

# John Benjamins Publishing Company



This is a contribution from *Revue Romane 47:1*  
© 2012. John Benjamins Publishing Company

This electronic file may not be altered in any way.

The author(s) of this article is/are permitted to use this PDF file to generate printed copies to be used by way of offprints, for their personal use only.

Permission is granted by the publishers to post this file on a closed server which is accessible to members (students and staff) only of the author's/s' institute, it is not permitted to post this PDF on the open internet.

For any other use of this material prior written permission should be obtained from the publishers or through the Copyright Clearance Center (for USA: [www.copyright.com](http://www.copyright.com)).

Please contact [rights@benjamins.nl](mailto:rights@benjamins.nl) or consult our website: [www.benjamins.com](http://www.benjamins.com)

Tables of Contents, abstracts and guidelines are available at [www.benjamins.com](http://www.benjamins.com)

# Da un metagrido a un grido

## Un esempio di riscrittura nell'opera di Erri De Luca

Carla Cariboni Killander

The article focuses on a case of rewriting of a short episode in the narrative of Erri De Luca. It is all about a cry: in 1930, in the harbour of Naples, an anonymous woman who is watching the departure of a ship suddenly cries out the name of Salvatore, probably her son being on the ship to emigrate to America. This episode, narrated in the tale "Udito: un grido" first published 1993, returns with striking lexical similarities in the drama *L'Ultimo viaggio di Sindbad*, 2003. Despite the similarities, one can not consider the second occurrence as a mere copy of the first, because of subtle variations on many levels: change of genre, narrator and perspective give the second occurrence of the cry episode a wider significance, strongly emphasizing orality and actualizing a mythical dimension.

**Keywords:** rewriting, textual transfer, hypertextuality, Erri De Luca.

A voler tentare una caratterizzazione dell'opera narrativa di Erri De Luca che vada oltre la constatazione della sua "matrice autobiografica",<sup>1</sup> si potrebbe affermare che essa si situa al crocevia di due preferenze apparentemente contraddittorie.

Da un lato si osserva un gusto marcato per la reticenza, il non detto e il silenzio, riscontrabile sia a livello formale, sia come tratto di carattere dei personaggi messi in scena. Autore di opere perlopiù corte, che nello spazio di poche pagine condensano una storia, spesso sul modo frammentario, con una prosa dal respiro breve e con una sorprendente economia ed efficacia di mezzi espressivi, De Luca non ama le lungaggini e preferisce l'essenzialità.<sup>2</sup> Nei suoi libri, lo stile asciutto, senza fronzoli e privo di verbosità si sposa con un universo diegetico popolato da personaggi riservati e taciturni, che difendono il silenzio come un valore.<sup>3</sup> Si pensi al protagonista di *Tre cavalli*, al narratore omodiegetico dei racconti "Il conto", "La fabbrica dei voli" e "In nomine" appartenenti a *Il contrario di uno*, al personaggio del bracconiere di *Il peso della farfalla* o al giovane narratore-protagonista di *Non ora non qui*, per limitarci a questi esempi: in tutti i casi, si tratta di personaggi e narratori che pesano le parole e si esprimono volentieri per sentenze.<sup>4</sup>

Dall'altro lato, l'opera di De Luca mostra una chiara tendenza alla ridondanza, al ritorno, alla ripetizione come pratica di scrittura. Questa tendenza si manifesta soprattutto come ripresa, da un racconto all'altro, di temi e motivi (citiamo come esempi l'infanzia e l'adolescenza come fasi di iniziazione — soprattutto sensoriale — alla vita, il lavoro manuale, il rapporto tra italiano e dialetto napoletano) e come ritorno di luoghi e fatti emblematici spesso legati alla vicenda umana privata dell'autore (tra i luoghi si pensi a Napoli, al mare e alla montagna; tra i fatti su cui De Luca ritorna volentieri, si pensi alla resistenza del popolo napoletano contro l'oppressore nazista nel 1943 e alle rivolte sessantottine).

Dal punto di vista della realtà testuale, parlare di preferenze contraddittorie potrà apparire inappropriato: in effetti, le due tendenze si conciliano perfettamente, nella misura in cui, attraverso tutta l'opera di De Luca, silenzio e reticenza sono appunto motivi ricorrenti.

Avviene tuttavia che il ritorno degli episodi prenda una forma particolarmente vistosa: un episodio specifico, presente in un racconto, viene trasferito in un altro racconto in una veste linguistica sufficientemente invariata perché la memoria del lettore (perlomeno quello familiare con l'opera del nostro autore) sia fortemente sollecitata: di fronte alla sensazione di *déjà-vu* rispetto al testo presente, il lettore cerca l'altro testo, quello assente, col quale il testo presente intrattiene un doppio rapporto di identità e di differenza.

Se le infinite modulazioni sugli stessi temi, tipiche dell'universo narrativo di De Luca, hanno per indubbio effetto di creare una forte impressione di coerenza, si può supporre che la ripresa di un episodio al limite della letteralità rischi invece di scalfire questa impressione. Considerata rispetto all'opera del nostro autore, quale l'abbiamo sommariamente caratterizzata, la ripresa di un episodio può apparire incongrua: perché riprodurre un episodio già narrato? Per rispondere a questa domanda analizzeremo, nello spazio di questo articolo, un caso particolarmente lampante di ripresa di un episodio — tra quelli che offre all'analisi l'opera narrativa di De Luca — messo in evidenza dal confronto tra il racconto "Udito: un grido", facente parte della raccolta *Il contrario di uno* (2003) e la terza scena dell'opera teatrale *L'ultimo viaggio di Sindbad* (2003).<sup>5</sup>

Si tratta di un episodio che ha per oggetto un grido: dal molo del porto di Napoli dove si trova per assistere alla partenza di un transatlantico diretto verso l'America, un personaggio anonimo di madre invoca disperatamente il nome di Salvatore, presumibilmente il figlio, imbarcatosi per emigrare. Grazie alla precisione delle coordinate spazio-temporali ("nel porto di Napoli intorno al 1930", *UG*, 68; "Di quegli anni d'inizio del millenovecento tengo a mente il molo Beverello di Napoli", *UVS*, 12), la scena appare saldamente ancorata alla realtà storica: siamo nel doloroso contesto delle emigrazioni dal sud dell'Italia verso le Americhe, sotto l'incalzare della miseria. Del contesto attualizzato fanno quindi parte la

disperazione del distacco, aggravata dall'incognita quanto a un eventuale ritorno e a un possibile ricongiungimento.

Nella sezione "I colpi dei sensi" all'interno di *Il contrario di uno*, l'episodio del grido costituisce il corpo stesso del racconto *UG*. Trasportato in *UVS*, l'episodio viene inserito nel dialogo che costituisce la terza scena dell'opera teatrale, ed è l'oggetto del racconto che il personaggio del capitano Sindbad fa al suo nostromo, di notte, nella cabina di comando dove i due si trovano, una volta salpata dal porto la nave. Nel dialogo tra il capitano e il nostromo, l'episodio si presenta come la rievocazione di un ricordo personale del capitano, sorto in lui per analogia rispetto alla situazione in cui si trova, a bordo di una nave con la stiva carica di clandestini che hanno appena abbandonato il porto. Il commento laconico del nostromo ("Con l'emigrazione clandestina si salutano prima, s'imbarcano già salutati", *UVS*, 13) ha per effetto di placare il turbamento provato dal capitano nel rievocare il ricordo. Il capitano, personaggio addestrato all'imperturbabilità e poco incline ai sentimentalismi, lo constata, con una battuta finale leggermente ironica ("Grazie nostromo, tieni sempre la parola giusta per smorzare i soprassalti di sentimento", *UVS*, 13). Dopodiché avviene il cambio di scena. L'episodio, che occupa lo spazio di una lunga replica da parte appunto del capitano, è leggermente più breve rispetto al racconto *UG*; vedremo quali parti ne sono state soppresse nel transfer intertestuale.

Per la sua pregnanza, la scena dell'episodio del grido ha un potenziale simbolico che trascende la realtà storica; nel processo di riscrittura è proprio questo potenziale che, come vedremo, sarà sfruttato. L'episodio ripreso si annuncia quindi come un luogo testuale particolarmente interessante, da sottoporre ad una attenta analisi. Ci proponiamo ora di mostrare come attraverso lievi alterazioni formali, tanto più intriganti quanto più sottilmente messe in opera, avvengano, nel passaggio da un testo all'altro, slittamenti di significato. L'ipotesi è cioè che la ripresa dell'episodio non sia fine a se stessa, non produca una copia identica, ma che l'episodio ripreso risulti dotato di una risonanza più profonda.

Dal punto di vista teorico, si può affermare che il caso qui in esame rientra nel campo della transtestualità, nella sua variante dell'ipertestualità, definita dal teorico Genette come la relazione che intercorre tra un testo B (l'ipertesto) e un testo anteriore A (l'ipotesto). La relazione, nelle diverse forme che può prendere, dettagliatamente inventariate da Genette nella sua opera *Palimpsestes*, è tale che si dirà che il testo B non potrebbe esistere tale quale senza A.<sup>6</sup> Si può quindi considerare che, essendo posteriore, è *UVS* a costituire l'ipertesto, in termini genettiani. Tra gli innumerevoli esempi trattati da Genette in *Palimpsestes*, sono a dire il vero rari quelli in cui l'ipotesto e l'ipertesto appartengono allo stesso autore. Un'eccezione notevole tuttavia è rappresentata dal caso di Queneau: nel commentare *Exercices de style*, Genette considera "Récit" come la versione zero del testo (l'ipotesto) rispetto al quale i vari "esercizi" costituiscono degli ipertesti, legati all'ipotesto da

relazioni diverse. Genette si riferisce agli *Exercices* come a “variazioni sul tema”.<sup>7</sup> Questa definizione appare adeguata quando applicata al caso di De Luca in cui, attraverso un processo che si può chiamare “riscrittura”, avviene effettivamente una modulazione dell’episodio. Nella trasposizione da un testo all’altro, l’episodio è sottoposto a un trattamento in capo al quale, pur rimanendo perfettamente riconoscibile per il lettore, ha subito trasformazioni formali che, seppure lievi, sono all’origine di nuovi significati. Come osserva giustamente Maurice Domino: “Réécrire c’est gérer un texte antérieur entre les deux pôles du même et de l’autre [...]” (Domino, 1987, p. 3).<sup>8</sup> Poniamo quindi che tra i due testi — per mano di uno stesso scrittore — si tessono relazioni di identità e di diversità che passiamo ora ad analizzare.

L’episodio, imperniato su una sensazione auditiva, si impone in entrambi i testi all’attenzione dell’osservatore per la sua inaudita violenza (“ferì a vita mio zio”, *UG*, 67; “mi ha lasciato una cicatrice musicale nella testa”; “Proprio a me doveva far sanguinare le orecchie”, *UVS*, 12–13). Il grido è paragonato al fendente di un’arma da taglio (“coltellata che straccia un lenzuolo”, *UVS*, 12; “squarcio di lenzuolo asciutto che si straccia”, *UG*, 67). Le immagini di fisicità e visceralità (“come una che si strappa il petto e fa uscire la voce dall’intestino e non dalla gola”; “un nome strappato via dal cuore”, “con l’ultima sua forza carnale”, *UVS*, 12; “gridò con tutta l’aria che aveva trattenuto”, *UG*, 67), di animalità (“Gridò da madre, da sirena, da cagna” *UVS*, 12; “gridò da sirena, da cagna, da madre, a sillabe stracciate”, *UG*, 67), di lacerazione, associate al lenzuolo, evocano lo scenario di un parto straziante e disumano.<sup>9</sup>

Se, come questa seppur breve rassegna di citazioni permette di constatare, le riprese lessicali da un testo all’altro sono a tratti quasi di tipo letterale, il fatto che lo stesso episodio si trovi inserito, come abbiamo visto, in due contesti narrativi diversi, introduce alterazioni significative che non consentono di sottoscrivere all’idea dell’identità tra i due episodi. Passiamo ora all’analisi di queste alterazioni.

In *UVS* l’episodio riveste come si è detto la forma di un ricordo, direttamente narrato da un personaggio fittizio, a cui appartiene in proprio, ad un altro personaggio fittizio. Lo scenario della trasmissione dell’episodio del grido appare assai più complicato nel caso di *UG*.

*UG* è narrato da un narratore in prima persona che, come spesso nei racconti di De Luca, è di tipo autobiografico. Questo narratore introduce, nella prima riga del racconto, il personaggio di uno zio, a cui è attribuita la paternità del racconto dell’episodio: lo zio, lavorando al porto di Napoli, è stato testimone oculare e auricolare del grido. Se il racconto è giunto fino al narratore, tuttavia, è attraverso un’ulteriore mediazione, essendogli stato trasmesso non dallo zio, ma dalla madre, a cui lo zio lo ha raccontato (“Fu lui che raccontò a mia madre il grido”, *UG*, 66). Dotati di qualità musicali, i due personaggi dello zio e della madre del

narratore hanno in comune una sorprendente capacità di riprodurre il grido, nel raccontare l'episodio. A proposito rispettivamente dello zio e della madre, leggiamo: "Quando lo raccontava, la sua voce scendeva in un tono spezzato e ripeteva in sordina, ma certo esattamente, quel grido" (*UG*, 67); "Era anche lei intonata e sapiente di vecchie canzoni, sapeva ripeterlo, squarcio di lenzuolo asciutto che si straccia" (*UG*, 67). La perfezione con cui zio e madre sanno riprodurre il grido è indirettamente espressa dall'uso delle identiche formule comparative già usate per descrivere il grido originario; nell'emetterlo, lo zio si fa femmina: "Non avrebbe potuto cambiare niente, ripeteva quel grido sillaba su sillaba da sirena, da cagna, da madre" (*UG*, 67). Quanto alla madre, il grido suona come uno "squarcio di lenzuolo asciutto che si straccia", frase in cui viene ripresa la metafora dello strappo, presente in "a sillabe stracciate" (*UG*, 67).

Nonostante questa insistenza sulla dimensione dell'oralità, essa è già andata irrimediabilmente perduta, visto che il grido, anziché essere emesso, è ora raccontato, ridotto a oggetto di rappresentazione. Nel momento infatti in cui l'episodio del grido è giunto al narratore, si è spezzata la catena della trasmissione orale: "Attraverso di lei è giunto fino a me che lo affido al definitivo silenzio di un resoconto. Non provo a ripeterlo, stono, non trattengo le musiche, le loro voci esatte. Ci metto molto a imparare un canto" (*UG*, 67). Il tono schivo e modesto del narratore, che qui confessa la sua incompetenza, appare accordato alla sonorità in bemolle fornita, come dal suono di un diapason, dal breve brano programmatico che inaugura la serie dei cinque racconti e in cui il narratore, chiaramente autobiografico, fissando le coordinate del suo stare al mondo, ne ammette i limiti:

Sono di un secolo e di un mare minore. Sono nato in mezzo a entrambi, a Napoli nel 1950.

Da questo falso centro, apparenza di tribuna numerata, non ho conosciuto profondità di campo né di dettaglio. Ho inteso poco, male il tempo e le azioni. Da ospite in impaccio ne ho trattenuto cenni. Li voglio lasciare a un nipote curioso, forse intenerito dall'atrocità e dalla modestia delle vite che l'hanno preceduto. (*UG*, 65)

Come si osserva, il brano contiene una dedica a un nipote, il che prolunga virtualmente la trasmissione dell'episodio del grido, attraversando le generazioni e, insieme a queste, la barriera, seppure fragile, tra mondo immaginario e mondo reale: dallo zio, alla madre, al narratore-figlio-nipote, situati nel mondo diegetico, in direzione di un altro nipote, facente parte, questo, forse, del mondo reale. In realtà, la frase citata più sopra: "Attraverso di lei è giunto fino a me che lo affido al definitivo silenzio di un resoconto. Non provo a ripeterlo, stono, non trattengo le musiche, le loro voci esatte", (*UG*, 67) impedisce di valorizzare la nota positiva di questa interpretazione. La frase suona come una dichiarazione fallimentare. Il

narratore, ultimo depositario del racconto del grido, che di quest'ultimo aveva udito il timbro grave usato dalla madre nel riprodurlo, nell'appropriarsene lo ha privato della sua dimensione orale, scegliendo di scriverlo. Inutile precisare, a questo punto, che al lettore, che a sua volta diventa destinatario del racconto del grido, la dimensione fisica, organica, di quest'ultimo rimarrà negata. Per quanto fortemente sollecitato a rappresentarsi il timbro particolare del grido originariamente emesso, il grido resterà irrimediabilmente oggetto di rappresentazione, e il lettore non lo udirà mai.

Il racconto si chiude con riflessioni — che rimandano alla parabola evangelica — sulla facoltà, propria dell'oralità, di favorire la continuità tra le generazioni innescando l'operato della memoria:

Voglio bene a chi non ha disperso il grido. Non sciupare il seme, prescrive un arduo comandamento. Raccoglierne qualcuno, è una più accessibile consegna contro il fitto spreco del vivere. Per un uomo potrebbe bastare. Il grido, la voce, condividono la natura del seme. Lasciar detto più che lasciar scritto incita la memoria degli altri a custodire. Lo sapeva chi sparse al vento e agli uomini le rare parole, chi pensò che in quello consistesse il fecondare e che le orecchie fossero fiori per le api. (*UG*, 67–68)

Non è pertanto indifferente che la trasposizione intertestuale comporti una trasposizione generica: dal racconto si passa all'opera teatrale. Lo spettatore di *UVS* a differenza del lettore di *UG*, ode il grido. In quanto oggetto di rappresentazione scenica, il grido si materializza ora sul palcoscenico.<sup>10</sup> A differenza del narratore di *UG*, Sindbad ha un orecchio musicale ed è quindi un affidabile emulo del grido: “Ho imparato da giovane la musica, perciò lo so ripetere” (*UVS*, 12). Il grido sarà potenzialmente riprodotto sul palcoscenico dall'interprete del ruolo di Sindbad ogni volta che viene evocato nel testo il nome Salvatore. Riportiamo qui il brano:

Una donna che non potevo vedere gridò dal molo il nome, Salvatore, come una che si strappa il petto e fa uscire la voce dall'intestino e non dalla gola. Gridò da madre, da sirena da cagna. Un nome strappato via dal cuore e gettato al largo a sillabe disperate: Sal va to re e e e.

Ho imparato da giovane la musica e perciò lo so ripetere. Chi sa perché il dolore si fissa meglio in un solfeggio, in una cantilena? (*Ripete più forte stavolta con la stessa violenza quel nome*). SAL VA TO RE E E E. (*Qualcuno nella stiva si tappa le orecchie*) (*UVS*, 12)

Le didascalie istruiscono chiaramente sul modo in cui il grido va emesso sul palcoscenico. La struttura comparativa del testo agisce anch'essa come una consegna, ed è probabile che l'attore cercherà di pronunciare la prima occorrenza del nome Salvatore col timbro di voce giusto, che corrisponda all'istruzione implicita contenuta in “come una che si strappa il petto e fa uscire la voce dall'intestino e non dalla

gola“. L’impatto diretto del grido, nella sua fisicità scenica, è percepibile nella reazione concreta dei passeggeri clandestini sottocoperta, che nell’udirlo si tappano le orecchie. Non è escluso che qualche spettatore in sala agisca nello stesso modo.

Appare quindi evidente che la trasposizione intertestuale dell’episodio del grido corrisponde a un recupero della dimensione orale. Soffermiamoci ora su altre alterazioni significative.

Nel testo *UVS* si assiste a un ribaltamento di prospettiva. Il grido della donna, nella versione del racconto fornita da Sindbad, è stato da questo udito da un luogo opposto rispetto a quello in cui si trovava lo zio del narratore di *UG*: nella logica del viaggio per mare, infatti, chi è a terra si trova in uno spazio opposto rispetto a chi è salpato. Sindbad, fuochista dello stesso transatlantico su cui si è imbarcato Salvatore, ode il grido. Benché il grido non gli fosse indirizzato, la posizione nello spazio occupata da Sindbad ristabilisce l’ordine giusto delle cose, confermando la direzione impressa al grido e accentuando quindi il ruolo di destinatario rivestito da Sindbad. Questi diviene depositario del grido e, nel ricordarlo e riprodurlo, ne prolunga l’eco. Imprimendolo nella memoria auditiva di chi lo ascolta, Sindbad salda in un certo senso un debito. Il grido è stato raccolto, non si è perso, come il seme. Il fatto che Sindbad raccolga il grido è tanto più essenziale, quanto Salvatore stesso (uno di quelli “di terza classe [che] stavano nei cameroni sottocoperta” *UVS*, 12) non l’ha verosimilmente udito. È quantomeno quel che crede Sindbad:

Un nome solo e basta, finito nel timpano di un marinaio indifferente che non faceva il postino e non poteva portare l’ambasciata a quel Salvatore, per dirgli che lo chiamava sua madre con l’ultima voce buona per raggiungerlo, con l’ultima sua forza carnale. (*UVS*, 12)

Nel racconto *UG*, il fatto che Salvatore non abbia udito il grido è deducibile da alcune notazioni sulla distanza della nave (“Sul molo tacevano gli addii, inutili per la distanza, perché la poppa della nave gremita di facce era già all’altezza della diga foranea” *UG*, 66) e, eventualmente, dalla formula, nella frase che conclude il racconto, “gli uomini strappati e nominati invano” (*UG*, 68). Ma nulla di esplicito viene detto al proposito. Il racconto è per contro accompagnato, come abbiamo visto, da riflessioni di eco evangelica intorno al messaggio centrale: “lasciar detto più che lasciar scritto incita la memoria degli altri a custodire” (*UG*, 67) e che rievocano colui che “sparse al vento e agli uomini le rare parole, chi pensò che in quello consistesse il fecondare e che le orecchie fossero fiori per le api” (*UG*, 67–68).

Significativamente, tutta questa parte è stata soppressa nel trasporre l’episodio del grido in *UVS*, dove infatti è più breve. Una spiegazione possibile è naturalmente che la verosimiglianza esiga questa soppressione, visto che a narrare è ora non un narratore-filosofo portavoce dell’autore che espone, come sottolinea Spunta “a minimal declaration of poetics” (Spunta, 2001, p. 373), ma un personaggio sul



davanti di una scena, in una doppia situazione di interazione comunicativa — rispetto al nostromo e rispetto al pubblico — che gli impone di non monopolizzare troppo a lungo la parola. Un'altra spiegazione tuttavia, legata in modo più profondo alla riscrittura dell'episodio, consiste nel dire che Sindbad è colui che “lascia detto”, che porta testimonianza e attraverso il quale si perpetua il ricordo. Il messaggio non ha più da essere enunciato, perché il suo contenuto è ora messo direttamente in atto.

Come abbiamo detto, l'episodio del grido mantiene, al termine del processo di riscrittura, la sua natura di racconto (non viene cioè rappresentato direttamente sul palcoscenico). In quanto tale, l'episodio viene a far parte dell'insieme dei racconti, tutti autobiografici, che Sindbad fa al suo nostromo durante la traversata verso le coste europee. Il legame tra questo Sindbad e quello delle avventure del mitico marinaio delle *Mille e una notte* — la cui origine si rintraccia nella tradizione orale araba — è più che esplicito (si veda *UVS*, 48–49). Sindbad è “marinaio da che mondo è mondo” (*UVS*, 7), e non solo in senso metaforico: i suoi racconti si perdono nella notte dei tempi. Sindbad racconta di aver accolto a bordo della sua nave Paolo di Tarso, l'apostolo decapitato da Nerone intorno all'anno 65 d.C. (“Era sulla mia nave” *UVS*, 23); narra di essere stato mozzo sulla stessa nave su cui si trovava Giona e di avere assistito al momento in cui il profeta è stato inghiottito dalle onde (“Guardammo il mare per cercare Ionà, ma niente, l'acqua era immobile, chiusa”, *UVS*, 19);<sup>11</sup> dice di essere stato a Odessa ai tempi di Mishka Joponchik, il famoso bandito della Moldavanca (negli anni 1880). Si potrà misurare la differenza tra questo personaggio vissuto, rude e disilluso, che sa molto e che ha visto tutto, e il narratore di *UG*, che fornisce di sé una definizione in termini di insufficienza. Ma soprattutto si noterà l'effetto che produce l'aver messo in scena un personaggio della portata di Sindbad, disconnesso dal tempo e dallo spazio (nella misura in cui li attraversa tutti, tramite i suoi racconti e il suo andar per mare): l'opera teatrale è immersa in un'atmosfera di mito che contamina tutto quello che ne fa parte, compreso l'episodio del grido. Inserito nel suo nuovo contesto, l'episodio, a dispetto della datazione che lo fa risalire ai primi del novecento, non appartiene solo più alla storia, ma entra nel mito. In questo senso, attraverso la riscrittura, aumenta il potenziale simbolico di quanto narrato e il grido assume un valore nuovo, come vedremo in conclusione.

Abbiamo voluto mostrare come nella trasposizione intertestuale, l'episodio del grido, perfettamente riconoscibile per il lettore, ha subito un certo numero di modifiche attraverso un processo di cui passiamo a riassumere le componenti:

- Nel passaggio da un testo all'altro, l'episodio risulta restituito all'oralità. La dimensione comunicativa del racconto del grido è recuperata in pieno e doppiamente enfatizzata: l'episodio è da un lato inserito in un racconto che il

- capitano indirizza al nostromo, dall'altro pronunciato su un palcoscenico, di fronte a un pubblico.
- Nel passaggio da un testo all'altro, l'episodio risulta personalizzato. Questo effetto è ottenuto grazie all'eliminazione dei filtri della trasmissione del racconto (dallo zio del narratore, attraverso la madre di questo, fino al narratore). A prendere la parola nel testo è ora chi quel grido l'ha udito, cioè un autentico testimone, in grado di riprodurlo.
  - Nel passaggio da un testo all'altro, l'episodio risulta vivificato. Come conseguenza della personalizzazione, che comporta uno slittamento dalla terza persona e dal passato alla prima persona e al presente, nonché come risultato della restituzione all'oralità, il grido e gli effetti che produce sono attualizzati. Lo spettatore potrà eventualmente provare la sensazione di pelle d'oca che hanno provato la madre del narratore di *UG* e suo zio prima di lei, e che afferma di provare Sindbad, dopo averlo ripetuto.<sup>12</sup> In virtù dell'oralità, il grido, ora materializzato, abbatte le frontiere tra finzione e realtà.
  - Nel passaggio da un testo all'altro, l'episodio risulta amplificato. L'avventura in cui si trova coinvolto Sindbad, personaggio uscito dal mito per entrare in un'epoca moderna, che trasborda le vite di un gruppo di emigrati clandestini verso un tragico epilogo in terra di una non meglio precisata Europa, riattualizza e amplifica il dramma delle emigrazioni dei primi del 900, e attraverso questo, grazie all'impressione di circolarità e di ritorno così creata, tutte le disgrazie che comportano la dolorosa separazione dalla propria patria e la divisione delle famiglie.

Grazie a questo effetto di amplificazione, l'intertesto dell'episodio del grido si propaga ben oltre quello da noi qui stabilito all'interno dell'opera di De Luca e analizzato in termini di riscrittura. Attraverso questo episodio ne riecheggiano altri, che ci invitano a interrogarci sulla funzione che assume il grido di fronte ai traumi dell'esistenza: dal grido di Rachele nell'episodio della strage degli innocenti, narrato nel Vangelo secondo Matteo,<sup>13</sup> passando per il grido della Madre situato alla fine del primo atto — e quindi al centro — della commedia pirandelliana *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>14</sup> e fino al grido disperato con cui nel romanzo *Biblique des derniers gestes* (2002) dello scrittore martinichese Chamoiseau, rappresentante maggiore della letteratura creola postcoloniale, viene descritta e condensata l'esperienza tragica e ignobile della tratta degli schiavi, in immagini ricorrenti di navi negriere dalla cala affollata, che ritornano ossessive nelle descrizioni.<sup>15</sup>

In tutti questi esempi, che riecheggiano nel grido della donna al porto di Napoli, si condensa l'espressione di uno strazio inenarrabile: quando le parole non bastano di fronte ai traumi dell'esistenza, il grido resta l'unica forma di espressione.

Ci sembra, in conclusione, che *UVS* rappresenti la realizzazione del programma esposto nelle riflessioni di *UG* e al tempo stesso ne costituisca l'altra faccia: se *UG* contiene una difesa dell'oralità, ad opera di un narratore stonato che consegna il racconto alla scrittura, *UVS* realizza il recupero dell'oralità, ad opera di un personaggio dall'orecchio musicale, che perpetua il racconto: se *UG* è racconto di un grido più volte raccontato, ma da cui il grido stesso è assente, *UVS* è racconto ricentrato e vivificato, in cui il grido, ora materializzatosi, ritrova il suo posto. Non è forse un caso se il brano seguente, presente in *UG*: "Contro il mare, la nave, gli uomini strappati e nominati invano, quel grido torna alla sua origine di bestemmia generale" (*UG*, 68) non viene ripreso nell'opera teatrale: la bestemmia contro l'ingiustizia, il dolore del vivere, la paura e la morte vi è ora attuata, perché si è passati da un metagrido a un grido.

## Note

1. La "matrice autobiografica" dell'opera di De Luca, è stata rilevata da Attilio Scuderi (2002, p. 59). Su questo aspetto dell'opera narrativa di De Luca si constata un vasto consenso da parte della critica. Tra i numerosissimi esempi, forniamo quello di Cossu, che osserva, parlando di *Tu, mio*: "Come succede in altre narrazioni omodiegetiche (*Montedidio, Non ora, non qui*), in *Tu, mio* il protagonista è un personaggio senza nome ma evidente *alter ego* dell'autore [...]" (Cossu, 2008, p. 87). Spunta, dal canto suo, osserva che la raccolta *I colpi dei sensi* esplora "the themes of everyday (autobiographical) reality and individual perceptions, community life and macro-history" (Spunta, 2001, p. 370). In un articolo apparso sul *Magazine littéraire* in occasione della traduzione in francese di *Il contrario di uno*, Gambaro introduce la sua intervista a De Luca con questa affermazione: "La ville de Naples, les mystères de l'enfance et les engagements politiques de sa jeunesse sont également présents dans ses pages, qui naissent toujours d'une inspiration autobiographique". Nell'intervista che segue, De Luca dà conferma a questa interpretazione, rispondendo alla domanda "L'autobiographie est-elle toujours à l'origine de vos livres?" nel modo seguente: "Oui, j'écris toujours à partir d'histoires que j'ai vécues personnellement ou d'histoires vécues par des gens que j'ai connus". Sulla natura autobiografica dei narratori messi in scena da De Luca, si veda anche Cariboni Killander, *Poétique*, 2011 (in stampa).

2. In occasione di diverse interviste, De Luca ha insistito sull'impostazione orale a cui si ispira la sua prosa narrativa, affermando che la misura della frase da lui ricercata è data dalla quantità d'aria che una persona normalmente inspira, e che deve essere sufficiente per pronunciarla. Si veda l'intervento intitolato "Il tempo salvato della giornata" in: [www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoid=90&currentId=26](http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoid=90&currentId=26)

3. Il motivo della reticenza è stato ampiamente commentato dalla critica. Spunta, in un articolo su *I colpi dei sensi*, parla di "essential and reticent prose" e afferma: "De Luca makes his prose essential through omission and reticence" (Spunta, 2001, p. 373). Spunta stessa nota come il discorso critico su De Luca abbia generalmente rilevato "intrinsic silence and essentiality" come tratti centrali della sua prosa (Spunta, 2001, p. 368). Scuderi, dal canto suo, avendo rilevato "il tema del silenzio e della reticenza, dell'incomunicabilità vissuta come scelta e destino", lo

interpreta come "un elemento della propria *Bildung* esistenziale che l'autore presta ai suoi caratteri — entro un universo narrativo [...] ad alto grado di autobiograficità" (Scuderi 2002, p. 19).

4. Il ricorso alla sentenza da parte di De Luca è stato messo in rilievo dalla critica. La Porta afferma per esempio "Il suo tono è quasi sempre sentenzioso, violentemente assertivo; bruscamente aforistico [...]" (La Porta, 1995, p. 78). Si veda anche Scuderi: "Altro carattere tipico, quasi martellante, del suo stile è per esempio l'uso della sentenza, nella sua pura natura di figura retorica "di pensiero", cioè di ricorso alla frase o al motto che hanno la pretesa di valere come norma generale di conoscenza del mondo" (Scuderi, 2002, p. 53). Touzouirt osserva a sua volta, a proposito di *Non ora, non qui*, che De Luca mette sentenze in bocca a un "[...] narratore anziano, che rivisita per una seconda volta con l'occhio di un osservatore gli avvenimenti di un passato di cui era protagonista" (Touzouirt, 2010, p. 4).

5. "Udito: un grido" figura nella sezione *I colpi dei sensi* situata alla fine di *Il contrario di uno*. Vi sono raccolti cinque racconti, dedicati ciascuno ad uno dei cinque sensi, che erano stati già pubblicati, col titolo *I colpi dei sensi*, nel 1993. Nel citare i brani dell'episodio, ci riferiremo d'ora in avanti, a "Udito: un grido" con la sigla *UG*, e a *L'ultimo viaggio di Sindbad*, con la sigla *UVS*, seguite dal numero di pagina dell'edizione riportata nella bibliografia.

6. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982. Si veda a p. 12. "[...] B ne pourrait [...] exister tel quel sans A".

7. "Si l'on veut bien de nouveau considérer comme degré zéro et donc comme hypotexte la version intitulée *Récit*, on trouvera dans quelques-unes des variations sur ce thème des formes inédites d'expansion [...]" (*Palimpsestes*, 1982, p. 306).

8. Questo vale anche nel caso della citazione, pratica intertestuale analizzata da Compagnon (1979). Appare tuttavia difficile trattare il nostro caso come un esempio di citazione (e questo nonostante Compagnon stesso affermi: "Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer", 1979, p. 34). In effetti appare chiaro che Compagnon considera citazione la ripresa del testo altrui. Si veda per esempio: "Que serait une révolution du système de la citation? Chacun serait libre de s'appropriier le discours de l'autre [...]" (Compagnon, 1979, p. 361). Limitiamoci a segnalare la pertinenza, per il caso che ci interessa, di molte delle idee esposte da Compagnon nel suo studio della citazione, prima tra le quali l'insistenza sulla sua dimensione dinamica: "Le déplacement de *t* [= l'enunciato ripetuto nella citazione] d'un texte à l'autre, depuis *T1* jusqu'à *T2*, établit un pont entre eux deux, une jonction. On pourrait, suivant Bakhtine, appeler ce pont un *dialogue*: je préférerai [...] celui de *relation*: la citation instaure une *relation* entre deux textes", (Compagnon, 1979, p. 56).

9. Il ritorno insistente nei due testi sulla formula comparativa "da madre" non ci permette di condividere l'interpretazione di Spunta che, nel commentare *UG*, afferma che la donna invoca il nome del marito (si veda Spunta, 2001, p. 372). Che si tratti invece della madre viene esplicitato in *UVS*, dove si legge: "[...] un marinaio indifferente che [...] non poteva portare l'ambasciata a quel Salvatore, per dirgli che lo chiamava sua madre [...]" (*UVS*, 12).

10. *UVS* è stato più volte portato sulla scena. Citiamo alcuni tra gli allestimenti: la compagnia Banyan Teatro a Ravenna, nell'ambito del "Festival del mare", il 25 luglio 2005; il Teatro dell'Albero di San Lorenzo al mare (IM) per la regia di Umberto Airaudi il 27-28 maggio 2006; il laboratorio teatrale Quadrato Magico al Teatro Frassati di Regoledo di Cosio (SO) per la regia

di Giliola Amonini il 26 gennaio 2008; la compagnia TIM (Teatro Instabile di Meano) il 18 dicembre 2009 al Teatro Valle dei Laghi a Vezzano (TN); i "Rabdomanti" al Teatro Piana di Cesano Boscone (MI) il 15 maggio 2010; la compagnia "Teatro insieme" per la regia di Antonio Pellegrin al Teatro comunale di Cambiano (TO) il 17 ottobre 2009; la stessa compagnia al Teatro Cascina Bossatis a Volvera (TO) il 4 dicembre 2010. Infine, uno spettacolo dal titolo "Migrantes" ispirato a diverse opere tra cui *UVS*, realizzato da "Le Valli del teatro" per la regia di Giulia Gambioli, è stato allestito a Corleto Perticara (PZ) in data recentissima, il 4 luglio 2011.

11. Ricordiamo che De Luca è traduttore del Libro del profeta Giona (*Giona/Ionà*, 2007).

12. A proposito dello zio si legge: "Quando lo raccontava la sua voce scendeva in un tono spezzato e ripeteva in sordina, ma certo esattamente, quel grido. Gli saliva la pelle d'oca" (*UG*, 67). Della madre viene detto: "Mia madre lo ascoltò da lui. Se l'udito è coppia d'altro senso, esso è la pelle. Anche la sua, nel grido, si increspava" (*UG*, 67). Sindbad, dopo aver gridato il nome di Salvatore, afferma: "Mentre lo ripeto mi torna la pelle d'oca" (*UVS*, 12).

13. In questo episodio si avvera un oracolo del Libro del Profeta Geremia: "Allora si adempì quel che era stato detto per mezzo del profeta Geremia: *Un grido si è udito in Rama, / un pianto e un lamento grande: / Rachele piange i suoi figli / e rifiuta di essere consolata, perché non sono più*" (*Bibbia Nuova Riveduta*, Matteo 2, 17-18). Si noti per inciso che il fatto che il nome gridato nell'episodio di De Luca sia proprio Salvatore consolida il legame ai testi evangelici. Ma se il pianto straziato delle madri a cui vengono strappati i figli è un'immagine della sofferenza umana assunta a valore salvifico — come quella appunto del Salvatore — nel testo di De Luca il grido ha piuttosto, come vedremo, il valore di un'invettiva contro una sofferenza insostenibile.

14. L'offesa subita da questa Madre, a cui il Padre ha "tolto prima dal petto il figlio" (*Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 46) per poi sottoporla allo strazio di lasciarsi da lei sorprendere, in una casa di piacere, nell'atto di sedurre la Figliastro, si condensa nel grido che la Madre emette, avventandosi sul Padre e la Figliastro per sciogliere il loro abbraccio incestuoso. Notiamo i parallelismi col testo di De Luca nei termini usati dalla Figliastro per commentare il grido della Madre: "L'ho ancora qui negli orecchi! M'ha reso folle quel grido!" (p. 67). Un'indicazione dell'impatto — paragonabile a quello descritto in *UVS* — che questo grido ha sulla scena è fornita dalla didascalia che contiene le istruzioni per il comportamento del Capocomico: "*arretrando, al grido, fino alla ribalta, tra lo sgomento degli Attori*" (*Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 67).

15. In *Biblique des derniers gestes* (2002) è in effetti ricorrente il motivo del grido, narrato da Balthazar Bodule-Jules, personaggio di stampo mitico che, nell'analisi proposta da Lutas (2008), incarna la memoria collettiva delle Antille e rievoca, con la sua sola presenza, il passato vergognoso della schiavitù. Lutas sottolinea il legame con le *Lettres créoles* (1999) in cui Chamoiseau e Confiant teorizzano il grido ("un cri surgissant de la cale", *Lettres créoles*, 1999, p. 39) come espressione embrionale ma violenta di rifiuto e di contestazione dell'"ordre en marche". Si veda Lutas, 2008, pp. 201-202.

## Bibliografia

Bibbia, versione "Nuova Riveduta", Ginevra, (1994): versione online: <http://www.laparola.net/ricerca.php>

- Cariboni Killander, C. (2011): Effets d'un intertexte: "In nomine" d'Erri De Luca à la lumière de *L'Étranger* de Camus. *Poétique* (in stampa).
- Chamoiseau, P. (2002): *Biblique des derniers gestes*. Gallimard, Parigi.
- Chamoiseau, P. & R. Confiant. (1999): *Lettres créoles*. Gallimard, coll. Folio/essais, Parigi. (Prima edizione: 1991).
- Compagnon, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*. Seuil, Parigi.
- Cossu, M. G. (2008): La voce del mare: la Shoah di Erri De Luca, in: *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante, Monica Jansen, Raniero Speelman e Silvia Gaiga, *Italianistica Ultraiectina* 3, Igitur Utrecht Publishing and Archiving Services, Utrecht, pp.85-95.
- De Luca, E. (1989): *Non ora, non qui*. Feltrinelli, Milano.
- De Luca, E. (1998): *Tu, mio*. Feltrinelli, Milano.
- De Luca, E. (1999): *Tre cavalli*. Feltrinelli, Milano.
- De Luca, E. (2001): *Montedidido*. Feltrinelli, Milano.
- De Luca, E. (2003): *Il contrario di uno*. Feltrinelli, Milano.
- De Luca, E. (2003): *L'ultimo viaggio di Sindbad*. Einaudi, Torino.
- De Luca, E. (2007): *Giona/Ionà*. Feltrinelli, Milano.
- De Luca, E. (2009): *Il peso della farfalla*. Feltrinelli, Milano.
- Domino, M. (1987): La réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture. *Semen*, 3 § 8. <http://semen.revues.org/5383>
- Gambaro, F. (2004): Erri de Luca: de la solitude à la solidarité. Propos recueillis par Fabio Gambaro. *Le magazine littéraire*, 428, febbraio.
- Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Parigi.
- La Porta, F. (1995): *La nuova narrativa italiana*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Lutas, L. (2008): *Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau. Fantastique et histoire. Études romanes de Lund*, Lund.
- Pirandello, L. (1993): *Sei personaggi in cerca d'autore*. Biblioteca economica Newton, Roma. (Prima edizione: 1921).
- Spunta, M. (2001): Struck by silence: a reading of Erri De Luca's *I colpi dei sensi*. *Italica*, 78, 3, pp. 367-386.
- Scuderi, A. (2002): *Erri de Luca*. Cadmo, Fiesole.
- Touzouirt, M. (2009): La contrapposizione nel romanzo di Erri De Luca: *Non ora, non qui. Kúma. Creolizzare l'Europa*, n. 16, dicembre, ISSN1724-9163. <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma16madijd.pdf>

### Indirizzo dell'autore

Carla Cariboni Killander  
Lunds universitet  
Språk- och litteraturcentrum  
Box 201  
22100 Lund  
[carla.cariboni\\_killander@rom.lu.se](mailto:carla.cariboni_killander@rom.lu.se)