HAL
open science

La poetica del confine nei romanzi “continui” di Luigi Di Ruscio

Carlo Baghetti

To cite this version:

Carlo Baghetti. La poetica del confine nei romanzi “continui” di Luigi Di Ruscio. Scrivere tra le lingue, 2017. hal-01728223

HAL Id: hal-01728223

https://hal.science/hal-01728223

Submitted on 13 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

“This work has been carried out thanks to the support of the A*MIDEX grant (n°ANR-11-IDEX-0001-02) funded by the French Government « Investissements d’Avenir » program”.

La poetica del confine nei romanzi «continui» di Luigi Di Ruscio

Carlo Baghetti

Introduzione

Le affermazioni costanti, tra gli esegeti[1] di Di Ruscio, sono due: che sia uno scrittore dimenticato, questione che a furia di ripeterla diventa sempre - per fortuna - meno vera, e che si tratti di uno scrittore “difficile”. Questa seconda istanza è meno discutibile: Di Ruscio scrive in una lingua molto complessa, magmatica, che subisce repentine impennate, che s’irrigidisce spesso in una tensione inventiva furiosa. La difficoltà delle sue opere non consiste solamente nell’aspetto linguistico, bensì anche nella strutturazione della forma-romanzo, altrettanto fuori dal comune: non esiste nelle sue opere alcun disegno premeditato, lo sviluppo della trama segue traiettorie che sembrano decise all’istante stesso. A volte è l’invenzione linguistica, l’improvvisazione[2] creativa a dettare la direzione da prendere allo scrittore, il quale si trasforma, per l’occorrenza, in un semplice agente, in un tramite di cui la fantasia poetica (in un senso etimologico di ποιεῖν, che lo scrittore ha sempre molto presente) si serve per trovare espressione verbale. Non sembra una casualità, dunque, che Di Ruscio prediliga, tra i vari nomignoli che affibbia al proprio narratore[3], quello di «Verbalizzatore», che da una parte sottolinea il legame tra parola letteraria e il Verbo, ma dall’altra evoca l’immagine umile del compilatore di verbali, aprendo ad un’interpretazione “minore” il riferimento biblico.

La vocazione alla contraddizione, all’ossimoro e al paradosso, evidente fin dal nome con cui il narratore si presenta, è la cifra più importante per avvicinare e comprendere l’opera dello scrittore di Fermo; tale vocazione è talmente costante che si potrebbe parlare di un “paradigma” diruscesco. È proprio a partire da questa prospettiva che qui si avanza l’ipotesi di una “poetica del confine”: un confine inteso in senso fisico, geografico, perché Di Ruscio è cantore della migrazione italiana nel nord Europa, ma anche - e soprattutto - un confine ideale tra le “cose del mondo” colte durante il

[1] Primissimo critico di Di Ruscio fu Franco Fortini che scrisse una prefazione alla sua raccolta d’esordio *Non possiamo abituarci a morire*, pubblicata da Schwarz a Milano nel 1953. Il suo secondo volume, *Le streghe si arrotano le dentiere*, fu introdotto da Salvatore Quasimodo, nel volume pubblicato a Napoli presso l’editore Marotta nel 1966, con poche pagine molto acute e lungimiranti. I suo critici più assidui sono Angelo Ferracuti, Andrea Cortellessa, Massimo Raffaeli, Emanuele Zinato, Paolo Chirumbolo, Giorgio Falco, Antonio Porta, Giancarlo Majorino. Una bibliografia completa di riferimenti è riportata alla fine dell’articolo.

[2] A questo proposito Angelo Ferracuti cita Andrea Cortellessa, che su un suggerimento dello stesso autore contenuto il *Cristi polverizzati* (cfr. nota n. 25), parla giustamente di una «lingua jazzata». A. Ferracuti, *Le realtà* scatenate, in L. Di Ruscio, *Zibaldone*, Pellegrini, Cosenza, 2013, p. 8.

[3] Una premessa molto importante da fare, al fine di non creare confusione, è quella circa lo statuto del romanzo. La definizione che si adatta meglio ai tre romanzi analizzati è quella di “autobiografia romanzata”. Essendo una narrazione che utilizza quasi sempre la prima persona (tra in rari casi dove si passa alla terza), si ha una coincidenza tra narratore e protagonista. Per il regime autobiografico in cui la finzione è calata si riscontra una forte vicinanza tra la vita dei protagonisti e quella dell’autore.

processo ermeneutico che ne trasfigura continuamente il senso. Gli oggetti della conoscenza che Di Ruscio avvicina, che essi siano storici, filosofici, politici, una volta stretti nella *vis verborum* cedono nella loro coesione formale, apparendo spesso il contrario di quanto si mostravano poco prima. Il sintagma "poetica del confine", allude quindi al ruolo che la "poesia" (macrocategoria che nel caso di Di Ruscio risulta adattabile tanto alla prosa quanto alla poesia[4]) gioca nell'indagare a fondo i confini che vi sono tra le *cose* del mondo, e a come le categorie, alla fine, evaporino, svaniscano, oppure cedano, si allarghino a dismisura accogliendo gli opposti al loro interno.

La provenienza di questo "poetare" ha una chiara origine: Di Ruscio, infatti, ha integrato nel suo stile il principio dialettico che informa il pensiero marxista, riferendosi spesso a quei pensatori, Hegel *in primis*, che della dialettica hanno fatto il caposaldo delle loro filosofie[5]. Con la ricerca di una prosa riflessiva, aforistica e ironica, cercando l'equivalenza tra i mezzi e i fini nella sua opera («Essendo la scrittura il mezzo del niente che vuole essere tutto»[6]), Di Ruscio spinge se stesso e la sua opera verso una fondamentale coincidenza tra forma e contenuto: uno stile teso, dinamico e interrogativo, che rappresenta un mondo pieno di contraddizioni. Il segno più evidente che il pensiero dialettico sia la base dell'opera diruscesca è infatti anche questo: se nei suoi periodi lo scrittore propone in continuazione un discernimento della realtà in parti minime e in contrapposizione tra loro, non manca nelle sue opere la ricerca ultima di una sintesi. Come per Hegel «il vero è l'intero», lo stesso vale per Di Ruscio, e la continua disamina del reale non è altro che un tentativo incessante di arrivare a questa *verità*, che il narratore sembra trovare nella sfera pratica e morale, attraverso il suo lavoro di operaio e poeta. Nelle scelte di vita, nel *fare* del protagonista, così come nelle scelte stilistiche dell'autore, si può riscontrare un'esigenza di integrità e un forte tentativo di sintesi che però non cedono mai alle mere ideologie, alle posizioni unilaterali, che, proprio in quanto tali, contraffanno la complessità del reale.

Nell'illustrazione di ciò che si definisce "poetica del confine" si seguirà un progressivo passaggio dalla rappresentazione che l'autore fa degli oggetti a quella che fa del soggetto, analizzando dapprima il modo di rappresentare la Storia; in un secondo momento, il mezzo attraverso cui questa rappresentazione avviene, ovvero il linguaggio; infine, la rappresentazione che il narratore fa di sé stesso e della propria identità.

---

[4] È lo stesso autore a indicare nella lunghezza la fondamentale differenza tra poesia e prosa: «La poesia è una cosa corta, nel romanzo le cose vanno per le lunghe» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 355).

[5] Nato nel 1930, poco scolarizzato, d'origine proletaria, Di Ruscio cresce in un ambiente politico e culturale imbevuto di marxismo. L'atteggiamento critico e ironico che lo caratterizza, lo spinse ad interrogare il sistema culturale di riferimento senza timori e ad iniziare un percorso molto eclettico, tipico di una formazione autodidatta, nella tradizione filosofica precedente. È in questo quadro che emerge in maniera forte l'influenza del pensiero hegeliano, più che marxista, e di altri filosofi (vengono citati, tra gli altri, Nietzsche, Benjamin, Vico, Pascal, Kant, Gramsci, Platone, Socrate). Non v'è dubbio che la presenza più forte sia però quella di Hegel, il quale compare in una citazione in esergo a *Cristi polverizzati*, e che viene citato nei tre romanzi abbastanza spesso. Inoltre, si assiste ad alcuni passaggi, si veda p. 21, che sembrano vere e proprie parafrasi dalla *Fenomenologia dello spirito*.

[6] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 425.

Rappresentazione della storia

Le tre opere raccolte nel volume Feltrinelli *Romanzi*, *Palmiro*[7], *Cristi polverizzati*[8] e *Neve nera*[9], riservano un ruolo centrale all'esperienza che della Storia fa il protagonista, dall'epoca fascista, alla guerra, al dopoguerra, arrivando - in maniera però episodica - a riflessioni sull'attualità italiana[10]. Nel secondo e nel terzo romanzo, il punto di vista riflette una distanza geografica, che è anche una distanza umana e - soprattutto - intellettuale, condizione per certi versi iniziata già prima dell'emigrazione[11].

I romanzi parlano di tre periodi cronologicamente successivi nell'esperienza del narratore. Se *Palmiro* racconta più nel dettaglio il periodo della Resistenza, la vita della sezione comunale del Partito, e fa solo qualche rapida allusione al desiderio di fuga dall'Italia, in *Cristi polverizzati* la fuga diventa reale: siamo di fronte a un romanzo estremamente mobile, in cui si raccontano più nel dettaglio gli anni dell'avanzato dopoguerra, in cui il protagonista e un suo commilitone, tale Moscatritata, attraversano in lungo e in largo, ma con poca fortuna, una penisola ancora devastata dalla guerra e culturalmente arretrata, prima di prendere la decisione di lasciare l'Italia. L'ultimo romanzo, invece, *Neve nera*, si concentra soprattutto sugli anni norvegesi del protagonista.

Se la "poetica del confine", per ovvie ragioni, si presta a spiegare con maggiore efficacia l'opera che parla più estesamente di questo passaggio da un paese all'altro, la storia dalla metà degli anni Trenta al 1957, entra in maniera prepotente in tutte le sue opere.

Caratteristiche comuni ai tre romanzi è l'atteggiamento che il narratore ha nei confronti della narrazione storiografica. Nella prima pagina di *Palmiro* l'autore prende la parola, in una sorta di introduzione senza titolo, e definisce alcune delle costanti che caratterizzano la propria opera. Le poche pagine sono firmate e datate («Oslo, febbraio 1986»), quasi trent'anni prima della pubblicazione del volume Feltrinelli. Di Ruscio definisce il suo atteggiamento come "ironico", un concetto fondamentale da cogliere per avvicinarsi correttamente e comprendere la sua disposizione critica e non ideologica nei confronti della materia narrata. Questa citazione può essere utile per capire in che modo approcciare la sua narrazione storica, nonché un primo passo verso la definizione della sua poetica:

> «E poi, tutto a un tratto mi accorsi che non avevo più maestri e dovevo ammaestrarmi in questo mondo da solo e divenni "ironico" profondamente.

---

[7] La prima edizione del testo, con una prefazione di Antonio Porta, è la seguente: Luigi Di Ruscio, *Palmiro*, Il lavoro editoriale, Ancora, 1986. Dal 1996 al 2011 è pubblicato da Baldini&Castoldi di Milano, poi da Ediesse di Roma.

[8] Prima edizione: Luigi Di Ruscio, *Cristi polverizzati*, Le lettere, Roma, 2009.

[9] Prima edizione, con un titolo leggermente diverso: Luigi Di Ruscio, *La neve nera di Oslo*, Ediesse, Roma, 2010.

[10] In *Cristi polverizzati* e in *Neve nera* si trovano riferimenti a Massimo D'Alema e Silvio Berlusconi.

[11] «Io personalmente sono partito molto prima di emigrare, ero già straniero, strano, non sapevo dove piazzarmi, per colpa della mia mania d'iscrivere le poesie ero guardato come oggetto strano, curioso e anche scandaloso, facevo una cosa che non doveva riguardarmi, con una lente d'ingrandimento guardavo le formiche, erano veramente draghi, come scrisse Pound, un urlo si esprimeva in un italiano del tutto anormale, se scrivi della morte devi trovare un linguaggio ben morto, se scrivi del nascere devi trovare linguaggio allo stato nascente pieno e strapieno di vita futura ancora del tutto inesistente» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 382).

> […] E questa è la definizione dell'ironia trovata nell'enciclopedia delle scienze filosofiche: l'ironia è il giocare con tutto; questa soggettività non tiene nulla per serio, manifesta sì serietà, ma subito di nuovo la distrugge, ed è capace di trasformare il tutto in parvenza»[12].

La visione della storia come lineare, formata da eventi scomponibili e analizzabili, risulta agli occhi dell'autore una falsificazione degli storici asserviti ad un discorso dominante. Ciò che viene proposto nelle pagine diruscesche coincide con una visione "espressionista" della storia[13], in cui si ha la compresenza del passato, con il presente e il futuro; una rielaborazione in chiave narrativa del passato, per facilitare una comprensione globale più prossima a quanto è stato, rispetto alle ricostruzioni mistificatorie delle versioni ufficiali[14]. Al narratore sembrano essere ben note le teorie sulla filosofia della storia espresse da Benjamin, dove il passato si ordina secondo il «sole che sta salendo nel cielo della storia»[15] e appare chiaro il compito a cui è chiamato, ovvero di «passare a contropelo la storia». Nella citazione che segue, l'autore fa mostra di aver introiettato questo precetto benjaminiano ed evoca alcuni elementi che possono dirsi funzionali alla poetica del confine:

> «Adoperare una serie di documenti per tracciare una storia tutta inventata, il reale sembrerà assurdo e l'assurdo sembrerà reale, la storia non dovrebbe correre sulla stessa lineare trama ma dovrebbe essere come una carta geografica dove passato presente e futuro sono esposti simultaneamente […]. Il sottoscritto era convinto che la cosa più era inventata e più era vicina alla realtà, il poeta inchioda[16] la verità proprio perché è al di fuori di ogni problematica del vero e del falso»[17].

È chiaro che un atteggiamento del genere, nel clima italiano del dopoguerra, non risultava in linea con le idee del partito, che lo accusava infatti di avere posizioni

---

[12] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 21.

[13] Colgo, decontestualizzandolo, il suggerimento da Frasca (in Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, Meltemi, Roma, 2005, p. 316), per descrivere l'atteggiamento nei confronti della storia, ma invito alla cautela per qualsiasi altro accostamento tra Frasca e Di Ruscio.

[14] A questo proposito, ecco un'altra polarizzazione offerta in *Cristi polverizzati*: «Certamente gli storici non si preoccupano dello stato di salute degli storicizzati, hanno altro da pensare loro, comunque, con la liberazione aumentarono subito, moltiplicandosi, le malattie veneree. Ma scusami, caro scrivente, perché interrompi la narrazione e ti metti a baccagliare con gli storici? Il motivo è semplicissimo, il narratore racconta il particolare, lo storico invece racconta come i fatti sono avvenuti in generale e il generale con il particolare non si combinano mai» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 183). Il narratore diruscesco è profondamente convinto della funzione del poeta nella comprensione della storia, tanto da affermare: «Noi poeti vediamo cose che voi spettatori di merda non vedrete mai se io poeta non ve le indico tutte» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., pp. 83-84).

[15] W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino, [1962] 2014, p. 79.

[16] Si noti che Di Ruscio ha lavorato per trent'anni alla Christiania Spigerverk, una fabbrica di chiodi, che egli definisce «la instancabile fabbricazione [*sic*] dei chiodi cristiani» (p. 421). Il sostantivo "chiodo" e il verbo "inchiodare" sono molto frequenti nelle tre opere raccolte nel volume edito da Feltrinelli e l'azione principale del poeta, secondo l'autore, dovrebbe essere quella di "inchiodare" il reale all'interno dei propri versi («era difficile anche per Mannucci trovare il verso che inchiodasse il reale come inchiodarono Cristo in croce» [p. 238]), o addirittura la *verità* («il poeta inchioda la verità proprio perché è al di fuori di ogni problematica del vero e del falso» [p. 350]).

[17] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 350.

anarchiche[18]; i suoi romanzi diventano spesso un affresco del penoso rapporto tra il narratore e la dirigenza comunista, dipinta spesso in maniera irriverente[19]. Nella poetica del confine che l'autore costituisce procedendo di romanzo in romanzo, la posizione assunta è sempre quella della frontiera opposta: il punto di osservazione è distante, alieno, addirittura alienato, come egli sottolinea in *Neve nera* («La cosa è scusata, proviene da uno straniero, strano, estraneo, stranito, estraniato»[20]).

Questo atteggiamento, allo stesso tempo ostentatamente irriverente e profondamente critico, si applica a tutto: il dubbio allarga la linea di confine tra i fascisti e gli antifascisti durante il tempo della guerra[21], tra i fascisti e partigiani durante la Resistenza, e tra i vecchi fascisti e i comunisti negli anni del dopoguerra, mantenendo però un costante posizionamento a sinistra. L'azione del narratore in questa erosione dei margini è continua, puntando sulla valorizzazione di personaggi caratterizzati da una totale assenza di eroicità codificata e attaccando i simboli ufficiali della Resistenza e della cultura antifascista. Gli esempi potrebbero essere moltissimi, ma se ne selezionano qui solamente due: il primo che ritrae gli *habitués* ebbri di una taverna, indicati come i veri e «unici» antifascisti, da sempre convinti e dotati di riferimenti culturali persino più ampi degli intellettuali ufficiali del Partito; il secondo esempio, è un attacco ai danni alla coppia di scrittori Viganò e Melluschi[22], considerati dalla critica di sinistra, secondo il narratore, portavoce della resistenza: vengono qui messi in ridicolo e accusati addirittura di essere fascisti.

> «L'osteria era l'unica zona franca d'Italia e più la sbornia era alta e maggiormente l'antifascismo aumentava in un odio terribile: […], Matteotti, Bordiga, Lenin, Stalin, Terza Internazionale; c'erano chi custodiva una fotografia, una pistola, un pugnale, erano completamente isolati, cellule perse, muratori, falegnami, cocciari»[23].

E il secondo:

---

[18] In tutti e tre i testi che compongono la raccolta, il narratore fa riferimento all'accusa di anarchismo che più volte gli era stata mossa, oltre a quella di individualismo e populismo che solitamente l'accompagnavano. Tratto da *Cristi polverizzati* il sintagma che in varianti pressoché identiche torna negli altri testi: «A ventitré anni la mia prima raccolta, prima stroncatura da parte della moglie dello storico dell'università di Urbino ed anche addetto alla cultura marchigiana del partito comunista, venni accusato di populismo, individualismo e anarchismo» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 215).

[19] «La rivoluzione la fa chi non ha nulla da perdere e i nostri dirigenti con la loro vita borghese hanno tutto da perdere. Togliatti ha una villa piena di libri, se viene lo scoppio correrà il pericolo che scoppino anche i libri» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 28).

[20] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 446.

[21] Significativo quanto dice in questo passaggio: «Quasi tutti i fascisti divennero antifascisti come niente fosse, sparirono come niente fosse anche i cappellani del fascio, preti che avevano sul cappello da prete ricamato un bellissimo fascio d'oro». (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 178).

[22] Renata Viganò (Bologna 1900 - Bologna 1976) è conosciuta soprattutto per il romanzo neorealista *Agnese va a morire* (Einaudi, 1949). Il riferimento a Melluschi, invece, rimane misterioso.

[23] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., pp. 38-39.

> «Ecco la Viganò così brutta e spettinata e trasandata […]. Ero accusato di tutti i peccati e anche dei peccati opposti. […] Rimanemmo davanti alla porta aperta e comparve Melluschi, […] cominciò a farmi una bella predica. Non si capisce perché hanno dato il premio dell'Unità[24] proprio a te […]. Premiare poesia senza più regole metriche, senza il minimo senso armonico, eliminata anche la punteggiatura e le lettere maiuscole, questa libertà d'iscrivere qualsiasi cosa, questa cacofonia e cacosmonia (sic), calpestato ogni senso del bello, c'è solo la fredda speculazione e nello stesso tempo la disorganizzazione voluta come nel negroide jazz. […] Non ci saremo mica sbagliati, questi sono comunisti o fascisti?, domandai. Se ne vada, se ne vada, e ci sbatté la porta in faccia»[25].

Questione linguistica

Il secondo brano riportato ci conduce al punto successivo della riflessione qui affrontata, quello sul linguaggio. Di Ruscio considera centrale il discorso sulla lingua, per due motivi: il primo consiste nella sostanziale identità che egli riscontra e ricerca tra forma e contenuto, significato e significante; il secondo, pertiene all'importanza data alla scrittura come mezzo per dominare il caos e renderlo intelligibile. Nelle pagine finali di *Palmiro* questo concetto è espresso in maniera evidente, ma soggiace a tutta la sua opera:

> «Tutte le razze del mondo dovranno specchiarsi in questo alfabeto, queste lettere hanno qualcosa di sacro, quando vedo una pagina scritta sembra che d'un tratto crei un vortice sacro, scrivi una pagina perfetta ed è come cambiare il mondo o capirlo come mai era stato capito, tutto bisogna scrivere, quello che non riesci a scrivere è il caos, se un Dio esiste, solo lui riuscirebbe a capire tutto senza bisogno di scriverlo»[26].

Caratteristica altrettanto presente nelle opere dello scrittore marchigiano è quella di un processo associativo (più o meno logico) di aspetti diversi della realtà. Si ha, in Di Ruscio, una tendenza alla visione organica e sistematica della realtà, per cui ogni elemento si associa ad uno simile e si contrappone al suo corrispettivo antitetico. Questo meccanismo funziona anche, e soprattutto, con il linguaggio. Inteso come mezzo, è espressione di una parte; essendo le parti diverse non possono tutti servirsi dello stesso linguaggio. Ne consegue che fascisti e antifascisti non possono esprimersi con la stessa lingua; la lingua insegnata a scuola non può essere la stessa di quella parlata nel vicolo; l'italiano non è la stessa lingua se lo consideriamo nella sua forma scritta o nella versione orale. Conseguenza evidente di questa posizione dell'autore, il narratore si esprime attraverso un idioletto fortemente caratteristico: ricorre deliberatamente

[24] Effettivamente Luigi Di Ruscio ricevette il Premio dell'Unità nel 1953 da una giuria presieduta da Quasimodo.
[25] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., pp. 267-268.
[26] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 129.

all'errore, calca la propria scrittura su moduli improntati ad una forte oralità, adotta una serie di figure retoriche e di stile (tra cui: anacoluti, analessi e prolessi sono facilmente codificabili, ma vi è un ampio ricorso al lapsus, all'errore volontario ortografico e sintattico, frasi sospese nel vuoto, eccetera) che rendono la sua azione linguistica, attraverso i tre romanzi, ma in *Cristi polverizzati* si registra un picco, un atto militante contro ciò che rappresenta la norma ortografica e sintattica, in virtù di un atteggiamento più libero e spontaneo.

Questa opposizione tra norma e spontaneità viene tradotta anche in una situazione narrativa più volte evocata, quella in cui il protagonista, bambino, viene picchiato dal maestro del regime con il *Corriere della sera*, a causa del continuo ricorso al dialetto nei suoi temi scolastici. In questa contrapposizione, maestro fascista *versus* bambino, Di Ruscio cala un gioco di ruoli ben più vasto, quello di una lingua illustre e raffinata che si presta alla menzogna contro una lingua "stritolata, inceppata e caotica", ma che consente di esprimere la «verità», forse proprio il funzione della propria capacità mimetica:

> «Tutte le storie raccontate in maniera tanto diversa ed opposta, la menzogna del maestro espressa con un italiano illustre, dall'altra parte la verità che mi raccontava nonna con un linguaggio straziato che si sarebbe prestato solo all'irrisione, così ho intuito prestissimo che i linguaggi illustri, raffinati, aulici sono i linguaggi della menzogna, la verità si esprime con una verbalizzazione stritolata, inceppata e caotica, una verbalizzazione straziata»[27].

A partire da questa prima polarizzazione maestro/bambino, seguono una serie di associazioni che dividono nettamente il mondo in due visioni apparentemente opposte e inconciliabili. La lingua della menzogna insegnata a scuola si oppone al dialetto parlato nel vicolo; la prima possiede un'ortografia normalizzata e normalizzante, il secondo vive la dimensione che potremmo chiamare della "*parole*", sulla scorta di De Saussure[28]. A queste prime polarizzazioni, segue la contrapposizione tra i personaggi, il maestro espressione della prima, la nonna espressione della seconda, *weltanschauung* che divergono su questioni fondamentali, quali la razza o il comunismo.

Emigrato e isolato in Norvegia, luogo dove l'italiano è poco parlato[29], riconoscendosi inoltre come appartenente al campo che si oppone alla norma, il narratore è il depositario di una lingua in via d'estinzione, soprattutto a causa dell'influenza standardizzatrice della televisione. Il narratore vede nel "Carosello" il pericoloso veicolo di un'omologazione linguistica che tende a cancellare le sfumature del diverso, rendendo tutto pericolosamente uguale e banale. Ad ogni ritorno nel luogo

[27] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., pp. 172-173.
[28] F. De Saussure, *Cours de linguistique général*, Payot, Losanna-Parigi, 1916, trad. it., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 2009 [1967].
[29] Questa circostanza allontana Di Ruscio da altre narrazioni di emigrazione poiché a Oslo manca quasi completamente l'apporto di una comunità italiana o italofona.

d'origine, egli si accorge di essere il depositario di una lingua cristallizzata, ormai caduta in disuso tra i parlanti, che hanno assunto un modo di parlare imitativo e non più creativo. È a questo punto che avviene un ennesimo cambio di segno, dall'elogio per l'oralità, ecco che solo nelle carte e nella scrittura egli ritrova la "sua" lingua, il solo modo per farla continuare ad esistere:

> «Poi mi accorsi che la gente non solo non parlava più in dialetto, ma parlava una lingua stranissima. Ma che stanno dicendo? A cena mi fu rivelato il mistero. C'era la televisione accesa, ecco il Carosello, per la madonna, non sanno più parlare, parlano tutti come il Carosello, il tutto era diventato una stronzata. Ulisse ritorna ed Itaca è sparita e posso ritrovarla solo qui quando scrivo»[30].

La questione identitaria

A questo punto si può introdurre l'ultima riflessione, che il narratore compie su sé stesso e sulla sua posizione nel mondo, che rappresenta il momento sintetico della continua catena di contrapposizioni presenti nelle opere: l'identità personale e professionale. Si può dire che la questione identitaria rappresenti nell'opera di Di Ruscio il primo, istintivo, nodo problematico. Essendo la letteratura un mezzo di esplorazione del reale, inteso nella sua accezione più vasta, l'autore non può che partire dal mettere in causa il proprio narratore, la sua provenienza e il suo modo di esprimersi: la riflessione sull'Italia, l'italianità e l'"italicità", con i loro corrispettivi nel procedere antifrastico che caratterizza la scrittura di Di Ruscio, la Norvegia, la "norvegicità" e il "norvegico", è continuamente presente nelle pagine dell'autore[31].

L'emigrazione del 1957 rappresenta una netta cesura nella vita tanto dell'autore quanto dei protagonisti dei romanzi. Da questo momento in poi, il suo essere italiano comincia a cedere il posto ad una nuova identità, quella norvegese, che con il tempo assume sempre più problematicità[32]. La riflessione sull'identità è centrale soprattutto nell'ultimo testo presente nel volume, *Neve nera*, in cui il protagonista narra più nel dettaglio l'esperienza della migrazione. Proprio nelle prime pagine di questo romanzo egli dedica una riflessione alla condizione di migrante e alle ripercussioni linguistiche che questa ha, lasciando il soggetto in una condizione di medietà:

> «In ogni caso la narrazione degli avvenimenti in Oslo si farà complicata per la questione linguistica, il narratore può adoperare solo la lingua italica e qui il tutto si esprime in norvegese lingua che io capisco alla perfezione però della lingua norvegese io sono per metà analfabeta nel senso che leggo e

[30] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 197.

[31] Facendo una ricerca nel formato digitale del testo del solo prefisso "ital-", questo compare ben 387 volte in 473 pp. Si tratta di una semplice statistica, ma che può dare un segnale sulla presenza di questa tematica nelle opere.

[32] «Ed è già complicatissimo il problema della nostra identità, siamo troppe cose, io sono piceno, italico, europeo e appartengo ad un certo universo siamo troppe cose per essere fanatici, trovare l'unità di se stessi è difficile, il caos di una identità che ha per centro queste continue scritture» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 143).

parlo alla perfezione il norvegese ma non lo so scrivere, al contrario, l'italiano lo leggo e scrivo molto bene ma lo parlo ormai molto male»[33].

L'aggettivo "italiano" viene impiegato per indicare un carattere negativo e, in un'intervista al figlio Adrian, che Ferracuti riporta nell'introduzione del volume, si riporta la convinzione dell'autore che «sposare un italiano a quei tempi per una norvegese era come sposare un arabo musulmano oggi»[34]. Attraverso[35] il personaggio della moglie Mary, il protagonista veicola il concetto di subalternità a cui gli italiani erano costretti a sottostare; sposare un italiano viene letto all'interno di una più ampia stravaganza della ragazza, che i genitori sottolineano affermando che «il male di *suo* marito non è che è comunista ma che è italiano»[36]. L'emigrazione è in Di Ruscio sempre considerata su entrambi i fronti, quello di arrivo e quello di partenza, e anzi la sua identità d'italiano si costruisce e solidifica proprio grazie all'incontro con la lingua e le usanze norvegesi[37]. La condizione di migrante si affaccia continuamente nella sua opera anche se il narratore tratta argomenti distanti da questa precisa questione. Di Ruscio offre un'immagine abbastanza chiara di cosa voglia dire essere un italiano nel nord Europa all'inizio degli anni Sessanta, anche se non si tratta del tema principale della sua narrazione. Il protagonista subisce nella fabbrica dove lavora le continue ironie dei colleghi per il fatto d'essere italiano nonché poeta, affibbiandosi, tra gli altri epiteti, quello di «poeta spaghettaro», che ricalca una serie di luoghi comuni sull'italianità ampiamente diffusi e testimoniati anche da altri autori migranti[38].

Altrettanto importante nella definizione del sé è l'identità professionale. Come per il precedente, anche in questo caso il narratore diruscesco presenta una forte dicotomia: quella di poeta ed operaio. Il primo livello di corrispondenza è quello tra poeta-italiano e operaio-norvegese, infatti, l'ordine dei termini non è casuale: l'avventura siderurgica del narratore comincia solo dopo l'emigrazione in Norvegia e proseguirà lungo tutta la sua vita; l'identità di poeta, al contrario, è ben presente e forte fin da subito nel protagonista, che descrive il proprio approdo alla letteratura come una questione non innata e la colloca verso la fine della dittatura fascista, un periodo contraddistinto dalla riscoperta della libertà, sentimento che anima la poesia nella visione dell'autore, sia quando giunge inaspettata come alla fine della guerra, sia quando diventa obiettivo da conquistare[39]:

---

[33] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 394.

[34] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 13.

[35] Alcuni riferimenti sugli italiani in Scandinavia potrebbe essere utile J.J. Marchand (a cura di), *La letteratura dell'emigrazione*, Torino, Fondazione Agnelli, 1997.

[36] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 407. Corsivo mio.

[37] «Viaggiare è utilissimo non per capire il paese dei viaggi, ma per capire meglio il paese in cui vivi. Il problema della mia identità: un sottoscritto italiano che però ha vissuto in Italia per solo anni 27 e gli ultimi 43 anni li ha vissuti in Norvegia sprofondando continuamente nella propria italianitudine». (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 403).

[38] Si pensi anche a Carmine Abate, *Il muro dei muri*, Lecce, Argo, 1991, che aveva rappresentato i lavoratori italiani in un paese straniero (la Germania) e il modo in cui venivano stigmatizzati.

[39] Per questa seconda interpretazione si consideri questa citazione: «Non si è poeti perché abbiamo avuto doni speciali, si è poeti perché ci hanno sbattuto sul punto giusto per rifiutare tutto quello che si deve rifiutare per scrivere quelle poesie che non hanno scritto per non doversene vergognare, una specie di attività monastica senza la tranquillità dei

> «Uno non nasce poeta, diventa poeta sapendo approfittare delle smagliature della rete metallica e ci fu un periodo della mia vita che non c'erano più reti metalliche di sorta, gli spazi erano infiniti […]. Ero quindicenne e per puro caso ebbi la gioia di leggere Ossi di seppia per la prima volta»[40].

Abbiamo parlato di un primo livello di corrispondenza tra l'identità nazionale e professionale, resa possibile dall'emigrazione[41], ma il processo di polarizzazioni non si arresta a questo livello, rimanendo attivo lungo tutto *Neve nera*: il protagonista vive questa duplice natura in luoghi diversi della capitale norvegese, la casa e la fabbrica. Questi due luoghi innestano nel romanzo una nuova serie di corrispondenze, la fabbrica viene vissuta come un inferno, mentre la casa come il luogo delle muse, e giustamente si conferisce alla moglie Mary proprio questo ruolo ispiratore. Il luogo di lavoro viene vissuto come quello della mortificazione del corpo e della mente, un posto in cui l'uomo dimentica sé stesso e si avvicina alla condizione animale[42], mentre la dimensione domestica un luogo di libertà, seppur in uno stato di costrizione all'interno dello studio dove si dedica alla scrittura dei suoi «romanzi continui»[43]. La scrittura serve a vendicare l'inferno della fabbrica, e più volte lo scrittore associa l'idea della scrittura a quella della militanza, immaginando dietro le sue spalle, seduto al tavolo da lavoro, i suoi compagni in tuta blu: l'attività poetica gli conferisce la capacità, ma anche la responsabilità, di guidare la battaglia alla testa della classe operaia.

Le scelte lessicali rendono ancora più evidente lo spazio che egli affida all'attività di scrittura: nel suo idioletto, come notato da Cortellessa nella *Postfazione*, Di Ruscio utilizza il verbo "iscrivere", piuttosto che "scrivere", lasciando sempre aperta la doppia possibilità di un ipercorrettismo d'origine regionale, oppure del senso primo di "incidere un'iscrizione"[44] a futura memoria. Un altro verbo che viene spesso impiegato per descrivere l'atto della sua scrittura ed è quello di "mitragliare". La citazione scelta è anche un esempio di come creazione linguistica e rappresentazione della realtà viaggino di pari passo influenzandosi mutuamente:

---

monasteri, una poesia continua è difficile scriverla figuriamoci i romanzi continui, quindi niente casa di tolleranza, niente seghe» (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 252).

[40] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 179.

[41] «Non facevo altro che sognare fughe continue, ero affascinato dalla lettura del Conte di Montecristo, rimasi sempre affascinato dalla fuga, di quelli che sono scappati, che non hanno aspettato inutili ultime speranze, che hanno visto nei propri simili quello che sono veramente e hanno visto nella morte quello che veramente è la morte, e hanno voluto vivere nonostante tutto». (L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 158)

[42] Per comprendere ancora meglio l'assoluta vicinanza tra prosa e poesia nella produzione di Di Ruscio, ecco alcuni versi famosi che parlano delle condizioni "bestiali" della fabbrica: «chiudere un porco vero nel reparto / non un porco normale / un porco insomma un maiale insomma / chiuderlo nel reparto per otto ore / vediamo come reagisce l'associazione protezione animali / vediamo come reagisce a questa estrema crudeltà il maiale / schianta strozza impazzisce si indemonia / vediamo ancora se è commestibile / vediamo se il sistema nervoso non gli si è spezzato / vediamo se è diventato impotente […]»

[43] Cfr. nota 36.

[44] E si noti come il verbo "iscrivere" può voler significare anche "registrare; includere in un elenco", significato che rimanda al nomignolo scelto dal narratore per sé stesso di "Verbalizzatore".

> «Che madonna sta complottando quel matto con quel suo corpo a corpo con le carte? Con quella lotta all'arma bianca con l'Olivetti studio 46 che mi è costata anche mezzo milione di lire? Non è un complotto, ma uno scomplotto, non è un mascherare, ma uno smascherare, non è un incatenare, ma uno scatenamento. Forza con il mitragliamento dei tasti, ammazza la menzogna! Fucilala! Vivi eroicamente almeno qui, in questa camera dove di nemico c'è solo il puzzo delle sigarette che fumo»[45].

Considerazioni conclusive

Dopo una brevissima escursione nelle pagine dell'autore di Fermo, si può confermare intanto la premessa fatta nell'introduzione: Di Ruscio è autore difficile. L'operazione critica sulle sue pagine, infatti, diventa estremamente sfuggente a causa dell'instabilità delle posizioni espresse. Ciò avviene perché spesso l'autore descrive al lettore un ragionamento in divenire, e non si può neanche avere la certezza che questo ragionamento sia stato elaborato precedentemente alla stesura finale. La sensazione di ribollente freschezza che suggerisce lo stile diruscesco è frutto di un grande lavoro stilistico, di cui fa parte anche una ricerca di improvvisazione, di spontaneità, che la scrittura non concede facilmente. Oltre alle difficoltà che i testi di Di Ruscio pongono al lettore-critico, esiste anche una forte percentuale di rischio nell'avvicinarsi a questa opera, poiché se già ogni critica tende a sintetizzare, semplificare e spiegare il contenuto recondito di un'opera, in questo caso il contenuto non è nemmeno individuabile in un nodo tematico, ma piuttosto in un atteggiamento nei confronti del mondo che il narratore assume. Isolare una tematica, operare una scelta per descrivere un solo elemento dei suoi testi e non altri, comporta il rischio di offuscare il senso più generale che emerge dai suoi romanzi: quanto l'autore definisce «romanzi continui» è una visione del mondo che si incarna all'interno della sua opera narrativa e poetica.

Come si è cercato di mostrare, il narratore espone una serie di "catene di senso", potenzialmente infinite, costituite da contrapposizioni logiche: una polarizzazione positiva e una negativa. La dialettica dell'autore si allontana d'altra parte dal modello hegeliano, avvicinandosi piuttosto all'idea contemporanea di una "dialettica aperta": il momento sintetico, cercato con insistenza dal narratore e in un certo senso trovato nella dimensione pratica esistenziale, è continuamente rimesso in discussione, sottoposto al vaglio critico e ogni volta "polverizzato", in processo dialettico senza limiti definiti.

La poetica del confine sta ad indicare proprio questo: una continua ricerca del limite tra gli oggetti (materiali e immateriali) della realtà; una rimessa in discussione di canoni, modelli, parametri; l'elezione del dubbio a paradigma esistenziale; un'esplorazione continua di quella traccia che separa i fenomeni, per dimostrarne la sua fragilità. La letteratura nelle mani dell'autore è mezzo originalissimo per esplorare la realtà, rifiutando di proporre modelli, ma offrendosi come metodo d'indagine sempre pronto alla revisione di se stesso. Il confine, posto sotto un regime di continua

[45] L. Di Ruscio, *Romanzi*, op. cit., p. 185.

interrogazione, finisce per aprirsi e accogliere al suo interno una letteratura che vuole porsi al centro dell'intricato inviluppo umano.

Bibliografia:

L. Di Ruscio, *Non possiamo abituarci a morire*, Schwarz, Milano, 1953.
L. Di Ruscio, *Le streghe s'arrotano le dentiere*, Marotta, Napoli, 1966.
L. Di Ruscio, *Apprendistati*, Bagaloni, Ancora, 1978.
L. Di Ruscio, *Istruzioni per l'uso della repressione*, Savelli, Roma, 1980.
L. Di Ruscio, *Palmiro*, Lavoro editoriale, Ancona, 1986; Baldini&Castoldi, Milano, 1986; Ediesse, Roma, 2011.
L. Di Ruscio, *50/80*, Transeuropa, Massa, 2010.
L. Di Ruscio, *Poesie Operaie*, Ediesse, Roma, 2007.
L. Di Ruscio, *L'iddio ridente*, Zona, Civitello in Val di Chiana, 2008.
L. Di Ruscio, *La neve nera di Oslo*, Ediesse, Roma, 2010.
L. Di Ruscio, *Romanzi*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Articoli:

P. Chirumbolo, *I romanzi «consecutivi» di Luigi Di Ruscio: temi e strutture stilistiche*, in «Campi immaginabili», n° 52/53, anno 2015, pp. 291-307.
A. Ferracuti, *Se questo è un libro*, «il Manifesto», 2 ottobre 2013.
G. Falco, *L'operaio Di Ruscio va in paradiso*, «La Repubblica», 31 marzo 2014.
G. Falco, *Una parola esule che avanza furiosa*, «La Repubblica», 5 febbraio 2010, P. 52.
M. Raffaeli, *L'ultimo picaro - 'Cristi polverizzati' di Luigi di Ruscio*, «La Stampa - Tuttolibri», 30 maggio 2009, p. 3.