ruolo subordinato della figura femminile rispetto a quella maschile, ma la percezione poetica ispirata dai sentimenti condivisi.

La natura non riflette tuttavia soltanto i momenti idilliaci, è autentica amplificazione delle emozioni della protagonista anche in momenti meno felici. Nel seguente passaggio, ad esempio, l'autrice associa lo stato d'animo del personaggio alla dimensione spazio-temporale, ambientando simbolicamente la partenza di Berto in autunno, ovvero nel periodo che segna il passaggio dalla luce e dal calore

piedi lungo la vecchia «Saumweg», e il secondo è con la piccola funivia rossa.», cfr. Il villaggio di montagna senza auto, Braggio in ritratto, a. c. di Velibor Mitrovic in https://lanostrastoria.ch/entries/kLznzxvR7Gm [ultima consultazione: 22.5.2025].

124 Interessante a proposito della funzione simbolica del bosco è lo studio a cura di Schmid Michael D.: *Wahrnehmung des Eigenen und Fremden. Zugehörigkeiten und Identitäten in den Literaturen Graubündens*, [Chronos Verlag, in stampa], sezione del progetto FNS di cui fa parte il presente volume.

125 È questo il filo d'argento a cui si riferisce in conclusione al romanzo: «La voce che ti parla dentro l'anima non teme di rompere il filo d'ombra e d'argento». (182)

della bella stagione al freddo e al buio dell'inverno. Nella descrizione della protagonista, i colori caldi tipici del fogliame autunnale vengono associati a dolore e sofferenza: «Quando il faggeto fu una macchia color sangue e la betulla fu tutta un tremolìo di cuori d'oro nel sole del tardo settembre, Berto non c'era più» (90). Si può dunque affermare che l'autrice conferisce al paesaggio naturale del Grigioni un valore simbolico profondamente connesso al sentimento di appartenenza, utilizzando con efficacia similitudini e antropomorfizzazioni degli elementi della natura. In quanto spazio di esperienza e insieme patrimonio culturale, il contesto naturalistico-territoriale si rivela così un elemento fondamentale nella costruzione identitaria di Maria.

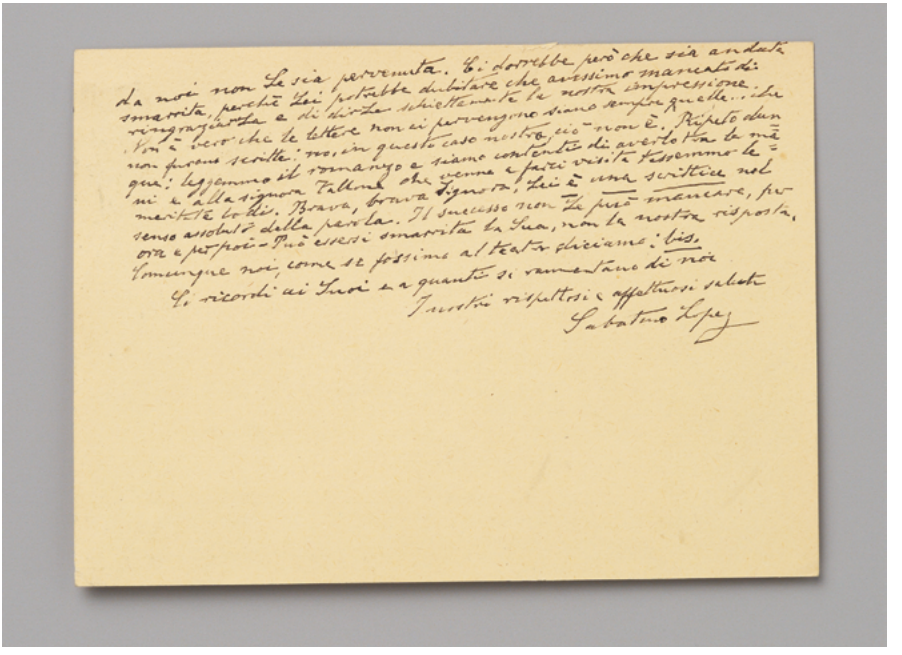


Ill. 1: Ritratto giovanile di Rezia Tencalla-Bonalini (1922).

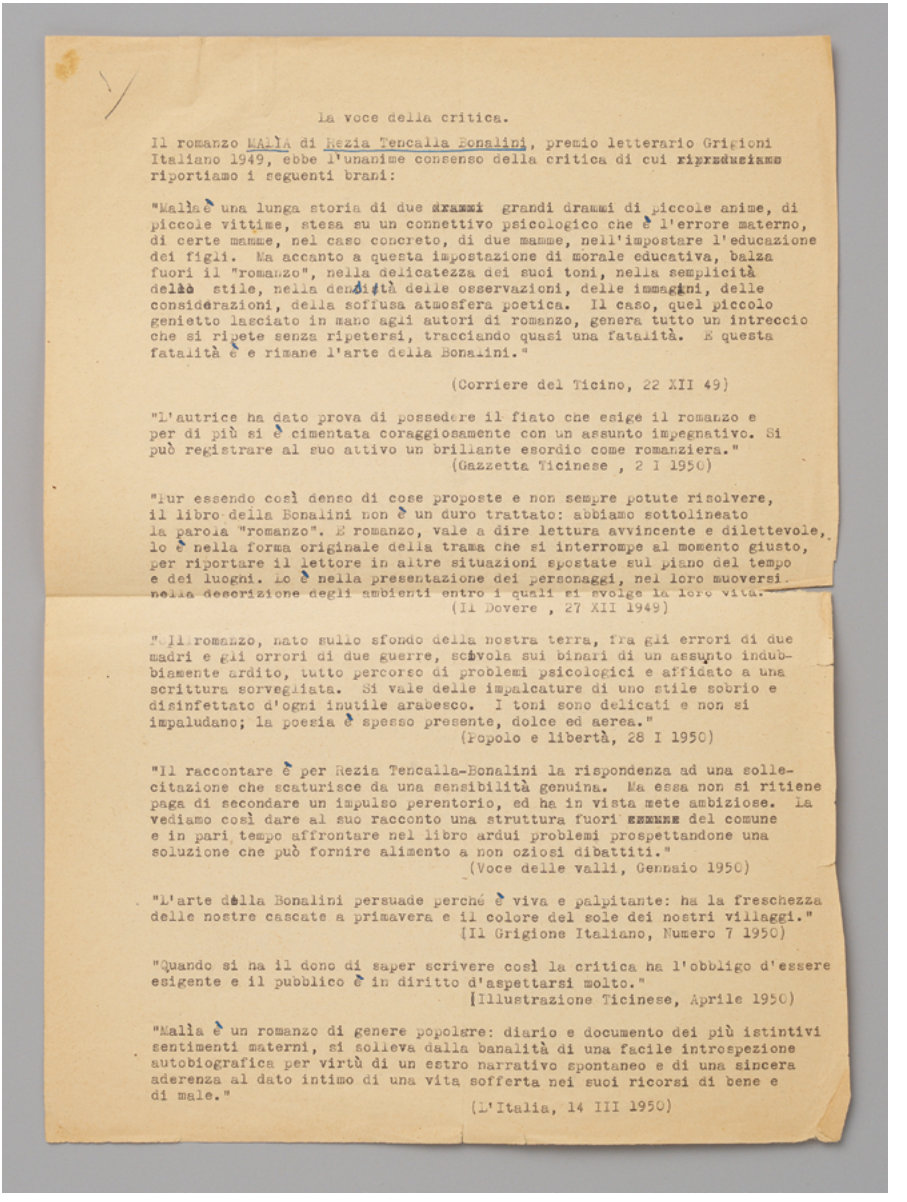


Ill. 2: Il romanzo «Malìa» di Rezia Tencalla-Bonalini, pubblicato nel 1949 a Lugano.





Ill. 3: Cartolina del 22 febbraio 1950 di Sabatino Lopez a Rezia Tencalla-Bonalini, che documenta il successo di «Malìa» anche all'interno del circolo intellettuale dell'epoca.



La voce della critica.

Il romanzo MALÌA di Rezia Tencalla Bonalini, premio letterario Grigioni Italiano 1949, ebbe l'unanime consenso della critica di cui riproduciamo riportiamo i seguenti brani:

"Malìa è una lunga storia di due drammi grandi drammi di piccole anime, di piccole vittime, stesa su un connettivo psicologico che è l'errore materno, di certe mamme, nel caso concreto, di due mamme, nell'impostare l'educazione dei figli. Ma accanto a questa impostazione di morale educativa, balza fuori il "romanzo", nella delicatezza dei suoi toni, nella semplicità dello stile, nella densità delle osservazioni, delle immagini, delle considerazioni, della soffusa atmosfera poetica. Il caso, quel piccolo genietto lasciato in mano agli autori di romanzo, genera tutto un intreccio che si ripete senza ripetersi, tracciando quasi una fatalità. E questa fatalità è e rimane l'arte della Bonalini."

(Corriere del Ticino, 22 XII 49)

"L'autrice ha dato prova di possedere il fiato che esige il romanzo e per di più si è cimentata coraggiosamente con un assunto impegnativo. Si può registrare al suo attivo un brillante esordio come romanziera."

(Gazzetta Ticinese , 2 I 1950)

"Pur essendo così denso di cose proposte e non sempre potute risolvere, il libro della Bonalini non è un duro trattato: abbiamo sottolineato la parola "romanzo". È romanzo, vale a dire lettura avvincente e dilettevole, lo è nella forma originale della trama che si interrompe al momento giusto, per riportare il lettore in altre situazioni spostate sul piano del tempo e dei luoghi. Lo è nella presentazione dei personaggi, nel loro muoversi nella descrizione degli ambienti entro i quali si svolge la loro vita."

(Il Dovere , 27 XII 1949)

"Il romanzo, nato sullo sfondo della nostra terra, fra gli errori di due madri e gli orrori di due guerre, scivola sui binari di un assunto indubbiamente ardito, tutto percorso di problemi psicologici e affidato a una scrittura sorvegliata. Si vale delle impalcature di uno stile sobrio e disinfettato d'ogni inutile arabesco. I toni sono delicati e non si impaludano; la poesia è spesso presente, dolce ed aerea."

(Popolo e libertà, 28 I 1950)

"Il raccontare è per Rezia Tencalla-Bonalini la rispondenza ad una sollecitazione che scaturisce da una sensibilità genuina. Ma essa non si ritiene paga di secondare un impulso perentorio, ed ha in vista mete ambiziose. La vediamo così dare al suo racconto una struttura fuori del comune e in pari tempo affrontare nel libro ardui problemi prospettandone una soluzione che può fornire alimento a non oziosi dibattiti."

(Voce delle valli, Gennaio 1950)

"L'arte della Bonalini persuade perché è viva e palpitante: ha la freschezza delle nostre cascate a primavera e il colore del sole dei nostri villaggi."

(Il Grigione Italiano, Numero 7 1950)

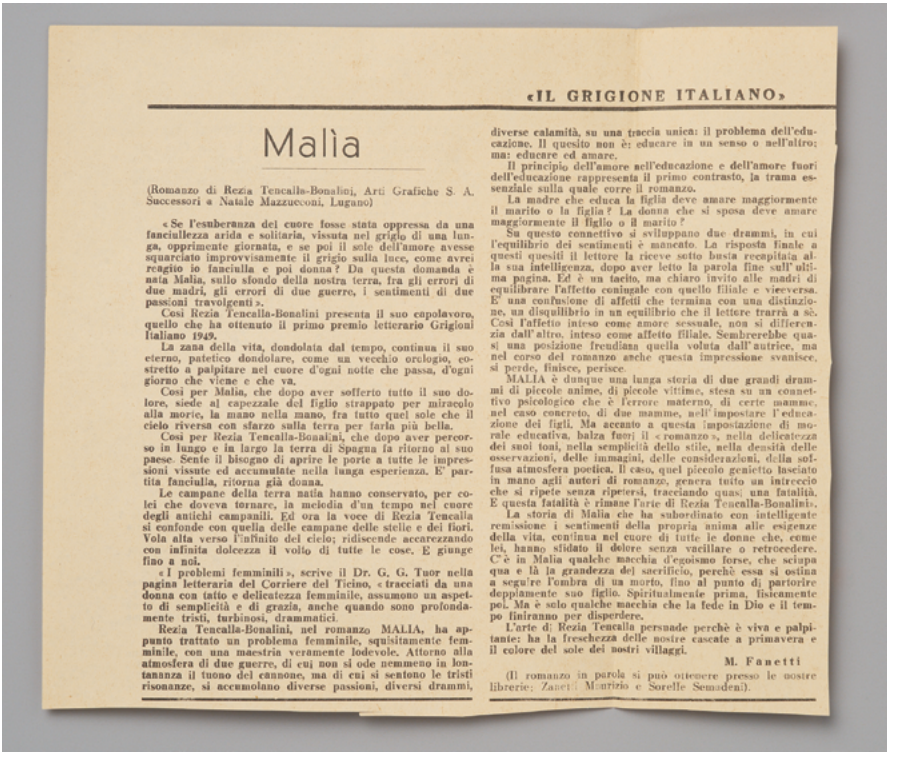
"Quando si ha il dono di saper scrivere così la critica ha l'obbligo d'essere esigente e il pubblico è in diritto d'aspettarsi molto."

(Illustrazione Ticinese, Aprile 1950)

"Malìa è un romanzo di genere popolare: diario e documento dei più istintivi sentimenti materni, si solleva dalla banalità di una facile introspezione autobiografica per virtù di un estro narrativo spontaneo e di una sincera aderenza al dato intimo di una vita sofferta nei suoi ricorsi di bene e di male."

(L'Italia, 14 III 1950)

Ill. 4: La ricezione critica del romanzo «Malìa» di Rezia Tencalla-Bonalini (1949-1950) in seguito all'assegnazione del Premio letterario Grigioni Italiano del 1949.



«IL GRIGIONE ITALIANO»

Malìa

(Romanzo di Rezia Tencalla-Bonalini, Arti Grafiche S. A. Successori « Natale Mazzucconi, Lugano)

« Se l'esuberanza del cuore fosse stata oppressa da una fanciullezza arida e solitaria, vissuta nel grigio di una lunga, opprimente giornata, e se poi il sole dell'amore avesse squarciato improvvisamente il grigio sulla luce, come avrei reagito io fanciulla e poi donna? Da questa domanda è nata Malìa, sullo sfondo della nostra terra, fra gli errori di due madri, gli errori di due guerre, i sentimenti di due passioni travolgenti ».

Così Rezia Tencalla-Bonalini presenta il suo capolavoro, quello che ha ottenuto il primo premio letterario Grigioni Italiano 1949.

La zana della vita, dondolata dal tempo, continua il suo eterno, patetico dondolare, come un vecchio orologio, costretto a palpitare nel cuore d'ogni notte che passa, d'ogni giorno che viene e che va.

Così per Malìa, che dopo aver sofferto tutto il suo dolore, siede al capezzale del figlio strappato per miracolo alla morte, la mano nella mano, fra tutto quel sole che il cielo riversa con sfarzo sulla terra per farla più bella.

Così per Rezia Tencalla-Bonalini, che dopo aver percorso in lungo e in largo la terra di Spagna fa ritorno al suo paese. Sente il bisogno di aprire le porte a tutte le impressioni vissute ed accumulate nella lunga esperienza. E' partita fanciulla, ritorna già donna.

Le campane della terra natia hanno conservato, per colei che doveva tornare, la melodia d'un tempo nel cuore degli antichi campanili. Ed ora la voce di Rezia Tencalla si confonde con quella delle campane delle stelle e dei fiori. Vola alta verso l'infinito del cielo; ridiscende accarezzando con infinita dolcezza il volto di tutte le cose. E giunge fino a noi.

« I problemi femminili », scrive il Dr. G. G. Tuor nella pagina letteraria del Corriere del Ticino, « tracciati da una donna con tatto e delicatezza femminile, assumono un aspetto di semplicità e di grazia, anche quando sono profondamente tristi, turbinosi, drammatici.

Rezia Tencalla-Bonalini, nel romanzo MALIA, ha appunto trattato un problema femminile, squisitamente femminile, con una maestria veramente lodevole. Attorno alla atmosfera di due guerre, di cui non si ode nemmeno in lontananza il tuono del cannone, ma di cui si sentono le tristi risonanze, si accumolano diverse passioni, diversi drammi, diverse calamità, su una traccia unica: il problema dell'educazione. Il quesito non è: educare in un senso o nell'altro; ma: educare ed amare.

Il principio dell'amore nell'educazione e dell'amore fuori dell'educazione rappresenta il primo contrasto, la trama essenziale sulla quale corre il romanzo.

La madre che educa la figlia deve amare maggiormente il marito o la figlia? La donna che si sposa deve amare maggiormente il figlio o il marito?

Su questo connettivo si sviluppano due drammi, in cui l'equilibrio dei sentimenti è mancato. La risposta finale a questi quesiti il lettore la riceve sotto bassa recapitata alla sua intelligenza, dopo aver letto la parola fine sull'ultima pagina. Ed è un tacito, ma chiaro invito alle madri di equilibrare l'affetto coniugale con quello filiale e viceversa. E' una confusione di affetti che termina con una distinzione, un disquilibrio in un equilibrio che il lettore trarrà a sè. Così l'affetto inteso come amore sessuale, non si differenzia dall'altro, inteso come affetto filiale. Sembrerebbe quasi una posizione freudiana quella voluta dall'autrice, ma nel corso del romanzo anche questa impressione svanisce, si perde, finisce, perisce.

MALIA è dunque una lunga storia di due grandi drammi di piccole anime, di piccole vittime, stesa su un connettivo psicologico che è l'errore materno, di certe mamme, nel caso concreto, di due mamme, nell'impostare l'educazione dei figli. Ma accanto a questa impostazione di morale educativa, balza fuori il « romanzo », nella delicatezza dei suoi toni, nella semplicità dello stile, nella densità delle osservazioni, delle immagini, delle considerazioni, della soffusa atmosfera poetica. Il caso, quel piccolo geniétto lasciato in mano agli autori di romanzo, genera tutto un intreccio che si ripete senza ripetersi, tracciando quasi una fatalità. E questa fatalità è rimane l'arte di Rezia Tencalla-Bonalini».

La storia di Malìa che ha subordinato con intelligente remissione i sentimenti della propria anima alle esigenze della vita, continua nel cuore di tutte le donne che, come lei, hanno sfidato il dolore senza vacillare o retrocedere. C'è in Malìa qualche macchia d'egoismo forse, che sciupa qua e là la grandezza del sacrificio, perchè essa si ostina a seguire l'ombra di un morto, fino al punto di partorire doppiamente suo figlio. Spiritualmente prima, fisicamente poi. Ma è solo qualche macchia che la fede in Dio e il tempo finiranno per disperdere.

L'arte di Rezia Tencalla persuade perchè è viva e palpitante: ha la freschezza delle nostre cascate a primavera e il colore del sole dei nostri villaggi.

M. Fanetti

(Il romanzo in parola si può ottenere presso le nostre librerie: Zanetti Maurizio e Sorelle Semadeni).

Ill. 5: Recensione di «Malìa» scritta da Mary Fanetti, pubblicata su «Il Grigione italiano» nel 1950, in cui viene sottolineata la sensibilità dell'autrice verso la condizione femminile e le problematiche ad essa connesse.

Riflessioni conclusive

Il successo riscosso dal romanzo di Rezia Tencalla-Bonalini, confermato dall'attribuzione del premio letterario nel 1949, testimonia l'importanza sociale delle tematiche legate alla costruzione identitaria, temi che vengono ripresi e rielaborati in numerosi altri testi del secondo dopoguerra. Di particolare interesse sono le questioni identitarie femminili osservate in relazione al modello patriarcale: la svolta socioculturale in atto in quegli anni apre infatti la strada a scambi culturali che contribuiscono a ridisegnare i ruoli sociali, che nella realtà grigionese erano ancora prevalentemente legati a un sistema conservatore di stampo rurale. Viene progressivamente acquistata una maggiore consapevolezza riguardo al ruolo della donna e alle dinamiche familiari tradizionalmente consolidate. In tal contesto, la rielaborazione letteraria offre uno spunto per oltrepassare i limiti di una visione univoca delle cose e aprirsi a nuove prospettive. Considerando questi presupposti, facendo uso degli strumenti analitici offerti da un approccio culturale e intersezionale, la lettura di *Malìa* dimostra l'intenzione dell'autrice Rezia Tencalla-Bonalini di rendere visibili aspetti sia dell'individualità identitaria femminile, sia del ruolo sociale della donna da una prospettiva innovativa per il suo tempo, pur rimanendo stilisticamente entro i canoni tradizionali. La protagonista del suo unico romanzo, attraverso una dolorosa introspezione, rielabora la propria esperienza di vita in relazione ai confini dettati da categorie identitarie quali nazionalità, lingua, genere, classe e cultura. In tal processo, i confini tra identità e alterità vengono non solo tematizzati, ma in parte ridefiniti e proiettati in una visione idealistica che, puntualmente, assume sembianze fantastiche con funzione liberatoria e offre nuovi modelli di orientamento.

La ricerca procede volgendo l'attenzione a un'altra prospettiva di donna di origine grigionese, una giovane Alice Ceresa che negli anni Quaranta tematizza letterariamente l'universo femminile facendo luce su aspetti fino ad allora rimasti nell'ombra. Si tratta di processi compositivi con cui l'autrice esplora i territori del surrealismo e pone le fondamenta per la sua successiva scrittura sperimentale. I testi tematizzano svariate forme di diversità e fanno riflettere in particolare sulla contrapposizione tra inclusione ed esclusione.

Scrittura come atto di rottura: appartenenza ed esclusione in due racconti giovanili di Alice Ceresa

> «Era nata il 25 gennaio del 1923 in una famiglia patriarcale e soprattutto in un paese (la Svizzera) dove questa parola costituiva un sistema giuridico consolidato».[126]

Il paragrafo analizza gli esordi letterari di Alice Ceresa, da un lato mettendo in luce la scrittura come *atto di rottura*, dall'altro interrogandosi sul ruolo della rielaborazione letteraria nella costruzione dell'identità. Il primo nodo tematico è il legame con il territorio, che si configura come spazio simbolico riconducibile alla terra d'origine familiare, il paese di Cama nel Grigioni italiano. Nei testi ceresiani, questo spazio è spesso delineato attraverso la figura del padre, rappresentante di una mentalità patriarcale e autoritaria, il cui ruolo si rivela centrale nel condizionare l'identità individuale. Sebbene la figura paterna narrativa non coincida mai esplicitamente con il padre dell'autrice, è possibile individuare corrispondenze significative, riconducibili a una proiezione artistica dell'esperienza personale. Le descrizioni del paesaggio montano, simboliche e prive di riferimenti oggettivi, riflettono una corrispondenza tra individuo e territorio, e rimandano a un *mondo del padre* che coincide con il microcosmo grigionese. Mettendo in luce questa elaborazione letteraria e il conflitto tra istanze identitarie e codici comportamentali imposti dall'esterno, l'analisi intende mostrare quanto la tradizione familiare e la mentalità sociale del Grigioni abbiano inciso sull'opera di Alice Ceresa, nonostante il suo distacco precoce, radicale e definitivo dalla famiglia e dalla patria.

Provenienza e famiglia forgiano l'individuo a tal punto che i personaggi di Ceresa sono prigionieri della propria identità, dalla quale possono liberarsi solo attraverso fenomeni ultraterreni e il trasferimento di contesto e persone in una realtà di sogno. Si tratta di processi compositivi con cui l'autrice esplora i territori del surrealismo[127] e pone le fondamenta per la sua successiva scrittura sperimentale. I brani selezionati sono testi giovanili conservati presso l'ASL di Berna; al

126 Zappa Mulas Patrizia, *Alice Ceresa*, in enciclopedia delle donne, https://www.enciclopedia-delledonne.it/biografie/alice-ceresa/ [ultima consultazione: 22.5.2025].

127 A proposito dell'interesse di Ceresa rispetto al surrealismo, cfr. ad esempio: Ceresa Alice, Prefazione per «Gli altri» (Scritta al tempo in cui Moravia voleva trovarmi un editore), Roma, inverno 45/46, Archivio svizzero di letteratura (ASL), Berna, A-1-a/1-1. L'autrice muove qui una polemica nei confronti della letteratura italiana, «dove il surrealismo non è stato una esperienza» e dichiara l'assoluta necessità di una rottura con la tradizione letteraria, ormai non più adeguata ai tempi, per spingersi in terreni avanguardisti: «Non intendo affatto avviare una polemica sul surrealismo, quel che mi preme è la concordia che ci unisce tutti nella frase: «OGGI NON SI SCRIVE PIÙ COSÌ.» Non si tratta di abiti che ci si tolgono – che si cambiano con il passare di una moda. Si tratta dell'altra riva, quella che si raggiunge attraverso il ponte di un'esperienza, e non di terra ferma su cui si ricade immutati ed illesi dopo un allegro salto».

centro dell'attenzione ci sono rappresentazioni dell'alterità, che invitano a riflettere soprattutto sulla contrapposizione tra inclusione (appartenenza) ed esclusione all'interno del sistema socio-familiare.[128]

Preambolo. Impossibile liberarsi di se stessi

Preambolo è un breve brano pubblicato nella «Ghilda del libro di Lugano» nel luglio del 1946.[129] Questo testo si distingue per la capacità di elaborare un discorso esistenziale complesso in forma originale e densa. Una lettura in chiave neostorica consente di «‹ridestare sempre di nuovo il meraviglioso nel cuore della risonanza›, vale a dire restituire alle rappresentazioni lontane nel tempo e nello spazio la loro efficacia originaria», riconoscendone al contempo il valore anche nella contemporaneità.[130] Interessante è innanzitutto la lettera d'accompagnamento a *Preambolo* (anch'essa pubblicata sul «bollettino»), in cui l'autrice annuncia l'intenzione provocatoria dei contenuti dei suoi testi: all'invito della redazione, non trovando alcun altro genere di materiale tra i suoi «manoscritti – poveri, in realtà, e frammentari»,[131] propone infatti un brano che, afferma, susciterà polemiche e troverà probabili ostacoli da parte dell'opinione pubblica. Nella stessa lettera, sottolinea inoltre la rilevanza di carattere personale che hanno gli argomenti umani e artistici trattati, dichiara infatti che il testo verrà accompagnato da «Riserve d'ordine personale e polemica d'ordine generale a proposito di quell'argomento più che delicato che sono l'uomo, il mondo e l'arte moderni».[132] Ceresa sembra voler preparare psicologicamente il lettore ad affrontare il materiale scomodo dei suoi testi, consapevole dell'innovazione che essi rappresentano rispetto al contesto di pubblicazione. Tale innovazione si manifesta soprattutto nei modelli di autoriflessione e comportamento che propone, attraverso i quali intende dissacrare e decostruire strutture storicamente consolidate. È una traccia che accompagnerà tutto il percorso artistico di Alice Ceresa: inizia in questi frammenti editi, si sviluppa nelle elaborazioni rimaste inedite, come *Il ratto delle Sabine*,[133] per poi addensarsi nel suo caratteristico stile razionale ed enigmatico, già qui riconoscibile e destinato a definirsi pienamente nelle opere successive.

---

128 Questa tematica è trattata anche nel mio articolo *Rappresentazioni dell'alterità nei racconti giovanili di Alice Ceresa*, in «altrelettere», vol. 13 (2024) - sezione 1: Alice Ceresa, 2024, https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/8568 [ultima consultazione: 31.5.2025].

129 Ceresa Alice, *Preambolo*, in «Ghilda del libro di Lugano», luglio 1946, Archivio svizzero di letteratura (ASL), Berna, A-1/b, 3-17.

130 Cfr. *Neostoricismo* a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

131 Ceresa Alice, *Preambolo*, 1946, cit., p. 106.

132 Ibidem.

133 Ceresa Alice, *Il ratto delle Sabine*, dattiloscritto completo, 1947, ASL, A-1-b/4-7, p. 2.

La lettera introduttiva ha chiaramente una funzione esplicativa: Ceresa costruisce nessi tra realtà e forma e offre una contestualizzazione storica del testo. Nella conclusione, tale movimento si rovescia in chiave autoriflessiva, rendendo esplicita la corrispondenza biografica del materiale narrativo, come emerge nella dichiarazione: «tre anni di me messi a disposizione di un'altra persona»:[134]

> Ma in fondo questa lettera riassume tre anni della mia vita e del mio lavoro, così come il libro che finalmente nasce da questi tre anni li contiene. E il brano in questione è il preambolo di questo libro che presto sarà finito.[135]

La lettera diventa così contemporaneamente documento autobiografico del percorso intellettuale dell'autrice e testimonianza della sua rimozione nei testi, dove tale percorso rimane ufficialmente invisibile: senza l'indicazione, infatti, il significato dei *tre anni* nel racconto rimarrebbe oscuro. Ceresa esprime inoltre il proprio punto di vista sul contesto storico, evocando l'esperienza diretta del disorientamento lasciato dal conflitto bellico, nonché le proprie riflessioni sul ruolo dell'arte e sulla responsabilità etica di intellettuali e artisti, il cui compito di proporre nuovi modelli è fondamentale per l'avvio di una ricostruzione identitaria collettiva.

> Un mondo di rovine, [in cui] noi che negavamo abbiamo capito che ora, e solamente ora era venuto il nostro tempo. Il tempo dove c'era bisogno di credere, perché negare è più facile che credere, ed oggi nulla più è facile.[136]

È evidente che nel pensiero ceresiano il passato sia un elemento fondamentale per la comprensione del presente; l'autrice afferma infatti che l'oggi non si basa su

> un passato arbitrario o superfluo; bensì un passato che ci ha forgiati e che così forgiati ci lascia in un mondo che non è un aiuola [sic] fiorita e dove dovremo trovare i valori più semplici e le voci più utili e la fede più generale attraverso le nostre *differenziazioni* che ce ne hanno violentemente allontanato.[137]

Di particolare interesse è il fatto che, accanto alla centralità del passato, nel discorso artistico della giovane Alice Ceresa emerga con forza l'accento sulle differenziazioni: le forme di alterità, inizialmente strumento di divisione, si trasformano in mezzi di rielaborazione identitaria e di ricostruzione per chi si trova a operare in quel mondo di rovine su cui si è alzato il sipario.[138] Il passato e la ‹differenziazione› accennati nella lettera introduttiva sono il fulcro del discorso letterario del

134 Ceresa Alice, *Preambolo*, 1946, cit., p. 106.
135 Ivi, p. 107.
136 Ibidem.
137 Ibidem.
138 Cfr. Ibidem.

Preambolo, in cui l'autrice presenta quella che sarà, nel libro che lo segue,[139] una meta-esperienza coscienziale: «Questa storia, dunque, è la storia di una coscienza».[140] Il narratore, che è anche (mezzo) personaggio, annuncia già nell'incipit l'operazione di scomposizione del sé e della propria coscienza:

> La storia che voglio raccontare non è la mia storia. Eppure ne sono a conoscenza come se l'avessi vissuta io, più profondamente ancora, forse. Ciò deriva dal fatto che tre anni della mia esistenza non mi appartengono; tre anni di me messi a disposizione di un'altra persona, semplicemente perché questa persona aveva bisogno, in quel tempo, per sapersi orientare, di una coscienza. E siccome non ne aveva una propria, si servì della mia.[141]

L'originalità di questa meta-narrazione risiede nella sua struttura: essa mette in scena la scissione identitaria del personaggio e non si configura come una successione di eventi, bensì come la descrizione di un processo astratto di trasferimento di coscienza, accompagnato dalla riflessione del personaggio sulla propria esperienza. *Preambolo* può dunque essere definito come la meta-narrazione di una meta-esperienza.

È evidente la centralità del conflitto con i propri limiti e, quindi, con la definizione della propria identità, dalla quale non è possibile distaccarsi completamente neppure attraverso l'atto surreale di separazione dalla coscienza. Non vi è infatti un'allegorica sostituzione del soggetto, il legame con la propria identità rimane parzialmente saldo, mentre la parte più intima di sé, quella che è espressione di pensiero e sentimento, è in prestito. Simbolico è il fatto che la sospensione dal sé sia temporanea*:* l'autrice esprime la necessità di alleggerire il suo personaggio dalla pesantezza del fardello identitario, il quale è descritto come somma della propria coscienza e dei ricordi del proprio passato.[142] È tuttavia contemporaneamente consapevole dell'impossibilità di sottrarsi ad esso definitivamente: lo si può fare solo temporaneamente. Pur riguardando la propria coscienza e un prestito consenziente, il personaggio narra l'accaduto da una prospettiva esterna, non segnata dalla scissione del sé, che gli consente una conoscenza più profonda della vicenda rispetto a un punto di vista interno («…non è la mia storia. Eppure ne sono a conoscenza come se l'avessi vissuta io, più profondamente ancora»). Ceresa sviluppa un discorso che mette in evidenza la necessità di guardarsi dall'esterno per acquistare maggiore consapevolezza, e propone un modello di riflessione basato su una sorta di decostruzione del sé:

---

139 Si tratta del *Ratto delle sabine*, cfr. commento (postumo) riportato nel dattiloscritto in archivio, in cui si legge «Ev. dal contesto Ratto delle Sabine».

140 Ceresa Alice, *Preambolo*, 1946, cit., p. 106.

141 Ivi, p. 107.

142 Ibidem.

> Mettiamo che io fossi un libro. […]
> Ora dunque, ci sono tre anni di pagine del mio libro, su cui stanno iscritte non cose mie, ma quelli che ora non sono più che i ricordi di un'altra persona. Ma non ricordi miei personali di essa, bensì ricordi suoi, diritti e privi di ogni impronta di me.[143]

La decostruzione crea uno spazio ibrido dalle sembianze surrealiste entro cui l'annullamento degli schemi convenzionali lascia spazio alla denuncia di un disagio esistenziale. Il tentativo di salvarsi, tuttavia, trova un ostacolo nella prigionia della forma entro cui si è inevitabilmente incastrati, sia essa corpo o appartenenza socio-familiare. Tale prigionia è simboleggiata dal fatto che anche nella scomposizione di coscienza il protagonista non viene estraniato, ma rimane consapevole della propria esperienza:

> Quel che mi disorienta, è che si tratti della coscienza mia e della storia di qualcun altro;[144] e che io mi venga dunque a trovare con un corpo estraneo incastrato nella mia vita, e che questo corpo estraneo me lo debba tenere, perché nessuno può impunemente disfarsi di tre anni del proprio passato.[145]

Attraverso il carattere astratto della storia che *Preambolo* introduce, l'autrice pone al centro del discorso tematiche esistenziali che si staccano dalla contingenza dell'esperienza del singolo e riguardano una sfera generale. Ceresa mette a fuoco un individuo che per destino è capitato a fare parte di un mondo (il corpo) entro cui si sente estraneo, in cui non si riconosce a livello identitario, di cui però non è in grado di liberarsi (incastrato) e che non può rinnegare, trattandosi di una parte intrinseca del suo essere, quindi necessaria. Il peso della consapevolezza identitaria si aggiunge al fardello dell'esistenza, così il protagonista cerca di liberarsene narrando questa storia: «M'hanno detto che di certe cose ci si liberi scrivendo. Solamente per questa ragione voglio tentare di narrare questa storia».[146] Se nella lettera di presentazione l'autrice contestualizza il valore della scrittura in relazione alle circostanze storiche, significando la sua efficacia in un campo d'esperienza distante nel tempo, attraverso la dichiarazione del personaggio lo trasferisce narrativamente a un livello generalmente valido. È evidente quindi il valore che Ceresa conferisce alla scrittura quale strumento di riflessione, rielaborazione e proposizione di nuovi modelli. In un frammento lungo appena una facciata, una giovane Ceresa dà voce ai conflitti esistenziali di un'epoca e, citando le parole di introduzione del «signor P.», ci lascia «una confessione che esula dal personalismo per assurgere a orientamento di tutta una generazione».[147] Se *Preambolo* espone

143 Ibidem.
144 Apostrofo nel testo.
145 Ibidem.
146 Ivi, p. 108.
147 Ivi, p. 106.

prevalentemente la prospettiva concettuale, il testo seguente concretizza nei personaggi e nelle loro vicende relazionali la percezione del mondo di una Ceresa ancora giovane, che tuttavia già dimostra la sua tipica spiccata sensibilità nonché una penna miratamente affilata.

Sabina e il fantasma: figure femminili tra identità e invisibilità

Già i racconti giovanili contengono il nocciolo centrale del futuro percorso artistico di Alice Ceresa, interamente dedito all'esplorazione dei «territori inediti della vita femminile».[148] Come osserva Patrizia Zappa Mulas, sulla base di un'affermazione dell'autrice,

> la sua si potrebbe considerare una fenomenologia poetica di alcune emozioni e affezioni di base: «Lo sgomento di non potersi considerare un essere umano a pieno titolo è un'esperienza tremenda, che andrebbe analizzata. Non c'è accesso naturale, libero, gioioso alla vita per chi nasce donna».[149]

Il discorso ceresiano è caratterizzato da una compattezza tematica attorno a cui nel tempo si affina uno stile che, rarefacendosi e sintetizzandosi, acquista una singolare efficacia espressiva. Un interessante esempio degli esordi di tal percorso è il racconto *Sabina e il fantasma*, pubblicato nella rivista internazionale di letteratura «Botteghe oscure» del 1952 e presentato come «pagine iniziali di un romanzo inedito: *Il ratto delle Sabine* (N.d.R.)».[150] Nel romanzo, che rimarrà poi inedito ed è consultabile presso il Fondo Ceresa dell'ASL di Berna, la voce narrante introduce in tal modo le figure femminili che stanno al centro della narrazione, e che troviamo già in queste «prime pagine»:

> Ma mi è parso, nel corso dei secoli, che si sia andata formando a questo mondo una nuova categoria di individui assai sorprendenti che sono le donne in questi anni di inconseguenza.[151]

148 Zappa Mulas, *Alice Ceresa*, cit., https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/alice-ceresa/ [ultima consultazione: 22.5.2025].

149 Ibidem.

150 Ceresa Alice, *Sabina e il fantasma*, pubblicato nella rivista «Botteghe oscure», IX, 1952, conservato presso l'Archivio svizzero di letteratura (ASL), Berna, A-1/b, 4-8.
Il ratto delle Sabine, a cui fa riferimento il racconto in esame, non verrà mai pubblicato, probabilmente per l'insoddisfazione del risultato da parte dell'autrice, come spiega Annetta Ganzoni: «ruotando tutta l'opera intorno ad una stessa questione, alcuni dei materiali sono stati adattati per vari scopi, come il racconto Sabina e il fantasma pubblicato nel 1952 in Botteghe oscure – che doveva diventare l'esordio di un romanzo intitolato Il ratto delle Sabine. Di questo complesso inedito si trovano varie riscritture: un pezzo teatrale, una fiaba e una prosa narrativa di stampo tradizionale. Se nel 1976 Ceresa riteneva il romanzo un genere di scrittura non adatto per le donne, forse esprimeva indirettamente l'insoddisfazione con lo sviluppo delle sue Sabine». Cfr. Ganzoni Annetta, Un «dizionarietto» dell'ineguaglianza. Alice Ceresa e l'avanguardia, 2016, nb.admin.ch/it/alice-ceresa-allasl [ultima consultazione: 31.8.2026].

151 Ceresa, *Il ratto delle Sabine*, 1947, cit., p. 2.

L'interesse della giovane Ceresa è volto a mettere in luce come le forme dell'esser donna che deviano dalle convenzioni tradizionali imposte da società e famiglia, e che per questo vengono escluse dalla collettività e classificate come irrilevanti, non solo siano degne di attenzione, almeno in ambito letterario: esse rappresentano l'unica via di accesso alla verità. La loro non omologazione consente di rompere gli schemi che limitano la comprensione «dell'uomo, del mondo e dell'arte».[152] Il fatto che i tratti di alterità, siano essi poteri sovrannaturali, spiccata sensibilità, solitudine o follia, siano attribuiti esclusivamente a donne, è testimonianza della necessità di rompere i confini del sistema patriarcale, raccontare e rivalutare lo sfaccettato universo femminile, proporre nuovi modelli che incoraggino la donna a una maggior consapevolezza identitaria e contribuiscano a crearle uno spazio adeguato all'interno della società.

Questa lettura di *Sabina e il fantasma* fa riferimento principalmente alla teoria postcoloniale di Homi Bhabha, nella convinzione che Ceresa, attraverso le rappresentazioni di alterità e le differenze tra i personaggi, intese come simboliche delle differenze culturali della società, voglia creare degli spazi ibridi entro cui i paradigmi consolidati perdono potere, se esercitati attraverso veicoli identitari non conformi alle tradizioni a cui essi sono legati. L'intenzione dell'autrice è di portare la riflessione oltre i canoni tradizionali

> focalizzando invece su quei […] processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali. Questi spazi «inter-medi» costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a nuovi segni di identità.[153]

La nozione di differenza culturale, individuando la cultura quale strumento di esercizio dell'autorità, permette inoltre di osservare i meccanismi di potere che Ceresa rappresenta narrativamente focalizzando «sull'ambivalenza dell'autorità culturale: il tentativo di dominare nel *nome* di una supremazia culturale creata solo nel momento della differenziazione».[154]

I personaggi di *Sabina e il fantasma* sono la figlia, che è l'io narrante, suo padre, sua madre, degli ospiti che regolarmente trascorrono l'estate da loro e il fantasma che abita in casa con loro, la Tonga. Sabina fa parte del gruppo degli ospiti, è nominata nel titolo e svolge un ruolo centrale, che nelle *prime pagine* viene tuttavia soltanto introdotto per svilupparsi poi nella continuazione del racconto. Sabina è uno dei due elementi di disturbo che Ceresa introduce: con la sua presenza e il suo comportamento ella sconvolge l'equilibrio delle strutture familiari, anche se nell'ambito del racconto non ne vengono ancora esplicitate chiaramente le modalità. Qui la figura principale è quella della figlia, che racconta gli episodi

152 Cfr. Ceresa, *Preambolo*, 1946, cit., p. 106.
153 Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., p. 12.
154 Ivi, p. 55.

salienti della propria infanzia soffermandosi in particolare sugli aspetti psicologici, i suoi stati d'animo e il sentimento di esclusione che avverte. Oltre alla dimensione individuale, anche la rete di relazioni tra i personaggi è al centro del discorso. In tal contesto svolge un ruolo centrale il rapporto, sia dell'io narrante, sia delle altre figure, con la Tonga, il secondo elemento di disturbo: presenza estranea rispetto alla famiglia ma al tempo stesso parte costituente di essa, entità mostruosa dai tratti repellenti, ambigua e non definibile con certezza, che però si rivela confidente e rara fonte di scambi per la bambina protagonista.

Per comprendere il valore salvifico che Ceresa attribuisce alle rappresentazioni dell'alterità, è necessario partire dalla dimensione originaria del suo racconto: il sentimento di esclusione ed estraneità. L'inevitabile adesione a luogo e famiglia d'origine è causa di isolamento. Già in apertura il racconto si focalizza sulla dicotomia inclusione/esclusione che caratterizza le sfere di appartenenza territoriale e familiare della protagonista e che viene descritta sia tramite la contestualizzazione paesaggistica, ovvero le asperità della montagna che escludono dal mondo, sia tramite l'inflessibilità del modello familiare.

> Sono nata su una montagna in fondo ad una lunga e stretta valle, in capo ad un'altra lunga e stretta valle che discende al piano dalla parte opposta.
> Sono cresciuta nella medesima casa nella quale sono nata, che è quella di mio padre, costruita sul ripido versante della montagna, all'inizio del villaggio buttato sul pendio quasi al limitare della cresta. (394)

In primo piano non ci sono le bellezze naturali della montagna con le sue alture che forgiano il carattere della popolazione, come si trovano invece nei testi di Tencalla-Bonalini: qui sono descritte le asprezze e le ripidità del territorio. Le caratteristiche dell'ambiente naturale, di cui entra a far parte anche l'edificio della casa del padre in cui vivono, sono specchio del senso di severa esclusione avvertito dalla protagonista e della sua inevitabile, immanente e immutabile appartenenza alla famiglia («sono cresciuta nella medesima casa nella quale sono nata»). Gli elementi della natura che sono il simbolo del movimento, come lo scorrere del torrente, o di apertura come la valle, rimangono chiusi al suo sguardo, come si legge nel seguente passaggio. Non vi sono allusioni al fascino del mistero di ciò che non si vede, si tratta esclusivamente di esclusione dalla vita:

> A quindici [anni], passavo le mie giornate seduta sul muretto di cinta del parco a strapiombo sulla strada. Vedevo sotto a me snodarsi il tortuoso filo della valle la cui apertura mi era nascosta dalla china di un'ultima montagna. In fondo alla valle, nascosto dalla lontananza e dai cespugli, scorreva, profondamente incassato, mai veduto, il torrente. Per me, era come se non esistesse. (396)

Il senso di isolamento della ragazza viene espresso inoltre dal ricorrente contrasto tra aperture e aspre verticalità della morfologia alpina, che corrispondono sim-

bolicamente al conflitto tra il grande potenziale di libertà di cui dispone l'individuo («avremmo potuto camminare sulle nubi») e il soffocamento da parte di una mentalità chiusa in se stessa, immobile nella sua fissità («pietrificati in un gesto»):

> Nei giorni di pioggia, noi eravamo al di sopra della nebbia che cadeva nel solco e laggiù indugiava, soffocata. Avremmo potuto camminare sulle nubi. E certo non sarebbe stata un'impresa più difficile di quella d'incamminarsi per l'unica strada che lungo i versanti scoscesi, lenta e tortuosa, giungeva al villaggio e lo sorpassava per perdersi nei dirupi granulosi della vetta distesa alle nostre spalle. Quella strada non era fatta, come tutte le strade del mondo, di gente che va e che viene, non era fatta di passi e non era per essi. Una strada senza passi è come un fiume senza barche: interminabile, tranquilla, è essa che si muove e che scorre via. E siamo noi, sulla sponda, che restiamo: eretti, irti, pietrificati in un gesto, come gli alberi. (*Ibidem*)

Ceresa accentua l'intensità del sentimento di esclusione tramite la rappresentazione della distanza fisica che crea isolamento: l'essere oltre la nebbia, il fatto che ci sia un'unica strada, lenta, ripida, tortuosa, che si perde nei dirupi, interminabile, deserta. Tutti elementi che esprimono l'impossibilità di movimento e di comunicazione, generando un cupo senso di disagio interiore. E di contrasto inserisce l'immagine poetica del camminare sulle nubi al di sopra della nebbia, alludendo a una libertà che viene invece negata. Il senso di apertura che danno sia l'altitudine, sia la presenza della strada che attraversa il paese continuando in un altro dove, è annientato dalla fissità delle persone che abitano quei posti: esse non colgono l'invito a utilizzare la strada per andare oltre il villaggio, ma rimangono immobili, preda di una mentalità che le àncora al territorio.

L'isolamento non è solo rispetto alla società, ma anche interno alla famiglia: è il sentimento di non appartenenza della protagonista che determina una rottura all'interno del sistema, ovvero il riconoscimento di una differenza. Esso viene espresso, in primis, attraverso la descrizione quasi sprezzante della dimora di famiglia, sulla quale si riflette il senso di distacco rispetto al proprio ambiente d'origine: «Questa casa di mio padre è un massiccio palazzotto privo di grazia» (394). Il palazzotto è «munito di un lunghissimo passato e di un fantasma, come si addice ad una vecchia casa per bene» (*ibidem*). Già al momento delle presentazioni, l'autrice mette in evidenza la crepa interna alla struttura familiare attraverso la coesistenza di due elementi che, pur essendo entrambi parte integrante della casa, e di riflesso immanenti alla famiglia, sono in contrasto tra loro, in quanto simbolo l'uno di fissità, l'altro di differenziazione (ovvero di una frattura della normalità consolidata). Il lunghissimo passato, ovvero l'appartenenza ereditaria alla famiglia, è metaforizzato nell'aggettivo *antico* che ricorre con una certa insistenza, e che esprime l'immutabile perpetuarsi di determinati modelli comportamentali e valoriali: le «antiche conoscenze mondane» (397), le «seggiole antiche»

(*ibidem*), l'«antico calcolo» (399). Il patrimonio identitario è un fardello che resiste ai mutamenti del tempo, inflessibile alle interazioni, è un mondo in cui non può, né vuole entrare alcun estraneo, «gli ospiti vi affioravano, adagiati nella corrente con il viso e gli occhi rivolti altrove» (400), fisso nella sua normalità insignificante: «Eravamo tutti il decoro di una scena senza spettacolo. […] Un'ampia scena mangiata dal vuoto» (400). Il fantasma è, per contrasto, l'elemento di estraneità per eccellenza, non appartenendo nemmeno alla sfera umana, che porta movimento nella famiglia in quanto elemento di disturbo dei canoni prefissati. Generalmente un fantasma rappresenta un'entità sconosciuta e inafferrabile per gli umani, che provoca un sentimento di timore: qui invece alle sue qualità soprannaturali vengono attribuite doti salvifiche e il mistero che lo avvolge è proiezione dei desideri soppressi degli umani (riferendo al rapporto della madre con la Tonga, che si vedrà più avanti). La Tonga è la rappresentazione simbolica di molteplici differenze: è infatti entità che sotto forme cangianti (a volte è descritta in vesti umane, in altri momenti quale entità surreale non tangibile) si muove in uno spazio ibrido tra mondi diversi, che oltrepassa senza scrupoli i confini comportamentali, estetici, quelli della morale convenzionale, e non è iscrivibile in alcuna categoria identitaria. Questo suo differenziarsi rispetto alla norma svolge un ruolo centrale nel racconto, diventando inoltre metro di misura caratteriale degli altri personaggi: dall'ottica dell'io narrante, la relazione dei personaggi con il fantasma simboleggia infatti il loro rapporto con l'alterità e permette di delinearne i tratti pregnanti di carattere e mentalità.

Innanzitutto la figura del padre. Egli è un uomo fondamentalmente convenzionale, che, tuttavia, in un'occasione si distingue per il coraggio di seguire il proprio istinto e uscire dalla quotidianità: decide infatti di trasferirsi in montagna, dove vive con la famiglia, e di «dedicarsi lui pure al culto di un ideale. Il suo era la pesca. Era un uomo che andava assai regolarmente in chiesa e che non bestemmiava mai» (395). Gli aspetti che la narratrice mette in evidenza e il modo in cui li presenta, ovvero l'ironico «ideale», nonché l'importanza attribuita all'osservanza religiosa che evidentemente gli dava una certa rispettabilità pubblica, fanno intendere la struttura canonica della mentalità paterna. Tale rappresentazione rispecchia una normalità che si può facilmente associare al modello sociale dominante. Affidare al padre il ruolo rappresentativo della società è una scelta significativa da parte dell'autrice, che intende così invitare a riflettere sulla pervasività del patriarcato nel Grigioni italiano del secondo dopoguerra e sull'urgenza di una sua rielaborazione in chiave più aperta e consapevole. Il padre è convinto e immobile nella sua mentalità. Egli, infatti, prova «sorpresa e incredulità» (395) nei confronti della Tonga, che considera esclusivamente un elemento di disturbo da eliminare, a dimostrazione del suo rifiuto di entrare in contatto con forme d'alterità:

> Diceva che in tutti i modi la donna era pazza e non toccava noi tenercela in casa […] Ma in definitiva in questi discorsi […] si esauriva ogni volta per lui il tema della Tonga. (402-403)

La madre, invece, ha un atteggiamento più aperto. Ceresa lo evidenzia attraverso il confronto madre/padre e mediante una sorta di scomposizione della coppia genitoriale, mettendo in luce i punti di distacco piuttosto che quelli di contatto e collocando i genitori in categorie tra loro incongruenti:

> Mia madre non frequentava la chiesa. La convivenza dei miei genitori era funzionale e tranquilla: quel che uno faceva, evitava l'altro. Io suppongo che le mansioni fossero saggiamente distribuite: non per caso riuscirono a mettermi al mondo tanto bene. (395)

La madre è presentata nei tratti che oltrepassano i limiti della mentalità convenzionale e si esplicitano attraverso la sensibilità ai fenomeni sovrannaturali. La donna non si riconosce nella realtà in cui è inserita e cerca la proiezione in un mondo irreale, vive spesso in una misteriosa dimensione parallela surreale, sostenuta dal legame con la Tonga:

> Il fantasma era caro soprattutto a mia madre, probabilmente perché le occorrevano un motivo ed una spiegazione ai frequenti guasti delle tubature dell'acqua e dei camini, molto incomodanti in un paesino di montagna sprovvisto di stagnini e prosaici, almeno che non fossero appunto attribuibili ad un potere soprannaturale. O forse le era caro anche solo perché le serviva di legame fra un presente poco romantico ed un passato misterioso, attuffata nel quale ella si compiaceva di trascorrere affabilmente gran parte delle proprie giornate. (394)

La differenza culturale principale è quella tra il fantasma, elemento non appartenente al sistema e quindi di valore inferiore, e la famiglia, che rappresenta la struttura sociale rispettabile e quindi detentrice del potere morale. L'autrice mette in scena un inaspettato elemento di rottura della relazione di differenza attraverso la madre: pur appartenendo alla famiglia, ella simpatizza per la Tonga e, all'interno di uno spazio ibrido creato dal suo vivere in una dimensione onirica, oltrepassa i confini della divisione instaurando un rapporto con l'altro polo della differenza. In questo modo diventa essa stessa una ‹rappresentazione della differenza› rispetto ai canoni familiari.

Tale madre, tale figlia: anche la protagonista appare estranea sia al sentimento di appartenenza familiare sia alla realtà che la circonda. È consapevole di far parte di una categoria diversa rispetto ai suoi coetanei, con i quali non può esistere alcun contatto, perché «deficienti». Descrivendo la limitatezza intellettuale dell'ambiente montano (vedi citazione seguente) la ragazza mette in luce la distanza culturale tra la sfera degli autoctoni e quella di chi è venuto da fuori, una distanza che costituisce un'ulteriore fonte di disagio, in quanto implica l'impossibilità di una comunicazione tra pari, e, di conseguenza, una condizione di isolamento sociale:

> frequentai le prime tre e uniche classi del villaggio… […] La mia infanzia era interamente votata a due occupazioni: l'ammirazione per i bambini deficienti che frequentavano la medesima scuola di noi altri, meglio riusciti… (395)

La contrapposizione tra ‹noi› e gli ‹altri› rappresenta la presa di coscienza, da un lato, di una differenziazione legata alla provenienza (non essendo chiarita con precisione l'origine della famiglia, l'attenzione si concentra sulle caratteristiche degli altri, i montanari) e, dall'altro, di un'alterità di carattere e di usanze che suscita curiosità. Oltre all'«ammirazione per i bambini deficienti», l'altra occupazione della protagonista nella sua infanzia era

> […] l'interesse per le baruffe e le liti che si svolgevano nelle famiglie del villaggio. Tali liti erano frequenti, violente, ed avvenivano fra moglie e marito. Erano l'altra forma di convivenza possibile fra gli uomini e le donne; v'era anche lì una divisione delle mansioni e dei ruoli; ma in quel caso l'accorgimento non mirava all'accordo. Dalle soglie delle porte delle fumose cucine dei contadini assistevo al montare delle nere collere degli uomini e al lamentoso partorire delle donne. (395)

Il villaggio diventa la scenografia di una differenza tra ‹noi e gli altri› che la voce narrante espone simbolicamente attraverso il rapporto di coppia, mettendo a confronto il modello delle famiglie del villaggio, che descrive come «l'altra forma di convivenza possibile fra gli uomini e le donne», con quello della propria famiglia. Viene tematizzata anche in questi termini la differenza tra montanari e non: se la struttura organizzativa è analogamente patriarcale, i montanari vengono descritti in modo sprezzante, con toni crudi nei loro tratti quasi animaleschi (liti violente, le nere collere e il lamento del parto), mentre la convivenza dei genitori è regolata da una pacifica, seppur sterile, convenienza. Concentrandosi su questa differenza in cui l'uomo detiene il potere (è infatti lui a sfogare la collera, mentre la donna è associata alla sofferenza), la scrittura della giovane Ceresa, già segnata da una consapevole disillusione, introduce uno dei temi centrali della sua intera produzione: l'incomunicabilità tra i generi, tra uomini e donne. Immersa involontariamente in questo tipo di contesto socio-familiare, che disprezza, alla protagonista viene assegnato il ruolo di figlia che, oltre a essere isolata rispetto ai coetanei, si rivela essere una presenza irrilevante anche all'interno della cerchia degli adulti. Significativo in tal senso è il rapporto che si stabilisce con gli ospiti che «puntuali e regolari» soggiornano d'estate nella casa di famiglia, e sono

> …amici di mia madre che venivano da noi a trascorrere le vacanze. Forse ella li invitava per distrarsi; forse anche solo per ristabilire un equilibrio nelle nostre disastrose condizioni finanziarie. Comunque fosse, il ripiego era ingegnoso ed elegante, come tutte le cose che sapesse fare mia madre. (397)

Oltre a confermare l'ammirazione della narratrice per la madre, che rafforza la distinzione tra categorie identitarie femminili e maschili, il passaggio offre uno

sguardo su una realtà storica, ovvero sull'usanza di affittare parte della propria casa quale pensione per la villeggiatura, in questo caso, ad amici e conoscenti. Questa abitudine, documentata anche in altri testi letterari,[155] testimonia le dinamiche degli scambi tra comunità montane di stampo prevalentemente agrario e realtà esterne, che nei decenni successivi al 1945 si facevano sempre più frequenti. Gli ospiti sono di elevata estrazione culturale e la protagonista viene così a contatto con dimensioni intellettuali altrimenti estranee all'ambiente montano. Tuttavia, tali dimensioni si rivelano piuttosto limitate e caratterizzate da un forte senso di decadenza, dovuto sia a un'ottica rivolta esclusivamente al passato e alla ripetitiva ciclicità degli eventi, sia al fatto che tutto si svolge sempre nello stesso luogo, la casa del padre.

> Per vari anni gli ospiti furono sempre quelli: antiche conoscenze mondane […] Si trattava di persone di svariati interessi, di intellettuali che le distrazioni avevano disperso in un qualche intento, menti severe e loquaci che assistevano ormai senza spasimo e raccapriccio a quella loro segreta emorragia. (397)

L'emorragia di una società priva di dinamismo entra in conflitto con la consapevolezza maturata dalla protagonista, una lucidità che la rende una figura scomoda e ne determina l'esclusione dal circuito sociale.

> Quanto a me, registravano la mia presenza con severità; e quando incominciai a mettere involontariamente voce in capitolo, femminilizzando con una precisa arroganza le mie fattezze di cosa, mi guardarono fare scandalizzati. (398)

Anche qui si può pensare a un riflesso autobiografico, se si considera il fatto che «Alice Ceresa, in quanto donna, non si sentiva membro della società a pieno titolo, e questo deve averla molto offesa».[156] Proiettato nel racconto, questo sentimento si riflette sulla protagonista, la quale, non appena esterna il desiderio di essere presa seriamente nella propria forma identitaria, viene rifiutata. La figlia trascorre pomeriggi e serate in compagnia degli ospiti, assiste a conversazioni e giochi, ma resta invisibile agli occhi degli *altri,* che non la considerano per quello che è realmente, ma solo in relazione al ruolo che ricopre quale figlia, con cui evidentemente non valeva la pena relazionarsi seriamente. Il sentimento di esclusione è manifestato dalla consapevolezza della protagonista di essere solo un «elemento di fantasia» (398) agli occhi della Buttafasoi (uno degli ospiti), ad esempio, o che la sua presenza equivalesse «a quella di un cane» (398). Invisibilità, fissità ed esclusione sono, d'altra parte, caratteristiche intrinseche della famiglia: esse vengono sigillate dalla penna dell'autrice nel seguente passaggio:

155 Tra cui *Malìa* di Tencalla-Bonalini e *Drei Häuser. Eine Jugend im Engadin* di Maria Colombo.
156 Intervista ad Annetta Ganzoni e Monika Schüpbach, a. c. di Pierre Lepori, 2005, http://www.culturactif.ch/livredumois/mars05ceresa.htm [ultima consultazione: 11.8.2026].

> Nonostante però la trasformazione in pensione della vecchia casa durante quei tre mesi estivi, la nostra vita non subì mai alcun cambiamento. Ad essa gli ospiti rimanevano estranei. Ognuno di essi seguiva una propria occupazione senza entrare in contatto o in conflitto con quella che era la nostra atmosfera, consacrata come da un'eternità dalla nostra esclusione dal mondo. (400)

Quella dell'io narrante è quindi una doppia esclusione. Si sente estranea all'interno della sua stessa famiglia, oppressa dall'immutabile passato ereditario. Non potendo tuttavia evadere dal proprio ruolo di figlia, rimane inevitabilmente parte della famiglia ed essendo questa un nucleo chiuso e impenetrabile, la ragazza è esclusa anche dalle relazioni verso l'esterno, che, se esistono, avvengono a un livello superficiale e sono prive di una effettiva interazione. Le problematiche relative al ruolo di figlia e la questione dell'incomunicabilità che crea esclusione, ovvero le tematiche che saranno il fulcro della ricerca artistica ceresiana, sono dunque già esposte in questo racconto giovanile: l'io narrante di *Sabina e il fantasma*, che è una figlia, presenta al lettore la discrepanza tra realtà e sua rappresentazione, ovvero tra le apparenze di interazione e la reale esclusione dal mondo.

Analogamente a quanto osservato per gli altri componenti della famiglia, attraverso il rapporto con la Tonga vengono delineati la mentalità e l'indole della protagonista: a differenza del padre e similmente alla madre, che però ne sente soltanto la presenza, la figlia è attratta dalla Tonga ed entra in contatto con lei.

Per maggiore chiarezza, all'indagine sulla prospettiva della protagonista si affianca un approfondimento dei tratti caratterizzanti del personaggio della Tonga. L'autrice la proietta in una sfera surreale, attribuendole caratteristiche incompatibili tra loro: «L'aveva portata un nostro parente dalle Filippine e ce l'aveva lasciata insieme con la casa, iscritta in una clausola del testamento» (401). È dunque non solo presenza immanente nell'abitazione, ma vera e propria parte del patrimonio ereditario, pur essendo completamente estranea a tutto. La Tonga è un fantasma, immagine o entità non corrispondente a realtà, ma «abitava *realmente* in casa nostra» (*ibidem*), come dimostrano le stanze che essa occupa nell'ala della casa dedicata agli ospiti, i passi che si sentono nel salone (400). È straniera, anzi esotica, portata dalle Filippine, non appartiene alla comunità ma è parte intrinseca del bagaglio ereditario della famiglia. Il fantasma proviene dalla saga familiare e perseguita la famiglia fungendole da coscienza, essendo la presentificazione di una sua impronunciabile lacuna introspettiva che si protrae nel tempo senza alcun mutamento. L'io narrante, che vede oltre le apparenze di mostruosità e riesce a interpretare la ragione delle sue azioni, spiega infatti al lettore che quelle della Tonga non sono beffe, ma è piuttosto un ammonimento alla famiglia, la quale si sta consumando corrosa dal vuoto di una vita fatta di rigide convenzioni e convinzioni di cui si è circondata.

> Un'ampia scena mangiata dal vuoto che saliva fin sopra i cordami nella gelida e muffita oscurità della volta, nella quale scricchiolavano le travi invisibili sotto il passo furtivo della Tonga. (*Ibidem*)

In questa citazione la volta della stanza è il luogo dove si svolge la scena e simboleggia il contesto socio-familiare: la volta è gelida e scura come la famiglia opprimente e inflessibile, vecchia e muffita come la mentalità ormai sorpassata. La Tonga che cammina su travi invisibili simboleggia la mancata coerenza da parte di chi ciecamente accetta e perpetua questa struttura, senza accorgersi di ciò che accade negli spazi intermedi della coscienza, individuale e relazionale. Il fantasma riesce a penetrare la quotidianità, disturbandola, ma viene rifiutato, allontanato e classificato come alienato, quindi non affidabile:

> Era un pensiero fisso per noi tutti, che la sapevamo là a scrutare, fosse pure con i suoi imprecisi occhi di pazza che forse vedevano altro. Non ne parlavamo agli ospiti. […] Riuscivamo allora a credere che andasse a sedersi nei camini per spingere il fumo nei nostri appartamenti, che torcesse le tubature per rendere inservibili le nostre camere da bagno, e alzavamo attentamente la testa quando la udivamo muovere in quelle sue stanze che nessuno di noi ha mai vedute. Non immaginavamo che ciò facesse per beffarci, bensì per darci un suo oscuro avvertimento. (403)

L'ambiguità della figura della Tonga è riconducibile al concetto psicoanalitico del *perturbante* introdotto da Freud,[157] secondo il quale la concomitanza di caratteristiche di familiarità ed estraneità legata al riaffiorare di qualcosa che è stato consapevolmente nascosto o rimosso dall'inconscio, e che, in seguito alla repressione, riemerge in modo distorto o disturbante, provoca nell'individuo un sentimento di angoscioso disagio, il *sentimento perturbante*.[158] Nella trasposizione letteraria, tramite la figura della Tonga Ceresa mette in scena la repressione identitaria, e quindi morale, avvenuta all'interno della struttura familiare; mettendo in relazione il fantasma con la figlia, inoltre, assegna alla sua protagonista il compito di proporre un modello alternativo che, attraverso l'incertezza intellettuale provocata nel lettore dall'ambivalenza perturbante, metta in luce ciò che è sistematicamente sepolto dalla mentalità tradizionalista della famiglia.

In quanto parte dell'eredità familiare, la Tonga è presenza che ha accompagnato il percorso della figlia sin dall'infanzia, pur rimanendo isolata, relegata in una zona remota della casa e praticamente invisibile a causa della sua mostruosità, descritta anche qui attraverso elementi paesaggistici:

> Era una vecchia orrenda e riluttante che nessuno di noi, ormai, vedeva più. Viveva in certe sue stanze sotto il tetto nell'ala della casa riservata agli ospiti, che dunque

157 Freud Sigmund, *Das Unheimliche* (prima pubblicazione nel 1919 nella rivista *Imago*), Project Gutenberg, 2010, https://www.gutenberg.org/cache/epub/34222/pg34222-images.html [ultima consultazione: 2.4.2024].

158 Cfr. Tricomi Flavia, *Estetica e psicoanalisi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

> rimaneva chiusa gran parte dell'anno. Da quelle stanze, una galleria coperta conduceva al bosco che saliva su per il pendio dietro la casa, accosto ad essa; e con essa formava una specie di crepaccio invaso dalla vegetazione selvaggia e gocciolante di umidità. (401)

L'invisibilità, che è caratteristica immanente di un fantasma, significa qui l'esclusione se non la negazione dell'esistenza della Tonga da parte dei familiari e quindi, a livello simbolico, la negazione della presenza di forme di esistenza che non corrispondano a quelle convenzionali. Creando un'ulteriore sorta di rottura della differenza (come già accade per la madre), la protagonista decostruisce l'invisibilità della Tonga: non solo la vede, ma riconosce tra sé e lei una serie di affinità, instaurando così una relazione: «Eppure da bambina io avevo avuto una certa intimità con lei. La vedevo allora spesso, perché ella aveva l'abitudine di frequentare i luoghi che mi attiravano» (*ibidem*). La bambina instaura un contatto con il fantasma, che dalla sua prospettiva diventa reale: fatto che, se da una parte abolisce la differenza creando una negoziazione all'interno di uno spazio relazionale ibrido, dall'altra ne crea un'altra ridefinendo il confine che distingue la figlia dal contesto ufficialmente *reale*, ovvero da chi non vede la Tonga. Il rapporto concreto della ragazza con il fantasma è fatto di situazioni surreali che rafforzano l'impatto espressivo delle descrizioni del mostro, come si legge nel seguente passaggio:

> Aveva una mano piccolissima e scottante, che si chiudeva intorno al mio braccio mentre mi trascinava con sé di peso […] Mi infilava nel parco e chiudeva il portone con il catenaccio alle mie spalle. Lei stessa non entrava mai nel parco. Né mai mi rivolgeva la parola. E del resto, come avrebbe potuto? Non credo che conoscesse la nostra lingua. Né credo che dalla sua grossa bocca sdentata qualcosa di articolato avrebbe potuto uscire nemmeno più nella sua propria lingua, ormai. (402)

La Tonga è descritta nei suoi tratti repellenti, come la mano piccolissima e scottante, il suo corpo è una «massa enorme e informe» (*ibidem*), persino la dignità dell'espressione tramite la parola le viene negata, infatti non solo non parla la nostra lingua, non sa nemmeno più la propria. D'altra parte, di contrasto, la bambina descrive il suo sguardo in toni poetici e riconosce addirittura nella Tonga l'unico conforto possibile, uno spazio oltre i confini dell'omologazione convenzionale in cui ridefinire la propria identità. Spazio che purtroppo fa parte di un mondo a cui solo nell'infanzia si può credere, come si legge nel seguente passaggio:

> …mi volgeva il suo viso inespressivo e immobile nel quale lo sguardo spariva sotto un brillante velo bluastro. Per me, era lei che sapeva tutto, non il buon dio; e per giunta, non biasimava, non minacciava e non lasciava nulla da temere. Fu così l'unica persona dinnanzi alla quale non provai mai l'impulso a nascondere qualcosa, e di lei tacevo con i miei, considerandola una mia conoscenza del tutto personale e privata. La persi insieme con la scuola, i coetanei e l'infanzia. (402)

Nell'ottica della protagonista la Tonga rappresenta quindi la salvezza da quel mondo familiare che la soffoca e i suoi tratti obbrobriosi sono l'incarnazione (per assurdo, visto che si tratta di un fantasma) della mostruosità dei meccanismi socio-familiari. D'altra parte, all'interno della sfera collettiva familiare, in cui manca una volontà di apertura, la Tonga emerge come una figura ambigua, che suscita simultaneamente disgusto o paura e compassione, e che viene prima abusata e poi emarginata dalla collettività. In ogni caso non è oggetto di attenzione o fonte di riflessione, anzi viene definita pazza, vista la sua diversità non altrimenti decifrabile. Lo spiega la protagonista:

> Quest'era la Tonga come l'ho veduta. Poi v'era quella che udivamo, solamente; […] quella degli acuti pianti e delle lunghe lamentele che le strappavano gli uomini del villaggio quando si servivano di lei. Colui che l'aveva portata nel nostro paese era morto da tempo, il grasso e la vecchiaia l'avevano invasa al punto di sfasciarla e divellerla completamente. […] [Il padre] Diceva che in tutti i modi la donna era pazza e non toccava a noi tenercela in casa, tanto più che quel nostro parente se l'era portata dietro senza sposarla. (403)

Non l'ha nemmeno sposata, la Tonga non ha quindi nemmeno *quel* posto nella collettività. Tuttavia, c'è qualcosa di più forte addirittura delle leggi sociali: l'appartenenza alla famiglia, per cui nessuno può allontanare il fantasma: «La clausola testamentaria, del resto, non teneva conto né di nazionalità, né di pazzia» (*ibidem).* Attraverso la Tonga trova espressione l'aspra critica di Ceresa alla limitatezza e all'erroneità di una prospettiva univoca rispetto alla complessità dei fenomeni umani. La collettività canonica, convinta di poter imporre il proprio giudizio e decidere così il destino altrui, è produttrice da una parte di fenomeni di emarginazione, dall'altra di modelli inflessibili che sopprimono la libertà critica dell'individuo. Il sistema sociale diventa così un oppressore, all'interno di una colonizzazione ideologica che non accetta le differenze, di cui è rappresentativa la Tonga.

L'invisibilità, metafora dell'esclusione, viene attribuita a determinati personaggi quale risultato del conflitto tra le apparenze di interazione e la reale esclusione dal mondo. Le figure invisibili sono escluse oppure «non corrispondenti a realtà, [quindi] inesistenti»: la protagonista, la Tonga e Sabina, ognuna a proprio modo tanto invisibile quanto surrealmente vera. Sono le abitanti di quel terzo spazio, mescolanza tra realtà e fantasia, all'interno del quale i personaggi rendono visibili e denunciano la tirannia delle strutture esterne, riappropriandosi della coscienza della propria identità, che rappresenta il punto di partenza per il processo di liberazione dall'oppressore, in questo caso famiglia e società di stampo patriarcale. Attraverso queste figure, l'autrice mette in scena le fratture del sistema, che intende svelare al fine di favorire lo sviluppo di una coscienza critica capace di sostenere l'individuo nel confronto con le problematiche esistenziali.

La Tonga e Sabina non si relazionano alla figlia soltanto perché condividono con lei l'invisibilità: sono le uniche persone con cui la protagonista riesce a comunicare in maniera autentica, libera dagli schemi convenzionali che invece dominano le relazioni con gli ospiti di famiglia. In *Sabina e il fantasma* resta la Tonga la figura principale di estraneità; Sabina non occupa molto spazio nel testo, ha tuttavia un forte impatto sulla storia in quanto ne rappresenta il punto di svolta, entrandovi con un colpo di scena: «Tutto ciò mutò improvvisamente quando, una estate, giunse Sabina» (400). La figura di Sabina si rivelerà assolutamente centrale in una versione inedita del testo, *Nascita di un fantasma*,[159] che si riconosce essere la continuazione del racconto. Qui il discorso narrativo si spinge oltre i confini dei canoni tematici convenzionali e tematizza la differenza dell'indole sessuale, definendo in maniera ancor più evidente il distacco di Sabina e della protagonista (che si uniscono in una relazione) dal contesto sociale, ovvero dal mondo del padre. Si può ipotizzare un'incursione autobiografica nel passaggio in cui la protagonista tematizza, in modo enigmatico, il riconoscimento di una differenza di sensibilità (interpretata come possibile riferimento al lesbismo dell'autrice) quale esperienza delicata, non esplicitata ma di fondamentale importanza. Tale esperienza viene tradotta nella narrazione attraverso l'atto dello *scoprire il viso*, che, pur non essendo nominato esplicitamente, è interpretato come il viso di Sabina: «Io ero una ragazza di vent'anni; e sono pochi per scoprire quel viso, anche se non riusciamo a scorgerlo che allora, oppure mai più» (401).

In *Sabina e il fantasma*, Sabina viene introdotta in casa come compagna di un certo Gabriele, ospite giunto al seguito dei professori, ospiti abituali. Sabina è l'unico personaggio per cui l'autrice sceglie aggettivi con connotazione positiva, nonostante non rientri nei canoni convenzionalmente definiti come rispettabili, andando quindi contro il sistema di valori:

> Era molto bella e di professione dubbia, qualcosa fra l'attrice e la mondana. Sembrava che quei due suoi attributi – la bellezza ed una sconosciuta missione nel mondo – fossero le uniche cose che la interessassero. (400)

Sabina è una donna in carne e ossa, a differenza del fantasma, ma come questo e come la protagonista rimane invisibile, in quanto non inserita negli schemi della collettività. Sabina non possiede una conformità di comportamento e di mestiere che la rendano rispettabile:

159 Ceresa Alice, *Nascita di un fantasma*, contenuto nel fascicolo A-1-a/2-2 del Fondo Ceresa presso l'ASL di Berna. Nota dell'archivio: «Oss.: Contenuto nel convoluto un ds in duplice copia con il titolo Il ratto delle Sabine cassato con in calce il titolo Nascita di un fantasma. L'io narrante è una donna. [cfr. Sabina e il fantasma, A-1-a/2-2]».

> Della loro protezione godeva lui, […] non certo Sabina: che non era che quella parte di lui sopra la quale si chiudevano gli occhi, il lusso riscattato della sua fama. La più inesistente, dunque, delle creature. (400)

La donna non solo è considerata esclusivamente in relazione all'uomo, quale «parte di lui», ma viene anche nettamente spodestata della propria dignità e ridotta a oggetto di «lusso», premio del successo maschile e, allo stesso tempo, motivo di vergogna per l'uomo, in quanto percepita come inadeguata. Per questo è inesistente agli occhi degli altri. Ma non a quelli dell'autrice, che desidera anzi metterla in primo piano quale perno di cambiamento, attribuendole doti eccezionali: Sabina è infatti l'unica presenza che riesce a smuovere la fissità impenetrabile delle abitudini familiari in cui la divergenza tra i due mondi che convivono parallelamente, quello della protagonista ‹invisibile› e quello del contesto immobile, aumenta sempre più. Sabina, uscendo dagli schemi, è estranea alle aspettative, è autenticamente dinamica e aperta nei confronti di ciò che le sta attorno. Ed è fonte di ispirazione, come si legge nel seguente passaggio, in cui Ceresa esercita la sua arte di tagliente ironia:

> Accadde che proprio il suo arrivo segnasse la fine della nostra tranquilla vita di castellani, che la tenda si alzasse sopra la scena ammobiliata a dovere. E fu Sabina quell'unica che non divenne un mobile; ciò spiega perché un tempo avesse avuto luogo precisamente il ratto delle Sabine e non per esempio quello dei professori, delle Buttafasoi, dei proprietari di case in montagna e nemmeno, malgrado tutto, quello dei Gabrieli. Perfino un ratto è una questione di ispirazione, non di valutazione. Come la scelta del tema della nostra rappresentazione. Con Gabriele e Sabina qualcuno venne pure ad occupare la buca del suggeritore, benché non ne vedessimo il viso mai;[160] e se pure io saprei, tuttavia, anche oggi riconoscerlo, ciò non mi è stato palesato senza orrore e prezzo. (400-401)

Ceresa scompone le strutture capovolgendo le gerarchie tradizionali quando dichiara il maggior valore di Sabina rispetto a quelle canonicamente considerate figure di maggior rispetto. Distrugge cioè un'ulteriore differenza culturale, sminuendo il valore di persone colte (professori), scaltre nella società (come il personaggio della signora Buttafasoi), ricche (proprietari di case in montagna come suo padre) o addirittura di letterati (il Gabrieli), di coloro, quindi, che tradizionalmente occupano una posizione privilegiata. Dimostra invece rispetto e ammirazione nei confronti di Sabina, la quale, nel suo esser autenticamente differente dal canone, diventa simbolo di libertà, ispirazione e dinamismo. Di forte valore simbolico è inoltre il fatto che Sabina destabilizzi i piani di occultamento del fantasma, messi in atto da quella collettività che presume di detenere il potere e che, in questi fran-

160 Da notare l'accenno alla questione del viso, che rimane nascosto e si collega al tema dell'omosessualità citato in precedenza.

genti, trova incarnazione nella madre. Il suo ruolo di controllo, legato al «dono del calcolo» (404), viene meno con l'arrivo di Sabina, che ne incrina la logica interna: «Fu solamente con Sabina che i conti e i saldi, fin dall'inizio, non le riuscirono. Dal primo giorno quella aveva scoperto l'esistenza della Tonga» (*ibidem*).

Ricomponendo i frammenti: in sintesi

L'analisi dei due racconti giovanili, conservati presso l'ASL di Berna, sostiene la tesi che la scrittura ceresiana rappresenti un atto di rottura e contribuisca significativamente al discorso identitario: in essi Alice Ceresa esplora acutamente il tema dell'identità femminile, della condizione di marginalità e della decostruzione delle convenzioni patriarcali. Il primo esempio trattato è *Preambolo,* pubblicato nel 1946, che si configura come un breve ma intenso esercizio di indagine esistenziale. Attraverso una meta-narrazione incentrata sul prestito della propria coscienza a un'altra persona, Ceresa introduce una riflessione su composizione e scissione del sé, sulla possibilità di osservare la propria identità da una prospettiva esterna e sull'impossibilità di liberarsi completamente del proprio passato. La scrittura si presenta così come strumento di esplorazione, di rielaborazione e consapevolezza identitaria che si oppone alle strutture di un contesto di radicata inerzia culturale e morale. Altro esempio emblematico è *Sabina e il fantasma* (del 1952), in cui l'autrice presenta figure femminili eccentriche e marginali, come Tonga e Sabina, che incarnano l'alterità e la differenza, diventando simboli di una realtà alternativa al sistema rigido e oppressivo della famiglia patriarcale. La scrittura di Ceresa crea uno spazio interstiziale che, da un'ottica bhabhiana, permette la ridefinizione dell'identità al di fuori delle norme culturali dominanti. Il racconto rivela il profondo isolamento e la lotta interiore della protagonista, dando voce a una tagliente critica delle strutture familiari e sociali. La relazione con la figura di Tonga, ambigua e surreale, e l'ingresso di Sabina come simbolo di rottura dell'ordine, riflettono il percorso dell'autrice nell'indagare le identità non conformi, viste come strumenti di liberazione e conoscenza di sé e del mondo. Attraverso queste figure femminili disturbanti, la narrazione denuncia le logiche oppressive della famiglia e della collettività, portando alla luce soggettività escluse o addirittura invisibili quali forme di resistenza e proponendo una poetica dell'alterità come strumento di libertà e autodeterminazione. Il testo anticipa i temi centrali della produzione successiva dell'autrice, delineando un modello di autoriflessione che, pur radicato nella contingenza individuale, si eleva a rappresentazione generazionale.



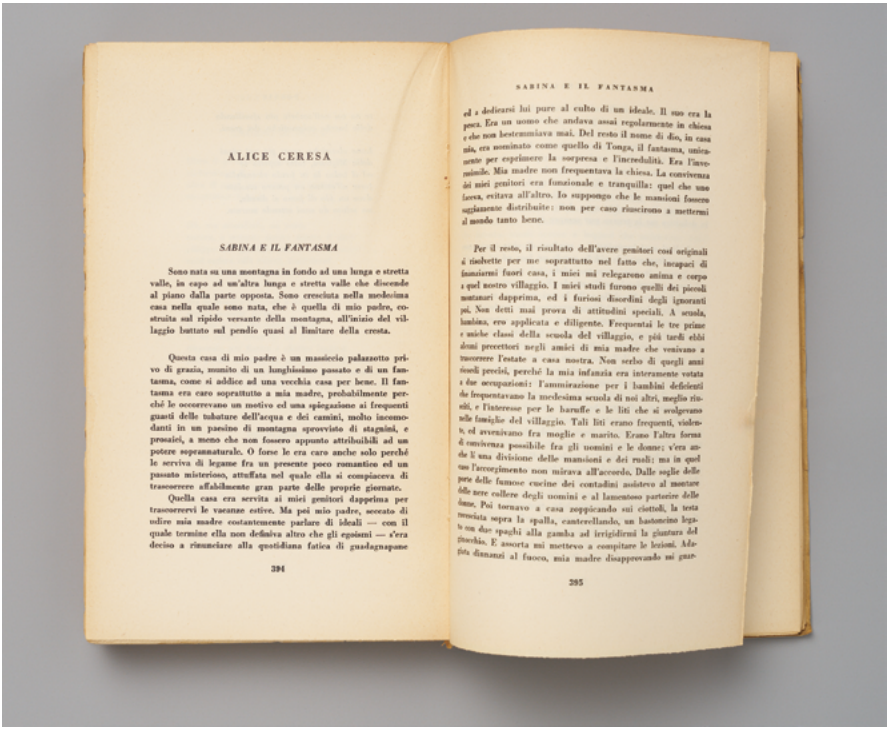
Ill. 6: Ritratto giovanile di Alice Ceresa (senza data).



Ill. 7: Fotografia del padre di Alice Ceresa con le due figlie, emblematica dell'imponenza e della severità della struttura patriarcale che caratterizzava il contesto familiare dell'autrice (senza data).



Ill. 8: Copertina della rivista «Botteghe oscure» del 1952, in cui venne pubblicato il racconto «Sabina e il fantasma» di Alice Ceresa



ALICE CERESA

SABINA E IL FANTASMA

Sono nata su una montagna in fondo ad una lunga e stretta valle, in capo ad un'altra lunga e stretta valle che discende al piano dalla parte opposta. Sono cresciuta nella medesima casa nella quale sono nata, che è quella di mio padre, costruita sul ripido versante della montagna, all'inizio del villaggio battuto sul pendío quasi al limitare della cresta.

Questa casa di mio padre è un massiccio palazzotto privo di grazia, nonnito di un lunghissimo passato e di un fantasma, come si addice ad una vecchia casa per bene. Il fantasma era caro soprattutto a mia madre, probabilmente perché le occorrevano un motivo ed una spiegazione ai frequenti guasti delle tubature dell'acqua e dei camini, molto incomodanti in un paesino di montagna sprovvisto di stagnini, e prosaici, a meno che non fossero appunto attribuibili ad un potere soprannaturale. O forse le era caro anche solo perché le serviva di legame fra un presente poco romantico ed un passato misterioso, attuffata nel quale ella si compiaceva di trascorrere affabilmente gran parte delle proprie giornate.

Quella casa era servita ai miei genitori dapprima per trascorrervi le vacanze estive. Ma poi mio padre, seccato di udire mia madre costantemente parlare di ideali — con il quale termine ella non definiva altro che gli egoismi — s'era deciso a rinunciare alla quotidiana fatica di guadagnarne

394

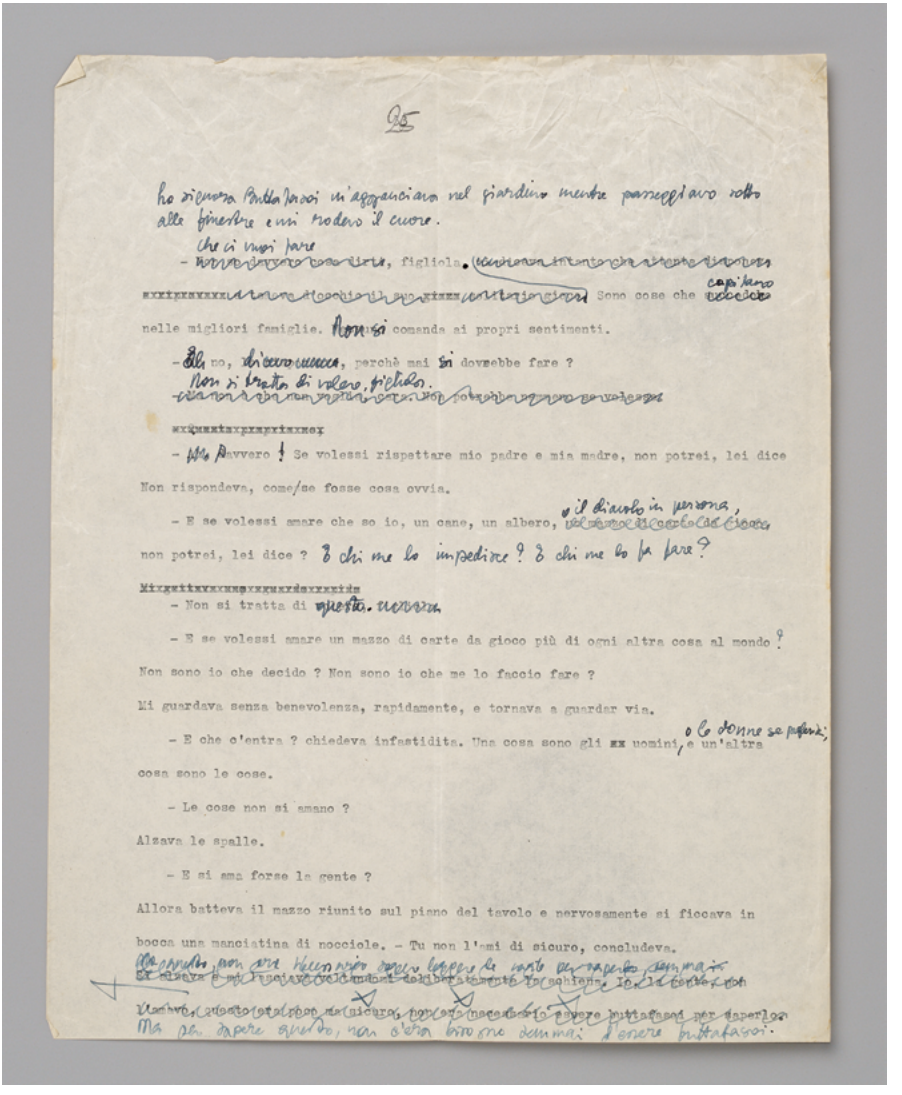
SABINA E IL FANTASMA

ed a dedicarsi lui pure al culto di un ideale. Il suo era la pesca. Era un uomo che andava assai regolarmente in chiesa e che non bestemmiava mai. Del resto il nome di dio, in casa mia, era nominato come quello di Tonga, il fantasma, unicamente per esprimere la sorpresa e l'incredulità. Era l'invocazione. Mia madre non frequentava la chiesa. La convivenza dei miei genitori era funzionale e tranquilla: quel che uno faceva, evitava all'altro. Io suppongo che le mansioni fossero sagiamente distribuite: non per caso riuscirono a metterni al mondo tanto bene.

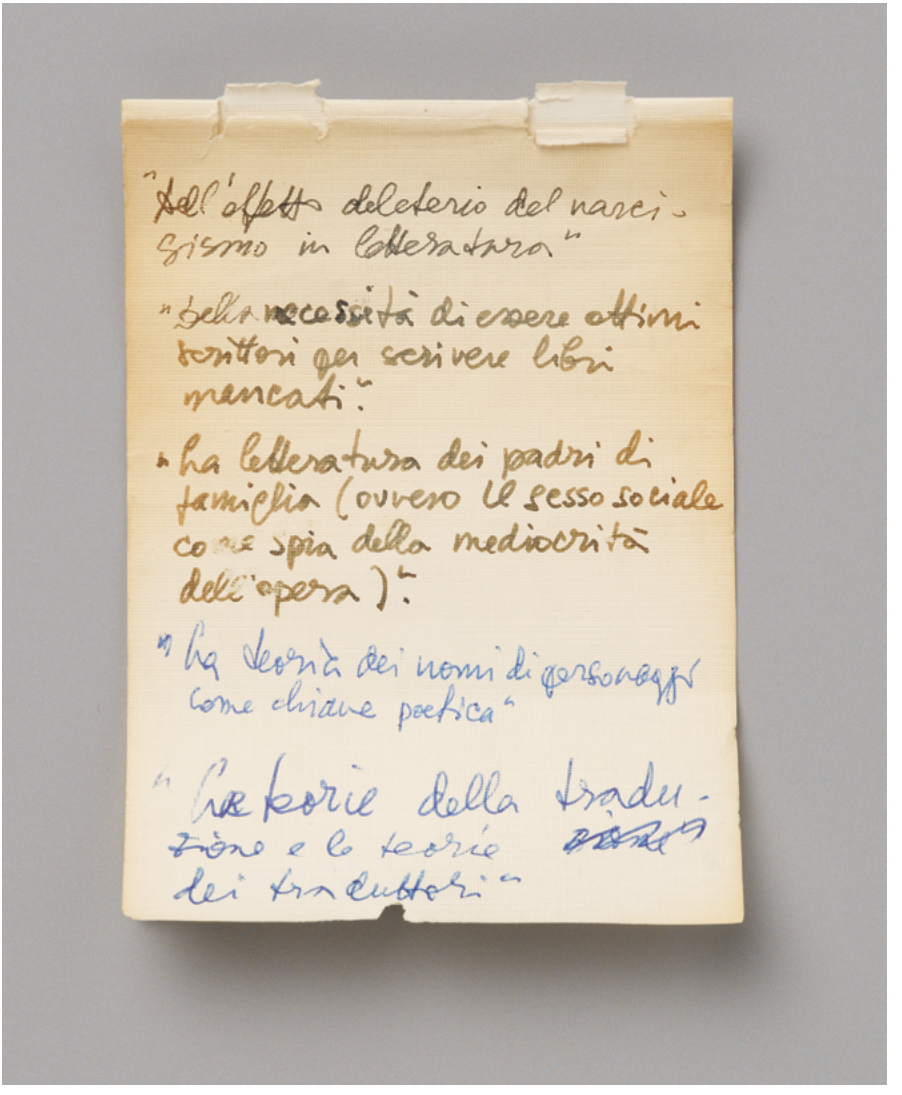
Per il resto, il risultato dell'avere genitori così originali fi risolvette per me soprattutto nel fatto che, incapaci di tenermi fuori casa, i miei mi relegarono anima e corpo a quel nostro villaggio. I miei studi furono quelli dei piccoli montanari dapprima, ed i furiosi disordini degli ignoranti poi. Non detti mai prova di attitudini speciali. A scuola, bambina, ero applicata e diligente. Frequentai le tre prime e anche classi della scuola del villaggio, e più tardi ebbi alcuni precettori negli amici di mia madre che venivano a trascorrere l'estate a casa nostra. Non serbo di quegli anni ricordi precisi, perché la mia infanzia era interamente votata a due occupazioni: l'ammirazione per i bambini deficienti che frequentavano la medesima scuola di noi altri, meglio riusciti, e l'interesse per le baruffe e le liti che si svolgevano nelle famiglie del villaggio. Tali liti erano frequenti, violente, ed avvenivano fra moglie e marito. Erano l'altra forma di convivenza possibile fra gli uomini e le donne; s'era anche lì una divisione delle mansioni e dei ruoli: ma in quel caso l'accorgimento non mirava all'accordo. Dalle soglie delle porte delle famose cucine dei contadini assistevo al montare delle nere collere degli uomini e al lamentoso partorire delle donne. Poi tornavo a casa zoppicando sui ciottoli, la testa trascinata sopra la spalla, canterellando, un bastoncino legato con due spaghi alla gamba ad irrigidirmi la giuntura del ginocchio. E assorta mi mettevo a compitare le lezioni. Adagiata dinanzi al fuoco, mia madre disapprovando mi guar-

395

Ill. 9: Le prime pagine del racconto «Sabina e il fantasma» di Alice Ceresa, pubblicato nella rivista «Botteghe oscure» nel 1952.



Ill. 10: Pagina dattiloscritta con correzioni e commenti manoscritti di Alice Ceresa, tratta da un dattiloscritto in duplice copia nel quale il titolo «Il ratto delle Sabine» è stato cassato e in calce compare il titolo Nascita di un fantasma. Vi si riconoscono nomi e temi che saranno ripresi in «Sabina e il fantasma», a conferma di una costruzione tematica consapevole e rigorosamente elaborata [senza data, attribuibile al 1952 ca., sulla base della pubblicazione del racconto nello stesso anno].



Ill. 11: Pagina di taccuino di Alice Ceresa (9 dicembre 1950) che mette in luce alcuni dei cardini della poetica dell'autrice: l'identità autoriale, l'identità di genere, l'identità letteraria dei personaggi e la questione della traduzione.

Arcipelago di confini e identità. In chiusura di capitolo

I testi selezionati di Rezia Tencalla-Bonalini e Alice Ceresa sono un esempio della funzione ambivalente che assume la letteratura in momenti storici di svolta socio-culturale, in quanto processo sia conoscitivo che evasivo. In essi trovano espressione le forme di superamento di confini e di ricostruzione del sé che hanno caratterizzato le dinamiche identitarie della società grigionese in particolare nel periodo del dopoguerra. Dalla lettura dei testi è emerso principalmente il ruolo centrale della rappresentazione di alterità e differenze culturali quale strumento per oltrepassare i limiti imposti da un sistema storicamente patriarcale, che soffocava l'identità femminile. Sono infatti donne le protagoniste sia di Tencalla che di Ceresa. In *Malìa,* viene messa in luce la figura femminile nella sua intersezione identitaria di figlia, madre e moglie, in relazione alle categorie identitarie maschili che dominavano la mentalità collettiva. Viene dato spazio alla voce interiore della protagonista, la quale, rielaborando il rapporto con i confini di genere, nazionalità e classe, giunge a una consapevolezza che le permette di comprendere le dinamiche degli avvenimenti della propria esistenza e le dà la forza di riconoscere e ricostruire la propria autentica identità. Inserendo la vicenda in un contesto ricco di riferimenti storici, l'autrice lascia testimonianza di uno spaccato d'epoca e contemporaneamente propone un modello di identificazione per la donna del tempo, a cui si suppone fosse dedicato il testo.

Su un altro versante, pur sempre del medesimo contesto, in due dei suoi racconti giovanili Alice Ceresa porta i personaggi oltre i confini della convenzionalità con strategie narrative che fanno intravedere quelli che saranno gli sviluppi artistici della sua fase matura. A differenza di Tencalla, che rimane entro i canoni tradizionali, Ceresa si spinge in territori surrealisti, con l'intento di dar libertà di espressione a un sistema di differenze tra personaggi che simboleggia le differenze culturali nella società. In particolare, in *Sabina e il fantasma* Ceresa focalizza sull'oppressione di dover appartenere a una realtà predefinita, in cui non ci si riconosce, e sul conflitto che tale discrepanza provoca a livello esistenziale. Anche qui, rendendo visibili forme di differenziazione sociale gerarchica e osservando la reazione dei personaggi rispetto ad esse, l'autrice documenta la mentalità di un'epoca e di un contesto, aprendo lo sguardo del lettore su forme alternative di realizzazione del sé. Attraverso la rappresentazione letteraria, le autrici hanno dunque creato uno spazio per la realizzazione identitaria delle protagoniste, che da un'ottica neostoricista testimonia la condizione storica della donna e le offre nuovi modelli di orientamento, adeguati alla sua volontà di cambiamento; da una prospettiva postcoloniale ed intersezionale fa riflettere sulla complessità di tale cambiamento, i cui ostacoli non sono sempre esterni, ma spesso sono ancora i residui interni di un patrimonio culturale, la cui comprensione, anche estratta dal proprio contesto, contribuisce a una maggiore consapevolezza identitaria odierna.

Le indagini presentate fino a questo punto focalizzano sui meccanismi interni alle strutture portanti del microcosmo Grigioni del dopoguerra, prima tra tutte ‹l'istituzione famiglia›, nelle quali la prevalente mentalità di stampo patriarcale regola le relazioni tra i membri della società, imponendo gerarchie e regole comportamentali. Il capitolo che segue amplia l'indagine rivolgendo l'attenzione alle dinamiche relative alle frontiere geopolitiche, per scoprire che ruolo esse svolgano nelle esperienze identitarie individuali e nei rapporti interpersonali. Il discorso evidenzierà inoltre la funzione dell'appartenenza linguistica, che nel contesto plurilingue grigionese si rivela uno degli elementi identitari che maggiormente orienta i rapporti individuali verso l'esterno, a conferma, tra l'altro, di quanto già osservato nel caso di Gino in *Malìa* di Tencalla-Bonalini.

3. Esperienze di frontiera nel microcosmo Grigioni: parallelismi e intersezioni

Nel presente capitolo verranno analizzati due testi che mettono al centro del discorso i confini geopolitici e ideologici, esplorandone le implicazioni sulle costruzioni identitarie. Entrambe le vicende si inscrivono nel periodo storico del fascismo e del nazismo e hanno quindi punti di contatto con il romanzo di Tencalla-Bonalini. L'analisi testuale sarà dunque integrata da un approccio comparativo, al fine di mettere in luce affinità e divergenze di prospettiva. In tal modo si intende indagare sia i modelli identitari in circolazione, sia le loro riformulazioni, anche in relazione alle differenze culturali che coesistono nella regione. Oltre alla diversa lingua di scrittura, che rispecchia l'identità plurilingue grigionese, i due aspetti principali che hanno influenzato la selezione dei testi sono le affinità di tema e forma narrativa: attraverso la retrospezione autobiografica, entrambe le opere rielaborano infatti il medesimo periodo storico, si confrontano quindi con problematiche analoghe da prospettive diverse, mentre la dimensione temporale della memoria permette di interpretare gli avvenimenti da un'ottica di maggiore consapevolezza, proiettando il passato in una rinnovata costruzione identitaria. Il carattere autobiografico dei testi è attestato dalla corrispondenza tra i fatti narrati e le vicende biografiche delle due autrici. Sul piano teorico, tuttavia, non si definiscono propriamente ‹autobiografie› in quanto manca quello che Philippe Lejeune definisce il *patto autobiografico*, ovvero

> l'identità del *nome* (autore-narratore-personaggio). Il patto autobiografico è l'affermazione di questa identità nel testo, che rimanda, in ultima istanza, al nome dell'autore in copertina.[161]

Se l'elemento necessario per poter parlare di discorso autobiografico è la corrispondenza tra nome dell'autore e nome del personaggio, entrambi i testi si possono definire piuttosto due *finzioni autobiografiche*, visto che in Fusco il nome del personaggio è diverso da quello dell'autrice e in Pedretti il personaggio non ha nome.[162]

161 Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico,* trad. a. c. di Franca Santini, Bologna, Il mulino, 1986, p. 26. Titolo originale: *Le pacte autobiographique,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

162 Lejeune dà una definizione della differenza tra patto autobiografico e patto romanzesco: quest'ultimo è caratterizzato dalla mancanza di identità autore-personaggio e dall'«attestato di finzione (il sottotitolo *romanzo*, sulla copertina). […] Si noti che romanzo, nella terminologia attuale, implica patto romanzesco, mentre racconto è indeterminato, e compatibile con un patto autobiografico», ivi pp. 27-28. Nei casi in questione non si tratta di un romanzo, quindi la scelta più appropriata sembra la definizione *finzioni autobiografiche.*

Si tratta di strategie narrative che permettono alle autrici di creare un interscambio tra vicende personali ed elementi della finzione, avendo così la possibilità di misurare la forza espressiva degli eventi a seconda della propria intenzione, e allo stesso tempo lasciano al lettore la libertà di trovare affinità o discordanze tra vita e letteratura, di interpretare quindi la storia fittizia e leggerla «nel registro che più ritiene opportuno».[163] Il discorso si estrae inoltre dalle contingenze individuali e si proietta in una dimensione più generale che testimonia le vicende e il sentire storico. Considerando quest'ultimo aspetto e facendo riferimento agli studi dei confini culturali, la lettura permette inoltre di riflettere sulla relazione tra *processi di demarcazione di confini e identità* da una prospettiva molteplice e diversificata, in cui l'identità può essere descritta come un processo di autodefinizione continuo, sempre provvisorio, aperto e contraddittorio, che si forma nelle interazioni sociali.[164]

Ketty Fusco: il passato che rivive *In quell'albergo sul fiume*

> Avevi lacrime negli occhi ignari di vita. E la piccola mano stringeva il destino. Un collettino di pizzo tra due epoche, fragile sul velluto. Quel cantuccio di seta ritrovato ier l'altro fra vecchi ritagli del tempo: quante lacrime dopo, che non sapevi allora d'aver negli occhi. A ritroso percorrendo le strade degli uomini, sei tornata per sciogliere l'altra mano dall'inferriata. Polvere e ruggine delle strade percorse là ti attendevano col sapore di un giocare interrotto. Anche la piega tra ciglio e ciglio che ti fa più scura, nel lampo del sole già allora ti conosceva.[165]

Nel suo racconto del 1999 *In quell'albergo sul fiume,* Ketty Fusco parte dalla dimensione del ricordo autobiografico per trasferire le vicende in una sfera letteraria che rielabora alcuni momenti focali tanto dell'esperienza personale della protagonista, quanto delle circostanze storiche in cui essa si inserisce. Mettendo in scena le vicende di un destino segnato profondamente dalla categorizzazione ideologica del periodo fascista e dai suoi sistemi di persecuzione, il testo fa luce sui molteplici aspetti dei

163 Ivi, p. 30.

164 Le riflessioni proposte dagli studi dei confini culturali e dai border studies sono esposte nel capitolo in cui vengono definiti i concetti di confine e identità, pp. 23-32. Cfr. in particolare Schönwald Antje, Spellerberg Annette, Weber Florian, *Grenzen - Identitäten - Heimat: Theoriegeleitete Annäherungen an Konstrukte und Konzepte im «grenzüberschreitenden» Kontext,* in *Border Futures - Zukunft Grenze - Avenir Frontière: Zukunftsfähigkeit grenzüberschreitender Zusammenarbeit* (pp. 130-142), a. c. di Karina Pallagst, Andrea Hartz, Beate Caesar, Hannover, Verl. d. ARL, 2018, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57399-1 [ultima consultazione: 6.6.2025].

165 Fusco Ketty, *In quell'albergo sul fiume*, prefazione di Eros Bellinelli, Locarno, Armando Dadò Editore, 1999, p. 24. Corsivo e virgolette nel testo, si tratta di una poesia riportata all'interno della narrazione.

confini sia esterni che interni con cui si è dovuta confrontare la protagonista, mettendoli in relazione alla costruzione identitaria individuale. Fattori salienti sono la Grande Storia e il suo contesto territoriale, che penetrando nella letteratura rendono visibili le dinamiche stratificate delle esperienze di confine geo-politico: in un'epoca in cui in territorio italiano imperavano i meccanismi di potere del fascismo, il valico di frontiera grigionese tra Italia e Svizzera rappresenta il confine tra due condizioni esistenziali, tra oppressione e libertà, e il suo attraversamento diventa quindi simbolo di passaggio dalla persecuzione alla liberazione. Il confine geopolitico è tuttavia ambivalente, in quanto spazio relazionale tra culture e dunque spazio ibrido, in cui vengono in contatto fra loro modelli differenti; non è quindi necessariamente un netto confine ideologico, come dimostrano ad esempio le infiltrazioni fasciste in Svizzera (di cui si tratterà in seguito). Viene messa in luce l'intersezione identitaria in rapporto ai confini linguistico-culturali dettati dal bilinguismo della famiglia della protagonista, la cui madre grigionese apparteneva a una famiglia di *Zuckerbäcker*[166] emigrata a Brindisi, dove i genitori gestivano una pasticceria Caflisch,[167] e parlava lo svizzero-tedesco, mentre il padre era di Napoli e parlava l'italiano. I confini territoriali e culturali si materializzano inoltre nel paesaggio attraverso il ricordo: i luoghi in cui si svolge il racconto si possono definire infatti ‹spazi della memoria›, citando Aleida Assmann,[168] ovvero spazi fisici e simbolici che hanno plasmato la memoria e attraverso i quali essa viene ora trasmessa, e che diventano costituenti del sentimento di appartenenza, e quindi della sfera identitaria individuale. Come vedremo anche nel testo di Pedretti, gli spazi della memoria che Ketty Fusco mette in scena sono legati a esperienze di famiglia, sono luoghi cioè con i quali si è creata una sorta di ‹parentela› in seguito ai fatti di cui sono stati scenario.[169] La narrazione è multidimensionale,

166 Riguardo all'esperienza dei cosiddetti Zuckerbäcker cfr. ad esempio Kaiser Dolf, *Fast ein Volk von Zuckerbäckern? Bündner Konditoren, Cafetiers und Hoteliers in europäischen Landen bis zum Ersten Weltkrieg. Ein wirtschaftsgeschichtlicher Beitrag*, Zürich, NZZ Verlag, 1985.

167 Cfr. *Incontro con Ketty Fusco* del 3 dicembre 2014 a. c. di Matteo Bellinelli, https://lanostrastoria.ch/entries/50yXMwpA6kL [ultima consultazione: 13.12.2024]. La storia delle famose pasticcerie Caflisch inizia da Luigi Caflisch, figlio del falegname di Trin, Durisch Caflisch, che all'inizio dell'800 emigra a Livorno per imparare l'arte pasticciera. In seguito ad anni di apprendistato e duro lavoro si mette in proprio e dopo diverse vicissitudini si stabilisce a Napoli, dove le sue pasticcerie diventeranno una vera e propria istituzione. Cfr. *I Caflisch, pasticcieri grigionesi all'ombra del Vesuvio*, https://www.tvsvizzera.it/tvs/cultura-e-dintorni/i-caflisch-pasticcieri-grigionesi-all-ombra-del-vesuvio/46943550 [ultima consultazione: 4.6.2025].

168 Cfr. Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Verlag C. H. Beck, 2006.

169 Cfr. Assmann Aleida, *Generationenorte in Erinnerungsorte*, in *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* 2006, cit., pp. 301-303. Nel paragrafo *Generationenorte* Assmann focalizza sulle problematiche relative ai ‹luoghi generazionali›, la cui forza emotiva viene considerata limitante per lo sviluppo libero dell'individuo e non più al passo coi tempi. Gli spazi generazionali sono visti, da una parte, limitanti perché in contrasto con la mobilità moderna e portatori di una fissità priva di riflessione culturale; d'altra parte, il legame arcaico tra individuo e luogo determina uno spazio di continuità che è la base su cui si

la voce narrante infatti non solo contestualizza la memoria dell'infanzia dalla prospettiva della protagonista anziana, ma inserisce anche alcuni episodi di spaccati di vita intermedi, che aggiungono elementi distintivi all'intersezione identitaria della protagonista. Nonostante sia stato scritto nel 1999, quindi oltre il limite temporale definito per il presente progetto, il testo rappresenta un importante aspetto della realtà grigionese a cavallo delle due grandi guerre: la promiscuità culturale di cui è stato scenario il territorio del cantone svizzero in seguito alla fuga oltre frontiera di numerosi italiani perseguitati dal regime fascista,[170] che ha messo a diretto confronto molteplici differenze culturali, creando nuovi spazi identitari. L'esperienza di fuga, infatti, comportando l'oltrepassare di confini di diverso tipo, ridimensiona il valore di appartenenza identitaria.

Prima di proseguire con l'indagine, segue un breve riassunto della trama del libro. La protagonista Mara è una donna anziana ripresa nel giorno di Capodanno 1998, quando, costretta in casa con il marito a causa di un'influenza, viaggia nostalgica nella memoria. Si lascia trasportare dai ricordi che, partendo dal rivivere le scene di feste con tutta la famiglia, marito, figlie, madre e zie, spaziano sino all'età dell'infanzia, per riportare alla luce l'esperienza di espatrio e della perdita del padre. Negli anni Trenta, la famiglia di Mara è costretta infatti a scappare da Napoli per rifugiarsi in Svizzera, a Coira, dove la madre di origine grigionese poteva contare sull'aiuto di alcuni parenti. La famiglia non era più al sicuro in Italia a causa della posizione antifascista del padre di Mara, il quale era perseguitato politicamente e fu costretto all'esilio. Dopo la fuga a Coira, Mara torna con la madre e le due zie (le sorelle del padre) a Napoli. In seguito, tuttavia, è costretta a lasciare definitivamente la capitale partenopea e trova rifugio a Lugano, dove trascorrerà poi il resto della sua vita. Il racconto ruota attorno al primo incontro, a Coira, tra Mara e il padre, evento centrale nella vita della donna e spunto per una riflessione introspettiva sulle vicende del passato, attraverso cui Mara conquista una nuova serenità interiore e una nuova dimensione identitaria, includendo le sfaccettature della sua esperienza esistenziale.

Riferimenti storici e autobiografici: relazioni tra testo e paratesto

La prefazione del racconto è di Eros Bellinelli, noto intellettuale nella Svizzera italiana e (quasi) coetaneo di Ketty Fusco, che offre preziose informazioni biografiche sull'autrice dalle «radici napoletane-grigionesi» (9)[171] e sulla sua esperienza di migrazione. In particolare, egli espone i punti focali dell'intreccio delle vicende

costruiscono e si evolvono le identità. È questo secondo aspetto che sta al centro dell'attenzione nelle narrazioni scelte nella presente indagine.

170 Cfr. capitolo dedicato al contesto.

171 I numeri tra parentesi nel presente paragrafo si riferiscono a citazioni da: Fusco, *In quell'albergo sul fiume*, 1999, cit.

personali dell'autrice con alcuni fatti di grande rilevanza storica, aiutando a contestualizzare il racconto per capirne più fondatamente le dinamiche. Precisi riferimenti storici si trovano sia nel racconto che nella prefazione: entrambi dunque, testo e paratesto, diventano importante testimonianza di un'epoca dagli equilibri politico-sociali delicatissimi, i cui sviluppi condizioneranno fortemente l'andamento della Storia internazionale. Nella prefazione troviamo ad esempio riferimenti precisi ai rapporti tra il padre di Ketty Fusco e Giacomo Matteotti,[172] come si legge nel seguente passaggio:

> Attilio Fusco conosceva bene Giacomo Matteotti, che accoglieva nella sua casa. […] Il 10 giugno 1924 Giacomo Matteotti venne assassinato da sicari di Benito Mussolini. L'Italia reagì, sembrò che il potere fascista dovesse crollare. Invece si rafforzò. Divenne totalmente dittatoriale. Molti italiani preferirono l'esilio al giuramento di fedeltà al regime. Attilio Fusco fuggì da Napoli quando la figlia aveva pochi mesi. Non tornò più in Italia. Morì profugo negli Stati Uniti. (9-10)

Le relazioni con la Storia si riflettono anche nella narrazione: la figura del politico socialista italiano Matteotti viene infatti evocata in quanto strettamente legata al processo di formazione ideologica della protagonista Mara. Attraverso questa trasposizione della Storia nella sfera letteraria, l'autrice vuole tramandare gli avvenimenti storici sottolineandone la rilevanza culturale, in quanto formatori di modelli ideologici: figure storiche come Matteotti diventano paradigmi validi a livello intergenerazionale, il loro influsso va dunque oltre i limiti posti dalla violenza dell'oppressione, fascista in questo caso. Si capisce dal seguente passaggio, in cui la voce narrante, attraverso la lente interpretativa della maturità della protagonista, unisce sotto l'egida dell'ideale politico socialista-liberale la prospettiva della zia adulta e quella di Mara bambina, costretta dalla storia a una precoce consapevolezza:

> Così, ancor più limpido oggi è per lei il ricordo della storia che Zia Eva le raccontò dopo l'arrogante perquisizione della sua casa di Napoli. Una storia di orchi e di streghe e angeli anche, ma attuali.
> Da lei fu iniziata quella sera all'amore per un ideale politico. E seppe che cosa fossero il popolo sfruttato e gli sfruttatori. E apprese che non necessariamente i signori dovevano sfruttare il popolo. Anzi, compito dei veri signori era quello di aiutarlo a crescere, a istruirsi, a elevarsi. Di più: la Napoli borbonica era la matrice dei veri signori e il concetto di signorilità era qualcosa di sacro per chi come loro discendeva da una famiglia illustre.

172 Giacomo Matteotti (1885–1924), deputato socialista, fu tra i principali oppositori del fascismo; denunciò pubblicamente le violenze e i brogli elettorali del 1924. Fu rapito e ucciso da squadristi fascisti, divenendo simbolo della resistenza morale al regime. Cfr. ad esempio la voce *Giacomo Matteotti* in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-matteotti/ [ultima consultazione: 13.12.2023].

> «Un giorno, tu non eri ancora nata» zia Eva le disse «Giacomo Matteotti, il migliore di tutti noi, signore lui pure e illuminato, venne, come faceva sempre quando si trovava a Napoli, in questa casa. Era un uomo cortese, dolce, quasi fragile all'apparenza, ma fermo e deciso, nei tratti eleganti del gentiluomo. Fu alcuni anni fa, stava conducendo una battaglia in Parlamento. Nella circoscrizione di Napoli contava su pochi amici sicuri. Io mi chiedevo – ero allora timorosa riguardo alla posizione politica sua e di tuo padre –, mi domandavo… ma perché battersi tanto, rischiare di perdere ogni privilegio, ogni sicurezza? Tuo padre non poté mai esercitare l'avvocatura perché non volle fare il giuramento di fedeltà al regime fascista, e lui non poteva starsene tranquillo ad occuparsi dei suoi beni?
> Quel giorno Matteotti e tuo padre si erano subito rinchiusi a parlare nello studio. […] Alcuni giorni più tardi, Matteotti fu assassinato dai sicari di Mussolini. Da quel momento per tuo padre la vita divenne un inferno. Non poteva muovere un passo senza essere pedinato. Non poteva più far nulla, tuo padre. […] Ma fece in tempo a fare una cosa importante: fece te, bambina mia. Tu avevi quattro mesi quando lui partì. Era il dicembre del 1926.» (33-35)

L'assassinio di Matteotti è un punto focale in entrambe le dimensioni, in quanto rappresentativo di un rigido confine ideologico: nella grande Storia è il simbolo del confine tra libertà e oppressione, ovvero della transizione dalla democrazia alla dittatura fascista, così come nella storia di Mara segna il confine tra l'innocente spensieratezza dell'infanzia e la costrizione all'amara consapevolezza della persecuzione. Ma soprattutto significa la perdita del padre e della patria (patria del padre e patria natìa di Mara), due elementi identitari assolutamente centrali per la protagonista, come si intende dal riferimento alla discendenza (vedi citazione precedente). È questa la dimensione identitaria, in bilico tra i confini, che Ketty Fusco rielabora attraverso il suo racconto, e che Bellinelli sostiene essere un modo per l'autrice di riscoprire la propria infanzia:

> è la riscoperta sentimentale e morale – culturalmente adulta – di un periodo puerile ripercorso sia per tentare di riconoscere e ridefinire nel proprio cuore il padre, sia per interpretare situazioni di costume e movenze esistenziali e psicologiche della vita personale e familiare sconvolta dalla dittatura, dalla sconnessione dei luoghi di residenza e dalla lacerazione dei legami e dei tempi. (11)

Trasposta nel racconto, la dimensione identitaria della memoria è il fulcro del discorso narrativo: dimensione che mette in luce come l'identità della protagonista si sia costruita su un continuo confronto con confini, in parte superati, come ad esempio la frontiera territoriale, in parte rimasti irrisolti e incorporati nella sua identità adulta, come la separazione dal padre. Al momento della narrazione, Mara è il prodotto delle esperienze di una vita; la sua complessità identitaria, unita alla forza del ricordo, conferisce al testo una profondità analitica ed emotiva che va oltre la necessità autobiografica e che non solo offre al lettore un'ulteriore chiave di lettura dei fatti storici a cui si riferisce, ma, proponendoci la versione degli eventi dalla prospettiva interna di chi li ha vissuti, sigilla il valore dell'esperienza

del singolo nell'evoluzione della grande Storia, in quanto testimonianza e spunto di rielaborazione. Come afferma Bellinelli, continuando il passaggio precedente:

> Sono microtragedie che diventarono, con la guerra 1939-45, destini apocalittici di interi popoli, di definite etnie, di innumerevoli persone che disubbidirono al Partito in Italia, in Germania, nei Paesi del cosiddetto «socialismo reale»: dallo sterminio degli ebrei al massacro degli antistalinisti. Sono efferatezze globali che si sono vissute, nell'Europa balcanica, fino a pochi giorni or sono. Sono indescrivibili crudeltà che si ripetono, nelle più opposte geografie, in tutto il mondo giorno dopo giorno. […] Niente di nuovo, storicamente, nel racconto di Ketty Fusco. Tutto nuovo se si considera che ogni esperienza privata è diversa dalle altre, ha una incontrovertibile unicità. La vicenda amara che percorre la sua fanciullezza doveva essere raccontata, non fosse che per un dovere di testimonianza. Raccontandola, l'autrice muove la riflessione e l'immaginazione del lettore. (*Ibidem*)

Le osservazioni di Bellinelli spaziano nel tempo citando orrori di guerre che non sono casi isolati, facendo riferimento ad esempio alla spietata guerra jugoslava di fine secolo scorso, e si collegano all'ottica neostorica con cui si legge il racconto, interpretandolo non solo nella sua funzione di testimonianza, ma anche nella sua attualità. Per quanto riguarda la ricezione, il racconto di Fusco è da una parte oggetto di una forte immedesimazione generazionale da parte di chi ha vissuto quel periodo, pur con prerogative diverse, come Bellinelli che era «protetto da una famiglia libertaria e dalle istituzioni elvetiche» (9); dall'altra, costituisce un documento di riflessione per il futuro. A livello personale, la proiezione autobiografica sulla protagonista Mara permette a una Ketty Fusco matura di rivivere nella memoria episodi del passato e «avvicinarsi a delle verità del ‹suo› gioco tragico della vita». (14)

Il ruolo centrale della memoria nel processo identitario

In quell'albergo sul fiume è un testo di prosa autobiografica che rielabora l'incontro della piccola Ketty Fusco con il padre, come scrive Bellinelli:

> Attilio Fusco fuggì da Napoli quando la figlia aveva pochi mesi. Non tornò più in Italia. Morì profugo negli Stati Uniti.
> La figlia lo vide, per la prima volta e per alcune ore, a Coira. Ketty aveva poco più di tre anni. È da quell'incontro che il racconto nasce e si propaga con la memoria del ritorno a Napoli. (9)

La memoria che Ketty Fusco traspone letterariamente nella *finzione autobiografica* e rielabora attraverso la sua protagonista è lontana nel tempo: settant'anni dividono l'espatrio di Mara e il suo incontro col padre dal primo gennaio 1998, data in cui inizia il racconto: «Fu un risveglio strano per Mara quello del 1° gennaio 1998» (17). La narrazione introduce, già nelle prime righe, la dimensione del ricordo in cui Mara si sta addentrando e mette in evidenza l'ambivalenza delle memorie del passato, tanto vive nel pensiero quanto fugaci, minacciate dall'oblio

del tempo: «Le sembrava che qualcuno le avesse rovesciato addosso un cesto di memorie disordinate, confuse, ma vive, ancorché pronte a sparire da un momento all'altro» (*ibidem*). Come accennato in precedenza, il discorso narrativo si sviluppa a più livelli, la memoria del passato è incorniciata infatti dalla descrizione della condizione emotiva in cui si trova la protagonista anziana al momento della narrazione, nonché intervallata da scene di vita familiare di vent'anni prima. Tre spaccati della vita di Mara che si intrecciano nella narrazione quale simbolo delle tre colonne portanti della sua identità, che è l'intersezione dei momenti dell'infanzia (la sua Napoli, la fuga a Coira e l'incontro col padre), il ruolo di madre e capofamiglia, e il suo oggi nella casa sul lago con il marito. Gli intrecci temporali e identitari avvengono tramite associazioni di idee, poetiche sovrapposizioni di immagini, come la seguente:

> Aprì la finestra, sporse la mano. Un fiocco si posò sul palmo aperto verso il cielo. Trascorse un attimo prima che si sciogliesse. In quell'attimo la mano di Mara fu la stessa di vent'anni prima, come i cristalli di neve dell'effimera vita. (16)

Gli incroci di immagini e di sensazioni sono il risultato della riflessione esistenziale che sta compiendo la Mara anziana, ovvero la trasposizione letteraria di quella ricerca della verità di cui parla Bellinelli quando sostiene che Ketty Fusco «è approdata alla narrativa, in quanto solo il raccontare le permetteva di avvicinarsi a delle verità del ‹suo› gioco tragico della vita».[173] Una riflessione che sottolinea la consapevolezza della caducità della vita e quindi valorizza il significato del ricordare. La maturità acquisita consente inoltre di mettere in luce sfaccettature delle vicende passate che erano invisibili al momento dell'azione, offuscate dal susseguirsi degli eventi: il passato si arricchisce di significati se viene interpretato attraverso la lente dell'esperienza, della riflessione e di una maggiore consapevolezza.

> Ma dov'era finita la gioia, allora neppure immaginata, di quelle riunioni del passato, in cui vite vissute e vite appena incominciate s'intrecciavano allegre? […] Persone erano scomparse, altre – cresciute – non erano più quelle di una volta; lei stessa si ritrovava nella donnetta spaventata dal giorno che ricominciava e non vi si riconosceva. (17-18)

La memoria rende tangibili gli intrecci gioiosi dei ricordi familiari, ma anche le rotture che comportano i confini generazionali, le trasformazioni del sé nelle diverse fasi della vita, il tempo cioè quale dimensione di continua metamorfosi delle dinamiche relazionali e identitarie. Ricercare nella memoria è necessario per la ricostruzione identitaria di un'unità formatasi dall'intersezione di segmenti appartenenti a dimensioni diverse: la consapevolezza dell'esistenza di confini sepa-

173 Fusco: *In quell'albergo sul fiume*, p. 14, già citato. Dagli sviluppi delle vicende esposti in seguito nel testo, nonché dalle corrispondenze autobiografiche, si sa che Mara ha vissuto con la sua nuova famiglia in Svizzera, dove si trova anche al tempo del racconto.

ratori tra passato e presente, come la morte di persone care, la crescita dei figli, la vecchiaia che avanza, crea tuttavia un'instabilità emotiva e lo rende un processo doloroso, tanto che Mara «Sentì a un tratto scivolarle giù per le guance lacrime dolci e disperate» (17). La vivacità delle feste di un tempo lascia il posto alla solitudine di un'identità che si completa soltanto se i tanti tasselli sparsi nel tempo si uniscono; nonostante i tentativi di distoglierla da quest'intento apparentemente non proficuo, Mara sente la necessità e il desiderio di ritrovare nel passato la forma del proprio patrimonio identitario:[174]

> Ora è sola con il suo desiderio di evocare fantasmi, di rivivere momenti che appaiono a tratti vivi a tratti evanescenti come una dissolvenza cinematografica. […] Dicono che è il presente la realtà da vivere con consapevolezza, mentre lei un po' assorta, un po' assente, come accade spesso ai vecchi, cerca faticosamente di dare contorni a immagini appena adombrate, a voci sussurranti, a paesaggi che la mente accarezza con accanimento. (18-19)

La voce narrante rende il lettore partecipe del processo interiore della protagonista, esplicitando i suoi stati d'animo che denotano un forte coinvolgimento emotivo e dimostrano come la memoria di Mara non è una «memoria passiva che si riempie di ricordi e fatti, è un'attività, un esercizio strumentale del cervello teso ad assicurare la continuità dell'io».[175] Se la distanza temporale può affievolire l'intensità delle emozioni legate a determinate vicende, rinnovarle nella memoria le carica di significati di cui la Mara del tempo dell'infanzia non era consapevole, che sono frutto di una coscienza intellettuale ed emotiva matura, di una profonda riflessione storica e culturale. Raccontando nel tempo della memoria, si rivivono vicende concluse, di cui già si conoscono gli sviluppi: nel caso di Mara significa

174 Il tema della scrittura autobiografica necessiterebbe un ampio spazio di riflessione, che d'altra parte non considero appropriato in questa sede. Per questo mi limito a far riferimento ad alcune osservazioni, che ritengo utili per l'indagine del testo di Fusco, contenute nel volume dedicato all'analisi della letteratura autobiografica di autrici donne, *Das erdichtete Ich – eine echte Erfindung. Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen,* a. c. di Heidy Margrit Müller, Aarau – Frankfurt am Main – Salzburg, Verlag Sauerländer, 1998. Nell'intervento di Martin Stern viene sottolineato come la letteratura autobiografica venga spesso scritta dalle autrici in età avanzata e sia legata ad un forte interesse nei confronti dell'infanzia, dell'adolescenza, della socializzazione, del periodo cioè in cui si è formata l'identità (cfr. p. 17), come si osserva nel testo di Fusco. Da una prospettiva teorica, è inoltre fondamentale considerare i due fattori di *identità* e *trasposizione*: l'identità costituisce al tempo stesso l'oggetto e il fine della scrittura autobiografica, mentre la trasposizione rappresenta il nesso che mette in relazione questi due poli. Ai fini dell'interpretazione critica intervengono molteplici elementi decisivi; non possono essere trascurati, ad esempio, i fattori storico-sociali, come la diversa posizione sociale occupata da donne e uomini (cfr. pp. 22-23). Tali fattori si riflettono sui contenuti e incidono di conseguenza sulla modalità di trasposizione dell'identità.

175 Cfr. *La memoria del tempo … il tempo della memoria,* atti del congresso internazionale svoltosi il 26 e 27 novembre 2015 presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Genova, a. c. di Leo Lecci, Santiago Montero Herrero e Maria Federica Petraccia, Genova, edizioni RICERCA dell'Università di Genova, 2020.

rinfrescare i momenti felici dell'incontro col padre, ad esempio, ma anche eliminare la speranza che ci poteva essere allora, coprire i ricordi di un velo di amarezza, sapendo con certezza che quei momenti felici non si ripeteranno mai più. Raccontare, o scrivere, trasferendo l'analisi dal testo autobiografico all'autrice, nel tempo della memoria porta quindi a una rivalutazione dei confini tra realtà esistenziali: ricordando, Mara analizza interiormente le vicende e crea uno spazio espressivo per pensieri ed emozioni che erano rimasti soffocati nella paura, oppure di cui non aveva realizzato la gioiosa bellezza, non conoscendone l'unicità. Si tratta di un atto di rielaborazione identitaria che ridefinisce i confini dell'essenza costituente l'io della protagonista, come spiega la voce narrante:

> La memoria di Mara ora è scatenata, quasi una sofferenza. Immagini e fantasmi le si accavallano nella mente, offrendo uno spunto, un lato, una rifrazione di sé, come un caleidoscopio in perpetuo movimento.
> A volte si domanda se non stia sbagliando tutto, protesa com'è verso un passato lontano che ritorna in stralci disordinati. Eppure, in quel balletto vertiginoso di ricordi affioranti, Mara rivive la sua infanzia, la sua fanciullezza, i momenti salienti di un tempo che l'aveva segnata nel più profondo del suo essere. (45)

È un processo che per certi aspetti si avvicina a quello osservato nel romanzo *Malìa* di Rezia Tencalla-Bonalini: entrambi i testi sono infatti imperniati su un'autoriflessione della protagonista attraverso cui il passato viene riflettuto in termini identitari, rielaborando il rapporto tra costruzione del sé e confini che contesto familiare, storico e culturale determinano. Oltre alla strategia di ricerca identitaria, le due opere hanno in comune l'ambientazione storica, le vicende si svolgono infatti principalmente in territorio grigionese nel periodo tra le due grandi guerre. La stesura avviene tuttavia in tempi divergenti e non solo la rispettiva distanza dell'autrice dalle vicende è differente, ma anche quella della voce narrante. *Malìa*, del 1949, è una narrazione che avviene nel tempo dell'esperienza, dal momento che si nota una stretta corrispondenza temporale tra il passato che viene rielaborato e il presente della narrazione, così come tra le riflessioni sulle vicende dei personaggi e le loro immediate conseguenze. *In quell'albergo sul fiume*, invece, narra del periodo bellico di inizio secolo ma viene scritto nel 1999, è quindi esplicitamente collocato in un tempo di memoria. Assieme alla differenza del punto di osservazione degli eventi, cambia inoltre anche lo scopo del raccontare: il discorso letterario di *Malìa* è rivolto a una ridefinizione della propria identità rispetto agli influssi della convenzionalità collettiva, che si proietta dalla sfera letteraria a quella sociale come nuovo modello di riferimento (soprattutto in relazione alla figura di donna in un sistema patriarcale). Nel caso di Mara, invece, lo scopo è il recupero della memoria individuale quale valore esistenziale, quale strumento per riconoscere e, avvicinandosi alla verità raggiungibile con la maturità e la distanza dagli eventi, superare

i tanti confini che hanno condizionato l'esperienza di vita, nel tentativo di una riconciliazione interiore. A livello generale, la testimonianza storica che offre il racconto di Fusco si legge anche quale forma di condanna morale rispetto a un torto che ha condizionato tante vite, nonché quale strumento di conoscenza e insegnamento per le generazioni future.

La differenza di prospettiva rispetto al tempo della storia si aggiunge a un'altra fondamentale differenza tra le due protagoniste, ovvero l'origine e il relativo sentimento di appartenenza. Malìa è di nazionalità svizzera, nasce e vive nel Grigioni italiano e la sua lingua è l'italiano; Mara è nata a Napoli, ha radici sia italiane che grigionesi (con la madre di lingua svizzero-tedesca) e al momento degli eventi ricordati, cioè nell'infanzia, si trova al centro di un conflitto identitario di cui allora non era cosciente e che, attraverso la memoria, rivive ora in piena consapevolezza. Coordinando differenze e affinità, i due testi ci offrono una duplice prospettiva sul periodo di guerra e immediato dopoguerra nel territorio del Grigioni: entrambe le protagoniste si devono confrontare con i confini ideologici e morali della sfera socio-familiare, nonché con le frontiere politiche. Confini rispetto ai quali Malìa propone un'ottica interna a livello sia territoriale che culturale, mentre Mara parte da una prospettiva esterna, di profuga: nonostante le origini grigionesi della madre, infatti, nell'infanzia si identifica come italiana, essendo nata e avendo trascorso i primi anni di vita a Napoli. Il sentimento di appartenenza viene espresso, ad esempio, nel seguente passaggio, in cui la partenza da Napoli è definita come lacerazione interiore:

> Non aveva che cinque anni Mara, nel 1931, e quanti avvenimenti si trovava alle spalle. Quante immagini, impressioni, sensazioni da trattenere dentro di sé, preziose, irripetibili, testimonianze non solo di un vissuto personale ma della storia di un tempo. Oggi, a distanza di tanti decenni, se Mara si concentra sulla bambina che era, riesce a far affiorare in sé quella che lei crede essere la sua prima memoria e che fu per lei anche la prima lacerazione: la partenza definitiva da Napoli, la città ariosa e allegra, dalle mille voci, dai mille colori. (22)

La prospettiva della bambina che, durante la Seconda guerra mondiale, fugge da Napoli e approda al mondo alpino del Grigioni è filtrata dalla maturità culturale della protagonista anziana, nel frattempo stabilitasi in Svizzera, che rielabora e narra le proprie memorie come testimonianza non solo di un vissuto personale, ma anche della storia di un'epoca, rendendo visibili i paradigmi della relazione tra individuo e società da prospettive diverse.

Identità in transito: il Grigioni e i confini della patria

L'espatrio rappresenta un momento di svolta, segnando un confine netto di appartenenza ed evocando, al tempo stesso, il dolore per l'abbandono della patria e la speranza in un futuro diverso. Mara fugge con la madre e le due zie a Coira per poter incontrare il padre, che altrimenti non avrebbe potuto conoscere, poiché costretto all'esilio per motivi politici. La frontiera geopolitica è ben definita e separa persecuzione e libertà: il nemico in questo caso non è il paese straniero, ma l'Italia, quella che Mara considerava la propria patria. La difficoltà dell'abbandono fisico della patria si somma al dolore del sentirsi tradita da qualcosa a cui si appartiene. Questo sentimento ambivalente nei confronti del proprio paese insieme al legame profondo, sebbene ancora inconsapevole, che Mara ha con il Grigioni, terra d'origine della madre, fa sì che l'estraneità della nuova situazione non sia una fonte di disagio per la bambina. Al contrario, Mara interiorizza l'esperienza d'espatrio con viva curiosità, mostrando attenzione ai dettagli e un autentico fascino per la diversità. È soprattutto attraverso aspetti sensoriali che la protagonista rivive l'esperienza dell'infanzia oltre il confine: i ricordi di immagini, di odori e sapori che erano per Mara il simbolo dell'estraneità, che testimoniavano altre abitudini e un altro modo di vivere, riaffiorano anche in età anziana con la stessa intensità di allora: «Aveva visto, aveva risentito l'odore del legno, conteso dagli odori di un vivere diverso» (20).

L'estraneità ha un sapore dolce per Mara, tanto da suscitare in lei il desiderio di portarne un ‹pezzo› in Italia. Quando ritorna a Napoli insieme alla madre e alle zie (mentre il padre era fuggito negli Stati Uniti), porta con sé dei doni, prodotti tipici svizzeri allora introvabili in Italia. L'autrice trasforma il semplice gesto di portare un souvenir in un atto profondamente simbolico, come se Mara portasse a Napoli, sua prima patria, una parte della sua nuova identità svizzera. Attraverso il dono dei *Morenköpfe* (sic) si apre uno spazio ibrido in cui questi dolci diventano veicolo di unione, metafora della possibilità di superare le differenze culturali, abbattere i confini e conciliare due mondi apparentemente distanti.

> Avevano fatto incetta di tavolette e soprattutto di *Morenköpfe*,[176] da portare ai parenti e agli amici che attendevano a Napoli. Per Mara la Svizzera è sempre stata anche questo: il sapore-profumo dei *Morenköpfe*, teste di moro: una sfoglia leggerissima di cioccolato e, dentro, una spugna bianca fortemente vanigliata – ancora oggi non ha capito di cosa sia fatta – le labbra e i denti vi affondano come in un mare di dolcezza. (29)

La bontà della cioccolata svizzera è uno stereotipo che segna un consolidato confine identitario che permane, nonostante Mara lo oltrepassi. Non si tratta dell'unico

176 Nel discorso odierno questa espressione avrebbe un tono colonialista, che tuttavia non era ancora stato individuato nel 1999, anno della pubblicazione del libro.

stereotipo che Ketty Fusco utilizza per esprimere il sentimento di appartenenza culturale: anche lo stereotipo della Svizzera quale patria dell'ordine viene infatti menzionato più di una volta, da una parte in semplice funzione descrittivo-paesaggistica riferito al luogo accogliente in cui Mara trova rifugio, «Sì, c'era tutto – Mara ricordò – anche ai suoi tempi, proprio come si conviene a una ben organizzata casa svizzera» (20). Dall'altra, come simbolo riflesso e spostato di contesto della rigidezza ideologica del regime fascista, che faceva dell'*ordine* un modello attraverso cui giustificare l'oppressione esercitata sul popolo. L'associazione di tale rigidità con il contesto svizzero si sviluppa a partire dal diffuso consenso, all'epoca, di una parte della popolazione elvetica verso i cosiddetti ‹risultati dell'ordine› promossi da Mussolini in Italia. Questo stereotipo, inserito all'interno del discorso narrativo, assume il valore simbolico di una frattura: politica, ideologica e nazionale. Nella sfera relazionale di Mara, diventa emblema dell'estraneità. Rappresenta infatti la discrepanza tra ‹loro›, fuggitivi, perseguitati per la loro opposizione al regime, e ‹gli altri›, ovvero parte della popolazione svizzera italiana che, vivendo al confine e osservando da vicino gli eventi d'oltre frontiera, sviluppava simpatie per il Duce, come si legge nel seguente passaggio:

> E mentre per la famiglia di Mara cominciava l'attesa, gli altri si godevano quella realtà di cui loro aspettavano la fine. Ed erano per questo disprezzati. Anche a Lugano.
> La Svizzera è un paese ordinato, e Mussolini, «l'uomo della Provvidenza», aveva riportato l'ordine in Italia. Magari a manganellate, ma pareva ci fosse riuscito. E poi, i treni arrivavano in orario… che potevi volere di più? (21)

Il territorio di frontiera del Grigioni degli anni Quaranta è scenario di destini che si incrociano oltre le frontiere geopolitiche e culturali, diventa quindi spazio di incessanti scambi culturali. Osservando i due testi di Fusco e Tencalla-Bonalini, emerge la presenza di un'affinità ideologica di *resistenza* rispetto ai meccanismi di oppressione (anche se di carattere diverso) che, a dispetto dell'appartenenza nazionale, accomuna il figlio di Malìa e il padre di Mara, costituendo il denominatore comune tra due storie dai presupposti inversi: Gino, svizzero, va a combattere con i partigiani italiani, mentre Attilio è costretto all'esilio da Napoli verso la Svizzera. Le vicende dei due uomini si riflettono sul destino delle famiglie, e quindi sulle due protagoniste, in qualità di madre (Malìa) e figlia (Mara). Narrate dalla prospettiva delle donne, in entrambe le storie il contesto territoriale assume un paritetico valore simbolico-emotivo, cosicché lo spazio d'esperienza Grigioni diventa elemento di identificazione e svolge un ruolo nel processo della rielaborazione identitaria, dettata dagli eventi, tanto dell'autoctona quanto della straniera. Il territorio entra così a far parte dell'immaginario anche di quelle sfere identitarie che, pur non essendogli intrinsecamente appartenenti, vi si legano attraverso le esperienze vissute e le emozioni che esse suscitano. Considerando i testi letterari

in rapporto al proprio contesto e quindi come oggetti storici, questi esempi testimoniano quali fossero le forme di negoziazione fra desideri, istinti o ideologie e codici di comportamento delle strutture sociopolitiche vigenti, mettendo in luce la convivenza nello spazio d'esperienza Grigioni di modelli che andavano ben oltre i confini ufficiali.

La vicenda di Mara è un esempio delle numerose identità che si sono formate basandosi su un intreccio identitario transnazionale. Anche qui, come nei testi di Ceresa e di Tencalla-Bonalini visti in precedenza, le relazioni familiari sono al centro dell'attenzione quale determinante identitario: le dinamiche, tuttavia, sono diametralmente opposte, a testimonianza di come il Grigioni, terra di frontiera e meta di rifugiati politici e immigrati, sia stato anche luogo di incrocio di diversi modelli di famiglia. Mara ricorda un nucleo familiare vivace in cui tutte le generazioni hanno un ruolo paritetico, al centro delle cui relazioni, che sono basate sull'affetto, non si trova un capofamiglia autoritario che impone le regole del patriarcato, ma una donna. D'altra parte, Mara è cresciuta in assenza della figura paterna: il padre, infatti, dopo l'incontro a Coira e un breve soggiorno a Lugano, scappa negli Stati Uniti, dove morirà qualche anno dopo. Circondata prevalentemente da donne, si è formata dunque sulla base di un modello di matriarcato (per necessità), che certamente ha contribuito alla definizione del suo ruolo in famiglia. Ruolo di cui è orgogliosa: il primo aspetto che emerge dalla spontaneità dei ricordi è infatti la centralità della figura di Mara in età adulta nel contesto familiare, che abbraccia tutte le generazioni, dalla madre e dalle zie di Mara al marito, fino alle figlie e ai nipoti, come riferisce la voce narrante:

> Le sembrava che qualcuno le avesse rovesciato addosso un cesto di memorie disordinate, confuse, ma vive, ancorché pronte a sparire da un momento all'altro; memorie dei suoi anni migliori, quando, soprattutto nei giorni di festa, nell'età piena dei quarant'anni, lei era il fulcro della casa e tutto le ruotava intorno. Vecchi, giovani e giovanissimi riempivano la casa con le loro presenze diverse e calde in una sorta di balletto familiare, e dalla cucina si sprigionavano odori sapienti di antiche tradizioni. Qualcuno apparecchiava una lunghissima tavola, ci si scambiavano frettolose parole, baci e auguri, in attesa del momento del raduno attorno al desco imbandito. (17-18)

Nella rappresentazione di Ketty Fusco la famiglia è un microcosmo che garantisce sicurezza all'individuo, a differenza di ciò che abbiamo osservato invece in Ceresa o in Tencalla. Le difficoltà della fuga e l'orrore della persecuzione creano infatti una particolare qualità di aggregazione interna familiare, che sembra proiettarsi poi anche nelle generazioni future: «Sottili, invisibili fili di energia circondavano i corpi dei presenti, li facevano diventare un vitale microcosmo. Ognuno era perché in funzione degli altri» (18). Interessante è come il microcosmo famiglia mantenga un'identità interna sia a Napoli, sia nel trasferimento nel Grigioni: la madre grigio-

nese, che ha già alle spalle una storia di emigrazione dovuta all'attività pasticcera dei genitori, coltiva e trasmette alla figlia la propria identità culturale pur vivendo a Napoli, parla la propria lingua madre e condivide con la figlia il proprio bagaglio culturale. L'aspetto linguistico nel testo presenta tuttavia delle ambiguità. Si suppone infatti che la madre parlasse lo svizzero tedesco grigionese, le incursioni testuali sono tuttavia in tedesco standard (scritto): questo potrebbe derivare dal fatto che Mara riporta il testo di una canzone natalizia tradizionale tedesca (necessariamente in lingua standard, quindi), o forse perché, non vivendo di persona nel Grigioni, ha appreso la forma scritta del tedesco piuttosto che quella dialettale. O semplicemente per la scelta di non riprodurre foneticamente il testo, visto che lo svizzero-tedesco non è una lingua scritta. Non ci sono tuttavia prove esplicite a riguardo. Si può intuire in ogni caso una naturale familiarità con la lingua tedesca, che si inserisce nel mezzo del discorso sostituendo termini italiani, come nel caso dell'influenza, «in preda alla *Grippe*».[177] A Napoli la madre si cura di mantenere le proprie tradizioni, che in tal modo diventano parte integrante dell'identità culturale di Mara. Le tradizioni sono presentate come un patrimonio culturale che non si estingue con il trasferimento in un'altra nazione; al contrario, cambiando il veicolo identitario di riferimento, dalla madre a Mara, esse si arricchiscono di elementi nuovi provenienti dalla cultura ‹estranea› in cui si innestano. Si viene così a formare un modello singolare di ‹tradizione› non richiusa in sé che corrisponde alla metafora di Glissant delle radici che si espandono in orizzontale, si intrecciano con altre radici preesistenti sul territorio (sul quale si è giunti dall'esterno) e fioriscono in nuove forme di riconoscimento identitario. La madre vive le tradizioni come un prezioso rifugio emotivo in un mondo del passato, che desidera rinnovare e tramandare trasferendo lo stesso genere di emozioni nel suo mondo di adesso, come dimostra la regolarità e l'irrinunciabilità della ‹cerimonia› natalizia. Già per la madre, e successivamente anche per la figlia, la tradizione diventa un ponte tra due mondi, capace di oltrepassare i confini di appartenenza senza però annullare le specificità di ciascuno. Questo emerge chiaramente nel seguente passaggio, in cui si delineano con precisione gli elementi distintivi tanto del Grigioni dell'infanzia materna quanto del Sud, luogo della vita familiare costruita con il marito e in cui cresce Mara:

> «Ogni Natale mia madre cantava – la sua piccola voce un po' stonata – il Tannenbaum. Ogni Natale – wie grün sind deine Blätter – liberava in quel canto la nostalgia di tutti i suoi Natali: neve e fuochi nel vento della notte, quelli remoti del Graubünden e i barocchi presepi del Sud della sua stagione di sposa. Ogni Natale. L'ultimo sedette sulla poltrona rossa e cantò senza voce. Gli occhi asciutti fissavano le luci per congedo». (30-31)[178]

177 Fusco: *In quell'albergo sul fiume,* cit., p. 17., *Grippe* in corsivo nel testo.
178 Corsivo e virgolette nel testo.

Allo stesso modo, una volta trasferitasi nel Grigioni, la famiglia non perde il legame con la parte italiana della propria identità, così certe usanze tipicamente italiane occupano un posto di rilievo nella memoria, ad esempio quella di consumare il dolce tipico del panettone, «col viso sprofondato nel panettone». In particolare risalta il forte sentimento di nostalgia, espresso dalla fretta di rientrare in Italia non appena finisce la guerra:

> Ora però, per prima cosa, bisognava tornare in Italia, subito, quando ancora quella terra era pervasa da fremiti battaglieri, quando tutto si rinnovava in un desiderio di giustizia e di libertà. […] E così, sul treno, si ritrovò nell'angolo vicino al finestrino a guardare con occhi pieni di ansia amorosa quel Paese che le era stato negato per gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.
> Il Paese le correva ora incontro con lo stesso amore che lei sentiva. Alberi, campi, case, rovine. Tutto respirava l'ultima angoscia e il primo sorriso. (39-40)

L'impatto emotivo nei confronti dell'Italia è ambivalente: l'angoscia si riferisce alla persecuzione ideologico-politica, il sorriso fa riferimento alla rinascita del dopoguerra, alla speranza di ricostruzione e di rinnovo socioculturale propria di ogni momento storico che segue a una tragedia bellica. A livello personale, l'ambivalenza è simbolo della lacerazione interiore della perdita del padre di cui è responsabile chi governa l'Italia, paese che Mara, per questo, detesta, ma che d'altra parte ama intimamente, avvertendolo come la sua patria naturale.

Identità e appartenenza territoriale

Il destino di Mara rispecchia quello di molti italiani perseguitati dal fascismo, i quali trovarono rifugio in Svizzera e in questo racconto possono riconoscere frammenti della propria memoria e identità. *In quell'albergo sul fiume* mostra una serie di istantanee del percorso transnazionale di una donna che, pur rimanendo intimamente legata alle proprie origini, ricostruisce la propria identità nel Paese straniero, dove ha trovato rifugio: l'indagine retrospettiva rende Mara consapevole del fatto che «per ritrovare qualcosa di sé» (19) non deve cercare a Napoli, sua terra d'origine, ma tornare con i ricordi a Coira, luogo allora estraneo eppure fondamentale nel suo percorso di vita, in quanto sfondo del primo incontro col padre. L'ambiente esterno è intriso dell'esperienza personale rispetto alla quale esso assume un forte valore simbolico, che l'autrice esprime attraverso molteplici strategie, analogamente a quanto osservato in Ceresa e Tencalla-Bonalini. La precisione dei ricordi di Mara è dovuta sia alla profondità delle emozioni legate a quei luoghi, alla disperazione della fuga e al conforto del rifugio, sia alla diversità del paesaggio, della lingua e della gente, che amplifica l'attenzione ai dettagli estetico-strutturali, come nel caso delle doppie finestre che a Napoli non si usano o l'abbigliamento della zia di Coira. Come già osservato in precedenza, la diversità attraversa i sensi della ragazza, che ancora sente «l'odore intenso del

buon tabacco svizzero» (23), «le lenzuola odorose di sapone svizzero…» (26) e il rumore del fiume:

> Ed eccone improvvisamente davanti ai suoi occhi una distesa allegra sopra le assi del solaio dell'antica zia Ursulina di Coira, vestito nero dal collettino dritto quasi a soggolo, arricciato in vita, lungo fino ai piedi. Erano gli anni Trenta, ma zia Ursulina non ne seguiva la moda. Viveva in una casa massiccia, una casa del Nord dai muri spessi, le finestre a strombo dai doppi vetri, affacciate sulla Plessur, il fiume che scorre rapido e pieno dalla montagna, e ha una voce autorevole da dio alpestre. La casa di zia Ursulina ne vibrava tutta. Da bambina Mara si divertiva ad aprire e chiudere i doppi vetri per sentire la variazione di intensità della voce del fiume. (19-20)

Il fiume, con la sua «voce autorevole da dio alpestre» che fa addirittura vibrare la casa, è rappresentativo della forza della natura. In essa si riflette la portata emotiva di cui è denso questo luogo, spazio di tregua in cui la protagonista ha potuto incontrare il padre. Il fiume viene non solo antropomorfizzato, è entità mistica (la denominazione di «dio alpestre» è ricorrente, vedi citazione seguente) e simbolo del corso indomabile del destino, della salvezza, dell'incontro e poi della crudele separazione dal padre. Come un filo conduttore che attraversa l'esperienza esistenziale di Mara, esso accompagna l'intera narrazione, da quando lo guardava assieme al padre in quel primo incontro a Coira, sino a oggi. Il fiume scorre ancora, infatti, ed è testimone costante che custodisce preziosamente la memoria; in una sorta di simbiosi tra donna e natura, il suo rumore fa rivivere le emozioni del tempo e congiunge Mara bambina, che tiene la grande mano del padre, alla Mara di oggi, che sprofonda nei ricordi.

> Le luci dei lampioni, forse i primi neon colorati, il traffico modesto di allora, il fiume che scorreva, color caffellatte, fra loro due e l'albergo.
> Si fermarono a guardarlo. Era lo stesso fiume che passava davanti alla casa della zia Ursulina, lo stesso fiume che attraversa Coira anche oggi, dal nome dolce e scorrevole, Plessur, dalla voce autorevole e forte da dio alpestre. Mara ci è tornata più volte. (24)

Vicende ormai distanti erano state assorbite, dall'ottica di Mara, dai muri delle stanze in cui lei aveva provato quelle emozioni, dalle stanze che avevano garantito momenti di libertà tanto brevi quanto eterni, immortalati nel ricordo come il «regno delle fiabe». Quegli edifici non esistono più: «Quella casa ora è solo dentro i suoi occhi perché l'hanno abbattuta. Al suo posto sorge un palazzone che ha divorato anche il giardino all'italiana sul retro» (19-20). Quella casa, ovvero, quello spaccato di Storia, continua a esistere solo se Mara la racconta.

> Prima che l'abbattessero vi era tornata, per ritrovare qualcosa di sé, di un'infanzia perduta. Aveva bussato al portone, nessuno aveva risposto, allora timidamente era

> entrata, aveva salito le scale di granito del primo piano, poi quelle di legno fin su nell'appartamento adibito a soffitta, dove dormivano le mele, dove c'erano i balocchi dei cugini morti, cose preziose, bambole di porcellana, quadretti semoventi, in un odore di legno e di frutta addormentata.
> Era quasi arrivata a quel regno delle fiabe, che la porta si aprì e apparve un uomo alto, robusto, dai tratti decisi.
> «Mi scusi, mi sono permessa di entrare. In questa casa ho passato giorni felici».
> «Entri, s'accomodi».
> La prima stanza del solaio ora era adibita a cucina. Un grande frigorifero, una stufa di maiolica che mandava un calore rassicurante. Sulla piastra della cucina elettrica, qualcosa bolliva in una pentola. L'uomo era un operaio italiano. La casa ormai era affittata a diverse famiglie immigrate. A lui, stagionale e quindi solo, avevano dato in affitto il solaio. (*Ibidem*)

Il legame con il territorio viene sottolineato anche in una parentesi che riguarda il destino della casa di Coira, proiettando il discorso a un livello più generale: quella stessa casa in cui Mara aveva trovato rifugio, è scenografia in seguito di un'altra storia di migrazione, diversa, ma vestita della stessa nostalgia che si prova nel distacco dalla patria. L'autrice lancia un ponte tra le due esperienze: «non era servita a molto la sua [di suo padre] migrazione, se ancora oggi, seppure per altre ragioni, gli italiani erano costretti a emigrare» (*ibidem).* Si riferisce al periodo in cui molti lavoratori italiani cercavano impiego in Svizzera, un altro genere di promiscuità culturale a cui il Grigioni è stato soggetto dagli anni del dopoguerra.

> In quella casa era stata con suo padre durante uno dei viaggi che lui aveva fatto in Svizzera dall'America, dove s'era rifugiato perché antifascista.
> Una casa di migrazioni – pensò.
> Anche suo padre era salito in soffitta a vedere i giochi, ad annusare le *Gloria mundi* distese sugli assiti.
> E adesso lo rivedeva lì, tra la stufa di maiolica e il frigorifero, col suo sorriso largo, i denti bianchi e quell'inquietudine che gli attraversava lo sguardo. Non era servita a molto la sua migrazione, se ancora oggi, seppure per altre ragioni, gli italiani erano costretti a emigrare. (19-20)

Edifici altrimenti insignificanti sono impressi per sempre nella memoria della protagonista e diventano parte stessa della Storia a seconda delle vicende che hanno ospitato. È il caso del

> Volkshaus (casa del popolo). L'avevano scelto per non dare nell'occhio. Suo padre era sul libro nero. E loro, alle autorità italiane, che dovevano rilasciare il passaporto, avevano detto che andavano a Coira in visita ai parenti materni. (24-25)

L'albergo si può leggere come spazio metaforico della situazione precaria in cui si trova la famiglia di Mara: luogo incognito in terra neutrale, spazio di momen-

tanea libertà, quindi, in cui è infatti possibile l'incontro del fuggiasco Attilio con la sua famiglia. D'altra parte, l'albergo rimane un luogo estraneo, in cui la libertà si rivela essere soltanto fittizia: infiltrazioni fasciste penetrano infatti oltre il confine dall'Italia a Coira e scoprono la presenza del ricercato politico. Egli scappa, mentre la famiglia riceve un'inaspettata visita dell'Ovra,[179] i servizi segreti di polizia politica durante il regime fascista (siamo agli inizi degli anni Trenta):[180]

> Quando si svegliò, il mattino seguente, lui era già scomparso. Partito col primo treno, per Parigi. Poi Le Havre e di nuovo New York. Tre giorni più tardi, di mattina presto, due brutti ceffi – ma erano vestiti bene, alla maniera ricercata di allora, capelli neri imbrillantinati, borsalino calato sulla fronte – si annunciarono a sua madre. Parlottarono a bassa voce in italiano. […] Mara riuscì a capire chiaramente soltanto poche parole: «Badate, essere antifascisti significa essere antiitaliani!» (26)

Questo episodio evidenzia l'ambiguità della frontiera che separa la persecuzione politica dalla libertà, ma è permeabile: così se, grazie alla cooperazione clandestina al confine, esuli italiani trovano la strada verso la salvezza, anche il controllo politico trova il modo di varcare le frontiere. La descrizione del modello comportamentale storicamente stereotipato e della lingua, ovvero l'uso dell'italiano in luogo svizzero-tedesco, tolgono infatti ogni dubbio sul fatto che si tratti di sicari italiani. Ciò evidenzia come, anche in Svizzera, la libertà di espressione degli italiani rispetto al fascismo non fosse del tutto assicurata. Mara viene educata agli ideali del socialismo, cui la famiglia non rinuncia nonostante il perenne timore di essere scoperta e la necessità di mantenere segrete le proprie opinioni, a causa della persecuzione cui è sottoposto il capofamiglia.

> In sua presenza evitavano i discorsi politici, era piccola, temevano che parlasse poi di certe cose a Napoli, che si ripetesse un episodio simile a quello che era capitato alcuni mesi prima, nella funicolare del Vomero quando, improvvisamente, si mise a cantare, con la sua vocina da passerotto, un motivo che aveva sentito dalla mamma: l'*Internazionale*. Gli occhi della mamma terrorizzati. Subito la mano inguantata sulla bocca di Mara, un signore elegante le guardò con disgusto, uno sbirro forse, per fortuna poco informato sui canti rivoluzionari, che non capì, o magari lasciò perdere. (*Ibidem*)

179 «Ovra: opera vigilanza repressione antifascismo, corpo speciale di polizia politica», nota esplicativa nel testo (26).

180 Cfr. la voce *Ovra* in Enciclopedia Treccani: «Sigla di *Opera* Vigilanza *Repressione Antifascista*. Mai usata in atti ufficiali, indicava il complesso dei servizi segreti di polizia politica durante il regime fascista. Nata nel 1926 per iniziativa di B. Mussolini, raccoglieva anche i servizi informativi dei vari corpi aventi funzioni di pubblica sicurezza e proponeva la denuncia degli indiziati al Tribunale speciale per la difesa dello Stato o alle commissioni per il confino», https://www.treccani.it/enciclopedia/ovra/ [ultima consultazione: 12.12.2023].

La storia di migrazione ha condotto Mara a sviluppare una dimensione identitaria complessa in cui convivono diversità, che si esprime simbolicamente nell'identificazione con i paesaggi:

> La storia che era la trama e l'ordito della sua vita, la percorse tutta, aveva i colori tenui della città alpina, il verde degli arbusti cresciuti all'interno degli argini, il luccichio della neve sulle cime, ma aveva dentro anche i colori e il profumo del mare, l'odore acre e il rumore dei treni, lo scalpiccio delle ultime carrozzelle sul lungolago di Lugano [altra tappa di migrazione della famiglia Fusco]. (21)

I viaggi tra Napoli e la Svizzera sono momenti focali dell'esperienza di Mara, l'atto di andare oltre la frontiera segna infatti i confini dell'appartenenza identitaria, che in questo caso è ideologica, non nazionale, come si legge nel seguente passaggio:

> Al momento di rimettersi in treno per l'Italia, la mamma e le zie le fecero un sacco di raccomandazioni: «Torniamo da una vacanza presso la zia Ursulina, capito?». Le ascoltò, diligente. Ma non ce n'era bisogno. Ormai ogni cosa era chiara per lei. (27)

La situazione si presenta nella sua equivocità: i sistemi di oppressione fascisti si infiltrano fino alla sfera identitaria dell'individuo e la famiglia di Mara, essendo di nazionalità italiana ma sospettata di antifascismo, può rientrare in patria soltanto facendo riferimento alle relazioni di sangue con la Svizzera:

> «Sono i volti accaldati dei facchini» scrisse un giorno in una poesia «la mia prima memoria. Il vecchio letto d'ottone dove ha dormito mio padre, i legni antichi che caracollano giù per le scale: resta sulla parete la loro forma improvvisa.
> Nel vuoto che dilaga, per terra contro il muro di cucina, uguale allo scarafaggio impazzito, vedo partire per sempre la mia sicurezza.
> Dal finestrino del taxi per il treno dell'esilio, all'angolo della via, la bambola da una lira, che hanno esposto il mattino: un vestituccio da poco, verde e bianco e qualcosa di rosso sul viso. Dentro le dico piano con amarezza adulta: ciao Italia». (22)

Questa invasione identitaria da parte dell'oppressore, che costringe all'esilio, crea grande instabilità interiore nella protagonista. Dopo il periodo trascorso a Coira e l'ennesimo addio al padre fuggito negli Stati Uniti, Mara torna con la madre e le zie a Napoli per preparare il trasloco definitivo in Svizzera. Un altro viaggio e un altro confine tracciato. Questa volta più complesso, vista la consapevolezza acquisita dall'esperienza grigionese, l'emozione per il padre, e poi le minacce dell'Ovra e la scelta di abbandonare il proprio paese. Mara ha sentimenti ambivalenti, la contaminazione identitaria è dettata dagli eventi esterni, ma pervade irrimediabilmente il profondo del suo sentire.

> Così, con negli occhi la visione delle mele che dormivano beate nel solaio di Tante Ursulina, anche Mara si addormentò su quel treno per l'Italia, sul finire del 1929, cancellando ogni rimpianto, accendendo tutte le speranze. Si svegliò a Chiasso per la visita dei doganieri e delle guardie di confine. […] La guardia di finanza e il carabiniere avevano volti olivastri, occhi scuri. Saranno stati dei bravi ragazzi del Sud, ma ormai vedeva in loro i brutti ceffi dell'Ovra. Quando poi entrò nello scompartimento quello col chepì, in camicia nera, Mara lo guardò con tutto l'odio che il suo cuore di bambina poteva contenere: per colpa sua e di quelli come lui, in quel momento, suo padre stava navigando su un piroscafo che lo portava lontano e lei stava tornando a Napoli per disfare la casa, vendere tutto, separarsi dalle cose a lei care, da quel vitale formicolio che era la sua città, con le sue voci, i suoi colori, i suoi suoni.
> Ancora una volta, gioia di rivedere qualcosa e coscienza di perderla si intrecciavano in lei. (28-29)

Mara si identifica chiaramente come italiana, tuttavia, la doppia appartenenza nazionale, linguistica e culturale si rivela decisiva nella scelta del paese di rifugio e, di conseguenza, nel destino della famiglia. L'intersezione identitaria di Mara viene tematizzata nel testo, da una parte, con la già accennata ambivalenza del sentimento nei confronti dell'Italia. Dall'altra, attraverso la descrizione di come la doppia appartenenza abbia forgiato il carattere e i tratti espressivi della madre di Mara, presupposta una diretta corrispondenza tra lingua, territorio e identità:

> Quello di sua madre [il volto], fremente di sdegno: una donna del Nord cresciuta nel Sud. Figlia di pasticcieri grigionesi, padrona di due idiomi diversi, l'uno rigoroso e asciutto, l'altro dolce e armonioso. Così il carattere, volitivo e spigoloso, addolcito a tratti dal connubio con un calore meridionale, più vistoso perché d'acquisto. (30)

Riconoscere la diversità e rielaborarla in un'unica costruzione identitaria, come fa la madre, è un atto di consapevolezza e autostima: è il modello con cui Mara è cresciuta e che, anche in età anziana, costituisce un saldo punto di riferimento per lei, svolgendo infatti un ruolo centrale nel processo di retrospezione. Come in *Malìa* di Rezia Tencalla-Bonalini, al centro del discorso c'è una profonda volontà di non dimenticare, di non vedere gli intrecci e le zone fluide dell'identità quale debolezza, ma rivalorizzarli testimoniandone meccanismi e difficoltà, creando cioè uno spazio per voci secondarie o subalterne, che, pur nell'ombra, nella loro complessità hanno contribuito alla scrittura della nostra Storia.

Pur trattandosi di figure secondarie, le vicende delle due zie di Mara contribuiscono ad accrescere l'intensità dell'esperienza dell'espatrio e meritano pertanto una breve attenzione. Le due donne, in nome degli ideali del fratello, abbandonano la propria terra e ridefiniscono il proprio percorso esistenziale, sostenendo la sua famiglia nella fuga in Svizzera insieme a Mara e alla cognata, ciascuna «partecipe del loro destino di esuli, pronta a spartire con loro ogni amarezza» (36). La narrazione dello sradicamento pieno di rimpianti e nostalgia delle zie è intrisa di una

forza interiore che caratterizza le due donne: sono simbolo di coraggio e idealismo incondizionato, pur non avendo mai avuto un ruolo di vere e proprie protagoniste della scena. Due figure che vanno oltre gli stereotipi di donna del tempo e sono portatrici di grandi ideali di libertà. La riflessione di Mara sulle vicende, sulla valigia piena di lettere d'amore di zia Eva che riposa in cantina (32), sulla zia Ersilia che aveva rinunciato all'amore (ricambiato) di un artista a Napoli per seguirle a Coira, è un atto di ricerca del proprio io, che non può prescindere dal passato e dalle relazioni interpersonali. Mara è l'unica testimone di questi segmenti di Storia vissuta nell'ombra e nel silenzio: zia Ersilia «si portò nella tomba quel segreto col suo amore che ormai era diventato di Mara soltanto» (37), un'eredità invisibile che si interiorizza nella soggettività della protagonista e concorre alla costruzione della sua identità, configurandosi come una delle sue molteplici e caleidoscopiche stratificazioni. Il non detto, lungi dall'essere marginale, diventa così un elemento strutturante dell'identità narrativa di Mara.

> La «piccerella», nata nel divampare dei fuochi della lotta, aveva raccolto quella favolosa ricchezza di tre amori bruciati, moderno e antico sacrificio a un dio di libertà e di giustizia. (*Ibidem*)

Non è solo per necessità personale, è anche per rendere onore alle azioni tanto nascoste quanto eccezionali delle zie e di tutte le altre singole pietre del grande mosaico di un'epoca, che Mara deve ricordare e narrare:

> Una strana calma è nel cuore di Mara ormai anziana, una strana calma e – a tratti – una febbre. Sì, ricordare, rivivere, risentire voci, rivedere colori perché quel passato non muoia, non venga sepolto da una realtà così diversa. Mara sa di essere l'unica a ricordare e ha paura che qualcosa dentro di lei cancelli la memoria. Le sembra che, vivo in lei, quel passato resti scritto sulle pagine del tempo, chiaro e incancellabile come su quelle di un libro. (37-38)

In un movimento circolare, l'autrice torna ripetutamente con la memoria ai luoghi di un Grigioni idealizzato emotivamente, da cui non vuole separarsi:

> Deve ancora entrare con lui nella tabaccheria sotto la Tor di Coira. Deve ancora giocare nel giardino all'italiana di zia Ursulina, rubare con lui gli acini verdi di uva ursina del cespuglio, risentire il rumore sordo, ovattato, che fa il fiume in piena, in una Stube dalle finestre a doppi vetri chiusi, poi un po' più forte aprendone uno, e poi fortissimo aprendoli ambedue, e sentire i muri massicci della casa percorsi nelle loro più intime fibre di pietra dall'onda in corsa. Cancellare, sì, cancellare, per rivivere insieme un'altra volta.
> Ora, dormire, come le mele della zia Ursulina sulle vaste tavole del solaio… (28)

La vita di Mara è fatta di viaggi, singole esperienze conoscitive attraverso cui si è formata la sua persona. La consapevolezza raggiunta non è solo legata al suo intimo, è storica, come si legge in questo passaggio in cui parla dell'immediato dopoguerra:

> Ecco, anche quella adesso era la sua Italia: un giovane negro che, lontano da casa, festeggiava la sua vita scampata alla morte e una ragazza affamata che si aggrappava a quel corpo in un rituale antico: nuovissimo nella sua manifestazione. (41)

Mara intende lasciare testimonianza di una coscienza storica che resista nel tempo, oltre i limiti di comprensione che ogni epoca, nella ricerca dell'agio, impone a se stessa, e oltre i confini delle Storie nazionali.

> Sono passati tanti anni. La storia ha dato loro ragione. Gli uomini li avrebbero delusi. Fra la mobile tavolozza dei turisti, le loro ombre continuano a guardare il lago. Ombre vive, mai cancellate come la loro voce, distante eppure chiara: eco precisa nel ritorno dalle pareti degli altissimi monti che la vita non concede di scalare: l'ombra del padre, il genio uscito dalla lampada di Aladino, costretto a ritornarvi dentro, nell'esiguo spazio di un esilio mai finito. (*Ibidem*)

A Coira, in quel lontano 1929, Mara ha posato forse la pietra più grande delle fondamenta della propria identità, ha sigillato la fuga con la madre e le zie e l'incontro con il padre come il credo di un'esistenza. Per questo, anziana, la prospettiva più bella a cui può pensare è trovare un nuovo modo, un nuovo motivo per rivivere i luoghi della memoria nell'attualità della sua identità.

> Farà ancora progetti. Ce n'è uno che più degli altri le sta a cuore: andare a Coira per la presentazione di un'antologia di scrittori grigioni-italiani.
> Si sente molto attratta Mara da quel lembo di terra ai piedi di montagne severe, dalle viuzze della città vecchia così piene di fantasmi famigliari. Ad ogni angolo di muri grigi, sogna di incontrare sua madre, studentessa della Kantonschule, che le sorride da una stagione remota, o quell'avvocato Attilio, al quale inizialmente non aveva saputo dare del tu.
> La manifestazione letteraria si terrà all'albergo Coira, che non è altro che il vecchio Volkshaus ristrutturato a quattro stelle.
> Lo ritroverà cambiato, forse non riuscirà a ravvisare gli antichi scorci, non riuscirà a collocare i personaggi della sua storia nella scenografia ormai diversa.
> Percorrerà i lunghi corridoi su una morbida moquette, ma la voce della Plessur sarà la stessa di quando una sera lei incontrò suo padre lì, proprio lì, in quell'albergo sul fiume. (51)



Ill. 12: Ketty Fusco insignita del Premio "Anello Reinhart" nel 1994, fotografia scattata a Lugano durante la premiazione.



Ill. 13: Il racconto «In quell'albergo sul fiume» di Ketty Fusco, pubblicato nel 1999 presso Armando Dadò Editore a Locarno.



Ill. 14: Articolo di Giorgio Vitali pubblicato il 26 luglio 2015 nel settimanale della Svizzera italiana «Il caffè», che delinea l'immagine poliedrica di Ketty Fusco, mettendone in luce i diversi ruoli di autrice, attrice, figlia, madre e moglie.

L'àncora della memoria di Ketty Fusco: un bilancio

Nel racconto *In quell'albergo sul fiume* del 1999, Ketty Fusco utilizza la memoria autobiografica come punto di partenza per un'elaborazione narrativa che interseca la dimensione personale con quella storica. Rielaborando eventi significativi legati alla persecuzione fascista, subita dalla famiglia della protagonista, il testo esplora le dinamiche del confine geopolitico e come esse influiscono sulla costruzione dell'identità individuale, mettendo in evidenza il ruolo della persecuzione ideologica e dei sistemi di potere. Il valico di frontiera tra Italia e Svizzera diventa il simbolo di un passaggio cruciale: tra oppressione e libertà, tra la persecuzione fascista e la speranza di salvezza. Tuttavia, questo confine non è delineato in modo netto; esso si configura piuttosto come uno spazio ibrido dove culture diverse si intersecano, come dimostra l'esperienza della protagonista, che grazie all'origine grigionese della madre trova rifugio a Coira. La narrazione enfatizza l'intersezione identitaria attraverso il ricordo di una famiglia bilingue, in cui la madre parlava lo svizzero-tedesco mentre il padre, napoletano, l'italiano. Questi confini linguistici e culturali, connessi anche alla memoria familiare, si materializzano negli «spazi della memoria» (secondo Aleida Assmann), luoghi fisici e simbolici che plasmano il senso di appartenenza e l'identità individuale. In questo modo, la memoria non è solo conservazione, ma anche un processo attivo di trasmissione e costruzione di significato. La narrazione si sviluppa attraverso una struttura multidimensionale, con la voce narrante che alterna la prospettiva della protagonista anziana alla rievocazione di episodi della propria infanzia, creando un'intersezione di tempi e voci che arricchisce la descrizione della sua identità. Sebbene il racconto sia stato scritto nel 1999, dunque oltre il limite temporale fissato per il presente progetto (1990), esso è stato incluso in quanto offre una testimonianza retrospettiva particolarmente significativa per la comprensione delle dinamiche culturali e identitarie del cantone dei Grigioni durante il periodo interbellico, segnato dalla fuga di numerosi italiani perseguitati dal regime fascista.

L'esperienza di transito attraverso i confini geografici e culturali che mette in discussione le nozioni di appartenenza è il fulcro anche del prossimo testo, *Harmloses, bitte* di Erica Pedretti. Si tratta di un ulteriore esempio storico di fuga dalla persecuzione, nazista in questo caso, rielaborato letterariamente attraverso una dimensione semi-reale della memoria.

Spazi come paradigmi identitari: la memoria del territorio in Erica Pedretti

La presente ricerca, pur indagando i singoli testi nella loro specificità, li considera al contempo parte di un più ampio orizzonte culturale, il microcosmo del Grigioni, e mostra come, all'interno di un panorama non omogeneo, emergano diversi elementi

condivisi, sia nelle esperienze rappresentate sia nelle modalità della loro trasmissione da parte degli autori e delle autrici. È il caso, ad esempio, di Ketty Fusco ed Erica Pedretti: le similitudini coinvolgono da una parte la biografia delle due autrici, contemporanee, entrambe costrette a fuggire dalla propria patria a causa delle persecuzioni naziste e fasciste per trovare rifugio nel Grigioni, dove le famiglie potevano contare sull'appoggio di parenti. Le due scrittrici trascorreranno poi il resto della loro vita in Svizzera. D'altra parte, sono analoghe le modalità con cui le due donne rielaborano la propria esperienza di sconfinamento: entrambe trovano nella scrittura di dichiarato stampo autobiografico un mezzo per esprimere, documentare e affrontare i traumi della propria esperienza attraverso la trasposizione letteraria del ricordo. Messe a duro confronto con i meccanismi di potere autoritario e i rigidi confini eretti dalle differenze ideologiche, le due autrici individuano il *sentimento di estraneità* che ne deriva quale *condizione esistenziale* e lo proiettano letterariamente nei luoghi dell'esperienza. In tal processo, non escludono la nuova forma identitaria che si sono formate nel tempo, anzi, utilizzano il ricordo per creare uno spazio in cui mettere in relazione tra loro le due dimensioni. Si osserva, dunque, come il Grigioni sia luogo di movimenti identitari dai quali si formano poi i modelli sociali di riferimento per le generazioni successive, soprattutto se si parla di intellettuali e artisti, che con le loro opere entrano nell'immaginario della popolazione. Prendendo i testi di Fusco e Pedretti come casi esemplificativi, emerge un aspetto centrale per la presente ricerca: la condivisione esperienziale travalica i confini linguistici e culturali e non è riconducibile a una specifica affinità personale, ma all'appartenenza al Grigioni, territorio di frontiera di primaria importanza sia sul piano politico sia come spazio in cui il plurilinguismo attrae molteplici modelli identitari entro uno stesso orizzonte d'esperienza.

Come presupposto dell'analisi, e considerando che entrambi i testi si sviluppano attorno a queste due dimensioni, risulta utile fare riferimento alla distinzione tra memoria e ricordo proposta da Jan Assmann: la memoria riguarda la conservazione e la trasmissione di conoscenze e significati condivisi all'interno di una società o cultura, mentre il ricordo si riferisce al processo individuale di richiamo e reinterpretazione di esperienze passate.[181] Nei testi di Pedretti e Fusco, la memo-

181 Cfr. Assmann Jan, *La memoria culturale: Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. a. c. di Francesco De Angelis, Torino, Biblioteca Einaudi, 1997. Secondo Assmann, la memoria è il sistema di conservazione, trasmissione e costruzione del passato che viene condiviso da un gruppo sociale o una società. È un processo collettivo che coinvolge le istituzioni, le pratiche culturali e i simboli condivisi attraverso i quali vengono trasmessi e mantenuti i significati culturali nel tempo. La memoria collettiva svolge un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità culturale e nel mantenimento della coesione sociale. Il ricordo si riferisce alla dimensione più individuale e soggettiva dell'esperienza del passato. È il modo in cui gli individui interpretano, interiorizzano e danno significato agli eventi storici e alle narrazioni culturali nel contesto delle loro esperienze personali e delle loro identità individuali.

ria collettiva appare mediata dal ricordo individuale: mentre la prima si configura come trasmissione condivisa di significati nel tempo, il secondo si presenta come un processo più fluido, soggetto a continue reinterpretazioni personali. C'è infatti una disgiunzione tra tempo e spazio in cui sono avvenute le vicende, e tempo e spazio da cui vengono raccontate, per cui, citando Aleida Assmann, il passato viene ricostruito con gli occhi di oggi.[182] Il passaggio dalla fase di «*Einlagerung*» a quella di «*Rückholung*»,[183] ovvero dal *deposito* al *recupero*, presuppone un processo di trasformazione che acquista visibilità attraverso la scrittura e rispecchia l'evoluzione identitaria delle scrittrici. D'altra parte, la scrittura autobiografica ha come oggetto la memoria storica e comporta dunque un'ulteriore traslazione, per cui le questioni identitarie non riguardano soltanto il soggetto, ma la retrospezione personale diventa qui il criterio per l'universale.[184]

Harmloses, bitte

La rielaborazione del ricordo in chiave identitaria è punto di partenza e motore di ricerca del lavoro artistico, prevalentemente di stampo autobiografico, di Erica Pedretti. Come afferma la studiosa Justyna Kłopotowska:

> Erica Pedretti, una delle scrittrici e artiste svizzere più esigenti, è interessata alla memoria e al suo funzionamento nei testi letterari. Si potrebbe addirittura dire che nel suo lavoro si avventuri in ambiti in cui fa apparire la memoria come il punto di partenza di tutti i processi creativi.[185]

182 Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* 2006, cit., cfr. pp. 27-30, anche per le righe seguenti. Aleida Assmann spiega: «Das Erinnern verfährt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung. Im Intervall der Latenz ruht die Erinnerung also nicht wie in einem sicheren Depot, sondern ist einem Transformationsprozess ausgesetzt», ivi, p. 29. Traduzione in italiano mia: «Il ricordo procede fondamentalmente in modo ricostruttivo; parte sempre dal presente e quindi inevitabilmente porta ad uno spostamento, una deformazione, distorsione, rivalutazione, un rinnovamento di ciò che viene ricordato al momento del richiamo. Durante l'intervallo di latenza, il ricordo non riposa come in un deposito sicuro, ma è soggetto ad un processo di trasformazione».

183 Ivi, p. 29.

184 *Das erdichtete Ich – eine echte Erfindung. Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen,* a. c. di Müller, 1998, cit., cfr. p. 187: «Das Gesetz des persönlichen Bekenntnisses wird hier zum Maßstab für Universales».

185 Kłopotowska Justyna, *Erica Pedrettis «Harmloses, bitte» im Widerstand gegen das Vergessen des Zweiten Weltkrieges*, in «Colloquia Germanica Stetinensia», Warschau, 2013, 22:123-139, https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=290263 [ultima consultazione: 24.7.2023], originale in tedesco: «Erica Pedretti, eine der anspruchsvollsten Schriftstellerinnen und Künstlerinnen aus der Schweiz, ist an den Erinnerungen und ihrem Funktionieren im literarischen Text interessiert. Man kann sogar behaupten, dass sie sich in ihren Arbeiten auf Gebiete begibt, auf denen sie die Erinnerung als Ausgangspunkt aller Schaffensprozesse erscheinen lässt», traduzione della redattrice.

L'autrice e artista di origine morava, che ha vissuto e operato a lungo nel cantone dei Grigioni ed è considerata una delle figure più interessanti della scena intellettuale svizzera degli ultimi decenni, non cerca una riconciliazione col proprio passato, la tematizzazione della memoria non è dunque da interpretare in termini di nostalgia stereotipata nei confronti della patria persa a cui si anela. Al contrario, la memoria è punto d'appoggio per una scrittura densa di riflessioni[186] attraverso cui raffigurare la lacerazione del trauma che l'ha segnata nel profondo, ovvero il distacco forzato dalla propria patria[187] e la conseguente condizione di ambivalenza identitaria. Per comprendere quali siano le cause di tale condizione segue una breve introduzione biografica. Erica Schefter nasce nel 1930 a Šternberk, allora parte della Cecoslovacchia, in una famiglia di tedeschi dei Sudeti[188] e a quindici anni è costretta ad abbandonare il proprio paese a causa della posizione antifascista del padre. Con un trasporto della Croce Rossa, passando per Auschwitz, Praga e Monaco di Baviera, arriva in Svizzera, dove viene accolta da parenti paterni assieme ai suoi fratelli (la nonna paterna era un'ebrea svizzera). Prima della partenza con la famiglia per New York nel 1950, Erica frequenta la Kunstgewerbeschule (Scuola di Arti e Mestieri) di Zurigo, dove conosce il suo futuro marito, l'artista Gian Pedretti. Il matrimonio concede loro il ritorno in Svizzera nel 1952: vivono dapprima in Engadina, poi a La Neuveville (sul lago di Biel) e infine ritornano nel Grigioni, dove Erica Pedretti si spegne il 14 luglio 2022.[189]

Da un'ottica intersezionale, è interessante il fatto che l'autrice si firmi con il cognome del marito, quasi a voler tracciare un confine identitario tra il passato doloroso che ha vissuto in qualità di figlia (col cognome del padre, quindi) e la ricostruita identità attraverso cui si identifica non solo come donna e moglie, ma anche come artista.[190] Si può pensare che l'utilizzo del cognome del marito mani-

186 Cfr. ivi, traduzione libera mia, originale in tedesco: «Die Lebensgeschichte, die zum Ausgangspunkt der künstlerischen Arbeit der Schweizer Autorin wurde, ist aber keinesfalls nostalgisch aufzufassen, ohne Spuren einer Erinnerung, die mit der verlorenen, klischeehaft verstandenen Heimat zusammenhängt. Im Gegensatz dazu ist sie nur noch der Stützpunkt für eine gut überlegte und reflektierte Schreibweise, die sich aus dem Erlebten weiter ausspinnt».

187 Cfr. diverse interviste radiofoniche, tra cui Bucheli Roman, *Die Verheerungen des 20. Jahrhunderts haben ihr Leben und Werk geprägt. Nun ist die Schriftstellerin Erica Pedretti 92-jährig gestorben*, «NZZ», https://www.nzz.ch/feuilleton/die-schriftstellerin-erica-pedretti-ist-92-jaehrig-gestorben-ld.1694016 [ultima consultazione: 1.6.2025].

188 Gli abitanti di lingua tedesca che prima della Seconda guerra mondiale abitavano nelle zone di confine della Cecoslovacchia, cfr. la voce *sudeti* in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/sudeti_(Dizionario-di-Storia)/ [ultima consultazione: 20.7.2023].

189 Cfr. *Die Verheerungen des 20. Jahrhunderts haben ihr Leben und Werk geprägt. Nun ist die Schriftstellerin Erica Pedretti 92-jährig gestorben*, a. c. di Bucheli, cit., https://www.nzz.ch/feuilleton/die-schriftstellerin-erica-pedretti-ist-92-jaehrig-gestorben-ld.1694016 [ultima consultazione: 1.6.2025].

190 La studiosa Elke Ramm ha messo in evidenza la complessità dell'aspetto del cognome delle donne, che non rimane necessariamente sempre lo stesso ma in caso di matrimonio general-

festi inoltre un senso di appartenenza rispetto al territorio engadinese, di cui è originario Gian Pedretti e in cui l'autrice ha trascorso molti anni assieme alla nuova famiglia. Tornando brevemente al confronto tra le due autrici, Ketty Fusco fa il contrario, mantiene cioè il cognome di nascita (paterno) a conferma del sentimento intrinseco di appartenenza legato al padre, che ha forgiato il suo intero percorso esistenziale. Nel caso di Pedretti, la scelta del cognome italiano unita alla scrittura in tedesco può essere letta come un esplicito gesto di posizionamento identitario, attraverso cui l'autrice rende manifesta una componente di estraneità all'interno della propria identità culturale e linguistica.

Erica Pedretti esordisce in campo letterario in età adulta, mossa dalla volontà di scrivere per porre resistenza alla forza dell'oblio che avvolgeva un passato traumatico, che non aveva ancora avuto il coraggio di rielaborare.[191] Nel suo primo libro, *Harmloses, bitte*[192] del 1970, l'autrice pone al centro dell'attenzione la discrepanza tra due mondi, quello del passato, verbalizzato tramite il ricordo, e quello che fa parte della contemporaneità della voce narrante, che racconta da una prospettiva interna. Il ricordo non è qui un'entità assoluta e chiusa in sé, ma viene tematizzato in relazione al doppio contesto: il testo è basato infatti su una continua alternanza e intersezione di due livelli di narrazione, *Hier* e *Dort*, i quali corrispondono a due distinte sfere identitarie, ovvero rispettivamente l'*oggi* della dimensione della voce narrante adulta, in cui si trova l'io narrante al momento del racconto, e i suoi *ricordi* d'infanzia, lontani e per questo espressi da un *lì* che indica un distacco, oltre che un luogo non vicino. La scelta strutturale della separazione netta tra il *qui* e il *lì* rende visibili i confini che separano drasticamente le due realtà e che simbolicamente rappresentano la frattura interiore di chi si riconosce in entrambe. La scrittura autobiografica di Pedretti si configura dunque come forma di ricerca identitaria da parte di un'autrice in bilico tra due realtà di appartenenza frammentarie e apparentemente inconciliabili, eppure coesistenti. Una ricerca che trova nella letteratura lo strumento privilegiato sia per l'autoriflessione che per l'elaborazione di una riflessione storica. Erica Pedretti trasferisce i ricordi personali e la memoria storica in una dimensione letteraria creando loro uno spazio di esistenza proprio, ispirato dalla realtà ma indipendente da essa, spazio entro cui delinea il confine tra i due mondi, sia concreti (i luoghi) che esistenziali (il sentimento rispetto a essi).

---

mente cambia, diventa quindi elemento di definizione di appartenenza identitaria (o meno). Nell'ambito della scrittura autobiografica, secondo le premesse di Lejeune, la questione del nome acquista un peso particolare, considerando che il nome in copertina è fondamentale per la definizione di autobiografia. Cfr. a tal riguardo Lemmel Monika, *«Meine Kindheit, das bin ich». Die Autobiographie Silja Walters*, in *Das erdichtete Ich – eine echte Erfindung, Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen,* a. c. di Heidy Margrit Müller, Aarau – Frankfurt am Main – Salzburg, Verlag Sauerländer, 1998, p. 178.

191 Ibidem.

192 Pedretti Erica, *Harmloses, bitte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

Nonostante la corrispondenza autobiografica sia evidente, nell'indagine la vicenda personale di Erica Pedretti e la trama del testo non verranno intrecciate, ma osservate parallelamente, quali entità a sé stanti con dinamiche indipendenti. Si tratta, infatti, di una *finzione autobiografica*, come la definisce Lejeune, in cui il

> *Patto = 0:* non solo il personaggio non ha nome, ma l'autore non conclude patti, né autobiografico, né romanzesco. È totalmente indeterminato. […] Il lettore potrà dunque leggerlo nel registro che più ritiene opportuno.[193]

Si ritiene perciò che questa scelta metodologica rispetti fondamentalmente il volere dell'autrice. Individuare l'identità del personaggio distinguendola da quella dell'autrice permette inoltre di riflettere sul processo stesso di scrittura, che diventa, nel caso di Pedretti, un processo conoscitivo, oltre che espressivo. Se lasciata libera di esprimersi, ovvero non indirizzata da propositi rigidamente predefiniti da parte di chi scrive, la scrittura indaga infatti oltre i confini dell'indicibile e riesce a raccontarlo, con una precisione ancor più esatta di quella che l'autrice stessa possedeva prima di scrivere. Pedretti stessa parla in questi termini del processo creativo della scrittura in un'intervista del 1999:

> Während des Prozesses des Schreibens entwickelt sich etwas, was nicht heisst, dass ich nicht irgendwo ein Ziel habe oder etwas vorhabe, aber ich versuche doch sehr stark nicht so an den Inhalten zu kleben, sondern beim Schreiben, durchs Schreiben, nimmt die Sprache einen Verlauf, der viel genauer, manchmal auf überraschende Weise auf die Dinge bringt, die man eigentlich zum Ausdruck bringen möchte, ohne dass ich es vorher genau so geplant hätte.[194]

Non solo ciò che Pedretti scrive, ma l'atto stesso dello scrivere è dunque rielaborazione identitaria. Per l'osservazione di questa sorta di *processo identitario a due livelli*, il percorso creativo dell'autrice e la sua riflessione storico-culturale proiettabile anche universalmente, si fa riferimento ai principi dell'intersezionalità e

193 Cfr. Lejeune, *Il patto autobiografico,* 1986, cit. pp. 29-30. Lejeune distingue fra i seguenti tipi di testi autobiografici: a *patto* = 0 (come quello in questione), in cui «il lettore constata l'identità autore-narratore-personaggio, sebbene questa non sia oggetto di nessuna solenne dichiarazione». A *patto autobiografico*, ovvero in cui «l'autore si è dichiarato, in modo esplicito, identico al narratore (e dunque al personaggio, poiché il racconto è autodiegetico)», oppure a *patto romanzesco*, «(la natura fittizia del libro è indicata dalla copertina): il racconto autodiegetico è allora attribuito a un narratore fittizio».

194 *Entretien avec Erica Pedretti*, a. c. di Patricia Zurcher, 1999, http://www.culturactif.ch/entretiens/pedretti.htm [ultima consultazione: 6.6.2025]. Le traduzioni nel presente paragrafo sono tutte mie. «Nel processo della scrittura si sviluppa qualcosa, il che non significa che io non abbia in mente una meta o un'intenzione, ma cerco comunque con forza di non restare troppo ancorata ai contenuti. È piuttosto durante la scrittura, attraverso la scrittura, che la lingua prende una direzione che le permette di cogliere le cose con molta più precisione – talvolta in modo sorprendente – rispetto a quanto si volesse esprimere inizialmente, anche se non lo avevo pianificato esattamente così».

alle teorie della *Poetica della relazione* di Édouard Glissant, secondo cui l'identità è un sistema di radici che si espandono in larghezza piuttosto che in profondità, intrecciandosi ad altre radici che incontrano nel percorso.[195] In *Harmloses, bitte*, la messa in scena delle due realtà nelle loro differenze, assieme all'evidente appartenenza ad entrambe, dimostra che l'evoluzione identitaria è il risultato di intersezioni in cui veicoli valoriali di diversa provenienza vengono a incontrarsi formando un paesaggio identitario singolare, in cui svolgono un ruolo fondamentale il territorio, la cultura e la memoria.[196] I tratti drastici dei confini che separano i due mondi di *Harmloses, bitte* evidenziano, d'altra parte, che la convivenza tra diverse dimensioni identitarie non è necessariamente armonica; nel caso specifico essa assume anzi carattere traumatico, dando luogo a una divisione interiore che investe anche la sfera collettiva. In questo contesto, il processo di cui parla Glissant, per cui le culture degli uomini si identificano l'una con l'altra per trasformarsi reciprocamente, è dunque il risultato di complessi conflitti identitari. Le frontiere sono investite di una forte ambiguità, sono uno stimolo all'apertura e, in certi casi, fonte di salvezza, ma anche simbolo di passaggio a una sfera di appartenenza estranea, quindi emblema di frattura interiore. La frammentarietà identitaria causata da tale scissione è simboleggiata anche a livello strutturale: i due livelli di narrazione di *Harmloses, bitte* sono infatti organizzati in trenta parti numerate, trenta istantanee di luoghi o situazioni del *Hier* e del *Dort* che mettono a confronto due mondi separati da un solco profondo. La distanza esiste sia dal punto di vista geografico-territoriale, come mostrano le descrizioni paesaggistiche, sia dal punto di vista temporale: il Dort è infatti narrato nel passato. Pedretti mette dunque in scena quegli ‹spazi della memoria›[197] che hanno forgiato l'esperienza del soggetto e testimoniano il complesso sentimento di appartenenza che lo caratterizza.

Il titolo *Harmloses, bitte* è la riduzione ai minimi termini dei significati del libro e racchiude simbolicamente l'ambivalenza identitaria che sta alla base dell'intero discorso: è un'implorazione che, nell'anelare a qualcosa di innocuo, esprime una condizione di esasperazione interiore, la conseguenza di una grave ferita che si intende ridimensionare attraverso materiale narrativo innocuo. È tuttavia un'implorazione fittizia, se non sarcastica, che verrà sistematicamente decostruita nel corso della narrazione.

---

195 Cfr. *Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione*. Incontro con Édouard Glissant, scrittore discendente di schiavi «Bisogna amare l'uomo, accettando di non capirlo fino in fondo», a. c. di Claudio Magris, nella rubrica «Cultura» del Corriere della Sera, 1.10.2009, https://www.corriere.it/cultura/09_ottobre_01/magris-dialoghi-glissant_c3667c46-ae5c-11de-b62d-00144f02aabc.shtml [ultima consultazione: 6.6.2025].

196 Cfr. *Intersezionalità e genere*, a. c. di Mongibello e Russo, 2021, cit., p. 9.

197 Cfr. Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 2006, cit.

Le due dimensioni del sé

La messa in scena del dualismo di contrasti è esplicitata sin dalle prime righe:

> I
> Dort:
> vergessen, soweit man vergessen kann.[198]

Un esordio simbolico che pone in primo piano sia un confine, sia la sua rottura: la dislocazione del contesto in un luogo non molto lontano, ma non vicino, espressa dall'avverbio *lì*, associata al concetto di dimenticanza, esprime un'esplicita distanza che crea una barriera emotiva. D'altra parte, *l'impossibilità* di dimenticare ciò che si vorrebbe far scomparire nell'oblio, rompe la barriera. Dopo l'esordio lapidario, questo altrove va delineandosi attraverso una somma di immagini frammentarie che la penna dell'autrice ha deciso di immortalare:

> Teilstücke von Gassen, Gebäuden, eine Fassade, die allein in einer leeren Straße steht, intakt zwei, drei Hütten, ineinander verwinkelt, übereck, Hausecken, die dunkel aus dem Nebel ragen, Eingänge, offene Türen, ganz bestimmte Gerüche aus dem Innern inzwischen verschwundener Häuser. Faulende Falläpfel im Gras, in den Brennesseln, neben hohen, zerbröckelnden Mauern, auf deren Kronen eingekittet spitze Glasscherben vor Dieben schützen sollen.[199]

La lacerazione del paesaggio rispecchia la lacerazione dell'identità: le immagini di devastazione degli edifici danneggiati, della desolazione delle strade vuote, degli odori di frutti marci e della diffidenza che costringe a spargere schegge di vetro, descrivono un mondo frantumato e abbandonato, nel quale si riflette il sentimento di perdita della patria. Viene rappresentato il tormento dell'animo disorientato di fronte a un paese natìo trasformato e irriconoscibile, popolato da presenze sconosciute che non vi appartengono, descritte infatti come ‹inventate›. La distanza è determinata a livello temporale dalla presenza di due generazioni («*alte* schwere und *jüngere* elegante Damen»), ma soprattutto nella sfera identitaria dalla privazione del principale elemento distintivo: il nome. Gli individui sono senza nome, e quei nomi che ancora resistono nella memoria hanno perso il loro significato nella realtà, tutti i simboli dell'identità sono cioè negati, come si legge nel seguente passaggio:

198 Pedretti, *Harmloses, bitte*, 1970, cit., p. 7. «Lì: dimenticato. Per quanto si possa dimenticare.»

199 Ibidem. «Pezzi di vicoli, edifici, una facciata che si erge da sola in una strada deserta, due o tre capanne intatte, intrecciate tra loro, disposte ad angolo, spigoli di case che emergono scuri dalla nebbia, ingressi, porte aperte, odori ben precisi provenienti dall'interno di case ormai scomparse. Mele cadute in decomposizione nell'erba, tra le ortiche, accanto a muri alti e sgretolati, sulle cui sommità cocci di vetro appuntiti cementati dovrebbero proteggere dai ladri».

> Stadtteile, Fragmente bevölkert mit erfundenen Menschen. […] Tanten auf dem Teichdamm, alte schwere und jüngere elegante Damen lassen zu Hause grüßen, doch man weiß nicht genau, wer sie sind. Namenlose Menschen. Namen, die nichts mehr benennen, tauchen auf und entfallen, sind wieder da, auf der Zunge, festgebissen im Kopf, quälen, suchen nach der passenden Person oder einem verlorenen Ort.[200]

Le ultime righe del primo frammento del *Dort* offrono una chiave di lettura dell'intero testo, ovvero l'intenzione di esprimere l'indicibile:

> Und dann die Dramen, die sich da abspielten, von langer Hand vorbereitet, kurzsichtig sorglos oder stur verbissen inszeniert, am Ende über Erwarten grausam, nicht zu diesem Ort passend, auch zu keinem andern […]
> die sich trotzdem immer wieder, überall wiederholen, unwahrscheinlich, falsch und stillos wie alle Geschichten, die nicht erfunden sind, die auf jeden Fall verschwiegen werden müssen, weil es unmöglich ist, sie wahr wiederzugeben.[201]

L'uso dell'aggettivo «grausam» e la dichiarazione che i fatti siano inadeguati non soltanto in questo posto, ma in nessun altro luogo («nicht zu diesem Ort passend, auch zu keinem andern»), esplicita la volontà di denunciare attraverso la letteratura fatti storici talmente gravi da essere altrimenti impronunciabili, proiettandoli in una dimensione di riflessione universale, che li consideri anche estrapolati dal contesto storico contingente. L'altro livello di narrazione, ovvero la sfera personale della vicenda, viene introdotta subito dopo, senza alcun riferimento autobiografico specifico, nello stile frammentario ed evocativo di Erica Pedretti: «Erinnertes, Gelesenes, Erzähltes, Geträumtes: übereinander projiziert, Bilder, die sich überschneiden, überdecken, nicht mehr auseinanderzulösen».[202] È l'inequivocabile presentazione di una coesistenza di dimensioni differenti e sovrapposte dall'esperienza, un intreccio che, attraverso la memoria, emerge nella sua complessa conflittualità e attraverso la letteratura può venire riflettuto e tramandato nel suo valore esemplare, rappresentativo di un'epoca. In grande contrasto con il ‹lì›, ovvero l'altro luogo, è il ‹qui›:

---

200 Ibidem. «Quartieri, frammenti popolati da persone inventate. […] Zie sull'argine dello stagno, donne anziane e corpulente e altre più giovani ed eleganti mandano i loro saluti a casa, ma non si sa esattamente chi siano. Persone senza nome. Nomi che non designano più nulla affiorano e svaniscono, ricompaiono, sulla punta della lingua, fissati nella mente, tormentano, cercano la persona giusta o un luogo perduto».

201 Ivi, pp. 7-8. «E poi i drammi che lì si consumarono, preparati con largo anticipo, messi in scena con leggerezza miope o con tenace ostilità, alla fine sorprendentemente crudeli, inadatti a quel luogo, come a qualsiasi altro […] e che tuttavia si ripetono sempre di nuovo, ovunque, incredibili, falsi e privi di stile come tutte le storie che non sono inventate, che devono in ogni caso essere taciute, perché è impossibile riprodurle in modo autentico».

202 Ivi, p. 8. «Ricordi, letture, racconti, sogni: proiettati uno sull'altro, immagini che si sovrappongono, si coprono, non si distinguono più l'uno dall'altro».

> Hier
> ist alles deutlich gezeichnet, die Landschaft, die Gebäude, alle Dinge sind hell beleuchtet, präzis in der klaren Luft, unter meist wolkenlosem Himmel. Nur abends liegt den Flußufern entlang Nebel.
> Manchmal senken sich doch Wolken, bedecken, verdecken die Berge, fallen tiefer und verdunkeln das Tal. Es beginnt zu regnen, dann, langsam, zu schneien, und wenn sich die Wolken geleert, die letzten Fetzen sich hinter den Horizont verzogen haben, vibrieren die Häuser, die Gartenbäume, die bewaldeten Hänge, die Bergsilhouetten glitzernd, vom Licht aufgelöst.[203]

Il contrasto del paesaggio del *qui* rispetto al *lì* è prevalentemente simbolico: è caratterizzato da luce e chiarezza, l'aria tersa e il cielo limpido, tutti gli elementi della natura del paesaggio montano hanno caratteristiche con connotazione positiva, trasmettono serenità e vitalità. Considerando il carattere autobiografico dell'opera, si deduce che il *qui* si riferisca al Grigioni, regione in cui Erica Pedretti visse per ventidue anni, incluso l'anno di stesura del testo in cui risiedeva a Celerina, in Engadina. Il Grigioni è qui simbolo di una Svizzera che ha salvato i profughi dalla persecuzione fascista, è terra accogliente che la voce narrante, così come l'autrice, riconosce quale nuova patria. La trasposizione dello stato emotivo dei personaggi nell'ambiente in cui essi si muovono è una strategia narrativa già osservata nelle altre autrici: essa propone una precisa immagine del contesto (pur sempre da una prospettiva soggettiva), fa entrare cioè il territorio nella narrazione attribuendole un forte impatto espressivo. In *Harmloses, bitte*, il primo elemento identitario associato alle descrizioni paesaggistiche è il sentimento di estraneità espresso nella desolazione del *Dort:* una sorta di estraneità inversa (come già osservato anche in Fusco), un capovolgimento, per cui ci si sente estranei in patria, mentre il senso di sicurezza e conforto è riferito al territorio straniero. Focalizzandosi sulla complessa intersezione tra le *due patrie*, l'una naturale ma negata e ora irriconoscibile, e l'altra, spazio sicuro e confortevole ma estraneo, l'autrice fa scorrere continuamente il discorso sull'orlo del confine di separazione, oltrepassandolo nel momento in cui mette in relazione le due sfere di appartenenza. Una volta contestualizzati i luoghi della narrazione, l'io narrante dichiara la propria provenienza, ovvero l'estraneità al *qui,* dove si trova attualmente, anch'essa tradotta in paesaggio: «Ich komme aus einem Land voller Karpfenteiche…».[204] Rispettando lo schema della contrapposizione dualistica tra i luoghi, segue poi la descrizione del

203 Ivi, p. 9. «Qui tutto è nettamente delineato: il paesaggio, gli edifici, ogni cosa è illuminata in modo chiaro, precisa nell'aria tersa, sotto un cielo per lo più senza nuvole. Solo alla sera si posa la nebbia lungo le rive del fiume. A volte calano tuttavia le nuvole, coprono, nascondono le montagne, scendono più in basso e oscurano la valle. Comincia a piovere, poi lentamente a nevicare, e quando le nuvole si sono svuotate, gli ultimi brandelli si sono ritirati oltre l'orizzonte, le case, gli alberi dei giardini, i pendii boscosi, i profili delle montagne vibrano scintillanti, dissolti nella luce».

204 Ivi, p. 10. «Vengo da un paese pieno di stagni di carpe».

qui, che invece che di stagni abbonda di bei laghi (da cui, tra l'altro, si riconosce l'Engadina autobiografica) ed è dunque dotato di bellezze naturali di dimensioni e qualità assai diverse da quelle del *dort*: «Hier gibt es keine Teiche, aber Seen in allen Höhen lagen…».[205] L'opposizione tra bellezze naturali e desolazione paesaggistica è ricorrente nell'arco dell'intero testo ed esprime sia le diverse caratteristiche territoriali dei due luoghi, sia le enormi differenze delle conseguenze storiche sui due territori. Quest'ultime sono presenti quasi esclusivamente a livello simbolico, si interpretano tuttavia, in chiave neostoricista, quale testimonianza di un'epoca. Il *dort* esiste esclusivamente al negativo, ovvero descritto attraverso l'assenza, il vuoto lasciato dalla devastazione della guerra, «Diese ganze Gegend ist wieder da, Häuser, die Gärten davor, Gassen und Wege, nur noch nicht wieder bevölkert. Nein, die Menschen sind zum Großteil verlorengegangen».[206] Nella sfera individuale, il *Dort* è la patria amaramente abbandonata, ma anche il luogo in cui sono avvenuti orrori indicibili, che si vorrebbero annientare:

> Seit damals habe ich keinen Fabrikhof mehr betreten. Um Teiche mach ich einen großen Bogen, bleibe so weit vom Ufer entfernt, daß ich nicht aufs Wasser sehen, nicht sehen kann, was darin vorgeht…[207]

Così come il contesto esterno è intrinseco al sentimento di appartenenza, lo è la lingua. Nel caso di Erica Pedretti c'è un interessante incrocio: l'autrice è cresciuta in una nazione bilingue (lingua ceca e tedesco) in una famiglia di lingua tedesca, non ha dunque grandi ostacoli comunicativi nella Svizzera e nel Grigioni di lingua tedesca, pur rimanendo *straniera* in quanto, oltre al paese di provenienza, non parla il dialetto locale, cioè lo svizzero tedesco. In ogni caso esiste una conformità linguistica, che da una parte elimina un ostacolo comunicativo e quindi una potenziale esclusione, ma dall'altra amplia la comprensione dell'altro e quindi la percezione non solo delle affinità, ma anche delle differenze, che vanno oltre l'idioma e determinano l'appartenenza culturale dell'individuo. Il plurilinguismo è il presupposto quindi per una intersezione identitaria che si confronta sia con la complessità, sia con l'arricchimento di appartenere contemporaneamente a più dimensioni culturali. La questione dello svizzero tedesco non viene citata in *Harmloses, bitte,* l'autrice tematizza invece il plurilinguismo della sua patria d'origine e inserisce nel testo tedesco frasi in ceco, mettendo in rilievo i confini dettati dalla lingua, che non è solo mezzo di comunicazione, ma, soprattutto in tempi di tensioni politiche, simbolo ufficiale

205 Ivi, p. 14. «Qui non ci sono stagni, ma laghi a tutte le altitudini».

206 Ivi, p. 53. «Tutta questa regione è di nuovo lì: le case, i giardini davanti, le viuzze e i sentieri. Ma non è ancora abitata. No, la maggior parte della gente è andata perduta».

207 Ivi, p. 55. «Da allora non ho più messo piede in un cortile di fabbrica. Giro alla larga dagli stagni, rimango così distante dalla riva da non poter vedere l'acqua, da non poter vedere cosa vi accade dentro».

dell'appartenenza a un determinato popolo, a una nazione, e quindi a un determinato gruppo identitario.

> Jetzt kann man wieder von der Gartentür an der Ecke, wo die Teichgasse zuende ist, dem Wassergraben entlang, zu dem Haus gehen, in dem Jarmila wohnt. Sie meint, wir seien Namensschwestern, ja sem Jarmila, sie tippt sich mit dem Zeigefinger auf die Brust, ty jsi Jarmila, zeigt auf mich, und ich meine, mein Name lasse sich nicht übersetzen. Was machts. Sie kommt an den Gartenzaun, drückt ihr flaches blasses Gesicht gegen das Türgitter, sagt: dobrý den, jak se máš. Jedna, dva, tři, čtyři, pět, ich sag es nach: jedna, dva, tři, čtyři, pět. Unsere kleinen Geschwister klettern an den eisernen Schnörkeln, sitzen wie Spatzen auf dem Gitter: tři sta třiatřicet stříbrných stříkaček. Das ř ist schwer auszusprechen, auch wenn man den Klang seit jeher im Ohr hat. Ich lerne ihre Sprache, obwohl ich schnell lerne, nicht schnell genug. Wir haben zuwenig Zeit. Sie versucht gar nicht, meine Sprache zu erlernen, vielleicht lernt sie schwer, vielleicht weiß sie schon, daß Deutsch nun kaum mehr einer lernen wird, der nicht damit aufgewachsen ist.[208]

L'inserimento di vocaboli stranieri non tradotti nel testo assume un valore simbolico: rappresenta simultaneamente la coesistenza di identità plurime e il potere divisorio delle differenze linguistiche. L'autrice coinvolge direttamente il lettore in questa esperienza di estraneità, rendendo immediatamente percepibile il limite di comprensione per chi non conosce il ceco, o non è bilingue ceco-tedesco, e trasformando così la lingua stessa in uno strumento di mediazione e distinzione identitaria. Con le ultime parole del passaggio, Pedretti sottolinea l'importanza della lingua quale fattore identitario anche in termini storici: affermando che nessuno vuole più imparare il tedesco, suggerisce infatti un riferimento al nazismo e un conseguente rifiuto nei confronti di una cultura che è stata a capo di atti infami. Contemporaneamente sottolinea il naturale sentimento di appartenenza dettato dalla propria lingua madre («…der nicht damit aufgewachsen ist»).

Le vicende storiche sono tematizzate attraverso il confronto tra le due culture, come si legge in particolare nel prossimo passaggio: le discriminazioni razziali del nazismo vengono descritte allegoricamente attraverso la descrizione

208 Ivi, p. 49. «Adesso si può di nuovo andare dalla porta del giardino, all'angolo dove finisce la Teichgasse, lungo il fossato, fino alla casa dove abita Jarmila. Lei dice che siamo omonime, «ja sem Jarmila», si tocca il petto con l'indice, «ty jsi Jarmila», indica me, e io penso che il mio nome non sia traducibile. Poco importa. Lei si avvicina alla staccionata del giardino, preme il suo viso pallido e piatto contro il cancello, dice: *dobrý den, jak se máš.* Uno, due, tre, quattro, cinque – *jedna, dva, tři, čtyři, pět* – io ripeto: *jedna, dva, tři, čtyři, pět.* I nostri fratellini si arrampicano sui riccioli di ferro, seduti come passeri sulla grata: *tři sta třiatřicet stříbrných stříkaček.* La ř è difficile da pronunciare, anche se si ha da sempre quel suono nell'orecchio. Imparo la sua lingua, e sebbene impari in fretta, non abbastanza in fretta. Abbiamo troppo poco tempo. Lei non prova neppure a imparare la mia lingua – forse impara con difficoltà, forse sa già che il tedesco non lo imparerà più nessuno, a meno che non ci sia cresciuto».

del trattamento che in Svizzera, nel *hier*, viene utilizzato per gli animali, mentre nel *dort* era applicato anche alle persone, come esplicita il *nur* della prima frase:

> Hier sperrt man nur Tiere in Pferche, Schafe, und auch diese nur vorübergehend. Gutmütig und ergeben drücken sie die grauweißen zottigen oder lockigen Leiber aneinander, blöken hie und da, sehnen sich wohl nach der sommerlichen Freiheit, den Steilhängen und Steinhalden, die den Pferch umgeben. Neugeborene Lämmer stoßen die dunklen Nasen beharrlich in die Bäuche ihrer Mütter. Halbwüchsige stemmen im Spiel die Stirnen gegeneinander und tänzeln im Kreis um ihre Köpfe. Man faßt sie, zwei Männer tauchen ein widerstrebendes Tier nach dem andern in einen Bottich, um sie zu baden und zu desinfizieren; sie werden gezählt, und dann läßt man sie laufen. [209]

Lanciando un'esplicita condanna ai sistemi di oppressione nazisti che distruggevano la dignità umana trattando le persone con meno rispetto di come qui si trattano gli animali, a un livello parallelo, Pedretti descrive implicitamente la realtà rurale del Grigioni degli anni Settanta, in cui la cura e il rispetto degli animali, e quindi la dignità del lavoro agrario, erano parte integrante della cultura popolare. Oltre alle dinamiche interne, Pedretti mette in luce anche i meccanismi sociali dell'epoca in relazione ai confini esterni: lo stereotipo della Svizzera patria dell'ordine, che può essere a primo impatto ambivalente se associato alla politica nazista (come già visto nel testo di Ketty Fusco), viene qui spogliato dell'ambiguità, non appena la voce narrante dichiara che qui non se ne fa uso discriminante.

> Man ist hier außerordentlich ordentlich, ist aber noch nicht auf die Idee gekommen, Menschen nach Arten zu sortieren und in Pferche zu sperren. Nur bei der Einreise bin auch ich gebadet, desinfiziert und mit einer Zahl irgendwo eingetragen worden.[210]

Nel tematizzare la duplice funzione della frontiera, che separa e collega, Pedretti sottolinea inoltre come l'espatrio costituisca anche il momento della formalizzazione della differenza. Prevale lo stereotipo della diffidenza nei confronti di ciò che non si conosce, per cui lo straniero viene dapprima disinfettato (cfr. citazione precedente), non fidandosi delle condizioni igieniche che potrebbero intaccare l'incolumità nazionale, poi classificato con l'assegnazione di un numero.

---

209 Ivi, p. 55. «Qui si rinchiudono solo animali nei recinti, pecore, e anche queste solo temporaneamente. Mansuete e docili, premono i loro corpi grigio-bianchi, ispidi o ricciuti, l'uno contro l'altro, belano qua e là, forse anelano alla libertà estiva, ai pendii scoscesi e ai ghiaioni che circondano il recinto.
Gli agnelli appena nati strofinano con insistenza il naso scuro contro il ventre delle madri. I mezzani si affrontano per gioco fronte contro fronte e saltellano in cerchio con le teste al centro. Li si afferra, due uomini immergono uno dopo l'altro gli animali riluttanti in una tinozza per lavarli e disinfettarli; vengono contati e poi lasciati liberi».

210 Ibidem. «Qui si è straordinariamente ordinati, ma non si è ancora avuta l'idea di classificare gli esseri umani per specie e rinchiuderli nei recinti. Solo all'ingresso anch'io sono stata lavata, disinfettata e registrata con un numero da qualche parte».

La narratrice inserisce nel discorso un tono polemico nei confronti dei sistemi di accoglienza, infatti sia la disinfezione, sia l'assegnazione di numeri hanno una connotazione denigrante rispetto allo straniero (vengono menzionate in precedenza in riferimento agli animali) ed esprimono come la separazione tra chi appartiene al luogo e chi ci arriva dall'esterno fosse netta, per lo meno al momento d'arrivo.

Le esperienze traumatiche di minaccia, di fuga e di rifiuto trovano nella rielaborazione narrativa svariate forme di espressione: i luoghi del ricordo assumono sembianze fantastiche, grottesche, il paesaggio fisico-geografico simboleggia lo stato della società e la metamorfosi del territorio e degli abitanti rispecchia la trasformazione affettiva di chi si è dovuto allontanare forzatamente dalla patria. In particolare rilievo è la figura simbolica e ambivalente del muro: simbolo dell'esclusione, di un confine fisico che separa, divide e nasconde, ma anche che protegge.

> Und jetzt will ich hier versuchen, eine Mauer um meinen Garten zu bauen. Selbst. Nicht warten bis
> Wenn man immer wüßte was hinter / will man wirklich wissen was?
> Hinter hohen Stein-, Ziegel- und Betonmauern was wohl dazwischen darin eingeschlossen abgeschlossen gestaut eingefriedet beschützt bewahrt verwahrt wird was da ummauert ist. […] Es gibt Orte, die unter Lawinenhängen nur dank Mauern existieren. Es gibt noch Stadtmauern und noch Klostermauern. [211]

Pedretti esplicita la metafora del muro, sottolineando come i muri possano essere strutturali anche nelle società:

> Es gibt gemauerte Landschaften (und Gesellschaften). Gemauerte Stufen, gestufte, terrassierte Hänge; auf den Terrassen wächst Korn oder Wein. Wie wurde das zustande gebracht? Gab es einmal Generationen, die noch mauern konnten? Hier sitz ich und versuche, Steine aufeinanderzulegen, doch sie rutschen.[212]

Dall'ultima frase si legge sia uno scetticismo nei confronti della società in cui si trova l'io narrante (il *qui*), sia il suo desiderio di integrarsi in essa, quindi di conformarsi e costruire un muro per il giardino, come ‹si fa› nel *qui*. Ma non ci riesce: le pietre scivolano, metafora del confronto con i confini di una mentalità che non le appartiene. Contemporaneamente la criticità si risolve nell'intenzione di costruire un muro bello, di attribuire cioè a questo elemento simbolico un significato posi-

211 Ivi, p. 56. «E adesso voglio provare a costruire qui un muro intorno al mio giardino. Da sola. Senza Aspettare che / Se si sapesse sempre cosa c'è dietro, si vorrebbe davvero sapere cosa? Dietro alti muri di pietra, mattone e cemento, cosa mai è rinchiuso chiuso trattenuto recintato protetto custodito conservato cosa è circondato da mura. […] Ci sono luoghi che esistono sotto pendii di valanghe solo grazie ai muri. Esistono poi mura cittadine e mura di conventi».

212 Ibidem. «Esistono paesaggi (e società) murati. Gradini murati, pendii a gradi, terrazzati; sulle terrazze cresce il grano o la vite. Come è stato possibile? Ci sono state generazioni capaci di costruire muri? Eccomi qui seduta a tentare di sovrapporre pietre, ma scivolano via».

tivo di strumento di relazione tra due culture, pur in senso contrastivo essendo il muro il simbolo della divisione, e quindi proporre un contrappeso agli aspetti di esclusione e divisione implicati dalle differenze. I luoghi fisici, le culture e le loro abitudini (le mura dei giardini, Gartenmauer) si mescolano, così come si confondono tra loro i ricordi, passato e presente dislocati in due realtà così diverse, eppure tutte e due parte di una sola persona, di un incrocio di identità le cui radici si espandono in orizzontale:

> ich also weiter fort jeden Tag weiter todmüde
> sitz ich dann auf dem Berg, von weither sichtbar, und
> drehe Steine zwischen den Händen, während ich von
> Kaninchen und Schlangen und Enten und Karpfen träume.[213]
> Sterne stehen auf allen Himmeln und das Wasser ist überall naß vergiß den Teich Teichgasse Teich graben Fische Frösche Enten.[214]

Pedretti simboleggia l'intersezione interiore attraverso una mescolanza di elementi della natura del *qui*, animali, pietre, monti, e sogni di ciò che simboleggia il *lì*, a significare la contrapposizione tra realtà e desiderio, ma anche la sfera di coesistenza delle due differenti dimensioni. Una coesistenza che contemporaneamente comprende, nel senso di *contenere in sé*, e frammenta (l'unità identitaria originaria). La frammentazione è il materiale di lavoro principale dell'autrice e si riflette anche sul suo stile, il quale si sviluppa rarefacendosi a tratti, lasciando ad esempio incisi in sospeso. La punteggiatura, che è qui strumento espressivo, diventa più visuale con l'inserzione di spazi o accapo che sostituiscono le virgole creando pause più intense, spazi che rafforzano la scansione ritmica della lettura interrompendola con sospensioni di silenzio, attraverso cui vengono messe in rilievo determinate parole o frasi secondarie, alle quali viene così attribuito un impatto più forte. Il flusso della narrazione guida il lettore in un crescendo di riflessioni che mette sempre più in crisi l'identità. La destabilizzazione interiore provocata dagli eventi storici è espressa in tutta la sua violenza nel seguente passaggio:

> In einem dieser Höfe wohnt Musil, nein in zweien, es wohnen auf dem Großhof zwei Brüder Musil. Keiner von beiden kennt Musil, kaum ein Musil kennt Musil, wahrscheinlich gibt es auch viele Kafkas, die Kafka nicht kennen; wer kennt sich selbst schon / nein, das geht nicht. […] nein, so ist dem nicht beizukommen. Kein Dichter und keine Bibelsprüche werden den Mann herstellen. Seine Umgebung ist wohl rekonstruiert, aber alle Versuche ihn festzuhalten, sind mißlungen. Wie es oft vorkommt bei Ausgrabungen, zerfällt der Fund, zerbröselt dieser Musil bei der ersten Berührung.[215]

213 Ivi, p. 60. «Così continuo, giorno dopo giorno, sempre esausta, mi siedo sulla montagna, visibile da lontano, e giro tra le mani delle pietre, mentre sogno conigli, serpenti, anatre e carpe».

214 Ivi, p. 67. «Le stelle brillano in tutti i cieli e l'acqua è ovunque bagnata dimentica lo stagno, la Teichgasse, il fossato, i pesci, le rane, le anatre».

215 Ivi, p. 60. «In uno di questi cortili abita Musil, no, in due, nel cortile grande vivono due fratelli

Qui non si tratta di intersezione: Pedretti esprime la condizione atroce del soggetto che non riconosce più se stesso, né viene riconosciuto dall'esterno, spogliato com'è della sua dignità; il sé è stato costretto ad annientarsi per sopravvivere alle persecuzioni dell'oppressore. L'autrice si focalizza qui sull'insanabilità della perdita delle radici culturali, che sono parte inscindibile dell'identità: una volta spezzate, l'essere perde consistenza, diventa vulnerabile in quanto non ancorato e quindi si sbriciola facilmente, scompare. Due aspetti sono portati in luce: la sofferenza distruttiva del distacco dalle proprie origini e, una volta accaduta, la necessità (espressa implicitamente) di sviluppare le proprie radici in orizzontale per non scomparire. È necessario cioè, dopo aver riconosciuto e rielaborato il trauma della frattura esistenziale, cercare un orientamento che vada oltre i confini restrittivi posti dalle diversità per trovare una dimensione che comprenda sia il patrimonio culturale d'origine che quello costruitosi attraverso l'esperienza.

La complessità dell'esperienza storica dell'autrice si riflette sull'io letterario del suo testo, il quale tematizza la scomposizione identitaria di cui è protagonista anche a livello metanarrativo, come si legge nel seguente passaggio:

> Wieder: wohin gehen, was schreiben?
> Stadtteile sind bereits zusammengestellt wie Pompeji,
> beim Suchen nach Harmlosem Stück um Stück ausgegraben,
> freigelegt Fundamente, Wände, Straßenkreuzungen,
> Zäune, Geländer, Böschungen, Bäume, aus Lagen von
> Schutt befreit, Herumliegendes aufgehoben, gesammelt
> und abhandengekommene Zwischenglieder recht schlecht
> recht ergänzt, die Fragmente mühsam miteinander verbunden
> Aber wozu soll das gut sein?[216]

In uno spazio intermedio in cui il pensiero autoriale entra nel testo, la decostruzione identitaria si proietta sulla riflessione artistica ed esistenziale, mettendo in dubbio la funzione della scrittura quale forma di ricostruzione del sé. L'autrice disegna un'identità svuotata, che cerca di ritrovare nella memoria i frammenti innocui per rimetterli idealmente insieme creando una resistenza alle atrocità del trauma

---

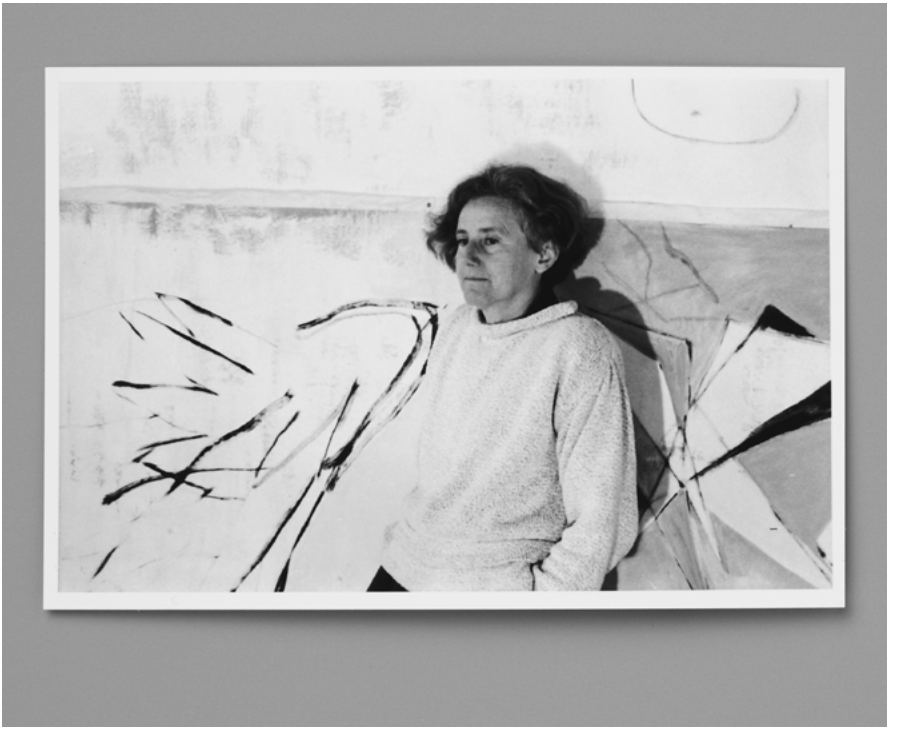
Musil. Nessuno dei due conosce Musil, a malapena qualche Musil conosce Musil, probabilmente ci sono anche molti Kafka che non conoscono Kafka; chi si conosce davvero? / no, questo non è possibile. […] No, così non si arriva a nulla. Né un poeta né versi biblici potranno ricreare quell'uomo. Il suo ambiente forse è stato ricostruito, ma ogni tentativo di trattenerlo è fallito. Come spesso accade negli scavi archeologici, il reperto si disfa, questo Musil si sbriciola al primo tocco».

216 Ivi, p. 49. «E ancora: dove andare, cosa scrivere? I quartieri sono già stati ricostruiti come Pompei, scavati pezzo dopo pezzo alla ricerca di qualcosa di innocuo, fondamenta emerse, muri, incroci, recinzioni, ringhiere, scarpate, alberi, liberati da strati di macerie, raccolto ciò che giaceva in giro, raccolto e malamente integrato ciò che si era perduto, faticosamente connessi i frammenti. Ma a cosa dovrebbe servire tutto questo?»

subito, ma si rende conto dell'impossibilità di ricreare un passato distrutto. Anche per il lettore è dunque chiaro che *Harmloses, bitte* non è una nostalgica ricostruzione di un mondo perduto, ma la proposta di un percorso di autoriflessione che attraversa i luoghi più scuri del trauma, rappresentandoli, e che non riguarda soltanto una specifica individualità, ma ha una dimensione storica e universale.

Gli spazi identitari di Erica Pedretti: in sintesi

Nella finzione autobiografica (secondo Lejeune) di *Harmloses, bitte*, la continua alternanza tra due livelli di narrazione, *Hier* e *Dort,* simboleggia l'intersezione identitaria a cui l'autrice è stata sottoposta in seguito alla fuga dalla persecuzione fascista. Costretta ad abbandonare la patria d'origine e stabilitasi nel Grigioni grazie alla nazionalità svizzera della nonna paterna, Pedretti traduce letterariamente la discrepanza tra il mondo del passato e quello del presente, esprimendo la lacerazione identitaria che, nonostante la salvezza, rimane parte costituente della sua identità e diventa una condizione esistenziale. Sia materiale che stile letterario rispecchiano i contenuti: la frammentarietà è l'elemento costituente principale, ha un effetto destabilizzante su chi legge e allo stesso tempo, per chi scrive, è fonte di forza espressiva che va oltre la forma convenzionale. La complessa esperienza storica dell'autrice si riflette sull'io narrante del suo testo, il quale esplora la frammentazione identitaria della protagonista tematizzandola anche a livello metanarrativo, discutendo cioè la funzione della scrittura stessa. Il peso della decostruzione del sé, avvenuta forzatamente e involontariamente, e dell'assenza di quell'identità che vive solo nella memoria, sembra a tratti schiacciare inestinguibile la possibilità di un'esistenza alternativa. Tuttavia, la riconosciuta dualità, se da una parte definisce i limiti delle differenze, ammettendo la coesistenza delle due dimensioni del sé, d'altra parte diventa simbolo del superamento dei confini identitari: il senso di appartenenza ad entrambe le realtà, quella del *Hier* e del *Dort*, si legge, dalla prospettiva della *Poetica della relazione* di Édouard Glissant, quale identità il cui sistema di radici si espande in larghezza piuttosto che in profondità, intrecciandosi ad altre radici che incontra nel percorso.



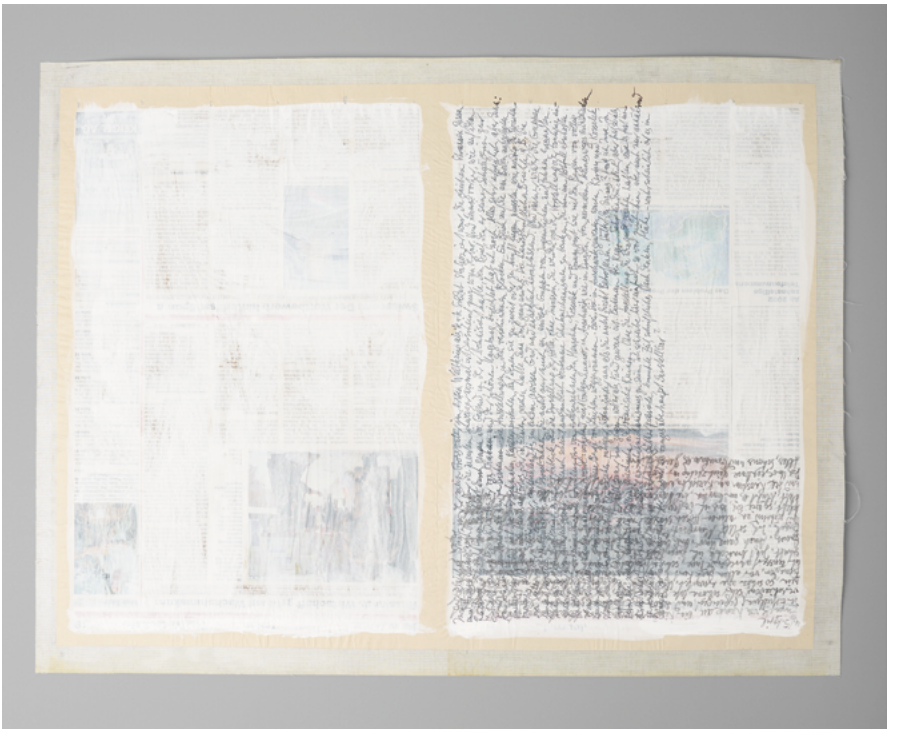
Ill. 15: Erica Pedretti con le ali dell'arte, fotografata da Yvonne Böhler il 24 ottobre 2011.



Ill. 16: Copertina del racconto «Harmloses, bitte» di Erica Pedretti, pubblicato nel 1970 dalla casa editrice Suhrkamp.



Ill. 17: Libretto «Unsere Reise von Hohenstadt nach Zürich / Unsere Schweizererlebnisse (1945-1946)», con disegni e testi dell'autrice dedicati al viaggio da Hohenstadt a Zurigo e alle esperienze del primo anno in Svizzera. L'opera fu probabilmente donata da Erica Pedretti come regalo di Natale a Paula Fortin Beutl («zia Paula»). L'illustrazione raffigura l'arrivo alla frontiera di St. Margrethen e l'ingresso in Svizzera, momento simbolico del passaggio dalla persecuzione alla salvezza.



Ill. 18: Collage (50x66 cm) realizzato con una pagina del Basler Zeitung dipinta, sovrascritta e successivamente applicata su supporto di cotone, con cui l'artista Erica Pedretti rielabora il tema della memoria e della riscrittura identitaria (senza data).

Riflessioni sulla doppia appartenenza: Ketty Fusco e Erica Pedretti

La lettura dei due testi di Ketty Fusco ed Erica Pedretti ha permesso di focalizzarsi principalmente sul ruolo centrale della memoria quale motore di ricostruzione identitaria individuale. I punti di contatto tra le autrici e tra i loro testi sono stati la base di partenza per un'analisi coordinata: in entrambi i casi si tratta di narrazioni autobiografiche di scrittrici arrivate in Svizzera in seguito alla fuga dalle persecuzioni fasciste e naziste. Le fratture identitarie avvenute come conseguenza dell'oppressione risultano insanabili per l'individuo e contemporaneamente necessitano un riscatto. È questo il motivo che ha spinto le due autrici a cercare una rielaborazione fittizia, attraverso la quale esternare le lesioni interne e allo stesso tempo testimoniare una condizione collettiva di perdita di orientamento e disagio. Nell'analisi è stato importante dunque considerare da una parte i due fattori ‹identità› e ‹trasposizione›, per cui l'identità rappresenta sia l'oggetto che il fine della scrittura autobiografica, mentre la trasposizione funge da ponte tra l'esperienza vissuta e la sua rielaborazione narrativa; dall'altra, il passaggio dalla fase di «*Einlagerung*» a quella di «*Rückholung*», ovvero dal deposito al recupero, di cui parla Aleida Assmann,[217] che presuppone un processo di trasformazione realizzato attraverso la scrittura. Memoria e ricordo (cfr. Jan Assmann[218]) si intrecciano inoltre nelle narrazioni e contribuiscono congiuntamente a testimoniare le dinamiche storiche del Grigioni, proposte qui da una prospettiva esterna che mette in rilievo aspetti peculiari delle relazioni tra autoctoni e stranieri, attraverso ad esempio la rappresentazione di stereotipi, e testimonia le intersezioni culturali di cui il Grigioni era scenario. La lettura ha inoltre dimostrato come il territorio, sia di partenza che d'arrivo, assuma un valore fondamentale in relazione al sentimento di appartenenza, e diventi quindi elemento costituente non solo dell'identità di chi vi è nato e cresciuto, ma anche delle complesse identità multiculturali arrivate dall'esterno. Sono gli ‹spazi della memoria› che le due autrici mettono in scena, seppur in termini differenti, intrinsecamente armonizzati dal valore di cui sono investiti: spazi fisici e simbolici che hanno plasmato la memoria e attraverso i quali essa viene ora trasmessa.

La lettura dei due testi porta a una riflessione più ampia: il Grigioni si dimostra spazio d'esperienza che appartiene tanto a coloro che vi sono legati per famiglia e tradizioni, quanto a coloro che, arrivati dall'esterno, vivono il territorio e i suoi spazi quale reinterpretazione di un proprio sentimento di appartenenza, originariamente estraneo. La disomogeneità del microcosmo Grigioni non è tuttavia

217 Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 2006, cit., p. 29.

218 Cfr. Assmann Jan, *La memoria culturale: Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, 1997, cit.

legata soltanto a questioni che riguardano le frontiere verso l'esterno, a esperienze storiche di migrazione o espatrio, oppure a scambi interculturali: la disomogeneità è un fenomeno significativo anche all'interno della società autoctona. Il capitolo seguente si occuperà di come la letteratura metta in scena questa disomogeneità ‹interna›. Nell'intenzione di sottolineare analogie e differenze, si è scelto di prendere in esame due testi rappresentativi di due distinti gruppi linguistici, quindi con due formazioni culturali differenti: un testo in romancio di Göri Klainguti e uno in italiano di Paolo Gir.

4. I confini interni: un conflitto identitario

Osservando i processi di costruzione identitaria rielaborati da autrici e autori attraverso i loro personaggi, emergono alcuni punti di contatto tematici che mettono in relazione opere appartenenti a contesti non omogenei e non contemporanei, consentendone una lettura comparata. Nel presente paragrafo, si prendono come esempio i romanzi di Tencalla-Bonalini, *Malìa*, e di Göri Klainguti, *Gian Sulvèr*, scritti rispettivamente nel 1949 e nel 1977. Attraverso un trasferimento di contesto in senso temporale, si mette in relazione il ‹tempo di stesura› con il ‹tempo di lettura›, consentendo di rivalutare il valore semantico dei testi da una prospettiva non limitata alla loro contemporaneità.[219] Centrale nel discorso di entrambe le opere è la rielaborazione dei confini socioculturali interni alla società, in particolare di quelli che distinguono continuità e rottura, tradizione e progresso. Tale rielaborazione testimonia la costante necessità di una ridefinizione delle dinamiche strutturali della collettività, anche alla luce della consapevolezza che, nel corso del tempo, questi confini risultano progressivamente mobili e fragili, nonostante il tentativo radicale e grottesco di irrigidirli che si manifesterà nel caso di Klainguti. I due testi rappresentano due realtà culturali distanti tra loro, sia per quanto riguarda la lingua che per tempo e luogo di ambientazione: *Malìa* è scritto in italiano e ambientato nel Grigioni italiano degli anni tra le due guerre, mentre *Gian Sulvèr* in puter, idioma che si parla in Engadina, e si suppone ambientato negli anni Settanta. Entrambe le narrazioni tematizzano tuttavia le medesime questioni. Da una parte viene messo in scena il confine tra progresso e tradizione, a cui corrisponde un conflitto tra due modelli identitari collettivi; dall'altra, il rapporto tra individuo e società, che in entrambi i casi viene espresso con l'introduzione di un elemento ‹ribelle›, ovvero un personaggio che rompe i ponti con la collettività rifiutandone i meccanismi. Il topos dell'anticonformista ribelle, l'*Aussteiger* onnipresente nella letteratura di fine anni Sessanta e degli anni Settanta,[220] è il motore

219 Cfr. *Neostoricismo* a. c. di Crescenzi, cit., http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

220 Cfr. a proposito del topos dell'Aussteiger: Harand Monika, *Die Aussteiger als Einsteiger. Zivilisationsflüchtige Romanhelden in der völkischen Literatur*, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1988, p. 4. La studiosa cita la seguente definizione: «Der Brockhaus definiert dieses Phänomen folgendermaßen: Aussteiger, seit den 1970er-Jahren gebräuchliches Schlagwort für Personen oder Gruppen, die sich zu einer von den allgemeinen Normen und Verhaltenserwartungen grundsätzlich abweichenden Lebensweise entschlossen haben. Die Aussteiger stellen eine nach Motiven und Erscheinungsbild uneinheitliche Gruppierung dar. Bestimmend ist in vielen Fällen die Ablehnung der Gesellschaft, ihrer Anforderungen und Grundanschauungen, speziell von Gewinnstreben und Karrieredenken, Leistungsdruck, Konformitäts- und Konsumzwang, Natur- und Menschenfeindlichkeit.», Art. *Aussteiger,* in: Brockhaus. Enzyklopädie online,

della storia di *Gian Sulvèr* del 1977 e si può applicare anche alla rappresentazione del figlio di *Malìa*, Gino. Entrambi i personaggi lasciano una comunità per perseguire il proprio ideale di vita, che non obbedisce più a una regolamentazione prestabilita e condivisa collettivamente. Uscendo da uno schema e rifiutando un modello, i personaggi esplorano i confini socioculturali, superandoli nel momento di necessità e allargando così l'orizzonte verso nuovi modelli identitari. In modalità differenti, entrambi non riusciranno a fuggire completamente dal contesto della loro contemporaneità: Gino viene ferito, quindi simbolicamente bloccato nelle sue intenzioni, mentre Sulvèr non riesce a districare dalla rete istituzionale né se stesso, né i suoi gemelli. Il percorso anticonformista, tuttavia, consente al personaggio di raggiungere una nuova consapevolezza del proprio ruolo rispetto ai confini comunitari e della propria individualità.

Gian Sulvèr, l'autoctono sovversivo di Göri Klainguti

Il libro di Göri Klainguti mette in scena il desiderio del personaggio Giachem Sulvèr, un montanaro colto che sceglie deliberatamente di ritornare alla vita contadina, di crescere il proprio figlio al di fuori delle strutture scolastiche e sociali, rifiutando le norme imposte dalla società contemporanea. Per realizzare il suo progetto, ha l'idea di nascondere la nascita ufficiale del bambino. La moglie è contraria, ma, visto che per uno scherzo del destino nascono due gemelli, infine decidono di nasconderne uno. Klainguti narra le vicissitudini dei due figli che crescono nella stessa famiglia, ma in condizioni educative opposte: uno frequenta la scuola, mentre l'altro viene educato alla vita soltanto dai genitori. Il segreto viene mantenuto nonostante i sospetti del segretario di Stato, Capunt, principale rivale di Giachem e rappresentante delle istituzioni tanto detestate da Sulvèr. Divenuti adulti, i due gemelli sviluppano una reciproca curiosità per le rispettive esperienze di vita e decidono di scambiarsi i ruoli. In seguito, intraprendono entrambi un percorso di studi, seguendo le orme del padre, senza però rinunciare al gioco costante dell'intercambiabilità identitaria. Raggiungono il

https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/aussteiger?isSearchResult=true (12.02.2013) [nota nel testo. Ultima consultazione: 6.6.2025]. Il *Brockhaus* definisce questo fenomeno nel modo seguente: gli *Aussteiger* (coloro che escono dal sistema), termine diffusosi a partire dagli anni Settanta, sono persone o gruppi che hanno scelto uno stile di vita fondamentalmente diverso dalle norme e dalle aspettative di comportamento generalmente condivise. Gli *Aussteiger* costituiscono un insieme eterogeneo sia per le motivazioni sia per le modalità con cui si presentano. In molti casi, l'elemento caratterizzante è il rifiuto della società, delle sue richieste e dei suoi principi fondamentali, in particolare della ricerca del profitto e dell'ossessione per la carriera, della pressione alla prestazione, del conformismo e del consumismo, nonché di un atteggiamento ostile nei confronti della natura e dell'essere umano. Traduzione della redattrice.

culmine del successo con l'assegnazione del Premio Nobel, ma scelgono infine di ritirarsi nella fattoria di famiglia, tornando alle origini. Capunt, inizialmente etichettato come folle per le sue intuizioni riguardo alla vicenda di Sulvèr, di cui aveva infatti sospettato l'inganno, viene emarginato da quello stesso sistema che aveva sostenuto con entusiasmo. Una volta dimesso dalla clinica psichiatrica, si prende la sua rivincita attraverso la scrittura: stende un romanzo che ricostruisce gli eventi e lo conclude con il suicidio dei gemelli, mossi dal senso di colpa. Un espediente narrativo attraverso cui infligge loro una punizione per la beffa subita.

Due prospettive al passo con, se non oltre, i tempi

Le due narrazioni presentano differenze evidenti, dettate da una parte dallo stile di scrittura, che nel romanzo di Tencalla è di stampo veristico mentre in Klainguti ha sembianze utopistiche, dall'altra, dall'ambientazione in tempi e quindi scenari distanti tra loro. *Malìa* viene pubblicato nel 1949, la sua trama è forgiata sia dall'esperienza di guerra al confine tra Italia e Svizzera, sia dall'affermazione di una moderna mentalità imprenditoriale che si stava diffondendo velocemente nelle realtà ancora prevalentemente rurali del Grigioni italiano, formando nuovi modelli sociali orientati alla produttività. La storia di *Gian Sulvèr*, invece, viene pubblicata nel 1977 e si svolge in ambiente alpino bilingue romancio e tedesco che da alcuni caratteristici nomi dei personaggi, come Clo Gisep o Luzi Grand,[221] si intende essere l'Engadina. L'autore Göri Klainguti proviene dall'Engadina e la scelta di renderla scenario del suo racconto trae ispirazione da una vicenda biografica, come Klainguti stesso afferma:

> Ho scritto *Gian Sulvèr* nel 1974. Quell'anno d'estate facevo il pastore, badavo alle pecore a Tschlin (sopra Martina) e abitavo in una capanna lontano dal comune. Vedevo sempre il paese da lontano. [222]

Quest'immagine ricorrente ha ispirato l'ambientazione della casa di Giachem Sulvèr, isolata rispetto al paese e difficile da raggiungere. Nel testo non si trovano indicazioni esplicite rispetto al tempo della storia; da alcune informazioni sullo stile di vita e da vari dettagli storici, come il dibattito sull'obbligo della scuola materna, si suppone essere ambientata negli anni Settanta, come peraltro si legge

221 Cfr. Klainguti Göri, *Marcel Dupond e i gemelli criminali,* trad. a. c. di Walter Rosselli, Mendrisio, Gabriele Capelli Editore, 2016, p. 22. Titolo originale: *Gian Sulvèr*, Lavin, Chasa Paterna, 1977.

222 Conversazione con Göri Klainguti del 20.03.2024 a. c. della redattrice, in cui l'autore ha raccontato vicende legate alla propria biografia, nonché dettagli riguardo alla stesura di *Gian Sulvèr*, che aggiungono un'ulteriore dimensione alla comprensione dell'opera e che pertanto si ritiene interessante riportare.

nella bandella della traduzione in italiano.[223] L'autore smentisce tuttavia questa supposizione, affermando:

> la storia è ambientata nel futuro, negli anni 2000. All'epoca della stesura non c'erano i computer [che sono invece un tema importante nella storia] e la banca doveva addirittura telefonare a Chur per avere informazioni sui clienti.

La quasi contemporaneità di storia fittizia e Storia ufficiale, nel caso di *Malìa*, e i riferimenti autobiografici nel caso di *Gian Sulvèr* (che chiarirò ulteriormente in seguito), fanno riflettere sull'importanza delle tematiche del discorso narrativo per la società del tempo, e quindi sul ruolo della letteratura quale testimonianza dell'energia sociale di un'epoca. Sia per Tencalla che per Klainguti è centrale il rapporto dei personaggi con le strutture della collettività, ovvero mentalità e istituzioni, tra cui si intende anche la famiglia. Tale rapporto viene messo in scena, nel caso di *Malìa*, sia attraverso un percorso introflesso, sia attraverso una narrazione di stampo verista che ripropone autentici spaccati di vita e storicizza quindi la narrazione. Nel romanzo di Klainguti l'energia sociale viene invece espressa in maniera più simbolica rispetto al contesto storico: le relazioni tra personaggi, ovvero tra categorie identitarie, sono narrate in dettagli concreti e plausibili, a tratti sono una vera e propria documentazione storica, ma allo stesso tempo sono proiettate in una sfera utopica, poiché inserite in una vicenda di stampo surreale o fantastico. Entrambi i romanzi mettono in luce contemporaneamente due tipi di energia sociale, ovvero le dinamiche interne al microcosmo famiglia e quelle caratterizzanti il microcosmo Grigioni. In *Malìa* ciò avviene dalla prospettiva di una donna, attraverso la riflessione della protagonista che mette in dubbio la validità dei modelli sociali vigenti, mentre nel testo di Klainguti avviene in doppia forma, tutta maschile: attraverso il rapporto di antagonismo tra Giachem Sulvèr e Duri Capunt, impersonificazioni delle due posizioni sociali, pro e contro la modernità, ma anche attraverso la coppia di gemelli Gianin e Gianet, che incorporano due diversi approcci alla società.

L'aspetto dinamico dell'identità viene messo in relazione ai confini dettati dal contesto storico nonché ai meccanismi di potere intrinseci che, come nelle società di pressoché ogni epoca, anche in quelle dei personaggi regolano le relazioni e quando non hanno successo minacciano con il senso di colpa. Centrale per l'analisi è la già citata nozione di Homi Bhabha di *differenza culturale*, che individua la cultura quale strumento di esercizio dell'autorità, incentrandosi «sull'ambivalenza dell'autorità culturale».[224] I personaggi testimoniano e denunciano la supremazia culturale attraverso la loro volontà (foucaultiana) di destabilizzare le istanze di

223 Klainguti, *Marcel Dupond e i gemelli criminali*, 2016, cit.
224 Cfr. capitolo sulle fonti teoriche, paragrafo *Confine e identità*.

potere che organizzano la società, quindi nel loro impegno critico contro le strutture dominanti. La differenza culturale è determinata dall'appartenenza o meno al sistema, ovvero divide ciò che ha il diritto di esistere e ciò che deve essere eliminato perché considerato non rispettabile; in questo modo la cultura esercita il suo potere condizionando l'esistenza del singolo, impone modelli comportamentali che penetrano nelle relazioni interpersonali caricando le dinamiche relazionali di una fissità irremovibile. È ciò che accade a Gino, il quale, volendosi ribellare al sistema, non trova altra soluzione se non l'evasione rispetto alla propria identità nazionale e all'appartenenza familiare. Tre decenni dopo, considerando il punto di vista dell'autore che riflette lo spirito del suo tempo, i meccanismi di potere si sono modificati e ora in primo piano c'è la *criticità* esplicita del rapporto tra individuo e modello imposto dalla collettività, criticità di cui non si trova nemmeno traccia nella figura di Luigi Mazio (padre di Gino in *Malìa* ed emblema di figura maschile del suo tempo). Nonostante contesto e condizioni esterne siano cambiate, è interessante osservare come anche il personaggio di Klainguti non trovi altro modo di varcare i confini creati dalle differenze se non la fuga dal sistema. Gli elementi di rottura e di transizione sono dunque al centro dell'interesse di Klainguti: egli adotta la strategia drammaturgica del ‹raddoppio› del protagonista per aprire l'orizzonte delle possibilità, ovvero per mettere in scena un'alternativa rispetto al modello proposto dalla società e comunemente accettato, come osserva Cordula Seger, «Denn der Doppelgänger macht komplexe Gedankenspiele fassbar, indem er, wörtlich genommen, den Diskurs als Rede und Widerrede verlebendigt».[225]

Il progetto

L'analisi procede considerando un aspetto condiviso dalle trame dei due testi, ovvero il fatto che il padre abbia un progetto definito per il figlio, maschio, fin dalla nascita. Il sistema di stampo patriarcale governa entrambe le realtà e si esprime nell'indiscusso potere del padre, e non della madre, di programmare il futuro dei figli. Inoltre, ciò che conta è il futuro del figlio maschio, per il quale è lecito, se non doveroso, nutrire ambizioni, al contrario di quanto accadrebbe se si trattasse di una figlia.[226] Il tipo di progetto tuttavia è diverso. Luigi Mazio è legato sia alla tradizione secondo cui il figlio maschio segue necessariamente le orme del padre

225 Seger Cordula, «*In fremden Zungen». Zeit- und Sprachsprünge von Silvia Andrea zu Göri Klainguti*, p. 164, in *Sigls da Lingua, Sprachsprünge, Salti di lingua, Poetiken literarischer Mehrsprachigkeit in Graubünden*, a. c. di Christa Baumberger, Mirella Carbone e Annetta Ganzoni, Zürich, Chronos Verlag, 2018, pp. 163-174. Traduzione della redattrice: «La figura del doppio, il ‹doppelgänger›, rende comprensibili complessi giochi di pensiero, animando il discorso attraverso il dialogo e il contro-dialogo».

226 Questo discorso si collega all'aspra critica sociale rispetto al ruolo femminile all'interno di un sistema patriarcale, ampliamente tematizzata da Alice Ceresa; non ci si addentra tuttavia nel confronto in questa sede, in quanto svierebbe dall'intento dell'indagine specifica.

e proseguirà quindi l'attività di famiglia, sia al modello di produttività economica che caratterizza i primi decenni del Novecento, per cui i lavori rispettabili sono principalmente quelli legati al commercio. Lo esplicita così in occasione della prima visita al neonato:

– È bello, vero, Luigi? – aveva detto Maria.
– Bello proprio, non so. Ma è un maschio ed è mio figlio. Te lo vedi questo cosino a capo della segheria Mazio? Vedrà che commerciante ne faremo.
– Questa è buona – la comare aveva riso di cuore. – Un po' di pazienza, signor Luigi, ci vorrà qualche anno per realizzare il suo progetto. Per ora sarebbe meglio pensare di inscrivere allo stato civile questo nuovo patrizio. Il nome l'avete già, vero?
– Naturale: si chiama Luigi. Luigi Mazio come suo padre e come suo nonno.[227]

Sono evidenti gli elementi di continuità legati a una mentalità di stampo tradizionalista: il figlio porta il nome del padre e del nonno, a riconferma dell'appartenenza identitaria familiare e della perpetuazione della casata, è importante inoltre che il figlio sia maschio e possa quindi garantire le sorti dell'attività familiare, visto che a una donna dell'epoca non sarebbe stato pensabile affidare un'azienda. La classificazione fissa dei ruoli di genere, a cui viene automaticamente attribuito anche un valore esistenziale, testimonia la rigidezza di un sistema sociale in cui le categorie identitarie rispondevano a una forma poco flessibile e (apparentemente) immutabile.

Anche Giachem Sulvèr ha aspirazioni ben definite per il figlio, di carattere tuttavia diametralmente opposto a quelle di Luigi Mazio:

> Il bambino dovrà vivere semplicemente, come noi, e se gli diamo abbastanza sostegno a casa, sopporterà senza problemi le burle dei compagni di scuola e i complessi d'inferiorità – ammesso che questi non siano solo un'invenzione degli psicologi. (10)[228]
> L'iffaunt dess viver simpel scu nus, e scha nus al dains avuonda sustegn a chesa, vain el da supporter scu ünguotta il schnöss dals conscolars ed eir sentimaints d'inferiurited – scha quels nu vessan dad esser be ün'invenziun dals psicologs ed existissan propi. (3)

Giachem Sulvèr è un uomo intelligente e colto, che, dopo la scuola e gli studi universitari, per scelta torna alla semplicità del vivere autentico della montagna e si dedica all'attività di contadino. Il suo interesse non è rivolto alla produttività in senso moderno, ma verso una libertà di spirito e di azioni che trova realizzazione nella vita semplice, una vita lontana dal controllo delle istituzioni del paese, simboleggiata dalla posizione della fattoria:

227 Tencalla-Bonalini, *Malìa*, 1949, cit., p. 117.
228 Da qui, per l'intero paragrafo, le indicazioni tra parentesi si riferiscono all'edizione italiana, Klainguti, *Marcel Dupond e i gemelli criminali*, 2016, cit., per il testo in italiano e alla versione originale, *Gian Sulvèr*, Lavin, Chasa Paterna, 1977, per i passaggi in puter.

> Abbiamo la nostra fattoria, qui, ben discosta dal paese, e siamo ancora abbastanza liberi. Abbiamo i nostri campi e le nostre bestie. La selvaggina è a due passi da casa. E abbiamo tempo. Tempo per occuparci del bambino… (10)
>
> Nus vains cò nossa puraria dalöntsch davent da la vschinauncha e pudessans tuottüna esser auncha vaira libers. Nus vains noss champs ed armaints. La sulvaschina es be intuorn chesa. E nus vains eir temp avuonda. Temp per ans der giò cul iffaunt… (4)

Alcuni dei tipici fattori apprezzati qualche decennio prima quale segno di progresso e avanzamento produttivo, come il vivere in zona centrale o perlomeno in paese, avere un lavoro d'ufficio piuttosto che un'attività fisicamente faticosa, nonché stare al passo con la modernità adattandosi a un ritmo di vita più veloce, sono visti dal protagonista come fattori da evitare. Giachem si potrebbe definire in questo senso una sorta di ‹antieroe› della modernità. La contestualizzazione storica di queste pagine fa inoltre intendere che l'aspirazione di Sulvèr padre che i figli conducano una vita come quella dei genitori non ha lo stesso valore di continuità di quella di Mazio, visto che non si tratta della volontà di perpetuare qualcosa a cui si è predestinati per via dell'appartenenza familiare e territoriale, ma è una scelta. È dunque un elemento di discontinuità, che si esprime nella volontà di ritornare a un'apparente continuità originaria: una scelta maturata dopo l'esperienza di rottura con la tradizione di una famiglia rurale e l'allontanamento dalla montagna, frutto di un lungo percorso di formazione. L'autore introduce così nel discorso letterario il topos del ritorno, che nel caso specifico esprime una sorta di resistenza ai processi di uniformazione culturale che investivano il mondo governato dalla modernità, a favore della preservazione e accentuazione delle caratteristiche specifiche della realtà regionale.[229] Klainguti idealizza e miticizza letterariamente un mondo appartato e dal forte carattere tradizionalista (ad esempio insiste sull'importanza di insegnare ai figli a cacciare), che sente «minacciato di estinzione da processi economico-sociali e culturali di omogeneizzazione e ammodernamento».[230] La realtà montana e contadina, la fattoria da cui Sulvèr si era allontanato e a cui è voluto tornare, diventa ora un rifugio simbolico, un luogo utopico in cui i valori autentici vengono conservati.

Sono evidenti, nonché confermati dall'autore stesso,[231] gli influssi del movimento del Sessantotto, in particolare di quello che viene definito ‹il movimento di ritorno alla terra› o ‹alla vita semplice›, motivato da una critica all'incontrollato progresso tecnologico e da ideali di ribellione contro il materialismo dominante

229 Cfr., anche per le righe seguenti, Ceserani Remo, De Federicis Lidia, *Il materiale e l'immaginario*, vol. 5, *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Bologna, Loescher editore, 1990, pp. 1017-1020.

230 Ivi, p. 1017.

231 Conversazione con Göri Klainguti, 20.03.2024, cit.

nella società urbana dell'epoca, uniti a una crescente consapevolezza ambientale.[232] Molte persone, soprattutto giovani, abbandonavano le città e si trasferivano nelle zone rurali, cercando di vivere in armonia con la natura, adottando uno stile di vita più sostenibile e orientato verso l'autosufficienza: nel Grigioni nascono, ad esempio, diverse iniziative di agricoltura biologica, una delle quali, tra l'altro, appartiene tuttora all'autore Göri Klainguti.

Alla luce di queste informazioni, è evidente che la posizione di Sulvèr non è tradizionalista, ma rappresenta un atto conoscitivo o autoconoscitivo, conseguenza di una consapevolezza interiore che vuole rendersi indipendente dal sistema che governa la società. È una scelta pensata, teorizzata e messa in pratica. Altrettanto pensato e teorizzato è il progetto che Giachem ha per il figlio e che espone in tal modo alla moglie:

> «Facciamo nel modo più semplice: invece di andare a partorire all'ospedale, come tutte le femmine moderne, lo fai qui a casa. Nuotin, il medico dell'ospedale, verrà di sicuro. Sono andato al liceo con lui e ti dico: quello è un tipo in gamba. Di lui ti puoi fidare. Sarà certamente d'accordo di dichiarare, se la sua visita dovesse destare dubbi presso le istituzioni responsabili, che l'abbiamo chiamato perché avevi l'otite. Naturalmente, invece dell'otite avrai avuto un bimbo e quello ce lo terremo nascosto.» (12)

> «Nus fains tuot simpel: Impè dad ir, scu tuot las femnas modernas, a l'ospidel a parturir, fest Tü que be cò a chesa. Nuotin, il meidi da l'ospidel, vain dal sgür. Eau d'he fat la chantunela cun el ed eau at di: Quel es ün tip in gamba. Da quel at poust fider. Quel es sgür perinclet da declarer, scha que vess da der dubis tar las instanzas respunsablas, cha Tü hegiast gieu mel a las uraglias cur cha nus il vains clamo. Invezza da mel a las uraglias hest natürel alura gieu ün pop – e quel tgnains adascus.» (5)

La nascita di un figlio rappresenta un punto di svolta nella vita, e Giachem lo vuole cogliere per cambiar rotta e realizzare il suo progetto, ovvero per liberare sé e la sua famiglia dagli obblighi sociali e istituzionali di una società che, nella sua modernità, gli sta stretta. Anche qui è da notare lo spunto autobiografico: i personaggi compiono un percorso analogo a quello dell'autore, concludono gli studi brillantemente e poi si ritirano a vita rurale. Da ciò che Klainguti ha affermato in un'intervista, i personaggi, dal padre ai gemelli, non sono tuttavia simili a lui, ma rappresentano piuttosto il suo alter ego: frequentano infatti le scuole con successo, mentre «io ero un alunno catastrofale [dice Klainguti], i personaggi sono una compensazione».[233] Ritengo si tratti di una messa in scena di se stesso, da parte

232 Argomento approfondito, ad esempio, nei seguenti studi: Macdonald Bradley, *recensione di Ecology and Revolution: Herbert Marcuse and the Challenge of a New World System Today di Charles Reitz*, in New Political Science 43, n. 1 (2021), pp. 122-124; Siegfried Detlef, *1968: Protest, Revolte, Gegenkultur*, Ditzingen, Reclam, 2018.

233 Conversazione con Klainguti, 20.3.2024, cit.

di Klainguti, che provoca, d'altra parte, una sensazione di fusione ancora più forte tra autore e personaggio. L'avversione al sistema scolastico, inoltre, nascerebbe nei due anni dal 1970 al 1972 in cui l'autore ha lavorato come maestro a Samedan (sarà poi per dieci anni maestro a Zuoz), periodo in cui l'esperienza diretta gli ha fatto sviluppare «una rabbia contro la scuola, che è più dannosa che utile».[234] Riflettendo sull'elemento utopico-fantastico, quasi con sorpresa Klainguti trova tuttavia un aspetto positivo della propria educazione ufficiale, riconoscendo una sua importante fonte d'ispirazione: «*1984* di George Orwell sicuramente mi ha ispirato, l'ho letto a scuola. Allora, vedi, la scuola mi ha dato anche qualcosa di buono, non solo cose negative!»[235]

Nel testo, il personaggio Giachem vede la realtà con uno spirito critico, sicuramente anche grazie al suo livello di istruzione, ed è consapevole delle difficoltà che comporta il volersi sottrarre dai doveri imposti dall'esterno, conoscendo il potere delle istituzioni. Per questo vede l'unica soluzione nella sottrazione radicale del bambino dal problema, ovvero nella negazione della sua esistenza, che avvicina l'idea di Giachem alla vicenda di Gino: entrambi i personaggi si costruiscono uno spazio ibrido in cui possono fuggire dai meccanismi di oppressione ed elaborare autenticamente la propria costruzione identitaria, portando il lettore a una riflessione che vada oltre i paradigmi tradizionali rivolti a un'idea fissa di appartenenza identitaria, uno spazio quindi di dialogo costruttivo tra le differenze culturali.[236]

Tornando al progetto di Giachem: nella descrizione del progetto (citazione sopra) viene esplicitata l'avversione sia alla modernità, per cui la moglie dovrebbe rinunciare a partorire all'ospedale, come ormai fanno tutte le donne, sia nei confronti delle istituzioni, che è necessario raggirare con una menzogna, per la quale d'altra parte c'è bisogno dell'aiuto di un complice fidato, poiché da soli sarebbe troppo rischioso. La moglie si oppone[237] e temendo i rischi vuole partorire all'ospedale. Ma a Giachem viene in aiuto una benevola sorpresa del destino, *deus ex machina*: i bambini sono due, e in più gemelli «sviluppati da un unico ovulo e la loro somiglianza era dunque totale» (17) [«Ils duos mattins as vaivan sviluppos our dad ün unic öv ed as sumagliaivan perque cumplettamaing.» (8)]. A questo punto Giachem non ha più dubbi sul voler nascondere un figlio: accanto a quello registrato regolarmente vuole tenere un «figlio inufficiale». I figli sono due, ma ufficialmente «questi due bimbi sono un unico bimbo.» (*Ibidem*) [«Quists duos pops sun ün unic pop.» (*Ibidem*)].

---

234 Ibidem.

235 Ibidem. Cfr. inoltre il passaggio del testo in cui il libro di Orwell viene menzionato esplicitamente, Klainguti, *Marcel Dupond e i gemelli criminali*, 2016, cit., p. 22.

236 Cfr. Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit. p. 12.

237 La posizione dell'interazione della figura di donna verrà indagata in seguito.

Il fulcro tematico attorno a cui è costruita la vicenda del romanzo di Klainguti è lo scontro ideologico tra individuo e istituzioni. La centralità del conflitto e l'intenzione di trovare una soluzione è riassunta nella domanda che si fa la moglie di Giachem, Babina, quando intuisce la pericolosa idea del marito: «Aveva forse un piano per opporre resistenza alle istituzioni della società moderna?» (11) [«Forsa avaiv'el ün plaun per fer resistenza a las instituziuns da l'umanited moderna?» (4)]. I due gemelli Sulvèr sono da una parte l'incarnazione di due possibili approcci rispetto alla società, conforme o sovversivo, dall'altra l'espressione della volontà di Giachem di oltrepassare a tutti i costi i confini dettati dall'esterno per costruirsi una propria realtà identitaria ideale. L'assurdità della vicenda fa sì che tutto venga consapevolmente messo in discussione: la funzione delle istituzioni, i vantaggi della modernità, nonché la validità del modello educativo proposto ufficialmente, ma anche la validità dello stesso modello anticonformista di Giachem Sulvèr, nel momento in cui (ormai adulto) il figlio inufficiale Gianet desidera scambiarsi con il suo gemello Gianin per sperimentare in prima persona la vita di relazioni sociali, a dimostrazione dell'impossibilità per l'individuo di esistere ignorando le dinamiche della collettività.

Il ruolo della donna: la figura di Babina

Un aspetto interessante del progetto del padre è il ruolo che in esso svolge la madre. Nel libro di Klainguti, la moglie di Giachem contribuisce fondamentalmente alla definizione identitaria del protagonista, al contrario di quanto accadeva in *Malìa*, dove la donna si definiva soltanto in un rapporto subordinato all'uomo. Babina è una donna semplice ma di stampo moderno: esprime le proprie opinioni senza timore ed è consapevole del proprio ruolo di moglie, che non è sottomissione (come invece lo era nel caso di Bice e Maria), ma interazione con l'uomo, sia nella vita lavorativa alla fattoria che nelle decisioni più astratte. Babina svolge un ruolo centrale nell'attuazione del progetto del marito. Inizialmente si oppone:

> Per Babina quest'idea era tutt'altro che geniale. […] Non solo perché oggigiorno non ci si può assumere la responsabilità di dare alla luce un pargolo a casa per ovvi motivi sanitari, ma anche per questa pazzia di nasconderlo! […]
> Era ormai lei ad arrabbiarsi, osservando lo sguardo malizioso che le chiedeva l'impossibile. Voleva protestare ma, invece di proferire una sola parola, si limitò a guardare suo marito con grandi occhi tristi. (12)

> Ma per Babina d'eira quist'ideja tuot oter cu geniela. […] Na be cha hozindi nu's po respuonder da parturir a chesa per motivs medicinics, ma eir quist tegner adascus nar! […]
> Uossa d'eira que ella chi d'eira gritta observand la vista malizchusa chi pretendaiva dad ella l'impussibel. Ella vulaiva protester, ma impè da gnir our cun ün singul pled ho ella be fixo cun grands ögls trists a sieu hom. (5)

Lo scambio di opinioni tra Babina e Giachem è vivace e aperto, il marito espone accuratamente i motivi del suo progetto, la moglie lo ascolta pazientemente, ma rimane ferma nella sua posizione, dimostrando una chiara consapevolezza non solo delle proprie opinioni, ma anche del diritto, se non dovere, di esprimerle. La moglie diventa l'interlocutore principale per il marito, gli oppone una resistenza esplicita e costruttiva, in quanto, ad esempio, ritiene importante l'interazione dei figli nella società (vedi passaggio successivo). Eliminando inoltre la differenza di genere quale strumento di misura valoriale, Babina rompe il confine del patriarcato, dando alla voce femminile un peso indiscussamente paritetico rispetto all'uomo.

> «Questo non posso farlo. Il nostro bambino, maschio o femmina che sia, deve poter giocare con gli altri e deve prepararsi a vivere con la gente». (13)

> «Eau nu poss fer que. Nos iffaunt, sch'el saregia ün mat u üna matta, stu pudair giuver cun oters iffaunts e stu gnir preparo per la vita cun oters umauns». (6)

Nella coppia di coniugi che Klainguti presenta, il ruolo di donna e uomo sono complementari e non più regolati da sistemi di oppressione: l'autore lo fa capire innanzitutto presentando una donna libera di esprimersi, forte di carattere e rispettata sia dai figli, sia dal marito, come si legge in questo esempio:

> Giachem era offeso che sua moglie non facesse il minimo sforzo per capire i suoi buoni argomenti. Avrebbe potuto disperarsi, ma sapeva benissimo che sua moglie era irremovibile quando parlava così piano e con calma. (14)

> Giachem gniva vilaus scha sa duonna nu faiva niauncha minz dad incler sieus buns argumaints. El vulaiva as desperer, ma savaiva bain avuonda cha sa duonna nu's laschaiva stordscher, sch'ella discurriva uschè plaun e calm. (6)

Babina dimostra di essere a contatto con la propria intimità emotiva, anche in momenti di potenziale tensione non perde la dolcezza dei sentimenti autentici che prova, non ha bisogno di imporsi con artificiosa decisione perché non è sottomessa nei confronti di Giachem: «‹Uéi, caro mio,› rincalzava Babina con voce dolce.» (9) [(«‹Ö cher›, ruvaiva Babina cun vusch lamma.» (3)]. Pur intravedendosi i segni di un sistema patriarcale ancora vigente, come il fatto che la donna non prende l'iniziativa decisionale o che venga confermato il ruolo di ‹moglie docile› tradizionalmente atteso, si ritiene che Klainguti non attribuisca a Babina una posizione subalterna. Piuttosto, egli intende evidenziare la comprensione che la donna mostra nei confronti dell'uomo, che non va interpretata come subalternità, ma come capacità di esercitare un'influenza persuasiva. In tal senso, attraverso l'attenzione che l'autore dimostra alla figura femminile, si intravede una testimonianza dello sviluppo del sistema.

> «Maledetti formulari!» imprecò Giachem Sulvèr sbattendo la porticina della stufa, tanto che polvere e pezzi di calce si staccarono dal muro.
> Babina conosceva l'astio furioso di suo marito nei confronti delle istituzioni burocratiche e cercava di calmarlo: «Caro Giachem, a che serve bruciare tutte le scartoffie…» (9)

> «Quists schmaladieus formulers», ho blastmo Giachem Sulvèr ed ho do ün tel sfrach a l'üschet pigna, cha puolvra e mievlas da chütschina s'haun distachedas dal mür.
> Babina cugnuschaiva las rabgias furibundas da sieu hom areguard instituziuns bürocratas e pruvaiva da'l padimer: «Cher Giachem, che güda que dad arder tuot ils scrits…» (3)

Le dinamiche familiari sono descritte, d'altra parte, dalla prospettiva maschile e da come il narratore esplicita i sentimenti dell'uomo rispetto alla moglie:

> Giachem Sulvèr si era già calmato per bene. Non gridava più parlando alla sua Babina, che amava immensamente. Ora discuteva normalmente. (10)

> Giachem Sulvèr as vaiva balcho già vaira bain. El nu sbragiva pü sü per sa Babina ch'el amaiva sainza fin, ma el radschunaiva cun ella. (4)

Esiste dunque un vero e proprio dialogo in famiglia, uno scambio di opinioni aperto alla negoziazione, attraverso cui la donna prende parte alle decisioni, che diventano in tal modo decisioni comuni, progetti comuni. Così, dopo un iniziale scetticismo, Babina alla fine sostiene il «buon Giachem, che con lei era di natura dolce e premurosa»[238] persino nella sua idea «geniale», secondo lui, o piuttosto «impossibile», a parer di lei, di mentire e nascondere l'esistenza di uno dei due gemelli neonati per poter raggirare il sistema di educazione ufficiale: «Babina si era lasciata convincere. Da un lato, anche lei vedeva i vantaggi di questo segreto.» (33) [«Babina as vaiva lascho persvader. D'üna vart vzaiva aint eir ella ils avantags da quist secret.» (15)].

L'educazione scolastica

Le questioni che riguardano l'educazione dei figli sono il punto focale che scatena le vicende sia del romanzo di Tencalla-Bonalini, dove sono per Gino la fonte di frustrazione che lo porta ad arruolarsi, sia della storia di Klainguti, il cui personaggio decide di nascondere un figlio per ‹proteggerlo› dal sistema scolastico. L'ideale educativo esprime la visione del mondo di un individuo, dalla quale dipendono sia il suo rapporto con l'istruzione istituzionalizzata, sia le sue aspirazioni per il futuro dei propri figli. È un tema attraverso cui la letteratura rende visibili i modelli di una società, proiettandoli nei personaggi portatori di una determinata mentalità. Nei due casi in questione è possibile osservare non solo l'istantanea degli incroci

238 Ivi, p. 11. Per non interrompere la frase inserisco qui la versione originale in puter: «sieu bun Giachem chi da natüra d'eira pisserus e lam cun ella». (4)

identitari che hanno formato una specifica categoria sociale, tra cui appartenenza di genere e classe, situazione familiare, stato economico, ma anche l'evoluzione della stessa categoria nella sua dinamicità storico-culturale, considerando che il mondo di Sulvèr, rispetto a quello di Mazio, è il risultato di decenni di rapidi cambiamenti in campo tecnologico e culturale. Se i personaggi ne sono rappresentativi, nella letteratura possiamo dunque osservare l'evoluzione storico-culturale di modelli sociali. Si osserveranno ora i due punti di vista e le loro divergenze. Il progetto di Luigi Mazio prevede per Gino un'educazione scolastica conforme ai modelli sociali rivolti verso l'efficienza lavorativa, come egli spiega al figlio:

> E ricordati, ragazzo – concluse – ricordati che se sarai bocciato filerai in collegio, perché io il mio programma l'ho fatto e non lo cambio: voglio che tu diventi un uomo e non un asino. Voglio che la mia azienda vada in mani capaci. E ci riuscirò ad ogni costo. Vedrai se ci riuscirò.[239]

L'orgoglio paterno di Mazio si fonda sull'educazione scolastica e sulla fiducia nelle istituzioni moderne, viste come strumenti per formare uomini validi e cittadini rispettabili. Luigi Mazio stesso ne rappresenta il modello ideale: la sua conformità ai canoni di apprezzabilità, ovvero appartenenza territoriale e tradizione familiare benestante, possedimenti e abitudini socialmente accettabili, riflette il modo in cui i valori patriarcali organizzano e legittimano le norme sociali. In questo senso, la descrizione che segue non si limita a delineare un individuo, ma documenta come la società perpetui aspettative e ruoli considerati ‹appropriati› all'interno di un sistema normativo tradizionale.

> Mazio, un amico di Sandro che possedeva una segheria a Roveredo, dove passava per uno dei patrizi facoltosi, e che veniva sovente a passare il pomeriggio della domenica a Grono. Luigi Mazio aveva allora quarant'anni e abitava la casa antica ereditata dai genitori.[240]

Il figlio Gino dimostra di avere particolari doti artistiche, come ammette uno zio esperto d'arte quando vede un suo disegno e confida alla madre: «Non sai che tuo figlio ha l'arte nelle dita? Un artista fatto e finito, altro che la matematica e la segheria. Il tuo ragazzo è un piccolo prodigio.»[241] Ma fare l'artista non rientra tra le professioni dignitose nella mentalità provinciale di Luigi, che rimane saldamente fedele al suo progetto: «Il tuo avvenire è già tracciato: tu mi aiuterai nella segheria e prenderai l'azienda Mazio dopo di me. Il mio orgoglio sarebbe stato di vederti laureato.»[242] La massima aspirazione di Luigi coincide con ciò che i Sulvèr, padre e figli, hanno raggiunto, per poi distaccarsene deliberatamente. Viene messo in luce un attrito di prospettive esistenziali che testimonia rispettivamente lo spirito del tempo: Mazio

239 Tencalla-Bonalini, *Malìa*, 1949, cit. p. 135.
240 Ivi, p. 119.
241 Ivi, p. 138.
242 Ivi, p. 142.

cerca una stabilità lavorativa ed economica come reazione alle insicurezze create dalla guerra e, contemporaneamente, condivide l'entusiasmo degli avanzamenti tecnici e dell'organizzazione sociale anche in ambiente rurale, di cui beneficia anche il sistema di educazione e la sua fruibilità. Dall'altra parte, invece, c'è la volontà da parte di Giachem di tornare a un'autenticità della vita di contadino che si è persa con il progresso tecnico e istituzionale. La sfiducia di Giachem nei confronti della scuola ufficiale è esplicita nel seguente passaggio, in cui la moglie nutre preoccupazioni riguardo alle modalità di educazione dei figli, e, dimostrando una volontà di adattamento rispetto alle esigenze della società contemporanea, dice: «E un bambino, al giorno d'oggi, non puoi allevarlo come un capretto. Ci vuole molto denaro se vogliamo occuparcene correttamente.» (9) [«Ed ün iffaunt hozindi nu poust trer sü scu ün uzöl. Quel voul bger, scha vulains guarder inandret per l'iffaunt.» (3)]. Giachem le risponde, di contrasto: «‹Occuparcene correttamente! Mi dà il voltastomaco. Mandarlo a scuola, in scuole care, spendere per ogni porcheria che hanno gli altri …›» (9-10) [«‹Guarder inandret! Am vain l'ova d'agnè. Fer ir in scoulas cheras, der our raps per mincha rüzcha cha'ls oters haun eir …›» (3)].

La posizione di Giachem è frutto della rielaborazione della propria esperienza, da cui nasce il suo ideale. Si tratta di un estremo sconfinamento di orientamento anarchico che acquista un particolare significato in quanto è l'esplicita contrapposizione rispetto alla formazione ricevuta dal protagonista. Lo spiega il narratore nel passaggio seguente, in tono parzialmente critico, come si intende dal termine ‹selvaggio› e dal tono polemico della frase, «avrebbe potuto…». Contemporaneamente il lettore è condotto a riflettere criticamente sul valore effettivo dell'educazione scolastica, poiché la stima verso Gianin scema con il proseguire della sua carriera scolastica:

> Giachem, con tutte le scuole che aveva frequentato, avrebbe potuto istruire un poco Gianet e non educarlo come un selvaggio. Ma non voleva rovinare il suo Gianet, che ammirava più che Gianin, man mano che quest'ultimo progrediva a scuola. (34)
>
> Giachem vess bain, cun tuot las scoulas ch'el avaiva frequento, pudieu sculer ün pô a Gianet e na l'edücher scu ad ün sulvedi. Ma Giachem nu vulaiva ruiner a sieu Gianet ch'el admiraiva dapü cu a Gianin, pü classas da scoula cha quel avaiva passanto. (15)

Quello di Giachem non è dunque un legame cieco a un passato idealizzato che offre sicurezza, né un tentativo di preservare il potere (cfr. Bhabha) di una continuità consolidata; si tratta piuttosto di una scelta fondata sull'esperienza, elaborata consapevolmente. Giachem costruisce la propria identità al di là delle categorie prestabilite, assumendo responsabilmente la decisione di definirsi attraverso esperienze concrete, spesso estranee al contesto originario. Il suo percorso mostra come le radici possano estendersi non solo in profondità, ma anche in ampiezza, attraverso il confronto con l'alterità, consentendo all'individuo di ricostruire un senso

di appartenenza che mantiene il legame con il territorio d'origine, integrando al contempo nuove acquisizioni. Un'identità ampliata si riscontra quindi anche nel caso di Sulvèr, che a prima vista può apparire chiuso in se stesso, ma che in realtà si apre a possibilità di esistenza al di fuori dei canoni del proprio tempo. Klainguti fa sviluppare le vicende in un vero e proprio intreccio attraverso cui ognuna delle realtà concomitanti viene messa in discussione, a partire dalla riuscita del progetto di Giachem. Attraverso lo stratagemma del gemello inufficiale, l'autore trasforma la famiglia Sulvèr in un microcosmo in cui esistono gli stessi confini tra categorie identitarie che regolano la società; la rielaborazione delle dinamiche di tali confini si legge quindi in chiave simbolica come rappresentativa della realtà collettiva. Gianin e Gianet appartengono a due sfere esistenziali distinte e assai differenti, essi sono tuttavia in continuo dialogo: i confini vengono dunque costantemente oltrepassati e la rappresentazione letteraria rende esplicite dinamiche di scambio che nella realtà rimangono invisibili o indicibili. I due gemelli sono curiosi l'uno della realtà dell'altro e lo manifestano già da bambini:

> Gianin andava a scuola, ogni giorno. La sera però, quando tornava a casa, non faceva i compiti: voleva solo andare da Gianet e dal babbo.
> Gianet, invece, avrebbe dato volentieri un'occhiata ai lavori di scuola di Gianin. (36)

> Gianin giaiva a scoula di per di. Ma cur ch'el turnaiva a chesa la saira, nu faiva el forsa lezchas, el vulaiva be ir tar Gianet e tal bap.
> Gianet invezza vess auncha guardo gugent las lavuors cha Gianin faiva in scoula. (16-17)

La convivenza dei due mondi è segnata da rispetto e complicità tra i gemelli, quale testimonianza della possibile esistenza di spazi in cui le differenze coesistono. I gemelli desiderano tuttavia uscire dalla rispettiva posizione per esplorare quella dell'altro, così si scambiano di ruolo. Proprio attraverso il figlio che è cresciuto secondo volontà di Giachem, la voce narrante informa il lettore del fallimento del ‹progetto del padre›:

> Dentro di lui era maturata l'impressione che gli fosse comunque mancato molto della vita con quel suo vivere da selvaggio. A poco a poco gli stava sorgendo il dubbio se suo padre avesse proprio ragione affermando che le scuole fossero la rovina degli esseri umani. Gianin non valeva molto più di lui? Lui non sapeva nemmeno come si prende il treno, che cosa sia un'osteria e come si guarda la televisione. Più rifletteva e più aumentava la ribellione nei confronti di suo padre. (47)

> Aint in Gianet as vaiva madüreda l'impreschiun ch'el vess tuottüna manchanto fich bger da la vita cun quist viver da sulvedi.
> Poch a poch al gnivan dubis, scha sieu bap vaiva propi radschun cun dir cha las scoulas sajan la ruina dals umauns. Nu valaiva Gianin bger dapü cu el? El niauncha nu savaiva cu cha's vo cul tren, che chi es ün'ustaria e cu cha's guarda televisiun. Pü ch'el stüdgiaiva e pü ch'in el creschiva il protest cunter sieu bap. (22)

L'autore riflette sull'impossibilità di estrarsi dalla collettività, ogni individuo ha infatti bisogno di sentirsi inserito e accettato all'interno di una comunità, della quale desidera conoscere le dinamiche e le usanze. Raggiunta questa consapevolezza, il padre si trasforma quindi per Gianet in una sorta di tiranno che l'ha costretto all'ignoranza della vita. Da notare è il fatto che nei frangenti in cui si esplicita la ribellione dei gemelli, la madre non fa parte del discorso. Nonostante la presenza consapevole e paritaria della donna rispetto al marito all'interno della famiglia, quindi, il quadro ideologico rimane inserito in una mentalità di stampo patriarcale, in cui l'azione è cosa da uomini. Anche la mentalità vigente entra nel discorso di Gianet (che pur ne dovrebbe esser stato tenuto lontano) quando egli afferma che Gianin vale più di lui perché è andato a scuola. Il progetto non sembra aver funzionato. D'altra parte, nemmeno l'alternativa conforme alle regole ha funzionato, così in un incrocio di prospettive fallimentari e successo si esplicita il desiderio di Gianin di scambiarsi con Gianet, ribellandosi al sistema in cui è inserito. Il passaggio seguente si riferisce all'inizio della scuola reclute:

> Gianin era stufo. Ormai si era deciso. Ora, già dopo due giorni di scuola reclute: «Basta con questa seccatura. Il liceo è già stato una penitenza. Mi hanno fatto diventare tonto e insicuro.»
> Gianin era dunque il sostenitore più fervente della teoria di suo padre: le scuole rendono sciocchi.
> Era convinto che suo padre avesse tutte le ragioni di apprezzare più Gianet di lui. (41)

> Gianin d'eira stüffi. Uossa s'ho'l decis, uossa, già zieva quists duos dis da scoula da recruts:
> «A fin cun quista seccatura. Il gimnasi am es già sto üna penitenza. Tuct m'hauni fat gnir e melsgür.» – Gianin d'eira nempe l'aderent il pü fervent da la teoria da sieu bap: cha scoulas fatschan gnir tuct. El d'eira eir persvas cha sieu bap avaiva tuotta radschun d'appredscher dapü a Gianet cu ad el. (19)

C'è dunque una prospettiva doppia rappresentata attraverso un ribaltamento rispetto alle aspettative di Giachem: dall'ottica di Gianet il progetto è fallito, mentre da quella di Gianin, l'ideale del padre è giusto e da conseguire.

Interessante è il fatto che i genitori Sulvèr non si accorgano dello scambio tra i gemelli: questi si adoperano in modo da recitare bene la parte dell'altro, Gianin ad esempio si fa un'incisione all'orecchio identica a quella che distingueva suo fratello,[243] parla come lui, «coloriva le sue frasi con le espressioni che occorrevano»

243 Cfr. la cerimonia del battesimo, con cui Giachem segna Gianet con un'incisione: «Giachem cercò il suo coltello da cacciatore, posò il bordo dell'orecchio dell'adorato figlio sul tavolo e vi praticò un'incisione.» (19) [«Giachem ho tschercho sieu curtè da chatscha, ho miss l'ur da l'uraglia banadida cunter la maisa ed ho fat aint ün tagl.» (9)].

(55)[244] per sembrare Gianet, da cui emerge fra l'altro l'importanza del linguaggio quale indicatore di categoria identitaria. Quando Giachem lo viene a sapere,

> era abbastanza fiero per assumere da sé il castigo dello «Stato», se i suoi figli non avessero voluto proseguire con l'inganno che aveva coraggiosamente organizzato a proprie spese.
> «Mi sono preso il diritto di decidere da me, almeno per quanto riguarda la vita di Gianet, ciò che è buono e ciò che è cattivo per mio figlio, invece di farmelo imporre da uno ‹Stat› imbecille e astratto. Ero veramente cosciente fin dall'inizio che mio figlio potesse non essere d'accordo. Ora sono pronto ad assumerne le conseguenze.» (100)

> El d'eira superbi avuonda per piglier sün se il chastih dal stedi, scha sieus figls nu vulaivan continuer l'ingian ch'el avaiva organiso ad egen cuost e curaschi.
> «Eau am d'he piglio il dret da decider eau – almain per la vita da Gianet – che chi es bun e che nosch per mieu figl, impè da lascher dicter que d'ün stedi tuct e abstract. Cha'l figl nu füss forsa perinclet, am d'eiri vairamaing consciaint da prüm innò. Uossa sun eau eir pront da piglier sün me las conseguenzas.» (50)

Si è dunque costretti a riconsiderare l'interpretazione: il progetto di Giachem non è propriamente fallito, se, come lui stesso dichiara, il suo intento era di aprire l'orizzonte dei figli segnalando loro un modello di vita alternativo rispetto alla cieca conformazione sociale (pur attraverso un'iniziale imposizione). Non solo non è fallito: il progetto è riuscito pienamente, se i figli dimostrano di aver compreso gli insegnamenti del padre, e soprattutto di farne uso nel proprio percorso, perpetuando la segreta doppiezza.

> Ma l'intenzione dei figli non era di far rimproveri a loro padre né di rivelare il segreto. Al contrario: durante i seguenti anni di studio furono molto prudenti. I lavori scientifici li pubblicavano esclusivamente sotto pseudonimo. (101)

> Ma que nu d'eira l'intenziun dals figls da fer rimprovers a lur bap u dafatta da tradir il secret.
> Al cuntrari: Ils prossems ans da stüdi d'eiran els zuond precauts. Lavuors scientificas publichaivan els consequentamaing cun ün pseudonim. (50)

In quest'ottica può sembrare illogico che entrambi Gianin e Gianet seguano le orme del padre:

> La vita di Gianin non si era sviluppata in modo molto diverso da quella di Gianet: in pochi anni era diventato anche lui uno scienziato molto ammirato. (110)

> La vita da Gianin nu's vaiva sviluppeda bger oter cu quella da Gianet: Eir el d'eira in pochs ans dvanto ün scienzo fich admiro. (55)

Facendo ripetere ad entrambi i figli l'esperienza del padre, anzi ampliandola (vincono addirittura il Premio Nobel per poi ritirarsi alla fattoria), l'autore

244 Originale in puter: «Gianin cundiva sias frasas cullas expressiuns vulidas». (26)

vuole insistere sull'importanza della libertà ideologica e sembra voler proporre un nuovo modello identitario, in quanto ribadisce il fatto che superare i confini socioculturali non significa necessariamente emigrare definitivamente (anche in senso figurato, ad esempio a livello professionale), ma può diventare un processo di conoscenza che serve, poi, a costruire un rapporto rivalutato con il proprio mondo d'origine, di maggior consapevolezza rispetto ai valori che quel mondo conserva in sé. In questo percorso ciò che si rivela di fondamentale importanza è la coscienza di sé e delle dinamiche interpersonali, la quale si sviluppa non necessariamente all'interno di sistemi predefiniti e detentori del potere, ma attraverso un'autoriflessione che tenda all'equilibrio tra valori della propria tradizione e stimoli esterni legati al contesto.

Conflitto tra progresso istituzionale e libertà individuale

Alla ricerca di tale equilibrio, il discorso letterario di Göri Klainguti si focalizza in particolare sull'aspetto conflittuale tra gli impulsi legati alla modernizzazione e il libero arbitrio del singolo. Il progresso ha infatti agevolato una maggiore organizzazione istituzionale, la quale, in nome di creazione e mantenimento di un efficiente ordine sociale, trova nelle nuove possibilità tecnologiche e nei modelli proposti da una crescente globalizzazione gli strumenti per controllare i cittadini. Almeno così la vede Giachem Sulvèr, il quale avverte il peso dei confini tra modernizzazione e libertà individuale e cerca di varcarli. Sulvèr si fa portavoce di un conflitto ideologico interno alla società, ovvero di un conflitto di mentalità tra contemporanei. In ambiente montano, le dinamiche sociali hanno ritmi e modalità più misurate e più personali rispetto a una dimensione cittadina, nella quale, invece, una razionalizzazione formale e comunicativa sembra necessaria. In ambiente rurale, le novità tecnologiche si diffondono più lentamente e di conseguenza l'adattamento a nuovi sistemi, ancora poco utilizzati, come i formulari compilati al computer, risulta più difficile. Ne deriva una maggiore resistenza all'innovazione, almeno in quella parte della collettività che preferisce mantenere le abitudini consolidate. La posizione di Sulvèr è peculiare: pur non rappresentando il modello sociale tradizionale, ne difende i valori attraverso il proprio ideale. Egli rimprovera i suoi concittadini di «scimmiottare ogni moda moderna» (10)[245] e prova un «astio furioso […] nei confronti delle istituzioni burocratiche» (9)[246] e dei loro funzionari, a cui pone una resistenza incondizionata.

La critica nei confronti dello Stato e di chi gli obbedisce è simboleggiata dal contrasto che l'autore propone tra il protagonista Giachem Sulvèr e il suo anta-

245 Originale puter: «schimgiotter tuot las modas modernas». (3)
246 Originale puter: «rabgias furibundas […] areguard instituziuns bürocratas». (*Ibidem*)

gonista principale, il segretario della cancelleria Duri Capunt. Capunt è il rappresentante per eccellenza del successo del sistema istituzionale, infatti è famoso per il suo ordine esemplare,

> si serviva tanto bene e in modo tanto coscienzioso degli apparecchi che le più alte autorità l'avevano designato come uno dei segretari più abili. (18)
>
> El serviva las apparaturas uschè conscienzchusamaing e bain, cha las instanzas pü otas il vaivan registro scu ün dals administraduors ils pü capabels. (8)

Capunt crede fermamente nell'efficienza della tecnica ed è entusiasta di poterla utilizzare, osanna infatti le capacità del *compiuter*[247] e comunica il più possibile tramite telefonvisione (24).[248] Da notare la scrittura fonetica del termine inglese: un ulteriore atto di sovversione rispetto alle innovazioni tecnologiche e alla globalizzazione, che qui si traduce nel rifiuto di adottare una terminologia che è estranea alla propria lingua. Il neologismo *telefonevisiun* (telefonvisione), inoltre, è un neologismo che esprime un concetto moderno e suggerisce qualcosa di complicato e invasivo, unione del sentire e vedere. Dall'ottica odierna si può affermare inoltre che la *telefonvisione* non sia soltanto un neologismo, bensì una sorta di profezia tecnologica da parte di Klainguti.

Il segretario conosce Giachem sin dai tempi del liceo,[249] detesta il suo spirito libero e ribelle, in particolare «Duri era seccato che questo Giachem non avesse voluto attenersi ai termini»[250] e spera fortemente di coglierlo prima o poi in fallo: «Questo è un tipo intelligente e istruito ma strafottente all'estremo. Col tempo gli occorrerà una lezione».[251] L'autore introduce in tal modo una struttura sociale basata su differenze culturali, impersonificate dai due personaggi in contrasto: egli fa assumere a Capunt il ruolo di giudice, colui che sa cosa è giusto o sbagliato e che detiene il potere sanzionatorio. L'arma della punizione viene utilizzata quale strumento di esercizio del potere, che la cultura ‹superiore› ha il diritto, se non il dovere, di usare nei confronti della cultura subordinata, che ha un valore inferiore. Si parla nello specifico di sussidi agricoli per i quali i contadini devono inoltrare dei formulari, che arrivano alla cancelleria sempre in ritardo o all'ultimo momento. Capunt ha trovato una soluzione punitiva grazie al potere decisionale che gli viene conferito dalla sua funzione amministrativa:

247 Così nel testo.
248 Neologismo, in puter: *telefonevisiun*.
249 Cfr. Klainguti, *Marcel Dupond e i gemelli criminali*, 2016, cit., p. 24.
250 Ibidem. Originale puter: «Duri d'eira secco cha quist Giachem nu's vaiva savieu tegner vi dals termins». (11)
251 Originale puter: «Que es ün tip intelligiaint e sculo, ma strafottent our da tuot las bottas. A quel tuocha plaunet üna lecziun». (11)

> A poco a poco li conosco, i nostri abitanti, soprattutto i contadini: quando si tratta di incassare sanno perfettamente leggere le date prescritte. Fanno ancora un po' fatica a pagare; ma da quando ho introdotto gli interessi del 15% per le fatture non saldate, gran parte di loro sono migliorati. (21-22)
>
> Eau cugnuosch plaunet nossa populaziun, pustüt a noss purs: Scha que as tratta da survgnir raps, schi saun els ler stupend las datas prescrittas. Be per pajer hauni auncha difficulteds; ma daspö cha d'he introdüt il fit da 15% per quints na pajos, as haun ils bgers megldros. (10)

Sulvèr non è tra questi, egli non ha intenzione di lasciarsi ricattare dal sistema e, vedendo che i suddetti formulari sono un modo da parte delle istituzioni di controllare la vita privata del singolo, preferisce rinunciare ai sussidi pur di proteggere la propria indipendenza.

> «Completarle una bella merda. […] Vadano a farsi friggere, i sussidi. Se lo fanno per ficcare il naso nei fatti miei, si risparmino quei ridicoli quattromila franchi che mi versano. Possiamo tirare avanti anche senza quei soldi». (9)
>
> «Üna merda implir our. […] Eau lasch tschüvler las subvenziuns. Scha vöglian controller mincha tof cha tir, schi cha laschan sainza der quels ridiculs quatter milli francs. Nus essans buns da'ns trer tres eir sainza quels». (3)

L'autore sottolinea la correlazione strutturale tra istituzioni e meccanismi di controllo e, lasciando sfogare sia la rabbia di Giachem che la frustrazione di Capunt, mette in primo piano i conflitti di mentalità interni alla comunità. Quest'ultima citazione delinea, inoltre, un quadro dell'organizzazione sociale del Grigioni, rafforzando al contempo la volontà oppositiva del protagonista e il suo forte idealismo, per il quale è disposto a pagare un prezzo non indifferente. Il sistema di differenze culturali inizia qui a modificarsi, in quanto esiste un'interazione: Capunt, quale rappresentante delle istituzioni, si sente minacciato dall'atteggiamento di Giachem, che non solo si comporta in maniera anticonvenzionale, quindi antisociale e perciò errata, ma mette addirittura in dubbio la sovranità dello Stato. Descrivendo il comportamento di Sulvèr, Capunt mette in discussione anche l'interdipendenza tra individualità ed egoismo, nonché tra società e responsabilità sociale: la decisione di ritirarsi nella fattoria ereditata, non guadagnata da sé, e dedicarsi all'attività di contadino è, nell'ottica di un uomo che crede fermamente nella modernità e nella giustezza delle istituzioni, un atto di sconsiderato egoismo piuttosto che un coraggioso modo di realizzare la propria individualità. Sulvèr è rappresentato da Capunt come un parassita sociale, poiché non restituisce alla collettività ciò che ha acquisito tramite il sistema educativo: un percorso reso possibile non solo dalle sue capacità, ma anche dalle risorse e dalle opportunità garantite dallo Stato, che ora appaiono vanificate dal suo atteggiamento.

> «Questo asociale!» Pensò Duri. «Ha ottenuto la maturità con nota sei in tutte le materie scientifiche. Nelle lingue […] era più che talentuoso. Dopo la maturità studia storia e chimica. Lo Stato gli ha facilitato questi studi. Il ringraziamento di quest'individuo maleducato è che ora non lavora assolutamente per l'umanità: non appena ha ricevuto il diploma, con eccellenti risultati, si capisce, il nostro egoista si piazza nella fattoria fuori paese che ha ereditato e fa il contadino». (24-25)

> «Quist associel!» ho pondero Duri. «Fo üna matura cun sesers in tuot ils rams matematics. In linguas […] d'eira el pü cu be duno. Zieva la matura stüdg'el istorgia e chemia. Il stedi l'ho pussibilto quists grands stüdis. La grazcha da l'individuum melprüvo es quella ch'el nu lavura uossa ün strich per l'umanited: Apaina arvschieu il diplom – cun grand success, s'inclegia – as chesa nos egoist aint ill'acla erteda e fo da pur». (12)

Capunt dovrebbe incarnare l'uomo moderno, da un'ottica progressista sarebbe dunque l'eroe della situazione: l'autore, invece, non gli conferisce questa funzione, presentando piuttosto la sua inflessibilità e il suo desiderio di controllo. «Capunt era fiero di aver raggiunto una così buona disciplina in seno alla popolazione» (22).[252] Tuttavia, viene deriso da Sulvèr, che riesce a nascondergli un figlio, viene disprezzato da Giachem in quanto rappresentante dell'amministrazione statale e viene implicitamente criticato anche da un'inserzione autoriale, in cui il narratore lo descrive così: «Duri Capunt – un ammiratore dell'umanità descritta in ‹1984› – si perdeva talvolta nelle visioni delle possibilità tecniche.» (22), [«Duri Capunt, ün admiratur da l'umanited, cu ch'ella es descritta in ‹1984›,[253] as perdaiva minchataunt in visiuns da las pussibilteds da la tecnica.» (10)].

Ciò che Capunt osanna, Sulvèr lo detesta. In particolare l'uso dei progressi tecnologici a favore di un controllo su intere collettività, che comporta una limitazione della libertà del singolo. Sulvèr non scappa ignorando la realtà, anzi, è cosciente dell'autorità dello Stato ed è dunque inserito in un sistema di differenza culturale in cui si trova dalla parte dei deboli. Davanti all'oppressore, che egli riconosce nello Stato e in particolare nel sistema istruttivo, Sulvèr escogita un'alternativa e, inoltrandosi in uno spazio ibrido, scavalca i limiti della differenza creandosi una realtà parallela: l'educazione del figlio che ‹non esiste›, un interstizio entro cui elaborare una nuova strategia del sé, un'identità che va oltre le categorizzazioni ufficiali. Lo spiega ai propri figli:

> Aveva spiegato loro che cosa fosse lo «Stato», aveva parlato di Duri Capunt e aveva mostrato loro ciò che lo Stato permette e vieta, e ciò che era permesso e vietato da parte sua. (35)

252 Originale puter: «Duri Capunt d'eira superbi d'avair ragiunt üna disciplina uschè buna tar la populaziun». (10)

253 George Orwell: «1984», nota nel testo.

> El als vaiva declaro che chi'd es il stedi, vaiva quinto da Duri Capunt e musso che cha'l stedi permetta e scumanda, e che chi'ls d'eira permiss e scumando dad el our. (16)

Il mondo parallelo in cui vive il gemello ‹mai nato› non è completamente estraneo all'altro mondo, di cui fa parte il gemello ufficialmente esistente; anzi, come già osservato, i momenti di contatto tra Gianin e Gianet sono caratterizzati da curiosità e rispetto reciproco. La diversità dell'educazione dei due ragazzi diventa punto di forza e base per la costruzione di un nuovo modello di convivenza e interazione tra ideologie e aspirazioni diverse, che l'autore sembra voler proporre a dispetto dell'univocità proposta dallo Stato. Quest'ultimo viene impersonificato dalla figura degli psicologi (prossima citazione), ulteriori membri istituzionali che giudicano e tentano di indirizzare il comportamento altrui. Il processo avviato dal riconoscimento di una differenza culturale può dirsi qui concluso: non attraverso la cancellazione della differenza stessa, ma grazie all'arricchimento generato dalla coesistenza con l'alterità. Klainguti descrive così questo modello ideale, simboleggiato dai due gemelli:

> Almeno non litigavano molto. Contrariamente alle costatazioni degli psicologi secondo cui i gemelli monovulari litigano spesso e non si possono sopportare, con i due Sulvèr non era così. Gianin ammirava Gianet, e Gianet ammirava Gianin, senza limiti. Erano amici tanto per la burla quanto per i fatti seri. Del resto, Giachem era convinto che fosse così grazie all'educazione diversa di ognuno dei due. (35)

> Almain nu faivan ils duos bgera dispütta, cuntrariamaing a las constataziuns dals psicologs cha dschimels sviluppos our d'ün öv hegian suvenz dispütta e nu's possan ster our.
> Tals duos Sulvèrs nu d'eira quelo, scu dit, il cas. Gianin admiraiva a Gianet, e Gianet admiraiva a Gianin e que sainza fin ne cunfin. Els d'eiran duos amihs per skerz e per seri. Giachem d'eira dal rest persvas cha que d'eira dad ingrazcher a l'educaziun differenta. (16)

Se questo modello nel microcosmo *famiglia Sulvèr* sembra funzionare, nel contesto sociale rimane tuttavia un'utopia: le differenze sono in trasformazione, ma non ancora in dialogo costruttivo tra loro. Tornando a Capunt, egli non è solo simbolo dell'istituzionalità, è anche portavoce di quella parte della comunità che tende a idolizzare qualsiasi progresso della modernità, guardando alla realtà contadina con disprezzo, poiché considerata inadeguata ai tempi. Nel seguente passaggio vediamo infatti come Capunt non parli di un caso singolo, ma di un problema generale che riguarda qualunque funzionario (rappresentante della sua categoria identitaria) costretto a lavorare a contatto con il mondo contadino (rappresentante di un'altra categoria identitaria).

> «Il lavoro più noioso è sempre con questi contadini», mugugnava Duri Capunt. «La comunicazione fra esseri umani funziona ormai senza intoppi da Pechino alla Terra del Fuoco, in fondo all'America, ma dalla nostra cancelleria comunale a Luzi Grand o a Clo Gisep non si riesce a stabilire una comunicazione sufficiente. […] Da quando la teoria dell'informazione ha sviluppato modelli per amministrare una comunità in modo ideale, dovremmo introdurre linee di comunicazione diretta da ogni casa al nostro ufficio. Il telefono come sistema d'informazione ha ormai raggiunto i suoi limiti, la posta è troppo lenta e la trasmissione dell'informazione tramite privati costituisce la peggior offesa nei confronti di un'amministrazione, nel nostro secolo di satelliti, compiuter e raggi laser…» (21-22)
>
> «Il pü lungurus es que bain adüna cun quists cuntadins», marmugnaiva Duri Capunt. «La comunicaziun traunter ils umauns funcziuna hoz sainza disturbis da Peking fin al Cap Fireland giosom l'America. Ma da nos büro cumünel fin tar Luzi Grand u Clo Gisep nu's rabaglia no üna comunicaziun sufficiainta. […] Daspö cha la teoria d'infurmaziun ho sviluppo models cu cha's po administrer üna cumünaunza in möd ideel, stuvessans eir nus introdür lingias da comunicaziun directas da mincha chesa a nos büro. Il telefon es ün mez d'infurmaziun bger memma restret, la posta vo memma plaun ed il transport d'infurmaziun per mez da persunas privatas es l'offaisa la pü tagliainta invers ün'administraziun in nos tschientiner da satellits, compiuters e razs da laser…» (9-10)

Sulvèr considera invece questa svolta radicale verso un'organizzazione tecnico-sociale come una minaccia per l'identità culturale e territoriale. Ricambia il disprezzo nei confronti dei rappresentanti istituzionali, in primis Capunt, e lo esprime senza mezzi termini, attraverso un linguaggio volutamente diretto, a tratti volgare, interpretabile come un'affermazione d'appartenenza a una realtà rurale ben definita: «questi salami dell'amministrazione, questi cretini infami» (9) [«Tamazis infams, quists pizochels da l'administraziun» (3)]. Capunt si esprime con toni più controllati, almeno fino a quando la gerarchia delle differenze culturali regge: «Una fiamma di odio e di delusione si accese nel petto di Duri, ma aveva troppo autocontrollo per perder la faccia.» (30) [«Aint il bruost da Duri ardaiva üna flamma dad ödi e dischillusiun. Ma el d'eira bger memma controllo per perder sia fatscha.» (14)]. Il suo disprezzo nei confronti dei contadini è tuttavia profondo e si estende anche a un ulteriore aspetto: la dimensione fisica del lavoro agrario, che egli contrappone alle abitudini di un ambiente moderno e più ‹civilizzato›. Lo spiega il narratore quando afferma: «Duri Capunt prese il plico di formulari e li ripassò a uno a uno. Secondo il contadino che l'aveva firmato, teneva il foglio con più o meno schifo.» (24) [«Duri Capunt ho piglio il plic da formulers e'ls ho repassos ün per ün. Seguond che pur chi'l avaiva segno, tgnaiva el il fögl cun pü s-chif u main.» (11)]. Si tratta di un ulteriore elemento con cui l'autore sottolinea la divisione sociale creata dalle differenze culturali di mondi che condividono il medesimo spazio di esperienza, ma si sviluppano in direzioni divergenti.

Sulvèr non solo disprezza le istituzioni, ma le vede quale vero e proprio pericolo, come afferma nel passaggio in cui storicizza la narrazione servendosi, tra l'altro, di un riferimento intertestuale a *Il commissari da la cravatta verda* di Reto Caratsch (testo romancio che tematizza le relazioni culturali ed economiche del Grigioni):[254]

> Allora i soldi esteri erano il gran pericolo, oggi sono le nostre istituzioni. Oggi siamo tutti sotto il controllo del compiuter, indipendentemente dal fatto che ci occupiamo di quegli affari o no. Gli affaristi e i politici e perfino i giudici usano e abusano senza rimorsi di coscienza dell'informazione raccolta in quei macchinari. (13)

> Scha quella vouta d'eiran ils raps esters il grand prievel, schi hoz sun que las egnas instanzas.
> Nus essans hoz tuots suot controlla dals compiuters («computer»), cha'ns masdans i'ls affers u na. Ils afferists e'ls politikers e perfin ils güdischs faun adöver da l'infuormaziun ramasseda in quellas maschinas sainza remuors da conscienza. (5-6)

Giachem non crede che la mancanza di istruzione sia necessariamente uno svantaggio rispetto all'esperienza di vita. Al contrario, senza l'indottrinamento c'è maggior libertà di basarsi sulla naturalezza dell'istinto, come nel caso della moglie, che descrive così: «Certo, non aveva letto libri sull'educazione né era interessata a quelle teorie, ma aveva un giudizio naturale su queste cose.» (13-14) [«Ella nu vaiva forsa let cudeschs d'educaziun ed as deda giò cun teorias, ma ella avaiva ün güdizi natürel per da quistas chosas.» (6)]. Anche il valore e la trasmissione del sapere popolare quali elementi identitari stanno a cuore a Sulvèr, il

> farsi scrupoli di istruire troppo poco i loro bambini. […] Nessuno si preoccupa che, un giorno, il proprio figlio gli rimproveri magari di non avere potuto imparare ad andare a caccia e ad arrampicarsi sugli alberi, a seguire le tracce dei cervi e a scorgere il passaggio di un gatto selvatico. Di quello non si preoccupano, questi salami. Nutrirsi di camosci, sapere come piazzare le trappole, andare a piedi nudi per le pietraie, ecco le scienze più ricercate del nostro secolo… (34)

> Els as faun scrupels da der memma pocha scoulaziun a lur iffaunts. […] Cha l'iffaunt fatscha forsa pü tard rimprovers da nun avair pudieu imprender ad ir a chatscha ed a rampcher sü per la bos-cha, a savurer stizis da tschiervs e ler la passiva d'ün giat sulvedi, nu's fauni pissers, quists salams. As nudrir da chamuotsch, savair metter traplas, girer a pè nüd tres la grippa, que sun las scienzas las pü retscherchedas in nos tschientiner… (15-16)

La conoscenza di ambiente e territorio è qui espressa in termini culturali, viene cioè considerata un patrimonio irrinunciabile all'interno di una dimensione identitaria autentica. Gli attriti di mentalità che vengono tematizzati rappresentano,

254 Caratsch Reto, *Il commissari da la cravatta verda*, Celerina, Uniun dals Grischs, 1952, ivi, p. 13, nota nel testo.

generalizzando, le reazioni differenti di chi teme di perdere la propria libertà affidandosi al controllo da parte di una società modernizzata, da una parte, e chi, dall'altra, vuole costruirsene una nuova sulla base del progresso. Sono questioni identitarie che coinvolgono faccende collettive, come ci vuol far capire l'autore con una contestualizzazione storica, ovvero il dibattito sull'obbligo della scuola materna (cfr. 11). È un riferimento che crea, per il lettore di allora, una relazione che investe di attualità la narrazione, mentre apre al lettore di oggi una finestra sulla realtà storica di un'epoca.

Se il discorso letterario concede a Giachem Sulvèr la realizzazione del suo ideale, pur attraversando numerose peripezie che lo mettono in discussione e in pericolo, Capunt, invece, diventa vittima della sua stessa mentalità. Il segretario ha poca fiducia in Sulvèr e fiuta la stranezza di determinate situazioni, ma non viene creduto dagli altri, anzi, vista la sua persistente credenza in fatti assurdi, viene addirittura internato in una «‹clinica neuropsichiatrica› – ciò che significava: in una prigione per malati mentali» (85) [«‹clinica da terapia›, – que chi signifi-chaiva: In üna praschun per amalos da spiert» (41)]. Viene percepito come poco lucido, poiché sta sempre in ufficio, «un classico caso dei nostri tempi in cui lo stress è onnipresente: si è dedicato al lavoro in modo troppo fervente…» (87) [«ün cas classic per nos temp da stress: El s'ho miss aint memma ferm per la lavur…» (42)]. Si attua un ribaltamento della situazione, per cui Duri Capunt diventa il sovversivo, il parassita che lavora a spese dello Stato senza produrre in maniera efficiente, perché nevrotico. Egli viene accusato da parte dello Stato, di cui lui era finora rappresentante, di ciò di cui lui stesso accusava Sulvèr. Lo racconta la voce narrante: Capunt viene «semplicemente internato perché lo Stato non può permettersi di mantenere un uomo nevrotico e confuso come amministratore comunale» (86),[255] è punito quindi dagli stessi organi istituzionali di cui si era servito lui stesso per punire i contadini e mantenere l'ordine sociale. Il conflitto tra ordine statale e ribellione individuale è trasposto qui alla posizione del narratore autoriale, che lo decostruisce attraverso il ribaltamento.

L'autore sembra voler insistere sulla fluidità del confine tra istituzionalità e anarchismo, tra libertà individuale e obblighi sociali, in quanto conclude la storia con un finale metanarrativo attraverso cui aggiunge una dimensione all'intera vicenda: Capunt, uscito dalla clinica, scrive un romanzo in cui spiega il progetto di Giachem Sulvèr in una realtà fittizia, perché una storia tanto inverosimile la crederebbero soltanto frutto della sua follia. Alla fine è quindi proprio Capunt, l'antagonista, l'unico a comprendere come sia davvero andata la vicenda di Sulvèr. Concedendogli la paternità autoriale, Klainguti sembra, da un lato, voler restitu-

255 Originale puter: «Interno è'l gnieu per l'unica radschun cha'l stedi nun as po praster d'avair ün hom neurotic e confus illa pusiziun dad administradur d'üna vschinauncha». (42)

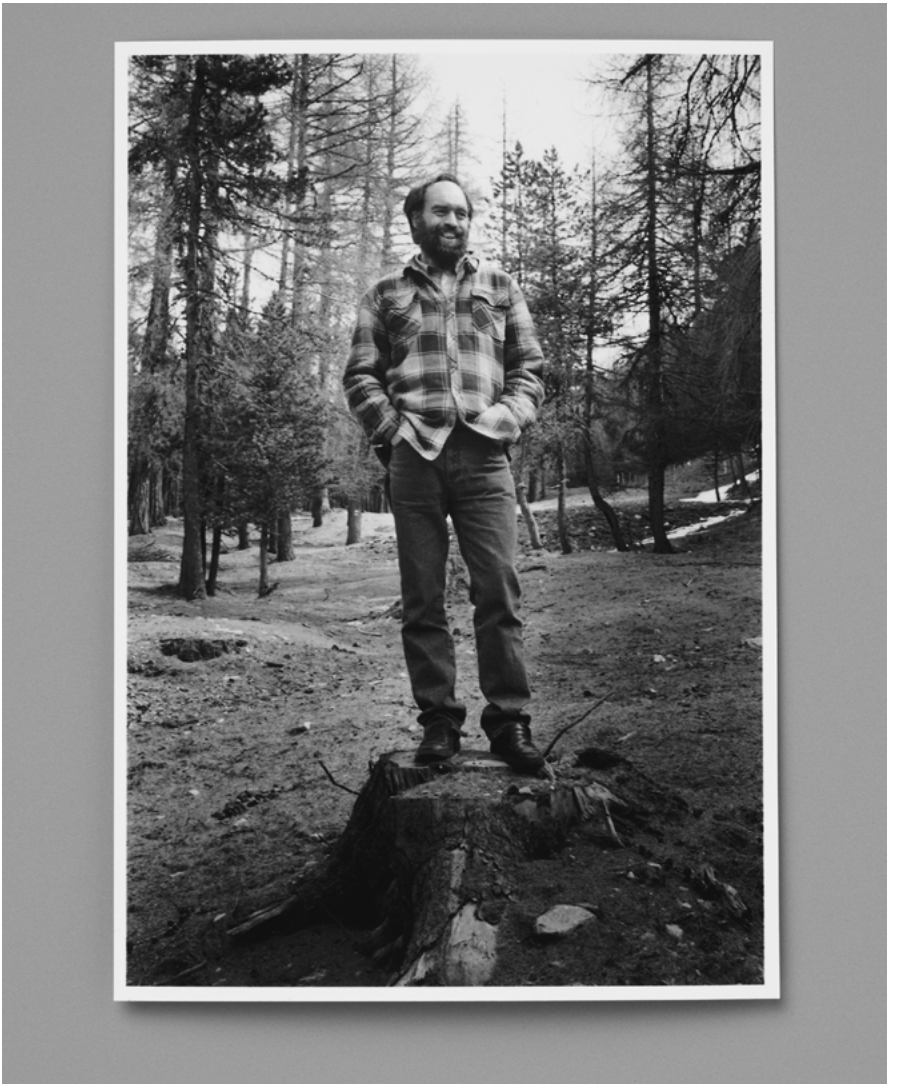
ire al personaggio una dignità ormai perduta; dall'altro, ne ridicolizza i tentativi di fare giustizia, caricandoli di una serietà che, nel contesto narrativo, si rivela ironica. Capunt si prende una rivincita nel finale del metaromanzo, inserendo il senso di colpa come strumento punitivo, nonché simbolo di una presunta superiorità di chi ‹detiene il potere della verità› rispetto a una categoria considerata ‹inferiore›, a cui appartengono i gemelli: essi, infatti, finiscono per vergognarsi delle proprie azioni davanti al mondo. Capunt riafferma in tal modo la propria ideologia: non si è evoluto, non è cambiato, ma rimane ancorato a una visione gerarchica che gli consente di ribadire il potere istituzionale di giudicare e punire. Nel romanzo di Klainguti, invece, questo meccanismo non si realizza, non c'è né vergogna, né pentimento. Al contrario, tutti i Sulvèr si mostrano forti nella consapevolezza della propria identità ritrovata: un'identità ibrida, realizzabile solo all'interno di un terzo spazio in cui le categorie culturali si confrontano, si intrecciano e, nella loro interazione, nella loro contaminazione reciproca, aprono la possibilità di una soggettività fluida, capace di sfidare i confini etici e culturali convenzionali. L'autore crea per il suo personaggio Giachem un luogo fittizio in cui la sovrapposizione identitaria, incarnata simbolicamente dai gemelli, non annulla le differenze, ma le mette in dialogo: «Si assomigliavano tanto che non riusciva a distinguere Gianin e Gianet, il permesso dal proibito per così dire.» (27) [«Els d'eiran uschè sumgiaints, ch'el nu savaiva disferenzcher traunter Gianin e Gianet, per uschè dir traunter permiss e scumando.» (12)]. L'esistenza di quest'ultima dicotomia segnala, tuttavia, l'impossibilità di astrarsi completamente dal contesto, poiché le due istanze non possono esistere indipendentemente l'una dall'altra. Klainguti propone in tal modo un modello di individualità che mette in discussione le forme di potere rappresentate dalle istituzioni senza ricadere in un'opposizione rigida, ma è piuttosto orientato a un'apertura culturale capace di evitare il rischio di una mentalità chiusa e autoreferenziale. Si può affermare che l'autore vada così oltre il suo personaggio, nel senso che apre l'orizzonte oltre i confini delineati dall'inflessibilità oppositiva di Giachem. Lo fa servendosi della figura di Babina, in particolare per quanto riguarda la questione della lingua: Babina si oppone all'esclusività del romancio rispetto alle altre lingue imposta da Giachem, sostiene inoltre la curiosità di Gianet insegnandogli a leggere, perlomeno il romancio.

Si tratta di aspetti legati alla tematica dei confini linguistici, che, per agevolare la linearità del discorso, affronterò più approfonditamente nel paragrafo *Voci di identità*.

Concludendo: spunti per nuove strategie del sé

Partendo da un confronto tra due testi apparentemente lontani tra loro, ma inscrivibili nel medesimo spazio d'esperienza, l'analisi ha portato a evidenziare alcune caratteristiche salienti del discorso culturale grigionese nei decenni del dopoguerra. Delineando i paradigmi delle due collettività, quella grigionitaliana degli anni Trenta/Quaranta (di *Malìa*) e quella delle valli in cui il romancio si interseca con lo svizzero tedesco degli anni Settanta (a cui si riferisce *Gian Sulvèr)*, entrambe fortemente orientate verso l'organizzazione produttiva della società, i testi propongono modelli per superare i confini sociali e sviluppare nuove strategie di costruzione del sé. I personaggi vengono ripresi in un processo di autoriflessione, alla ricerca di una consapevolezza che si traduce in rifiuto e fuga da meccanismi interpersonali prestabiliti e inflessibili. Sono modelli che riprendono in toni paralleli il topos dell'*anticonformista ribelle*, l'*Aussteiger*, impersonificato da una parte da Gino, che espatria pur di non sottostare al sistema paterno, e dall'altra da Giachem Sulvèr, il quale lotta contro le istituzioni per garantire la libertà ideologica, sia propria che dei suoi figli. Focalizzando il discorso su *Gian Sulvèr* di Göri Klainguti, si sono potute indagare in dettaglio le dinamiche interne della società grigioromancia degli anni Settanta. Ne è emerso il conflitto ideologico rispetto al progresso tecnico, che da una parte agevola le attività istituzionali, dall'altra genera un controllo da parte dello Stato sull'individuo, condizionandone la libertà. Si è inoltre osservato come il ruolo della donna assuma, in questo contesto, caratteristiche differenti rispetto alla realtà grigionitaliana degli anni Quaranta: la moglie di Sulvèr, madre dei gemelli, è dotata di un'identità esplicitamente rappresentata, che le consente di partecipare attivamente al dialogo culturale. Fulcro della narrazione rimane il conflitto identitario di Giachem: esso si materializza nell'escamotage del gemello nascosto e nella creazione di un microcosmo familiare indisturbato, ma anche nella rivalità con Capunt, cui il personaggio non può sfuggire.

Leggendo i testi da un'ottica culturale, quali singoli tasselli di un lungo percorso storico e rappresentativi di una specifica epoca, è interessante osservare come i confini tracciati da valichi di frontiera, differenze linguistiche e culturali-ideologiche siano costantemente rappresentati nella letteratura, sia quali contorni di realtà sociali, sia, se varcati, quali punti di passaggio e interazione, nella costante necessità di non accettare passivamente una fissità creata dall'esterno, ma di contribuire col proprio sentire individuale al processo storico collettivo. Sulla base di questi risultati e nella convinzione che gli elementi di contatto tra i rappresentanti del corpus selezionato non siano casuali, bensì tratti caratterizzanti delle identità grigionesi del periodo dato, nel prossimo paragrafo l'attenzione si sposta sulle differenze che emergono nel medesimo contesto, focalizzandosi quindi sull'elemento di disomogeneità proprio dello spazio d'esperienza Grigioni.



Ill. 19: Göri Klainguti ritratto da Yvonne Böhler nel 2002.



Ill. 20: Copertina del racconto breve «Gian Sulvèr» di Göri Klainguti, pubblicato nel 1977 presso l'Uniun dals Grischs nella collana «Chasa Paterna». Realizzata dall'autore stesso, la copertina riflette una marcata autonomia autoriale coerente con la concezione della narrazione.

La disomogeneità del microcosmo Grigioni. Ponti tra differenze culturali

Le indagini hanno finora dimostrato come la molteplicità identitaria caratteristica del microcosmo Grigioni sia un punto focale anche delle sue letterature: letterature dalle molteplici identità, che richiedono un'indagine non solo delle analogie, che mettono in luce gli elementi di condivisione, ma anche delle differenze culturali espresse nei testi. Ne affiora una rete relazionale polivalente, in cui affinità e contrasti rispecchiano le dinamiche della società e del suo vissuto storico, confermandone la disomogeneità culturale. È ciò che desidera dimostrare il presente paragrafo attraverso l'indagine sulla raccolta *Ponti* di Paolo Gir. Autore grigionese romancio-italiano, Gir si forma sui modelli classici della tradizione letteraria italiana durante i suoi studi in Italia, ritorna poi nel Grigioni e trascorre la vita a Coira, dove, accanto alla scrittura, svolge una ricca attività di operatore culturale. Nonostante si tratti di una figura autoriale dalla quale si prendono le distanze rispetto alla concezione dell'intellettuale ‹di prestigio› e poeta eletto,[256] risulta proficuo evidenziare la coesistenza, nel medesimo contesto socio-territoriale, di modelli intellettuali profondamente differenti (si pensi a Klainguti, ad esempio). Si intende inoltre valorizzare alcuni aspetti tematici e simbolici significativi che Gir rielabora in *Ponti*, leggendo il testo al di fuori del possibile condizionamento interpretativo legato alla figura dell'autore.

Gir utilizza l'immagine del ponte come simbolo ambivalente di unione e di separazione, un luogo che collega ma, allo stesso tempo, pone distanza tra due realtà. I *Ponti* di Gir sono metafore per i rapporti interpersonali, che attraversano il tempo e mettono in relazione mondi lontani. Il filo conduttore della raccolta è il conflitto tra identità individuale e struttura sociale, dal quale si crea un distacco che porta a uno sconfinamento. È una tematica ricorrente nelle letterature grigionesi, che, assieme alla condivisione spazio-temporale, crea punti di contatto intertestuali e giustifica una lettura di stampo comparativo. Se le affinità tra *Malìa* e *Gian Sulvèr* hanno messo in evidenza l'esistenza di una continuità tematica, nonostante la distanza temporale tra le opere (1949 e 1978), nel caso di Klainguti e Gir affiora la discontinuità culturale. *Ponti* e *Gian Sulvèr* sono legati da una doppia corrispondenza: oltre a quella tematica, condividono anche il periodo di pubblicazione (rispettivamente 1977 e 1978), per cui la contemporaneità di differenze risulta particolarmente evidente. Da prospettive diverse, determinate dal contesto formativo e operativo degli autori, i due testi rielaborano la rappresentazione del conflitto interiore tra il desiderio di integrazione in una determinata

256 Cfr. a tal proposito: Gir Paolo, *Discorso per i 75 anni del PGI*, in «Quaderni grigionitaliani», n. 62, 1993, pp. 99-100, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=qgi-001:1993:62::421#108 [ultima consultazione: 7.1.2025].

società e il senso di appartenenza a un modello identitario che non vi si conforma. È ricorrente, inoltre, la discussione sui fattori esterni che, nella seconda metà del secolo scorso, influiscono sulla società modificandola, e che di riflesso hanno un impatto determinante sull'individuo. Tra questi le conseguenze del progresso tecnologico e i modelli socioculturali tesi alla globalizzazione, i quali sono in aperto contrasto con il senso di appartenenza legato al territorio alpino. In *Ponti*, Paolo Gir utilizza inoltre strategie narrative che ricordano i racconti giovanili di Alice Ceresa, in cui il sottile confine tra realtà e sogno apre spazi identitari ibridi e alternativi, nonché il materiale narrativo legato fortemente al ricordo di stampo autobiografico, che conduce a una riflessione affine a quella proposta da Ketty Fusco ed Erica Pedretti. Le dinamiche familiari, inoltre, si stagliano come un filo conduttore che attraversa le letterature grigionesi dell'epoca.

La lettura desidera mettere in evidenza la centralità di rappresentazione e decostruzione di una serie di confini comportamentali e morali, che sono parte del patrimonio identitario dei protagonisti e costituiscono il nucleo del discorso letterario. L'indagine si concentra in particolare sulla prima sezione del libro, il primo raggruppamento di brevi racconti dal titolo *Eros,* nei quali le circostanze reali si intersecano con la dimensione onirica liberando una forza evocativa che, astraendo i personaggi dalle contingenze, dà libertà d'espressione alle sfere più intime della loro psicologia, mettendo in luce i confini sociali e culturali che regolano le dinamiche del contesto, e che si riflettono sull'individuo.

Ancor prima di iniziare l'effettiva lettura del libro, si è colpiti dalla lapidarietà delle prime pagine, nelle quali vengono presentate le coordinate del percorso che il lettore sta per intraprendere: un percorso di continuità tra elementi di differenza, come suggerisce simbolicamente il titolo *Ponti*. Nella pagina seguente al titolo, l'epigrafe «Costruire un ponte per fermarsi un attimo sul fiume che passa»,[257] mette a fuoco il carattere riflessivo delle storie che seguono: la volontà di creare un collegamento tra spazi separati tra loro ha come obiettivo, infatti, il fermarcisi sopra per osservare la vita che, sotto, scorre. Metaforicamente esprime cioè l'intenzione di creare uno spazio che vada oltre i confini delle contingenze (i confini tracciati dal fiume), un terzo spazio in cui sia possibile astrarsi temporaneamente dal fluire inesorabile dell'esistenza (simboleggiata dallo scorrere del fiume) per riflettere sul ‹passare›, cioè sia sull'attimo caduco della vita, che sul suo movimento interno, quindi sul suo significato. I *Ponti* di Gir sono un atto simbolico di collegamento di differenze al servizio di una ricerca esistenziale. Girata la pagina, si trova il titolo della prima raccolta di brevi racconti, *Eros*, termine dal forte impatto emotivo, in quanto simbolo delle forme passionali del desiderio e dell'amore, che implica un'unione tra elementi di carnalità e di spiritualità. Se a primo impatto

257 Gir Paolo, *Ponti*, Lugano, Cenobio, 1977, cit., p. 5.

la pertinenza del tema ‹erotico› può sembrare inaspettata, leggendo i sottotitoli della raccolta si intravede il terreno su cui lavora l'autore: egli mette al centro del discorso spazi morali, rappresentati simbolicamente dall'amore, dall'inconscio,[258] dalla religione e dall'appartenenza familiare, ognuno dei quali è necessariamente legato a fattori che coinvolgono sia la materialità che l'intangibilità, ed è quindi investito della stessa ambivalenza dell'Eros. Essi sono: *Un sogno*, *L'adulterio*, *Il vate*, *Evviva Gesù*, *La processione* e *Quando pioveva*.

Ponti di Paolo Gir. *Un sogno*

Il primo racconto, *Un sogno*, crea un ponte tra due dimensioni dell'io, mettendo al centro dell'attenzione la relazione tra realtà ed esperienza onirica. L'incipit è ingannevole: «Su piramidi di sabbia il sole batteva bianco»[259] provoca infatti l'immediata associazione all'ambiente esotico del deserto, che il lettore può aspettarsi quindi essere il luogo della storia e che, in relazione al titolo, crea un'inevitabile aspettativa di mistero. Dalla seconda riga si intende tuttavia, di contrasto, che l'ambientazione effettiva è quella di un cantiere fluviale, vista la descrizione di macchinari e materiali propri del settore delle costruzioni:

> Allontanandomi dal greto, avevo dimenticato la torre con gli argani, con le pale, con le teleferiche e con i vagoncini della ghiaia e del sabbione in corsa su rotaie strette e lucenti. [260]

L'autore inserisce una situazione poetica all'interno di un contesto ordinario, giocando sull'ambiguità riguardo alle «piramidi di sabbia» creata nell'incipit: «Montagne di sabbia, colline di finissimo oro, cumuli di ocra già caldi per la mattinata che stava allargandosi, mi avevano rapito tra i loro meandri favolosi».[261] Il collegamento (il primo ponte) tra una situazione di particolare concretezza e una dimensione irreale, che fa parte della sfera immaginativa del personaggio, è la prima messa in scena del contrasto tra oggettività e sentire soggettivo, che sta al centro del discorso. Interessante è notare come il contesto paesaggistico diventi spazio rappresentativo della condizione emotiva del personaggio, similmente a ciò che si è già osservato nei testi precedenti.

In *Un sogno*, è evidente l'intenzione dell'autore di creare uno spazio benefico, che astragga il personaggio dalla contingenza entro cui egli non si sente a suo agio: «La solitudine in cui mi ero perduto mi fasciava morbida e buona; mi nascondeva da ferri aguzzi di arnesi e di macchinari e dallo sguardo degli

258 Il gruppo di tematiche trattate da Gir fa supporre un'influenza sulla sua formazione intellettuale delle correnti psicoanalitiche di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung.
259 Gir Paolo, *Ponti*, 1977, cit., p. 9.
260 Ibidem.
261 Ibidem.

uomini».[262] Il disagio nei confronti della collettività è espresso sia attraverso il desiderio di solitudine, di sottrarsi dallo «sguardo degli uomini», sia dall'espressione «ferri aguzzi di arnesi e di macchinari», come simbolo del senso di oppressione rispetto al modello produttivo della moderna società. Gir tematizza l'impatto del progresso tecnologico-ambientale mettendone in evidenza l'ambivalenza: se, da una parte, gli strumenti che simboleggiano gli interventi della modernità hanno connotazione negativa, in quanto il personaggio anela a nascondersi o difendersi da essi, dall'altra viene sottolineata la soddisfazione che produce il progresso dell'infrastruttura, l'opera dell'uomo che governa anche le asperità della natura:

> bucare scarpate, gettare ponti su burroni e su gole a precipizio, forare gallerie per direttissimi provenienti da stazioni lontane, bloccare torrenti con dighe e baluardi, come era bello.[263]

Si può dire che i ponti a cui si riferisce il titolo siano quelli astratti che associano diverse realtà, ma anche quelli fisici che permettono di oltrepassare i confini naturali di gole, burroni e precipizi, così come le gallerie che agevolano i collegamenti tra luoghi lontani. Il tema dell'avanzamento tecnologico e dei suoi effetti sull'infrastruttura entra nella narrazione, similmente a quanto si è visto in Klainguti: se, tuttavia, gli sviluppi distopici di Klainguti ne mettono in luce principalmente i lati negativi, qui Gir ne evidenzia l'ambivalenza per lo meno dal punto di vista oggettivo. Dalla prospettiva individuale, questa contingenza è il punto di partenza per l'articolarsi di bizzarre fantasie che trasportano il protagonista in una dimensione onirico-visionaria, grazie alla quale si scopre un mondo nuovo:

> E allora, quasi portato da invisibili ali, spiccavo il volo verso nuovi orizzonti da cui dominavo – liberandomi in ampi girotondi – dune circondate da rocce a strapiombo su ricche borgate e da vette stagliate a lama di coltello nell'opale del cielo. Scoprivo altre radure altre brughiere, altri deserti; […] Sodome e Gomorre, maledette da qualche oracolo o profeta, sprofondavano – con stupore di pastori nudi sparsi in grotte e in selve – sotto piogge di zolfo e di fuoco; eserciti sparsi in accampamenti clandestini stavano per sferrare l'attacco contro una tribù rammollita dal vizio e dalla lussuria. E un indistinto Oloferne si ubriacava sedotto dalle carezze di una regina nemica.[264]

Notevole è la velocità con cui la narrazione, partita dallo spunto colto in un cantiere, cambia registro e mette in scena dapprima una sorta di estasi adrenalinica provocata dal volo e l'elevazione dell'io narrante oltre i limiti territoriali, poi

262 Ibidem.
263 Ibidem.
264 Ibidem.

l'attraversamento dei confini morali e l'ingresso in spazi dominati da lussuria e distruzione, quale apice del volo pindarico, in cui l'esperienza è pervasa da una forte energia luminosa, quindi non è negativa. L'accelerando del ritmo narrativo va di pari passo con l'eccitazione emotiva delle fantasie del protagonista e, a livello strutturale, è necessario per l'effetto di brusca frattura che l'autore vuole creare con l'interruzione che segue:

> Ma in mezzo a quella solarità un'ombra si allungò sulla sabbia. Mi voltai.
> Era mio padre. […]
> Sorpreso in quel mio abbandono, un freddo, come di lama, mi attraversò tutto; era come se mio padre mi avesse colto sul fatto mentre stavo rivoltandomi nudo in un letto soffice e caldo; e ne provai onta.
> Ciò che temevo si avverò. Mio padre disse:
> – Andiamo. –
> Mi prese la mano e, scavalcati monti di sabbia e ammassi di ghiaia, ci avviammo verso il largo del greto ancora fumante della mattinata e rotto qua e là dal bagliore degli argani. Imboccammo una strada larga coperta di un grosso strato di polvere. Il caldo cresceva. La bocca, amara per quel repentino risveglio, non mi si apriva. Mi lasciavo condurre dall'ombra che mi camminava accanto, non priva di mistero.[265]

Il padre simboleggia l'educazione familiare, che già nel primo intervento l'io narrante presenta come opprimente: la presenza del padre, infatti, e il suo «andiamo» interrompono le fantasie del protagonista, strappandolo bruscamente, sgradevolmente («La bocca, amara per quel repentino risveglio») da uno spazio in cui egli si sente comodo, per dislocarlo non solo emotivamente e spiritualmente, ma anche fisicamente. La dislocazione fisica, l'andar via dal luogo (delle fantasie), è un dettaglio importante: da una parte crea un'associazione identitaria tra padre e contesto esterno, quindi, trasportato in un insieme più ampio, tra famiglia e appartenenza territoriale. Dall'altra, l'«andiamo» in prima persona plurale definisce il «noi», ovvero la condivisa appartenenza di padre e figlio alla stessa categoria identitaria, la famiglia. La prospettiva del figlio si manifesta attraverso la reazione di vergogna, egli infatti «prova onta» nel momento in cui viene scoperto nelle sue fantasie. All'origine del senso di colpa vi è la non accettazione di un'identità personale che si discosta dalle norme interiorizzate, imposte da una figura vissuta come giudice morale: il padre. In ottica postcoloniale ciò si legge quale segno dell'oppressione patriarcale che ancora domina la struttura familiare grigionese degli anni Settanta,[266] le cui gerarchie vengono applicate ai figli, indipendentemente dal genere. Se si considera il tipo di fantasie che descrive la voce narrante, dense di elementi trasgressivi, il senso di colpa si legge inoltre quale traccia di un'educazione religiosa che considera peccaminosi determinati sconfinamenti comportamentali o morali.

265 Ibidem.

266 Il testo non ha un'ambientazione temporale precisa, si suppone che rifletta lo standard sociale degli anni Settanta, in cui è stato scritto.

Le fantasie del protagonista, dense di energia passionale, sono la prima rappresentazione di quell'*Eros* che fa da titolo alla sezione.

A questo punto l'autore ha già introdotto i temi principali che svilupperà anche nei racconti successivi, ovvero il confrontarsi del soggetto con determinate forme di moralità che regolano la società. Nel racconto, dopo il brusco ritorno dal ‹sogno› alla realtà per mano del padre, la dimensione fantastica continua ad alternarsi a quella reale, in un crescendo di intensità che riprende il ritmo della pagina precedente. Interessante è osservare la rappresentazione delle due sfere, fantastica e reale, da una prospettiva intersezionale, attraverso cui associarle alla dimensione identitaria del personaggio: la costruzione di un mondo fantastico si rivela una strategia di straniamento[267] attraverso la quale l'io narrante trova la propria libertà, un mondo in cui si identifica. Tutti gli elementi che si riferiscono alla figura del padre sono invece descritti come estranei: nel testo viene così stabilita una distinzione netta tra la sfera di appartenenza e quella di estraneità. Questa distinzione contrasta con i principi considerati tradizionalmente validi, se proprio la famiglia (simboleggiata dal padre), fondamento identitario di un individuo, viene messa in dubbio attraverso la descrizione della sua estraneità. Tale estraneità è fonte di disagio ed è associata, da una parte, al contesto territoriale che, come affermato in precedenza, è in simbiosi con l'appartenenza familiare: «Lo sferragliare lontano di un treno rese quella strada ancora più straniera».[268] D'altra parte, alla rigida severità dei tratti fisici del padre, «La sua faccia piuttosto larga e pressoché gonfia d'un tenace broncio»,[269] e alla sua cecità nei confronti del mondo fantastico che invece si apre agli occhi del figlio: «Mi pareva che di quel castello egli non si rendesse affatto conto».[270]

Nel seguente passaggio il protagonista sta ‹entrando› nello spazio fantastico, si trova dunque al confine tra due dimensioni. Nel momento in cui l'astrazione dalla contingenza inizia a prendere forma, subentra il senso di esclusione: se il soggetto resta nel mondo del padre in cui si trova (visto che il padre l'ha preso per mano strappandolo dalle fantasie), rimarrà infatti escluso da un Sapere attraente, a lui ancora sconosciuto: «Una cosa molto strana mi sembrava la gente di quel paese: come persone che la sapessero lunga e che ci lasciassero indietro smarriti».[271] La limitatezza del mondo del padre è dunque evidente e in forte contrasto con l'esperienza di libertà che il protagonista trova nel sogno, spazio entro cui si dispiegano sensazioni estatiche, di meraviglia e stupore:

267 Cfr., per quanto riguarda il concetto di straniamento come procedimento centrale dell'opera d'arte, le teorie del formalismo russo, in particolare: Šklovskij Viktor Borisovič, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio, la costruzione del racconto e del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974.

268 Gir Paolo, *Ponti*, 1977, cit., p. 10.

269 Ibidem.

270 Ibidem.

271 Ibidem.

> Tutto stagnava in una luce d'incanto là dentro; da un momento all'altro doveva succedere qualche cosa di meraviglioso e di inaudito in quel chiostro, mi sembrava. L'aria sapeva di festa.[272]

Il protagonista è immerso nella dimensione onirica in cui egli assiste alla costruzione di una fortezza incantata, un edificio fiabesco che si proietta senza limite verso l'alto: una metafora della costruzione identitaria ideale. Tale processo trova forma in un'esperienza estatica che pare a tratti un'allucinazione, tanto forte è l'impatto emotivo sul personaggio, come si legge nei seguenti passaggi:

> Uomini vestiti di camici bianchi si davano da fare in un andirivieni di fiaba a portare […] specchi, carta lucente, aste rivestite d'argento, covoni di verghe d'oro e cartelloni blu, rosa, arancione e colore del mare. […] Ogni intelaiatura incastrata nell'altra, ogni cornicione sovrapposto all'altro sbalordivano per non so quale sfumatura d'arcobaleno. […] Ero impaziente di vedere l'ultimo cornicione, l'ultima cupola sfolgorante di tutta la costruzione, tanta era la mia meraviglia davanti a una simile fantasmagoria di colori, di raggi, di suoni. Il cielo di un pallido madreperla mi dava le vertigini.[273]

Si tratta di un punto in comune con le strategie osservate nei racconti di Alice Ceresa, in cui la dimensione surreale è il terzo spazio in cui modelli identitari esterni alla norma sociale hanno la facoltà di esistere, e in cui vengono non solo descritti, ma rappresentati in una dimensione estetica. La consapevolezza del personaggio, sia dell'esistenza simultanea delle due dimensioni reale (familiare) e onirica, sia di quale sia la sfera in cui egli si identifica, si legge nel seguente passaggio: «Il cielo era lontano, sì: ma, sostando così solo tra la folla, sepolto in quel brusìo di voci, avrei forse visto la fine, l'allucinante compimento della fortezza incantata.»[274] L'essere sepolto tra la folla, l'essere quindi invisibile, è un atto di straniamento rispetto all'appartenenza ‹attribuita›, che permette di volgersi all'identità autentica. Oltrepassare i confini del sistema in cui si è cresciuti per appropriarsi di ciò che si riconosce come il sé autentico non è impresa facile, così come non è facile completare la costruzione del palazzo («il cielo era lontano»), ma l'astrazione dalla contingenza e la dislocazione in un mondo di sogno dà fiducia di realizzazione. Per lo meno fino a che il padre non impone nuovamente il proprio volere:

> Ma sul più bello, […] qualcuno mi prese la mano.
> Mi voltai; era mio padre.
> Non so più con precisione cosa disse: ma mi pare che dicesse:
> – Andiamo. – [275]

272 Ibidem.
273 Ivi, p. 11.
274 Ibidem.
275 Ibidem.

In una sorta di refrain, il padre distoglie il figlio dal viaggio fantastico e lo riporta alla realtà, a sottolineare da un lato gli incalzanti tentativi di evasione da parte del personaggio, ovvero la stringente necessità di una svolta, dall'altro, la difficoltà della liberazione da schemi prefissati, che ritornano irremovibilmente a pesare sull'individuo:

> Oltre l'alberata, confusi a pali e a gru di cantieri, vidi vagoni ferroviari e locomotive in manovra. Mio padre, tenendomi per mano, diceva, come parlando a se stesso: – Andiamo. –[276]

Il racconto termina con una rinnovata interruzione forzata dal sogno e il ritorno alla concretezza della situazione, rappresentata dalla descrizione del cantiere: il padre prende nuovamente il figlio per mano e quest'ultimo non si ribella, ma si lascia portare via dalle fantasie, cede all'autorità paterna, probabilmente come segno dell'inesorabilità di appartenenza familiare e territoriale. E infatti era solo *Un sogno*, come aveva già anticipato il titolo, fantasia di trovare uno spazio per la costruzione della propria identità ritrovata, analogamente a come viene costruita la fortezza incantata; sogno a cui l'io narrante è costretto dall'autorità paterna a girare le spalle, chimera che, dopo aver aperto uno spazio per la riflessione, svanisce in lontananza, come si legge in chiusura del racconto: «Alle nostre spalle la musica degli organetti [simbolo del clima festoso del sogno] non si sentiva quasi più».[277]

Nonostante non si trovino riferimenti autobiografici espliciti, nella rielaborazione letteraria si leggono tracce evidenti delle vicende biografiche dell'autore: è precisamente dall'esperienza personale, infatti, che egli delinea i tratti del proprio ruolo artistico e sociale, come racconta di persona a Fernando Iseppi nel corso della sua intervista:

> D. Alcuni accenni biografici insistono su una sofferta emarginazione, incomprensione all'interno della famiglia e della comunità` stessa. Come spiega e quanto ha inciso sulla sua scrittura questo difficile rapporto?
> R. Lo scrittore d'oggi e di tutti i tempi (intendo lo scrittore-poeta) cerca d'infondere nell'uomo la coscienza della sua umanità, v.a.d. il sentimento del proprio destino; ora il destino umano è quello di tentare – di fronte all'inesorabile – di dar senso alla vita. Detto senso consiste nel superare la pura contingenza reale e la pura economia dell'esistenza con qualcosa che vada al di là del puro istinto di conservazione dell'individuo. Arte e pensiero […] sono attività spirituali per cui si apre uno spiraglio verso costanti presenti: l'Assoluto e l'Eterno determinanti una dimensione liberatrice di fronte all'assurdo della prassi quotidiana del vivere. Lo scrittore è dunque sempre impegnato, anche se non si occupa in concreto di problemi di carattere politico-economico. [278]

276 Ibidem.
277 Ivi, p. 12.
278 Iseppi Fernando, *Due poeti grigionitaliani a confronto: Remo Fasani e Paolo Gir,* in «Versants:

Queste affermazioni, oltre a descrivere la poetica dell'autore, offrono una chiave di lettura per l'intera produzione di Gir, per cui le proiezioni letterarie, nelle quali alle situazioni apparentemente banali della quotidianità viene aggiunta una dimensione astratta e visionaria, propongono al lettore una rottura con gli schemi tradizionali aprendo uno spazio di libertà identitaria: il mondo di fantasia. Non vengono messi in scena concreti modelli nuovi, viene piuttosto proposta una prospettiva alternativa ai fenomeni relazionali, nei confronti degli altri e di se stessi, di cui è fatta l'esistenza. L'importanza e il ruolo della fantasia nel discorso letterario di Gir vengono sottolineati anche da Vincenzo Todisco nel seguente passaggio di un articolo dedicato all'autore:

> Dichtung als Lebenseinstellung
> Bereits während seiner Kindheit, die er teils im Puschlav und teils im Engadin verbracht hat, ist Paolo Gir mit zwei Kulturen und Mentalitäten vertraut geworden. Vom Süden hat er die Sensibilität, die es braucht, um aus den scheinbar banalen Situationen des Lebens Poesie zu gewinnen. Als Dichter hat er eben diese Besonderheit: er neigt dazu, in einer Welt der Phantasie zu leben, als ob sie ihm lieber wäre und echter erscheinen würde als die reale Welt.[279]

L'adulterio. Il vate. Evviva Gesù. La processione.

L'interesse di Paolo Gir per le sfere invisibili e indicibili dell'identità individuale, rielaborate in *Un sogno* in rapporto all'appartenenza familiare, sta alla base anche dei titoli successivi. Se nel primo racconto la forza passionale dell'*Eros* del titolo è associata all'estasi del mondo onirico e si confronta con i limiti posti dalla realtà dei vincoli familiari, in *L'adulterio*, *Il vate*, *Evviva Gesù* e *La processione* al centro del discorso ci sono l'eros carnale e l'eros platonico, esperienze estetiche descritte in relazione ai confini etici imposti dall'educazione cristiana (si parla sia di Comunità Evangelica Riformata che di processione cattolica) quale forma istituzionale che si impone sulla sensibilità dell'individuo, forgiandolo. In poche pagine, Gir tematizza i concetti fondamentali di un'educazione cristiana e li presenta quasi sempre nella loro ambivalenza, in un'ottica cioè che li mette in stretta relazione al loro contrario. La sua intenzione non è di discreditare la validità di tali concetti, piuttosto l'obiettivo è

---

revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas», 10.1.2024, p. 41, https://doi.org/10.5169/seals-260520. [ultima consultazione: 6.6.2025].

279 «Già durante la sua infanzia, trascorsa in parte a Poschiavo e in parte in Engadina, Paolo Gir ha conosciuto due culture e mentalità. Dal Sud ha ereditato la sensibilità necessaria per estrarre poesia dalle situazioni apparentemente banali della vita. Come poeta ha questa particolarità: tende a vivere in un mondo di fantasia, come se lo preferisse e lo considerasse più reale del mondo reale», traduzione della redattrice, Todisco Vincenzo, *Paolo Gir: Dichter, Denker und Schriftsteller*, in «Bündner Jahrbuch: Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens», fascicolo 42, a. 2000, https://doi.org/10.5169/seals-972041 [ultima consultazione: 10.1.2024].

di presentarli nella loro complessità, oltrepassando quindi i confini morali canonici e provocando una riflessione critica che liberi l'individuo da atrofizzazioni comportamentali, e lo porti in maggior contatto con la propria identità.

Il parallelismo tra arte e vita si riferisce agli anni giovanili trascorsi a Poschiavo, periodo degli incontri con il poeta Felice Menghini e il teologo Giovanni Luzzi, che lasciano un segno profondo nel percorso intellettuale del giovane autore, come racconta lui stesso:

> Il nascosto bisogno di capire il «logos», cioè qualcosa da cui dipendesse il nostro mondo, e che fosse l'origine della nostra vita spirituale, mi invitava ad ascoltare le prediche e i sermoni di Giovanni Luzzi, allora pastore nella Comunità Evangelica di Poschiavo. Le sue prediche rivolte all'assemblea con enfasi, e la sua persona, già piuttosto anziana, erano per me la sorgente di quanto nell'ambiente poschiavino ci potesse essere di saggio, di dotto e di profetico. La mia relazione con don Felice Menghini fu una compensazione per il triste vuoto di un periodo difficile della mia vita; non avevo titoli di studio e mi adoperavo, tuttavia, per dare qualcosa delle mie visioni poetiche e dei miei pensieri. Il Menghini, che in quegli anni (dal 1936 al 1939 circa) frequentava l'Università Cattolica di Milano, mi dava suggerimenti letterari […]. Fu lui a farmi capire quanto lungo e complesso era lo studio della letteratura, e quanto ci voleva per appropriarsi di una cultura degna di questo nome.[280]

Tornando a *Eros* e all'ambivalenza dei concetti etici, nel secondo racconto il peccato è già annunciato dal titolo, *L'adulterio*: si tratta di un frammento in cui la voce narrante ammira:

280 Iseppi Fernando, *Due poeti grigionitaliani a confronto: Remo Fasani e Paolo Gir*, cit., pp. 40-41. «Nel periodo poschiavino, il giovane Gir costruisce le basi della sua identità umana e artistica, sviluppando la propria sensibilità a livello sia letterario che spirituale. Identità che trova una propria dimensione oltre il dogmatismo e si traduce in un ‹sistema filosofico› che si proietta nell'intera produzione letteraria, e che Massimo Lardi ha descritto con maestria in un articolo sul libro *Riflessioni* di Paolo Gir: «La base del sistema filosofico dello scrittore grigionitaliano, il suo «cogito ergo sum», è la constatazione delle contraddizioni insite nella condizione umana, l'essere «un infinito limitato», per cui l'uomo sente il bisogno di superare e superarsi all'infinito, che è l'essenza stessa della libertà. La libertà è dunque l'infinito che sprona l'uomo a lavorare su se stesso e a orientarsi nell'aporia (difficoltà di ogni genere) della vita. E l'infinito è anche un aspetto del Tutto in cui l'uomo si è fatto una dimora. E fare del *Tutto* una dimora è l'aspirazione che ha spinto da sempre a ragionare sull'universo, a crearsi dei culti liturgici, a formulare confessioni di fede e a combattersi, a farsi domande sul possibile significato del nostro essere al mondo, sul come si possano comprendere le cose ultime senza contraddizione. Dall'esistenza della libertà discende necessariamente l'esistenza di una responsabilità morale, e in ultima analisi di Dio. Con cui è possibile e necessaria un'unione mistica, un rapimento religioso di stampo cattolico (San Francesco, Santa Caterina, Santa Teresa) e un'energia operante di stampo evangelico (Albert Schweitzer) che non si escludono ma si integrano. Da tale misticismo scaturisce il rispetto profondo della vita non solo verso l'uomo, ma anche verso tutti gli esseri viventi›». *Incrocio di luci: Riflessioni di Paolo Gir*, a. c. di Massimo Lardi, «Quaderni grigionitaliani», n. 71, 2002, pp. 32-33, https://doi.org/10.5169/seals-54491 [ultima consultazione: 10.2.2024].

> un quadro della «belle époque» che rappresentava una donna dai capelli disciolti e neri, […] dal volto olivastro e dallo sguardo rivolto altrove, in una lontananza sperduta. E la veste scollata mostrava un seno turgido e fresco.[281]

Gli elementi di sensualità descritti come fattori di attrazione carnale sono amplificati dal «silenzio di tomba» (*ibidem*) in cui si svolge la scena e dall'«odore di calcinaccio e di umido che animava quella figura di un che di appassionato e irraggiungibile» (*ibidem*), sensazioni uditive e olfattive che coprono il desiderio (presunto) di una tensione impura. Si scopre, tuttavia, che il peccato menzionato dal titolo non è riferito a chi osserva, ma alla figura rappresentata. L'osservatore mostra infatti interesse per i sentimenti della donna, più che per il suo corpo. Egli scruta nel suo sguardo il peccato dell'adulterio, «qualcosa di bello che imputridiva, un fiore che si avvelenava in una palude» (*ibidem*). Non si tratta di una condanna del peccato, ma piuttosto di una sorta di compassione per il dolore provato dalla figura del quadro. Al posto di un giudizio etico, che è assente, viene inaspettatamente espressa ammirazione: «Mi fermavo disorientato, bloccato dalla contraddizione. Ammiravo quella passione, null'altro» (*ibidem*). Il breve testo sembra voler liberare dal giudizio morale un comportamento di forte carica umana: mettendo in luce l'ambivalenza del peccato, considerato anche nella sua dimensione di sofferenza, vengono messi in discussione i confini etici tradizionali che regolano il giudizio su chi si colloca al di fuori del sistema, risultando restrittivi per la sensibilità dell'individuo. Gir non giustifica il peccato, ma invita a considerarlo nelle sue diverse sfaccettature, adottando una prospettiva critica che si pone al di fuori dei canoni interpretativi abituali.

I successivi tre frammenti sono ulteriori spazi di sconfinamento entro i quali l'autore mette in discussione le gerarchie delle costruzioni etico-religiose. *Il vate, Evviva Gesù* e *La processione* hanno infatti, da un lato, la comune intenzione di riscattare l'entità divina dal modello di fede umana, che a volte si spinge, per assurdo, sino alla blasfemia, dall'altro, vogliono liberare l'individuo dal potere oppressivo attribuito ai ‹ministri delle comunità ecclesiastiche›. I tre racconti sono istantanee che evidenziano le relazioni di differenza gerarchica che stanno alla base di un sistema religioso tradizionalmente consolidato. Il denominatore comune delle tre scene è il dualismo bene-male: Gir lo esprime dalla prospettiva umana sotto forma di timore, senso di colpa e punizione inflitti dai ‹ministri della Chiesa›, ma anche dalla prospettiva divina, che rimane spesso incompresa, con conseguente fraintendimento del messaggio spirituale. Nelle poche righe de *Il vate* (che riporterò interamente), Gir non muove una critica nei confronti dei principi religiosi, denuncia piuttosto la relazione di differenza tra entità sacra e profana, ovvero la dominanza morale della figura del sacerdote, *uomo,* che si erge tuttavia sopra i suoi simili, in nome di poteri che gli vengono attribuiti dalla Chiesa. L'au-

281 Gir Paolo, *Ponti*, 1977, cit., p. 12.

torità di ‹chi proclama l'oracolo› è densa di ambivalenza: oltre alle sue potenzialità benevole, essa crea infatti un senso di disagio e oppressione sull'individuo comune, che va contro il senso di liberazione e fiducia alla base del messaggio religioso. Esplicitando tale ambivalenza, Gir oltrepassa i confini delle gerarchie prestabilite, offrendo una prospettiva di osservazione esterna agli schemi convenzionali.

> Vestito di una gran cappa dottorale, il ministro della nostra Comunità Evangelica Riformata saliva la scala del pulpito con la gravità del vate e del taumaturgo. Vedendolo così camminare, lento sotto l'anzianità, una striscia di freddo mi tagliava la schiena. Dalle ampie maniche della toga usciva – così mi pareva – l'ultima sentenza: l'oracolo.
> Un giorno che mi passò accanto (il suono delle campane cancellava il rumore dei passi) trasalii; era il sussulto di chi è colto di sorpresa mentre curiosa e sogna tra le cose irraggiungibili e sacre.
> In fondo a ogni falda della sua cappa dormiva il mago e il sacerdote: cioè chi guarisce, chi incanta e chi scongiura l'ira degli Dei; e chi ha podestà di maledire.[282]

La severa sacralità del sacerdote implica un senso di colpa che condiziona profondamente lo spirito umano («è colto di sorpresa mentre curiosa e sogna tra le cose irraggiungibili e sacre»), interpretabile in relazione al concetto del peccato originale. Evidenziando l'imposizione esterna e indifferenziata di una colpevolezza a priori, l'autore ne sottolinea la violenza intrinseca, attribuendo al peccato originale la funzione di strumento di controllo: un sistema di vigilanza sulla comunità esercitato dalla struttura ecclesiastica e fondato sulla minaccia del senso di colpa e della punizione divina.

Evviva Gesù e *La processione* rappresentano l'altra parte del sistema di differenze: il popolo dei ‹credenti›. La scritta

> «Evviva Gesù» […] intessuta di petali di margherita, al sommo di una terrazza, era una bestemmia. L'acclamazione, inchiodata alla ringhiera di ferro, bruciava in un suo delirante fuoco di giubilo: in un giubilo di bestemmia.[283]

La voce narrante sottolinea la distanza tra i metodi di acclamazione della folla e l'essenza della natura divina, che appartiene a una dimensione diversa:

> Cristo portato sulla loggia e acclamato mi faceva pena: aveva qualcosa del saltimbanco che la calca festeggia fintanto che il suo gioco incanta e stordisce.
> Come era lontana la folla da Gesù, per quel suo «evviva».[284]

Gir descrive un ribaltamento delle gerarchie, per cui Gesù, oggetto della devozione, attraverso il comportamento della folla ‹devota› ne diventa vittima. Al centro della

282 Ivi, p. 12.
283 Ivi, p. 13.
284 Ibidem.

critica vi è l'arbitrarietà con cui, da una parte, il comune mortale, guidato da meccanismi frivoli di godimento («fintanto che il suo gioco incanta e stordisce»), pratica rituali che sono ben distanti da un'autenticità di fede, e per questo ridicolizzano la figura di Gesù; dall'altra, il discorso fa luce sui meccanismi di controllo che il sistema ecclesiastico mette in atto tramite la perpetuazione di rituali collettivi, in cui la riflessione individuale non trova alcuno spazio. Quest'ultimo aspetto si legge nel racconto seguente, in cui *La processione* è una messa in scena densa di falsità, un rituale che, una volta compresa la verità putrida coperta da vestiti eleganti e atteggiamenti privi di contenuti, prende le sembianze di una mostruosità collettiva. Gir lo descrive con queste parole:

> Un odore di cose grasse, di cupi sgomenti, di sangue coagulato in capsule azzurre e di peccati viola riempiva l'aria; e la luce stava ferma sul mezzogiorno.[285]

Il riferimento alla calura del mezzogiorno trasmette un senso di immobilità soffocante che corrisponde allo stato spirituale dei partecipanti alla processione: essi soffocano nei loro peccati inesprimibili e si nascondono dalla consapevolezza della verità partecipando a un rituale collettivo, che tanto vanta riconosciuta religiosità, tanto è triviale e simbolo del marciume morale della società. La collettività del rituale ha una potenza persuasiva di cui Gir mette in luce la pericolosità:

> C'era in quel lamento ondeggiante qualcosa come la potenza di una valanga, come la possanza di acque dilaganti e come la violenza muta di scoscendimenti e di frane che irrigidivano.[286]

La consapevolezza della propria umanità sembra essere il punto focale su cui Gir vuole insistere, il non lasciarsi accecare acriticamente da abitudini collettive che cancellano l'identità individuale, né rinnegare la fragilità umana, trattandosi di predisposizioni che portano alla disperazione e nulla hanno a che fare con la fede:

> Gravava su tutto quell'ondeggiamento e su quelle litanie e sull'odore dell'incenso un tripudio di amore e di patibolo. E queste due cose incupivano il mio sangue già cupo per il solleone e per quella pozzanghera verdastra che mi stagnava dentro.[287]

Si osserva, dunque, come in ogni racconto Gir metta in scena il dualismo bene-male, che assume diverse forme: realtà e fantasia, eros carnale e platonico, peccato, blasfemia e divinità. Attraverso la narrazione, egli rompe il confine che le divide e crea un ponte fittizio tra queste dimensioni, mette in luce gli incroci relazionali che esistono tra di esse ed evidenzia quindi la coesistenza di contrari all'interno di un'unità identitaria: l'evasione e il legame di un figlio rispetto al padre, l'ambiguità della figura

285 Ibidem.
286 Ivi, p. 14.
287 Ibidem.

femminile del quadro, il timore che incute il ministro della Chiesa (ovvero la guida spirituale, da cui ci si aspetterebbe piuttosto conforto), la devozione religiosa di un popolo peccaminoso. Ogni aspetto mette in luce qualità del suo complementare/opposto, amplificando così la comprensione della struttura complessa delle identità, siano esse individuali o collettive, da una prospettiva non canonica, mantenendo il focus sull'*eros* quale base delle manifestazioni spirituali umane. Il riconoscimento della forza dell'eros, nella sua complessa e completa accezione, sembra essere il risultato dell'intero percorso sia umano sia artistico di Paolo Gir, il quale spiega la propria concezione nella seguente risposta alla domanda di Iseppi:

> D. Nella sua opera ricorre con evidente regolarità il tema erotico, annunciato da disegni di nudi femminili appena abbozzati, da momenti di innocente intimità, da furtivi abbracci, da capi di biancheria intima, da fotografie per soli adulti. Va però subito detto che il repertorio di questo nutrito filone non va mai oltre la decenza, non si fa pornografico. Perché questa autocensura e a qual fine l'innesto del discorso erotico? R. Se l'eros sta alla base delle nostre manifestazioni spirituali, se esso traspare nelle poesie e nell'arte e nel pensiero come la volontà di generazioni e quindi di vita (la sua origine è l'accoppiamento per unificare in vista di un ideale), la sua presenza nella mia produzione poetica non può certamente mancare. Manifestatosi a stadi nella prima fanciullezza sotto forme più o meno distinte (forme estetico-etiche), l'eros, mai disgiunto, come già accennato, da esperienze rituali, prende diversi accenti nelle novelle e nei racconti dell'adolescenza e dell'età matura. Accenni all'eros platonico come bisogno di giungere ad ammirare e a vedere il buono-bello o la verità mediante il pensare, mi accompagnò durante tutta la giovinezza; la bellezza del corpo, pur mantenendo la sua attrazione, guidava o accennava a una bellezza capace di spiegare il perché delle domande ultime.[288]

Quando pioveva

L'ultimo testo della raccolta *Eros* si svolge in un luogo di alto valore simbolico: la casa di famiglia. La casa del padre, che si è rivelata un denominatore comune nel panorama letterario grigionese indagato,[289] è lo scenario scelto da Gir per la rappresentazione dell'*eros* in relazione all'infanzia, legato quindi al sentimento di appartenenza rispetto a famiglia e luogo di origine. Si tratta di una tematica ricorrente nell'opera dell'autore ed espressa nel caso specifico nei termini individuati dallo studioso Antonio Stäuble, che afferma:

> Temi ricorrenti nella sua opera sono la natura e la memoria, in particolare i ricordi d'infanzia. In essa si trova anche una «sorta di dialettica realtà-immaginazione per cui, in certi racconti, da un dato di partenza banale e quotidiano si giunge a poco a poco ad un'atmosfera irreale, talvolta ai limiti dell'inquietante e dell'incubo».[290]

288 Iseppi Fernando, Intervista, *Due poeti grigionitaliani a confronto: Remo Fasani e Paolo Gir*, cit., p. 44.

289 Cfr. in particolare le rappresentazioni di Ceresa e Klainguti.

290 *Scrittori del Grigioni italiano*, a. c. di Antonio e Michèle Stäuble, 2008, cit.

Già dall'incipit, il racconto *Quando pioveva*[291] trasporta in una dimensione di evasione, parallelamente a quanto accade all'inizio del primo racconto, *Un sogno*. Qui è una sensazione olfattiva a determinare il volo della fantasia: «L'odore dei virginia mi trasporta in altri paesi, in luoghi miracolosi, in deserti, in foreste vergini, su mari, o mi ninna in una specie di dormiveglia …».[292] L'odore dei sigari, richiamando alla mente paesaggi esotici, crea un contrasto implicito rispetto all'effettivo luogo della narrazione, che è la casa di famiglia nelle montagne grigionesi, e tuttavia vi si fonde: «L'azzurro del fumo si addensa nel locale che sa di antico».[293] Diventa quindi elemento associativo tra due realtà, il *ponte* che unisce il presente e il passato. La dimensione della memoria in cui si colloca la storia è esplicitata in apertura sia dall'affiorare dei ricordi di membri della famiglia, «nello specchio della pioggia rivedo i fratelli e la sorella di mia madre» (l'autore riprende qui l'immagine del titolo in cui c'è già un riferimento al passato, visto che il verbo piovere è coniugato all'imperfetto), sia dalla trasposizione temporale in un luogo che non fa parte del presente, se «l'orologio alla parete scandisce un tempo che è già passato». Il ricordo, che inizia con il richiamo delle voci dei parenti, le quali «si definiscono alternandosi, si fanno gravi, si affievoliscono, riprendono di nuovo facendosi più forti o si perdono in tremoli di mistero e di sottintesi»,[294] assume forme più concrete attraverso gli oggetti presenti nel locale, i quali confermano inoltre che la scena si svolge in ambiente familiare: «il passato che avvolge di sé, come una lontana nebbia, i ritratti e le fotografie appese un po' dappertutto e il dipinto di un parente della mia bisnonna…».[295] L'immedesimazione fantastica nelle vicende storiche rappresentate nei quadri o nei disegni dei «plichi vecchi della ‹Domenica del Corriere›»,[296] che il protagonista (e voce narrante) sta sfogliando, ha un impatto talmente forte da diventare tangibile: «Già sfioro il banco dei giudici». Si crea uno stato quasi di alterazione della ragione, che trasporta «da una visione all'altra» mentre il presente del ricordo si mescola con l'attualità del passato. Si tratta di quel processo che Aleida Assmann definisce «Einlagerung und Rückholung»,[297] ovvero la ricostruzione del passato con gli occhi di oggi, in cui la memoria, quale processo di trasformazione, obbedisce a leggi proprie che non fanno necessariamente parte della realtà oggettiva.

Vi è un ulteriore incrocio, la dimensione fittiva della scrittura si intreccia infatti con quella autobiografica: il ricordo dei «racconti uditi dagli adulti nei

291 Gir Paolo, *Ponti*, 1977, cit., pp. 14-20.
292 Ivi, p. 14.
293 Ibidem.
294 Ibidem.
295 Ibidem.
296 Ibidem.
297 Cfr. Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 2006, cit., pp. 28-29.

dormiveglia» di cui Gir parla nell'intervista con Iseppi, si proietta nella narrazione, «…quando la conversazione degli adulti si fa più velata e più cauta, come per non toccare qualcosa, allora ascolto».[298] Il discorso si focalizza a questo punto sulla storia di un certo Dea C., figura che rappresenta la diversità in quanto, pur essendo un individuo di sesso maschile, compie azioni generalmente attribuite al ruolo femminile: «Dea C. … va alla fontana e lava i panni come una donna; Dea C. …cuce e fa la maglia davanti l'uscio di casa, tutti i giorni. Quando passa il medico si nasconde».[299] Si tratta di una storia che *non si può dire* e viene infatti raccontata sottovoce, ma che Gir decide di esplicitare per mettere in luce i confini entro cui la società, attraverso i codici di comportamento prestabiliti, traccia per l'individuo. Dea C. è omosessuale e rappresenta una forma dell'eros, sia etico sia estetico, che conduce all'emarginazione, essendo giudicata peccaminosa e quindi immorale. La sua condizione si traduce in una duplice punizione: da un lato la malattia, dall'altro la vergogna che ne prova, al punto da spingerlo a nascondersi persino al medico. Lo esplicita il seguente passaggio:

> Il discorso l'ho ancora nelle orecchie, intatto:
> – Lea[300] C. … si nasconde.
> – Dea C. faceva il cameriere con stanza a Tolone.
> – Si sa, i camerieri finiscono così […].
> – Finiscono così, marciscono.
> Altra pausa.
> – Muoiono di sifilide.
> Silenzio.
> – Dea ha la sifilide.
> – I sifilitici muoiono pazzi.

Da notare la ricorrenza del concetto di invisibilità legato alla marginalità del personaggio, già incontrato nei racconti di Alice Ceresa con la stessa accezione: la volontà di Dea C. di nascondersi è indotta dal giudizio esterno nei confronti del suo essere, il *non voler vedere* è infatti uno strumento con cui la collettività cerca di eliminare i soggetti non canonici, isolandoli.[301] Il passaggio dà voce dunque alla mentalità

298 Gir, *Ponti*, 1977, cit., p. 15.

299 Ibidem.

300 Si suppone un errore di stampa, Lea invece di Dea.

301 Cfr. capitolo su Tencalla e Ceresa. La rappresentazione della non appartenenza di Dea C. richiama inoltre le riflessioni dei Gender Studies, in particolare le osservazioni di Sapegno: «come il sesso, anche la razza è una caratteristica solo apparentemente naturale; essa corrisponde a una costruzione culturale, dipendente cioè dai discorsi che nel tempo hanno attribuito qualità e modi di essere, motivato atteggiamenti e prese di posizione. Non deve stupire perciò che per pensarla ed affrontarla si siano usate categorie di analisi prese in prestito proprio dalla riflessione sulla schiavitù, in particolare quella dell'emancipazione, ma anche quella di ‹casta›.»; Sapegno Maria Serena, *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Milano, Mondadori Università, 2011, p. 115.

interna di una società che condanna categorie identitarie non conformi, ma anche a una categoria di emarginati, nel momento in cui l'omosessualità diventa parte della narrazione. Se Ceresa predilige il dar voce a figure emarginate di sesso femminile, Gir mette in scena una forma di mascolinità oppressa ed esclusa a livello sociale che, letta alla luce dei *Masculinity Studies*, tematizza il discorso di genere borghese, formatosi nel XIX secolo, che ha dominato la cultura moderna e che ancora ostacola un confronto naturale con le forme e le figurazioni della mascolinità emotiva.[302] Dea C. è omosessuale e si manifesta come tale, ha lavorato all'estero in funzione dubbia, è l'incarnazione di una deviazione rispetto alla norma ritenuta rispettabile e per questo viene disprezzato («marciscono, […] muoiono pazzi»). L'autore mette in scena ancora una volta il dualismo bene-male, qui servendosi di un contrasto che propone un ponte di interpretazione alternativo alla condanna. Già il nome *Dea* ha una connotazione ambigua: infatti, se da una parte assume quasi un tono blasfemo, in quanto accosta concettualmente la divinità a una profanità ‹deviata›, dall'altra si può leggere come intento di sublimare una figura ingiustamente emarginata. Il riferimento alla sifilide, malattia che si contrae principalmente per trasmissione sessuale, è carico di un fitto incrocio di valori simbolici che coinvolgono i concetti di peccato carnale (da un'ottica puritana), di giudizio, condanna e punizione, emarginazione e perdita della reputazione (cfr. il riferimento alla pazzia). D'altro lato, la malattia provoca compassione e la situazione di Dea C. fa riflettere sul diritto di esprimere l'identità individuale, ribalta quindi la prospettiva, condannando il giudizio a priori da parte della collettività. Una lettura intersezionale evidenzia come l'autore presenti il personaggio di Dea C. da una prospettiva ambivalente rendendo così visibile la complessità identitaria dell'individuo, in questo caso uomo, (ma) omosessuale e quindi non rappresentante della categoria identitaria maschile ‹dominante› in un sistema patriarcale, cameriere e dunque di classe sociale non elevata, che va a lavorare all'estero e quindi già a priori non inserito nella società, malato di sifilide e dunque colpevole di aver peccato, vittima di una collettività che lo esclude e tuttavia, allo stesso tempo, consapevole di sé, come il suo comportamento fa intuire.

L'episodio di Dea C. si spiega attraverso la riflessione sul concetto di *identità performativa* delle teorie della filosofa Judith Butler, che nel testo *Gender Trouble* del 1990 propone la tesi secondo cui «categorie quali sesso e genere sono modellate storicamente e stabilizzate nel tempo attraverso la ripetizione di un certo tipo di atti rituali»,[303] atti appunto *performativi* che attraverso la ripetizione

302 Cfr. ad esempio Tholen Toni, *Literarische Männlichkeiten und Emotionen*, Heidelberg, Winter, 2013. Particolarmente interessante in tale saggio è il modo in cui la maschilità viene considerata come concetto plurale e socio-culturalmente costruito. Dialogando non solo con la critica letteraria, ma anche con studi di genere, sociologia e filosofia morale, accanto ai modelli dominanti Tholen mette in luce anche le maschilità marginali o alternative presenti nei testi letterari.

303 Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Rout-

«modellano genere e sessualità, al di là della scelta consapevole e della volontà dei soggetti implicati».[304] I meccanismi della società che fanno da contesto a Dea C. e alle teorie di Judith Butler si rivelano analoghi. È evidente infatti che, come afferma Sapegno,

> Un soggetto, per poter vivere ed essere riconosciuto socialmente, deve incarnare i modelli di genere riconosciuti socialmente – l'uomo e la donna eterosessuali – altrimenti è considerato anormale, immorale e, appunto, degenere. Lesbiche, omosessuali, travestiti, bisessuali e transessuali rappresentano identificazioni illecite e per questo sono relegati al di là dei confini della visibilità.[305]

Il testo di Paolo Gir si presta inoltre a una lettura neostorica, attraverso cui vengono messi in evidenza i meccanismi sociali del tempo, in particolare quelli legati alla sfera etico-morale verso cui l'autore nutre particolare interesse. La narrazione dell'ambiente familiare rivela, attraverso la descrizione dei membri e delle loro attività, non solo lo stile di vita e lo stato sociale, ma anche le dinamiche interne e le gerarchie che ne definiscono il contesto culturale: il parente della bisnonna, un «paffuto e ricco signore» che «aveva commerci ad Amsterdam»,[306] lo «zio Antonio; porta un cappello a cencio, una cravatta a fiocco e lo sguardo riluce della sua esuberante giovinezza di artista».[307] Anche dalla presenza di determinati oggetti si intende trattarsi di una famiglia di un certo livello economico-sociale, in cui non mancano aperture culturali verso l'esterno: i quadri che ritraggono motivi tradizional-patriottici come le gesta di Guglielmo Tell, o storici, il dipinto che ritrae Leone Tolstoj o l'immagine di «un generale a cavallo, armato d'una gran sciabola, alza le braccia colpito da una granata. Sotto c'è scritto: Mitschenko»,[308] il «plico delle illustrazioni francesi: si chiamano ‹Le Petit Journal›» o la presenza della tromba del fonografo.[309] Anche qui si tratta di un riferimento autobiografico: l'impronta della famiglia rappresentata rimanda infatti alle caratteristiche con cui l'autore, dialogando con Iseppi, descrive la sua stessa famiglia, riferendosi anche alle proposte intellettuali che l'ambiente familiare gli ha offerto e che hanno forgiato il suo pensiero, la sua sensibilità artistica e sono riscontrabili nel testo:

> I miei primi libri di lettura extra-scolastici erano di carattere religioso e storico. Nella casa di mia madre in Engadina c'era un'aria di civiltà molto alta, benché i miei non possedessero nessuna preparazione scolastica superiore. Le mie letture le facevo anche di nascosto, rinunciando anche alla compagnia dei miei conscolari.

---

ledge, 1990. Cfr. a tal proposito: *Identità e Differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere,* 2011, cit., p. 198.

304 Ibidem.

305 Ibidem.

306 Gir, *Ponti*, 1977, cit., p. 14.

307 Ibidem.

308 Ivi, pp. 18-19.

309 Ivi, p. 17.

> Passeggiavo volentieri solo nei boschi e meditavo. Parlavo anche da solo ad alta voce pronunciando discorsi. Leggevo il Nuovo Testamento, catechismi, Verne, Tolstoi, Deledda, Panzini, e altri autori allora forse un po' nuovi.[310]

L'interesse intellettuale del giovane Gir ne dimostra l'apertura eclettica nei confronti di temi filosofici e di letteratura sia italiana, sia straniera, che non poteva trovar spazio senza l'appoggio della famiglia. La situazione è opposta a quella di Alice Ceresa, alla quale il padre proibiva di studiare, incarnando chiaramente la mentalità allora diffusa che privilegiava la produttività materiale rispetto alla ricerca intellettuale. Gir cresce in un ambiente dal quale non sente il bisogno di fuggire, a differenza di quanto avviene per Ceresa; forse per questo non ha difficoltà nell'affermare che l'esperienza dell'infanzia è alla base della maggior parte della sua produzione letteraria, mentre Ceresa vuole eliminare qualsiasi accenno esplicito a elementi autobiografici che, tuttavia, influenzano profondamente la sua scrittura. L'attitudine intellettuale di Gir ha le radici nell'ambiente montano rurale dell'Engadina. Anch'esso entra nel testo, più che attraverso paesaggi, tramite l'ambientazione della storia di *Quando pioveva* nella casa di famiglia, che assume in tal modo un ruolo simbolico: è il luogo in cui risiede il passato. Si tratta di una casa tradizionale engadinese:

> Esco dalla stanza di soggiorno e mi trovo nel sulèr (è questo un vasto corridoio o cortile o piazzale in casa) dove anni fa entravano i carri con il raccolto per passare al fienile attiguo. C'è un odore di stalla e di salnitro. Dall'unica finestra penetra un fascio di luce che svapora sull'assito del pavimento. A un muro sono appesi un rastrello e una falce.[311]

La spiegazione tra parentesi indica che il testo è pensato per un pubblico che potrebbe non sapere cosa sia un sulèr, quindi un lettore esterno alla regione. Le descrizioni dei diversi ambienti della casa sono sempre legate a ricordi sensoriali, sia visivi che olfattivi, come «il tanfo del fieno in fermento» che «sale torbido» nel granaio; la visita della casa fa riaffiorare le sensazioni del passato, che Gir descrive con connotazione positiva, anche se parzialmente ambigua:

> Una vampata di caldo, mista all'odore del fieno, mi dà un leggero capogiro. Nel fienile tutto è sommerso nella penombra. Penso: è l'ombra del passato; ha una coltre tra il blu e il violaceo, ed è morbida. Il rumore del fiume che passa a pochi passi dalla casa si confonde a quell'oscurità e mi porta in luoghi ancora più remoti.[312]

I colori con cui descrive il passato non sono sgargianti, né cupi, accennano al mistero che avvolge i «luoghi ancora più remoti», mossi nell'inconscio del ricordo dal rumore del fiume. Come già visto nel caso di Fusco, l'elemento sonoro della

310 Iseppi, *Due poeti grigionitaliani a confronto: Remo Fasani e Paolo Gir,* 10.1.2024, cit., p. 42, https://doi.org/10.5169/seals-260520 [ultima consultazione: 6.6.2025].

311 Gir, *Ponti*, 1977, cit., p. 16.

312 Ivi, p. 18.

natura è parte integrante dell'identità del soggetto cresciuto in quest'ambiente, per questo conduce a luoghi remoti, che fanno parte dell'infanzia e quindi di una prima costruzione dell'identità a cui Gir accede attraverso la narrazione. La prima sensazione che la voce narrante rivela è quella del senso di colpa. L'autore torna a tematizzare la precarietà dell'inserimento in una collettività, come la famiglia, da parte di chi sceglie di agire secondo il proprio desiderio. In questo caso il desiderio di osservare, scoprire cosa ci sia oltre

> la scala di legno che conduce al piano superiore e al granaio. Mi pare di rubare. Rubo, certamente. […] Rubo quando entro nella «camera oscura», in uno stanzone che serviva anni or sono a custodire vettovaglie, foraggi, arnesi agricoli e panni.[313]

La ritualità legata all'eros, di cui parla Gir nell'intervista, è centrale in *Quando pioveva*, l'intero viaggio nella memoria è infatti un ripercorrere i rituali del passato. Nella dimensione narrativa, l'autore inserisce i rituali in una sorta di schema che si ripete nei diversi racconti, ovvero la denuncia di un ‹peccato›, la consapevolezza da parte del ‹peccatore› di ciò che sta compiendo, anche del giudizio che ne consegue, e nonostante questo, la sua convinzione nel procedere all'azione. L'eros legato alla carnalità del desiderio occupa uno spazio rilevante nel testo; l'autore ne tematizza svariate forme descrivendole nella loro essenzialità, le spoglia del pudore moralista descrivendo oggettivamente ciò che vede, «i seni gonfi, il sesso ben profilato», ma non le lascia mai sforare nella volgarità, come si legge nel seguente passaggio:

> Addossate a una parete del locale ci sono le cartelle dello zio Antonio con i disegni. Quando vado perlustrando per le stanze, qualche volta ne apro una. Sono cartelle chiuse con nastri viola. Slaccio i nastri di una e tiro fuori un disegno a carbone. È un uomo nudo che poggia il piede su di una seggiola. Il sesso è ben profilato. Le natiche sono robuste; la schiena è di un atleta. Tolgo un altro cartone. Una donna nuda sta acconciandosi i capelli. Il pube è coperto di una fitta peluria e le cosce sono larghe. Ha i seni gonfi. Una mosca ronza a intervalli. La pioggia batte sulla finestra. Accovacciato per terra prendo dal cartellone altri nudi. Neanche la mosca non odo più.[314]

La ripetizione dell'azione di scovare tra le cartelle («Quando vado perlustrando per le stanze, qualche volta ne apro una») determina la ritualità legata all'eros. L'autore crea qui un ulteriore contrasto: se la compostezza delle descrizioni dei nudi ha infatti quasi un tono clinico, i dettagli riportati dimostrano l'interesse per l'aspetto sensuale delle figure rappresentate, la fantasia stimolata dall'eros in cui il protagonista si immerge, astraendosi dalla realtà («Neanche la mosca non odo più»). Gir oltrepassa così il confine moralistico, lasciando che la fantasia si liberi

313 Ivi, p. 17.
314 Ibidem.

e prenda il sopravvento. Questo episodio anticipa la conclusione del racconto, apice simbolico del ponte tra bene e male, tra pudicizia e libertà peccaminosa, in cui la voce narrante condivide la lettura di «una pagina della ‹Sacra Bibbia› custodita sopra una cassapanca. So ormai a memoria dove si trova la storia di Susanna»,[315] il lettore è quindi reso partecipe di un rituale del protagonista. Si tratta di un'ulteriore storia di un desiderio proibito, elementi simbolici di sacro e profano (avidità, desideri proibiti e quindi peccaminosi) si intrecciano creando uno spazio in cui l'eros trova espressione:

> La figlia di Ioachim, fattesi togliere le vesti e licenziate le fanticelle, si bagna nella vasca del giardino di suo marito. La sua nudità fa spicco tra il verde degli alberi. L'abbandono è pieno. I due Anziani, nascosti per terra tra il fogliame, stanno spiando la bella moglie del loro signore. Giacciono per terra e hanno gli occhi avidi. Il loro sangue batte forte alla gola. Il caldo li acceca. Non v'è nessuno: soltanto loro due.[316]

Gir plasma qui, attraverso il sentimento di solitudine, uno spazio ibrido plurimo: trattandosi di una solitudine fittizia, in quanto nel giardino sono in tre, la donna e i due giardinieri, ciò che conta è dunque il *sentimento* di solitudine, ovvero il *non esser visti*. L'invisibilità, che ricorre ancora una volta, costituisce uno stato che rende possibile l'esperienza del desiderio e l'espressione del sé, e infatti la donna, ignara della presenza dei due giardinieri, si abbandona al piacere del bagno, simboleggiando una forma di esperienza dell'eros. Contemporaneamente, sapendo di non esser visti («Non v'è nessuno: soltanto loro due»), i due anziani cedono al proprio eros proibito oltrepassando non solo il confine etico convenzionale, che vieta di osservare una donna nuda, ma anche quello sociale, poiché si tratta della moglie del loro signore. La parte dell'episodio biblico relativa alla tentazione e alla minaccia da parte dei due anziani è omessa nel testo di Gir, ma il senso di abbandono e di osservazione maligna emerge attraverso la descrizione dello sguardo e della tensione fisica, nell'eccitazione trasmessa dai versi «occhi avidi. Il loro sangue batte forte alla gola. Il caldo li acceca».[317] Oltre alla violenza intrinseca alla fantasia di dominio e al ricatto, l'autore sottolinea in tal modo anche la vulnerabilità della donna, oggetto di un desiderio trasgressivo che non condivide.

Se la solitudine è, da una parte, spazio di esperienza di diverse forme dell'eros, dall'altra diventa anche simbolo dell'incomunicabilità: si ritiene che a Gir interessi focalizzare lo sguardo soprattutto su questo aspetto, rappresentando il limite etico imposto da un sistema che non comprende le sfaccettature dell'eros, le quali sono invece fondamentali nella costruzione identitaria dell'individuo. In conclusione, l'autore offre una chiave di lettura: esplicitando come l'esperienza dell'eros non standardizzato comporti un'esclusione dalla realtà, già espressa nel

315 Ivi, p. 19.
316 Ivi, p. 20.
317 Ibidem.

caso di Dea C. o dei disegni (nascosti) di nudi, ora, focalizzandosi sul sentimento di solitudine crea un ponte tra il sentimento dei due anziani della storia di Susanna e la condizione della voce narrante, ovvero tra immaginazione e realtà. Ma anche tra passato e presente, in quanto interpreta con il senno dell'oggi un sentimento del passato. Le sensazioni piacevoli del sole sopra i palmizi e la metafora del miele indicano la piacevolezza che il soggetto prova nella condizione di immersione nell'isolamento, chiuso in una sfera ideale in cui focalizza sul proprio sé.

> L'abbandono del giardino entra nell'abbandono della «camera alta» dove mi trovo. La solitudine dell'orto di Susanna invade la solitudine mia. Nessuno mi vede. Il sole culmina alto sopra i palmizi; trabocca sulla terra come miele, si sparge abbondante sulla ghiaia e tra le aiuole; è morbido e fluttuante. Più l'ombra si addensa nella camera, più enormi diventano le cose. Mi muovo ad un tratto stordito dal silenzio. Chiudo la «Sacra Bibbia» e la metto sulla cassapanca, al luogo di prima. Dal fondo della casa sale l'odore della cena. Era bello così, quando pioveva.[318]

La casa del padre assume dunque nel racconto *Quando pioveva* un valore simbolico e ambivalente, rappresentando sia il luogo di appartenenza del nucleo familiare, in cui si sviluppano i rapporti tra familiari e vengono custoditi i ricordi d'infanzia, sia lo spazio di evasione fantastica in cui rifugiarsi, un luogo in cui trovare la propria solitudine, sparire dalla realtà e liberare il desiderio, l'eros. Paolo Gir proietta la propria esperienza autobiografica nella dimensione letteraria, creando uno spazio di espressione per la riflessione filosofica che ha accompagnato il suo percorso intellettuale e che ha origine dalle esperienze dell'infanzia, come spiega l'autore stesso nell'intervista con Iseppi:

> D. Nella sua prosa come pure nella sua lirica tornano sovente immagini, paesaggi e persone della sua prima fanciullezza in Engadina che evocano il senso di un'educazione austera, puritana da una parte, mentre dall'altra s'affaccia un mondo spensierato, quasi libertino. Ci può dire, esemplificando con i nomi di luoghi e persone, in che misura l'ambiente engadinese entra nella sua opera?
> R. L'ambiente engadinese, da me sperimentato già dalla prima infanzia, si rivela come il «grande sogno» dell'umanità bambina: il senso della dimora (in senso letterale e figurato), il caldo dei congiunti (fratelli e sorelle di mia madre) […], l'aria fiabesca della casa paterna colla sua ombra di mistero, i racconti uditi dagli adulti nei dormiveglia e un odore di cose lontane e un po' tristi; tristi perché irraggiungibili e situate in un mondo privilegiato e irreale.[319]

Attraverso la narrazione evocativa, collocata in una dimensione tra memoria e sogno, Gir riesce a rielaborare il sentimento di appartenenza considerandolo a più livelli, ricrea quel «mondo privilegiato e irreale» della propria infanzia mescolandolo alla consapevolezza del tempo della scrittura, fonde il ricordo autobio-

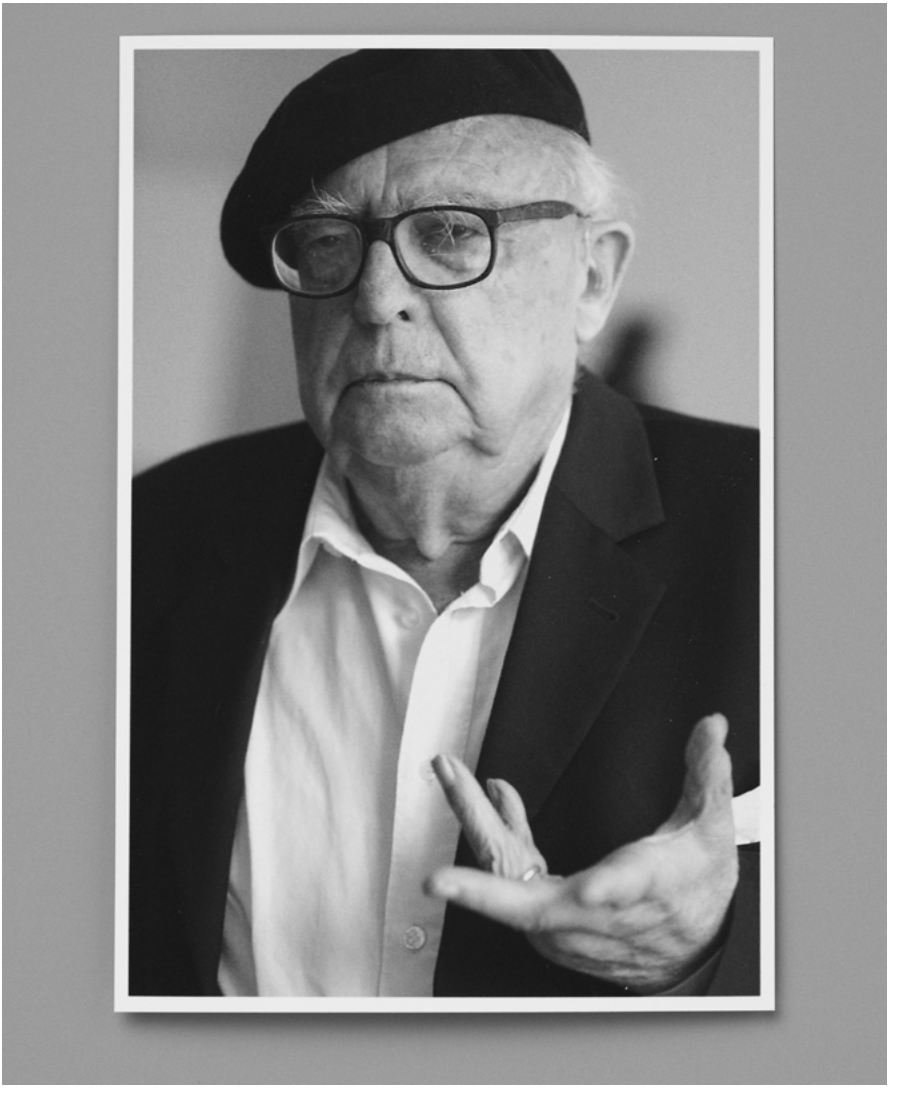
318 Ivi, p. 20.
319 Iseppi Fernando, *Paolo Gir, e mi chiamava poeta*, in «Almanacco dei Grigioni italiani», Coira, 2014, pp. 13-14.

grafico a pensieri peccaminosi e desiderio di solitudine, di evasione da un peso interiore che si risolve, apparente paradosso, col ritorno ai luoghi d'origine. È il ritorno alla consapevolezza del valore identitario delle proprie origini, acquisita attraverso l'esperienza di diversità e di sconfinamento.

La prospettiva di Paolo Gir

Adottando un approccio metodologico che affianca l'analisi testuale delle prose di *Ponti* agli elementi tratti da alcune interviste a Paolo Gir, il capitolo mette in luce da una parte le relazioni tra l'esperienza personale dell'autore e la sua produzione artistica, dall'altra il suo interesse per questioni identitarie in rapporto al contesto. In particolare, risulta centrale nel suo discorso narrativo la ricerca della funzione di territorio, famiglia e formazione nella costruzione identitaria individuale, e quali siano i confini con cui l'individuo è costretto a confrontarsi in base al contesto in cui è inserito. Si individuano affinità tematiche e strategiche con alcuni dei testi già proposti di Tencalla, Klainguti, Ceresa e Fusco, che dimostrano, tra l'altro, la contemporaneità di esperienze culturali differenti all'interno dello stesso spazio d'esperienza.

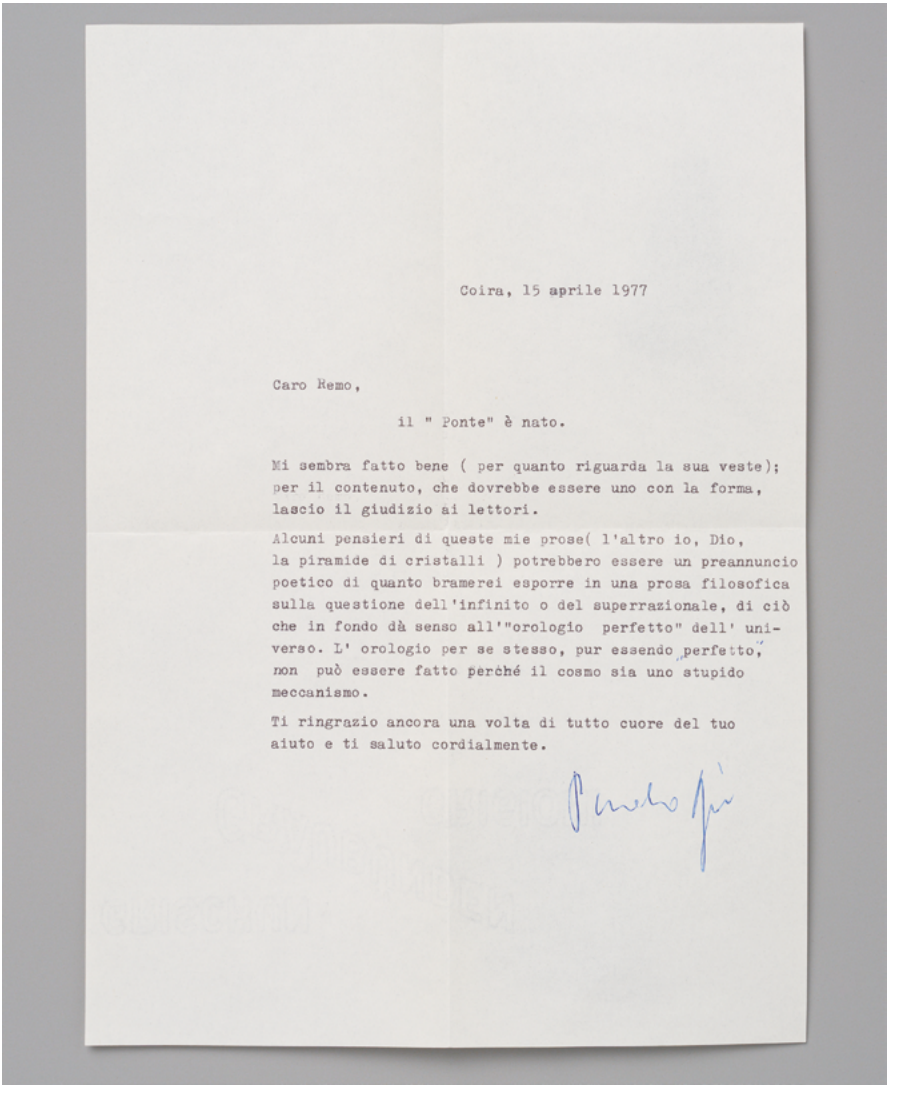
Le riflessioni esistenziali e culturali trasferite nella dimensione artistica costituiscono uno dei punti cruciali della rielaborazione letteraria di Paolo Gir; da questa prospettiva si è proceduto con la lettura di *Ponti*, soffermandosi sulla prima breve raccolta dal titolo *Eros.* Si è osservata una sistematica definizione e decostruzione di confini morali legati alle due strutture che principalmente condizionano la formazione dell'individuo: famiglia ed educazione religiosa. L'onnipresente dualismo bene-male assume forme diverse, realtà e fantasia, eros carnale e platonico, peccato, blasfemia e divinità. La narrazione stabilisce un rapporto tra queste dimensioni, che mette in evidenza la coesistenza intersezionale di diversità all'interno di un'identità, stabilisce cioè delle relazioni di differenze. Posto di rilievo nella ricerca identitaria occupano esperienze rituali, o di stampo religioso, o che appartengono a una dimensione di memoria, così come la rielaborazione del senso di colpa imposto dall'esterno. Gir mette inoltre luce su forme di invisibilità legate alla marginalità dei personaggi, collegabili peraltro al concetto di *identità performativa* delle teorie della filosofa Judith Butler e alle forme di mascolinità indagate dai Masculinity Studies. I racconti di *Eros* si interpretano dunque come un invito all'esperienza di sconfinamento culturale ed etico-morale, nella convinzione che questo sia l'unico modo per giungere alla comprensione e valorizzazione dell'identità individuale. Il contatto con il proprio spazio di appartenenza diventa valorizzazione di un originale che col tempo assume un valore onirico, quasi mistico, e che trova il proprio spazio nelle narrazioni.



Ill. 21: Paolo Gir ritratto da Yvonne Böhler il 28 luglio 2005.



Ill. 22: Copertina della raccolta di racconti «Ponti» di Paolo Gir, pubblicata a Lugano nel 1977.



Coira, 15 aprile 1977

Caro Remo,

il " Ponte" è nato.

Mi sembra fatto bene (per quanto riguarda la sua veste); per il contenuto, che dovrebbe essere uno con la forma, lascio il giudizio ai lettori.

Alcuni pensieri di queste mie prose(l'altro io, Dio, la piramide di cristalli) potrebbero essere un preannuncio poetico di quanto bramerei esporre in una prosa filosofica sulla questione dell'infinito o del superrazionale, di ciò che in fondo dà senso all'"orologio perfetto" dell' universo. L' orologio per se stesso, pur essendo „perfetto", non può essere fatto perché il cosmo sia uno stupido meccanismo.

Ti ringrazio ancora una volta di tutto cuore del tuo aiuto e ti saluto cordialmente.

Paolo Gir

Ill. 23: Lettera del 15 aprile 1977 di Paolo Gir a Remo Fasani, in cui viene annunciata la "nascita" di «Ponti».

La polifonia ideologica nel microcosmo Grigioni: un bilancio

Nel presente capitolo si è voluta mettere in evidenza principalmente la concomitanza di differenze all'interno del medesimo campo d'esperienza, il Grigioni tra il 1945 e il 1990. Per far ciò si sono seguite due tracce: dapprima, si è armonizzata l'indagine di un'opera già trattata, *Malìa* di Rezia Tencalla-Bonalini, con quella di *Gian Sulvèr* di Göri Klainguti, due testi che possono apparire estranei l'uno all'altro, già a partire dalla lingua in cui sono scritti (uno in italiano e l'altro in puter). Addentrandosi nell'osservazione, tuttavia, si sono trovati determinati parallelismi, primi tra cui la volontà da parte di autrice e autore di mettere in primo piano una figura non convenzionale rispetto agli schemi sociali. In entrambi i casi si tratta di idealisti che si ribellano al sistema: Gino, il ragazzo svizzero che per non sottostare al volere del padre riguardo alla professione, che andava contro i suoi desideri di fare l'artista, si lascia infervorare dai patrioti italiani e va a combattere al loro fianco, rischiando seriamente la vita. Giachem Sulvèr, nell'altra realtà narrativa, che per non voler seguire le linee educative che la società offre, o meglio implicitamente impone, ma desiderando educare i figli secondo la propria coscienza e le proprie convinzioni, nasconde l'esistenza di uno dei gemelli. Compie dunque un atto illegale cercando uno spazio in cui esercitare il libero arbitrio, che evidentemente non viene altrimenti garantito all'interno di una comunità. In una dimensione narrativa che oscilla tra realistica e fantastica, l'autore riesce a inscenare, attraverso le azioni del suo personaggio sovversivo, una denuncia al sistema, attraverso la quale sia esprime la propria concezione del mondo, sia dà voce al sentire collettivo del tempo, rielaborando letterariamente diversi aspetti delle dinamiche sociali.

Con il testo di Paolo Gir, si è voluta invece sottolineare la disomogeneità che caratterizza il panorama letterario grigionese: disomogeneità che non riguarda soltanto la letteratura, ma anche i suoi autori. Per questo si è adottato un approccio metodologico che affianca l'analisi testuale a elementi tratti da alcune interviste all'autore Paolo Gir, considerando autore e testo in continuo dialogo tra loro e approfondendo così la comprensione degli elementi che hanno contribuito alla sua produzione letteraria. Le storie proposte da Gir si differenziano da quelle di Klainguti per linguaggio e stile, presentando inoltre una collocazione spaziale generalmente più astratta, a esclusione di *Quando pioveva*. Esistono tuttavia vari denominatori comuni tra i due testi, primo tra tutti l'intenzione di provocare un'autoriflessione esistenziale che metta in discussione la validità di strutture socioculturali consolidate, che spesso soffocano silenziosamente l'autentico sentire dell'individuo. Nel caso di Gir acquista particolare significato il valore della coscienza individuale rispetto all'ambito religioso, uno dei tasselli sociali che l'autore tenta di esaminare criticamente attraverso la letteratura.

Facendo un bilancio, la ricca paletta di tematiche attraverso le quali autori e autrici hanno esplorato le relazioni identitarie rispetto ai confini e la loro decostruzione permette di delineare con una certa chiarezza e profondità le dinamiche che muovevano il Grigioni dell'epoca. Il discorso procede nel prossimo capitolo rivolgendo l'attenzione alla questione della lingua: considerato l'influsso che il contesto socioculturale esercita sulle costruzioni identitarie, non è infatti trascurabile verificare come l'appartenenza linguistica determini le dinamiche interpersonali e scolpisca le forme identitarie di un modello comunitario plurilingue, come lo è il Grigioni.

5. Plurilinguismo e confini. Spazi linguistico-culturali

L'indagine fin qui condotta evidenzia sia il complesso intreccio di confini che caratterizza lo scenario grigionese tra il 1945 e il 1990, sia l'influenza che tale contesto esercita sui processi di costruzione identitaria. La letteratura si configura tanto come mezzo di testimonianza storica e di rielaborazione delle dinamiche sociali, quanto come strumento di creazione e trasmissione di nuovi modelli identitari, attraverso i quali è possibile superare i confini socioculturali acquisiti; essa rappresenta pertanto un punto di riferimento per i contemporanei. Una lettura dei testi dalla prospettiva odierna, inoltre, aggiunge alla loro dimensione storica una riflessione che va oltre la contingenza: essa permette infatti di proiettare l'osservazione dei casi particolari in una sfera generale in cui esplorare quali siano i confini che definiscono una cultura, un'identità, una produzione letteraria, nonché come guardare al di là di essi.

Proseguendo con i casi specifici, dopo aver indagato le dinamiche dei confini familiari, sociali e geopolitici, il discorso si focalizza sulla questione della lingua, considerandola uno dei principali elementi distintivi di ogni struttura identitaria. Nel contesto grigionese l'aspetto linguistico occupa un posto di assoluta centralità, il microcosmo Grigioni è infatti scenario di una promiscuità linguistica istituzionalizzata, in cui interagiscono tre lingue ufficiali. Si tratta di un fenomeno complesso, in cui la contemporaneità di differenze all'interno del medesimo spazio d'esperienza segna confini interni, i quali necessariamente condizionano non solo le dinamiche sociali, ma anche i processi artistici individuali. Nel presente capitolo si osserveranno dapprima le dinamiche intratestuali del testo di Maria Colombo, per coinvolgere poi, parallelamente alle loro opere, le figure autoriali di Göri Klainguti e Alice Ceresa, proponendo un percorso che lancia uno sguardo su alcuni aspetti delle rispettive biografie intellettuali. Questa scelta metodologica è dettata dagli esiti della ricerca: l'indagine culturale condotta nei capitoli precedenti ha infatti dimostrato come l'influsso del contesto da cui partono le narrazioni non sia trascurabile, tanto nei casi in cui viene esplicitata la relazione tra l'esperienza autobiografica di chi scrive e la rielaborazione letteraria, quanto negli esempi in cui l'ispirazione al vissuto dell'autore o dell'autrice traspare solo indirettamente. Nello specifico che riguarda la lingua, dunque, oltre alla propria lingua madre (o alle lingue madri) giocano un ruolo determinante le differenze linguistiche presenti nella società circostante. Non a caso sono stati selezionati rappresentanti delle tre identità linguistiche che convivono ufficialmente nel cantone dei Grigioni: Maria Colombo scrive in tedesco, Göri Klainguti in romancio (e si autotraduce in tedesco), mentre Alice Ceresa sceglie l'italiano come lingua di scrittura, pur

coltivando l'identità in lingua tedesca attraverso l'attività di traduttrice. L'obiettivo è di mostrare la diversità delle prospettive che dipendono dalla categoria linguistica d'appartenenza, nonché la ricorrenza di specifiche dinamiche interpersonali dettata dalla realtà plurilingue condivisa. In tal contesto ci si interroga su quali tracce abbiano lasciato i confini linguistici nei testi, ovvero, da una parte, che ruolo svolga la lingua nei processi di etichettamento e canonizzazione di una società multilingue e della sua letteratura; dall'altra, come si posizionino autori e autrici plurilingui rispetto a tali processi all'interno del loro contesto letterario, che difficoltà debbano affrontare e per quale pubblico nascano i testi plurilingui.[320]

Negli ultimi anni la questione del plurilinguismo letterario ha acquistato una posizione di rilievo tra gli interessi della critica letteraria, sono infatti diverse le sezioni della ricerca che focalizzano sui molteplici aspetti del fenomeno, nell'intenzione di identificare e descrivere le forme e le funzioni del plurilinguismo letterario.[321] I contributi scientifici hanno dimostrato come le biografie linguistiche individuali determinino il posizionamento di autori e autrici rispetto al plurilinguismo, influenzandone la produzione testuale; il rapporto con la lingua (o le lingue) si configura pertanto come un nodo centrale dell'indagine. Le diverse prospettive evidenziano la poliedricità della dimensione plurilingue, al contempo fonte di fascino ed entusiasmo e causa di difficoltà legate alle differenze di idioma e cultura. Particolarmente interessante per gli scopi del presente lavoro è il saggio di Barbara Siller e Sandra Vlasta, *Literarische (Mehr) Sprachreflexionen*,[322] in cui viene presentata, tra gli altri interventi, la prospettiva di Giulia Radaelli:[323] la studiosa sottolinea la distinzione tra le forme esplicite del plurilinguismo, che sono cioè visibili in superficie e si presentano sia come cambi di lingua, sia come mescolanza di lingue (di cui sono esempio Klainguti e Colombo, come si vedrà in seguito), e quelle celate nel tessuto testuale, che Radaelli definisce «plurilinguismo interno alla lingua»,[324] le quali sono immanentemente presenti nel processo di scrittura e rendono quindi il testo intrinsecamente polifonico, come accade ad esempio in Alice Ceresa. Una terza forma di realizzazione del plurilinguismo letterario è inoltre la

320 Cfr. *Literarische (Mehr) Sprachreflexionen*, a. c. di Barbara Siller e Sandra Vlasta, Wien, Praesens Verlag, 2020, p. 15.

321 Cfr. a tal proposito, ad esempio, Kremnitz Georg, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien, Praesens, 2004; Literarische Mehrsprachigkeit, a. c. di Natalia Blum-Barth, in «Zeitschrift für interkulturelle Germanistik», 2015, vol. 6 (2), p. 11.

322 Cfr. *Literarische (Mehr) Sprachreflexionen*, a. c. di Siller e Vlasta, 2020.

323 A tal proposito cfr. in particolare Radaelli Giulia, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin, De Gruyter, 2011. Il testo viene citato in *Literarische (Mehr) Sprachreflexionen*, a. c. di Siller e Vlasta, 2020, cit., pp. 13-15.

324 Ivi, p. 54. La definizione di Radaelli si riferisce al concetto di «étrange langue» di Jeanne E. Glesener, cfr. *Philologie und Mehrsprachigkeit*, a. c. di Till Dembeck e Georg Mein, Heidelberg, Winter 2014, pp. 324-339 (citato nel testo).

forma esclusa,[325] che si realizza quando una lingua viene menzionata o tematizzata, ma non influenza in alcun modo il testo; la forma esclusa testimonia cioè il plurilinguismo senza realizzarlo nel testo.[326] In tal contesto è rilevante il riferimento al concetto di *eteroglossia* introdotto da Mikhail Bakhtin, tramite il quale viene descritta la pluralità di voci linguistiche e discorsive presenti nel testo. Secondo la teoria poststrutturalista, ogni espressione linguistica dialoga necessariamente con il suo contesto sociale, da cui dipende il significato che rispettivamente essa assume, deve quindi essere considerata in relazione a esso: in questo senso la pluralità linguistica include anche varianti linguistiche di stampo locale e regionale.[327]

Come si legge nel saggio sopracitato, non solo le forme del plurilinguismo letterario, ma anche le sue funzioni sono molteplici:

> durch Mehrsprachigkeit lassen sich beispielsweise Perspektivenwechsel erzeugen (heteroglotte Momente), eine Distanz zu den Sprachen herstellen, spielerische, subversive und komische Momente generieren, polyvalente Bedeutungen nutzen – durch die Mehrsprachigkeit können Brüche entstehen, die auf Entautomatisierung und Verfremdung von Sprache abzielen und dadurch kritische Funktion haben können.[328]

Le analisi che seguono indagheranno quindi la volontà di uscire da una concezione monolingue del testo e rendere visibili le dinamiche del plurilinguismo, intesa come una condizione identitaria che, se da un lato si scontra con i limiti delle differenze culturali, dall'altro offre l'opportunità di oltrepassare le strutture di una realtà omogenea e armonizzare più culture.

Lingue che si intrecciano in *Drei Häuser* di Maria Colombo

Un primo esempio delle funzioni del plurilinguismo letterario è rappresentato dal romanzo *Drei Häuser. Eine Jugend im Engadin* di Maria Colombo. Il titolo originale della prima edizione del 1977, *Die Borgeser sind da. Eine Jugend im Enga-*

325 Cfr. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, 2011, cit., pp. 51-54.

326 Cfr. ivi, p. 61. Un esempio è *La rifugiata* di Paolo Gir, testo che non ritengo tuttavia opportuno aggiungere alla presente analisi, Gir Paolo, *La rifugiata e altri racconti,* Coira/Locarno, PGI/Dadò, 1996.

327 Cfr. Hirschkop Ken, *The Cambridge Introduction to Mikhail Bakhtin*, Cambridge University Press, 2021. Cfr. anche le osservazioni che riguardano le teorie di Bakhtin in *Literarische (Mehr) Sprachreflexionen*, a. c. di Siller e Vlasta, 2020, cit., pp. 14-15.

328 Ivi, p. 15. Traduzione della redattrice: «Attraverso il plurilinguismo è possibile, ad esempio, generare cambi di prospettiva (momenti eteroglotti), creare una distanza dalle lingue, momenti giocosi, sovversivi e comici, sfruttare significati polivalenti: il plurilinguismo può mettere in atto fratture che puntano alla disautomatizzazione e allo straniamento del linguaggio e, quindi, possono assumere una funzione critica».

din, è stato modificato nella riedizione pubblicata da Limmat Verlag nel 2003.[329] Di particolare interesse sono le dinamiche di definizione identitaria all'interno di un sistema collettivo disomogeneo; si intende cioè osservare quali fattori risultino decisivi nella costruzione delle categorie identitarie, quali elementi fungano da aggreganti e quali da separatori, considerando l'ambivalenza della prospettiva interna ed esterna al gruppo. *Drei Häuser* rappresenta una forma esplicita di plurilinguismo letterario ed è un esempio significativo della suddetta molteplicità di funzioni del plurilinguismo nel testo. L'autrice utilizza infatti la lingua quale strumento ambivalente di definizione identitaria personale e di discriminazione sociale, per tematizzare alcune delle strutture su cui era costruita la comunità del tempo.

Prima di introdurre il discorso linguistico, l'autrice inizia la narrazione mettendo in scena il contesto: una realtà familiare fortemente gerarchica, da cui il personaggio vuole ‹espatriare› alla ricerca della propria realizzazione identitaria, senza poter prevedere la subordinazione che la nuova posizione sociale da ‹non autoctoni› avrebbe comportato, ovvero la restrizione in un altro tipo di categoria gerarchica. La rilevanza delle tematiche relative a famiglia e strutture patriarcali viene sottolineata già prima dell'incipit da una citazione interdisciplinare, tratta dal mondo della musica, che si accorda con il titolo dell'introduzione:

> Präludium
> Zu den Aufgaben des Präludiums gehört von jeher die Kennzeichnung der Tonart des folgenden Stückes. Oft hat es außerdem die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Publikums auf das, was folgt, vorzubereiten. (Aus: Riemann, *Musiklexikon*)[330]
>
> Preludio
> Tra i compiti del preludio vi è da sempre quello di indicare la tonalità del brano che segue. Spesso ha inoltre la funzione di preparare l'attenzione del pubblico a ciò che sta per arrivare. (Da: Riemann, *Musiklexikon*)[331]

Con queste righe l'autrice prepara il lettore a considerare l'importanza dei fatti narrati nell'incipit:

> «Züchtige sie mit dem Stock, falls sie dir nicht gehorchen will», sagte jene Frau, die dann unsere Großmutter werden sollte, zu ihm, dem Sohn, der dann unser Vater wurde. Sagte zu ihm dieses am Vorabend seiner Hochzeit, sie, die Mutter und Herrscherin, die Cäsarin; und die solchermaßen zu Züchtigende, zur Züchtigung Anvisierte, war die Braut dieses Sohnes, die – wie man später nicht müde wurde, uns zu versichern – schöne und bescheidene, überaus bescheidene und demütige Braut.[332]

---

329 Colombo Maria, *Drei Häuser. Eine Jugend im Engadin*, Zürich, Limmat Verlag, 2003, prima edizione: *Die Borgeser sind da. Eine Jugend im Engadin*, Zürich, Classen, 1977.

330 Ivi, p. 7.

331 Tutte le traduzioni in questo paragrafo sono della redattrice.

332 Ibidem.

«Puniscila con la verga, se non vorrà obbedirti», disse quella donna, colei che poi sarebbe diventata nostra nonna, a lui, il figlio che poi sarebbe diventato nostro padre. Glielo disse alla vigilia del suo matrimonio, lei, la madre e sovrana, la cesarina; e colei che così doveva essere punita, colei verso cui era rivolta questa minaccia di castigo, era la sposa di quel figlio, la – come più tardi non si smise mai di assicurarci – bella e modesta, assai modesta e umile sposa.

Attraverso la messa in scena di una struttura familiare matriarcale, in cui la madre è sovrana indiscussa («die Mutter und Herrscherin, die Cäsarin»), la narratrice tematizza in realtà un sistema patriarcale. La figura della donna padrona è infatti ambivalente, in quanto se da una parte è detentrice del potere in famiglia e quindi non è subordinata all'uomo, dall'altra diventa la fautrice della discriminazione nei confronti del genere femminile, visto il tono impositivo e violento con cui si esprime nei confronti di un'altra donna. Il fatto che la donna ‹vittima› sia la futura moglie del figlio, dalla prospettiva generazionale è un elemento di continuità rispetto alla mentalità conservatrice, in quanto conferma il valore tradizionale della supremazia degli anziani sui giovani. Il comportamento della madre evidenzia inoltre l'intersezione identitaria del figlio protagonista, sul quale si proiettano priorità legate sia al genere, che, in quanto uomo, gli conferisce una posizione egemonica sulla moglie, sia alla discendenza, visto che gode della protezione incondizionata materna.

Le strutture sociali vengono messe in scena con forte evidenza: il modello femminile della madre padrona non è debole, ma non è in grado di rompere il sistema. Anzi, nella sua dominanza diventa una pedina della struttura patriarcale della società. Tale struttura si rivelerà ancorata saldamente nella mentalità del figlio, il quale non riesce a sbarazzarsene nemmeno dopo il suo sconfinamento. Nell'arco della narrazione si osserva, infatti, come il ruolo di padre che egli assume all'interno della nuova famiglia rispecchi lo stesso sistema autoritario della famiglia d'origine, da cui si era peraltro volutamente distanziato. Un'apparente contraddizione, che testimonia sia la forza intrinseca dell'appartenenza a una determinata identità familiare, sia, per quanto lo si desideri evitare, l'impossibilità di non ricadere negli stessi meccanismi comportamentali. Il seguente esempio testuale descrive la figura del protagonista dalla prospettiva della figlia:

Wagten also nicht, uns ernsthaft zu widersetzen. Denn Pà war
der liebe Gott oder doch etwas Ähnliches, einer jedenfalls, der Erlasse
und Verfügungen, Gebote und Verbote aufstellte und Strafen verhängte,
alles wie der liebe Gott. Somit musste gefahren werden, wenn
er es anordnete.[333]

333 Ivi, p. 57.

> Non osavamo quindi opporci seriamente. Perché pà era come Dio, o qualcosa di simile, uno comunque che stabiliva decreti e ordini, comandi e divieti, e imponeva punizioni, tutto come il buon Dio. Quindi si doveva andare, se lo ordinava lui.

Le gerarchie tradizionali si perpetuano nel tempo, trasmettendosi da madre a figlio: gli appellativi illustri applicati qui alla figura maschile, al padre famiglia («Pà war der liebe Gott oder doch etwas Ähnliches»), nella citazione precedente erano infatti attribuiti alla madre («die Mutter und Herrscherin, die Cäsarin»). Intrecciando la dimensione familiare a quella sociolinguistica (che segue), il testo rappresenta quindi due esempi di come l'esercizio del potere possa creare sistemi di differenze culturali, che a loro volta condizionano le costruzioni identitarie. Maria Colombo mette in scena due modalità di alienazione: quella del soggetto nel proprio ambiente di origine, che si può definire interna, e l'alienazione del soggetto in un ambiente estraneo, che riguarda la sfera esterna e i rapporti interpersonali ed è strettamente legata alla lingua. Le due dimensioni sono indipendenti l'una dall'altra, si intersecano tuttavia in quanto parte dello stesso spazio d'esperienza grigionese.

Tornando ora alla situazione d'apertura, è evidente che il figlio non vuole sottostare a regole comportamentali fisse, anzi, desidera spezzarne i meccanismi e sconfina metaforicamente in un'altra valle:

> Zog also weg, er, der Sohn, weg von Mutter und Macht und Herrschaft und Gegnerschaft. Denn er war flügge geworden und selbständig, selbständig und mächtig und Herr genug.
> Zog über den Berg, hinüber in eine neue Welt und in ein Dorf, das Puntraglia heißt. Erachtete es für notwendig, einen Berg zwischen sich und sie zu setzen, meldete sich bei der neu erbauten Puntragliabahn und zog ein in eine der neu erbauten Puntragliabahn-Wohnungen.[334]

> Se ne andò dunque, lui, il figlio, lontano dalla madre e dal potere e dal dominio e dall'opposizione. Perché aveva ormai spiccato il volo ed era diventato autonomo, autonomo e potente e abbastanza padrone di sé.
> Attraversò il monte, verso un mondo nuovo e in un villaggio chiamato Puntraglia. Ritenne necessario mettere una montagna tra sé e lei, si annunciò presso la nuova ferrovia di Puntraglia e si trasferì in uno degli appartamenti di recente costruzione della ferrovia di Puntraglia.

Il distacco dalla madre rappresenta la necessità di evadere dall'intero sistema di potere e oppressione a lei collegato: è simbolo dell'indipendenza che il figlio acquista rispetto alle strutture in cui era originariamente inserito, nonché metafora del confine che la consapevolezza identitaria permette di oltrepassare (l'autrice utilizza il termine *flügge*, *pronto a prendere il volo*, carico di forza simbolica liberatoria). Maria Colombo mette in scena questo confine socio-familiare anche dando un valore simbolico agli elementi territoriali: la montagna non separa soltanto geo-

334 Ivi, p. 8.

graficamente due valli, è il confine tra due mondi, oltrepassarla significa quindi aprire nuovi orizzonti e contemporaneamente creare una barriera di separazione con il mondo da cui si proviene, lasciato alle spalle. La barriera è necessaria, a causa dell'inflessibilità di una struttura consolidata che non ammette dialogo tra differenze. Le nuove opportunità lavorative che offre la costruzione della ferrovia di Pontresina (Puntraglia nel testo) costituiscono una via d'uscita, che il figlio coglie al balzo. Maria Colombo trasporta un tema di attualità storica nella narrazione, mettendo in evidenza diversi aspetti del fenomeno: se da una parte i nuovi posti di lavoro favoriscono nuovi scambi relazionali, dall'altra, i nuovi arrivati sono oggetto di discriminazione a causa della loro diversità. La discriminazione è sistematica e strutturale, come dimostra la ghettizzazione organizzata per i lavoratori che fanno parte della categoria dei non-autoctoni, i quali vengono sistemati tutti insieme in un agglomerato detto ‹Drei Häuser›, ben separato dal paese, da cui dista una ventina di minuti. ‹Drei Häuser› è quindi un marchio di emarginazione ufficiale che classifica una categoria identitaria in base a criteri spaziali. Le ‹tre case› sono quindi, tanto quanto la lingua, allo stesso tempo elemento di identificazione e di emarginazione. Ma non basta: il marchio di emarginazione viene enfatizzato dagli appellativi spregiativi con cui i ragazzi alla stazione chiamano i nuovi arrivati:

> Drei Häuser war der offizielle, gewissermaßen mit Siegel und Stempel versehene Name; in Wirklichkeit nannte man uns und unsere Häuser Hühner- oder Tschinggalifarm, Polentaplantasch oder auch Gockelzirkus, und es waren die Buben vom Bahnhof, die uns mit Übernamen solcher Art versahen, sie, die wir Bahnhöfler, nichts weiter als Bahnhöfler nannten, und nur wenn wir unter uns waren, sagten wir *quill züchin** ein Übername, der in Borgo Deutschschweizern und Deutschsprechenden heute noch gegeben wird.[335]

> Tre Case era il nome ufficiale, per così dire con timbro e sigillo; in realtà chiamavano noi e le nostre case fattoria delle galline o degli «italiani», piantagione di polenta, oppure anche circo dei galli, e furono i ragazzi della stazione a darci soprannomi di questo tipo. Noi, invece, li chiamavamo semplicemente *gente della stazione*, nient'altro che *gente della stazione*; solo quando eravamo tra noi usavamo dire quill züchin – un soprannome che ancora oggi, a Borgo, viene dato agli svizzeri tedeschi e ai germanofoni.

Alla ghettizzazione subita, i ‹Drei Häuser› ribattono pariteticamente a duplice tono: classificano ufficialmente il gruppo di autoctoni ‹Bahnhöfler›, li identificano cioè con il luogo di frequentazione, la stazione, riprendendo in senso contrario l'elemento spaziale. Tra di loro, inoltre, definiscono i ‹Bahnhöfler› con un ulteriore appellativo discreditante di origine dialettale, che può capire soltanto chi sa il loro dialetto: «*quill züchin» (quegli zucconi).* Questa espressione diventa un simbolo di condivisione esclusiva, attraverso cui viene creata una discriminazione in senso inverso e viene

335 Ivi, p. 9.

segnato un evidente confine intrinseco della situazione: il confine linguistico. Il fatto che il neologismo sia adottato anche in seguito, ne aumenta il valore.

L'autrice gioca sull'ambivalenza del termine *Bahnhöfler* a significare, da una parte, i ragazzi che, frequentando assiduamente l'ambiente della stazione, suppongono di conoscere il mondo meglio degli altri; dall'altra, si riferisce all'attività lavorativa nel settore ferroviario, ha dunque una doppia accezione sociale, come si legge nel seguente passaggio.

> Widersacher ja, denn zwischen ihnen und uns herrschte die Fehde, ewige Fehde und Verachtung.
> Nicht nur, weil ihre Väter bei der Rätiabahn arbeiteten, die weiter fuhr als unsere Puntragliabahn, durch mehr Täler, mehr Welt, bis zur Stadt, in der die Regierung saß, und nicht nur, weil wir vielleicht andere, einfältigere Gesichter hatten, Gesichter, die von der großen Welt noch nichts, rein gar nichts gesehen hatten, während sie, die Bahnhöfler, diese täglich sahen.[336]

> Avversari, sì, perché tra loro e noi regnava la faida, una faida eterna e disprezzo.
> Non solo perché i loro padri lavoravano per la Ferrovia Retica, che andava più lontano della nostra ferrovia di Puntraglia, attraversava più valli, più mondo, fino alla città dove aveva sede il governo;
> e non solo perché forse avevamo volti diversi, più semplici, volti che del grande mondo non avevano visto ancora nulla, proprio nulla, mentre loro, i ragazzi della stazione, quel mondo lo vedevano ogni giorno.

La disparità tra le due categorie identitarie si manifesta a livello lavorativo, per cui si instaura una gerarchia tra chi lavora per la ferrovia retica, progetto illustre dell'avanzamento tecnologico e delle costruzioni, che collega il Grigioni con tutte le parti più importanti della Svizzera e che assume quindi rilevanza nazionale, e chi per la ferrovia del Bernina (Puntragliabahn), che ha invece una dimensione locale. La differenza predominante, tuttavia, non è quella lavorativa delle famiglie di appartenenza, ma l'identità linguistica e culturale:

> …vielmehr weil wir eine andere Sprache sprachen als sie.
> Nicht dass wir einem anderen Lande angehört hätten, nur gerade eine andere Sprache sprechend, denn, ausgenommen zwei oder drei, stammten alle unsere Väter und Mütter aus der Val Borgo, aus Borgo selber oder aus Sant Antoni, Aquazon, Tutti Angeli. Sie alle – junge Männer, Väter, Handwerker, Bauernsöhne – waren von der Puntragliabahn angeworben, hierher geschickt und in die Drei Häuser gesteckt worden.
> Verachtung also wegen unserer Sprache, und nicht nur von ihnen, den Bahnhöflerbuben, nein, auch von ihnen, den Bahnhöflervätern, -müttern, Erwachsenen.
> Denn deutse Sprak is svere Sprak und am allerschwierigsten waren die Artikel.[337]

336 Ivi, pp. 11-12.
337 Ivi, p. 12.

…piuttosto perché parlavamo un'altra lingua rispetto a loro.
Non che appartenessimo a un altro paese, solo parlavamo un'altra lingua, perché, fatta eccezione per due o tre, tutti i nostri padri e madri venivano dalla Val Borgo, da Borgo stesso o da Sant Antoni, Aquazon, Tutti Angeli. Tutti loro – giovani uomini, padri, artigiani, figli di contadini – erano stati reclutati dalla ferrovia di Puntraglia, mandati qui e sistemati nelle Tre Case.
Disprezzo dunque per via della nostra lingua, e non solo da parte loro, dei ragazzi della stazione, no, anche da parte loro, dei padri, delle madri, degli adulti della stazione.
Perché *deutse Sprak is svere Sprak*, e la cosa più difficile di tutte erano gli articoli.

È importante osservare come l'elemento di condivisione tra i due gruppi identitari, ovvero la nazionalità svizzera, diventi irrilevante di fronte alle differenze linguistiche: sono infatti lingua e cultura di appartenenza a tracciare i confini delle identità. L'autrice lo esplicita utilizzando l'elemento fonetico per materializzare la differenza linguistica tra i Borgeser di lingua italiana e gli autoctoni. Come dimostrato dalla citazione «deutse Sprak is svere Sprak» (il tedesco è una lingua difficile), la difficoltà d'integrazione dovuta alla differenza linguistica rappresenta un confine assai definito e difficile da superare. L'errata pronuncia tedesca è infatti fonte di derisione anche da parte degli adulti, che la avvertono quale elemento di disturbo, discriminante in quanto facilmente associabile a una forma di inferiorità. Ciò viene espresso attraverso le filastrocche con cui vengono salutati i Borgeser:

«Polentaköpfe, Polentaköpfe,
der oder die oder das,
Polentaköpfe, Polentaköpfe, seht dort eure Plantasch,
Polentaplantasch,
der oder die oder das,
Polentaplantasch …»[338]

O ancora:
Der Text des Gedichtes war dieser: Le scià i Sciursceglés / cu'li
crapi peladi, li scarpi imbrocadi / e li bogi plen da pulenta. Vigni a vedé
ca le scià i Sciursceglés / vigni a vedé ca ien scià … und so weiter.

Auf Deutsch:
Die Borgeser sind da, mit geschorenen Schädeln, den
Schuhen mit Nägeln, den Bäuchen voll von Polenta.

Refrain:
Die Borgeser sind da, kommt schon und seht, sie sind da. Die Borgeser sind da, verhöhnt und erniedrigt, verletzt und
auseinander gerupft und für euch nur immer Nieten und Tölpel.

338 Ivi, p. 13.

Refrain: …

Die Borgeser sind da, ohne Silber und Gold, ohne Batzen
und Sold und Besitzer von nichts als von Hühnern und
Tauben und Hasen.

Refrain: …

Die Borgeser sind da mit ihrer erlesenen Sprache …

Refrain: …

Und ihr, was seid ihr, wovon ernährt ihr euch denn?
Giftspucker seid ihr, Grimassenschneider, Grobiane,
werft fort den ris cönsch und freßt dafür Joghurt
und Kartoffeln mit Schmiere und Kartoffeln mit Öl
und Kartoffeln mit Wasser und Kartoffeln mit Salz
und Kartoffeln, Kartoffeln jahrein und jahraus.
Kommt schon und seht, sie sind da,
hört zu nun und lacht, falls euch das Lachen nun nicht
vergeht.

Kommt schon und seht, sie sind da.
Sind da, sind da, sind da,
kommt nun, kommt nun, kommt,
kommt schon und lacht
und lacht, falls euch das Lachen nun nicht vergeht.[339]

«Teste di polenta, teste di polenta,
il, lo o la, teste di polenta, teste di polenta, guardate là la vostra piantagione,
piantagione di polenta, il, lo o la, piantagione di polenta…»

Il testo della poesia era questo: Le scià i Sciursceglés / cu'li crapi peladi, li scarpi imbrocadi / e li bogi plen da pulenta. Vigni a vedé ca le scià i Sciursceglés / vigni a vedé ca ien scià… e così via.

In tedesco:
I borgesi sono arrivati, con le teste rasate, le scarpe chiodate, le pance piene di polenta.

Ritornello:
I borgesi sono arrivati, venite a vedere, sono arrivati. I borgesi sono arrivati, derisi e umiliati, feriti e fatti a pezzi, e per voi soltanto sempre
perdenti e sciocchi.

Ritornello:…
I borgesi sono arrivati, senza argento né oro, senza soldi né paga, e proprietari di nient'altro che galline, colombi e conigli.

339 Ivi, pp. 36-37.

Ritornello:…

I borgesi sono arrivati con la loro lingua raffinata…

Ritornello:…
cosa siete, di cosa vi nutrite dunque?
Sputatori di veleno siete, smorfiosi, cafoni,
buttate via il riso condito e mangiate invece yogurt,
e patate con strutto e patate con olio,
e patate con acqua e patate con sale,
e patate, patate, anno dopo anno.

Venite a vedere, sono arrivati,
ascoltate e ridete, se il ridere non vi è già passato.
Venite a vedere, sono arrivati.
Sono arrivati, sono arrivati, sono arrivati,
venite ora, venite, venite,
venite e ridete,
e ridete, se il ridere non vi è già passato.

Le difficoltà linguistiche sono effettive ed emergono innanzitutto a scuola, come si intende dalle parole del maestro, «Von jetzt an schicke ich jeden, der mit den Artikeln nicht umgehen kann, in die erste Klasse zurück», (d'ora in poi, chi non sa usare bene gli articoli torna nella prima classe).[340] Una volta ambientatisi a Puntraglia, tuttavia, la questione linguistica gradualmente si semplifica per i figli dei Borgeser, mentre rimane difficile per il padre, tanto da far nascere in famiglia un nuovo confine interno. Saper scrivere in tedesco è necessario per poter comunicare con gli ospiti della pensione, che sono la fonte di guadagno principale della famiglia: l'identità acquisita dunque, ovvero il bilinguismo dei ragazzi sviluppatosi a Puntraglia, diventa il punto di contatto tra le due realtà culturali e permette alla famiglia dei Borgeser di garantirsi un'esistenza nel paese, andando oltre le differenze linguistiche.

Eines Abends kam Pà mit einer Schreibmaschine heim, einem rasselnden, klappernden Ungetüm, das er sich bei der Versteigerung des Mobiliars irgendeines Bankrott gegangenen Hotelkastens in Saruna ergattert hatte und auf dem sich Enrica nun im Schreiben üben musste, um fähig zu werden, Pàs Briefe und Antworten an die Kurgäste zu tippen.
«Sehr geerte Herr, ihre werte Brief dankent eralten. Bin sehr gern berait schöne sonige Sudzimmer zu reservire. Unsre Preis beschaide,
Familienbetrieb wo alle Kind mithelfe. Sind in kurze Zeit bekante Haus geworde und fersihere Ihne frentlige Bedinunk …»
Denn Pà hatte sich seine Deutschkenntnisse erst in Puntraglia erworben, aus Zeitungen und den Büchern von Herrn Zyri vom Bazar, und vorwärts stürmend, wie er war, mochte er sich nie die rechte Zeit dafür genommen haben.

340 Ivi, p. 12.

> «An euch ist es, sie ins richtige Deutsch zu setzen, ihr geht ja hier zur Schule», so pflegte er zu sagen; und war alles, was zu sagen er für notwendig erachtete.[341]

> Una sera Pà tornò a casa con una macchina da scrivere, un coso rumoroso e sferragliante, un aggeggio che si era procurato all'asta dei mobili di qualche albergatore fallito a Saruna, e sulla quale ora Enrica doveva esercitarsi a scrivere, per imparare a battere a macchina le lettere e le risposte di Pà ai villeggianti.
> «Stimato signore, ricevu il suo pregiato lettera con gratitudine. Mi volentieri riservare bello e soleggiato camera sud. Nostro prezzi modesti, impresa familiare dove tutti figli aiutare. In poco tempo diventati casa rinomata, assicuro voi gentile servizzio…»
> Pà, infatti, aveva imparato il tedesco solo a Puntraglia, dai giornali e dai libri del signor Zyri del bazar, e siccome era un tipo impulsivo, sempre proiettato in avanti, non si era mai preso davvero il tempo per impararlo come si deve.
> «Tocca a voi metterlo nel tedesco giusto, voi andate a scuola qui», diceva sempre; e per lui, quello era tutto ciò che c'era da dire.

La riproduzione fonetica ha un'efficacia ambivalente, infatti, se da una parte aggiunge un tono ironico alla figura del padre, dall'altra, attraverso la ‹giustificazione› da parte della figlia, «Denn Pà hatte sich seine Deutschkenntnisse erst in Puntraglia erworben», (pà ha imparato il tedesco solo a Puntraglia), fa risaltare l'aspetto umano della difficoltà di inserimento in una società estranea linguisticamente rispetto a quella d'origine.

Nel suo discorso narrativo, Maria Colombo mette in diretta corrispondenza diversità ed esclusione: una volta stabilita una differenza socioculturale, non ci sono segni di un'apertura verso *l'altro* e l'energia sociale che si sviluppa non è costruttiva, ma rivolta esclusivamente alla definizione di confini e discriminazioni. Contemporaneamente, l'autrice vuol dare visibilità all'identità ambivalente di una minoranza subordinata, dimostrando come l'emarginazione sistematica e di gruppo abbia un doppio effetto. Se, da una parte, l'allontanamento dal paese è fonte di isolamento, dall'altra, la coesione di elementi appartenenti alla medesima categoria crea uno spazio ibrido e segreto di condivisione, che trasforma la discriminazione in fonte di orgoglio e consapevolezza identitaria, come si legge nel seguente passaggio:

> Wohnten also hier, wir, Daniela und Enrica, Barbara, Reto und Romano, mit Pà und Mà, hier, unterhalb des Bahnhofs, in den drei Angestelltenhäusern der Puntragliabahn in einer Zweizimmerwohnung. Wohnten in diesem Schnitt- und Brennpunkt für Spott und Lächerlichkeit und Pein, aber auch für Schönheit, Würde, Heimlichkeit. Das dazugehörige Dorf war weiter oben am Abhang, zwanzig Minuten von uns entfernt.[342]

341 Ivi, pp. 105-106.
342 Ivi, p. 14.

> Abitavamo dunque qui: noi, Daniela ed Enrica, Barbara, Reto e Romano, con Pà e Mà, qui, sotto la stazione, nei tre caseggiati per gli impiegati della ferrovia di Puntraglia, in un appartamento di due stanze.
> Abitavamo in questo bersaglio di scherno, derisione e dolore, ma anche di bellezza, dignità, intimità. Il villaggio era più in alto, sul pendio, a venti minuti di distanza da noi.

Lo sviluppo della vicenda metterà tuttavia in luce come questo sentimento di appartenenza subisca inevitabilmente gli influssi del contesto esterno, che diventano particolarmente evidenti nel momento in cui si esce dallo spazio di appartenenza originaria. Crescendo a Puntraglia, l'identità della nuova generazione dei Borgeser si è pertanto definitivamente modificata rispetto a quella dei genitori: il senso di appartenenza ed estraneità hanno parametri diversi rispetto a prima, si intersecano e convivono in una dimensione ibrida, plurilingue e multiculturale, fonte di arricchimento ma anche di nuovi conflitti interiori, come si legge nel seguente passaggio:

> Und es begann dann schon in Ospizio Garzon. Nicht nur der Sprache, des borgesischen Dialektes wegen, auch die Gesichter begannen anders zu werden, borgesischer, und freilich hätte uns jemand fragen können, sollen, nach was sehen denn eure Gesichter aus, aber das war es ja: Irgendwo, irgendwem gegenüber wollten wir, die unserer Borgesergesichter wegen Verlachten, einmal nicht als Borgeser, vielmehr als Puntraglier, einmal und endlich als Puntraglier gelten. Konnten aber nie wirklich herausfinden, was sie, die von Ospizio, von uns dachten. Sie, die Kinder, die hier bei der Station, auf die Züge wartend, herumstanden und uns anstarrten. Oder sie, die Erwachsenen, die an uns vorbeischauten, sodass wir nie ausmachen konnten, ob sie das taten, weil sie uns des Anschauens nicht wert fanden, indem sie in uns nichts als ihre eigenen borgesischen Gesichter wiedererkannten, oder um uns ihre geheime Bewunderung nicht anmerken zu lassen. Bewunderung nämlich, weil wir diesen unseren/ihren borgesischen Gesichtern entflohen waren, des Entfliehens fähig gewesen waren, sie an uns also nicht mehr unsere/ihre borgesischen Gesichter sahen, vielmehr unser Geflohensein von diesen.[343]

> E tutto cominciò già a Ospizio Garzon. Non solo per la lingua, per il dialetto borgesiano, anche le facce cominciarono a cambiare, a diventare più borgesiane, e certamente qualcuno avrebbe potuto, o dovuto, chiederci che aspetto avessero le nostre facce, ma era proprio questo: da qualche parte, di fronte a qualcuno, volevamo, noi che venivamo derisi per le nostre facce borgesiane, una volta non essere più visti come borgesiani, ma piuttosto come puntragliesi, una volta e finalmente essere visti come Puntraglier. Ma non riuscivamo mai davvero a scoprire cosa pensassero quelli di Ospizio, quelli che ci guardavano. Loro, i bambini, che stavano qui alla stazione, aspettando i treni, e ci fissavano. O loro, gli adulti, che ci guardavano oltre, così non riuscivamo mai a capire se lo facevano perché non ci trovavano degni di essere guardati, riconoscendo in noi solo le loro proprie facce borgesiane, o per non farci percepire la loro segreta ammirazione. Ammirazione, infatti, perché era-

343 Ivi, pp. 57-58.

> vamo sfuggiti a quelle nostre/loro facce borgesiane, perché eravamo stati capaci di sfuggirvi, e così loro non vedevano più in noi le nostre/loro facce borgesiane, ma piuttosto il nostro fuggire da esse.

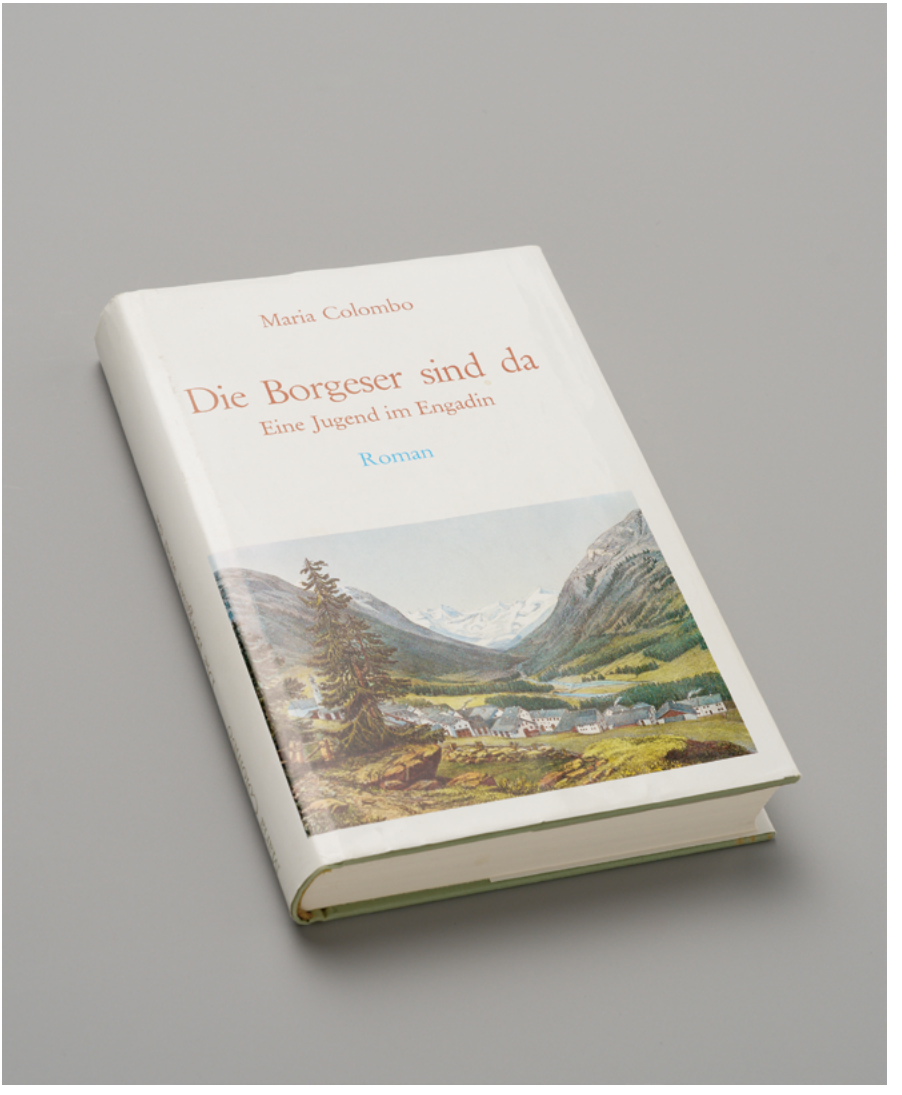
La volontà di fuggire è analoga allo sconfinamento da cui è partita l'intera vicenda dei Borgeser: forse a significare l'incessabile trasformazione di cui le identità sono costantemente oggetto, poste inevitabilmente in relazione al contesto culturale entro cui si trovano e si muovono.

In sintesi, la rappresentazione delle differenze offerta dal testo di Maria Colombo può esser letta come una riflessione, da un lato, sulle esperienze di alienazione interne e, dall'altro, sulle ineluttabili relazioni tra lingua, cultura e società. Un contesto multilingue, come quello del Grigioni, favorisce inevitabilmente un'accentuata consapevolezza della propria identità legata alla lingua di appartenenza. La discontinuità linguistica, sistematica e istituzionalizzata, genera differenze culturali che plasmano in profondità le dinamiche sia sociali che intrafamiliari, delineando confini netti tra le varie forme di collettività coesistenti. Pertanto, l'integrazione o il distanziamento da una determinata lingua sono intesi quale atto di volontà di appartenenza, come dimostrano i rapporti tra i due gruppi linguistici, (svizzero) italiano e (svizzero) tedesco rappresentati da Maria Colombo. Si tratta di scelte culturali compiute a livello individuale, che acquistano tuttavia una rilevanza di carattere collettivo, poiché contribuiscono a definire i modelli sociali che si sviluppano storicamente nelle comunità e ne orientano il corso.

La lettura del prossimo testo di Göri Klainguti, già presentato nel capitolo quattro, mette in luce un ulteriore aspetto della lingua, ovvero il suo potenziale sovversivo: ribadendo in particolare la distinzione tra lingua scritta e lingua orale e tracciando dunque un confine che non si limita alla diversità tra codici, ma che si manifesta anche all'interno dello stesso idioma, la narrazione si fa portavoce di una rivendicazione del libero arbitrio, riconoscendo nella lingua una scelta individuale profondamente connessa ai tratti costitutivi dell'identità soggettiva. Sul piano collettivo, tale scelta contribuisce a delineare l'ambito di appartenenza, identificando il gruppo sociale con cui l'individuo si riconosce e al quale percepisce di appartenere.



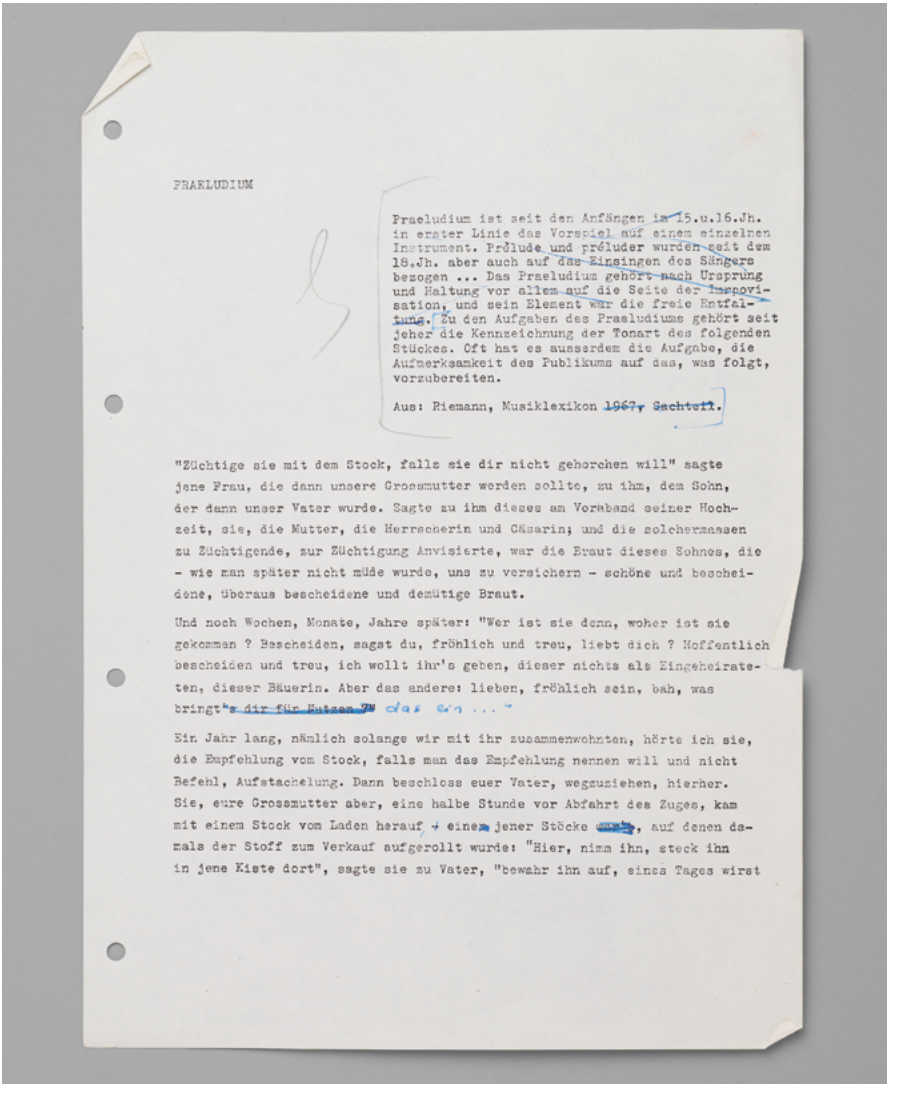
Ill. 24: Ritratto di Maria Colombo, fatto a Zurigo negli anni 1980. Fotografia di Ernst Vogelsanger.



Ill. 25: Copertina della prima edizione del romanzo di Maria Colombo, pubblicato nel 1977 dalla casa editrice Werner Classen di Zurigo con il titolo «Die Borgeser sind da. Eine Jugend im Engadin».



Ill. 26: Copertina della seconda edizione del romanzo di Maria Colombo, pubblicata nel 2003 dalla casa editrice Limmat di Zurigo con il nuovo titolo «Drei Häuser. Eine Jugend im Engadin».



PRAELUDIUM

Praeludium ist seit den Anfängen im 15.u.16.Jh. in erster Linie das Vorspiel auf einem einzelnen Instrument. Präludе und präluder wurden seit dem 18.Jh. aber auch auf das Eingangen des Sängers bezogen ... Das Praeludium gehört nach Ursprung und Haltung vor allem auf die Seite der Improvisation, und sein Element war die freie Entfaltung. Zu den Aufgaben des Praeludiums gehört seit jeher die Kennzeichnung der Tonart des folgenden Stückes. Oft hat es ausserdem die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Publikums auf das, was folgt, vorzubereiten.

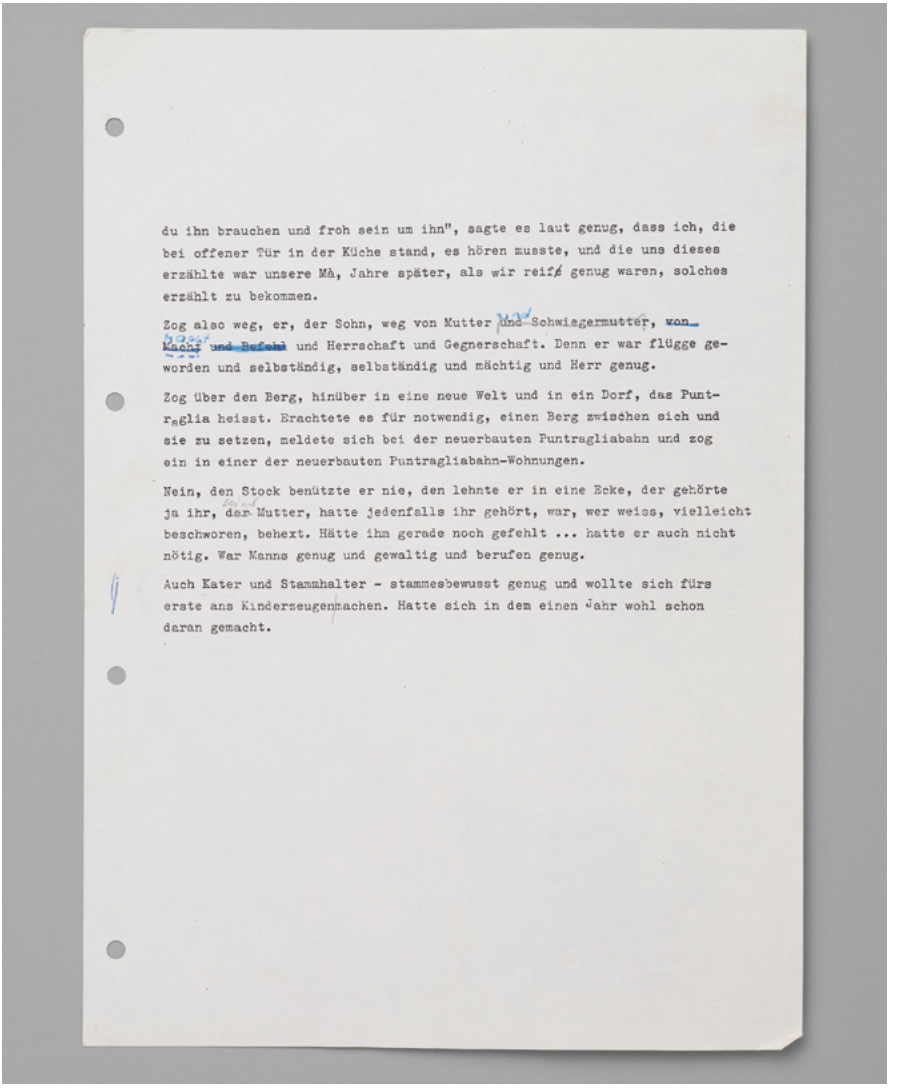
Aus: Riemann, Musiklexikon 1967, Sachteil.

"Züchtige sie mit dem Stock, falls sie dir nicht gehorchen will" sagte jene Frau, die dann unsere Grossmutter werden sollte, zu ihm, dem Sohn, der dann unser Vater wurde. Sagte zu ihm dieses am Vorabend seiner Hochzeit, sie, die Mutter, die Herrscherin und Cäsarin; und die solchermassen zu Züchtigende, zur Züchtigung Anvisierte, war die Braut dieses Sohnes, die - wie man später nicht müde wurde, uns zu versichern - schöne und bescheidene, überaus bescheidene und demütige Braut.

Und noch Wochen, Monate, Jahre später: "Wer ist sie denn, woher ist sie gekommen ? Bescheiden, sagst du, frönlich und treu, liebt dich ? Hoffentlich bescheiden und treu, ich wollt ihr's geben, dieser nichts als Eingeheirateten, dieser Bäuerin. Aber das andere: lieben, frönlich sein, bah, was bringt's dir für Nutzen ? das ein ..."

Ein Jahr lang, nämlich solange wir mit ihr zusammenwohnten, hörte ich sie, die Empfehlung vom Stock, falls man das Empfehlung nennen will und nicht Befehl, Aufstachelung. Dann beschloss euer Vater, wegzuziehen, hierher. Sie, eure Grossmutter aber, eine halbe Stunde vor Abfahrt des Zuges, kam mit einem Stock vom Laden herauf + einen jener Stöcke [illegible], auf denen damals der Stoff zum Verkauf aufgerollt wurde: "Hier, nimm ihn, steck ihn in jene Kiste dort", sagte sie zu Vater, "bewahr ihn auf, eines Tages wirst

Ill. 27: Versione dattiloscritta delle prime pagine del romanzo di Maria Colombo «Die Borgeser sind da». Le correzioni manoscritte dell'autrice accorciano la citazione del Musiklexikon di Riemann, con cui si apre il testo.



du ihn brauchen und froh sein um ihn", sagte es laut genug, dass ich, die bei offener Tür in der Küche stand, es hören musste, und die uns dieses erzählte war unsere Mà, Jahre später, als wir reif genug waren, solches erzählt zu bekommen.

Zog also weg, er, der Sohn, weg von Mutter und Schwiegermutter, von Macht und Befehl und Herrschaft und Gegnerschaft. Denn er war flügge geworden und selbständig, selbständig und mächtig und Herr genug.

Zog über den Berg, hinüber in eine neue Welt und in ein Dorf, das Puntraglia heisst. Brachtete es für notwendig, einen Berg zwischen sich und sie zu setzen, meldete sich bei der neuerbauten Puntragliabahn und zog ein in einer der neuerbauten Puntragliabahn-Wohnungen.

Nein, den Stock benützte er nie, den lehnte er in eine Ecke, der gehörte ja ihr, der Mutter, hatte jedenfalls ihr gehört, war, wer weiss, vielleicht beschworen, behext. Hätte ihm gerade noch gefehlt ... hatte er auch nicht nötig. War Manns genug und gewaltig und berufen genug.

Auch Kater und Stammhalter - stammesbewusst genug und wollte sich fürs erste ans Kinderzeugenmachen. Hatte sich in dem einen Jahr wohl schon daran gemacht.

Ill. 28: Pagina dattiloscritta del romanzo di Maria Colombo. Le correzioni manoscritte documentano il lavoro di elaborazione dell'autrice e lasciano intravedere il percorso di riscatto immaginato per i suoi personaggi.

Il plurilinguismo si rivela dunque arbitro di definizione identitaria e, in quanto tale, strumento sia di comunione che di separazione, agevolando le relazioni verso l'esterno, ma segnando anche il confine tra prospettive diverse. Lo conferma lo studioso Elwys De Stefani nel seguente passaggio:

> La lingua non è che un aspetto identitario tra altri. Da un punto di vista teorico, i criteri che permettono di individuare un'identità collettiva possono essere, tra l'altro, il bisogno di distanziamento da altri gruppi o la necessità di sentirsi appartenenti a una determinata comunità. Ma gli individui – e, in generale, le comunità – non sono interpreti passivi di un'identità predefinita. È stato osservato che, almeno dal punto di vista linguistico, i parlanti costruiscono in modo attivo il modello del loro comportamento linguistico, affinché esso assomigli al modello linguistico usato dal gruppo con cui vogliono essere identificati.[344]

Un esempio interessante della relazione tra lingua e identificazione, o senso di appartenenza, di cui parla De Stefani si trova nel testo *Gian Sulvèr* di Göri Klainguti. Considerato il contesto grigionese dai tre idiomi ufficiali, non sorprende che la questione linguistica occupi una posizione centrale tanto nell'esperienza artistica, quanto in quella personale di Göri Klainguti, rendendo opportuno un approccio metodologico che intrecci l'analisi biografica e testuale, considerando autore e testo come elementi in costante dialogo reciproco. Prima di analizzare il romanzo a livello testuale, dunque, è utile introdurre brevemente l'autore. Le informazioni biografiche che seguono sono tratte da una conversazione di chi scrive con Göri Klainguti nel marzo 2024 a Sils, in Engadina, durante la quale l'autore, ripercorrendo alcuni degli eventi salienti della storia della sua famiglia, offre uno sguardo sulle sfaccettature della realtà multilingue del Grigioni. Ciò consente una comprensione più profonda del contesto storico-culturale specifico da cui nasce la narrazione, così come del ruolo che l'appartenenza linguistica svolge nel processo identitario dell'autore. In effetti, l'influenza dell'esperienza autobiografica sulla sua rielaborazione letteraria appare evidente.

Con un gesto quasi sovversivo, Göri Klainguti si distacca dalle convenzioni accademiche, rifiutando la visione elitaria dell'intellettuale (incarnata invece da Paolo Gir) e scegliendo uno stile di vita radicato nella realtà: la scelta di vivere in montagna e gestire una piccola azienda agricola rappresenta, infatti, un netto contrasto con quell'ambiente. Egli afferma:

344 *Usi linguistici e identità*, a. c. di Elwys De Stefani, in «Rivista trimestrale di cultura», n. 53, Cenobio, 2004, pp. 22-29. Consultato presso l'ASL, Berna, A-4-b/17.1.

> Proprio come il mio personaggio, anch'io ho scelto di prendere le distanze dal mondo accademico e dalla figura dell'*intellettuale prestigioso* dopo aver terminato gli studi – una decisione che potrebbe quasi essere vista come sovversiva.[345]

Madrelingua romancio, Göri Klainguti riceve la sua formazione in tedesco, prima a Samedan e Schiers, poi all'Università di Zurigo. Sceglie tuttavia di scrivere prevalentemente in romancio, una scelta deliberata che riflette il suo profondo attaccamento alla terra natale e alle radici culturali. Parallelamente al suo lavoro di insegnante, svolto per molti anni a Samedan e Zuoz, pratica l'agricoltura quasi come una vocazione, valorizzando il contatto con la natura e la terra ispirato all'ideale della vita semplice.[346] La sua decisione è una dichiarazione di valori, un'affermazione esistenziale dell'ideale in cui credeva: in questo senso, Klainguti si può definire un *antieroe* che per scelta rifiuta il lustro sociale convenzionale. Parallelamente all'esperienza personale, egli proietta il suo ideale nella dimensione letteraria attraverso il personaggio Giachem Sulvèr, che rappresenta l'incarnazione del ruolo dell'*Aussteiger* (cfr. cap. 4).

Sulle tracce di Göri Klainguti

Göri Klainguti cresce in alta Engadina ed entrambi i genitori parlano l'idioma puter, caratteristico della zona. Persino all'interno di un microcosmo familiare apparentemente omogeneo, la lingua traccia un primo confine: l'autore afferma infatti che il puter della madre, che viene da Pontresina, e di cui Göri ha assimilato la variante linguistica, e quello del padre, di Samedan, «sono abbastanza diversi».[347] La costellazione linguistica di Klainguti è una situazione esemplare del Grigioni ed evidenzia la coesistenza, all'interno di una forma apparentemente unitaria, di una serie di sottoinsiemi identitari legati a differenze linguistiche: il puter, infatti, già in sé una delle varianti regionali del romancio, è a sua volta suddiviso in forme orali legate al luogo, è dunque carico di differenze intrinseche che riflettono la relazione identitaria con il territorio. Considerate le peculiarità dei singoli idiomi della lingua romancia, è evidente che la promiscuità linguistica sia la norma per la popolazione grigionese, senza dimenticare tra l'altro il fatto che il romancio è parlato da una minoranza e che tedesco e italiano sono parte altrettanto integrante del panorama linguistico del cantone. Tornando alle dinamiche della famiglia Klain-

345 Un dettaglio interessante: «Tuttavia», prosegue Klainguti, «c'è una differenza fondamentale: il mio personaggio era uno studente brillante, mentre io a malapena riuscivo a superare gli esami». Quest'ultimo dettaglio ha un valore ambivalente: da un lato, Klainguti esprime la volontà di distinguere nettamente arte e vita, mentre dall'altra, mettendo in scena se stesso sullo stesso piano del suo personaggio, crea un ulteriore legame tra le due dimensioni. Conversazione con Klainguti, 20.3.2024, cit.

346 Cfr. le influenze del movimento del Sessantotto già citate nel paragrafo dedicato all'analisi di *Gian Sulvèr*.

347 Conversazione con Klainguti, 20.3.2024, cit.

guti: Göri conserva la propria lingua madre anche quando, in seguito, in ambito familiare si aggiunge l'idioma vallader parlato dalla moglie Seraina, che viene da Ramosch in Bassa Engadina (sua sorella era, fra l'altro, la nota Luisa Famos, come l'autore tiene a specificare).[348] Egli racconta:

> Seraina parla sempre vallader. Le figlie e anche i nipoti parlano tutti vallader con Seraina, puter con me. Tra di loro parlano quasi sempre vallader. Ho sentito i due figli di mia figlia Sidonia parlare tra loro sia il tedesco che l'italiano (i genitori del marito Amos Sciucchetti parlano in italiano).
> Io parlo quasi sempre puter, solo quando siamo in Engadina Bassa mi capita di parlare vallader.
> Tra me e mia moglie: Seraina parla sempre vallader, io quasi sempre puter. Da qualche tempo ho cominciato a parlare un po' di più vallader perché mi sembra che Seraina qualvolta non capisca più bene il puter.[349]

È evidente che i processi di definizione dei confini linguistici, intrinseci alla struttura sia familiare che sociale, sono fondamentali per la costruzione dell'identità, intesa come un processo di autodefinizione continuo che si forma nelle interazioni sociali.[350] Come osservano Sieburg e Weimann,[351] la lingua si rivela dunque uno strumento essenziale per comprendere le identità: oltre al suo ruolo comunicativo, la lingua ha una funzione socio-simbolica strettamente legata all'identità. La lingua caratterizza chi parla a livello personale e fornisce, inoltre, informazioni sull'appartenenza a un gruppo, ad esempio attraverso l'uso di uno specifico dialetto o idioma. L'esempio di Klainguti testimonia entrambi gli aspetti: egli mantiene il puter in quanto lingua madre e di identificazione personale, pur non essendo

348 «Luisa Famos wurde 1930 in Ramosch geboren. Sie unterrichtete als Primarlehrerin in den Kantonen Graubünden, Appenzell Ausserrhoden und Zürich. Gleichzeitig arbeitete sie für das rätoromanische Radio und Fernsehen. Sie moderierte die erste rätoromanische Fernsehsendung überhaupt, «Il Balcun tort». Von 1969 bis 1972 lebte sie in Honduras und Venezuela. Nach ihrer Rückkehr 1972 in die Schweiz lebte sie zuerst in Bauen UR, danach wieder in Ramosch. Im Alter von 44 Jahren erlag sie einem Krebsleiden. Heute sind ihre Gedichte in zahlreiche Sprachen übersetzt.» https://www.viceversaliteratur.ch/author/10711 [ultima consultazione: 25.3.2024]. Traduzione della redattrice: Luisa Famos nacque nel 1930 a Ramosch. Insegnò come maestra elementare nei Cantoni dei Grigioni, Appenzello Esterno e Zurigo. Contemporaneamente lavorò per la radio e la televisione retoromana. Fu conduttrice della prima trasmissione televisiva in lingua retoromancia, «Il Balcun tort». Dal 1969 al 1972 visse in Honduras e Venezuela. Dopo il suo ritorno in Svizzera nel 1972, abitò prima a Bauen (UR) e poi nuovamente a Ramosch. Morì a 44 anni a causa di una malattia tumorale. Oggi le sue poesie sono tradotte in numerose lingue.

349 Scambio e-mail con la redattrice del 27.3.2024.

350 Schönwald et al., *Grenzen - Identitäten - Heimat: Theoriegeleitete Annäherungen an Konstrukte und Konzepte im «grenzüberschreitenden» Kontext,* 2018, cit. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57399-1 [ultima consultazione: 6.6.2025].

351 Sieburg, H.; Weimann, B., *Sprachliche Identifizierungen im luxemburgisch-deutschen Grenzraum,* in «Räume und Identitäten in Grenzregionen: Politiken – Medien – Subjekte (Kultur und soziale Praxis)», a. c. di Christian Wille et al., Bielefeld, transcript Verlag, 2014, pp. 346-362.

l'idioma parlato in casa da sua moglie e dalle sue figlie; adotta tuttavia il vallader in caso di necessità comunicativa con la moglie, oppure nel caso egli si trovi in Bassa Engadina, dove comunemente si parla vallader. Questo dettaglio mette in luce l'importanza della relazione tra lingua e spazio d'azione, ovvero, riferendo a Stuart Hall, fa riconoscere il *luogo* quale elemento di definizione identitaria condivisa,[352] per cui Klainguti adotta l'idioma che maggiormente agevola la socializzazione con gli abitanti del luogo in cui si trova. Non si tratta di un caso eccezionale, le relazioni tra gruppi linguistici differenti rappresentano infatti la quotidianità nei Grigioni. Attraverso questi scambi, le flessioni linguistiche, così come gli idiomi stessi, si influenzano continuamente a vicenda, modificandosi in base al rapporto con l'‹altro›[353] e modellando a loro volta, anche attraverso dinamiche non sempre evidenti, le identità. Si può affermare dunque che le identità si formano nelle negoziazioni linguistiche e culturali quotidiane, nonché nelle rappresentazioni spaziali e nel confronto tra la percezione di sé e la percezione degli altri.

Nel caso di Klainguti, all'interno della sfera linguistica romancia non sembrano esistere gerarchie prestabilite tra le variazioni dialettali e quindi identitarie. Diverso è invece l'approccio delle comunità rispetto al tedesco e all'italiano, quando cioè la separazione linguistica è associata a confini politico-culturali esterni. Klainguti, madrelingua romancio, è cresciuto a stretto contatto anche con tedesco e italiano (e le rispettive forme dialettali svizzere), imparando le due lingue già nell'infanzia: l'italiano l'ha sempre sentito, in quanto gli impiegati dell'albergo di proprietà dei suoi genitori, in cui è cresciuto, erano in maggioranza italiani. Il tedesco «si sentiva per la strada»,[354] afferma l'autore, raccontando che nella mentalità di allora il tedesco era considerata la lingua colta e saperlo parlare era tanto importante quanto imparare l'inglese: «in Engadina tutti devono imparare il tedesco e l'inglese».[355] Pari all'inglese, lingua emblema della mobilità culturale e dell'apertura verso orizzonti transnazionali, nell'ottica descritta da Klainguti anche il tedesco rappresenta la soglia per il superamento dei confini regionali dettati

352 Importante riferimento alla funzione identitaria del luogo si trova nelle teorie dell'esponente dei Cultural Studies Stuart Hall, il quale sostiene che l'identità non è un elemento fissamente definito, ma un costrutto culturale che viene continuamente negoziato e rinegoziato (posizione affine alla prospettiva intersezionale). Secondo Hall, l'identità è sempre una costruzione storica e culturale, influenzata da fattori come classe sociale, etnia, nazionalità e genere. Ogni individuo e gruppo, inoltre, vive la propria identità in contesti culturali e geografici specifici, in determinati ‹luoghi›: pertanto l'identità di una persona è plasmata non solo dalla sua storia personale, ma anche dai luoghi in cui vive e interagisce con altre persone. Cfr. Hall Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, in Rutherford Jonathan, *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237.

353 Cfr. Sieburg, Weimann, *Sprachliche Identifizierungen im luxemburgisch-deutschen Grenzraum*, 2014, cit., pp. 346-362.

354 Conversazione con Klainguti del 20.3.2024.

355 Ibidem.

dall'appartenenza linguistica. Nella dimensione plurilingue grigionese si aprono quindi due ‹spazi culturali› distinti: quello pubblico, in cui il tedesco ha tendenzialmente un ruolo sociale più prestigioso, e lo spazio privato, ovvero la casa e la famiglia, in cui l'idioma è un elemento identitario personale, intimo e irrinunciabile. Se nello ‹spazio pubblico› l'egemonia del tedesco è ufficialmente accettata, pur rimanendo discutibile in specifici contesti e situazioni, la promiscuità linguistica dello ‹spazio privato› non è riconducibile a uno schema fisso, le priorità rispetto alle variazioni linguistiche cambiano infatti di famiglia in famiglia, a seconda dei modelli specifici di riferimento. Nel quadro generale, si può osservare dunque che nel Grigioni della seconda metà del XX secolo l'appartenenza a un determinato gruppo linguistico e quindi a una determinata categoria identitaria dipende dall'orientamento familiare: l'influenza culturale della famiglia è decisiva per la costruzione identitaria del singolo e, di conseguenza, svolge un ruolo determinante all'interno delle dinamiche di promiscuità linguistica della collettività. Temi legati alla famiglia sono infatti trattati nella maggior parte della produzione letteraria di questo periodo spazio-temporale. In tal contesto non è inoltre trascurabile il ruolo della scuola: in molti casi, la lingua acquisita in ambito familiare non corrisponde a quella dell'educazione ufficiale, a seconda dell'offerta scolastica locale a cui le famiglie devono generalmente fare affidamento. Un esempio di tale fenomeno è testimoniato nel romanzo *Das Gewicht der Hügel* di Flurin Spescha, altro autore romancio-tedesco, da cui è tratto il seguente passaggio:

> Weil wir daheim romanisch sprechen, sagen wir nicht Föhn, sondern *favugn.* Am Schmerz ändert das nichts. In der Schule reden wir deutsch, aber Lilli, unsere Lehrerin, hat noch nie vom Föhn erzählt.[356]
>
> Poiché a casa parliamo romancio, non diciamo Föhn, ma *favugn*. Il dolore non cambia. A scuola parliamo tedesco, ma Lilli, la nostra insegnante, non ha mai parlato del Föhn.[357]

L'utilizzo di una lingua rispetto a un'altra è dunque una questione di appartenenza, sia essa indotta dalla situazione familiare o una scelta consapevole, come accade nel caso di scrittrici e scrittori: si ricorda il caso di Maria Colombo, di famiglia italofona che scrive in tedesco, o quello di Erica Pedretti, nei cui lavori, che sono prevalentemente in tedesco, affiora a tratti la lingua ceca.

Göri Klainguti ha mantenuto un approccio di continuità nei confronti della lingua madre seguendo l'esempio della sua famiglia, che ha conservato il puter nel corso delle generazioni nonostante l'esperienza d'espatrio, accentuando così il valore identitario attribuito all'idioma. Le vicende della famiglia Klainguti non

356 Spescha Flurin, *Das Gewicht der Hügel,* Zürich, Nagel & Kimche, 1986, p. 19.
357 Traduzione della redattrice.

sono un'eccezione nel contesto dell'Engadina, che, come afferma Göri, «è sempre stata ricca sia di emigranti engadinesi che espatriano, sia di immigranti che vengono da lontano» e si possono quindi prendere quale esempio delle dinamiche interne diffuse in quel contesto. Nel 1828 i suoi trisavoli aprono una pasticceria a Genova, «c'è ancor'oggi, *Fratelli Klainguti*, anche se non è più gestita dalla famiglia».[358] Nonostante il trasferimento a Genova, il legame con la patria non si affievolisce; al contrario, la distanza rafforza il sentimento di fiera appartenenza alla società e al territorio grigionese e la lingua madre viene mantenuta viva. Il grande passo del ritorno al luogo natìo si realizza, per la famiglia Klainguti, a opera del padre di Göri: nato in Svizzera, egli vive fino ai quattordici anni a Genova, torna poi in Svizzera e frequenta l'Ecole hôtelière de Lausanne. Si trasferisce poi a Pontresina, dove compra un albergo assieme alla moglie, nata Saratz.[359] Qui cresce Göri: frequenta la scuola elementare a Pontresina, il ginnasio dapprima a Samedan, poi a Schiers e l'università a Zurigo. Torna poi a Samedan dove, accanto all'attività letteraria e artistica, conduce la propria azienda agricola.

Si può dire che il filo conduttore delle vicende della famiglia Klainguti sia proprio la lingua: il fatto di aver mantenuto il puter è stato infatti un atto di definizione identitaria ripetutamente confermato nel tempo, il quale ha permesso anche alle generazioni successive di scegliere attivamente dove vivere; se avessero perso la fluidità linguistica, in seguito al trasferimento a Genova, sarebbe stato infatti assai più difficile inserirsi nella collettività dell'Engadina. La lingua è inoltre strumento di superamento dei confini: se il trasferimento all'estero, quindi in un'altra realtà socioculturale e linguistica, crea inevitabilmente un sistema di differenze culturali, coltivare la lingua madre mantiene una continuità che genera una relazione di appartenenza oltre il distacco dell'espatrio, mantenendo saldo il legame

358 «Vero gioiello nel cuore del centro storico, nello slargo composto da piazza Soziglia e piazza Campetto, il negozio è aperto quasi per caso nel 1828 dai quattro fratelli Klainguti, pasticceri svizzeri di Pontresina, giunti a Genova per imbarcarsi per l'America in cerca di fortuna. Per qualche motivo il viaggio viene rimandato e i fratelli cominciano a esercitare l'arte pasticciera in questa bottega che, gestita oggi dalla famiglia Ubaldi, ci riporta indietro nel tempo, agli anni magici delle prime trasformazioni urbanistico-architettoniche dell'Ottocento. Ingresso, vetrine e insegna in ‹caratteri gotici› sono stati in parte aggiornati e anche gli interni sono stati rinnovati negli anni ma in stile d'epoca. I Klainguti hanno lasciato varie specialità: la torta Engadina e la torta Zena che si affiancano ai delicati pasticcini, alle gelatine di frutta, ai quaresimali e a mille altre golosità. […] Salotto culturale per la buona società cittadina, viene frequentato da Giuseppe Verdi per il quale i Klainguti creano una particolare brioche chiamata Falstaff. Verdi ringrazia con un biglietto incorniciato sopra il bancone dei dolci», cfr. Pasticceria Klainguti, https://www.botteghestorichegenova.it/it/le-botteghe/bar-pasticceria-klainguti/ [ultima consultazione: 10.4.2024].

359 Klainguti sottolinea il fatto che si tratti di un cognome antico raccontando che si sono trovati a Pontresina alcuni scritti che documentano l'esistenza del nome già attorno al 1200, conversazione con Klainguti del 20.3.2024. Questo dettaglio, similmente ad altri riaffiorati nel corso dell'intervista, testimonia la forza del sentimento di appartenenza che l'autore nutre nei confronti della sua terra e società.

con la terra d'origine. Il plurilinguismo è cioè premessa di una multiculturalità che diventa un ampliamento identitario in orizzontale (cfr. Glissant), una convivenza di spazi culturali che, letti in ottica intersezionale, sono diversi elementi costitutivi di una stessa identità. La famiglia di Göri Klainguti, pur emblematica per quanto riguarda l'emigrazione lavorativa, a livello ideologico-identitario tuttavia non rappresenta un modello comune del contesto storico in cui si inserisce: in particolare nella seconda metà del secolo scorso, infatti, si assiste a un sistematico abbandono della vita di stampo agreste a favore di un modello cittadino e di attività lavorative meno fisiche o manuali, offerte dal progresso tecnologico. Si traccia un confine che separa il mondo ‹vecchio› da quello ‹moderno›, che viene definito fortemente dalla lingua quale elemento identitario: essendo simbolo dell'ambiente montano rurale, l'idioma romancio viene spesso volontariamente abbandonato a favore del tedesco per stare ‹al passo con i tempi› e acquisire un maggiore apprezzamento all'interno della comunità. Come accennato in precedenza, le dinamiche che riguardano i confini linguistici sono regolate da un sistema di differenze entro cui le gerarchie sono indiscusse ed esiste una supremazia quasi di stampo coloniale di una cultura su un'altra. Nel caso del Grigioni non si tratta di una colonizzazione attuata dall'esterno, visto che molte famiglie sono già all'origine di lingua tedesca o bilingue: il confine culturale è dunque interno, e la lingua il suo elemento di definizione.[360] In tal senso

360 Per quanto riguarda la questione linguistica romancia nel Grigioni cfr. Valär Rico Franc, *Weder Italiener noch Deutsche! Die Rätoromanische Heimatbewegung 1863-1938*, eine Publikation des Instituts für Kulturforschung Graubünden, 2013, hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/81355/1/ZORA81355.pdf [ultima consultazione: 17.12.2024]. La monografia di Valär indaga il percorso storico in seguito al quale si è sviluppato il discorso culturale di cui si occupa la presente ricerca, e contiene importanti prospettive storiche, come si legge, ad esempio, nel seguente passaggio: «Wie konnte man die schädlichen Konsequenzen der Industrialisierung, der Massenmedien und des Fremdenverkehrs auf den Sprachbestand einschränken? Später bezweckte man mit dem Ausbau von Radio und Fernsehen und dann mit der Schaffung der Einheitssprache Rumantsch Grischun, eine überregionale kollektive Identität der Rätoromanen zu fördern, damit sie sich in der modernen Informationsgesellschaft behaupten können. Heute ist die sprachpolitische, sprachwissenschaftliche, pädagogisch-didaktische und journalistische Arbeit zugunsten des Rätoromanischen demokratisch legitimiert und national und international abgestützt, beispielsweise mit dem Sprachengesetz des Bundes sowie mit dem Rahmenübereinkommen des Europarats zum Schutz nationaler Minderheiten oder mit der Europäischen Charta der Regional- und Minderheitensprachen», p. 402. Traduzione della redattrice: Come si potevano limitare le conseguenze dannose dell'industrializzazione, dei mass media e del turismo sul patrimonio linguistico? Successivamente, con lo sviluppo della radio e della televisione e poi con la creazione della lingua unitaria Rumantsch Grischun, si intendeva promuovere un'identità collettiva sovraregionale dei romanci, affinché potessero affermarsi nella moderna società dell'informazione. Oggi il lavoro politico-linguistico, linguistico-scientifico, pedagogico-didattico e giornalistico a favore del romancio è legittimato democraticamente e sostenuto a livello nazionale e internazionale, ad esempio con la legge federale sulle lingue, nonché con la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa per la protezione delle minoranze nazionali o con la Carta europea delle lingue regionali e minoritarie.

si può affermare che la differenza tra la lingua utilizzata nelle conversazioni quotidiane e quella utilizzata nelle situazioni comunicative formali[361] sia la concretizzazione dei due spazi culturali, ovvero lo spazio pubblico, i luoghi in cui avvengono le relazioni esterne, come scuola, trattoria, ambulatorio medico, ufficio comunale etc., e lo spazio privato, la casa. Due spazi che coesistono e sono in continua relazione l'uno con l'altro, non solo nella realtà, ma anche all'interno della finzione letteraria.

Riflessi simbolici delle differenze linguistico-culturali in *Gian Sulvèr*

Da un'ottica culturale, la casa (spazio privato) può essere vista simbolicamente come una controparte centrale dei processi di alienazione propri della globalizzazione, è il luogo di ritiro e, non a caso, svolge un ruolo centrale anche nella narrazione di *Gian Sulvèr*.[362] La casa della famiglia Sulvèr assume più funzioni, che hanno sempre un significato ambivalente in quanto spazi sia fisici che simbolici. È spazio di libertà espressiva, di inclusione e di identificazione positiva con le condizioni socio-spaziali, il luogo in cui entrambi i gemelli hanno diritto di esistere, in cui cioè la verità può manifestarsi. La casa è allo stesso tempo un microcosmo chiuso, rifugio della verità omessa nonché luogo che protegge l'ideale del padre Giachem dal giudizio delle istituzioni, in quanto l'unico spazio relazionale libero dal controllo e dalle imposizioni dello Stato. All'interno di questo ‹spazio privato di libertà› la lingua ha un ruolo centrale, essendo il veicolo di scambio relazionale all'interno del focolare e quindi un elemento indispensabile, sia nella costruzione identitaria individuale e del gruppo familiare, sia nella definizione dei confini con il mondo esterno, con lo ‹spazio pubblico›. La casa di Sulvèr, o più appropriatamente detto la proprietà dei Sulvèr, che include anche il terreno e gli animali, è un luogo simbolico di autosufficienza, un microcosmo all'interno del microcosmo Grigioni:

> Abbiamo la nostra fattoria, qui, ben lontana dal paese, e siamo ancora liberi, qui. Abbiamo i nostri campi e le nostre bestie. La selvaggina è a due passi da casa. (10)[363]
>
> Nus vains cò nossa puraria dalöntsch davent da la vschinauncha e pudessans tuottüna esser auncha vaira libers. Nus vains noss champs ed armaints. La sulvaschina es be intuorn chesa. (4)

361 Cfr. Schönwald et al., *Grenzen - Identitäten - Heimat: Theoriegeleitete Annäherungen an Konstrukte und Konzepte im «grenzüberschreitenden» Kontext*, 2018, cit., pp. 130-142, https://d-nb.info/1187273244/34 [ultima consultazione: 6.6.2025].

362 Cfr. a tal proposito le teorie di Bachelard Gaston, *Poetik des Raumes*, München, Carl Hanser, 1960, di cui si occupa, tra l'altro la tesi di Pfister Laura, *Wandel beschreiben und erschreiben. Gender, Familie und Generation in den Bündner Literaturen der Nachkriegszeit* [in preparazione – sezione del progetto di cui fa parte il presente lavoro].

363 Come in precedenza, tra parentesi sono indicati i riferimenti alle rispettive edizioni in italiano e in puter.

Per completare questo ideale di autonomia rispetto all'esterno, nella sua convinta sfiducia nei confronti delle istituzioni e nel disprezzo di chi le segue, Giachem tenta dapprima di convincere la moglie a partorire in casa, poi, non riuscendoci, trova il modo di nascondere almeno uno dei due gemelli appena nati, ‹estrarlo› dalla società e farlo crescere secondo i propri ideali. Non lo manda nemmeno a scuola, dunque, e il ragazzo cresce parlando esclusivamente la lingua di casa, il romancio.

Se nel microcosmo Grigioni, in cui le lingue ufficiali sono tre e in cui gli scambi culturali sono all'ordine del giorno, il plurilinguismo è necessario per l'inserimento sociale, nel microcosmo ideale e autosufficiente di Giachem, così come non c'è bisogno dell'ospedale, del battesimo, della scuola, non è nemmeno necessario parlare altre lingue al di fuori della propria lingua madre, non essendo necessario alcun contatto con l'esterno soprattutto per il figlio Gianet, che ufficialmente nemmeno esiste e non ha certamente bisogno della società. L'astrazione utopica dalla contingenza sociale, il cui influsso è inteso come negativo, avviene quindi tramite la definizione del limite linguistico, ovvero il distanziamento da altre lingue a favore dell'esclusività del romancio, a difesa dell'identità del personaggio. L'opinione di Babina è diversa, la donna infatti «non poteva accettare l'idea fissa di Giachem, secondo il quale ogni contatto con libri e altre lingue che non fossero il romancio avrebbe nociuto al ragazzo» (33), [«l'ideja fixa da Giachem cha mincha contact cun cudeschs e cun otras linguas cu be il rumauntsch sajan dannaivlas pel puob, nu pudaiv'ella accepter» (5)], ma Gianet cresce secondo il modello del padre. Col tempo, tuttavia, la consapevolezza del limite del monolinguismo cresce istintivamente nel ragazzo, il quale

> Era terribilmente curioso di sapere che cosa fosse scritto nei libri tedeschi, francesi, spagnoli, italiani e inglesi che si trovavano in fila sugli scaffali. Per ora non aveva osato lanciarsi troppo con quelli, per paura che suo padre li bruciasse tutti, se si fosse accorto della cosa. (39)
>
> El d'eira terribel buondragius che chi stess scrit eir aint in quels tudas-chs, frances, spagnöls, taliauns ed inglais chi d'eiran luvos süllas curunas da cudeschs. Ma per intaunt nu vaiv'el ris-cho da's der giò cun quels memma bger, per temma cha sieu bap ils ardess tuots insembel, sch'el s'inaccordschess da la chosa. (21)

I libri in lingue straniere appartengono probabilmente al periodo di studi di Giachem e sono rappresentativi di un'apertura verso esperienze di estraneità da cui ora il personaggio si discosta e che non fanno parte del suo progetto educativo. La presenza di tali libri in casa, il fatto che essi non siano stati eliminati pur costituendo una tentazione per Gianet, ma siano allo stesso tempo proibiti, sottolinea la dimensione di isolamento rispetto al mondo esterno che il padre sceglie per il figlio, nonché la differenza culturale tra i modelli identitari incorporati dai due gemelli. La lingua diventa dunque elemento caratterizzante di un'identità non solo in relazione alle proprie origini, ma è anche carica di un valore culturale in quanto

indice della formazione intellettuale del soggetto, che condiziona i rapporti verso l'esterno. Ciò è evidente in particolare nell'episodio dello scambio tra i due gemelli al servizio militare, in cui l'unico termine di distinzione è proprio la conoscenza linguistica, visto che Gianet si spaccia per Gianin in un ambiente in cui si comunica in tedesco, ma non sa la lingua. Klainguti rappresenta abilmente i due punti di vista, di Gianet e del poliziotto, sintetizzandoli in brevi espressioni, mantiene ad esempio il romancio del «Bun di»[364] con cui Gianet saluta i poliziotti quale segno di caratterizzazione identitaria. Sottolinea poi il confine di incomunicabilità tra le due realtà linguistiche, riportando foneticamente ciò che Gianet intende delle parole del comandante, che gli si rivolge in tono sprezzante (credendolo il Gianin che era fuggito) con un «Sidisertörsi»,[365] ovvero *Sie Deserteur, Sie* [Lei disertore, Lei]. Aprendo una breve parentesi per osservare le tre versioni esistenti del libro, è interessante il fatto che nella versione italiana il traduttore Walter Rosselli non mantenga il romancio del saluto di Gianet, ma lo traduca in un «Buongiorno», (50) e traduca culturalmente «Sidisertörsi» in «Lei *disertör*» (50), inserisce cioè il termine tedesco Deserteur (che, fra l'altro, in tedesco è adottato dal francese *déserteur*) in un'interpretazione italianizzata. La prospettiva proposta da Rosselli sembra dunque rivolgersi pienamente a un pubblico italiano, mentre Klainguti, attraverso l'autotraduzione in tedesco, mantiene il plurilinguismo, confidando nella comprensione di singole espressioni nell'altra lingua da parte dei gruppi linguistici grigionesi svizzero-tedesco e romancio.

Nella dimensione testuale, la lingua regola inoltre il rapporto tra Gianet e la società, nei suoi primi giorni fuori di casa non gli era infatti possibile sostenere una conversazione, come si legge nel seguente passaggio:

> L'indomani Gian Sulvèr si trovava in una saletta chiara e davanti a lui c'era un uomo vestito di bianco. […] Parlava, supponeva Gianet, tedesco. Ogni tanto annotava qualcosa su un foglio, ogni tanto scrollava il capo. Gianet tentava di essere amichevole.
> Si trattava di una conversazione veramente speciale. Alle domande in romancio seguivano domande in tedesco alle quali, per tutta risposta, tornavano domande in romancio, cui l'uomo non rispondeva con una nuova domanda in tedesco, ma venivano registrate sul nastro della telefonvisione. (50-51)

> Il di zieva as rechattaiva Gian Sulvèr in üna stüvetta clera e davaunt el d'eira ün hom in vstieu alv. […] El discurriva – scu cha Gianet supponiva – tudas-ch. Minchataunt faiva el üna notizcha sün ün fögl, minchataunt squassaiva el il cho. Gianet pruvaiva dad esser amiaivel.
> Que d'eira üna conversaziun tuot speciela. A las dumandas rumauntschas seguivan dumandas tudas-chas e scu resposta turnaivan dumandas rumauntschas, las quelas

364 Klainguti Göri, *Gian Sulvèr* (Frei und holperig vom Romanischen ins Deutsch übersetzt durch den Autoren), Chur, Verlag Bischofberger AG, 1978, p. 27.

365 Ibidem.

> nu gnivan respostas cun üna nouva dumanda tudas-cha, ma gnivan registredas sül bindè da telefonevisiun. (24)

Una volta apprese le basi del tedesco, a Gianet si aprono le possibilità relazionali e conosce così Madelaine: «Si avvicinò alla ragazza e le disse, nel suo tedesco già piuttosto buono: ‹Ciao, come ti chiami?›» (78) [«El es ieu vi tar la giunfra ed ho dit in sieu tudas-ch già vaira bun: ‹Allegra. Cu hest Tü nom?›» (38)]. Instauratasi in seguito una relazione tra i due, il momento in cui la ragazza inizia a imparare il romancio è presentato come simbolo della serietà delle sue intenzioni: il segno, cioè, di un autentico desiderio di avvicinarsi all'identità familiare dei Sulvèr, in cui la lingua rappresenta un elemento imprescindibile di appartenenza. A tal punto, infatti, il nome della ragazza non è più scritto nella versione originale (Madelaine) ma in quella romancia: «Figurati: Madlaina ha perfino già cominciato a imparare il romancio!» (92) [«Figüra'T; Madlaina ho dafatta già cumanzo ad imprender rumauntsch!» (45)].

Oralità vs. scrittura

Un ulteriore aspetto importante da considerare sono le forme di oralità inserite nel testo, le quali, come osserva Cordula Seger, vengono messe in scena e tematizzate quali elementi sovversivi o, più precisamente, quale

> Formel des Widerstands […], Formel dessen, der das Festgehockte auflockert (puter «sulver la terra», die Erde auflockern). Denn wer mit Vater Sulvér ins Gespräch kommen will, muss sich auf den Weg zum Maiensäss machen und ihn zur Rede stellen. Seinerseits tritt dieser allein im Wirtshaus mit seiner Mitwelt in Kontakt, dem männlich konnotierten Pendant zur weiblich besetzten Spinnstube bei Silvia Andrea, beides traditionsreiche Schauplätze der Mündlichkeit.[366]

L'oralità del romancio non è soltanto nucleo comunicativo all'interno della famiglia (della casa), ma anche la forma di istruzione per Gianet, il gemello nascosto. Il padre, infatti, si opponeva all'insegnare al figlio a leggere e scrivere, considerando sufficiente la padronanza orale della lingua, e Gianet soltanto «Grazie alle lezioni della sua mamma, sapeva almeno leggere e capire libri in romancio» (47) [Grazcha a las lecziuns da sa mamma savaiva el ler ed incler almain cudeschs rumauntschs (21)]. L'oralità acquisisce in tal modo un'ulteriore connotazione sovversiva in quanto strumento del ‹progetto› sovversivo di Giachem, e si contrappone alla forma scritta. Quest'ultima rappresenta la lingua ufficializzata, infatti è collegata

366 Cfr. Seger Cordula, «*In fremden Zungen». Zeit- und Sprachsprünge von Silvia Andrea zu Göri Klainguti*, 2018, cit. pp. 164, 168-169. «Formula di resistenza […], formula di chi scioglie ciò che è bloccato (puter «sulver la terra», rivoltare la terra). Perché chiunque voglia parlare con il padre Sulvèr deve recarsi al Maiensäss e affrontarlo. A sua volta, egli entra in contatto solo all'osteria con il suo mondo, il corrispettivo maschile del ‹filare› femminile di Silvia Andrea, entrambi luoghi tradizionali dell'oralità», traduzione della redattrice.

simbolicamente alla figura dell'antagonista per eccellenza di Sulvèr, il cancelliere Duri Capunt. Cordula Seger osserva:

> Der ehemalige Gemeindeschreiber Duri Capunt, wegen scheinbaren Verfolgungswahns interniert, versucht, sich mit einem Roman zu rehabilitieren, um die Deutungshoheit zurückzuerobern, die ihm die Gesellschaft entzogen hat.[367]

L'autore traduce la differenza tra i due spazi culturali nella differenza della forma di trasmissione culturale, attraverso cui sottolinea il confine tra due mondi coesistenti ma nettamente distinti. Considerando inoltre che la scrittura è un codice secondario rispetto alla lingua parlata,[368] Klainguti trova nella messa in scena dell'oralità un ulteriore mezzo di realizzazione degli ideali dei suoi personaggi, proiezione del già accennato ‹ritorno alla natura› della generazione del Sessantotto. Al tempo stesso, esprime il proprio ideale personale, fondato sull'idea che né l'artista o l'intellettuale, né la loro attività conoscitiva appartengono a sfere elitarie o astratte. Al contrario, la riflessione esistenziale è inscindibile dall'esperienza concreta del vivere quotidiano, rappresentata simbolicamente dal lavoro agricolo e dalle relazioni autentiche tra individui, nelle quali assume un ruolo centrale la tutela della lingua madre e della tradizione orale. Lo afferma l'autore stesso nelle righe seguenti, in cui non manca il suo tipico modo di usare l'autoironia quale strumento di dissimulazione:

> Ich wollte und will mich nicht in höheren Sphären bewegen. Mein Ziel war es immer, möglichst nahe am Boden, am oder gar im Dreck zu bleiben und dort dann die Dinge spielerisch zu verdrehen.[369]

Come proposto nell'analisi di Cordula Seger, le intenzioni di Klainguti si possono leggere in chiave postmoderna facendo riferimento alle teorie dello studioso americano Leslie Fiedler, secondo il quale il carattere del ‹nuovo romanzo› deve essere anti-artistico e anti-serio, perché solo attraverso la parodia o l'esagerazione in termini grotteschi dell'imitazione dei modelli classici si può chiudere il fossato che separa *l'arte alta* e il desiderio di intrattenimento proprio del lettore contemporaneo.[370] Nel caso di Klainguti, questo approccio riguarda non solo i contenuti, ma

367 Ivi, p. 168: «L'ex segretario comunale Duri Capunt, internato per presunta paranoia persecutoria, cerca di riabilitarsi attraverso un romanzo, nel tentativo di riconquistare il controllo interpretativo che la società gli ha sottratto», traduzione della redattrice.

368 Cfr. voce *lingua scritta* in Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-scritta_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ [ultima consultazione: 11.4.2024].

369 Seger Cordula, «*In fremden Zungen». Zeit- und Sprachsprünge von Silvia Andrea zu Göri Klainguti*, 2018, cit., p. 169: «Volevo e voglio evitare di muovermi in sfere più elevate. Il mio obiettivo è sempre stato quello di rimanere il più vicino possibile al suolo, o addirittura nel fango, e poi giocare con le cose in modo giocoso», traduzione della redattrice.

370 Cfr. ivi, p. 166, traduzione libera mia. Cfr. Fiedler Leslie, *Überquert die Grenze, schließt den*

anche il doppio codice linguistico con cui l'autore produce il suo testo: subito dopo la prima stesura nella sua lingua madre, egli lo traduce infatti in tedesco. Afferma:

> avevo l'idea già da anni, ma solo in testa: due gemelli, uno pubblico e uno nascosto. Nell'estate del 1974, nel periodo in cui facevo il pastore a Tschlin, ho dovuto fare tre settimane di servizio militare. Non c'era niente da fare e mi annoiavo, perciò ho messo sulla carta le idee che avevo in mente. Ho scritto tutto il libro in una settimana. La settimana dopo l'ho tradotto in tedesco.[371]

Il libro viene pubblicato nel 1977 in romancio e nel 1978 in tedesco. È evidente che l'identità del romanzo sia pienamente romancia, tuttavia si intende che l'aspirazione da parte dell'autore di raggiungere un pubblico più ampio sia realizzabile soltanto attraverso la versione in tedesco; alla domanda perché abbia voluto tradurre subito in tedesco, egli risponde: «non so… per ambizione, la storia mi sembrava bella» (*ibidem*).

Manifestando il desiderio di diffondere il testo in un contesto più ampio, l'autore mira a superare i limiti imposti dall'appartenenza a una minoranza linguistica. L'autotraduzione può dunque essere interpretata sia come un atto che riflette la sudditanza del romancio nei confronti del ‹colonizzatore› tedesco, sia come una manifestazione di consapevolezza culturale, poiché l'autore riconosce la condivisione dello stesso spazio culturale del Grigioni da parte del pubblico romancio e di quello tedesco, ai quali intende destinare una medesima produzione letteraria. Allo stesso tempo, l'autotraduzione si legge come atto di orgoglio identitario: con il sottotitolo aggiunto nella versione tedesca, «Frei und holperig vom Romanischen ins Deutsch übersetzt durch den Autoren»[372] (Tradotto liberamente e in modo un po' goffo dal romancio al tedesco dall'autore stesso), Klainguti rompe infatti il confine della differenza culturale canonica per cui il tedesco è una lingua più rispettabile rispetto al romancio, e propone in tono di provocatoria modestia una versione tedesca che già dall'inizio classifica come non letterariamente ‹alta›. La versione romancia è dunque qualitativamente migliore di quella tedesca: il romancio per una volta occupa un posto più alto nella gerarchia delle lingue. L'autotraduzione di Klainguti si può inoltre vedere sia come un atto di autosufficienza che crea una corrispondenza tra l'autore e il suo personaggio, una messa in scena che va quindi oltre i confini delle strutture della finzione mettendo in relazione vita e opera, sia come un progetto estetico dell'autore, che esprime il desiderio di inserirsi non solo nella letteratura romancia ma anche in quella tedesca.[373] La dichiarazione posta in

---

Graben! Über die Postmoderne (1968), in *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, a. c. di Wittstock Uwe, Leipzig, Reclam, 1994, pp. 14-39.

371 Conversazione con Klainguti del 20.3.2024, cit.

372 Klainguti, *Gian Sulvèr (Frei und holperig vom Romanischen ins Deutsch übersetzt durch den Autoren)*, 1978, cit.

373 *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*, a. c. di Siller e Vlasta, 2020, cit. pp. 64-65.

evidenza nel titolo che la traduzione sia «holperig», ovvero poco fluida, goffa, contiene un plurimo atto di meta-sovversione che suggerisce una sovrapposizione tra personaggio e autore: la ribellione di Sulvèr viene ripresa da Klainguti nel voler, sì, aprire la fruizione del suo libro a un pubblico più ampio, ma rifiutandosi di adattarsi agli standard linguistici tedeschi a scapito dell'identità romancia.

Dalla prospettiva del lettore esterno al Grigioni, la versione tedesca risente del fatto che non si tratti della lingua madre dell'autore, e infatti l'autore stesso si dichiara insoddisfatto della traduzione, «non è fatta bene»,[374] afferma. D'altro canto, nell'autotraduzione il processo di traduzione culturale implicito nel cambiamento linguistico si riduce: il testo non subisce una trasformazione identitaria, ma viene trasposto in un altro codice linguistico, mantenendo però la prospettiva culturale originaria.[375] Si tratta di un buon esempio di come l'*agire tra le lingue*[376] sia parte integrante della cultura grigionese, forgiata dal plurilinguismo, di cui l'opera di Klainguti mette in luce tanto le risorse quanto gli svantaggi. Se la propria versione tedesca gli sembra non ben riuscita, l'autore si dichiara invece soddisfatto della traduzione italiana di Walter Rosselli (pubblicata nel settembre 2016 dalla casa editrice svizzera Gabriele Capelli Editore), la considera infatti aderente all'originale per l'uso del linguaggio, semplice ma contemporaneamente non banale. Il traduttore riesce cioè a mantenere nell'espressione linguistica il carattere dei personaggi e la loro dimensione tanto verace quanto sofisticata.

Osservando le tre versioni di Gian Sulvèr non si può trascurare, infine, il linguaggio culturale delle copertine: quella originale del libro in romancio è disegnata dallo stesso autore, si può dire essere dunque una rappresentazione figurativa eccezionalmente fedele ai contenuti del testo, oltre che un ulteriore segno della ricercata autosufficienza. Si tratta di una culla tradizionale engadinese in cui giacciono due neonati. I significati simbolici riferiti alla storia del libro sono molteplici: innanzitutto i due bambini condividono la stessa culla, non ne hanno una a testa, a simbolo della condivisa identità. Dei due piccoli si vedono solo i capelli e gli occhi, il resto è sotto la coperta, a simboleggiare il mistero che avvolge la loro vicenda. Particolarmente espressivo è inoltre lo sguardo dei due, che, pur disegnato a tratti semplici, attira l'attenzione scrutando chi lo guarda, quasi ad alludere all'ambiguità delle vicende che il libro racchiude. L'immagine tradizionale della culla con gli intarsi non è inserita in un contesto logistico, ma tracciata su uno sfondo rosso uniforme, colore dell'intera copertina, fronte e retro, che

374 Conversazione con Klainguti del 20.3.2024, cit.

375 Riguardo al dibattito sull'autotraduzione cfr. anche *Self Translation*, a. c. di Anthony Cordingley, in *The Cambridge Handbook of Translation,* Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 75-95.

376 Cfr. Seger Cordula, *«In fremden Zungen». Zeit- und Sprachsprünge von Silvia Andrea zu Göri Klainguti*, 2018, cit., p. 164.

da un lato richiama un orientamento politico di sinistra, dall'altro dà una connotazione astratta all'immagine. L'elemento tradizionalista è in contrasto quindi con una sorta di minimalismo rappresentativo che si legge quale proiezione del carattere fantastico-utopico del testo, oltre a essere simbolo dello scontro ideologico che sta al centro del discorso narrativo. La copertina della traduzione in tedesco da parte dell'autore rimane quella originale. Nella traduzione italiana, invece, la scelta è stata quella di mettere in copertina due neonati che dormono in un cestino su una pelle di agnello. L'impatto è molto diverso rispetto al disegno di Klainguti, innanzitutto visto che si tratta di una riproduzione fotografica. La corrispondenza tra fotografia e realtà crea un effetto opposto a quello della narrazione di Klainguti, che segue più la linea fantastica e a livello visivo è riconducibile piuttosto a un disegno che a una fotografia. Si notano alcuni elementi che richiamano la copertina originale: i due bambini condividono lo stesso giaciglio, mentre il cestino spartano e la pelle d'agnello sembrano voler richiamare l'ambiente montano. Tuttavia, la rappresentazione rimane incomparabile rispetto alla culla engadinese. L'impatto di questa copertina è piuttosto sviante rispetto al messaggio originale tanto quanto il titolo, tradotto in *Marcel Dupond e i gemelli criminali*, che fa erroneamente pensare a uno dei tanti gialli ambientati nel Grigioni, che negli ultimi decenni riscuotono successo del pubblico, dai quali il testo di Klainguti si distanzia nettamente per la profondità di contenuti. L'aspetto distributivo sembra essere predominante nella versione della copertina italiana e dipende da diversi fattori, innanzitutto dalla differenza culturale relativa alla lingua di scrittura e dal tempo di pubblicazione: se negli anni Settanta sia le tematiche affrontate da Klainguti sia lo stile letterario che adotta erano di grande attualità, la versione italiana propone nel 2016 una retrospezione sociale di una realtà estranea (grigionese) che evidentemente ha bisogno di strategie artificiose per favorire la distribuzione. Le dinamiche di interazione tra un pubblico in lingua italiana e un testo di un autore romancio hanno inoltre caratteristiche differenti rispetto a una fruizione da parte di madrelingua. Titolo e copertina sono perciò una traduzione culturale, ovvero scelte editoriali che manifestano un tentativo di adattamento del messaggio originale ai termini comunicativi propri di una traslazione linguistica, e quindi di cultura.

In sintesi: considerazioni su lingua e identità in *Gian Sulvèr*

La lettura di un testo appartenente al panorama letterario romancio ha permesso, da un lato, di mettere in evidenza aspetti specifici legati al contesto regionale di riferimento, dall'altro, ha aperto una riflessione più generale sulla funzione storico-sociale della lingua. La sua polivalenza emerge nella compresenza di aspetti apparentemente contrastanti: la lingua è elemento di definizione identitaria e al contempo strumento di apertura verso l'esterno, ma anche simbolo

del confine fra tradizione e modernità, tra prospettiva sociale interna ed esterna. La centralità di questi temi nell'esperienza sia personale che letteraria di Göri Klainguti, importante esponente della letteratura in lingua romancia, ha motivato la scelta di considerare autore e testo quali elementi in continuo dialogo tra loro e intrecciare l'indagine testuale con quella biografica. In tal modo il discorso si è potuto focalizzare sulle relazioni fra tematiche dei testi letterari ed esperienza storica di autori e autrici, esplorando inoltre quali canoni di scrittura vengono adottati in relazione sia alla tradizione sia allo straniamento. L'opera di riferimento, *Gian Sulvèr*, mette in luce alcuni tra gli aspetti salienti del discorso storico-culturale degli anni Settanta rispetto alla questione linguistica e lascia così una testimonianza delle dinamiche della società grigionese dell'epoca, alla quale propone un modello alternativo. Le riflessioni testuali delle differenze linguistico-culturali enfatizzano la contrapposizione tra microcosmo Grigioni e microcosmo autosufficiente del personaggio Giachem Sulvèr: tensione che trova rappresentazione simbolica nella casa, spazio privato in cui si parla rigorosamente romancio, in contrapposizione allo spazio pubblico, dove esiste una convivenza gerarchica plurilingue che regola le relazioni interpersonali. Rilevante per la questione linguistica è inoltre la scelta di Klainguti dell'autotraduzione in tedesco, nella quale non avviene il processo di trascrizione culturale implicita al cambio di lingua, il testo cioè non è sottoposto a una traslazione identitaria, ma viene trasposto in altro codice linguistico mantenendo la prospettiva culturale originale romancia. Nella traduzione italiana da parte di Walter Rosselli, di cui l'autore si ritiene soddisfatto, la traslazione c'è ed è evidente. In particolare, sono esplicite alcune scelte editoriali che, nel tentativo di raggiungere un pubblico di diversa impronta culturale e situato a quarant'anni di distanza dall'originale (la prima edizione è del 1977 mentre la traduzione in italiano del 2016) si allontanano strategicamente dall'originale. Vengono in tal modo messi in luce nuovi confini, quelli della traduzione intesa come trascrizione culturale: l'attenzione si sposta dalle parole in quanto tali al significato profondo che esse veicolano, al messaggio sotteso e ai modelli culturali e simbolici che rappresentano. Si tratta di questioni centrali e inevitabili in ogni pratica traduttiva, che si intrecciano strettamente con i temi dell'identità e dell'appartenenza.

Proseguendo il discorso su plurilinguismo e traduzione, l'analisi si concentra ora sul caso di Alice Ceresa, rappresentante della letteratura in lingua italiana ma anche traduttrice in tedesco. Seguendo la domanda di ricerca che si interroga sul ruolo dell'identità plurilingue nel processo creativo letterario e sul suo eventuale ruolo di mediazione culturale, l'obiettivo è di indagare in che modo e in quale misura i rapporti tra lingua e identità abbiano orientato e condizionato l'operato e la visione artistica dell'autrice.

Il plurilinguismo di Alice Ceresa: identità e confini

Nel caso di Alice Ceresa, le difficoltà identitarie provocate dal plurilinguismo non entrano esplicitamente nella dimensione letteraria, lasciano tuttavia tracce evidenti nel percorso biografico dell'autrice. A dimostrazione di ciò sono i diversi interventi autobiografici che si trovano oggi nell'Archivio svizzero di letteratura a Berna (ASL), nei quali la questione linguistica viene affrontata, a differenza della distillazione operata negli scritti letterari, con apertura e franchezza, ed espressa nel caratteristico stile ceresiano, analitico e aspramente affilato. La relazione con le lingue permette di comprendere il rapporto di Ceresa rispetto a famiglia e territorio: indagare questo aspetto, oltre a tracciare un profilo biografico dell'autrice e del suo percorso artistico-esistenziale, offre una chiave interpretativa per le sue opere, trattandosi del fulcro da cui hanno origine le tematiche a cui l'autrice dedicherà la sua intera produzione.

Identità «mistilingue»

> Persönlich habe ich die Mehrsprachigkeit der Schweiz nie als besonderen Segen empfunden für jemanden, der einer sprachlichen Minderheit angehört, sich von frühester Kindheit an in Zweisprachigkeit üben muss und sich dem Schreiben widmen will. Ich würde sagen, dass sich mein Auswandern ganz natürlich ergeben hat im Verlauf meiner ersten beruflichen Tätigkeiten, den literarischen und den journalistischen. Ich habe damit im Tessin angefangen, zweisprachig in Zürich weitergemacht und bin schliesslich in Italien gelandet.[377]

La relazione tra lingua e identità rappresenta un punto focale del percorso esistenziale di Alice Ceresa: si tratta di una corrispondenza indiscutibilmente data e inscindibile, come l'autrice dichiara esplicitamente in un intervento autobiografico, *Nascere già emigrata,* pubblicato nella rivista «Tuttestorie» nel 1994.[378] Nel breve testo in prima persona, Ceresa enfatizza le difficoltà provocate da una mancanza di continuità di lingua, dando voce al conflitto interiore che la concomitanza di diverse sfere linguistiche può creare: nel suo caso specifico, infatti, il plurilingui-

377 Ceresa Alice, *Selbstporträt*, Intervista di Maja Pflug ad Alice Ceresa, brano dalla traduzione tedesca di *Bambine*, edita da eFeF, Berna, 1997, pp. 9-13. Fondo Ceresa dell'Archivio svizzero di letteratura (ASL), D-2-a/17. «Personalmente, non ho mai considerato il plurilinguismo della Svizzera come una particolare benedizione per qualcuno che appartiene a una minoranza linguistica, deve esercitarsi nel bilinguismo fin dalla prima infanzia e desidera dedicarsi alla scrittura. Direi che il mio trasferimento all'estero è avvenuto in modo del tutto naturale durante le mie prime esperienze professionali, sia letterarie che giornalistiche. Ho iniziato con il lavoro in Ticino, ho proseguito bilingue a Zurigo e alla fine sono approdata in Italia», traduzione della redattrice.

378 Ceresa Alice, *Nascere già emigrata*, in «Tuttestorie», novembre 1994, n. 2, pp. 38-39, Berna, Fondo Ceresa ASL, A-5-b/15.

smo vissuto in età infantile non si rivela fonte di apertura o arricchimento culturale, ma diventa piuttosto causa di una lacerazione identitaria irreparabile. Scrive:

> Ho il profondo e ottuso convincimento che le appartenenze (al proprio paese) e gli estraniamenti (in paesi stranieri) siano di natura essenzialmente linguistica. In seconda analisi concederei l'attaccamento agli affetti familiari come motivo per le une e gli altri: ma penserei che si limiterebbe a spiegare nostalgie e dolori degli spaesamenti e non i loro reali problemi e, più precisamente, le possibili lacerazioni dell'identità di chi queste situazioni vive.
> Naturalmente l'ottusità di questo convincimento deriva dalla sua caratteristica di puro e semplice fatto personale. Ma le proprie esperienze sono difficili da contrastare.[379]

Procedendo con la descrizione della situazione della propria famiglia madrelingua italiana che vive nella Svizzera tedesca, Ceresa introduce poi due aspetti interessanti: da una parte esprime il senso di estraneità derivante dalla differenza linguistica, dichiara infatti di essere «nata già emigrata», e rende quindi visibile il confine culturale che tale differenza rappresenta nella sfera individuale. Dall'altra, evidenzia il peso del ruolo sociale che la lingua assume nell'esperienza del singolo, se la giovane Alice, una volta rientrata con la famiglia in zona italiana, nel tentativo di integrarsi nella collettività ritiene necessario rinnegare le conoscenze della lingua tedesca, che tuttavia era già diventata parte integrante della sua identità. L'autrice stessa afferma: «Può sembrare paradossale che proprio il condizionamento sociale dell'individuo possa costituire un aspetto astratto di questo individuo».[380] L'interazione tra appartenenza linguistica e condizionamento sociale, entrambi elementi costituenti del processo di costruzione identitaria dell'individuo, crea quindi un conflitto di differenze che genera la frattura identitaria.

> Mi è dunque accaduto di nascere per così dire già emigrata. Come spesso succede nella Svizzera quadrilingue, la mia famiglia di lingua italiana si era trasferita nella Svizzera tedesca, dove io appunto venni al mondo. Per cui, benché a casa si parlasse la nostra lingua, la vita attorno a noi si svolgeva nell'altra. […] Non ricordo traumi e difficoltà apparenti, direi anzi che la cosa mi sembrava normale.
> Le complicazioni incominciarono quando la famigliola si ritrasferì nella sua terra d'origine, anche le scuole subentrarono in italiano, l'intera comunità si esprimeva come noi a casa, e io mi ritrovai con una lingua in più che non solo non serviva a nulla, ma aveva pure degli strascichi estremamente fastidiosi […]
> Il problema linguistico mi si pose dunque in qualche modo all'inverso, ma pur sempre come problema. […] Suppongo che ero incappata in un problema di identità. [381]

379 Ivi, p. 38.
380 Zappa Mulas Patrizia, *L'esperimento di essere in due lingue,* Berna, Fondo Ceresa ASL, D-2-i/3.
381 Ceresa, *Nascere già emigrata*, cit., pp. 38-39.

L'estraneità prende forma nel momento in cui viene stabilita una differenza,[382] in questo caso nel momento in cui viene definito il confine tra le due dimensioni linguistiche. Significativo è che tale differenza non venga avvertita in ‹esilio›, ma al rientro in ‹patria›: la discriminazione non avviene dunque in ambiente estraneo, è «inversa» in quanto esiste in relazione ai propri concittadini, rispetto a chi possiede i medesimi strumenti espressivi («l'intera comunità si esprimeva come noi a casa») e quindi analoghi tratti identitari. La conoscenza di una seconda lingua rompe la continuità identitaria, creando una differenza socioculturale che fa sentire la giovane Ceresa una ‹straniera in patria›.

Interessante è il valore ambivalente che assume in tal contesto l'appartenenza familiare, in quanto causa della condizione plurilingue e determinante quindi sia dell'identità, che della differenza. Le riflessioni autobiografiche espresse in *Nascere già emigrata* testimoniano quindi non solo la condizione personale di sofferto conflitto interiore di Alice Ceresa, offrendo uno sguardo profondo sul suo percorso esistenziale, ma aggiungono un'ulteriore chiave di lettura del suo elaborato artistico, creando un legame tra gli spunti autobiografici e le tematiche rielaborate poi nella dimensione letteraria. L'ambiguità intrinseca al ‹microcosmo famiglia›, ovvero il conflitto tra differenze inconciliabili (generazionali, di genere o di categoria sociale) che sta al centro del discorso ceresiano, si legge infatti in tal contesto quale specchio della lacerazione ‹primordiale› causata dal plurilinguismo, a cui l'autrice riconduce l'incomunicabilità tra microcosmo familiare e mondo esterno. Si può dunque affermare che Ceresa utilizzi gli strumenti della riflessione letteraria per traslare l'esperienza personale in una dimensione generale, giungendo a identificare il plurilinguismo quale una delle principali fonti dell'isolamento dell'individuo rispetto alla società.

L'estratto autobiografico esplicita la complessità del percorso identitario di Alice Ceresa e ne mette in luce particolarmente l'aspetto intersezionale: attraverso il suo sguardo analitico ed essenziale, l'autrice sviscera infatti dapprima i singoli elementi che hanno contribuito alla propria formazione, per poi osservarne i movimenti e le relazioni, ovvero le complesse intersezioni tra le molteplici «dimensioni dell'identità, tra cui la lingua, la cultura, l'etnia, la nazionalità».[383] Mette in tal modo in evidenza diversità che coesistono e che interagiscono in costellazioni mobili e in plurime stratificazioni di livelli.[384] La costruzione identitaria si presenta pertanto non quale sviluppo lineare, ma piuttosto quale reazione a tutta una serie di conflitti interni che hanno origine nella differenza tra categorie identitarie, condizionate dall'esterno.

382 Cfr. il concetto di *differenza culturale* in Bhabha, *I luoghi della cultura*, 2001, cit., p. 13: «…l'articolazione sociale della differenza, dal punto di vista della minoranza, è una negoziazione complessa e continua che punta a conferire autorità a ibridi culturali».

383 Cfr. Camilotti e Crivelli, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, 2017, cit., p. 9.

384 Ivi, p. 11.

Il plurilinguismo, una questione sociale

Consapevole di trovarsi al centro di un incrocio identitario, Alice Ceresa contestualizza le caratteristiche dell'esperienza personale e contemporaneamente le osserva a livello simbolico, mettendo in evidenza il modello sociale di riferimento. La stretta relazione tra lingua e identità è, infatti, una tematica che non riguarda unicamente la sua esperienza personale, ma che coinvolge l'intera comunità del contesto plurilingue in cui l'autrice è cresciuta e nel quale si è formata intellettualmente: un elemento di condivisione decisivo, considerata la profonda influenza che ambiente e cultura acquistano nello sviluppo dell'individuo.[385]

Quale prominente scrittrice e intellettuale svizzera, Ceresa è voce importante nel discorso culturale europeo del suo tempo e viene infatti invitata a partecipare alla tavola rotonda di scrittrici svizzere e austriache sul tema del plurilinguismo, organizzata dalla fondazione Pro Helvetia nel marzo 1985 a Vienna.[386] Nel suo intervento, conservato presso l'ASL di Berna, l'autrice sintetizza le proprie riflessioni e mette in luce quelli che ritiene essere i limiti della situazione plurilingue svizzera, considerandola da diverse prospettive.

> La lingua dunque sarebbe ciascuna delle forme assunte storicamente dall'espressione umana, come strumento di comunicazione in un determinato ambiente geografico, abitato da un popolo che si ispira a una comune tradizione.[387]

Ceresa sottolinea la duplice funzione della lingua, che, oltre a essere strumento comunicativo, ha una funzione socio-simbolica implicita e strettamente legata all'identità collettiva,[388] in quanto propria di un «determinato ambiente geografico». D'altra parte, in un contesto plurilingue l'appartenenza linguistica, essendo elemento distintivo anche dell'individuo rispetto alla comunità, dà inevitabilmente origine a un sistema di differenze:

> Si dovrebbe qui dunque distinguere fra il «possesso» di una lingua e l'appresa capacità di «usare» comprensibilmente le altre lingue della torre di Babele, che resterebbero comunque lingue straniere.
> Qui sorge la prima assurdità di un paese plurilingue dove l'espressione umana di un determinato ambiente geografico, benché si ispiri a una comune tradizione storica e di vita quotidiana, si formula in quattro lingue diverse coesistenti, tre delle quali

385 Cfr. Seger Cordula, *«In fremden Zungen». Zeit- und Sprachsprünge von Silvia Andrea zu Göri Klainguti*, cit., p. 168.

386 Cfr. lettera del 22 novembre 1984 da Pro Helvetia ad Alice Ceresa, Berna, Fondo Ceresa ASL, A-5-b/10.

387 Ceresa Alice, *Viaggio a Vienna. Intervento alla Tavola rotonda sul plurilinguismo*, Berna, Fondo Ceresa ASL, A-5-b/10.

388 Cfr. Le teorie dei Border Cultural Studies, ad esempio in: Schönwald et al., *Grenzen - Identitäten - Heimat: Theoriegeleitete Annäherungen an Konstrukte und Konzepte im «grenzüberschreitenden» Kontext*, 2018, cit., https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57399-1 [ultima consultazione: 6.6.2025].

> non potranno che essere straniere; e si installa più che altrove l'ibrido della lingua materna «mistilingue», ovvero il possesso da parte dell'individuo di due lingue materne contemporaneamente.[389]

Da una parte, quindi, il plurilinguismo ufficializzato influisce sulle dinamiche personali: sovvertendo l'integrità strutturale di un'appartenenza linguistica e culturale monoglottica favorisce infatti lo sviluppo di identità disomogenee in cui l'ambivalenza identitaria può risultare destabilizzante. D'altra parte, a livello collettivo il plurilinguismo è secondo Ceresa l'origine di differenze culturali che, destabilizzando il sentimento di appartenenza identitaria comunitaria e quindi la coesione sociale, provocano conflitti e discriminazioni. Nel seguente passaggio l'autrice, mettendo a fuoco le dinamiche interne al sistema di differenze culturali, accenna anche alla relazione con le culture estere di uguale lingua, tanto inevitabile quanto problematica in un territorio di frontiera e di minoranze linguistiche (aspetto che non viene approfondito in questa sede, ma contribuisce a tracciare il disegno della complessa rete relazionale di uno spazio d'esperienza plurilingue):

> La convivenza nazionale crea lingue maggioritarie e lingue minoritarie e quindi discriminazioni, razzismi, incomprensioni e scarse cure linguistiche senza un ricorso alla cultura estera di uguale lingua: il che non è necessariamente il desiderio profondo di chi non ha soltanto una lingua da usarsi possibilmente correttamente, ma anche la cultura storica e quotidiana della sua propria società. […] Quanto al mistilinguismo, diffusissimo in un paese di frontiere linguistiche ravvicinate e di minoranze linguistiche anche sul piano del sistema scolastico, esso crea indubbiamente problemi di identità.[390]

In tal quadro sociolinguistico, Ceresa sottolinea inoltre la complessità della posizione di autrici e autori. Innanzitutto, si presenta il problema della scelta della lingua di scrittura, che implica un'esclusione di parte della propria identità:

> se per caso questo mistilingue precoce volesse occuparsi di scrittura, sarebbe costretto presto o tardi a una scelta linguistica pur sempre simile a una parziale autoamputazione.[391]

Oltre a tale sorta di mediazione con se stessi, subentra inoltre la difficoltà di fruizione, infatti

> gli scrittori possono risultare leggibili nella loro area linguistica e all'estero di uguale lingua, ma per penetrare nelle altre aree linguistiche del proprio paese hanno bisogno della mediazione di un traduttore e della buona disposizione di un editore: anzi, per essere precisi, a livello nazionale, di tre traduttori e di tre editori.[392]

389 Ceresa Alice, *Viaggio a Vienna*, cit., p. 1.
390 Ivi, pp. 1-2.
391 Ibidem.
392 Ibidem.

È forse dalla salda consapevolezza dell'inevitabile traduzione culturale implicata dall'intersezione di lingue, dal ‹mistilinguismo›, che Ceresa sviluppa la propria identità letteraria articolandola in un percorso a due corsie, la scrittura e la traduzione. Le due attività non si escludono a vicenda, piuttosto si intrecciano alla luce di un'unica, integra intenzione artistica: rielaborare costruttivamente il rapporto con le proprie origini e contemporaneamente spezzare i canoni che l'ambiente di provenienza impone, un percorso che la porterà ad approdare a intensi scambi interculturali ed esperienze avanguardiste.

Identità linguistica e territorio come spazio identitario

Per Ceresa, il sentimento di appartenenza è fortemente legato ai luoghi alpini, come si intende dai numerosi riferimenti al territorio e alla sua influenza sul carattere della gente presenti sia nei testi giovanili,[393] sia in alcuni interventi riguardo all'identità svizzera, in cui l'autrice tende a mitizzarne le caratteristiche riconducendole a determinate categorizzazioni simboliche. Nell'articolo di Guido Kalberer, *Von der Schwierigkeit, Schweizer zu sein*, pubblicato nel «Tages Anzeiger» del 7 maggio 1991, si legge, ad esempio, che «l'identità svizzera ha sempre a che fare, come afferma Ceresa, con una sorta di ‹berglerischer Eingleisigkeit›».[394] E ancora, in *Alpentraum* di Beat Presser è riportata la seguente affermazione:

> Möglicherweise ist es die gebirgige Beschaffenheit des Landes selbst, die, obwohl geologischen und damit rein zufälligen Ursprungs, zum ureigensten Kennzeichen dieser Menschen geworden sein könnte, als habe sich der steinige Charakter der berglerischen Gründer des schweizerischen Zusammenhalts talabwärts bis in die Ebenen ausgebreitet.
> Alice Ceresa, 1991.[395]

Ceresa sostiene che tali caratteristiche si riflettano sull'ambiente socioculturale locale, poco dinamico e insoddisfacente per la giovanissima autrice, la quale, anche in seguito alla delusione del divieto allo studio della letteratura da parte del padre, che la fece soffrire profondamente,[396] prende la decisione di trasferirsi a Zurigo:

393 Cfr. ad esempio Alice Ceresa, *Sabina e il fantasma*, cit.

394 Kalberer Guido, *Von der Schwierigkeit, Schweizer zu sein,* in «Tages Anzeiger» del 7.5.1991, Berna, Fondo Ceresa ASL, D-2-g/3.

395 Presser Beat, *Alpentraum*, Christoph Merian Verlag, 1998. Berna, Fondo Ceresa ASL, D-2-g/1, p. 99, «Probabilmente è la natura montuosa del paese stesso che, sebbene di origine geologica e quindi puramente casuale, potrebbe essere diventata il tratto distintivo di queste persone, come se il carattere aspro dei fondatori montanari della coesione svizzera si fosse esteso verso valle fino alle pianure», traduzione della redattrice.

396 Come si legge nelle righe drammatiche dell'unica lettera al padre che è stata conservata, cfr. Aerne Jacqueline, *La stanza della scrittura – Alice Ceresa*, in «Quarto» n. 20, Berna, ASL, 2005, p. 73.

> ging ich zuerst ganz bewusst in die deutsche Schweiz, nach Zürich, um eine künstlerisch aufgeschlossenere Welt und eine weniger patriarchalische Gesellschaft kennenzulernen. Zum Glück vergisst man in 50 Jahren leicht, wie die präfeministische Gesellschaft und die kulturelle Isolation damals aussahen.[397]

Si tratta di un punto di svolta nell'esperienza dell'autrice, non soltanto in termini logistici e lavorativi, ma soprattutto a livello identitario: l'identità plurilingue assume un ruolo decisivo rivelandosi strumento di sconfinamento costruttivo e, a dispetto dell'esclusione a cui essa era legata in precedenza, apre un orizzonte culturale alternativo. Al primo sconfinamento voluto, quello di Zurigo (il trasferimento nell'infanzia con la famiglia non era una libera scelta), segue un soggiorno nelle aree francofone svizzere e francesi, infine il trasferimento di Alice Ceresa a Roma: un ritorno all'identità linguistica d'origine, ma in terra straniera, una sorta di coronazione del percorso migratorio di chi da sempre avverte il conflitto tra identità interiore e appartenenza sociale, di chi è già *nata emigrata*.[398] La ricerca identitaria comporta la consapevolezza dei limiti legati ad alcuni propri tratti caratteriali, che Ceresa associa all'identità svizzera e che desidera superare: l'espatrio rappresenta quindi un atto di liberazione da determinati modelli e da una parte di se stessa, come afferma l'autrice in queste righe:

> Die Schweiz bedeutet für mich immer noch Vater- und Mutterhaus, Familie, Berge und ein tiefes Gefühl der Zugehörigkeit, auch wegen meiner irgendwie «felsigen» Wesensart. Doch das Meer zu entdecken, war eine Erleichterung und Befreiung. Das mediterrane Lebensgefühl eben.[399]

> La Svizzera per me significa ancora la casa di mio padre e mia madre, la famiglia, le montagne e un profondo senso di appartenenza, anche per via del mio carattere in qualche modo «roccioso». Ma scoprire il mare è stata una liberazione e un sollievo. Quella sensazione di vita mediterranea.[400]

Le due corsie identitarie sono pertanto evidenti e definite, ma non rappresentano più la condanna all'esclusione sentita nell'infanzia, non sono più una limitazione; esse si intersecano in un'unità identitaria multiculturale, formatasi «nelle negoziazioni linguistiche e culturali quotidiane, nonché nelle rappresentazioni spaziali e nel confronto tra la percezione di sé e la percezione degli altri»,[401] la cui consapevolezza apre il percorso dell'autrice a sconfinamenti che si riveleranno decisivi.

---

397 *Selbstporträt,* Intervista di Pflug Maja ad Alice Ceresa, cit., pp. 9-13, «…andai inizialmente con piena consapevolezza nella Svizzera tedesca, a Zurigo, per conoscere un mondo artisticamente più aperto e una società meno patriarcale. Per fortuna, dopo 50 anni è facile dimenticare com'era la società pre-femminista e l'isolamento culturale di allora», traduzione della redattrice.

398 Cfr. Ceresa, *Nascere già emigrata*, 1994, cit., pp. 38-39.

399 In *Selbstporträt*, Intervista di Pflug Maja ad Alice Ceresa, 1997, cit., pp. 9-13.

400 Traduzione della redattrice.

401 Cfr. Reckinger/Wille 2010: 20, in Schönwald et al., *Grenzen - Identitäten - Heimat: Theoriegeleitete Annäherungen an Konstrukte und Konzepte im «grenzüberschreitenden» Kontext*, 2018, cit., https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57399-1 [ultima consultazione: 6.6.2025].

Ceresa traduttrice di Max Nyffeler e Gerold Späth

Pur scegliendo la lingua italiana come lingua di scrittura e definendo così la propria scelta di appartenenza identitaria intellettuale, Ceresa, ormai stabile a Roma, mantiene i rapporti con il mondo letterario svizzero tedesco, anzi: ne fa parte attivamente, in quanto si impegna in traduzioni di autori suoi connazionali.[402] Trova quindi un modo di utilizzare l'appartenenza a entrambe le dimensioni, la sua condizione «mistilingue», per andar oltre i confini culturali che separano il tedesco e l'italiano, creando un ponte tra le due identità che convivono in lei e che sono costituenti della sua patria. L'indagine degli appunti e della corrispondenza qui proposta permette di far luce, da una parte, su quali fossero i termini di scambio e collaborazione tra autori e traduttrice, dall'altra, sulla relazione di Ceresa con le due lingue, italiana e tedesca, considerando sia le ampie possibilità espressive, sia i confini tracciati dal plurilinguismo. Nei casi specifici che si discuteranno, ovvero le traduzioni di Nyffeler e di Späth, sia la lingua tedesca di partenza sia la comune nazionalità sono fattori significativi: essi sono elementi di condivisa identificazione che, a livello testuale, riducono la distanza culturale tra originale e traduzione e, a livello personale, manifestano la presenza di un sentimento di appartenenza di Ceresa in relazione tanto alla propria terra d'origine, quanto al suo bilinguismo. Un'osservazione specifica dei due casi mette inoltre in evidenza le differenze delle dinamiche di relazione tra Ceresa e i due autori, rappresentative di due tipologie di rapporti: di stampo esclusivamente professionale quello con Nyffeler, legato invece alla sfera personale, quello con Späth.

Nel 1986 Ceresa traduce in italiano *Eine Sprache in harter Währung* (*Un linguaggio in moneta forte*), il saggio sulle composizioni corali di Hans Werner Henze scritto dal famoso critico musicale svizzero Max Nyffeler. La traduzione verrà inclusa in un volume miscellaneo dedicato a Henze (il celebre e discusso compositore tedesco trasferitosi in Italia, marxista e omosessuale, che collaborò tra gli altri anche con la poetessa Ingeborg Bachmann), promosso dall'Assessorato per la Cultura della Città di Torino in occasione dell'edizione 1986 di *Settembre Musica*, e curato da Enzo Restagno.[403] Dalla consultazione del materiale disponibile in archivio, pur non cospicuo, si possono ricostruire le dinamiche della collaborazione tra autore e traduttrice: come si legge nella lettera a Ceresa del 22

402 Cfr. anche: De Piante Vicin Paola, *Alice Ceresa traduttrice: interprete e promotrice culturale*, in: *Alice Ceresa, tradotta e traduttrice,* a. c. di Tania Collani e Tatiana Crivelli, Società Editrice Fiorentina, 2025, pp. 45-46, https://doi.org/10.35948/sef/978-88-6032-821-2 [ultima consultazione: 20.4.2026].

403 Nyffeler Max, *Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali di Hans Werner Henze*, trad. ital. a. c. di Alice Ceresa, in *Henze*, a. c. di Enzo Restagno, Torino, edt musica, 1986, pp. 353-360.

maggio 1986, Nyffeler all'epoca lavorava presso la Pro Helvetia, la traduzione del suo saggio è tuttavia commissionata a titolo personale:

> Ich bitte Sie, mir eine Rechnung für Ihre Arbeit direkt nach Zürich zu senden (am besten zu Pro Helvetia, aber an mich persönlich adressiert, da es sich in diesem Fall um eine private Angelegenheit handelt, die nichts mit unserer Stiftung zu tun hat). Sie erhalten dann das Geld von mir. Wie verabredet, würden wir also als Uebersetzerhonorar den offiziellen Pro Helvetia-Ansatz nehmen (für Texte mit «normalem» Schwierigkeitsgrad, ohne literarischen Anspruch): 57,- Fr. pro Seite à 1800 Anschläge (30 Zeilen zu 60 Anschlägen).[404]

> Le chiedo di inviarmi una fattura per il suo lavoro direttamente a Zurigo (preferibilmente a Pro Helvetia, ma indirizzata personalmente a me, in quanto si tratta di una questione privata che non ha nulla a che fare con la nostra fondazione). Riceverà quindi il denaro da parte mia. Come concordato, prenderemo come tariffa per il lavoro di traduzione il tariffario ufficiale di Pro Helvetia (per testi di «difficoltà normale», senza pretese letterarie): 57,- Fr. per pagina da 1800 caratteri (30 righe da 60 caratteri).[405]

Nyffeler indica inoltre a Ceresa l'indirizzo della casa editrice a cui dovrà mandare la traduzione:

> E.D.T. – Edizioni di Torino
> Egr. Sig. Enzo Peruccio
> Via Alfieri 19, 10121 Torino[406]

La decisione di Nyffeler di prendere come riferimento le tariffe svizzere di Pro Helvetia, offrendo quindi condizioni contrattuali decisamente migliori rispetto a quelle delle case editrici italiane, si suppone sia stato un incentivo decisivo per Ceresa ad accettare il lavoro. Anche in altri casi si intuisce che l'aspetto finanziario non fosse trascurabile per l'autrice, la quale, ad esempio, menziona la differenza di compenso tra Italia e Svizzera e la conseguente necessità di avvalersi del sostegno di Pro Helvetia in relazione a un'altra traduzione, quella della *Commedia* di Gerold Späth (di cui si tratterà in seguito). La fondazione svizzera Pro Helvetia offriva (e continua a offrire tuttora) un'integrazione a compensi esteri bassi e quindi non attraenti, allo scopo di sostenere autori e autrici svizzeri e promuovere la loro attività di traduzione:

> A suo tempo, e su richiesta mia e dell'autore, la Pro Helvetia aveva provveduto a integrare con la cifra mi pare di 5.000 franchi il compenso versatomi dalla Rizzoli secondo le poco favorevoli condizioni italiane.[407]

404 Lettera di Nyffeler a Ceresa del 22.5.1986 (ASL-A-6-f).
405 Traduzione della redattrice.
406 Ibidem. Conferme si trovano inoltre nella lettera del 21.7.1986 all'editore (ASL-B-3-PRO) e nella conferma del 16.1.1987 da parte di EDT MUSICA, cfr. lettera del 16.1.1987 (ASL-A-6-f).
407 Lettera di Alice Ceresa del 23.4.1992 alla signora Benz-Steffen, Divisione letteratura e scienze umane di Pro Helvetia, ASL, B-3-PRO.

Il compenso offerto da Nyffeler esplicita il suo rispetto professionale nei confronti di Ceresa nonché il forte interesse che fosse proprio lei a occuparsi della traduzione del suo saggio. Si ritiene che la condivisa nazionalità svizzera abbia svolto un ruolo importante nella scelta della traduttrice, la quale rappresenta un tramite culturale ideale: comprende ‹dall'interno› la lingua tedesca in cui il testo è scritto, ma vive in Italia e scrive in lingua italiana, è quindi in grado di trovare gli strumenti adatti a un pubblico culturalmente differente rispetto al destinatario dell'originale in lingua tedesca. Il desiderio di Nyffeler di tradurre questo saggio in italiano è probabilmente legato al fatto che Henze viveva in Italia o che esistesse dunque un interesse specifico da parte del pubblico italiano.

Al momento della traduzione, autore e traduttrice non si conoscono ancora personalmente, come si legge nelle righe di Nyffeler a Ceresa del 22 maggio 1986 in cui il musicologo si rallegra che la traduttrice abbia accettato l'incarico ed esprime il desiderio di conoscerla di persona:

> Ich freue mich, dass Sie mir Ihre wertvolle Hilfe angedeihen lassen und würde mich auch freuen, wenn ich Sie – ob mit oder ohne Uebersetzung als Anlass – einmal persönlich kennenlernen dürfte.[408]
>
> Sono felice che mi stia offrendo il suo prezioso aiuto e sarei anche felice se avessi l'opportunità di conoscerla personalmente, sia con che senza l'occasione della traduzione.[409]

Non si tratta dell'unico esempio in cui le parole di Nyffeler esprimono l'apprezzamento nei confronti del lavoro di Ceresa: nella lettera del 30 ottobre del medesimo anno della traduzione sopracitata, il 1986, Nyffeler scrive a Ceresa a nome di Pro Helvetia che un capitolo de *La figlia prodiga* è stato tradotto in tedesco per la pubblicazione nella rivista culturale «Passagen»,[410] dimostrando particolare interesse per una più ampia promozione dell'opera dell'autrice.

Ma perché a Ceresa interessava questo lavoro, oltre all'aspetto finanziario esistevano altri motivi per cui ha accettato la traduzione? Innanzitutto si intende che il rispetto di Nyffeler fosse reciproco, Ceresa esprime infatti il suo apprezzamento nei confronti del testo del musicologo sia per quanto riguarda i contenuti interessanti, sia per lo stile ricercato:

> Gentile signor Nyffeler, Le accludo copia della traduzione del Suo pezzo – molto interessante ma non proprio facile data la concisione di uno stile tutt'altro che casuale – e copia della mia lettera di accompagnamento. A me sembra che sia venuto bene, e fedele, anche in italiano.[411]

408 Lettera di Nyffeler a Ceresa del 22.5.1986, ASL-A-6-f.
409 Traduzione della redattrice.
410 Cfr. lettera di Nyffeler a Ceresa del 30.10.1986, ASL-B-3-PRO.
411 Lettera di Ceresa a Nyffeler del 5.6.1986, ASL-A-6-f.

L'esplicito apprezzamento per l'originale manifesta l'ecletticità degli interessi di Ceresa, si tratta infatti di un testo di critica musicale e Ceresa non sembra avere alcuna difficoltà legata alla materia. Dalle, seppur scarne, osservazioni di Ceresa si avverte inoltre un'affinità a livello stilistico tra autore e traduttrice, che porta alla seguente riflessione: se concisione e non casualità sono requisiti necessari in testi di stampo scientifico (Nyffeler è musicologo), esse sono anche caratteristiche dello stile letterario di Ceresa scrittrice. Osservare le dinamiche della traduzione di Nyffeler, l'interesse al lavoro e l'apprezzamento dello stile, sottolinea dunque due elementi fondamentali del pensiero e della scrittura ceresiani, ovvero la predilezione per un approccio analitico, che porti a conclusioni dimostrabili, e la scelta di esprimerne i risultati attraverso l'astrattezza della rielaborazione letteraria. L'osservazione «A me sembra che sia venuto bene, e fedele, anche in italiano» testimonia inoltre i due livelli professionali complementari a cui Ceresa, scrittrice e traduttrice, lavora congiuntamente: il fattore estetico, cioè lo stile di scrittura («venuto bene»), e la qualità interpretativa della traduzione, cioè l'importanza di garantire l'autenticità dei significati anche attraverso il passaggio di lingua («fedele, anche in italiano»). Leggendo il saggio, inoltre, emergono affinità ideologiche, le quali lasciano supporre che Ceresa abbia scelto di tradurre il testo perché le piacevano le tematiche trattate. I presupposti di base dell'estetica della vocalità di Henze, come esposti da Nyffeler nel suo saggio, condividono ciò che si potrebbe definire un'estetica esistenziale, rintracciabile anche nelle parole di Ceresa sul sentimento di appartenenza nazionale e territoriale, sia svizzero sia italiano. Un analogo sentimento di liberazione e ricchezza esistenziale legato allo stile di vita italiano si legge nella descrizione del pensiero di Henze presentata da Nyffeler (qui nella traduzione di Ceresa):

> La musica vocale occupa un posto importante nell'opera di Hans Werner Henze. […] Si può far risalire l'inizio di questa estetica orientata sulla vocalità al 1953, l'anno in cui Henze si è trasferito in Italia. Per lui l'Italia ha rappresentato la scoperta di una «vita giusta», una vita dalla quale il compositore ventiseienne si è lasciato pervadere anche, e non in ultima analisi, acusticamente.[412]

Altro elemento di contatto è l'interesse per la lingua, che entrambi considerano strumento di conoscenza: per Ceresa in quanto fondamentale elemento identitario nonché mezzo di straniamento culturale. Per Henze, visto in relazione alla vocalità, quale strumento di indagine esistenziale, se la lingua

> assicura il riferimento concreto alla realtà, in quanto rompe l'ermetismo delle strutture sonore contaminandole di corporalità. […] [La lingua ha inoltre] funzione chiarificatrice per la presa di coscienza individuale e del mondo.[413]

412 Nyffeler, *Un linguaggio in moneta forte*, p. 353.
413 Ibidem.

Si può dunque affermare che la traduzione del saggio di Max Nyffeler rappresenti un ponte culturale oggettivo che rende il testo in tedesco fruibile a un pubblico italiano, ma anche un'occasione per un parziale ampliamento dell'espressione intellettuale personale di Alice Ceresa, considerate le affinità tanto stilistiche quanto tematiche osservate.

Nel caso della traduzione dei testi di Gerold Späth, all'aspetto lavorativo e a determinate affinità intellettuali si unisce un interesse di stampo personale: residente ormai in modo stabile a Roma e inserita nell'ambiente intellettuale italiano, Ceresa si impegna infatti in prima persona nel cercare di introdurre l'autore svizzero tedesco nel mondo dell'editoria italiana. Di Späth, Ceresa tradurrà *L'incredibile storia di Johann il Buono*[414] nel 1977 e *Commedia*[415] nel 1991. Tramite la corrispondenza con le case editrici, disponibile in archivio, si può seguire la vicenda legata alla pubblicazione di *Commedia*,[416] opera a cui Ceresa ha dimostrato una particolare dedizione.

Pubblicato nel 1980, presso l'editore S. Fischer di Francoforte, *Commedia* è un importante romanzo che ha riscosso un notevole successo nei territori di lingua tedesca, come testimoniano le numerose ristampe. Al romanzo è stato attribuito il primo premio «Alfred Döblin» (1979).[417] La traduzione in italiano a opera di Alice Ceresa viene originariamente «commissionata da Sergio Pautasso per la casa editrice Rizzoli» (lettera del 26 maggio 1982),[418] la quale conferma l'incarico di pubblicazione in una lettera del 27 gennaio 1981 in cui vengono definiti i termini di contratto (L. 5650 a cartella di 2.000 battute, 367 cartelle).[419] Tuttavia, come si legge nello scambio epistolare tra la traduttrice e una seconda casa editrice, la Sellerio,

> Purtroppo le note vicende della Rizzoli ne sospesero la pubblicazione malgrado gli sforzi di Pautasso, e pare che oggi la nuova direzione letteraria abbia poco interesse per un libro effettivamente anomalo per un catalogo come è quello della nuova Rizzoli. Purtroppo fu infelice anche il precedente longanesiano del primo libro di Spaeth: UNSCHLECHT (intitolato da Monti: *L'incredibile storia di Johann il buono*), buttato sul mercato nel momento stesso della coesione della Longanesi in altre mani, e che penserei scomparso se non per l'accoglimento nella collana CH dell'editore Casagrande di Bellinzona, e quindi relegato a vita cantonale. Penso che ormai l'autore faccia gli scongiuri.[420]

414 Späth Gerold, *L'incredibile storia di Johann il Buono*, trad. a. c. di Alice Ceresa, Bellinzona, Casagrande, 1977, titolo originale *Unschlecht*, Zürich, Arche, 1970.
415 Späth Gerold, *Commedia*, trad. a. c. di Alice Ceresa, Palermo, Sellerio, 1991.
416 Späth Gerold, *Commedia*, Frankfurt am Main, Fischer, 1980.
417 Lettera del 7.5.1987 del direttore dell'Istituto svizzero di Roma alla casa Editrice Sellerio, ASL-B-3-SPA/1.
418 ASL-B-3-SPA/1.
419 Lettera di Rizzoli a Ceresa del 27.1.1981, ASL-B-3-SPA/1.
420 Lettera di Alice Ceresa a Elvira Sellerio, Roma, 11.5.1987, ASL-B-3-SPA/2. Cfr. inoltre, sempre

Dall'ottica di Ceresa, queste ultime affermazioni testimoniano da una parte la provincialità della situazione editoriale locale, dall'altra il raggio di ricezione limitato delle pubblicazioni italiane in Svizzera, quindi l'importanza dell'interesse da parte di una valida casa editrice italiana al fine di dare al libro di Späth un pubblico più ampio. In generale si nota che, per quanto riguarda il pubblico letterario, l'appartenenza nazionale è subordinata all'identità linguistica: il testo originale dello svizzero tedesco Späth non può esser proposto nelle parti italiane del suo Paese, se non attraverso una traduzione. D'altra parte, la nazionalità della casa editrice determina (in questo caso delimita, secondo Ceresa) il raggio di distribuzione e le due realtà, svizzera italiana e italiana, rimangono distinte pur condividendo la lingua. I confini politico-geografici rappresentano qui il confine netto di una differenza culturale che è più forte dell'identità linguistica comune, a dimostrazione del forte influsso che il contesto storico-sociale esercita sull'identità di una collettività, determinando i meccanismi del suo sviluppo. Ceresa si impegna per trovare una nuova casa editrice dopo Rizzoli, convinta che il valore del testo di Späth vada oltre i confini nazionali che lo renderebbero vittima del provincialismo, certa dell'importanza che esso potrebbe avere anche per il pubblico italiano, come si legge nelle seguenti righe della stessa lettera:

> Non sappiamo allo stato attuale che fine abbia fatto l'originale inviato a suo tempo alla Rizzoli, e nemmeno conosciamo le eventuali condizioni di un rilascio. Ma sia Spaeth che io pensiamo sia utile e doveroso togliere dal limbo un testo scritto (a mio avviso) per i contemporanei e, qualsiasi ne siano le capacità di invecchiamento, oggi ed ora ancora in condizioni di perfetta godibilità anche e soprattutto qualitativamente in un panorama non troppo travolgente – benché dalla sua stesura siano passati sette o otto anni, il che è in genere carico di rischi, ma appunto non direi in questo caso.[421]

Le dinamiche di pubblicazione della suddetta traduzione e l'importante ruolo di promotrice assunto in esse da Ceresa, alla quale tanto stava a cuore la pubblicazione del testo in Italia, sono un segno dell'affinità artistica tra traduttrice e autore. Le tematiche centrali di *Commedia* incontrano la sensibilità della scrittrice-traduttrice, tanto che in alcuni tratti della presentazione del libro, inserita nel «pezzullo per il risvolto di copertina»,[422] lo stile ceresiano si armonizza perfettamente con i temi dell'originale: una visione tragico-umoristica delle relazioni interpersonali, la funzione decisiva del caso, il valore simbolico del contesto e la sua influenza. L'inizio ne è un esempio:

---

nello stesso carteggio, la lettera (qui già citata nella pagina precedente) dell'Istituto Svizzero di Roma a Sellerio del 7.5.1987, in cui l'allora direttore, Hans-Markus von Kaenel, propone la traduzione alla casa editrice, sostenendo sia il lavoro di Späth che di Ceresa.

421 Ibidem.

422 Ceresa Alice, *A proposito di Commedia*, ASL-B-3-SPA/1.

> Le due parti del libro, LE PERSONE e IL MUSEO, traggono la loro unità dall'occupazione, del resto commentata nel titolo, con l'umana commedia quale risulta dall'insieme epico per quanto casuale delle singole vite di un qualsiasi raggruppamento sociale, qui situato geograficamente e culturalmente in una cittadina della provincia svizzera.[423]

Prendendo spunto dalla traccia stesa dall'autore stesso, Ceresa propone una descrizione più dettagliata, in cui struttura e temi principali si uniscono ad alcuni commenti critico-interpretativi, come, ad esempio, nel seguente estratto:

> 203 persone subdolamente munite di nome e cognome e pertanto anagraficamente definite nei casi della vita e nella fantasia dell'autore, raccolgono e respingono la richiesta […]. Ne nasce un campionario variopinto e di grottesca drammaticità, fonte continua di stupore per il lettore davanti all'umana bizzarria che molto deve naturalmente all'inesauribile inventiva dell'autore e alla sua insieme delicata e feroce visione del mondo.[424]

Oltre all'ammirazione esplicita nei confronti del suo compatriota, è interessante notare sia lo stile inconfondibile della penna di Ceresa, anche nella presentazione di un testo altrui, sia la differenza tra la presentazione di Späth e quella di Ceresa: lei fa una sorta di breve analisi critica, mentre l'autore è assai conciso e omette volontariamente la spiegazione della seconda parte, «*Hoffentlich genügen die paar Sätze über Teil I der ‹Commedia›. Ueber Teil II sage ich nichts; der Leser kann sich selbst orientieren, indem er das Buch kauft*», (Si spera che queste poche frasi sulla parte I di ‹Commedia› siano sufficienti. Sulla parte II non dico nulla; il lettore può orientarsi da solo acquistando il libro).[425] Späth espone acriticamente il proprio testo, mentre Ceresa, intenta alla promozione del testo di letteratura svizzera tedesca in Italia, offre una presentazione che ne incoraggia la lettura. Come accennato, i temi rielaborati da Späth sono analoghi a quelli che stanno al centro del discorso letterario ceresiano, in particolare l'assurdità e la follia che si nascondono dietro la quotidianità, l'indifferenza e la rigidezza mentale umana che portano all'isolamento dell'individuo. Traducendo e promuovendo *Commedia*, si può dire che Ceresa abbia trovato un canale alternativo per esprimere la propria visione del mondo; trattandosi di una traduzione e non di un testo proprio, sembra risultarle più facile spiegarne le dinamiche al fine di divulgarne il messaggio, lei che si è sempre concentrata sulla distillazione del testo piuttosto che sulla sua esplicazione. La traduzione diventa dunque non solo strumento di passaggio del messaggio dell'autore da una dimensione culturale a un'altra, ma anche un canale comunicativo in più per la sensibilità della traduttrice ed è un esempio, nel complesso, di sinergia culturale. Nonostante l'affinità, non mancano tuttavia

423 Ibidem.
424 Ibidem.
425 Lettera non datata, ASL, B-3-SPA/1.

i dubbi di Ceresa riguardo a determinate questioni linguistiche, come si legge nel seguente scambio epistolare:

> Io spero che la traduzione sia venuta decente, le difficoltà linguistiche e idiomatiche non sono state poche, e non poco è andato perso dei feroci giochi di parole, doppi sensi ecc. Insieme con l'autore abbiamo risolto ex-novo numerosi casi, in altri sono ricorsa alla traduzione libera per non appesantire inutilmente un testo che ha bisogno, credo, di molta scorrevolezza. Penso che una piccola nota in questo senso, sul risvolto di copertina, sarebbe forse opportuna.[426]

Qui emerge la Ceresa «mistilingue»: la doppia identità linguistica, infatti, grazie alla quale la comprensione del testo non trova ostacoli, nella traduzione non può supplire alle differenze culturali legate alle due lingue, per cui determinati dettagli rimangono intraducibili letteralmente e necessitano un'interpretazione culturale. Il bilinguismo e la multiculturalità di Ceresa, d'altra parte, agevolano la collaborazione tra autore e traduttrice, che dimostrano di essere in continuo dialogo per questioni sia di traduzione, sia di pubblicazione. Un esempio è la scelta di estratti per la pubblicazione nell'*Almanacco*, come si legge nella lettera al professor Bonalumi del 20 settembre 1981, in cui Ceresa scrive: «Ho fatto la scelta dei pezzi con Spaeth, e sue sono le due parole di presentazione».[427] Späth, da parte sua, si impegna attivamente per la pubblicazione della traduzione, di cui pare dunque soddisfatto, tanto che dinnanzi alle difficoltà con Rizzoli propone di coinvolgere sia Pro Helvetia, sia il proprio editore tedesco; in ogni caso insiste perché il progetto non debba essere abbandonato a causa di motivi economici, dimostrandosi attento non ai propri vantaggi, ma soprattutto alle intenzioni artistiche condivise con Ceresa.[428] È evidente un'affinità e un rispetto reciproco che va oltre la sfera professionale. Il rapporto tra Ceresa e Späth è, infatti, una vera amicizia, che coinvolge anche la moglie di Gerold, Anita, come dimostra ad esempio la lettera del 1994 in cui Späth racconta svariate vicende personali, quali il trasferimento in Toscana e la diagnosi di cancro al seno della moglie, la morte della suocera o le attività dei figli.[429] L'impegno congiunto di autore e traduttrice si conclude con successo: liberando finalmente la traduzione di *Commedia* dal limbo in cui si trovava, nella lettera del 2 gennaio 1991 Elvira Sellerio conferma ad Alice Ceresa di poter «finalmente inserire il libro in programma e penso di riuscire a pubblicarlo entro il prossimo autunno».[430] La traduzione venne effettivamente pubblicata nel 1991 ed è tuttora disponibile.

426 Lettera a Sergio Pautasso, Edizioni Rizzoli, che aveva originariamente commissionato la traduzione, Roma, 26.5.1982, ASL-B-3-SPA/2.
427 Lettera del 20.9.1981, ASL-B-3-SPA/1.
428 Cfr. lettera del 16.1.1988 ad Alice Ceresa, ASL-B-3-SPA/1.
429 Cfr. lettera del 25.10.1994, ASL-B-3-SPA/1.
430 Lettera del 2.1.1991, ASL-B-3-SPA/1.

Ripercorrere le specifiche dinamiche di traduzione e pubblicazione permette di evidenziare un elemento centrale del percorso artistico ed esistenziale di Alice Ceresa: il tema della relazione tra lingua e identità. Pur poco evidente nella rielaborazione letteraria dei suoi testi, questo tema emerge con chiarezza nei carteggi e in altre pubblicazioni conservate presso l'ASL di Berna. L'analisi di questi documenti mostra come la questione della lingua non sia un dettaglio secondario, ma un aspetto ricorrente e strutturale nella sua riflessione personale e nella sua pratica letteraria. Partendo da una concezione giovanile del plurilinguismo quale minaccia identitaria, attraverso la traduzione l'autrice trasforma la doppia appartenenza linguistica in sconfinamento e fa dello straniamento provocato dalla frammentazione identitaria plurilingue uno strumento liberatorio a livello personale, consapevole del suo potenziale evasivo. A livello generale, inoltre, Ceresa utilizza il proprio stato «mistilingue» per permettere anche a determinati testi di sconfinare, si impegna quindi quale operatrice culturale in traduzioni che mettono in relazione diverse dimensioni identitarie. Oltre a rappresentare un'opportunità lavorativa, è dunque evidente che l'attività di traduttrice alla quale Ceresa si dedica regolarmente e assiduamente è parte costituente del suo formato artistico, nonché espressione del suo impegno attivo a favore di un dialogo interlinguistico, attraverso cui mettere in relazione diverse sfere culturali. In qualità di traduttrice, Ceresa ha dunque contribuito a costruire ponti tra lingue e culture, utilizzando la sua esperienza linguistica come strumento di comunicazione per diversi testi e autori. La sua carriera di traduttrice si inserisce in una riflessione più ampia sulla lingua, quella relativa all'identità e alla funzione della traduzione nel contesto della letteratura internazionale, dimostrando come la traduzione non sia solo un atto linguistico, ma anche culturale e filosofico.

«Mistilingue» e traduttrice culturale: panoramica su due aspetti di Alice Ceresa

Nel contesto delle letterature grigionesi di riferimento, in cui la questione linguistica riveste un ruolo centrale, Alice Ceresa si distingue per la capacità di esprimere con chiarezza e incisività i conflitti interiori dell'individuo derivanti da un'appartenenza linguistica, e quindi culturale, plurima. Se da un lato la sua produzione testuale si sviluppa su livelli astratti e simbolicamente complessi, dall'altro il materiale autobiografico, conservato presso l'ASL di Berna, esplicita una condizione identitaria fortemente influenzata dalla lingua e radicata nell'appartenenza territoriale, aspetti che riflettono una componente significativa della società e sono testimonianza di tratti essenziali dell'identità grigionese. Ceresa sostiene che l'identità plurilingue destabilizzi tanto la coesione identitaria dell'individuo, garantita invece dal monolinguismo, quanto le relazioni interpersonali, generando

un sistema di differenze culturali che possono condurre allo straniamento. Estendendo questa riflessione, l'autrice individua nel plurilinguismo una delle principali condizioni che portano all'esclusione dell'individuo rispetto al mondo. Nel corso degli anni, tuttavia, il plurilinguismo si trasforma per Ceresa in uno strumento sia di emancipazione personale, permettendole di trasferirsi a Zurigo e poi a Roma, sia di dialogo interculturale. Quest'ultimo aspetto è alla base dell'attività di traduttrice, a cui si dedica regolarmente. I casi della traduzione di *Commedia* di Gerold Späth e di *Un linguaggio in moneta forte* di Max Nyffeler mettono in luce un impegno culturale che va oltre la traduzione linguistica. Ceresa si impegna infatti per promuovere il suo compaesano nel panorama letterario italiano, convinta del valore artistico dell'opera nonché dell'impatto positivo che le sue tematiche avrebbero potuto avere su un pubblico italiano. In tal modo, contribuisce attivamente alla costruzione di un ponte tra differenti realtà culturali. L'indagine ha evidenziato alcune dinamiche interne di un operare *tra due mondi*, caratteristico dell'ambiente grigionese, ma anche elvetico, più in generale, nonché ticinese (dato che Ceresa crebbe poi in Ticino), multiculturale e di frontiera. È questo l'ambiente entro cui si è delineata la natura intersezionale dell'identità di Alice Ceresa, formatasi in un contesto di differenze culturali e confini comunicativi da cui ha saputo distillare e intrecciare gli elementi fondanti del proprio percorso, sviluppandoli in un discorso artistico articolato nel duplice ruolo di scrittrice e traduttrice.

La polifonia linguistica del microcosmo Grigioni: un bilancio

L'indagine è partita dal presupposto che una lettura culturale delle letterature grigionesi del periodo selezionato non possa prescindere dall'indagine del contesto storico-culturale a cui esse appartengono. L'influsso che quest'ultimo esercita sui testi è infatti decisivo, sia nel caso in cui l'ispirazione all'esperienza autobiografica sia esplicita (Klainguti), sia nel caso in cui essa sia presente solo indirettamente (Ceresa e Colombo). Per questo si è ampliata la dimensione dell'analisi testuale offrendo uno sguardo sulle dinamiche che riguardano anche gli autori, indagando alcuni aspetti delle loro biografie intellettuali. In questo quadro svolge un ruolo centrale la questione della lingua: nel microcosmo Grigioni, scenario di una promiscuità linguistica in cui la convivenza delle tre lingue ufficiali crea dinamiche diversificate e complesse, la lingua rappresenta uno dei principali elementi distintivi, in quanto componente fondamentale di ogni struttura identitaria individuale e collettiva. Considerare autore/autrice e testo quali elementi in continuo dialogo tra loro consente di cogliere una poliedricità di prospettive tanto dei percorsi artistico-intellettuali individuali, quanto dei processi socioculturali che vengono riflessi nella letteratura. Dando voce, inoltre, alle tre lingue ufficiali del

Grigioni, si è voluto dare un esempio, da una parte, della coesistenza di differenze nel medesimo spazio d'esperienza e quindi delle possibilità di scambi interculturali; dall'altra, dei confini creati dalle differenze linguistiche, i quali risultano destabilizzanti a livello identitario e creano differenze invalicabili all'interno delle strutture sociali. La dimensione polivalente del plurilinguismo trova un esempio in *Drei Häuser* di Maria Colombo, testo che mostra come la lingua rappresenti l'indicatore di differenza che divide gli strati sociali. Il testo di Klainguti evidenzia invece il processo di costruzione attiva del proprio comportamento linguistico, sottolineando la funzione identitaria e sociale della lingua. Ceresa, infine, testimonia come il conflitto interiore provocato dal plurilinguismo possa trasformarsi in strumento di dialogo culturale, attraverso la traduzione. Tornando dunque ai quesiti iniziali, l'indagine ha dimostrato sia come i confini linguistici contribuiscano profondamente alla definizione di una cultura, di un'identità e di una produzione letteraria, sia come, attraverso la letteratura, autori e autrici abbiano trovato strumenti per identificare tali confini, comprendere il loro valore identitario, e, tematizzandoli, guardare al di là di essi.

6. Conclusioni. Risultati e prospettive

L'obiettivo iniziale dell'indagine era di analizzare il ruolo svolto dalla letteratura nei processi storico-sociali che hanno interessato il cantone dei Grigioni tra il 1945 e il 1990, nonché di valutarne gli effetti. Considerando la peculiarità della regione, segnata da frontiere geopolitiche ma anche linguistico-culturali, nonché la grande svolta che ha investito il territorio grigionese e le sue popolazioni nella seconda metà del XX secolo, si è voluta mettere in luce la duplice funzione della letteratura, testimonianza delle dinamiche di un determinato vissuto storico, da una parte, e, dall'altra, produttrice e divulgatrice di nuovi modelli sociali. Per quanto riguarda le fonti teoriche, accanto alla close-reading si è operata un'armonizzazione dei princìpi intersezionali, delle riflessioni degli Studi culturali di Homi Bhabha e della concezione postcoloniale di Édouard Glissant, che ha costituito la base di un'indagine volta ad andare oltre l'approccio propriamente filologico e capace di cogliere gli spunti interdisciplinari offerti dal testo. L'analisi si è concentrata sulla ricerca dei movimenti culturali che avvengono negli interstizi, ovvero negli spazi intermedi spesso poco visibili o marginali, e sull'energia sociale che fa da motore alla scrittura. Questo ha portato a indagare le opere attraverso un confronto analitico, multidimensionale e culturalmente consapevole, che mette in relazione i dati linguistici, concettuali e culturali, e che considera il contesto sociale e l'ambiente linguistico in cui i testi circolano. Una particolare attenzione alle biografie intellettuali ha inoltre permesso di mettere in luce la visione individuale di scrittori e scrittrici, che risultano essere dotati di un comune potenziale sovversivo: uno strumento per scardinare strutture statiche e obsolete e aprirsi al nuovo, ma anche per ammonire riguardo a una svolta che avviene troppo velocemente e rischia di sfregiare irreparabilmente l'identità grigionese, individuale e collettiva. In stili e forme differenti, a tratti implicitamente, a tratti in termini di aspra e tagliente denuncia, la letteratura funge da veicolo culturale e trasmette il sentire del tempo.

L'analisi dei testi ha evidenziato con chiarezza la ricorrenza del rapporto tra costruzioni identitarie e confini di varia natura, progressivamente emerso come filo conduttore dell'intera ricerca, poiché tali confini incidono tanto sull'identità individuale quanto su quella collettiva. Da un lato, essi sono delineati dal sistema patriarcale e dalla mentalità di una comunità di stampo rurale; dall'altro, sono definiti dalle frontiere geopolitiche, dal plurilinguismo e dalle caratteristiche morfologiche della regione, elementi che rappresentano contemporaneamente ostacoli e linee di separazione, ma anche occasione di scambio culturale. All'interno di un corpus linguisticamente e culturalmente eterogeneo, la ricorrenza di determinati temi, come il rapporto con i confini, assume un significato di grande rilievo,

poiché individua le questioni centrali del discorso regionale indipendentemente dalla lingua. Questo fenomeno evidenzia il ruolo primario della dimensione culturale condivisa: il Grigioni non è qui inteso come mera entità territoriale, ma come spazio d'esperienza, un terreno comune plasmato dalla percezione condivisa della storia e delle dinamiche socioculturali. Tale spazio, radicato in vissuti collettivi che vanno oltre l'eterogeneità linguistica, genera affinità profonde e permette di leggere opere in tre lingue diverse non come entità separate, ma come espressioni di un medesimo campo di produzione culturale. La decisione di lavorare su un corpus che include la produzione letteraria nelle tre lingue ufficiali grigionesi sta alla base non solo del presente volume, ma anche dell'intero progetto, è quindi una decisione concezionale. In tal modo si vuole evitare una visione ridotta delle dinamiche letterarie che popolano la regione, a favore di una prospettiva che mette volutamente in primo piano la contemporaneità di differenze culturali all'interno del medesimo spazio d'esperienza, scardinando una concezione monolinguistica della letteratura.

Sulla base di queste osservazioni, è stata adottata una scelta metodologica che prevede il raggruppamento dei testi selezionati secondo criteri sia tematici sia cronologici. Tale criterio di ordinamento si è dimostrato fruttuoso, poiché ha consentito un'analisi comparata e armonizzata di materiali potenzialmente distanti tra loro, i cui punti di contatto hanno delineato i cardini di una sorta di mappa culturale della regione nei decenni presi in esame. L'analisi delle intersezioni ha dato risultati significativi, mettendo in luce non solo i nuclei centrali del discorso culturale, ma anche le dinamiche interne ed esterne che li influenzano. Ha inoltre evidenziato l'esistenza di affinità tra autori e autrici, nonostante l'eterogeneità dei contesti. In questo senso, si può riconoscere un dialogo intertestuale che attraversa le letterature grigionesi, in cui la condivisione di uno spazio-tempo comune assume un valore decisivo, anche al di là delle differenze culturali.

Narrazioni identitarie tra confini e appartenenze

Considerando nel complesso il panorama letterario analizzato in questo volume, è evidente innanzitutto la centralità condivisa del legame tra identità, natura e spazio montano grigionese. I luoghi fisici e geografici in cui si svolgono le vicende narrative non si limitano a essere un semplice sfondo paesaggistico, ma assumono un ruolo centrale nell'elaborazione dell'identità. La natura alpina viene vissuta quale *condizione antropologica,* cioè l'esperienza della vita in montagna non è solo un fatto geografico o ambientale, ma rappresenta una vera e propria condizione esistenziale e culturale che incide profondamente sull'identità: influenza il modo di vivere e i canoni comportamentali, le relazioni sociali, le strategie di adatta-

mento, l'immaginario e i valori delle persone.[431] Questa relazione identitaria si intreccia nella narrazione a una molteplicità di confini, culturali, politici, sociali e simbolici, che gli autori e le autrici mirano a rendere visibili e riconoscibili, con l'intento non solo di denunciarne i limiti e le restrizioni, ma anche di scardinarli e di proporre, attraverso le loro opere, nuovi modelli di identità e appartenenza. In tal modo, se in *Malìa* di Rezia Tencalla-Bonalini viene esaltata la funzione catartica della natura, in cui l'animo della protagonista si rispecchia trovando uno spazio di espressione oltre i vincoli comportamentali dettati dalla società, nei racconti di Alice Ceresa prevale invece la durezza del paesaggio alpino, le cui scoscesità inospitali diventano simbolo dei limiti dell'incomunicabilità familiare e del senso di esclusione vissuto dai personaggi. In tal modo la giovane Alice Ceresa rielabora in chiave letteraria il legame con la sua terra d'origine, Cama.

In Ketty Fusco ed Erica Pedretti, la dimensione spaziale si intreccia a quella temporale attraverso la memoria autobiografica dell'esperienza di espatrio. La rielaborazione narrativa del ruolo dei confini geopolitici in chiave autobiografica non solo conferisce alla letteratura una funzione di testimonianza storica delle dinamiche di frontiera grigionese nel periodo bellico, ma offre anche una chiave di lettura efficace per comprendere le dinamiche socioculturali del dopoguerra, epoca in cui queste narrazioni vengono scritte. In particolare in questi esempi si manifestano le relazioni che intercorrono tra tematiche dei testi letterari ed esperienza storica degli autori e delle autrici, aspetto proposto da uno dei quesiti di ricerca. Entrambi i testi autobiografici mostrano come il territorio, sia d'origine che di arrivo, sia fondamentale per il senso di appartenenza, essendo elemento costitutivo dell'identità di chi vi è nato, ma anche delle identità multiculturali provenienti dall'esterno. Le forme di doppia appartenenza che vengono narrate trovano espressione negli spazi della memoria, i quali sono investiti di una valenza esistenziale: si tratta, nel caso della protagonista di *In quell'albergo sul fiume*, dei luoghi segnati dall'incontro con il padre, poi scomparso in seguito alla persecuzione politica subita durante il fascismo. Essi vengono immortalati in odori, in immagini e suoni che diventano veicolo del ricordo: «Aveva visto, aveva risentito l'odore del legno, conteso dagli odori di un vivere diverso».[432]

In *Harmloses, bitte*, gli spazi della memoria di Erica Pedretti sono invece frammenti paesaggistici del paese natìo dell'autrice, alternati a scorci della vita d'approdo nelle montagne dell'Engadina: un simbolo delle fratture identitarie avvenute come conseguenza dell'oppressione, che risultano insanabili per l'individuo e contemporaneamente necessitano un riscatto. Appoggiandosi alle teorie di

431 Cfr. *Sguardi in Quota. Prospettive per un'Antropologia in Montagna*, a. c. di Chiara Calzana et al., in «Antropologia», vol. 10, n. 2, ottobre 2023, pp. 7-12, https://ledijournals.com/ojs/index.php/antropologia/ [ultima consultazione: 17.5.2025].

432 Fusco, *In quell'albergo sul fiume*, 1999, cit., p. 20.

Aleida Assmann, si è osservato come la scrittura autobiografica delle due autrici, nonostante le differenze culturali e formali, abbia un obiettivo comune, ovvero una sovrascrittura della storia sulla base della consapevolezza dell'oggi. Viene sottolineato in tal modo un nucleo concettuale del processo di scrittura, ovvero la differenza tra ricordo e realtà storica, per cui la memoria non coincide col passato, ma è la sua rielaborazione. Il Grigioni diventa pertanto uno spazio d'esperienza rappresentato dalla letteratura sia come legame con tradizioni e origini, sia come reinterpretazione di un'appartenenza deviata dalle vicende. Si può dunque affermare che, nel contesto di riferimento, la funzione della letteratura vada oltre la dimensione artistica, assumendo il ruolo di testimonianza storica e diventando al tempo stesso veicolo di nuovi modelli esistenziali.

La memoria autobiografica in relazione agli spazi territoriali di appartenenza è tema centrale anche del romanzo autobiografico di Oscar Peer, *Il rumore del fiume*,[433] che compare tra i libri del corpus selezionato per il progetto SNF, ma non è approfondito nella presente ricerca. La narrazione autobiografica relativa agli anni engadinesi dell'infanzia e della giovinezza dell'autore viene elaborata attraverso una sorta di flusso di coscienza, in cui la centralità delle figure (soprattutto familiari) che animavano il suo mondo è costantemente accompagnata dallo scorrere delle acque del fiume Inn. Come in Ketty Fusco, sono i rumori, ma ancor di più gli odori a far riaffiorare le sensazioni passate con un'immediatezza che rafforza tanto la memoria, quanto il sentimento di appartenenza:

> La notte si sentiva il mormorio del fiume. Poi se una volta si dormiva altrove, proprio quel rumore mancava. Il paese non è molto cambiato dal tempo della mia infanzia […]. Le facce delle case ci sono ancora; anche certi odori che mi riportano il passato: qui il profumo di legna bagnata, di segatura, qui invece fragranza di pane fresco, qua o là il vecchio sentore di camino e di fuoco della stufa… L'odore di letame è quasi svanito anche qui. Una volta era sempre presente, un odore elementare e al tempo stesso indizio di una eterna trasformazione di materia organica: mutazione del letame ancora tenero in vecchio concime nero, in humus e in terra fertile.[434]

Nel racconto rivive un mondo in cui l'identità locale era compatta e le tradizioni ancora vive. A tratti l'autore fa un salto nel presente, torna da anziano in quei luoghi e, se da una parte inevitabilmente constata i cambiamenti avvenuti, dall'altra riesce a risvegliare il passato attraverso ciò che è rimasto intatto, attraverso il paesaggio del territorio romancio dell'Engadina e gli elementi che ne fanno parte.

Il discorso si intreccia qui con un altro tema chiave del dopoguerra grigionese, ovvero quello della trasformazione socioculturale nonché paesaggistica legata ai nuovi lavori nell'infrastruttura e al progresso tecnologico. Presente in termini più

433 Peer Oscar, *Il rumore del fiume,* Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2016, trad. a. c. di Marcella Palmara Pult; orig. *La rumur dal flüm,* Chur, Chasa Editura Rumantscha, 2011.

434 Ivi, p. 135.

indiretti nella raccolta di racconti *Eros* di Paolo Gir, è affrontato in una dimensione di stampo fantastico-sovversivo da Göri Klainguti in *Gian Sulvèr* e focalizzato inoltre in *Pian San Giacomo* di Remo Fasani. In quest'ultimo esempio, a partire da un fatto di attualità ambientale, ovvero il problema dello smaltimento dei rifiuti nucleari, l'autore esalta l'aspetto salvifico della natura: in un ambiente la cui integrità è minacciata dal progresso, il legame con il territorio si configura infatti come un elemento di speranza.

> Per quanto breve, un pezzo di mondo è sinonimo,
> talvolta, d'universo. Ha il suo centro,
> e da qui si vedono i suoi confini,
> le montagne, affondate nella terra,
> alzate sino a farsi
> l'orizzonte e l'infinito.[435]

L'autore riesce a sublimare persino gli sconvolgimenti che l'industrializzazione ha inflitto al paesaggio: il ricordo di quel mondo non si perde, ma riemerge in forme nuove che ne conservano l'essenza.

> Per chi,
> fin da bambino, è vissuto in questo luogo
> e lo porta non solo negli occhi, ma nel cuore,
> muoversi incontro alla tenebra significa,
> al tempo stesso, sentire alle spalle
> il richiamo della luce, e muoversi verso la luce,
> sentire il richiamo della tenebra.
> Significa trovarsi a vivere, quasi,
> su una misteriosa altalena
> e farla oscillare,
> piegare anche fino all'estremo,
> ma non ribaltare.[436]

L'apprezzamento nei confronti del territorio esplicita un sentimento di appartenenza che si trova anche nel racconto di Katharina Hess, *Einer von uns*, nel quale gli elementi della natura del contesto narrativo sono intrisi di bellezza: «wilder, ungewöhnlicher Schönheit! Übersehen Sie bitte die Unberührtheit nicht, bestaunen Sie die Klarheit der Gewässer, atmen Sie die reine Bergluft ein!».[437] In particolare l'attenzione rivolta alla purezza della natura può essere interpretata simbolicamente come un punto di contatto tra le due prospettive, interna ed esterna, che valorizza il patrimonio identitario e ammonisce chi non lo riconosce. In un

435 Fasani Remo, *Pian San Giacomo*, Lugano, Pantarei, 1983, p. 20.
436 Ivi, p. 27.
437 Hess Katharina, *Einer von uns*, *Erzählungen aus dem heutigen Graubünden*, Chur/Basel, Terra Grischuna Verlag, 1971, p. 8.

ulteriore testo, *Das Gewicht der Hügel* di Flurin Spescha,[438] l'autore identifica addirittura il nome del protagonista e del paese di provenienza, entrambi *Amedes.* Avviene dunque una fusione identitaria tra individuo e territorio, la quale accentua il senso di appartenenza e fa riflettere sul valore del distacco dal luogo d'origine. Da citare è inoltre *La müdada*,[439] importante opera di Cla Biert in cui la natura è l'elemento centrale che accompagna i cambiamenti di territorio e società, funge quindi da elemento identitario insostituibile.

Microcosmi nel microcosmo Grigioni

Un ulteriore esito dell'indagine è l'individuazione di una dimensione di microcosmo autarchico, che ricorre nei testi sotto forme diverse. In prima istanza viene rappresentata la struttura 'famiglia' quale sottoinsieme del sistema patriarcale vigente nel Grigioni del dopoguerra: una dimensione normativa che condiziona l'esistenza del singolo, tracciandone i confini comportamentali nonché i rapporti col mondo esterno.

Le rappresentazioni dell'alterità nei lavori giovanili di Rezia Tencalla-Bonalini e Alice Ceresa si configurano come un tentativo di riscrittura dei confini testuali, con l'intento di influenzarne anche la ricezione, dando voce a figure femminili subordinate che, tuttavia, riescono a denunciare e superare i limiti imposti da un sistema familiare patriarcale. Le prospettive sono assai differenti, parallelamente al carattere artistico delle rispettive autrici, per cui lo stile relativamente semplice di Tencalla si contrappone allo stampo surrealista dei racconti giovanili di Alice Ceresa. In entrambi i casi si possono osservare quali siano i canoni di scrittura adottati in rapporto sia alla tradizione sia allo straniamento, altro punto focale delle domande di ricerca.

Per quanto riguarda Rezia Tencalla-Bonalini, la sua presenza in questo volume non ha solo un carattere critico-letterario, ma mira anche a rivalutare una scrittrice che, nonostante il suo impegno culturale a favore delle donne, è stata dimenticata nel tempo. La lettura mette infatti in evidenza aspetti che liberano il testo da una categorizzazione letteraria di stampo regionale, facendone vedere il ruolo sia di testimonianza storica, sia di promotore di nuovi modelli d'orientamento sociale, in particolare per quanto riguarda l'emancipazione del ruolo femminile. Le figure protagoniste della narrazione sono state lette da una prospettiva intersezionale, che ha permesso di metterne in luce la complessità identitaria e valorizzarne il percorso interiore, aspetti che al tempo di stesura venivano sacrifi-

438 Spescha Flurin, 1986, cit., p. 192.
439 Biert Cla, *La müdada*, Thusis, ediziun da l'autur, 1962.

cati a favore di una tradizione patriarcale dalle strutture rigide. Nella narrazione, l'autrice riesce a creare un terzo spazio all'interno del quale si articola il conflitto tra due categorie identitarie femminili. Da un lato vi sono le identità plasmate dalla società, che si allontanano da un'autentica percezione di sé (come nel caso della madre Bice); dall'altra c'è la protagonista Maria, che compie un tortuoso percorso interiore al fine di liberarsi dai condizionamenti esterni e ritrovare la propria indipendenza identitaria. Il ruolo di donna e madre viene sviscerato in termini non convenzionali e ne vengono enfatizzati aspetti anticonformisti e intimi. Le due figure femminili diventano strumento di riflessione sui confini intrinsechi alla struttura sociale, quelli collettivi di classe e genere, come quelli individuali, di tipo emozionale e psicologico.

Nel caso di Ceresa, l'analisi del materiale consultato presso l'Archivio Svizzero di Letteratura (ASL) di Berna ha permesso di individuare il nucleo da cui si è snodato il suo intero discorso artistico, ovvero le dinamiche familiari e il rapporto con il padre, consentendo di mettere in luce un aspetto ancora inesplorato dell'attività dell'autrice. La decisione di affiancare la lettura dei suoi racconti giovanili a quella di *Malìa* di Tencalla-Bonalini è nata dall'individuazione di un comune intento: valorizzare il punto di vista femminile rispetto alla realtà storica, evidenziato dalla centralità del contrasto tra inclusione ed esclusione, che Ceresa interpreta in chiave quasi surrealista. Inclusione ed esclusione sono conduttori del discorso anche nei racconti di Paolo Gir, il quale, tuttavia, rielabora il contrasto tra libertà identitaria e canoni comportamentali in termini più simbolici. La famiglia rimane il caposaldo dell'esperienza dell'individuo, che oscilla tra il desiderio di esprimere liberamente se stesso e le rigide imposizioni morali che dall'esterno lo plagiano. In tal contesto occupa un posto rilevante anche la mentalità cattolica, della quale Gir descrive principalmente il carattere punitivo, delineando un ulteriore microcosmo ideologico che intrappola l'identità.

Il microcosmo autarchico di *Gian Sulvèr*, al contrario, rappresenta un luogo di rifugio: l'unico spazio in cui l'individuo è protetto dalle innovazioni tecnologiche e sociali che, negli anni Sessanta e Settanta, stravolgono la ruralità grigionese. Il testo si focalizza sulla rielaborazione dei confini interni alla società del tempo, in cui la svolta tecnologica e la mobilità socioculturale avevano creato modelli contrastanti con le forme tradizionali. Questo viene visto dal personaggio di Klainguti quale un allontanamento dalla propria identità, e va quindi contrastato. Sulvèr diventa simbolo dell'*antieroe* (l'*Aussteiger*) e portavoce della fazione sociale che si ispirava all'ideale del ritorno alla vita semplice. La comprovata corrispondenza tra autore e personaggio pone la figura di Klainguti in diretto antagonismo simbolico rispetto a quella di Paolo Gir, che rappresenta invece l'intellettuale di prestigio. Il microcosmo casalingo e rurale di *Gian Sulvèr* si oppone, inoltre, a quello mondano del Grand Hotel descritto da Andrea Franzetti in *Die Versammlung der Engel im*

Hotel Excelsior.[440] Qui viene messa in scena una contemporaneità di differenze strutturale (nel senso che assicura il funzionamento del Grand Hotel), ovvero l'interazione di categorie identitarie contrastanti, ma indispensabili a vicenda: gli ospiti dell'hotel, esponenti di una vita lussuosa basata sulle apparenze, e il personale di servizio. I molteplici confini che caratterizzano questo microcosmo sono rappresentativi del contesto spazio-temporale, in particolare l'inserimento di categorie esterne (turisti e lavoratori) nell'assetto sociale e il contrasto tra l'oggi e lo splendore del passato della Belle Époque, che si intrecciano narrativamente.

Plurilinguismo e spazi culturali

Di estrema rilevanza per il discorso culturale grigionese è, naturalmente, il plurilinguismo. La pluralità di voci non si riferisce soltanto all'idioma, ma si sviluppa nelle ideologie, nella mentalità e nei comportamenti interpersonali, diventando un fenomeno che crea isole culturali. Esse convivono nello stesso spazio d'esperienza, sono soggette tuttavia a forme di gerarchia strutturale che regolano i movimenti interni alla collettività, orientandone il corso. Ogni lingua è infatti portatrice di un modello, per cui l'appartenenza a una rispetto a un'altra coinvolge l'intera sfera identitaria di una persona. L'esempio di *Drei Häuser* di Maria Colombo evidenzia come le diversità linguistiche, oltre a rappresentare una differenza culturale intrinseca, possano essere strumentalizzate per delineare confini sociali, dando così origine a sistemi di discriminazione. In termini diversi, già in Klainguti si è visto il ruolo attribuito alla lingua quale elemento caratterizzante di un determinato gruppo sociale e in entrambi i casi la lingua madre è riconosciuta come un patrimonio identitario irrinunciabile. La lingua viene rappresentata dunque nella sua polivalenza: è elemento di definizione identitaria e strumento di apertura verso l'esterno, ma anche simbolo del confine fra tradizione e modernità, tra prospettiva sociale interna ed esterna. La centralità di questi temi nell'esperienza sia personale che letteraria di Göri Klainguti giustifica la scelta di considerare autore e testo quali elementi in continuo dialogo tra loro e intrecciare l'indagine testuale con quella biografica, a dimostrazione di un'ulteriore ipotesi iniziale, ovvero che esista una relazione diretta fra tematiche dei testi letterari ed esperienza storica degli autori/autrici. Infine, l'analisi della posizione di Alice Ceresa ha permesso di mettere in luce aspetti contrastanti del plurilinguismo, che si configura come uno strumento di disorientamento identitario e solleva interrogativi sugli elementi che realmente definiscono il sé. Viene affrontato il tema della doppia identità linguis-

440 Franzetti Dante Andrea, *Die Versammlung der Engel im Hotel Excelsior*, Zürich, Verlag Nagel & Kimche, 1990.

tica in relazione alla traduzione: lo spazio d'esperienza del Grigioni si configura come uno scenario di polifonia linguistico-culturale in continua trasformazione, che necessariamente condiziona la percezione del sé. In questo contesto, la traduzione non è solo un trasferimento da una lingua a un'altra o un passaggio di significati tra culture diverse, ma può diventare anche uno strumento di ricerca dell'identità espressiva individuale, rappresentando così un elemento distintivo del percorso intellettuale, delle aspirazioni artistiche e del ruolo di mediatore culturale di un autore o di un'autrice. In quanto strumento che permette di superare i confini di incomunicabilità racchiusi in un idioma, soddisfa una necessità comunicativa: tradurre significa mettere le proprie competenze linguistiche al servizio della collettività, al fine di rendere accessibili opere ritenute di significativo valore artistico, come si è evidenziato nel caso di Ceresa o nell'autotraduzione di Klainguti. Osservare quali testi siano stati tradotti da quali autori o autrici permette inoltre di conoscere i gusti artistici, le tematiche che stavano a cuore a determinati intellettuali, ma anche quali fossero gli argomenti di interesse pubblico e di attualità da diffondere più largamente, rendendoli accessibili a un pubblico internazionale o per lo meno *interlinguistico*.

Prospettive

Gli esiti dell'indagine condotta sui testi e sulle dinamiche della riscrittura dei confini testuali costituiscono, a loro volta, un nuovo spunto di ricerca. Di particolare interesse è l'approfondimento della figura di Rezia Tencalla-Bonalini e della sua attività di scrittrice e operatrice culturale. Il romanzo *Malìa* (1949), pur avendo riscosso il successo di pubblico e critica, come attestato dall'assegnazione del Premio letterario Grigioni italiano, non è stato ristampato e risulta oggi difficilmente accessibile, in quanto fuori catalogo e conservato unicamente in fondi bibliotecari limitati. Nel tempo, l'opera è quindi progressivamente uscita dal panorama editoriale e critico grigionese. Si tratta tuttavia di un testo significativo sia per la sua accessibilità stilistica, che ne facilita la fruizione da parte di un pubblico ampio, sia per la capacità di restituire modelli identitari e dinamiche socioculturali della prima metà del Novecento grigionese. In questa prospettiva, una nuova edizione del romanzo consentirebbe non solo di restituirne la circolazione, ma anche di valorizzarne la funzione di fonte letteraria e storica. Parallelamente, merita particolare attenzione la rivalutazione della figura di Rezia Tencalla-Bonalini in quanto operatrice culturale. Il suo impegno a favore delle donne si è tradotto in un'attività di mediazione culturale rivolta anche alle valli più isolate del Grigioni italiano, attraverso un dialogo costruito su temi quotidiani, inizialmente legati all'economia domestica, ma progressivamente orientati verso una maggiore

consapevolezza identitaria e una valorizzazione del ruolo femminile. Tale attività è ampiamente documentata da registrazioni radiofoniche e articoli conservati presso gli Archivi Donne Ticino di Massagno.[441]

Un ulteriore ampliamento della ricerca riguarda la scrittura femminile nel Grigioni italiano del Novecento, ancora oggi poco sistematizzata dalla ricerca. La pubblicazione congiunta di *Malìa* e di *In quell'albergo sul fiume* (1999) di Ketty Fusco, altro testo non più in catalogo, si configura come un punto di partenza privilegiato per analizzare continuità e trasformazioni nelle modalità di rappresentazione dell'identità femminile, della memoria e del rapporto con il contesto socioculturale.

Infine, si apre un ulteriore filone di ricerca relativo alle dinamiche della traduzione e della circolazione dei testi nel contesto grigionese. Risulta infatti proficuo indagare in maniera sistematica eventuali linee ideologiche ed editoriali che hanno regolato i processi traduttivi, così come le modalità di selezione delle opere, le lingue di arrivo e i tempi di circolazione. Una simile indagine, estesa anche alle biblioteche private di autori e autrici e alle tracce intertestuali presenti nei loro scritti, permetterebbe di delineare più precisamente il dialogo interculturale da e verso il Grigioni, mettendo in luce il ruolo congiunto delle pratiche editoriali e delle dinamiche di ricezione nella costruzione del panorama letterario regionale. In tal contesto, una figura di grande interesse è Grytzko Mascioni, che ha vissuto «tra bandiere e frontiere»[442] lasciando una profonda impronta non solo in qualità di autore, ma anche quale ambasciatore e mediatore culturale.[443]

Postludio

La presente monografia contribuisce a documentare e interpretare l'identità culturale del Grigioni tra il 1945 e il 1990 attraverso lo studio del suo patrimonio letterario. Quest'ultimo testimonia relazioni e contrasti tra ideologie e tradizioni, tra mentalità patriarcali legate al passato e spinte innovative che sconvolgono repentinamente gli equilibri di una società alpina visceralmente legata al modello rurale. Un primo elemento che emerge dai risultati della ricerca riguarda la crescente consapevolezza dell'individualità, intesa in rapporto tanto al contesto socioculturale

441 Rezia Tencalla-Bonalini https://www.archividonneticino.ch/tencalla-bonalini-rezia-1906-1986/ [ultima consultazione: 17.5.2025].

442 Mascioni Grytzko, *Tra bandiere e frontiere. Saggio (o frammento) di un'autobiografia marginale*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas», VI 1984, pp. 85-100 [ultima consultazione: 6.6.2025].

443 Cfr. a tal proposito: Roić Sergej, Dalmatin Katarina, *Grytzko Mascioni italico*, Locarno, Armando Dadò Editore, 2022.

quanto al territorio. Le strutture fondamentali della quotidianità, quali la famiglia, la scuola e le istituzioni, così come l'organizzazione del territorio, risultano progressivamente destabilizzate. In particolare, lo stravolgimento dell'ambiente naturale a favore della produttività e del turismo mette in discussione la solidità delle fondamenta su cui si erano storicamente basate. Dapprima la Seconda guerra mondiale ridefinisce la doppia funzione della frontiera: da un lato quella geopolitica, che separa gli Stati, dall'altro quella linguistica, che diventa veicolo di scambi transnazionali, come nel caso di partigiani o intellettuali in fuga. Successivamente, la crescente mobilità logistica e linguistico-culturale assieme all'avanzamento tecnologico modificano l'assetto dei confini preesistenti e introducono modelli che faticano a integrarsi nel contesto grigionese e creano contrasti sociali. Da qui ha origine un duplice movimento migratorio, quello dei grigionesi verso le città, in contrasto con quelli che vogliono invece rinforzare l'appartenenza identitaria e rivalorizzare il territorio, e l'afflusso di persone attratte dal potenziale della regione. Il Grigioni, infatti, si trasforma in una meta ambita, da un lato, dai turisti benestanti, che importano esigenze e standard culturali ancora assenti sul territorio e che devono dunque essere soddisfatti attraverso nuovi servizi. Dall'altro da lavoratori attratti dalle opportunità offerte dai grandi cantieri infrastrutturali nelle zone alpine. Il Grigioni diventa così uno spazio in cui si intrecciano strati sociali, lingue, culture e tradizioni: dimensioni non necessariamente compatibili, che trovano tuttavia un modo di convivere e coagire.

Le dinamiche storiche e culturali emerse dalle letterature grigionesi insegnano che il riconoscimento e il rispetto della diversità, delle differenze culturali, per riprendere la definizione di Homi Bhabha, rappresentano un presupposto imprescindibile per una forma di convivenza che vada oltre il semplice vivere accanto per approdare a un autentico dialogo interculturale. In questa prospettiva, è solo attraverso un'estensione orizzontale delle radici, come proposto da Édouard Glissant, che si può costruire uno spazio condiviso: non rinnegando le proprie origini, ma nemmeno chiudendosi in esse, accettando che le tensioni siano elementi costitutivi di una convivenza che arricchisce, anziché dividere. Questo modello di coesistenza costituisce un ideale verso cui i testi analizzati tendono collettivamente: lo evocano, lo suggeriscono, lo problematizzano, invitando a riflettere sulla sua possibilità e urgenza. Si tratta di un ideale che supera i confini geografici e cronologici del Grigioni del dopoguerra per proiettarsi come proposta etico-culturale di portata più ampia. È questa, in ultima analisi, una conferma ulteriore della forza inesauribile della letteratura: la sua capacità di interrogare il presente e di suggerire visioni per il futuro.

L'indagine qui condotta si dimostra, pertanto, di stringente attualità e di plurima rilevanza, poiché non solo contribuisce alla comprensione del contesto grigionese e delle specifiche personalità artistiche analizzate, ma propone anche

una riflessione sulle complesse dinamiche della convivenza multilinguistica e multiculturale, dimensione ormai strutturale nelle società contemporanee, che influenza profondamente tanto il piano sociale quanto quello individuale. In tal senso, la ricerca intende sprovincializzare l'interpretazione delle letterature del Grigioni e osservare le dinamiche socioculturali che esse riflettono quali emblematiche, auspicando non solo il riconoscimento della coesistenza pacifica delle differenze, ma soprattutto la loro trasformazione in forme attive di interazione e integrazione, capaci di oltrepassare i confini stagliati da identità culturali chiuse e statiche.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare con particolare riconoscenza Prof. Dr. Rico F. Valär, Dr. Cordula Seger e Prof. Dr. Tatiana Crivelli per la preziosa guida scientifica, la disponibilità, l'attenzione e la fiducia con cui hanno accompagnato questo percorso di ricerca, sviluppato nell'ambito del progetto FNS *Ein Erfahrungsraum – drei Literaturen. Lektüren des Umbruchs in Graubünden nach 1945*.

Ringrazio inoltre le ricercatrici e i ricercatori con cui ho avuto modo di confrontarmi nelle diverse fasi del progetto, per gli stimoli e le prospettive che hanno contribuito allo sviluppo della ricerca.

Un ringraziamento speciale va infine a mio marito Adrian, ai miei figli Raphael e Julian, ai miei genitori Giuliana e Roberto e a mia zia Annalisa, per il sostegno, l'affetto e l'entusiasmo con cui hanno accompagnato il mio percorso di ricerca.

7. Bibliografia

Testi

Letteratura primaria

Biert Cla, *La müdada*, Thusis, ediziun da l'autur, 1962.

Caratsch Reto, *Il commissari da la cravatta verda*, Celerina, Uniun dals Grischs, 1952.

Ceresa Alice, *Sabina e il fantasma*, pubblicato nella rivista «Botteghe oscure», IX, 1952, Berna, ASL, A-1/b, 4-8.

Colombo Maria, *Drei Häuser. Eine Jugend im Engadin*, Zürich, Limmat Verlag, 2003, titolo originale della prima edizione *Die Borgeser sind da. Eine Jugend im Engadin*, Zürich, Classen, 1977.

Fasani Remo, *Pian San Giacomo*, Lugano, Pantarei, 1983.

Franzetti Dante Andrea, *Die Versammlung der Engel im Hotel Excelsior*, Zürich, Verlag Nagel & Kimche, 1990.

Fusco Ketty, *In quell'albergo sul fiume*, prefazione di Eros Bellinelli, Locarno, Armando Dadò Editore, 1999.

Gir Paolo, *La rifugiata e altri racconti,* Coira/Locarno, PGI/Dadò, 1996.

Gir Paolo, *Ponti*, Lugano, Cenobio, 1977.

Hess Katharina, *Einer von uns*, *Erzählungen aus dem heutigen Graubünden*, Chur/Basel, Terra Grischuna Verlag, 1971.

Klainguti Göri:

- *Gian Sulvèr*, Lavin, Chasa Paterna, 1977.
- *Gian Sulvèr (Frei und holperig vom Romanischen ins Deutsch übersetzt durch den Autoren),* Chur, Verlag Bischofberger AG, 1978.
- *Marcel Dupond e i gemelli criminali*, trad. a. c. di Walter Rosselli, Mendrisio, Gabriele Capelli Editore, 2016.
- *Conversazione con Göri Klainguti* a. c. di Paola De Piante Vicin, Sils in Engadina, 20.03.2024.
- Corrispondenza E-mail con Paola De Piante Vicin, 23.3.2024.

Nyffeler Max, *Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali di Hans Werner Henze*, trad. italiana a. c. di Alice Ceresa, in *Henze*, a. c. di Enzo Restagno, Torino, edt musica, 1986.

Pedretti Erica, *Harmloses, bitte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

Peer Oscar, *Il rumore del fiume*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2016, trad. a. c. di Marcella Palmara Pult, titolo originale *La rumur dal flüm,* Chur, Chasa Editura Rumantscha, 2011.

Rushdie Salman, *Patrie immaginarie*, Milano, Mondadori, 1991.

Späth Gerold:

- *Commedia*, Frankfurt am Main, Fischer, 1980.
- *Commedia*, trad. a. c. di Alice Ceresa, Palermo, Sellerio, 1991.
- *L'incredibile storia di Johann il Buono*, trad. a. c. di Alice Ceresa, Bellinzona, Casagrande, 1977, titolo originale *Unschlecht*, Zürich, Arche, 1970.

Spescha Flurin, *Das Gewicht der Hügel,* Zürich, Verlag Nagel & Kimche, 1986.
Tencalla-Bonalini Rezia:
- *Visioni e leggende della Val Traversagna*, in «Quaderni grigionitaliani», vol. 10 anno 1940-1941.
- *Malìa*, Lugano, Società Anonima Successori a Natale Mazzuconi Arti Grafiche, 1949.

Archivio svizzero di letteratura (ASL), Berna

Ceresa Alice:
- *A proposito di Commedia*, ASL-B-3-SPA/1
- *Prefazione per «Gli altri» (Scritta al tempo in cui Moravia voleva trovarmi un editore),* Roma, inverno 45/46, A-1-a/1-1
- *Preambolo,* in «Ghilda del libro di Lugano», luglio 1946, A-1/b, 3-17
- *Il ratto delle Sabine*, dattiloscritto completo, 1947, A-1-b/4-7, p. 2
- *Nascita di un fantasma*, A-1-a/2-2: Oss.: «Contenuto nel convoluto un ds in duplice copia con il titolo *Il ratto delle Sabine* cassato con in calce il titolo *Nascita di un fantasma*. L'io narrante è una donna.» [nota dell'archivio]
- *Nascere già emigrata*, in «Tuttestorie», novembre 1994, n. 2, pp. 38-39, A-5-b/15
- *Selbstporträt*, Intervista di Maja Pflug ad Alice Ceresa, brano dalla traduzione tedesca di *Bambine*, edita da eFeF, Berna, 1997, pp. 9-13. D-2-a/17
- *Viaggio a Vienna*. Intervento alla Tavola rotonda sul plurilinguismo, A-5-b/10

Corrispondenza:
- lettera di Rizzoli a Ceresa del 27.1.1981, ASL-B-3-SPA/1
- lettera di Ceresa a Bonalumi del 20.9.1981, ASL-B-3-SPA/1
- lettera di Ceresa a Sergio Pautasso del 26.5.1982, ASL-B-3-SPA/2
- lettera di Pro Helvetia a Ceresa del 22.11.1984, ASL, A-5-b/10
- lettera di Nyffeler a Ceresa del 22.5.1986, ASL-A-6-f
- lettera di Nyffeler a Ceresa del 5.6.1986, ASL-A-6-f
- lettera di Nyffeler a Ceresa del 21.7.1986, ASL-B-3-PRO
- lettera di Ceresa a Nyffeler del 30.10.1986, ASL-B-3-PRO
- lettera di Nyffeler a Ceresa del 16.1.1987, ASL-A-6-f
- lettera del direttore dell'Istituto svizzero di Roma alla casa editrice Sellerio del 7.5.1987, ASL-B-3-SPA/1
- lettera di Ceresa a Elvira Sellerio, Roma, 11.5.1987, ASL-B-3-SPA/2
- lettera di Späth a Ceresa del 16.1.1988, ASL-B-3-SPA/1
- lettera di Elvira Sellerio a Ceresa del 2.1.1991, ASL-B-3-SPA/1
- lettera di Ceresa alla signora Benz-Steffen del 23.4.1992, Divisione letteratura e scienze umane di Pro Helvetia, ASL, B-3-PRO
- lettera di Späth a Ceresa del 25.10.1994, ASL-B-3-SPA/1
- lettera di Späth a Ceresa, non datata, ASL, B-3-SPA/1

De Stefani Elwys, *Usi linguistici e identità*, in «Rivista trimestrale di cultura», n. 53, Cenobio, 2004, pp. 22-29, A-4-b/17.1.
Kalberer Guido, *Von der Schwierigkeit, Schweizer zu sein,* in «Tages Anzeiger» del 7 maggio 1991, D-2-g/3.
Presser Beat, *Alpentraum*, Christoph Merian Verlag, 1998, D-2-g/1, p. 99.
Zappa Mulas Patrizia, *L'esperimento di essere in due lingue*, D-2-i/3, pubblicato parzialmente nell'ambito della prefazione di Ceresa Alice, *La figlia prodiga e altre storie*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2004, pp. 7-22.

Studi

Volumi

Aiello Azzurra, *La Rivista Letteraria «Botteghe oscure»,* 1999, https://r.unitn.it/filesresearch/images/lett-circe/tesi_bottegheoscure_aiello.pdf [ultima consultazione: 4.5.2023].
Assmann Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Verlag C. H. Beck, 2006.
Assmann Jan, *La memoria culturale: Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. a. c. di Francesco De Angelis, Torino, Biblioteca Einaudi, 1997, titolo originale *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 1992.
Babka Anna, *In-side-out the Canon. Postkoloniale Theorien und Gendertheorien als Perspektiven für die germanistische Literaturwissenschaft,* in A Canon of Our Own, a. c. di Marlen Bidwell-Steiner, Karin Wozonig, Innsbruck/Wien/Bozen, Studien Verlag, 2006.
Bachelard Gaston, *Poetik des Raumes*, München, Carl Hanser, 1960.
Barfuss Thomas, *Authentische Kulissen. Graubünden und die Inszenierung der Alpen*, Baden, Hier + Jetzt, 2018.
Bertoni Federico, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti,* Roma, Carocci, 2018.
Bezzola Reto R., *Litteratura dals rumauntschs e ladins*, Chur, Lia Rumantscha, 1979.
Bhabha Homi, *I luoghi della cultura,* trad. a. c. di Antonio Perri, Roma, Meltemi editore, 2001, titolo originale *The Location of culture*, London e New York, Routledge, 1994.
Billigmeier Robert, *Land und Volk der Rätoromanen*, Frauenfeld, Verlag Huber, 1983.
Bitouh Daniel Romuald, *Liminalität, Hybridität und Identität*, in *Dritte Räume. Homi Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion,* a. c. di Anna Babka, Julia Malle, Matthias Schmidt, Wien-Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012.
Bornatico Remo, *Pubblicisti, scrittori e poeti di Valposchiavo*, Chur, edizione propria, 1985.
Butler Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,* New York, Routledge, 1990.

Camartin Iso, *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden. Interpretationen, Interviews*, Disentis/Mustér, Desertina Verlag, 1976.
Camilotti Silvia e Crivelli Tatiana, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017.
Ceserani Remo, *Breve guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2003.
Ceserani Remo e De Federicis Lidia, *Il materiale e l'immaginario*, vol. 5, *La società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*, Bologna, Loescher editore, 1990.
Chamoiseau Patrick e Glissant Édouard, *Quando cadono i muri. L'identità nazionale fuorilegge?* Trad. a. c. di Maria Pace Ottieri, Roma, Edizioni nottetempo, 2008, ebook.
Deplazes Gion, *Die Rätoromanen: ihre Identität und Literatur*, Disentis/Mustér, Desertina Verlag, 1991.
Fasani Remo, *Felice Menghini, poeta, prosatore e uomo di cultura*, Locarno, Pro Grigioni italiano e Armando Dadò, 1995, in *Scrittori del Grigioni italiano*, a. c. di Antonio e Michèle Stäuble, Locarno, Armando Dadò Editore, 2008.
Fiedler Leslie, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne (1968),* in *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, a. c. di Wittstock Uwe, Leipzig, Reclam, 1994, pp. 14-39.
Foucault Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976; trad. a. c. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978.
Gennep Arnold Van, *The Rites of Passage,* Second Edition, Chicago, The University of Chicago Press, 2019.
Glissant Édouard, *Poetica della relazione, Poetica III*, trad. a. c. di Enrica Restori, Macerata, Quodlibet, 2007, titolo originale *Poétique de la Relation*, *Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.
Goschler Constantin, Graf Rüdiger, *Europäische Zeitgeschichte seit 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2010.
Greenblatt Stephen J.:
- *Kultur*, in *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, a. c. di Moritz Baßler, 2001.
- *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- *Was ist Literaturgeschichte?*, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp, 2000.

Harand Monika, *Die Aussteiger als Einsteiger. Zivilisationsflüchtige Romanhelden in der völkischen Literatur*, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1988.
Heidegger Martin, *Vorträge und Aufsätze (1936-1953)*, a. c. di Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1954, trad. italiana: *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi* a. c. di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.
Hirschkop Ken, *The Cambridge Introduction to Mikhail Bakhtin*, Cambridge, University Press, 2021.

Kaiser Dolf, *Fast ein Volk von Zuckerbäckern? Bündner Konditoren, Cafetiers und Hoteliers in europäischen Landen bis zum Ersten Weltkrieg. Ein wirtschaftsgeschichtlicher Beitrag*, Zürich, NZZ Verlag, 1985.

König Torsten, *Glissants «pensée archipélique». Zwischen Metapher und poetischem Prinzip*, in: *Raum, Bewegung, Passage. Postkoloniale frankophone Literaturen,* a. c. di Gesine Müller e Susanne Stemmler, Tübingen, Gunter Narr, 2009.

Kremnitz Georg, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*, Wien, Praesens, 2004.

Leach Edmund Ronald, *Claude Lévi-Strauss zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 2006.

Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, trad. a. c. di Franca Santini, Bologna, Il mulino, 1986, titolo originale *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Macdonald Bradley, recensione di *Ecology and Revolution: Herbert Marcuse and the Challenge of a New World System Today* di Charles Reitz, in New Political Science 43, n. 1 (2021), pp. 122-124.

Pfister Laura, *Wandel beschreiben und erschreiben. Gender, Familie und Generation in den Bündner Literaturen der Nachkriegszeit* [in preparazione].

Radaelli Giulia, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*, Berlin, De Gruyter, 2011.

Reckinger R. e Wille C. (2010): *Identitätskonstruktionen erforschen, in Doing Identity in Luxemburg: Subjektive Aneignungen – institutionelle Zuschreibungen – sozio-kulturelle Milieus*, Bielefeld, IPSE - Identités Politiques Sociétés Espaces, pp. 11-36.

Roić Sergej e Dalmatin Katarina, *Grytzko Mascioni italico*, Locarno, Armando Dadò Editore, 2022.

Schmid Michael D.: *Wahrnehmung des Eigenen und Fremden. Zugehörigkeiten und Identitäten in den Literaturen Graubündens*, [Chronos Verlag, in stampa].

Seger Cordula, *«In fremden Zungen». Zeit- und Sprachsprünge von Silvia Andrea zu Göri Klainguti*, in *Sigls da Lingua, Sprachsprünge, Salti di lingua, Poetiken literarischer Mehrsprachigkeit in Graubünden*, a. c. di Christa Baumberger, Mirella Carbone e Annetta Ganzoni, Zürich, Chronos Verlag, 2018, pp. 163-174.

Sieburg H. e Weimann B., *Sprachliche Identifizierungen im luxemburgisch-deutschen Grenzraum*, in «Räume und Identitäten in Grenzregionen: Politiken – Medien – Subjekte (Kultur und soziale Praxis)», a. c. di Christian Wille et al., Bielefeld, transcript Verlag, 2014, pp. 346-362.

Siegfried Detlef, *1968: Protest, Revolte, Gegenkultur*, Ditzingen, Reclam, 2018.

Šklovskij Viktor Borisovič, *Una teoria della prosa: l'arte come artificio, la costruzione del racconto e del romanzo*, Milano, Garzanti, 1974.

Tholen Toni, *Literarische Männlichkeiten und Emotionen*, Heidelberg, Winter, 2013.

Tricomi Flavia, *Estetica e psicoanalisi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

Turner Victor, *The ritual process, Structure and Anti-Structure,* The Lewis Henry Morgan Lectures (presented at the University of Rochester, Rochester, New York, 1966), Ithaca, New York, Cornell Paperbacks, Cornell University Press, 1984.

Valär Rico Franc, *Weder Italiener noch Deutsche! Die Rätoromanische Heimatbewegung 1863-1938*, eine Publikation des Instituts für Kulturforschung Graubünden, 2013, hier+jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/81355/1/ZORA81355.pdf [ultima consultazione: 17.12.2024].

Valsangiacomo Nelly, *Separazioni e contatti. Una lettura storica di confine e frontiere alpine*, in *Vivere e capire le frontiere in Svizzera*, a. c. di Oscar Mazzoleni e Remigio Ratti, Locarno, Armando Dadò Editore, 2014, pp. 35-50.

Zendralli Arnoldo Marcelliano:

- *Pagine grigionitaliane I e II*, Poschiavo, Menghini, 1956-1957.
- *Profughi italiani nel Grigioni*, Poschiavo, Menghini, 1949, in *Un'ora d'oro della letteratura italiana in Svizzera*, a. c. di Andrea Paganini, Locarno, Armando Dadò Editore, 2006, pp. 101-110.

Miscellanee

«Chi sono io? Chi altro c'è lì?» Prospettive letterarie della e sulla Svizzera italiana, a. c. di Tatiana Crivelli e Laura Lazzari, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.

Das erdichtete Ich – eine echte Erfindung, Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen, a. c. di Heidy Margrit Müller, Aarau – Frankfurt am Main – Salzburg, Verlag Sauerländer, 1998.

Dritte Räume. Homi Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion, a. c. di Anna Babka, Julia Malle, Matthias Schmidt, Wien-Berlin, Verlag Turia + Kant, 2012.

Gli studi postcoloniali. Un'introduzione, a. c. di Shaul Bassi e Andrea Sirotti, Firenze, Le Lettere, 2010.

Höhen, Täler, Zauberberge. Literarische Wanderungen in Graubünden, a. c. di Andrea Bellasi, Zürich, Rotpunkt Verlag, 2004.

Identità e Differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere, a. c. di Maria Serena Sapegno, Milano, Mondadori Università, 2011.

Intersezionalità e genere, a. c. di Anna Mongibello e Katherine Russo, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2021.

La memoria del tempo … il tempo della memoria, atti del congresso internazionale svoltosi il 26 e 27 novembre 2015 presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Genova, a. c. di Leo Lecci, Santiago Montero Herrero e Maria Federica Petraccia, Genova, edizioni RICERCA dell'Università di Genova, 2020.

Literarische (Mehr) Sprachreflexionen, a. c. di Barbara Siller e Sandra Vlasta, Wien, Praesens Verlag, 2020.

New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, a. c. di Moritz Baßler, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2001.

Philologie und Mehrsprachigkeit, a. c. di Till Dembeck e Georg Mein, Heidelberg, Winter, 2014, pp. 324-339.

Postkoloniale Schweiz: Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien. 2. Auflage, a. c. di Patricia Purtschert, Barbara Lüthi e Francesca Falk, Bielefeld, transcript Verlag, 2013.
Räume und Identitäten in Grenzregionen: Politiken – Medien – Subjekte (Kultur und soziale Praxis), a. c. di Christian Wille et al., Bielefeld, transcript Verlag, 2014, https://chooser.crossref.org/?doi=10.14361%2Ftranscript.9783839426494 [ultima consultazione: 5.6.2025].
Scrittori del Grigioni italiano, a. c. di Antonio e Michèle Stäuble, Locarno, Armando Dadò Editore, 2008.
Vivere e capire le frontiere in Svizzera, a. c. di Oscar Mazzoleni e Remigio Ratti, Locarno, Armando Dadò Editore, 2014.
Zurigo per Silone 2020. A 120 anni dalla nascita, vol. III, a. c. di Stefano Bragato e Tatiana Crivelli, Milano, L'Avvenire Dei Lavoratori, 2022.

Articoli

Aerne Jacqueline, *La stanza della scrittura – Alice Ceresa*, in «Quarto» n. 20, Berna, ASL, 2005, pp. 73-77.
Biografia di Rezia Tencalla-Bonalini, https://www.archividonneticino.ch/tencalla-bonalini-rezia-1906-1986/ [ultima consultazione: 17.5.2025].
Blum-Barth Natalia, *Literarische Mehrsprachigkeit*, in «Zeitschrift für interkulturelle Germanistik», 2015, vol. 6 (2), pp. 11-16.
Bosco Alessandro, *Una scrittrice da riscoprire / Alice (Ceresa) disambientata*, in «Doppiozero», 7.7.2020, https://www.doppiozero.com/alice-ceresa-disambientata [ultima consultazione: 18.5.2025].
Bucheli Roman, *Die Verheerungen des 20. Jahrhunderts haben ihr Leben und Werk geprägt. Nun ist die Schriftstellerin Erica Pedretti 92-jährig gestorben,* «NZZ», https://www.nzz.ch/feuilleton/die-schriftstellerin-erica-pedretti-ist-92-jaehrig-gestorben-ld.1694016 [ultima consultazione: 1.6.2025].
Calzana Chiara et al., *Sguardi in Quota. Prospettive per un'Antropologia in Montagna*, in «Antropologia», vol. 10, n. 2, ottobre 2023, pp. 7-12, https://ledijournals.com/ojs/index.php/antropologia/ [ultima consultazione: 17.5.2025].
Cao Claudia, *Federico Bertoni, Letteratura. Teorie, metodi, strumenti. Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Ed. C. Pieralli/T. Spignoli, in «Between», X.19, 2020, www.betweenjournal.it [ultima consultazione: 9.10.2023].
Cordingley Anthony, *Self Translation*, in «The Cambridge Handbook of Translation», Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 75-95.
Crenshaw Kimberlé, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, Chicago, University of Chicago Legal Forum, 1989, https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf [ultima consultazione: 31.5.2025].

De Piante Vicin Paola:
- *Rappresentazioni dell'alterità nei racconti giovanili di Alice Ceresa*, in «altrelettere», vol. 13 (2024), pp. 154-174 – sezione 1: Alice Ceresa, 2024, https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/8568 [ultima consultazione: 31.5.2025].
- *Alice Ceresa traduttrice: interprete e promotrice culturale*, in: *Alice Ceresa, tradotta e traduttrice*, a. c. di Tania Collani e Tatiana Crivelli, Società Editrice Fiorentina, 2025, pp. 45-61, https://doi.org/10.35948/sef/978-88-6032-821-2 [ultima consultazione: 20.4.2026].

Fasani Remo, *Arnoldo Marcelliano Zendralli*, in «Quaderni grigionitaliani», n. 58, 1989, pp. 197-205, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=qgi-001%3A1989%3A58%3A%3A209&referrer=search#209 [ultima consultazione: 31.5.2025].

Fortini Laura, *Alice Ceresa oltre il canone del Novecento*, in «Antinomie», 30.11.2023, https://antinomie.it/index.php/2023/11/30/alice-ceresa-oltre-il-canone-del-novecento/ [ultima consultazione: 18.5.2025].

Freud Sigmund, *Das Unheimliche* (prima pubblicazione nel 1919 nella rivista *Imago*), Project Gutenberg, 2010, https://www.gutenberg.org/cache/epub/34222/pg34222-images.html [ultima consultazione: 2.4.2024].

Ganzoni Annetta, *Un «dizionarietto» dell'ineguaglianza. Alice Ceresa e l'avanguardia,* 2016, nb.admin.ch/it/alice-ceresa-allasl [ultima consultazione: 31.8.2026].

Gir Paolo, *Discorso per i 75 anni del PGI*, in «Quaderni grigionitaliani», n. 62, 1993, pp. 99-100, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=qgi-001:1993:62::421#108 [ultima consultazione: 7.1.2025].

Hall Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, in Rutherford Jonathan, *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237.

Iseppi Fernando*:*
- *Paolo Gir, e mi chiamava poeta*, in «Almanacco dei Grigioni italiani», Coira, 2014, pp. 13-14.
- *Due poeti grigionitaliani a confronto: Remo Fasani e Paolo Gir,* in «Versants: revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas», 1991, pp. 25-46, https://doi.org/10.5169/seals-260520 [ultima consultazione: 6.6.2025].

Kłopotowska Justyna, *Erica Pedrettis «Harmloses, bitte» im Widerstand gegen das Vergessen des Zweiten Weltkrieges*, in «Colloquia Germanica Stetinensia», Warschau, 2013, vol. 22, pp. 123-139, https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=290263 [ultima consultazione: 24.7.2023].

Lardi Massimo*, Incrocio di luci: Riflessioni di Paolo Gir*, in «Quaderni grigionitaliani», n. 71, 2002, pp. 32-33, https://doi.org/10.5169/seals-54491 [ultima consultazione: 10.2.2024].

Lemmel Monika, *«Meine Kindheit, das bin ich». Die Autobiographie Silja Walters*, in *Das erdichtete Ich – eine echte Erfindung, Studien zu autobiographischer Literatur von Schriftstellerinnen,* a. c. di Heidy Margrit Müller, Aarau – Frankfurt am Main – Salzburg, Verlag Sauerländer, 1998.

Mascioni Grytzko, *Tra bandiere e frontiere. Saggio (o frammento) di un'autobiografia marginale*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas», VI 1984, pp. 85-100.

Messina Mario, *I Caflisch, pasticcieri grigionesi all'ombra del Vesuvio*, https://www.tvsvizzera.it/tvs/cultura-e-dintorni/i-caflisch-pasticcieri-grigionesi-all-ombra-del-vesuvio/46943550 [ultima consultazione: 4.6.2025].

Mitrovic Velibor, *Il villaggio di montagna senza auto*, *Braggio in ritratto*, in https://lanostrastoria.ch/entries/kLznzxvR7Gm [ultima consultazione: 22.5.2025].

Paganini Andrea:

- *Il Grigioni, i Grigioni o il Grigione? E grigione o grigionese?* In «Il Grigione italiano», 21.2.2019, https://www.andreapaganini.ch/RASSEGNA_STAMPA_2019_files/paganinigrigionigri210219.pdf [ultima consultazione: 31.5.2025].
- *L'ora d'oro*, Collana di varia letteratura, Edizioni di Poschiavo, https://www.andreapaganini.ch/LORA_DORO_DI_FELICE_MENGHINI.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

Pasticceria Klainguti, https://www.botteghestorichegenova.it/it/le-botteghe/bar-pasticceria-klainguti/ [ultima consultazione: 10.4.2024].

Riatsch Clà e Lucia Walther, *Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Chur, Romanica Raetica, nr. 11/12, SRR, 1993.

Schmieder Falko, *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, in «Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie», https://doi.org/10.1515/zksp-2017-0017 [ultima consultazione: 21.6.2023].

Schönwald Antje, Spellerberg Annette, Weber Florian, *Grenzen - Identitäten - Heimat: Theoriegeleitete Annäherungen an Konstrukte und Konzepte im «grenzüberschreitenden» Kontext*, in «Border Futures – Zukunft Grenze – Avenir Frontière: Zukunftsfähigkeit grenzüberschreitender Zusammenarbeit», pp. 130-142, a. c. di Karina Pallagst, Andrea Hartz, Beate Caesar, Hannover, Verl. d. ARL, 2018, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-57399-1 [ultima consultazione: 6.6.2025].

Todisco Vincenzo, *Paolo Gir: Dichter, Denker und Schriftsteller*, in «Bündner Jahrbuch: Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens», fascicolo 42, a. 2000, pp. 43-45, https://doi.org/10.5169/seals-972041 [ultima consultazione: 10.1.2024].

Zappa Mulas Patrizia, *Alice Ceresa*, in *enciclopedia delle donne*, https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/alice-ceresa/ [ultima consultazione: 22.5.2025].

Enciclopedie, Dizionari

Brockhaus. Enzyklopädie online,
https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/aussteiger?isSearchResult=true [ultima consultazione: 6.6.2025].
Bündnerinnen.ch, Das online Lexikon der Frauen in Graubünden, https://www.buendnerinnen.ch/sparten/medien/journalistin-redaktorin/ [ultima consultazione: 5.6.2025].
Dizionario degli studi culturali a. c. di Michele Cometa, voci:
- Analisi del discorso a. c. di Francesco Vitale, http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/analisi_del_discorso.html [ultima consultazione: 31.5.2025].
- Neostoricismo a. c. di Luca Crescenzi, http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/neostoricismo.html [ultima consultazione: 31.5.2025].

Enciclopedia Treccani online:
- *complesso di Edipo*, https://www.treccani.it/enciclopedia/complesso-di-edipo/?search=Edipo, complèsso di [ultima consultazione: 5.11.2023].
- *complesso di Elettra*, https://www.treccani.it/enciclopedia/complesso-di-elettra/?search=Elettra, complèsso di [ultima consultazione: 5.11.2023].
- *Édouard Glissant*, https://www.treccani.it/enciclopedia/edouard-glissant/ [ultima consultazione: 24.4.2025].
- *Giacomo Matteotti*, https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-matteotti/ [ultima consultazione: 13.12.2023].
- *lingua scritta*, https://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-scritta_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ [ultima consultazione: 11.4.2024].
- *Ovra,* https://www.treccani.it/enciclopedia/ovra/ [ultima consultazione: 12.12.2023].
- s*tereotipo,* https://www.treccani.it/vocabolario/stereotipo [ultima consultazione: 13.4.2023].
- *sudeti,* https://www.treccani.it/enciclopedia/sudeti_(Dizionario-di-Storia)/ [ultima consultazione: 20.7.2023].

Viceversa Literatur,
https://www.viceversaliteratur.ch/author/10711 [ultima consultazione: 25.3.2024].

Interviste

Entretien avec Erica Pedretti, a. c. di Patricia Zurcher, 1999, http://www.culturactif.ch/entretiens/pedretti.htm [ultima consultazione: 6.6.2025].

Incontro con Ketty Fusco del 3 dicembre 2014 a. c. di Matteo Bellinelli, https://lanostrastoria.ch/entries/50yXMwpA6kL [ultima consultazione: 13.12.2024].

Incontro di Eros Bellinelli con Alice Ceresa, RSI Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, 1967, https://lanostrastoria.ch/entries/J5N78YaOXk6 [ultima consultazione: 18.12.2024].

Intervista ad Annetta Ganzoni e Monika Schüpbach, a. c. di Pierre Lepori, 2005, http://www.culturactif.ch/livredumois/mars05ceresa.htm [ultima consultazione: 11.8.2026].

Vivere significa migrare: ogni identità è una relazione. Incontro con Édouard Glissant, scrittore discendente di schiavi «Bisogna amare l'uomo, accettando di non capirlo fino in fondo», a. c. di Claudio Magris, nella rubrica ‹Cultura› del Corriere della Sera, 1.10.2009, https://www.corriere.it/cultura/09_ottobre_01/ magris-dialoghi-glissant_c3667c46-ae5c-11de-b62d-00144f02aabc.shtml [ultima consultazione: 6.6.2025].

Indice delle illustrazioni

Le riproduzioni dei documenti sono di © Flurin Bertschinger, Biblioteca nazionale svizzera. I diritti dei documenti e delle fotografie restano ai rispettivi detentori.

ill. 1. Archivi Donne Ticino (ADT), 94 Rezia Tencalla-Bonalini, 4.2., ritratto di Rezia Tencalla-Bonalini.

ill. 2. Biblioteca nazionale svizzera, N 62791, Rezia Tencalla-Bonalini, *Malìa*, Lugano, Società Anonima Successori a Natale Mazzuconi Arti Grafiche, 1949.

ill. 3. Archivi Donne Ticino (ADT), 94 Rezia Tencalla-Bonalini, 3.3., cartolina del 22.2.1950 di Sabatino Lopez a Rezia Tencalla-Bonalini.

ill. 4. Archivi Donne Ticino (ADT), 94 Rezia Tencalla-Bonalini, 3.3., *La voce della critica*.

ill. 5. Archivi Donne Ticino (ADT), 94 Rezia Tencalla-Bonalini, 3.4., recensione di *Malìa*.

ill. 6. ASL-Ceresa, C-3-b/5, ritratto.

ill. 7. ASL-Ceresa, C-3-b/0, foto del padre con le bambine.

ill. 8. ASL-Ceresa, D-3-d-02-b/10, «Botteghe oscure», IX, 1952, copertina.

ill. 9. ASL-Ceresa, D-3-d-02-b/10, «Botteghe oscure», IX, 1952. Il racconto *Sabina e il fantasma* si trova alle pp. 394-404.

ill. 10. ASL-Ceresa, A-1-b/4-11, *Nascita di un fantasma*.

ill. 11. ASL-Ceresa, A-4-a/3, pagina di taccuino.

ill. 12. Ritratto di Ketty Fusco con il Premio Anello Reinhart, 1994, per gentile concessione della famiglia dell'autrice.

ill. 13. Ketty Fusco, *In quell'albergo sul fiume*, Locarno, Armando Dadò Editore, 1999.

ill. 14. Archivi Donne Ticino (ADT), fondo documentale Ketty Fusco, articolo, *Il caffè* di Giorgio Vitali, 26 luglio 2015.

ill. 15. ASL-Boehler, A-2-Pedretti-28-dig-01, ritratto di Erica Pedretti di Yvonne Böhler.

ill. 16. Erica Pedretti, *Harmloses, bitte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

ill. 17. ASL-EPED, A-6-f-4, *Unsere Reise von Hohenstadt nach Zürich / Unsere Schweizererlebnisse*.

ill. 18. ASL-EPED, A-6-c-22_04, *Tagebuch*, opera pubblicata in: *Heute. Ein Tagebuch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

ill. 19. ASL-Boehler, A-2-Klainguti-20, ritratto di Göri Klainguti di Yvonne Böhler per l'antologia *Sbrinzlas–Funken–Scintille. Gegenwartslyrik aus Graubünden*, Schaffhausen, Pro Lyrica, 2005.

ill. 20. Göri Klainguti, *Gian Sulvèr*, Chasa Paterna, 1977.
ill. 21. ASL-Boehler, A-6-b-01-Gir-Plou-01, ritratto di Paolo Gir di Yvonne Böhler per l'antologia *Sbrinzlas–Funken–Scintille. Gegenwartslyrik aus Graubünden*, Schaffhausen, Pro Lyrica, 2005.
ill. 22. Zentralbibliothek Zürich, DA 9828, Paolo Gir, *Ponti*, Lugano, Cenobio, 1977.
ill. 23. ASL-Fasani, E-1-B-2-GIR, lettera del 15.4.1977 di Paolo Gir a Remo Fasani.
ill. 24. Archiv culturel d'Engiadin'Ota, Lascito Maria Colombo, scatola 1, ritratto di Maria Colombo, fatto di Ernst Vogelsanger.
ill. 25. Maria Colombo, *Die Borgeser sind da. Eine Jugend im Engadin*, Zürich, Classen, 1977.
ill. 26. Maria Colombo, *Drei Häuser. Eine Jugend im Engadin*, Zürich, Limmat Verlag, 2003.
ill. 27. Archiv culturel d'Engiadin'Ota, Lascito Maria Colombo, scatola 2, pagina dattiloscritta, *Die Borgeser sind da*.
ill. 28. Archiv culturel d'Engiadin'Ota, Lascito Maria Colombo, scatola 2, pagina dattiloscritta, *Die Borgeser sind da*.

L'autrice

Paola de Piante Vicin è nata a Padova nel 1975, si è formata come pianista concertista nella sua città natale, a Firenze e a Basilea. Ha poi studiato Italianistica presso la LMU di Monaco di Baviera. Nel 2025 ha conseguito il dottorato in letteratura italiana presso l'Università di Zurigo con una tesi su identità, confini e plurilinguismo nelle letterature del Grigioni del secondo Novecento che costituisce la base di questa monografia.

Collana «Letterature del Grigioni», a cura di Cordula Seger e Rico Valär