

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

UN ALTARE PER LA MADRE: LA LAMENTAZIONE LETTERARIA DI FERDINANDO CAMON

FRANCESCO DELLA COSTA – *The Hebrew University of Jerusalem*

In una prospettiva antropologica, che considera la scrittura letteraria come una pratica culturale, questo articolo intende mostrare un'analogia funzionale tra rito e romanzo. In particolare, esso analizza la corrispondenza tra la lamentazione funebre, come è stata osservata negli anni Cinquanta dall'antropologo E. De Martino in alcune aree dell'Italia meridionale, e il romanzo di Ferdinando Camon, *Un altare per la madre* (Premio Strega del 1978). La scrittura è considerata qui come una reazione culturale alla «crisi del cordoglio» che la morte della madre attiva nel sé dello scrittore; nel contesto culturale di Camon, la letteratura assume lo stesso significato che, nel contesto folklorico meridionale studiato da De Martino, la lamentazione assumeva per le donne in lutto. Entrambe le pratiche, anche se molto diverse in sé, operano una «destorificazione» del tempo e una metaforizzazione della realtà: hanno il potere, così, di trasformare la tragedia individuale della morte in un dramma (col doppio significato di evento doloroso e rappresentazione) universale, quindi di neutralizzarla e risolverla.

In an anthropological perspective, which considers literature as a cultural practice, this article aims to show the functional analogy between ritual and novel. In particular, it analyzes the correspondences between the mourning lamentation ritual, as it has been observed in the 1950s by the anthropologist E. De Martino within some rural areas of Southern Italy, and F. Camon's novel, *Un altare per la madre* (Premio Strega 1978). Writing is considered as a reaction to the «crisi del cordoglio» (the mourning crisis) the death of his mother causes in the writer's self; within Camon's cultural context, literature assumes the same meaning which, in the southern folkloric context, lamentation assumed for mourning women. Both the practices, even though they are very different, operate a «destorificazione» (destorification) of time and a metaphORIZATION of reality, which have the power to transform the individual tragedy of death into a universal drama (with the double meaning of painful event and representation) and thus to neutralize it and resolve it.

In questo lavoro intendo proporre l'analisi antropologica di un testo letterario considerato non tanto, e comunque non solo, come prodotto estetico, ma come il prodotto di una pratica culturale,¹ la scrittura, che, in quanto tale, può essere paragonata a tutte le altre pratiche che determinano ed esprimono l'agire dell'uomo riunito in società. In particolare, la mia ipotesi riguarda la possibilità di rilevare una certa analogia funzionale tra il romanzo di Ferdinando Camon *Un altare per la madre*² e l'istituto culturale del pianto funebre rituale, una pratica anticamente assai diffusa in tutto il bacino del Mediterraneo. A tale scopo, innanzitutto leggerò il romanzo alla luce delle categorie interpretative con cui Ernesto De Martino, filosofo, storico delle religioni e antropologo, sicuramente una delle figure intellettuali più interessanti del Novecento italiano, ha dato conto del senso culturale del pianto rituale. Quindi, da una lettura delle somiglianze fenomenologiche tra l'istituto etnografico osservato da De Martino e l'esperienza autobiografica descritta da Camon nel romanzo, passerò, attraverso l'esplorazione della specificità culturale della memoria e della narrazione, ad un'analisi più approfondita delle convergenze riscontrabili tra la pratica rituale e quella letteraria, ovviamente nei due rispettivi contesti storici e sociali.

¹ Nel senso bourdieusiano di esteriorizzazione delle strutture sociali interiorizzate. Si veda PIERRE BOURDIEU, *Per una teoria della pratica con tre saggi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

² FERDINANDO CAMON, *Un altare per la madre*, Milano, Garzanti, 1978.

Nel suo celeberrimo *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*,³ pubblicato nel 1958 e premiato con il Premio Viareggio quello stesso anno, De Martino ricostruisce la storia⁴ e le forme di un rito antichissimo, di cui trova le tracce nell'arte funeraria egizia, nei libri storici e nella poesia profetica della Bibbia, nella letteratura epica e nella tragedia greca, ma anche nei poemi cavallereschi delle *Chansons de geste* e, sotto la forma del «*planctus Mariae*», nei misteri popolari medievali; un rito funebre combattuto e sradicato pressoché completamente dalla dottrina e dal potere della Chiesa cattolica. Lo spunto per tale studio storico e comparativo, in realtà, arriva a De Martino proprio da uno dei contesti culturali in cui il fenomeno è stranamente sopravvissuto: il pianto funebre che egli osserva in Lucania all'inizio degli anni Cinquanta, infatti, «ha perso il nesso organico con i grandi temi delle civiltà religiose del mondo antico», ma «può fornire ancora [...] utili indicazioni per ricostruire la vicenda rituale che, nel mondo antico, strappava dalla crisi senza orizzonte e reinseriva nel mondo della cultura». Per De Martino sia il lamento delle contadine analfabete in ambito folklorico, sia il rito che si incontra leggendo Omero hanno come scopo quello del «controllo rituale del patire»⁵ messo in atto dai vivi di fronte alla morte di una persona cara.

Ma per meglio esplicitare nel dettaglio il senso antropologico di un simile remoto istituto culturale, e provare poi a misurarne la reale distanza rispetto a contesti culturali a noi più prossimi, è bene tenere parallelamente presente l'altro polo dialettico di questa mia indagine: *Un altare per la madre* mi è sembrato il romanzo esemplare per il mio intento, tanto che proprio ripercorrendone le pagine si chiarirà ulteriormente e meglio il senso fondamentale del lamento funebre stesso.

Nato nel 1935 a San Salvaro d'Urbana, un villaggio in provincia di Padova, Ferdinando Camon racconta nei suoi romanzi d'esordio, *Il quinto stato* e *La vita eterna*,⁶ la propria infanzia e il mondo contadino che ad essa ha dato forma e orizzonte. La sua scrittura ricostruisce la memoria di un passato vissuto e abbandonato, testimonia di un'apocalisse e di un tradimento. E non potrebbe che essere così, perché la rappresentazione narrativa che Camon fa del suo mondo d'origine ne contraddice proprio l'assoluta alterità che essa vuole testimoniare: orale e dialettale, quella realtà è inconciliabile con la parola scritta e letteraria; relegata nel tempo eterno del mito, essa viene forzata ad inserirsi nella storia attraverso la pubblicazione di (e il dibattito intorno a) quello che da alcuni compaesani è considerato un insulto.⁷ Ultimo di un mondo destinato a scomparire, come lo ha

3 ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

4 A tale riguardo si veda anche JAMES S. AMELANG, *Mourning Becomes Eclectic. Ritual Lament and the Problem of Continuity*, in «Past & Present», CLXXXVII (2005), pp. 3-31, che riprende la ricostruzione storiografica di De Martino e la integra.

5 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 60.

6 FERDINANDO CAMON, *Il quinto stato*, Milano, Garzanti, 1970; FERDINANDO CAMON, *La vita eterna*, Milano, Garzanti, 1972.

7 Dopo l'uscita de *Il quinto stato*, un anziano compaesano e parente di Camon gli scrive una lettera molto critica, accusandolo non di aver raccontato cose false sul loro paese e sulla loro gente, ma, al contrario, di aver ridicolizzato l'uno e l'altra proprio raccontando, lui che da quel mondo è fuggito, quelle storie vere e tragiche. Camon pubblica la lettera e la discute nel suo testo del 1974: FERDINANDO CAMON, *Letteratura e classi subalterne*, Milano, Marsilio, 1974. Quindi la ripubblica insieme ad altre dello stesso tenore

visto l'antropologo francese Daniel Fabre, Camon compie uno sforzo memoriale in cui rivivono le contraddizioni e i simboli di una cultura millenaria e moribonda, che lo scrittore, proprio cristallizzandola in letteratura, contribuisce a salvare e a distruggere contemporaneamente.⁸ *Un altare per la madre* è l'ultimo capitolo di quello che l'autore ha chiamato eloquentemente «Ciclo degli ultimi», dove ultimi è da intendere in termini sociali, ma probabilmente anche temporali, e che anni dopo ha ripubblicato nella trilogia intitolata *Romanzi della pianura*;⁹ il romanzo, come si legge nella nota biografica curata per Camon dall'editore Garzanti e pubblicata sul sito dello scrittore, viene fuori nel 1978 «imprevisto e come elaborazione di un lutto»¹⁰ proprio dopo la morte della madre, ma segna anche, tra lo scrittore e il suo mondo d'origine, il momento «d'une réconciliation autour du passage pacificateur de la mort».¹¹ Infatti, adombrato nella voce del narratore tramite una finzione evidentemente autobiografica, scrivendo quella che come ammette egli stesso «non è che un'epigrafe»¹² per la madre morta, lo scrittore rappresenta la sua crisi seguita alla perdita e, in questo modo, trascende il proprio lutto secondo modalità eterodosse rispetto alla tradizione contadina a cui è appartenuto, ma utilmente e ugualmente efficaci.

I LA CRISI DEL CORDOGLIO

Un altare per la madre si apre con la scena finale di un funerale: una bara portata via a spalla dal sagrato di una chiesa. Mentre tutti gli altri parenti e conoscenti conversano, si raggruppano in crocchi e commentano secondo gli stereotipi e le trivialità che si frequentano in simili occasioni, il protagonista-narratore si ritrae nella sua solitudine, sprovvisto ormai del repertorio retorico e prossemico che tutti, in quel contesto, sembrano saper usare: «io mi sono ritrovato solo e ultimo».¹³ Lo scrittore non appartiene più al proprio mondo, al mondo contadino della madre e adesso, dinanzi alla perdita dell'ultimo legame con esso, smarrisce il proprio orizzonte. La morte della madre lo espone al rischio di un'apocalisse definitiva, di uno «spaesamento» perpetuo:

Il nostro mondo non aveva nulla a che fare col resto del mondo. Funzionava per conto suo, ed era immortale. Anche a nostra madre avevamo sempre pensato come a qualcosa d'immortale, almeno quanto il mondo: perché quando noi nascevamo, lei faceva parte del mondo, il mondo senza di lei non era immaginabile. Ora la madre era morta, ma questo non era possibile.¹⁴

in un numero monografico della rivista «Nord-Est», nel 1987. Si veda a riguardo anche PIER PAOLO PASOLINI, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 269-274, e DANIEL FABRE, *L'enfer de la memoire*, in «L'Homme», CXCIV-CXCVI (2010), pp. 125-161.

8 FABRE, *L'enfer de la memoire*, cit., pp. 157-158.

9 FERDINANDO CAMON, *Romanzi della pianura*, Milano, Garzanti, 1988.

10 <http://www.ferdinandocamon.it/lavitait.htm>

11 FABRE, *L'enfer de la memoire*, cit., p. 158.

12 CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 78.

13 *Ivi*, p. 7.

14 *Ivi*, p. 10.

Una situazione che ricorda, in qualche modo, la «crisi del cordoglio» di cui parla De Martino. Secondo l'antropologo, infatti, a seguito di un evento luttuoso, il sopravvivenente, specialmente in aree economicamente povere e socio-culturalmente subalterne come la Basilicata di sessant'anni fa, è esposto ad una pericolosa fase critica, che De Martino considera una vera e propria «malattia» e il rito della lamentazione vuole essere «il lavoro speso per tentare la guarigione» da questa malattia. La crisi del cordoglio, dunque, «un caso particolare»¹⁵ della «crisi della presenza»¹⁶, che in tutta la teoria antropologica demartiniana assume una posizione centrale, «si manifesta [...] come il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa».¹⁷ Davanti al morto, il vivo può reagire in maniera incontrollata, scoprendo il fianco a una deriva verso l'istintuale, il naturale: la sua reazione può esprimersi lungo i gradi di una scala che va dal vuoto abbandonarsi alla situazione che De Martino definisce «ebetudine stuporosa» e le sue informatrici lucane chiamano «attassamento», fino al parossismo aggressivo e autolesionista del «*planctus* irrelativo».

Lo «stato» del protagonista di *Un altare per la madre* manifesta la palese assenza di quella che De Martino chiama l'«anamnesi della situazione» e si caratterizza per la «negazione dell'evento luttuoso»;¹⁸ qualcosa è irrimediabilmente compromesso nel mondo come ordine culturale, la stessa «presenza», in tale disordine è fortemente a rischio: non si immagina un possibile «trascendimento».

Ho passato qualche giorno in città, dormendo nella mia casa, e guardavo attraverso le finestre la gente, cercando qualcosa che non sapevo. Quel che vedevo si rifletteva in me come in uno specchio, con indifferenza. Ti imbatti in migliaia di persone e non te ne resta in mente nessuna. Per intere giornate sono rimasto chiuso in casa, guardando gli oggetti e cercando di riconoscerli perché era come se avessero cambiato funzione: mi domandavo a cosa serve il telefono, la sua voce non la sentirò più.¹⁹

La perdita di un senso ordinato degli oggetti traduce lo «straniarsi della potenza oggettivante»²⁰ dell'individuo, che non riesce più a farsi altro rispetto al mondo: la realtà tende a non essere più il prodotto di un'oggettivazione trascendente e deborda pericolosamente verso il sé. Della madre i figli non riescono nemmeno a trovare alcuna foto: il suo carattere schivo l'aveva sempre sottratta all'obiettivo. Dunque, manca loro la possibilità di oggettivare anche il suo stesso ricordo: «non ci restava che un ricordo, ma il ricordo è personale, quando lo comunichi a un altro, non è più un ricordo (una figura):

¹⁵ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 12.

¹⁶ Formulati nel 1948 ne *Il mondo magico* [ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997] i concetti di «presenza» e di «crisi della presenza» vengono riformulati da De Martino dieci anni dopo, proprio in *Morte e pianto rituale*: in termini sintetici l'antropologo definisce la prima «come volontà di esserci in una storia umana», cioè di inserirsi in un contesto di valori culturali, «come ethos fondamentale dell'uomo» e la seconda «come rischio radicale» di non esserci.

¹⁷ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 43.

¹⁸ *Ivi*, p. 48.

¹⁹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 35.

²⁰ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 27-28.

diventa una parola, quasi niente. Pensai: «Noi siamo nostra madre». Questo pensiero non conteneva né gioia né dolore». ²¹

Il rischio è quello di un'identificazione con la madre morta, di subire la «forza ostile» del cadavere, il suo contagio ²² e il segno della crisi è questa condizione di «ebetudine»: il soggetto non prova né gioia né dolore. Nella morte della madre il figlio coglie soltanto la naturalità del dato fisico, e la avverte come insopportabile: vuole pregarla di «smettere di morire». L'angoscia che esperisce è il frutto di un assurdo e ossessionante senso di colpa: quella morte fisica, distruttiva, egli la considera un suo «errore», a cui deve rimediare trattenendo la vita in qualche altra forma, che non sia quella «fascinante» del cadavere. È necessaria e urgente una risposta culturale che trascenda la situazione negativa, ma quale? Lo scrittore ha rifiutato quelle del mondo della propria infanzia, della sua antica appartenenza:

Io non riesco, col mio nuovo mondo di città, a ricostruire e a mantenere per sempre l'immagine del suo volto, qualcosa da contemplare. Nel suo vecchio mondo di terra, mio padre e mio fratello credo che patiscano per lo stesso scopo. Loro forse qualcosa lo possono inventare. Il loro mondo ha creato tutto, il mio non ha fantasia, non è fatto per superare la morte perché non è fatto per conservare la vita perché non è fatto per i bisogni dell'uomo. Che non hanno fine. ²³

Già nell'analisi demartiniana è evidente una correlazione stretta tra il «pianto rituale», come tecnica che argina la drammaticità dell'evento luttuoso, e un «regime tradizionale di esistenza». Fuori da quel regime, da quell'orizzonte culturale, non si dà (la stessa) tecnica di trascendimento del momento critico.

Una contadina di Valsinni, in Basilicata, spiega a De Martino che la interroga, che «le persone per bene vengono al cimitero, ma non piangono», sono tristi, «nel loro cuore piangono, ma le bocche, le bocche non piangono». Nel mondo nuovo di Camon, non si piange quando si è tristi per la morte di qualcuno, quella cultura non lo prevede. O se si piange lo si fa compostamente, senza parossismi, senza aprire bocca: non perché si creda serenamente che la morte sia il passaggio in un qualche paradiso, ma perché, dentro quei nuovi parametri culturali «si fa così» (o, meglio, «non si fa così»). La ragione è da ricercare, come De Martino sapientemente ha fatto, nella battaglia feroce che la Chiesa cattolica ha condotto nei secoli contro qualsiasi pratica di lamentazione. Essa «ha infatti sempre rinunciato a venire a compromesso col lamento funebre come tale, e a modificarlo e a riplasmarlo per entro il suo proprio rituale funerario, dandogli un senso cristiano. La Chiesa ha battuto costantemente la via della polemica aspra e dei divieti canonici, rassegnandosi a tollerare di fatto il costume solo lì dove non è riuscita a sopprimerlo». ²⁴

Troppo importante «l'ideologia della morte» per la principale istituzione culturale egemonica: non si può concedere nulla, a riguardo, al mondo dei subalterni. Ma non è solo la Chiesa cattolica a modellare il nuovo «ethos» del lutto: tra suo padre e Camon è passato anche quel processo generale di privatizzazione dell'espressione emozionale che

²¹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 19.

²² DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 47.

²³ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., pp. 37-38.

²⁴ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 81.

Norbert Elias ha chiamato «civiltà» e che, nel caso specifico, coincide con la tabuizzazione della morte di cui ha parlato Philippe Ariès.²⁵ Così la «civiltà» borghese, una volta conquistato il potere, intende distinguersi dalle «plebi rustiche», dai «paganini», che tornano a essere, secondo l'etimologia, i lontani, i rurali, e non può comportarsi come loro di fronte alla morte.

Ma il compito dell'uomo, in qualsiasi società, è quello di oggettivare e trascendere, mediante i valori della sua propria cultura, la situazione in cui è posto e allontanarsi, con uno sforzo costante, dallo stato di natura: la malattia della presenza, e nello specifico quella scatenata dal lutto, consiste esattamente nel rischio di cadere verso quello stato, che si ripropone davanti a ogni momento critico dell'esistenza di un individuo e in modo particolare davanti all'esperienza della morte. Così il padre contadino dello scrittore sa che per trascendere la crisi deve sublimare l'assenza della moglie in una presenza eterna: con le sue ultime forze di vecchio e nel mezzo della malattia, il contadino progetta e realizza una cappella, poco distante da quella che era stata la loro casa, nel punto in cui, in tempo di guerra, pare che la donna avesse salvato la vita a un uomo ricercato dai tedeschi: dopo aver fatto nascondere lo straniero dietro al muro di pietre al quale si era appoggiata a riposare, ella aveva indicato ai militari una direzione nella campagna e, mentendo, aveva fatto loro segno che era quella presa dal fuggiasco. I tedeschi avevano preso lei e l'avevano portata via, per rilasciarla qualche ora dopo. Il padre, che a quell'epoca era in guerra, vuole immortalare quell'episodio e costruisce la cappella per l'amore verso la propria moglie, «l'amore fatto di innumerevoli istanti che non potrà mai raccontare, e che perciò riunisce tutti insieme in queste pietre, toccandole una per una come per scaricarsi».²⁶ Al centro della cappella dovrà esserci un altare, che renda sacro l'edificio: un altare di rame, come «un ponte tra il di qua e il di là». Il lavoro del vecchio contadino trasformerà il paiolo con cui la madre aveva cucinato la polenta ogni giorno, insieme a quelli donati dai vicini, in lastre scolpite con una spiga e un grappolo d'uva, un pastore e le sue pecore, simboli cristiani che rappresentano anche connessioni biografiche alla vita della donna, alla loro vita familiare e contadina. La spiga scolpita è realisticamente una spiga della specie Mentana, bassa e forte, adatta a resistere ai venti, l'uva è quella fragola, che la moglie amava spiluccare ai filari, il pastore è l'uomo che, un giorno, fuggì vedendo il contadino arrivare al suo campo, dove il gregge brucava le erbe incolte. Il fronte religioso, seppure eterodosso, che il padre oppone al lutto ricorda anche al figlio ateo l'inevitabilità di una tematizzazione culturale del «mistero» della morte: «L'altare è una voce, un ponte, una vicinanza», ma soprattutto un simbolo: «solo la vita che non ignori la morte non si rinnegherà».²⁷ Il monumento e l'altare stanno prendendo le sembianze e il posto della madre morta, la benedizione del parroco ridarà vita, sublimata, a ciò che era morto e stabilità di senso all'universo del padre: la crisi è riscattata nell'operatività umana.

Eppure il figlio, lo scrittore, sente di non avere strumenti per arginare il dolore e sprofonda nel senso di vuoto, nella «crisi del cordoglio»: sente che, privato della vecchia

²⁵ Si vedano PHILIPPE ARIÈS, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1980; NORBERT ELIAS, *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino, 1988; NORBERT ELIAS, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 2005.

²⁶ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 81.

²⁷ *Ivi*, p. 104.

«patria culturale» e delle sue regole rassicuranti, è esposto al rischio, non si sente più «protetto». Quale orizzonte per la *sua* crisi? Non si può piangere da soli, non si può far fronte alla morte da soli. Il ricordo della madre morta torna come «cattiva memoria», come passato che non passa; esso rischia, cioè, al di fuori di una regola di commemorazione, di trasformarsi in quello che De Martino ha chiamato il «ritorno irrelativo del morto», la sua «rappresentazione ossessiva».²⁸

«Da piccolo sentii un bambino che diceva alla madre: “Lavami ma non bagnarmi”. Un uomo stava per uccidere un cane e suo figlio lo pregava: “Uccidilo ma non fargli male”. Qui c’è qualcosa che devo imparare. Un bambino giocava con gli altri a nascondersi. Chiudeva gli occhi e credeva così di non essere visto. Qui c’è qualcosa che devo evitare».²⁹ Questa pagina ha la forza dolorosa dell’allucinazione: si incunea nella narrazione in modo apparentemente irrelato, senza un legame con ciò che precede e ciò che segue. In realtà è la svolta del romanzo: mimesi della «crisi in atto», del passato che non passa, per mantenere il registro antinomico di Camon, che è pure di De Martino; ma anche inizio del riscatto. Due scene dell’infanzia, che ritornano come un’ossessione alla memoria, la quale però, raccontandole, cerca da sola una protezione, un riparo, un argine. Cerca un senso.

2 UN MONUMENTO DI PAROLE

Nell’interpretazione demartiniana, attraverso un’azione culturalmente controllata, «la lamentazione funeraria affronta l’ebetudine stuporosa e la sblocca, accoglie il plancus e lo sottopone alla regola di gesti ritmici tradizionalmente fissati, con l’esclusione o l’attenuazione simbolica di quei comportamenti che sono più rischiosi per l’integrità fisica della persona».³⁰ La lamentatrice, davanti al cadavere del marito, o del padre, o del fratello, o del figlio, esprime il suo dolore mediante una sorta di «performance» tradizionalmente tramandata e incorporata, che consiste in gesti ritmicamente ripetitivi, come quello, ad esempio, di sventolare un fazzoletto, e in frasi stereotipiche sia nella forma che nel contenuto, indirizzate al defunto e modulate su una melodia fissa.³¹ L’efficacia, sul piano psichico, di un tale comportamento sta, secondo De Martino, proprio nel fatto che esso traduce l’espressione individuale e incontrollabile del dolore in un «si piange così», stabilito e regolato dalla tradizione, socializzato e quindi universalizzato: «l’infinita monotona iterazione dei modelli culturali di comportamento, sempre nello stesso ritmo, attenua la presenza di veglia e induce e mantiene nella lamentatrice un leggero stato oniroide, una presenza rituale del pianto, sul cui piano si attenua l’asprezza dell’insopportabile situazione storica reale».³² La tecnica del piangere combatte la crisi ponendo a essa un argine di ordine metastorico, operando, cioè, quella che l’antropo-

²⁸ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 104-108.

²⁹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 59.

³⁰ DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., pp. 83-85.

³¹ *Ivi*, pp. 97-101. Per un’attenta analisi musicale di queste formule, De Martino si avvale dell’aiuto del musicologo Diego Carpitella.

³² *Ivi*, p. 86.

logo chiama «destorificazione»:³³ ne risulta una realtà sospesa e depurata del negativo implicito nel divenire, nel flusso storico del tempo, al cui interno il sé a rischio recupera la propria presenza, lo stare al mondo secondo cultura. Si tratta, insomma, di una tecnica di protezione che, inserendo l'emotività eccessiva in un comportamento strettamente controllato e fisso, media gradualmente il ritorno alla situazione storica e alla autonomia individuale attraverso forme di reinterpretazione, variazione e invenzione di moduli espressivi.³⁴ Si tratta, adesso, di dimostrare l'efficacia della letteratura nel praticare un effetto di mediazione simile a quello descritto da De Martino rispetto al pianto rituale.

Innanzitutto, sia il romanzo che il rito che stiamo considerando hanno a che fare con un evento passato che, come si è detto, rischia di non passare come dovrebbe; ma per evitare il rischio della crisi, la fascinazione del cadavere, entrambe le pratiche cercano di addomesticare la memoria. L'elaborazione del lutto, in effetti, è anche un fatto di memoria, dunque, di memoria «regolata», cioè culturalizzata. Infatti, lungi dall'essere un archivio mentale in cui si depositano le tracce delle esperienze passate, la memoria, sia quella sociale e collettiva che quella individuale, non può prescindere da un legame con la cultura di appartenenza del ricordante, sia esso un singolo o un gruppo. Questo è ciò che stato dimostrato da un secolo di studi diventati ormai classici, come quello di Maurice Halbwachs o, in tempi più recenti, di Paul Ricœur e Jan Assmann, fino agli sviluppi antropologici di Carlo Severi e psicologici di Jens Brockmeier.³⁵ E proprio grazie a questa connaturata dimensione culturale della memoria, posso qui stabilire un parallelismo tra la pratica commemorativa del defunto osservata da De Martino nella Lucania degli anni Cinquanta, quella descritta da Camon nell'attività plastica del padre contadino e quella dello stesso narratore di *Un altare per la madre*. In ogni caso, infatti, la rammemorazione si compie per mezzo di una simbolizzazione che utilizza i modelli culturali a disposizione del ricordante, ma che in generale si ripropone come una narrazione, sia essa rituale, grafico-scultorea o letteraria delle caratteristiche principali e delle vicende del defunto. Per Brockmeier la memoria è un fenomeno narrativo, nel senso che diviene intellegibile solo in forma di linguaggio o comunque di tempo narrativizzato.³⁶ Già in De Martino, in effetti, il ricordo non è che narrazione ritualizzata: le lamentatrici lucane ricordano, nel pianto per il marito, ad esempio, momenti critici e felici dello stare insieme, ne riportano in vita il carattere, seppure secondo «moduli espressivi fissi tradizionalizzati».³⁷ Una memoria che, quindi, non può e non deve essere interiore, ma comunicata, intersoggettiva: una «testimonianza» avrebbe detto Ricœur.³⁸

[Lo straniero a cui la madre aveva salvato la vita] aveva saputo che la signora era morta ed era venuto a portare la sua testimonianza. Si usa così da sempre, per

33 *Ivi*, p. 37.

34 *Ivi*, p. 102.

35 Si vedano MAURICE HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987; PAUL RICŒUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004; JAN ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà del passato*, Torino, Einaudi, 1997; CARLO SEVERI, *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004; JENS BROCKMEIER, *Beyond the Archive. Memory, Narrative and the Autobiographical Process*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

36 JENS BROCKMEIER, *Stories to Remember. Narrative and Time of Memory*, in «StoryWorlds: a Journal of Narrative Studies», 1 (2009), pp. 115-132.

37 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 84.

38 RICŒUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, cit., pp. 14-15.

giorni non si parla che del morto, che quindi non è mai stato così vivo. Ognuno ha il suo monumento di parole e di ricordi, ma qui non si sa scrivere e le parole non scritte son già scancellate e i ricordi muoiono con la morte di chi ricorda.³⁹

La cultura di arrivo di Camon, dello scrittore, ha l'ossessione della perdita della memoria: ci si è inventati la scrittura, perché le cose, le persone e i fatti fossero ricordati al di là delle generazioni. Non basta il racconto ripetuto per qualche giorno, all'interiorizzazione del morto: ci vuole un «monumento di parole» scritte. È questa la tecnica, lo strumento culturale che Ferdinando, lo scrittore, ha a disposizione per guarire la sua presenza malata, che rischia di non «oltrepassare» lo stallo doloroso. Quello che può fare è scrivere della madre: non può e non sa fare altro. Quattromila anni di scrittura hanno trasformato la tradizione orale in una specie di maledizione, duemila anni di cristianesimo hanno insegnato che non si piange per la morte: eppure qualcosa c'è da fare per continuare a vivere. Far rivivere, su un altro piano, quello metastorico della narrazione, della letteratura, la vita della madre, farla morire sullo stesso piano, in un «regime protetto», grazie al quale affrontare e condividere il dolore e superarlo. Farla morire senza dolore, come chiedeva il bambino al padre, per il cagnolino, tanti anni prima: evitare di chiudere gli occhi davanti alla sua fine. La letteratura ha il potere di arginare e superare la crisi nel gesto stesso di imitarla, è al tempo stesso «spaesante» e «appaesante», secondo l'espressione di Franco Fortini che nel 1965, a partire da Ernesto De Martino da poco scomparso, definiva l'uso letterario del linguaggio come «rituale e cerimoniale».⁴⁰ Il romanzo di Camon ricolloca, dunque, la figura della madre nel fluire del tempo, ma in un tempo narrativo, simile, in fondo, a quello mitico-rituale, che ritorna indietro facendo passare meno dolorosamente quello storico, che invece non deve fare altro che passare: la sua vita, così anonima, assume un senso coerente dopo la morte, nel ricordo e nel lavoro scultoreo del padre, nel racconto del figlio.

Lei aveva lasciato tante occasioni, per essere ricordata. Ma quand'era viva nessuno ci pensava. Adesso, quelle occasioni saltavano fuori, venivano cercate e rivestite di rame perché durassero per sempre. Quand'era viva, pochi sapevano che esisteva. Adesso lo sapevano in molti, l'altare l'avrebbe ricordato per sempre, e a tutti. Com'era semplice tutto questo, e com'era facile, e privo di dolore. Se lei non avesse ingannato quelli che inseguivano lo straniero, e lo straniero fosse stato ammazzato e lei non fosse stata portata via, come tutto questo sarebbe doloroso.⁴¹

Sulla pagina scritta la storia della madre che nasce, vive, invecchia e muore assume un significato, un ordine accettabile, perché mediato da uno strumento intersoggettivo di attribuzione di senso. Tramite la scrittura, Camon oggettivizza l'immagine della madre morta, ne fa un personaggio letterario e la fa sopravvivere in un altro mondo, quello della pagina, lontana dal mondo storico, dove ella non è più. Sia il padre che il figlio, con i loro mezzi diversi, costruiscono un luogo di memoria, dove il contatto con il morto, pericolosissimo altrimenti, è possibile perché mediato dalla cultura. Sia il padre che il figlio fanno

³⁹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 64.

⁴⁰ FRANCO FORTINI, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, in «Quaderni piacentini», XXIII-XXIV (1965), p. 14.

⁴¹ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 105.

della madre una santa, la trasfigurano in una rappresentazione che evoca quella che le donne lucane danno dei loro mariti e dei loro padri, secondo il regime espressivo della tradizione: «i moduli offrono schemi emotivi di buone opere compiute, che sono attribuite al defunto» a prescindere dal fatto che quelle opere buone siano state compiute realmente oppure no.⁴² Se il padre costruisce un altare per commemorare l'azione eroica della moglie, il gesto morale di proteggere un perseguitato, è il figlio scrittore che racconta quella storia, facendone il centro e il simbolo di una vita vissuta nel giusto: «credo sia per questo che scrivo di lei, perché se il destino di meritare l'immortalità (come sto raccontando) toccò a lei, può toccare a tutti, basta che siano abbastanza umili».⁴³ E i modelli narrativi, per lui, non possono che essere le tante «vite dei santi» che la madre, che era stata novizia in convento, ha narrato ai figli per tutta la vita. È la scrittura, l'agiografia che produce la santità⁴⁴ e Camon riproduce una pratica secolare. «Con un altare per la madre ho voluto realizzare un mio personale processo di santificazione, sostituendo quello della Chiesa: ho voluto fare la più grande esaltazione possibile del più miserabile dei personaggi»: quella che lo scrittore intende praticare è una «santificazione come vendetta sociale»,⁴⁵ ma, allo stesso tempo, come è esplicito nelle sue stesse parole, essa comporta un'azione efficace di trasformazione. La santificazione, d'altronde, non è, per Mircea Eliade, che il processo di purificazione definitiva che il morto subisce, l'eliminazione di ogni residuo profano in lui, cioè, di ogni sua storicità.⁴⁶

3 RITO E RACCONTO

D'altra parte non è solo la memoria l'oggetto su cui la scrittura agisce: a seguire Jerome Bruner la narrazione, nelle sue forme più diverse, costituisce il meccanismo principale della costruzione culturale della realtà⁴⁷. In questo quadro vanno inserite le parole di Renato Nisticò, storico della letteratura che per primo, in due articoli del 2001,⁴⁸ postulò un'applicabilità della teoria demartiniana al «fatto letterario» e quindi una assimilabilità del rito alla scrittura:

La ridefinizione del massimo valore comunitario, la «realtà», avviene attraverso riti attivi che consistono in una reintegrazione dei valori e trasformano il dolore e lo spaesamento in un fare. Il presupposto ovvio di questa reintegrazione del rapporto fondamentale soggetto-oggetto è che esista un luogo mentale, immaginario, indicato dalla convenzione, un comportamento rituale nelle società uma-

42 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 90.

43 CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 63.

44 FABRE, *L'enfer de la memoire*, cit., p. 144.

45 FERDINANDO CAMON, *Perché scrivo*, in «Libération» (15 marzo 1985); il testo si può leggere sul sito dello scrittore all'indirizzo: <http://www.ferdinandocamon.it/perchescrivoit.htm>.

46 MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 86.

47 JEROME BRUNER, *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammanniti e Daniel N. Stern, Roma-Bari, Laterza, 1991.

48 RENATO NISTICÒ, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, in «Belfagor», CCCXXXIII (2001), pp. 269-286; RENATO NISTICÒ, *Apocalisse e presenza. L'apporto di Ernesto De Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», CCCXXXIII (2001), pp. 155-188.

ne dove possa avvenire lo scambio fra vuoto individuale e senso della collettività, nonché il rovesciamento del disvalore in valore.⁴⁹

La letteratura, dunque, come «produzione di atti simbolici concretamente operanti» e «essa stessa comportamento»,⁵⁰ o «pratica», secondo la terminologia di Bourdieu. Resta da capire in che modo essa riesca a essere il luogo di una variante, culturalmente costituita ed efficace, di «destorificazione», la quale opera per mezzo degli strumenti retorici della scrittura di «finzione». Nello scritto letterario, e del resto nel rito, la realtà viene sempre trasfigurata in qualcos'altro, viene «costruita» tramite dei meccanismi narrativi e retorici che vale la pena esplicitare. Innanzitutto mi sembra possibile associare l'idea demartiniana della «destorificazione» a quella di «mise en intrigue»,⁵¹ che è l'operazione costitutiva della narrazione e che Paul Ricœur definisce «l'operazione che da una semplice successione ricava una configurazione».⁵² Il racconto, insomma, trasforma la realtà agendo sul tempo: questo è escluso dall'ordine narrativo e sostituito dalla durata, intesa come tempo metastorico necessario per passare dalla situazione di partenza a quella di arrivo: «l'invenzione dell'ordine viene posta con l'esclusione di qualsiasi caratteristica temporale».⁵³ Raccontandola, riformuliamo l'esperienza in base a una struttura narrativa, in base, cioè, alla forma che la cultura ha stabilito come veicolo di comunicazione intersoggettiva per quella determinata esperienza: la vita è filtrata attraverso e racchiusa dentro un modello culturale di rappresentazione e diventa, così, qualcos'altro. Volendo accostare più direttamente le parole di De Martino a quelle di Ricœur, si potrebbe citare il passaggio di uno scritto dell'antropologo pubblicato postumo: «La destorificazione è l'occultamento protettivo della storicità, del nesso vissuto tra situazione e trascendimento secondo forme di coerenza culturale»;⁵⁴ nello sforzo semiotico e pragmatico che lo stare al mondo comporta, l'uomo attinge a un patrimonio di simboli stabilito e tramandato dalla cultura che gli preesiste e che egli ha l'opportunità e l'obbligo di praticare e attualizzare. Tramite quell'apparato simbolico che ha incorporato, l'individuo «maschera il divenire storico nella iterazione rituale di modelli mitici in cui su un piano metastorico il mutamento è ammesso e al tempo stesso reintegrato».

Quello che De Martino chiama il «nesso mitico-rituale»⁵⁵ corrisponde proprio a tale patrimonio, attualizzato nelle forme e nelle pratiche che rientrano all'interno del perimetro culturale dei gruppi sociali da lui studiati. Ma quello stesso *habitus* mitico-rituale, per voler parafrasare una espressione di Bourdieu, può assumere forme diverse e dettare pratiche diverse all'interno di un diverso ambito culturale, pur mantenendo una comparabile funzione di semiosi e pragmatica dell'individuo di fronte al compito storico di

49 NISTICÒ, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, cit., p. 271.

50 *Ivi*, p. 278.

51 Il primo a compiere tale operazione ermeneutica mi risulta essere stato Carlo Alberto Augieri in uno studio teorico (CARLO ALBERTO AUGIERI, *La letteratura e le forme dell'oltrepasamento. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman*, Lecce, Manni, 2002) che propone l'utilizzo della teoria demartiniana per l'analisi della letteratura.

52 PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I*, Milano, Jaca Book, 1986, p. 110.

53 *Ivi*, p. 68; PAUL RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988, p. 202.

54 ERNESTO DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di Marcello Massenzio, Lecce, Argo, 1995, p. 122.

55 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 40.

costruire la realtà. Nel contesto della cultura egemonica borghese, ad esempio, la scrittura come espressione-creazione del sé e del mondo è pratica incorporata, è parte del patrimonio che il singolo riceve dalla società per addomesticare la situazione contingente nella quale si viene a trovare. E tale pratica è efficace come nel contesto etnografico è efficace il rito, perché entrambi, sostenuti ciascuno dalla propria valorizzazione condivisa, dalla propria tradizione, agiscono mettendo tra parentesi il tempo storico e neutralizzando la carica negativa e caotica dell'ignoto. Segmentandola nella unicità degli eventi, il racconto, come il rito, sostituisce alla sequenza cronologica del divenire la causalità univoca di una logica paradigmatica e pertanto regola e compone una «concordanza discordante»,⁵⁶ una dimensione finzionale e paradossale in cui l'istante e l'eterno arrivano a coincidere. Non solo. Il racconto, come il mito, riconduce la caoticità del particolare alla necessità dell'universale: raccontare la realtà vuol dire attribuirle un significato, perché l'intrigo media tra gli avvenimenti singolari e il racconto generale; esso «ricava una storia sensata da una diversità di eventi o accadimenti», cioè «trasforma gli eventi o accadimenti in una storia».⁵⁷

A ben guardare, infine, questa significazione non è altro che la metaforizzazione dell'esperienza, che quindi si manifesta come un'altra capacità che il rito e il racconto hanno in comune. L'antropologo singalese Stanley Tambiah definisce il rituale magico a partire dal suo alto grado di «convenzionalità», una proprietà che «mantiene i partecipanti a una distanza psichica dall'azione scenica del rituale»:⁵⁸ l'assonanza con l'idea demartiniiana di «regime protetto» mediato da comportamenti stereotipati mi sembra qui assai congruente. Nel suo celebre articolo del 1968, *The magical power of words*, e negli studi successivi sull'argomento, Tambiah rileva che, nel rituale, il linguaggio «sembra essere usato in modi che violano la funzione comunicativa»;⁵⁹ non si tratta soltanto di considerare l'alternativa tra sacro e profano, ma di riconoscere, in senso austiniiano, la performatività della parola rituale.⁶⁰ Proprio in tal senso, infatti, l'enunciato, in determinate condizioni contestuali, realizza quello che pronuncia, ha la forza e l'effetto di un atto. Sorretto e reso «felice» proprio dalla convenzionalità e dalla condivisione sociale del contesto, l'«atto illocutorio» del rito, la sua azione linguistica, «tenta di conformare il mondo alle parole»⁶¹ e vi riesce mediante la metafora: una metafora performativa. La parola rituale, infatti, non descrive la realtà, né la esprime, ma la trasforma attribuendo a un referente un significato diverso da quello che gli è proprio, cioè raccontandola in un modo diverso. In questo senso Tambiah e Ricœur dicono cose molto simili: la metafora contiene contemporaneamente verità e menzogna e per questo non è soggetta a criteri di verifica o falsificazione empirica.⁶² Eppure, sia nel racconto che nel rito, la

⁵⁶ RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I*, cit., p. 74.

⁵⁷ *Ivi*, p. 109.

⁵⁸ STANLEY TAMBIAH, *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 137. Si tratta di una antologia pubblicata in Italia che contiene la traduzione del saggio del 1968 di cui nel testo ho citato il titolo.

⁵⁹ *Ivi*, p. 49.

⁶⁰ *Ivi*, p. 131. Tambiah fa riferimento a JOHN AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

⁶¹ TAMBIAH, *Rituali e cultura*, cit., p. 112.

⁶² Si può estendere questo discorso dalla metafora alla narrazione nei termini di Jerome Bruner: «Il racconto è una forma convenzionale trasmessa culturalmente» con cui noi «organizziamo la nostra esperienza e il nostro ricordo degli avvenimenti umani», con cui cioè, trasfiguriamo, universalizziamo e (così) compren-

metafora non può essere completamente libera, perché deve rimanere comprensibile e significativa all'interno del contesto in cui essa è praticata; la metafora non può che essere la «trasgressione regolata dei significati abituali delle nostre parole»: ⁶³ essa non è estranea al referente, non se ne separa irrimediabilmente; diciamo piuttosto che ha la forza di trascenderlo e di instaurare una «referenza di secondo grado che è propriamente la referenza poetica». La metafora, micro-racconto primordiale, ha il potere di «ri-descrivere la realtà», filtrandola in una lente simbolica che ce la rende più docile, più comprensibile. La sua forza poetica «procede dalla connessione tra *muthos* e *mimesis*»: «l'è metaforico significa, ad un tempo, *non è ed è come*», un qualcosa che è come qualcos'altro, ma al tempo stesso non lo è. ⁶⁴ La metafora sposta la realtà su un piano metareale e traduce il mondo storico in un «mondo possibile», ⁶⁵ «un mondo al congiuntivo» ⁶⁶ o più precisamente, secondo la felice espressione di Lubomír Doležel, in un «mondo finzionale». ⁶⁷ Proprio lo studioso ceco ci offre il quadro teorico in cui è possibile restituire al discorso più propriamente letterario l'idea della performatività della metafora che Tambiah applica alla parola rituale: un mondo finzionale è uno specifico mondo possibile creato dallo scrittore nella sua attività di «*poiesis*», che si attua efficacemente mediante la forza illocutoria che Doležel chiama forza di «autenticazione». Questa condizione di autorità è il fattore principale della credibilità e della coerenza di un mondo finzionale, ne determina di fatto l'esistenza, e procede dalla convenzione culturale che la sorregge. Personalmente, all'idea di Doležel che posiziona la convenzione all'interno del testo, ad esempio nel genere letterario e nella funzione del narratore, ritengo necessario sostituire una concezione sociologica della forza di autenticazione. Come per il rito è la tradizione, il «si fa così» (e nella specificità del pianto rituale il «si piange così») socializzato, a determinare la autenticazione del mondo metastorico che esso attualizza, per la letteratura la condizione di autorità di un mondo finzionale e il suo rapporto con il reale storico stanno nel carattere pubblico che il romanzo assume all'interno della complessa rete di forze che Pierre Bourdieu chiama «campo letterario»; insomma: l'atto creatore dello scrittore «non sarebbe altro che un gesto insensato o insignificante senza l'universo dei celebranti e dei credenti che sono disposti a produrlo come dotato di significato e di valore, riferendosi a tutta la tradizione di cui le loro categorie di valutazione e di percezione sono il prodotto». ⁶⁸ In questo mediare la trasformazione del privato nel pubblico, il

diamo quello che ci accade ogni giorno; per questo «diversamente dalle costruzioni generate da procedure logiche e scientifiche, che possono venire eliminate mediante falsificazione, le costruzioni narrative possono raggiungere solo la verosimiglianza». Insomma: «i racconti sono una versione della realtà la cui accettabilità è governata dalla convenzione e dalla necessità narrativa anziché dalla verifica empirica», BRUNER, *La costruzione narrativa della realtà*, cit., p. 21.

⁶³ RICŒUR, *Tempo e racconto. Volume I*, cit., p. 9.

⁶⁴ PAUL RICŒUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica*, Milano, Jaca Books, 1986, pp. 4-5.

⁶⁵ Il concetto risale a Leibniz ed è stato a lungo studiato dalla logica modale: JAAKKO HINTIKKA, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1989; SAUL KRIPKE, *Esistenza e necessità. Saggi scelti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992. Per una trattazione in termini semiotici, si veda UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 122-173.

⁶⁶ JEROME BRUNER, *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 33-34.

⁶⁷ LUBOMIR DOLEŽEL, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

⁶⁸ PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del capo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 239. L'«illusio», per Bourdieu è la forza che, con l'adesione tacita e inconsapevole di tutti i partecipanti

rito e la letteratura scoprono una funzione pragmatica comune, seppure entro contesti socio-culturali assai diversi.

4 E FINITO CHE HO...

Per concludere e riassumere, dunque: nell'imitare la vita, la letteratura riconduce la sua casualità soggettiva entro le strutture di una tradizione; nel narrare (ripetendole) situazioni di crisi, essa le controlla su un piano differente da quello del reale, un piano che di fatto non ha l'attributo della storicità: il piano del «possibile». Come ci ha insegnato Bruner, la narrazione (e dunque anche la forma letteraria della narrazione) «ci offre il modo di addomesticare l'errore e la sorpresa»:⁶⁹ «è la conversione della difficoltà privata in situazione pubblica che rende la narrativa ben costruita così efficace e consolante [...], così essenziale culturalmente».⁷⁰ Camon imita la «crisi del cordoglio» sollevandosi, però, quasi in uno stato di «presenza rituale»: a vivere il lutto non è più l'io storico, Ferdinando Camon, ma l'io finto e assoluto del narratore, avvolto dalla scrittura romanzesca in un «regime di esistenza protetta»,⁷¹ in cui la convenzionalità delle forme (che l'arte tende sempre a innovare e sovvertire, ma dalle quali non può prescindere) distoglie il soggetto storico e lo fa aderire a un modello storico e condiviso, quel mondo letterario socialmente valorizzato e riconosciuto, dentro il quale la sua storicità individuale si libera in un «generico rapporto con la situazione luttuosa».⁷² «L'istituzione della presenza rituale del pianto rende possibile la catabasi verso questi comportamenti in rischio di alienazione, e al tempo stesso l'anabasi e la ripresa, cioè la loro reintegrazione culturale e il loro dischiudersi verso il mondo dei valori».⁷³ Lo scrittore a rischio scrive, imitando il rischio reale e deattualizzandolo entro una cornice culturale quale la letteratura, il genere romanzesco, la dinamica dell'intreccio, le convenzioni retoriche, i ruoli narratologici: lo inserisce cioè in un orizzonte di senso sancito e condiviso culturalmente.

E così Camon, nel romanzo, ha superato la crisi. Ricostruendo, in un lamento funebre moderno e letterario, la vicenda naturale della madre morta, l'ha sottratta al divenire, ha inserito la sua fine in un «discorso protetto», le ha dato senso facendone una narrazione paradigmatica. Ha riscattato lo scandalo della vita che finisce in una «seconda morte culturale».⁷⁴ La conclusione del romanzo non potrebbe essere più chiara e pregnante: «E finito che ho di testimoniare questa sua trasformazione in altare, che fu possibile solo

al gioco che definisce il campo letterario, trasforma e trasfigura l'«esecuzione», la «fabbricazione materiale» del prodotto artistico in «creazione» e il mestiere in vocazione: (pp. 236-239). In effetti Bourdieu la considera come un vero e proprio «*misconoscimento collettivo*», collettivamente prodotto e riprodotto, capace di produrre a sua volta l'artista, lo scrittore come «creatore increato». In questa affinità costante tra il campo artistico e quello religioso, è l'«*illusio*» che costituisce il riconoscimento dell'opera d'arte e il suo valore «*come feticcio*», esistente cioè in nessun altro modo che come «oggetto simbolico [...] socialmente istituito» (p. 375). Tutto si regge su una «*impostura legittima*, collettivamente misconosciuta, e quindi riconosciuta», che accomuna l'arte e la scrittura ad una sorta di magia.

69 JEROME BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 35.

70 *Ivi*, p. 40.

71 DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, cit., p. 40.

72 *Ivi*, p. 86.

73 *Ivi*, p. 89.

74 *Ivi*, p. 109.

per l'amore, la cultura e la pietà propri del suo mondo, sento che, scrivendo questo libro, ho fatto esattamente la stessa cosa, costruendole questo altare di parole, secondo l'amore, la cultura e la pietà che sono propri del mondo nel quale sono emigrato». ⁷⁵

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMELANG, JAMES S., *Mourning Becomes Eclectic. Ritual Lament and the Problem of Continuity*, in «Past & Present», CLXXXVII (2005). (Citato a p. 348.)
- ARIÈS, PHILIPPE, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1980. (Citato a p. 352.)
- ASSMANN, JAN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà del passato*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 354.)
- AUGIERI, CARLO ALBERTO, *La letteratura e le forme dell'oltrepassamento. Bachtin, De Martino, Jakobson, Lotman*, Lecce, Manni, 2002. (Citato a p. 357.)
- AUSTIN, JOHN, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987. (Citato a p. 358.)
- BOURDIEU, PIERRE, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del capo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013. (Citato a p. 359.)
- *Per una teoria della pratica con tre saggi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina, 2003. (Citato a p. 347.)
- BROCKMEIER, JENS, *Beyond the Archive. Memory, Narrative and the Autobiographical Process*, Oxford, Oxford University Press, 2015. (Citato a p. 354.)
- *Stories to Remember. Narrative and Time of Memory*, in «StoryWorlds: a Journal of Narrative Studies», I (2009). (Citato a p. 354.)
- BRUNER, JEROME, *La costruzione narrativa della realtà*, in *Rappresentazioni e narrazioni*, a cura di Massimo Ammanniti e Daniel N. Stern, Roma-Bari, Laterza, 1991. (Citato alle pp. 356, 359.)
- *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Roma-Bari, Laterza, 2006. (Citato a p. 360.)
- *La mente a più dimensioni*, Roma-Bari, Laterza, 2005. (Citato a p. 359.)
- CAMON, FERDINANDO, *Il quinto stato*, Milano, Garzanti, 1970. (Citato a p. 348.)
- *La vita eterna*, Milano, Garzanti, 1972. (Citato a p. 348.)
- *Letteratura e classi subalterne*, Milano, Marsilio, 1974. (Citato a p. 348.)
- *Perché scrivo*, in «Libération» (15 marzo 1985). (Citato a p. 356.)
- *Romanzi della pianura*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato a p. 349.)
- *Un altare per la madre*, Milano, Garzanti, 1978. (Citato alle pp. 347, 349-353, 355, 356, 361.)
- DE MARTINO, ERNESTO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997. (Citato a p. 350.)
- *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975. (Citato alle pp. 348, 350, 351, 353, 354, 356, 357, 360.)
- *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, a cura di Marcello Massenzio, Lecce, Argo, 1995. (Citato a p. 357.)

⁷⁵ CAMON, *Un altare per la madre*, cit., p. 121.

- DOLEŽEL, LUBOMIR, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999. (Citato a p. 359.)
- ECO, UMBERTO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 2006. (Citato a p. 359.)
- ELIADE, MIRCEA, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. (Citato a p. 356.)
- ELIAS, NORBERT, *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino, 1988. (Citato a p. 352.)
- *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 352.)
- FABRE, DANIEL, *L'enfer de la memoire*, in «L'Homme», CXCVC-CXCXVI (2010), pp. 125-161. (Citato alle pp. 349, 356.)
- FORTINI, FRANCO, *Gli ultimi tempi (Note al dialogo di De Martino e Cases)*, in «Quaderni piacentini», XXIII-XXIV (1965). (Citato a p. 355.)
- HALBWACHS, MAURICE, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987. (Citato a p. 354.)
- HINTIKKA, JAAKKO, *L'intentionnalité et les mondes possibles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1989. (Citato a p. 359.)
- KRIPKE, SAUL, *Esistenza e necessità. Saggi scelti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992. (Citato a p. 359.)
- NISTICÒ, RENATO, *Apocalisse e presenza. L'apporto di Ernesto De Martino alla teoria antropologica della letteratura*, in «Filologia antica e moderna», CCCXXXIII (2001), pp. 155-188. (Citato a p. 356.)
- *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, in «Belfagor», CCCXXXIII (2001), pp. 269-286. (Citato alle pp. 356, 357.)
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975. (Citato a p. 349.)
- RICŒUR, PAUL, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica*, Milano, Jaca Books, 1986. (Citato a p. 359.)
- *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004. (Citato a p. 354.)
- *Tempo e racconto. Volume I*, Milano, Jaca Book, 1986. (Citato alle pp. 357-359.)
- *Tempo e racconto. Volume III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book, 1988. (Citato a p. 357.)
- SEVERI, CARLO, *Il percorso e la voce: un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004. (Citato a p. 354.)
- TAMBIAH, STANLEY, *Rituali e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2002. (Citato a p. 358.)

PAROLE CHIAVE

Romanzo, Lamentazione funebre, Ferdinando Camon, Ernesto De Martino, Destorificazione, Metafora.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Francesco Della Costa ha ottenuto un PhD in antropologia culturale presso l'Università "l'Orientale" di Napoli e l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Attualmente è Post-doctoral Fellow in Italian Studies presso il dipartimento di Romance and Latin American Studies della Hebrew University of Jerusalem e i suoi interessi principali sono l'antropologia della letteratura e del mondo letterario, la scrittura come pratica culturale, l'autobiografia, il rito e il sacro. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Naturalismo e anacronismo. Appunti etnocritici su I Malavoglia di Verga*, in «Romance Studies», xxxiv (2016), pp. 1-14; *La religione de Le parole. Una lettura antropologica dell'autobiografia di Jean-Paul Sartre*, in «Palaver», v (2016), pp. 163-188; *Le vite successive di un antropologo: Ernesto De Martino cinquant'anni dopo*, in «Studi Culturali», III (2015), pp. 413-422. È caporedattore di «Primapersona. Percorsi autobiografici», la rivista dell'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano (AR).

f.dellacosta@mail.huji.ac.il


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO DELLA COSTA, Un altare per la madre: *la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 347-363.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaus que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.