

# *Personaggi in viaggio, lingue in movimento: rappresentazione di migrazioni plurilingui*

di Antonella Capra\*

## *1. Premessa*

Perché sei qui Carlén? Non al tuo posto, così lontano dall’Italia, così perdutamente lontano da casa? [...] ma da quale casa, da quale casa, hombre?!

Con questa prima domanda straziante, posta da un cielo «straniero» al Carlén, Laura Pariani introduce il protagonista del racconto *Di corno e d’oro*, che si è perso e non può tornare. Il viaggio, descritto *à rebours*, termina alla fine della sua storia nel 1890, in un altipiano argentino assolato e crudele e inizia 35 anni prima, alla sua nascita, nel 1855, in un paesino del Lombardo, con un’immagine altrettanto crudele, la morte della madre.

In questo lasso di tempo, un personaggio onnisciente racconta l’esistenza del Carlén che si lascia trasportare dalla vita, accettando il suo destino di migrante, perché porta già con sé lo strazio della perdita di esseri a lui cari, la madre, la ragazza di cui è innamorato, il fratello. Il distacco però non si fa mai completamente, perché restano alcune tracce della sua vita (o delle sue vite), tracce che trapelano dalla *parole* utilizzata più che dai ricordi confusi dall’alcool. Questo si capisce solo alla fine del racconto, quando si confrontano due filastrocche – entrambe dal senso letterale oscuro, ma dal significato emotivo profondo:

Marbruch se fué pa norte  
No sé cuando vendrà  
Vendrà para el cumpleaños  
De nuestra soledad...

Malbruch l’è ‘ndâ a la guèra  
Chi sa s’al turnarà...

Tra i tanti esempi di forme poetiche distillate nel racconto, preghiere, canzoni, filastrocche, questa canzoncina della balia<sup>1</sup> risulta la più significativa, prendendo le forme di un mantra contro la disperazione e la solitudine. Adattare in un'altra lingua questa canzone diventa così un modo per fare entrare la propria cultura nella terra d'accoglienza, ma è anche la prova di quanto la nuova cultura sia ormai inscindibile dall'esistenza del personaggio. Questo è il punto di partenza per un viaggio a ritroso che è racconto del distacco e del cambiamento, attraverso una nostalgia che – come ci dice la seguente citazione – investe tutti i cinque sensi, perché è iscritta non solo nella memoria ma nella carne del protagonista:

Forse le parole non sono proprio queste, forse... Ma il Carlén ritrova all'improvviso gli stupori della sua infanzia, il profumo della terra arata, le nebbie della brughiera, il rumore dei carri nelle albe gelate, la vergogna di certe sue dimenticanze, la lunga fila di morti che ha costellato la sua vita. Tanti visi che risalgono al río morado de los muertos<sup>2</sup>.

L'ultima frase, in spagnolo, è più che significativa: il velo della memoria si squarcia sulla vita del Carlén, attraverso quella che è ormai la sua nuova *parole* (in senso saussuriano), un *mélange* di dialetto, italiano e spagnolo. Non è però solo l'idioma che cambia, ma l'immagine che esso evoca: il «río Morado» è, al contempo, un piccolo fiume argentino e «il fiume viola dei morti» che si ritrova nel poema *Sólo la muerte* di Pablo Neruda: «el río vertical de los muertos, el río morado». Il viola è, nella cultura occidentale, un colore associato spesso al lutto, ma qui sembra quasi che il Carlén si sia impossessato, suo malgrado, di un tratto della nuova cultura, assimilata a poco a poco, fino a integrarla nella propria lingua, nella propria mente.

Il titolo del racconto di Laura Pariani rinvia d'altronde a una leggenda contadina, in cui si evoca una distinzione fra le due porte dei sogni: «una di corno e l'altra tuta sbarluscenta d'oro. Dalla porta di corno passano i sogni veritieri, da quella d'oro i sogni bugiardi». Attraverso questa nuova immagine si intuisce il percorso del Carlén, della sua vita, della sua lingua. L'autrice ci ha abituato nei suoi scritti ad entrare nel mondo intimo dei suoi personaggi proprio attraverso il suoni, come ricorda Matteo Meschiari per *Il paese delle vocali*:

Leggendo il libro si ha come l'impressione che il dialetto accompagni, o addirittura segua con insistenza le persone. Quello che stupisce del testo è come

<sup>1</sup> L. Pariani, *Di corno e d'oro*, Sellerio, Palermo 1994, pp. 1 e 51.

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

l'autrice riesca a costruire un mondo con i suoni, prima che con le parole, una specie di paesaggio sonoro che diventa una funzione narrativa, perché crea uno spazio di azione, di interazione, di dialogo<sup>3</sup>.

Il plurilinguismo da emigrante del Carlén è stato il punto di partenza della nostra riflessione che si prefigge di analizzare, all'interno del panorama letterario contemporaneo, alcune opere che, attraverso dei personaggi in viaggio, mettano a confronto due o più lingue. La situazione ricercata, benché illustrata da tanti testi, resta *mouvante* e di conseguenza difficilmente definibile a priori. In linea generale, in effetti, non è in questo senso che si parla di plurilinguismo, poiché è certamente più frequente considerarlo, in letteratura, nella sua dimensione sincronica, come diglossia o coabitazione di diverse espressioni linguistiche in una stessa situazione nazionale – una peculiarità distintiva della realtà italiana.

L'incontro con vari personaggi “in viaggio” ha però attirato la nostra attenzione sulla loro situazione, circoscritta e precisa, e ci ha spinto a voler approfondire il modo in cui la letteratura rappresenta, linguisticamente, l'appartenenza di quei personaggi a una cultura mista, creata dalla sovrapposizione di esperienze, e di “esistenze” successive, motivate dal viaggio, dal distacco, dalla migrazione. Nella nostra recente letteratura plurilingue troviamo, come detto, esempi molto diversi, per prospettiva e per trattamento: non solo personaggi migranti nel senso tradizionale del termine (sia italiani che se ne vanno, sia stranieri che arrivano e che la cosiddetta “letteratura della migrazione” mette in evidenza), ma anche personaggi che sono spinti al confronto con altre realtà dal lavoro, dall'avventura culturale, dalla guerra.

Sul modello del Carlén e della sua lingua “franca”, e partendo sempre dai testi, siamo andati alla ricerca di personaggi viaggianti, per analizzare se la loro esperienza di migranti anche occasionali avesse un'incidenza sulla loro situazione linguistica, poliglotta e creolicizzata, e che significato potesse avere una loro eventuale evoluzione.

## 2. Cocoliche, francese e nostalgie

Nella commedia *Tenco a tempo di tango*, Carlo Lucarelli dà vita al brigadiere Faina in Argentina alla ricerca di prove sulla morte di Luigi

<sup>3</sup> M. Meschiari, Il paese delle vocali di Laura Pariani. *Dialecti e ‘identità’ lombarde*, in *Particularismes et identités régionales dans la littérature italienne contemporaine*, Université de Bourgogne, in <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/individu&nation/document.php?id=544>, a cura di Nicolas Bonnet.

Tenco; il primo impatto con l'ambiente diffidente di un caffè *tanguero* lo porterà a una serie di qui pro quo fondati sull'incomprensione linguistica e la sua ingenuità e la sua mentalità lo faranno cadere in trappola alla minima occasione. Tutto viene frainteso, dal suo nome pronunciato Fainà – come la pizza argentina – alla parola *nada* confusa con la cantante degli anni Sessanta, dalla confusione tra *tanguero* e “tànghero”, che creano delle situazioni comicissime. Il plurilinguismo è ovunque, nei malintesi, nella lingua della cantante, ma soprattutto nelle canzoni di Tenco che scandiscono il testo, e che sono state non solo arrangiate in forma di tango (contaminazione tra la musica originale e la tradizione argentina), ma sono state riscritte incrociando italiano e spagnolo. Man mano che Faina scava dentro se stesso e che si distacca dalla rigidità del suo ruolo di poliziotto, i malintesi linguistici cedono il passo a un adattamento progressivo che sfocia nella ritrovata libertà in terra straniera. Alla fine, egli adotta un linguaggio ibrido, una forma del *cocoliche* degli emigranti italiani in Sud America:

“Segnoras y señores como todas las noches El Vejo Almacén tiene el gusto de presentar el mejor tango de Buenos Aires. Con EL INDIO al saxofón”, assolo di Indio, “EKTOR al bandoneón”, assolo di Hector, “EL TURCO al contrabasson”, non è argentino né italiano, è cocoliche, l'argentino parlato male dagli italiani, ma non importa, El Turco fa lo stesso il suo assolo, “y PEDRO el mago del pianofortón”, assolo anche di Pedro, “y la reina internacional del tango conosida de los Apeninos a los Andes, y anke al Everest... Anghela!”<sup>4</sup>.

L'ultima battuta di Faina, sulle note del registro comico, è emblematica per mostrare che si è ormai compiuto il viaggio (dagli Appennini alla Ande, appunto) e la sua integrazione, con l'annullamento di quelle barriere che gli impedivano di vivere pienamente la propria vita.

Un altro testo teatrale, *Mémoires da Carlo Goldoni* di Maurizio Scaparro e Tullio Kezich, mette in scena l'illusterrissimo uomo di teatro, nel momento in cui ormai vecchio ripensa al suo viaggio tra la Venezia natia e la Francia inospitale. Nei suoi ricordi rende vita a Anzoletto protagonista della sua ultima commedia veneziana, *Una delle ultime sere di Carnovale*, che diventa l'incarnazione della sua nostalgia. Anzoletto si esprime quasi sempre in dialetto, contrariamente al protagonista Goldoni:

ANZOLETO Cossa dìsela mai? Mi scordarme de sto paese? De la mia adoratissima patria? Dei mii paroni? Dei mii cari amici? No xé questa la prima

<sup>4</sup> C. Lucarelli, *Tenco a tempo di tango*, Fandango libri, Roma 2007, p. 42.

volta che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia, scolpìo nel cuor<sup>5</sup>.

Al veneziano, lingua dell’infanzia e lingua del teatro, il testo affianca l’italiano e il francese. Le tre lingue, due appartenenti alla diglossia del protagonista e l’ultima lingua della patria di accoglienza e lingua dei *Mémoires*, sembrano essere in conflitto, perché portano con sé un peso culturale, emotivo e politico. Sono gli statì d’animo di un Goldoni ormai vecchio e in preda ai fantasmi dei ricordi che si alternano esprimendosi con la lingua che li ha generati. La genesi dei *Mémoires* in francese e l’esigenza di integrare la lingua di Parigi sono espresse attraverso il litigio di Goldoni con il suo *alter ego*:

ANZOLETO Ma mère me mit au monde presque sans souffrir, sono nato senza strilli. [...]

GOLDONI Ah, vorresti aiutarmi per il francese? (*Riflette*) Ma tu sei italiano come me.

ANZOLETO Quello della lingua xé un problema che venirà dopo.

GOLDONI No, no, subito viene, subito. Scrivi! Scrivi! Qualcuno che se ne intende mi ha raccomandato di scrivere *en français*. Oggi se scrivi *en italien* non ti legge nessuno; se vuoi vendere un libro, deve essere nella lingua che leggono tutti quanti. *En français!*<sup>6</sup>

Una delle scene più toccanti del testo è proprio quella in cui Goldoni spiega il suo modo di combattere la nostalgia, attraverso una specie di cantilena che si inventa e al cui suono si lascia andare per trovare la pace dell’anima: è un viaggio linguistico che ripercorre la sua storia, come una filastrocca che disegna il suo destino:

GOLDONI Dove xelo più sto balar, sto cantar, sta zoventù? Dove xelo el teatro dove se parla come per le calli e i campielli? Tutte le volte che qui a Parigi sento il mio spirito turbato per qualche ragione, prendo una parola del mio nativo dialetto, la traduco in toscano e in francese, e già alla terza o quarta parola io sogno...

Ancùo, oggi, aujourd’hui  
Zoventù, gioventù, jeunesse  
Venesia, Venezia, Venise...<sup>7</sup>.

Il Carlén, Faina, Goldoni: questi personaggi si allontanano dalla patria

<sup>5</sup> T. Kezich, M. Scaparro, *Mémoires da Goldoni / En relisant les Mémoires de Goldoni*, PUM, Tolosa 2012, p. 30.

<sup>6</sup> Ivi, p. 38.

<sup>7</sup> Ivi, p. 78.

e adottano una nuova lingua. Una riflessione di Silvia Contarini, in riferimento alla lingua di adozione dei nuovi scrittori italofoni, mette in evidenza la rabbia nell'accogliere il nuovo idioma, ma anche la speranza del futuro che si esprime con una lingua altra che non quella degli affetti.

Osserva il poeta di origine algerina Tahar Lamri che per lui scrivere in italiano è stata una rinascita «molto dolorosa, tesa comunque verso la libertà, perché se è vero che la lingua materna protegge, quella straniera libera e dissacra», cogliendo così le potenzialità dissacratoria e liberatoria dell'alterità e della creazione<sup>8</sup>.

Il viaggio del migrante non è però la sola situazione che rappresenta l'incontro delle lingue. Un “luogo” propizio allo scambio linguistico è da sempre la guerra: qui il viaggio è una condanna, ma per chi ritorna è anche la presa di coscienza di un altrove e il confronto con l'ignoto. La prima guerra mondiale, soprattutto, è stata l'occasione di un forte arricchimento linguistico e del passaggio da una dialettofonia esclusiva e una conoscenza, pur superficiale, di una lingua comune. Vedremo, però, che il ritratto che alcuni romanzi propongono del soldato confrontato alla lingua nazionale non va in questo senso.

### *3. Le lingue e non lingue della guerra*

Il personaggio del brigante Stocchino, drammatizzato dal romanzo di Marcello Fois *Memoria del vuoto* è un esempio interessante dell'adattamento linguistico nei campi di battaglia e nelle trincee. A due riprese il ribelle Samuele va in guerra: in Libia e poi, richiamato per la Grande Guerra. È in occasione del primo viaggio, che la *parole* cambia nazione e cultura, costretta dall'esigenza della comunicazione oltre confine:

– Tu a me cane ignorante non me lo dici! – aveva sibilato.  
E forse quella era stata la prima e la più lunga frase in italiano che avesse mai pronunciato... Fizzu ‘e bagassa!<sup>19</sup>

Nel romanzo di Fois, ove ancora una volta lo scrittore si affida a una polifonia di voci narranti che orchestrano il racconto delle gesta all'interno di una tragedia greca (scandita da invocazioni, corifei e cori), la presenza della lingua sarda è forte, e sicuramente più azzardata che

<sup>8</sup> S. Contarini, «*Lingue, dialetti, identità. Letteratura dell'immigrazione*», in *Particularismes et identités*, cit.

<sup>9</sup> M. Fois, *Memoria del vuoto*, Einaudi, Torino 2006, p. 57.

altrove, con intere pagine dalle sonorità aspre ed ermetiche. La comunicazione in sardo, tra i commilitoni, diventa esigenza di sentirsi vivi, nell'impossibilità di capire le ragioni che li spingono a combattere per la nazione italiana:

Comunque parlare in sardo per molti soldati è l'unica possibilità di comunicare. Comunicare non compresi da tutti gli altri, ma non per volontà di gruppo, non solo per quella: anche, ma soprattutto per mancanza di un'alternativa. Agli ufficiali continentali questo parlare incomprensibile sembra silenzio, ma silenzio non è, è brusio costante, è parlata a fior di labbra che sta sotto, nei gangli delle posizioni offensive, fa bordone al tartagliare delle mitraglie...<sup>10</sup>.

Il non parlare in italiano è, per gli altri, un non parlare *tout court*, l'equivalente dello stare zitti, perché non attua il fine della parola, la comunicazione. I racconti di guerra di Samuele, espressi in italo-sardo non trovano però la via dell'espressione piena:

Perciò tutto quel pensiero resta come custodito tra la testa e il petto, reso paralitico dalla carenza del linguaggio. Ma ugualmente pulsa. E genera l'imbarazzo di chi non conosce il nome di una cosa<sup>11</sup>.

E infatti Stocchino non lascerà mai la sua lingua, non abbandonerà mai la sua appartenenza culturale. Quando tornerà dalle trincee, eroe decorato, la lingua sarda sarà solo apparentemente mutata, perché il latitante che è diventato e il bandito che diventerà lasceranno dei messaggi in italiano, in una lingua sgrammaticata e influenzata dal lessico bellico (si parla di paga, di avversari, di condanna). Ma in fondo non c'è stato mutamento dopo l'incontro con la guerra, perché lo attende un'altra missione, la vendetta, che lo porterà alla sua perdita, e se la lingua di Samuele ha viaggiato, insieme col personaggio, non si è lasciata contaminare da altre lingue o da altre culture<sup>12</sup>.

Un altro esempio di personaggi “in guerra” è tratto da un romanzo che non è noto come esempio di letteratura plurilingue, *L'Ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli. Benché l'autore sostenga di scrivere esclusivamente in lingua italiana per la sua completa monoglossia, *L'Ottava vibrazione* è un romanzo inedito rispetto alla norma, in quanto unisce,

<sup>10</sup> Ivi, p. 109.

<sup>11</sup> Ivi, p. 62.

<sup>12</sup> Questa vicenda è esattamente speculare a quella di un altro episodio noto della letteratura “sarda”: l'evoluzione del protagonista in *Padre padrone* di Gavino Ledda, che parte dall'analfabetismo e il monolinguismo alla conoscenza di una lingua che lo porterà ad una radicale trasformazione.

senza fonderle, un numero significativo di lingue diverse. Esse appaiono in modo volutamente artificiale, si incrociano e non si intrecciano, sono tradotte quasi sistematicamente in italiano o messe semplicemente tra parentesi, lasciando al lettore la possibilità di immaginare i discorsi per esteso. Si tratta di un plurilinguismo commentato secondo una tecnica già sperimentata dall'autore.

Massaua ha tre nomi. Per gli Italiani è così, Massaua, con la *u* che picchia forte sui denti e va a schiacciarsi decisa su una *a* profonda, che apre la bocca. Perché non è una sola, quella *u*, sono quasi due, ricordo della doppia *v* degli egiziani [...] Per gli abissini della costa è Mitz'wā, in arabo, spezzata a metà e soffiata fuori, alla fine, come una boccata di kif, o anche Met'suà, in tigrino, più morbido e netto, all'africana.

Il confronto tra le lingue è una costante del libro, un'espressione del caos e degli incontri/scontri che si formano tra tutte le popolazioni sottomesse dalla colonizzazione italiana e tra gli italiani stessi, in fondo poco convinti della loro presenza in Eritrea.

I commenti dei soldati, delle donne, del microcosmo che si forma intorno ai militari sono espressi così con tutti i suoni dei dialetti italiani e africani, fino a creare una sorta di sottofondo rumoroso, che alla fine scoppierà nel tumulto e nelle grida della battaglia di Adua. Ne nasce un brusio vocale non accordato e cacofonico parallelo alla musica che apre il romanzo e che ne diventa uno dei *Leitmotiv*, come un presagio di morte: «Era una musica rapida e ossessiva, le stesse battute si ripetevano all'infinito, si rincorreva, si accavallavano quasi [...]»<sup>13</sup>.

Il bilinguismo è una caratterizzazione di alcuni personaggi, che fuggono da un segreto, un'ossessione, una follia e questa fuga si esprime nella schizofrenia linguistica. Ahmed, che scopre la sua omosessualità, non riesce a trovare le parole, prese in prestito da due lingue:

In tigrino quella parola non c'è. Sì, certo, c'è *rogùm*, ma significa un'altra cosa, strano, strambo, anche maledetto; [...] In arabo quella parola c'è. Ahmed non vorrebbe pensarla ma si obbliga a farlo, anche se lo fa star male. Ma'būn, pensa, poi scuote la testa, no, pensa, no, mormora [...]<sup>14</sup>.

L'ufficiale pazzo Flaminio, da parte sua, non può esprimersi in francese, lingua dell'infanzia, quando la sua perversione lo porta a ricercare le immagini di morte che sole possono portarlo al piacere sessuale:

<sup>13</sup> Fois, *Memoria del vuoto*, cit., p. 12.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 176-7.

Quando pensa, il maggiore Flaminio, lo fa in francese. Ma quando pensa qualcosa di male lo fa in italiano, perché il francese è la lingua di *maman* e gli sembra quasi che lei possa sentirlo<sup>15</sup>.

Solo alla fine la lingua di *maman* viene cancellata, quando ormai è chiaro che l'unico modo per abbandonarsi alla follia che lo stritola è il sangue dei corpi dei soldati inviati al massacro. L'esperienza della guerra e del viaggio in terra lontane gli svelano la sua vera natura e lo separano dalla lingua madre.

In questo concerto di lingue e di suoni che si annullano, come le vite si annullano nel massacro di Adua, un altro personaggio risulta, *a contrario*, fondamentale: il soldato fantasma, Pasquale Sciortino, che non parla mai perché balbuziente e a parlare ha rinunciato da tempo. Di lui vengono riferiti stralci di pensiero, pezzi di frasi che non riescono mai a riunirsi per formare un discorso. Sciortino passa attraverso le varie vicende come un picaro innocente, scampa alla morte della battaglia, a prigioni e fucilazioni, proprio per il suo silenzio. Tra i protagonisti del romanzo è l'unico che, dopo la battaglia, ha un progetto e quindi un domani: ritrovare la donna che lo aveva accolto come sostituto del marito ucciso. Alla fine del romanzo:

Tutte le volte che qualcuno lo fermava, Sciortino faceva quello che aveva sempre fatto, stava zitto (tanto nessuno lo capiva) [...] Lungo la strada aveva rubato quello che gli serviva, che stava tutto in un tascapane, rubato anche quello. C'era una borraccia d'acqua, un pezzo di formaggio, e un casco di sughero. Ma mica per lui il casco, per la piantina di fava che teneva davanti a casa (*piandine, fave e 'mbaccia a la cas'*, pensò Sciortino). [...] Non vedeva l'ora di farglielo vedere, a Sebeticca<sup>16</sup>.

Il suo percorso, la sua “non lingua” è un *unicum* in questo romanzo corale, dove tutti si interrogano, bene o male, sulla loro appartenenza culturale e linguistica. Il romanzo crea, sul tessuto delle lingue e i dialetti, un ritratto frammentato di un'Italia colonialista e non ancora unita a cui la battaglia finale mostrerà il suoi limiti. Nell'impossibilità di parlare, solo Sciortino, che non ha scambiato lingue e opinioni, sembra essere uscito indenne da questa esperienza ed essere il solo a potersi adattare al mondo inospitale abbracciando, in una lingua muta universale, tutte le lingue del romanzo. Una sorta d'implosione, insomma, che si oppone all'esplosione linguistica e all'esplosione propria della

<sup>15</sup> Ivi, p. 168.

<sup>16</sup> Ivi, p. 441.

battaglia. Sciortino passa la guerra e lascia la sua origine, con una nuova e sola parola, Sebeticca (Sebeiti-ka, moglie), che è sinonimo, se non metafora, di casa.

#### 4. Conclusioni

Partendo da un’immagine di base che ipotizzava per il personaggio in viaggio una forma quasi ovvia di creolizzazione, abbiamo voluto verificare, attraverso romanzi e *pièces* significativi nel panorama della letteratura contemporanea, come la figura del migrante o del soldato fossero rappresentate linguisticamente. Se il migrante porta con sé la memoria e l’affetto della lingua madre, e affianca o sovrappone a questa la lingua del paese che lo accoglie, al contrario, la situazione del soldato è lontana da questa esperienza. Nella rappresentazione della guerra, dove si deve sopravvivere, la lingua conta, se ne notano le differenze, si creano delle forme di stigmatizzazione o discriminazione. Il coro, o *kaos*, delle lingue può essere anche metafora del tuono della battaglia, ma le lingue non si affratellano, rimangono separate e non mettono radici.

Questo primo abbozzo di analisi è da considerarsi come il punto di partenza di una riflessione più ampia e sistematica sul “peso” della lingua madre in condizioni di allontanamento, non solo in quanto barriera linguistica, ma come fardello culturale e ideologico, che può impedire a colui che lo porta di liberarsi ed aprirsi a nuove esperienze e a nuovi incontri.