

UFR d'italien et de roumain
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

Littérature d'expression
populaire
en Italie à partir de 1945 :

Rocco Scotellaro

Pina Rota Fo

Raùl Rossetti

Mémoire de DEA
Littérature italienne contemporaine

présenté par
Ada Ruata

sous la direction de
Jean-Charles Vegliante

Octobre 1997

Table des matières

1. Genèse et pertinence du sujet.....	1
2. Recherche de libellé du titre et définition corpus général.....	4
3. Critères pour le choix de trois auteurs à l'intérieur du corpus général.....	11
4. Présentation des auteurs (biographie, motivations d'écriture, rôle de l'intermédiaire)	
4.1. Rocco Scotellaro.....	13
4.2. Pina Rota Fo.....	23
4.3. Raül Rossetti.....	30
4.4. Remarques conclusives.....	38
5. Présentation des livres choisis	
5.1. <i>L'uva puttanella</i>	41
5.2. <i>Il paese della rane</i>	46
5.3. <i>Schiena di vetro</i>	49
5.4 Conclusion.....	55
6. Les incipits : présentation de différences et de convergences.....	58
7. Une analyse de la position de la critique	
7.1. <i>L'uva puttanella</i> de Rocco Scotellaro.....	65
7.2. <i>Il paese delle rane</i> de Pina Rota Fo.....	71
7.3. <i>Schiena di vetro</i> de Raül Rossetti.....	76
7.4. Conclusion sur les positions de la critique.....	81
8. Conclusion générale.....	83
Bibliographie.....	86
Table des annexes.....	91

1. Genèse et pertinence du sujet

Depuis la naissance de l'école obligatoire en Europe qui a permis l'alphabétisation de millions de personnes entre la fin du 19ème siècle et le début du 20ème, on a vu apparaître des écrits émanant des classes populaires : un cordonnier, un mineur, un paysan ont pris la plume et ont trouvé un éditeur pour les publier. Ce sont ces écrits sur lesquels nous voudrions nous pencher .

La France possède une *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, sous-titrée *Littérature ouvrière, Littérature paysanne, Littérature d'expresssion populaire*, rédigée par Michel Ragon¹. L'idée nous était venue que si un tel livre existait dans les principaux pays d'Europe, il serait aisé de constituer une histoire européenne de la littérature d'expression populaire où l'on regrouperait ces auteurs considérés souvent comme mineurs et qui disparaissent de ce fait des histoires de la littérature européenne déjà publiées ou en cours d'élaboration. Mais actuellement un tel ouvrage n'existe, à notre connaissance, dans aucun pays d'Europe, bien qu'il y ait des publications intéressantes sur ce sujet dans les Pays Scandinaves, en Grande Bretagne et en Allemagne.

En tout cas, il n'existe rien en Italie ; il s'agit donc de regrouper les auteurs qui peuvent être inclus dans cette catégorie, non spécifiquement littéraire, des "auteurs d'expression populaire". Nous examinerons plus loin la difficulté de constitution d'un tel corpus mais aussi son intérêt. Ce travail de recherche et de regroupement étant énorme, pour notre D.E.A. nous avons restreint nos ambitions afin d'indiquer les méthodes de travail que nous comptons utiliser par la suite mais surtout afin de montrer l'intérêt pour la culture et la

¹ Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Paris, Albin Michel, 1986 (première édition 1974). Michel Ragon a également réuni une anthologie de ces textes, inédite à ce jour.

littérature italienne de la mise en lumière de ces textes, qui font partie du patrimoine culturel italien.

Pour ce mémoire nous nous limiterons à la :

Littérature d'expression populaire en Italie à partir de 1945, en choisissant de travailler plus particulièrement sur trois textes de trois auteurs nés en milieu populaire et qui ont publié après la seconde guerre mondiale : Raùl Rossetti (*Schiena di vetro*), Pina Rota Fo (*Il paese delle rane*) et Rocco Scotellaro (*L'uva puttanella*).

Le critère sociologique est premier pour la constitution du corpus des auteurs mais il est abandonné par la suite lorsqu'on analysera les textes. Nous appliquerons à leur analyse les mêmes critères qu'à n'importe quel texte de la littérature italienne. Cette analyse devrait faire apparaître pour chaque auteur un certain usage de la langue italienne et un reflet de la culture italienne qu'il serait bon par la suite d'étudier sur un corpus plus étendu que celui de ce mémoire pour en tirer des conclusions.

Il existe des études sur le roman populaire², c'est-à-dire sur la littérature destinée au peuple, mais il n'y a aucune analyse de la littérature émanant du peuple. En effet si la notion de peuple comme objet de la littérature a fait son chemin depuis environ cinquante ans, celle de peuple comme sujet actif de la littérature a l'avenir devant elle.

L'art est une façon de percevoir les choses, le monde et/ou de les exprimer. L'artiste est à la fois unique et partie d'un corps social, son expression artistique est le reflet de cette dualité. Si nous acceptons ces définitions, nous pouvons voir se dessiner l'intérêt d'une étude des produits artistiques créés par des groupes d'individus définis socialement. Pendant longtemps on a considéré la création artistique comme émanant de

² Entre autres cf. Marc Angenot *Le roman populaire (recherches en paralittérature)*, Université du Québec, 1975 et *Les cahiers de paralittérature*, édités par l'Université de Saint-Etienne. Dans un autre registre, pour l'Italie cf. Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo, il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (première édition 1965)

l'inspiration d'un individu doué, plus tard on y a inclus des facteurs psychologiques voire psychanalytiques puis, et parallèlement, avec la naissance des sciences sociales, on a vu dans les oeuvres d'art l'expression d'une nation, d'un groupe déterminé d'individus.

Si l'on se penche sur la littérature européenne depuis ses origines jusqu'à la fin du 19ème, on peut constater qu'elle est toujours la production de gens de culture, c'est-à-dire essentiellement de personnes qui, en plus de savoir lire et écrire, ont des connaissances qui dépassent largement les limites temporelles et territoriales dans lesquelles elles s'inscrivent. D'autre part ceux qui produisent des textes sont le plus souvent ceux qui ne travaillent pas de leurs mains. La production de textes écrits et diffusés est toujours reliée à la classe dominante et au cours des siècles aux représentants des classes montantes. Ainsi on voit se succéder (ou plutôt se superposer) parmi les producteurs de textes, le clergé, l'aristocratie, la grande bourgeoisie, la petite bourgeoisie. Logiquement au début du 20ème siècle, après la révolution industrielle et la montée de la classe ouvrière, on devrait voir apparaître les ouvriers parmi les producteurs d'écrit mais cette ouverture ne s'est pas faite ou très peu. Enfin lorsque les milieux populaires ont produit des textes qui ont pu être diffusés, cela semble s'être fait sous certaines conditions.

2. Recherche de libellé du titre et définition du corpus

1. "**Littérature d'expression populaire**", ces trois mots réunis posent problème.

En effet pour couvrir notre sujet nous ne pouvions pas utiliser l'expression "littérature populaire" qui logiquement aurait dû convenir car, contrairement à la musique ou à l'art, le mot populaire qualifiant la littérature indique non pas la provenance mais la destination. La littérature populaire n'est pas la littérature qui émane du peuple mais celle qu'on lui destine pour l'éduquer en le distrayant. C'est une littérature de masse à grande diffusion¹. On discute parfois l'appellation de "littérature" donnée à ce genre d'écrits mais nous ne rentrerons pas dans ce débat, si ce n'est pour préciser que nous entendons le mot littérature dans une acception large.

Le Robert indique à la rubrique **littérature** : "les oeuvres écrites, dans la mesure où elles portent la marque de préoccupations esthétiques". Cette définition met à jour le problème double de la production et de la réception. Pour être considéré comme producteur de littérature, l'écrivain devra avoir des préoccupations esthétiques. Nous verrons que les écrivains de notre corpus n'ont pas forcément comme exigence première l'esthétique mais la justesse du mot, de l'expression. Pour eux le texte doit exprimer avec force et authenticité une réalité, un contenu d'expérience. Nous devinons les polémiques que cette attitude peut entraîner par rapport à la critique littéraire contemporaine.

D'autre part nous verrons (entre autres lors de l'analyse de *Schiena di vetro* de Raul Rossetti) que le jugement de valeur à propos d'un texte est basé

¹ cf sur ce type de sujet pour l'Italie : M. Colin, *Education, culture et mentalités dans l'Italie libérale (1860-1900) à travers la littérature pédagogique*, Thèse d'Etat, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1984 ou encore : S. Soldani, G. Turi, *"Fare gli italiani" scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, I. La nascita dello Stato nazionale, Il Mulino, 1993

sur des critères éminemment variables². Un texte considéré comme irrecevable à un moment donné, deviendra lisible voire même "esthétique" à un autre moment de l'Histoire car le jugement esthétique fait entrer en ligne de compte des structures d'évaluation datées (ici l'évaluation se faisant dans les comités de lecture des maisons d'édition) et des habitudes de jugement de valeur. Vaste sujet dans lequel nous ne nous engouffrons pas, mais qu'il faudra tenir présent à l'esprit car nos auteurs pour parvenir à la publication devront généralement suivre un parcours particulier. Enfin, contrairement à la littérature "populaire", la littérature d'expression populaire n'a pas souvent une diffusion de masse. Les livres sont généralement publiés par de petits éditeurs, tirés à peu d'exemplaires et souvent mal diffusés.

Quant au mot populaire le *Dictionnaire historique de la langue française* nous dit que :

"(...) Le mot, introduit en français avec le sens de "du peuple, composé de gens du peuple", qualifie aussi ce qui a cours dans le peuple, qui lui est propre (v 1330). Cette valeur de l'adjectif est liée à peuple³ et a suivi ses acceptions successives utilisant les oppositions entre couches, puis classes sociales et, à partir du 19ème siècle, les connotations politiques.

Ainsi culture populaire, théâtre populaire tendent à des valeurs institutionnelles surtout après 1936, en France (Théâtre

² cf sur ce sujet dans *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Pierre Bourdieu, Paris, Seuil, 1992, plus particulièrement le chapitre intitulé "La genèse historique de l'esthétique pure", mais aussi du même auteur *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980

³ Déjà en latin et en français dès les premiers emplois, le mot recouvre une notion vague qui recoupe parfois celles de "nation", "pays", de "population" et "ethnie" et dont le contenu est fortement marqué par le statut de ceux qui l'utilisent. (...) Dans son acception politique, le mot désigne, comme en latin impérial, le plus grand nombre qui ne jouit pas du privilège de la noblesse ou de la fortune. (XIIIe s) (...) Il a longtemps eu, selon le point de vue des classes dominantes, des connotations péjoratives (...) Au XVIIe (...) le singulier un peuple commence à s'appliquer à une communauté définie par un mode de vie, de faibles moyens économiques et un statut hiérarchique bas dans la société. (av. 1662 Pascal). Dans la période pré-révolutionnaire, le mot se définit politiquement et socialement comme la majorité des êtres humains dans la société, par opposition aux privilégiés (av. 1778 Rousseau). Pendant la Révolution, peuple s'est appliqué aux membres des ordres rassemblés en 1789 (Mirabeau) et, bientôt, à ceux qui ont conquis le pouvoir politique, passant de la soumission au pouvoir à la position de sujets de droits politiques (...). Après la Révolution et durant une partie du XIXe, le contour sémantique du vocable reste flou, désignant tantôt l'ensemble de la nation (...) sans distinction de classes, tantôt, vers le milieu du XIXe, le seul prolétariat, la classe ouvrière, ce sens remontant à la Révolution (1796 Babeuf, peuple ouvrier)

national populaire ou T.N.P.). Les autres significations essentielles du mot datent du 16^{ème} siècle : ce sont d'abord des valeurs caractérisantes, oscillant entre un contenu mélioratif, "naturel, simple, sans prétention" (1556 Ronsard) et une valeur péjorative "sans manières, vulgaire" (1580 Montaigne)."⁴

Le terme de "populaire" est donc fortement lié à l'évolution de la société française et de ses forces constituantes. Il est également le lieu de tensions sociales car en lui s'exprime l'attitude de l'élite intellectuelle du pays. (Il faudrait se pencher également sur les termes italiens de "popolare" et "popolo".) Cette attitude nous intéresse particulièrement car elle implique l'ouverture ou la fermeture de l'aire de la culture au populaire, c'est-à-dire à ce qui provient des classes populaires, sachant bien entendu que celles-ci, comme l'élite intellectuelle d'ailleurs, ne sont pas hors influences extérieures.

Pour ce qui concerne notre corpus, le terme de "folklore" est également à considérer. En effet ce n'est pas un hasard si le mot folklore naît à peu près simultanément en Europe dans la dernière moitié du 19^{ème} siècle, moment où les élites intellectuelles européennes s'intéressent de près aux traditions populaires qui sont en train de disparaître à la suite des exodes ruraux provoqués par le développement industriel. C'est dans ce même mouvement également que l'on voit s'inscrire en France le naturalisme avec Emile Zola et le vérisme en Italie avec Giovanni Verga, deux écrivains qui prennent comme protagoniste principal de leurs oeuvres, le peuple et choisissent pour exprimer cette réalité une langue qui s'éloigne des schémas habituels de la langue littéraire. (Nous noterons que Zola et Verga sont tous deux nés en 1840, que *L'Assommoir* date de 1877 et *I Malavoglia* de 1881.)⁵

Le fait que des lettrés considèrent comme digne d'intérêt les gens du peuple aura son importance

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, Paris, 1992

⁵ sur le développement parallèle et en partie autonome du naturalisme et du vérisme, cf thèse de Giorgio Longo, *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques, Divulgation et fortune de l'oeuvre de Verga en France*, sous la direction de Giuditta Rosowsky, Université de Paris VIII, 1996

quant à l'émergence d'écrits en provenance de ces derniers. Cela leur donnera sans doute l'impulsion nécessaire pour passer de sujets passifs de la littérature à agents actifs, producteurs d'écrits, à un moment où les classes populaires apprennent à lire et à écrire et où elles viennent occuper le devant de l'Histoire.

2. "Littérature d'expression populaire en Italie à partir de 1945"

Il nous a semblé plus intéressant de considérer des auteurs qui ont écrit et publié après 1945 pour deux raisons.

Tout d'abord parce que plus on s'approche du présent, plus le nombre de ces auteurs augmente. Ensuite, et surtout, parce qu'ils sont plus représentatifs d'une forme originale d'écriture. En effet au début du 20ème siècle, les textes produits par les écrivains nés dans un milieu populaire et qui sont parvenus à la publication⁶ sont écrits dans une langue qui s'apparente à celle utilisée par Manzoni ou Verga, langue qu'ils ont apprise de leur instituteur, langue qualifiée d' "italien scolaire" ou d' "italien moyen" (on l'oppose généralement à l'italien "néo-standard", italien "populaire", qui se développe à partir des années 1970)⁷.

Nous avons décidé de nous limiter à l'Italie bien qu'apparaissent dans les pays d'émigration des écrivains qui auraient pu être inclus dans notre corpus. Il est à remarquer cependant qu'ils écrivent généralement dans la langue du pays d'accueil.⁸

Un point reste à éclaircir : comment avons-nous choisi les auteurs à inclure dans notre corpus général ?

Nous nous sommes d'abord noyée dans des

⁶ Parmi ces auteurs nous trouvons Carlo Bernari, Giovanni Briganti, Vincenzo Cardarelli, Pietro Chiara, Francesco Guerrazzi, Francesco Jovine, Giovanni Papini, Ada Negri, Vasco Pratolini, Ignazio Silone, Elio Vittorini ...

⁷ sur ce sujet cf Tullio De Mauro, *Sette lezioni sul linguaggio*, Milano, Franco Angeli Editore, 1985, du même auteur *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1995 (première édition 1963)

⁸ cf. *La letteratura dell'emigrazione, Gli scrittori di lingua italiana nel mondo* a cura di Jean-Jacques Marchand, Torino, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1991 plus particulièrement pour ce qui intéresse la France et notre sujet le chapitre intitulé *Italiani trasparenti : la letteratura d'emigrazione in Francia tra impostura e dimenticanza* de J.C Vegliante.

chiffres, des définitions diverses pour finalement décider d'un critère moins précis mais simple, assez large pour ne pas exclure certains auteurs.

Les auteurs doivent être nés dans une famille qui soit en rapport avec un travail manuel (paysans, artisans ou ouvriers). Les auteurs pourront continuer à exercer l'activité de leurs parents ou choisir une activité différente de celle de leur milieu d'origine après avoir ou non poursuivi des études.

Ce critère de la naissance qui a l'air simple, en fait pose un problème de repérage car si l'on donne toujours le lieu et la date de naissance de l'auteur, on n'indique généralement pas la profession de ceux qui lui ont donné naissance. Il a fallu souvent procéder par intuition pour repérer ces auteurs parmi les autres et faire preuve d'acharnement pour vérifier si l'intuition était justifiée ou non.

Aux marges du corpus nous inclurons sans doute des textes d'instituteurs pour la place stratégique qu'ils occupent dans la formation des auteurs de notre corpus, auquel ils appartiennent parfois à part entière.

Il semble normal qu'au cours du 20ème, notre corpus s'étoffe à cause des raisons historiques que nous avons évoquées. Il est cependant intéressant de constater que bien qu'il y ait eu durant les trente dernières années une forte augmentation de la fréquentation des universités de lettres par les enfants issus des milieux populaires, nous n'assistons pas à un mouvement similaire dans la production et l'édition de textes en provenance de ceux-ci.

C'est de ce corpus général en cours de constitution que nous avons extrait les auteurs étudiés dans ce mémoire.

3. Critères pour le choix des trois auteurs à l'intérieur du corpus général

Comme nous l'avons déjà indiqué les trois auteurs choisis ont publié pour la première fois après 1945. Ils sont nés entre 1900 et 1930 : Rocco Scotellaro en 1923, Pina Rota Fo en 1905 et Raùl Rossetti en 1929 et ont publié respectivement leur premier livre en 1954, 1978 et 1989.

Nous souhaitons que soient représentés le Nord et le Sud de l'Italie : pour la moitié Nord, Pina Rota Fo et Raùl Rossetti, pour la moitié Sud, Rocco Scotellaro¹.

Il nous a semblé intéressant d'inclure dans le corpus de notre étude pour ce mémoire, une femme, bien que peu de femmes figurent dans le corpus général des écrivains d'expression populaire que nous sommes en train de constituer et qui comporte pour le moment une trentaine d'auteurs. Ce corpus général semble être le reflet des histoires de la littérature où les femmes figurent peu. Il faut constater cependant que leur nombre va augmentant au cours du 20ème siècle. Cette faible représentation s'explique entre autres par le moindre degré d'éducation des femmes par rapport aux hommes et par la lente montée de celles-ci dans la sphère publique dont fait partie le monde éditorial. Jusqu'à ces dernières années les femmes restaient en général dans la sphère de l'écriture privée (lettres ou journaux intimes), l'ouverture se situant autour des années 1960-70.

Les auteurs choisis ont tous trois une écriture

¹ Il est à noter que dans le corpus général les auteurs de la moitié Nord sont plus nombreux que ceux de la moitié Sud. Pina Rota Fo a été découverte par nous au hasard des librairies, Raùl Rossetti nous avait été signalé par J.C. Vegliante et Rocco Scotellaro figure en bonne place dans les histoires littéraires

qui intègre totalement leur appartenance au milieu populaire. Non seulement cette dernière n'est pas occultée ou mise en sourdine dans leurs textes mais elle est totalement assumée voire même revendiquée comme c'est le cas pour Rocco Scotellaro. D'ailleurs il n'est pas rare que les écrivains (et de façon plus générale les intellectuels) issus des milieux populaires et qui ont poursuivi des études supérieures aient une position tranchée vis à vis de cette appartenance. Soit qu'ils la considèrent comme non pertinente et dans ce cas ils ne veulent pas en tenir compte, soit qu'au contraire ils la revendiquent. Ces attitudes étant variables historiquement et géographiquement, il est cependant à remarquer que la question du positionnement ne se pose généralement pas pour les écrivains issus des milieux où l'appartenance au monde de la culture va de soi.

Nous avons choisi pour ce mémoire de nous pencher sur le premier livre publié (le seul pour Pina Rota Fo). Dans ces trois ouvrages², les auteurs s'expriment à la première personne et présentent le narrateur comme le témoin direct de ce qui est raconté. Ce statut autobiographique des textes est très présent chez tous les auteurs du corpus ; en tout cas, il est fortement représenté en début de publication de l'auteur. Il peut disparaître par la suite mais reste la plupart du temps très prégnant. Ce caractère autobiographique fait partie des motivations d'écriture des écrivains du corpus car souvent ils se sentent investis d'un rôle de témoin de l'histoire des "humbles". Cette motivation pouvant être nuancée d'un auteur à l'autre comme nous le verrons.

² Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella*, Bari, Laterza, 1986 (première édition 1955)
Pina Rota Fo, *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi, 1978
Raùl Rossetti, *Schiena di vetro*, Torino, Einaudi, 1989 (seconde édition en 1990)

4. Présentation des auteurs :

Scotellaro, Rota Fo, Rossetti

(biographie, motivations d'écriture,
rôle de l'intermédiaire)

4.1 Rocco Scotellaro

De ces trois auteurs, seul Rocco Scotellaro figure dans des histoires littéraires et dans des encyclopédies.

Cela s'explique pour deux raisons. L'une est liée à la date de publication de ses livres (autour des années 1950) qui permet un recul¹, alors que, aussi bien Pina Rota Fo que Raùl Rossetti, ne publient qu'après 1970.

La seconde raison, et sans doute la plus importante, est la place symbolique que les textes de Scotellaro (publiés posthumes) ont occupée dans le monde littéraire et l'enjeu qu'ils ont représenté pour la sphère intellectuelle italienne. Cette place a d'ailleurs fait l'objet de vives controverses² dont on peut encore percevoir les échos actuellement car Rocco Scotellaro focalise un enjeu culturel par sa double appartenance au monde populaire et à celui des lettrés, mondes auxquels il revendiquait d'appartenir contemporanément. A travers son écriture il a voulu donner expression à cette dualité.

Il nous a semblé intéressant de présenter en annexe l'intégralité de la rubrique "Scotellaro" dans les quatre ouvrages suivants:

- Enciclopedia italiana Treccani, appendice III (1949-1960)
- Dizionario bio-bibliografico a cura di Asor Rosa Einaudi, 1985
- Grande dizionario enciclopedico UTET vol XVIII, 1990
- Storia della letteratura italiana, a cura di Giulio Ferroni, Il Novecento, 1993

Comme nous pouvons le remarquer le premier

¹ il est à noter que ses textes ont été réédités par la suite

² cf in Nello Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979, le chapitre *L'illusione del disgelo* la partie intitulée "Gli scomunicati : da Scotellaro a De Martino" p. 333

ouvrage de référence appartient à l'immédiat après-guerre et est contemporain de l'auteur, alors que les trois autres sont historiquement plus proches.

Dans l'*Enciclopedia Treccani*, il est intéressant de noter que les origines humbles de l'auteur sont indiquées, suivies par son cursus universitaire qu'on a signalé comme incomplet (ce que l'on ne retrouvera plus par la suite), enfin son appartenance au Parti Socialiste et son activité de maire.

Si l'on compare cette présentation à celles des trois autres ouvrages de référence, on pourra constater que l'origine populaire est omise dans la *Storia della Letteratura italiana* où l'auteur est uniquement présenté par rapport à son activité politique. Le *Dizionario bio-bibliografico* indique l'origine populaire : "di umili origini" et développe plus longuement son parcours intellectuel pour aborder ensuite son engagement politique. Le *Grande dizionario enciclopedico* situe avec plus de précision l'auteur : "di famiglia contadina", résume la formation de celui-ci dans le terme "autodidatta" et son activité politique dans "é stato sindaco socialista nel paese natio". L'accent par contre est mis sur le rôle symbolique de l'auteur : "Ha costituito, nell'immediato dopoguerra e fino alla morte, il simbolo letterario del rinnovamento politico, morale, culturale nel Sud, al quale ha cercato di dare una voce che fosse insieme coscienza e poesia, passione e realtà."

Dans l'*Enciclopedia Treccani*, son activité littéraire est présentée d'abord à travers *Contadini del Sud* qu'on qualifie d'essai (mais qui est en réalité plutôt une enquête sociologique à peine entamée et qui utilisait des méthodes nouvelles pour l'époque: enregistrement au magnétophone et transcription). Puis on introduit *L'uva puttanella* comme un roman autobiographique resté à l'état de fragments. Ce n'est qu'à la fin de l'article qu'on présente son oeuvre poétique *È fatto giorno* qui pourtant avait reçu le prix Viareggio en 1954 et a

été le premier ouvrage publié, posthume comme tous les autres.

Pour le moment c'est essentiellement pour son oeuvre poétique que Rocco Scotellaro est reconnu. Dans les ouvrages de référence datant de 1985, 1990, et 1993, c'est l'oeuvre poétique que l'on cite en premier lieu. Si l'on se réfère à la liste des articles de presse répertoriés dans la bibliographie extrêmement complète qui figure à la fin de *Omaggio a Scotellaro*³, l'on notera que les deux livres auxquels on fait le plus souvent référence sont : le recueil de poésies *È fatto giorno* et dans un autre registre, plus social que littéraire, *Contadini del Sud*.

L'uva puttarella est pas ou peu commenté sinon pour indiquer son caractère autobiographique et son inachèvement, deux éléments qui intéressent notre recherche. Le premier parce qu'on le retrouve, à des degrés différents, chez tous nos auteurs. Le second parce qu'il nous permet d'étudier l'écriture en gestation d'un auteur qui, comme le montre son écriture poétique, cherchait la langue juste pour exprimer une réalité sociale dont il était partie prenante. Dans son premier recueil de poésies⁴, on peut lire ces vers significatifs, qui ont donné son titre au recueil :

"È fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche noi
Con i panni e le scarpe e le facce che avevamo."
Ces vers sont une sorte de manifeste où Scotellaro exprime le sens de son oeuvre. Une oeuvre qu'il veut ancrée dans la réalité linguistique de sa région et dont il utilise les tournures parlées "È fatto giorno" et dans laquelle il donne voix aux masses populaires dans lesquelles il s'inclut, "noi", peuple des humbles qu'il évoque par trois substantifs sans qualificatifs "panni, scarpe, facce" ce qui leur donne une grande capacité d'évocation laissant au lecteur le soin d'imaginer

³ *Omaggio a Scotellaro*, a cura di Leonardo Mancino, Manduria, Ed Lacaita, 1974; bibliographie reprise et complétée dans *Rocco Scotellaro* de Pompeo Giannantonio, Milano, Ed Mursia, 1986

⁴ Rocco Scotellaro, *È fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954

la force de ces va nu-pieds qui rentrent dans le jeu de l'Histoire⁵. Ce vers lumineux et simple a été très souvent repris dans les divers ouvrages écrits sur ou autour de Rocco Scotellaro.

Dans la préface de Carlo Levi à la seconde édition de *L'uva puttanella* on trouve :

"Rocco è del tutto nel mondo contadino, parte di esso per nascita, per costume, per lingua, per solidarietà di natura, e insieme ne è necessariamente fuori per la sua qualità espressiva. La sua stessa famiglia lo pone nascendo in questa doppia condizione : una famiglia di artigiani contadini : il nonno paterno ciabattino e la nonna levatrice, e il padre e gli zii ciabattini e suonatori di strumenti ; il nonno materno fabbro, e la madre, Francesca Armento, scrivana dei contadini (...)"

Nous avons, réuni dans ces phrases, ce qui fait l'intérêt de cet auteur pour notre recherche. Non seulement pour lui-même mais aussi quant à l'attitude des intellectuels italiens vis à vis d'un auteur hybride comme Scotellaro. En effet il appartient à une catégorie particulière d'écrivains d'expression populaire (dont la représentation va croissant pour les raisons historiques et sociales que nous avons évoquées précédemment). Catégorie de ceux qui sont nés dans un milieu populaire, dont l'enfance par conséquent s'est trouvée intimement liée au mode de vie et au langage du monde populaire, ici plus particulièrement paysan, mais qui ont également été initiés à la culture des lettrés grâce à leur fréquentation de l'Université, ce qui peut donner une grande palette expressive comme c'est le cas pour Scotellaro.

Rocco Scotellaro est également important parce que, contrairement à un Pratolini⁶ (auteur d'expression populaire contemporain de

⁵ cf. la position d'Ignazio Silone illustrée par le texte intitulé "Polenta" dans *Ailleurs, d'ailleurs*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1er trimestre 1996, texte retrouvé par J.C. Vegliante.

⁶ cf l'article de Mariella Colin Vasco Pratolini et le Bildungsroman populiste, paru dans la revue *Les Langues néo-latines*, n° 268, 1989

Scotellaro, *Cronache dei poveri amanti* est publié pour la première fois en 1947), il ne veut pas donner du monde populaire, en tout cas dans sa prose, une vision sublimée, dénuée de contradictions. Dans *L'uva puttarella*, il n'idéalise pas le monde dont il parle. Pour en parler, il oscille entre une prose aux accents lyriques et une prose âpre, éclatée. Dualité d'écriture qui cherche à exprimer non seulement la complexité de l'univers dont l'auteur veut témoigner mais aussi sa propre dualité. Son texte veut être une charnière qui s'articule entre une dure réalité extérieure dont Scotellaro fait partie, et une douloureuse acuité intérieure.

Il intéressant de remarquer que même Carlo Levi, qu'on a accusé de bienveillance à l'égard de l'oeuvre de Scotellaro, ne peut concevoir l'idée d'un auteur ancré en tant qu'auteur dans le monde populaire dont il est issu, comme si tout usage de la langue à usage littéraire faisait forcément basculer dans le camp des lettrés celui qui écrit, dès lors qu'il en a obtenu l'imprimatur. Il semblerait que l'on doive choisir entre deux états opposés : "ne è necessariamente⁷ fuori per la sua qualità espressiva". L'usage de la langue ne pourrait appartenir qu'à certains et l'entrée en littérature réglementée par des lois. Et la "qualité expressive" d'un texte le mettrait-il forcément hors de la sphère du "populaire", loin du peuple comme destinataire de tels écrits ?

Rocco Scotellaro situe son *Uva puttarella* en dehors du roman, dans une forme qu'il fallait inventer, qu'il cherchait, que l'on a vu émerger de la littérature ces trente dernières années, ces textes qu'à défaut d'autre terme on continue d'appeler roman mais qui n'en sont plus, qui ont souvent la taille de longues nouvelles et qui ont emprunté à la peinture contemporaine ses formes elliptiques, son sens de l'évocation de la réalité n'ayant plus rien à voir avec le réalisme du début

⁷ c'est nous qui soulignons.

du siècle mais qui pourtant en sont une émanation dans le sens que pour ces auteurs la réalité est toujours ce dont ils veulent parler. Mais ils veulent parler d'une réalité plus vaste, plus complexe, peut être plus subtile, dans laquelle l'ordre n'est plus celui d'antan, celui du roman traditionnel.

À propos de *L'uva puttarella* Scotellaro écrit à un ami :

"L'ordine che non c'è non lo troverete come appunto non è nel grappolo d'uva... Questi sono acini piccoli, apireni, seppure maturi, che andranno ugualmente nella tina del mosto il giorno della vendemmia"⁸ Il parle à la fois de son texte et de l'ordre social, comme toujours pour lui, écriture et politique (peut-être faudrait-il plutôt dire, conscience sociale) sont indissociables. Parmi ses motivations d'écriture, il est certain que celle de témoin du monde des "humbles" et en particulier de celui du Sud est essentielle.

N'est pas à négliger sans doute, le rôle qu'a pu jouer la mère de l'auteur signalée comme "écrivain public" et que Scotellaro a incluse dans les *Contadini del Sud* où il fait précéder "Lettera al figlio" d'une courte biographie de sa mère, dans laquelle il décrit les activités de celle-ci et plus particulièrement celle de "scrivana", où nous trouvons des indications extrêmement intéressantes. Citons-en quelques extraits :

"La sua punteggiatura è scarsa perchè lo scritto segue il parlato, che è precisamente il parlato eletto che si usa per fatti avvenuti, importanti e necessari, o per comunicare lontanissimo o per cercare certe spiegazioni alla vita. Raccontare, per lei, è mettere in testa a un altro ciò che si tiene in testa propria."

Cette non utilisation de la ponctuation est un élément que l'on retrouvera souvent dans la

⁸ citation extraite de l'article de Nestore Gaggiano, *Rocco Scotellaro e L'uva puttarella, Il poeta della libertà contadina nel suo lavoro*, in *Aspetti letterari*, febbraio-aprile 1956. Sur les genres "intermédiaires" de l'expression populaire, voir aussi la communication de J.C. Vegliante à la journée d'études de l'Ecole Doctorale Langues Romanes, le 5 avril 1996, (sous presse).

littérature d'expression populaire et qui de fait oblige le lecteur à une lecture "orale", plus attentive. Cependant chez nos auteurs, elle n'est pas recherche littéraire (comme chez Nanni Balestrini) mais plutôt comme le dit Scotellaro, adéquation à la fluidité de la langue parlée.

Scotellaro fait également remarquer ici que la langue utilisée par sa mère dans cette lettre écrite sur commande, est une langue particulière, celle d'un "parlato eletto", il introduit la notion de registre de langue. Quant à la dernière phrase, Rocco aurait pu l'écrire à son sujet, la dimension intimiste de l'écriture mise au service de la narration, du "raccontare" à d'autres. Nous retrouverons très souvent cet élément dans l'écriture populaire italienne, le besoin de raconter à d'autres. Chez nos auteurs, les textes autobiographiques en sont toujours marqués, on écrit pour parler de sa vie, mais surtout pour la raconter à d'autres. La dimension de transmission d'un monde est plus importante que la dimension journal intime.

Un peu plus loin toujours à propos de la *Lettre au fils*, Scotellaro écrit:

"Nel presentare al lettore questo scritto c'erano problemi di punteggiatura e di ortografia da risolvere. Ci siamo limitati a mettere un certo numero di virgole e quattro o cinque punti in più senza rompere il ritmo della pagina originale. Facilmente si sarebbero apportate delle correzioni di ortografia per singole parole e verbi che risultano ora esatti ora errati nella stessa stesura originale, ma si correva il rischio dell'arbitrio là dove il suono errato ha una sua rilevanza linguistica e poetica per la stretta relazione con il linguaggio parlato che più conserva quelle desinenze arcaiche che si riscontrano in questo scritto.

E, d'altra parte, era necessario conservare, per così dire, la doppia scrittura che Francesca ha usato : non mancano infatti i richiami scolastici della lingua appresa per farci accorti dei mezzi

espressivi di cui ella si è avvalsa"

Ces extraits montrent la grande sensibilité de Scotellaro pour la langue utilisée par sa mère (sensibilité que l'on voit également à propos de l'expression des autres personnes présentées dans *Contadini del Sud*) et l'intérêt qu'il porte à la structure de cette langue. On retrouve ces préoccupations dans sa propre recherche linguistique, dans sa poésie (cf *È fatto giorno*) mais aussi tout particulièrement dans la troisième partie de *L'uva puttanella*.

D'autre part, ces extraits sont intéressants car les remarques qui s'y trouvent exprimées s'appliquent, dans une certaine mesure que nous évaluerons le moment venu, aux deux autres textes de notre corpus *Il paese delle rane* et *Schiena di vetro* dont l'étude des manuscrits nous permettrait de mesurer l'écart entre le manuscrit original et le texte publié.

Dans les notes qui accompagnent *L'uva puttanella*, dans son édition de 1986, on peut lire : "–Scrivanello, scrivanello ! – Sentii la voce di Giappone chiamarmi"¹⁰. "Scrivanello", diminutif du terme qui qualifiait sa mère. En prison, où Scotellaro se retrouve pour des raisons politiques, pour ceux qui l'entourent il est non seulement celui qui écrit sur des bouts de papiers, des paquets de cigarettes... (ce qui deviendra *L'uva*), mais aussi celui qui raconte, qui lit et celui qui écoute la poésie de Giappone auquel il donnera voix plus tard.

Il y a bien donc dans les motivations de Rocco celle d'être le héraut des humbles de son pays. Mais il y a aussi le besoin de s'exprimer par l'écrit, sous une forme artistique, avec un souci littéraire. Ce besoin nous le voyons exprimé dans le premier texte de prose écrit par Scotellaro à l'âge de dix-neuf ans, *Uno si distrae al bivio*¹¹ (publié vingt ans après sa mort), qui commence ainsi :

⁹ p 283 in *L'uva puttanella. Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1986. Il faut remarquer la modernité de cette position de point de vue socio-linguistique, on ne la retrouvera que vingt ans plus tard dans les études de "l'italiano popolare".

¹⁰ Ibid p. 317

¹¹ Rocco Scotellaro, *Uno si distrae al bivio*, Roma Matera, Basilicata Editrice, 1974

"Io Rammorra l'avevo nell'anima da un pezzo. Un giorno mi si presenta a fior di specchio e mi fa che vuole un romanzo tutto per sé.

-Ed io come faccio?- Gli dico. - Un romanzo? È una parola!"

Et il continue :

"Tese lo sguardo, volse la tenda del mio balcone da una parte aprì. Entrò in camera il suono delle campane a morto: -Ascolta,-ripeté, - ti basta. - Rimasi ad ascoltare.

-Non sai che dicono le campane e i casolari a questi rintocchi,- mi disse, tu non lo sai.

-Vedo e sento- gli risposi- credo di saperlo.

-Ecco che lo sai, non c'entrano trame e personaggi e ambienti e costumi. La commozione è un fluido. Ti basta che scorra tra noi e le cose. Qui, vedi, è la montagna di Santabate, che tu conosci.Fece l'indirizzo con una mano.- Lì, sulla rotabile che fa curva, la montagna di Santabate, merlata di pochi alberi, che prende mille colori al giorno, con mille significati ogni volta che la riguardi: gioia e dolore e mistero; e tu dici come senti, e basta.

-Ma ?- gli chiesi intontito.

-Beh, senti, io voglio un romanzo da te. Io te lo dico che sei adatto, perché sai ricevere e conservare per disperdere a tempo. Devi parlare di noi due amici inseparabili che non ricordiamo più la nostra amicizia quando incominciò."¹²

Cet extrait nous donne à lire la naissance de sa vocation à travers le dialogue de sa conscience d'écrivain qui aspire à naître, personnifiée par Rammorra, et lui-même.Il faut noter que l'inspiration évoquée ici s'ancre dans la réalité mais comme émotion aux choses.D'autre part l'encouragement à l'écriture, ne se fait pas au nom du savoir écrire, de la recherche du mot mais du "savoir accueillir et conserver pour restituer le moment venu". Cependant Scotellaro nous parle aussi des formes littéraires que son

¹² Ibid, p 3

écriture devrait emprunter : "non c'entrano trame e personaggi e ambienti e costumi. La commozione è un fluido". Non pas une histoire portée par des personnages mais une atmosphère, des touches sensibles, quelque chose qui se rapprocherait de la poésie mais n'en serait pas. Rammora le nomme roman, Scotellaro lorsqu'il écrira plus tard *L'uva puttanella* cherchera une autre définition pour le texte qu'il est en train d'écrire. Scotellaro a toujours eu ce souci de la forme à donner à ce qu'il voulait exprimer. Cet extrait est bel et bien une tentative de poétique de l'auteur naissant. Entre ce texte et *L'uva puttanella* dix années sont passées et les encouragements de Carlo Levi qui, toujours dans la préface de *Uno si distrae al bivio*, définit justement *L'uva puttanella* comme un "racconto-poesia".

Carlo Levi a eu un rôle extrêmement important d'interlocuteur et d'admirateur de Rocco Scotellaro comme nous le voyons apparaître en négatif dans cette lettre de Scotellaro à Mazzarone du 18 août 1950¹³ :

"Avevo continuato il racconto che tu sai qui a Roma, ma la esagerata considerazione di Levi (disse: - Questo supera il Cristo-!) mi ha fatto smettere e sono incapace di tirar su un rigo."

Cette admiration pour Rocco, d'ailleurs aussi bien comme auteur que comme homme, se révèle de façon très claire dans les préfaces que Carlo Levi a rédigées pour présenter les textes de celui-ci et tout particulièrement dans la préface à la première édition de *L'uva puttanella* qui débute ainsi :

"Il libro di Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella*, che qui appare, è senza alcun dubbio, a mio avviso, fra le opere del giovane scrittore morto a trent'anni, la più importante, la più profonda e originale. Qui vive il mondo contadino nella sua nascita difficile e

¹³ extrait de lettre qui figure parmi les notes de *L'uva puttanella*, édition 1986, p 297

dolorosa: e l'espressione ne è chiara, libera dai limiti sistematici dell'inchiesta dei *Contadini del Sud* e , forse, meno lirica ma più vasta e differenziata che nelle stesse poesie di *È fatto giorno*. Perciò io ritengo che questo breve libro, o quella parte che ne è stata scritta e ci è rimasta, sia, pur nella sua incompiutezza, una delle poche e rare parole nuove che ci è avvenuto di ascoltare in questi anni, così pieni di grida e di frastuono." A notre avis Carlo Levi a été parmi les rares personnes qui ont su voir la portée novatrice de la prose de *L'uva puttanella*, mais nous reviendrons sur ce sujet lors de l'analyse de la critique vis à vis de ce livre et de cet auteur.

Carlo Levi a eu aussi un rôle essentiel comme intermédiaire avec le monde éditorial. C'est lui qui a recueilli et fait publier les textes de Rocco Scotellaro après sa mort.

4.2 Pina Rota Fo

Sur Pina Rota Fo nous avons peu de données. Elles proviennent en partie des couvertures de *Il paese delle rane*¹ et de sa traduction française *Le pays des grenouilles*², en partie d'articles parus dans la presse et enfin de deux courtes conversations téléphoniques avec le fils de Pina Rota Fo, Dario Fo et surtout avec sa fille Bianca Fo Garanbois. Aux archives de la maison d'édition Einaudi à Turin, nous avons pu consulter le manuscrit ainsi que des articles de presse, mais n'avons pas trouvé trace d'autres documents concernant l'auteur. Il n'en existe pas non plus aux Editions Le Passeur en France.

En quatrième de couverture de l'édition italienne, nous pouvons lire :

"Pina Rota Fo, nata nella famiglia e nella terra descritte in questo libro, vive a Luino, sul Lago Maggiore, dopo aver tracciato molti anni a Milano con il marito e i tre figli : Bianca, Fulvio e Dario. Lettrice accanita, osservatrice curiosa e partecipe delle cose del mondo, non ha precedenti esperienze letterarie."³

Tandis que sur le rabat de la première de couverture de l'édition française, nous trouvons :

"Pina Rota Fo, née en 1907 dans la famille et la terre décrites dans ce livre, a longtemps vécu à Milan puis sur le Lac Majeur où elle s'est éteinte il y a quelques années. Lectrice passionnée, observatrice attentive du monde qui l'entoure, elle a publié son roman - unique oeuvre mais oeuvre d'une vie - en 1979 bien que la date de composition soit plus probablement à situer dans les années 1950. Elle est mère de trois enfants : Dario, homme de théâtre comme son frère Fulvio et Bianca

¹ Pina Rota Fo, *Il paese della rane*, Torino, Einaudi, 1978

² Pina Rota Fo, *Le pays des grenouilles*, Nantes, Editions Le passeur, 1993, traduit et présenté par Delphine Bahuët-Gachet

³ cf annexe 3.1

écrivain."

Avec les informations que nous avons pu recueillir pour le moment, nous allons préciser et commenter ces données.

D'après les renseignements fournis par ses enfants, elle est née à Sartirana (Lomellina) en 1905 et morte à Luino en avril 1987. Sa fille nous confirme que Pina Rota Fo a seulement fréquenté l'école primaire mais que très tôt, comme elle le raconte dans son livre, elle devint "la scrivana della stalla"⁴. Pina Rota Fo a toujours aimé lire comme elle le dira elle-même à un journaliste. Bianca nous affirme que sa mère a commencé à écrire vers 1970 et qu'il existe un autre long texte en dehors de celui publié, "ma non se ne è fatto nulla". Pina aurait commencé à écrire *Il paese delle rane* vers 1976 environ, elle en lisait des passages à ses enfants et en particulier à Bianca mais "lei non aveva neanche l'ambizione di farsi pubblicare", nous affirme sa fille, elle s'était mise à écrire pour le plaisir de se souvenir. Lorsque Bianca parlait de ses textes, sa mère lui disait : "se hai fatto una cosa bella devi renderla pubblica", Bianca a retourné cette phrase à sa mère lorsque cette dernière hésitait à montrer son texte chez Einaudi comme sa fille l'encourageait à le faire.

Dans un article du *Corriere d'informazione* signé Mario Pancera, en date du 17 février 1979, où il interviewe Pina Rota Fo nous pouvons lire :

"Settantacinque anni, un po' affaticata per via del cuore che fa poco giudizio, figlia di contadini, moglie di un ferroviere, madre di tre figli, dei quali uno è l'attore Dario Fo, la signora Pina Rota Fo ha pubblicato un libro, *Il paese delle rane*, nel cui risvolto è detto che l'autrice "non ha precedenti esperienze letterarie". Questo non risponde a verità. Ilare, gioiosamente ciarlava anche con uno sconosciuto,

⁴ cf *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi 1976, p 24

Pina Rota Fo dice : "Non è vero. Questo è l'unico pubblicato, ma non è il primo. Ho scritto altri due romanzi; anzi due romanzi e mezzo"

Me li faccio raccontare e, prima di parlare del *Paese delle rane*, ecco, per così dire in anteprima, chi è l'autrice. Pina Rota Fo ha fatto la quinta elementare; ai suoi tempi c'era anche la sesta, ma non l'ha potuta condurre a termine per motivi di salute. Uno dei romanzi che ha nel cassetto riguarda la sua vita tra il 1925 e il 1945, cioè da quando si è sposata con Felice Fo alla fine della guerra. "Pensi che bel nome, Felice Fo. Non è vero ?" È verissimo. "È un romanzo contro la guerra perché io sono contro la guerra" Il secondo romanzo è di fantasia; anche questo è contro la guerra: narra di una bambina nata nel 1940, rimasta orfana del padre (morto in guerra), la cui madre si risposò con un soldato sbandato. Diventata adulta, la ragazza decide di sposare soltanto un vecchio, così è sicura che non sarà chiamato alle armi. Naturalmente la trama non è tutta qui: qui è condensata per motivi di spazio.

"Come ho imparato a scrivere? Leggendo. Ho letto sempre di tutto. La vita di Gramsci, la vita di Marx, i giornali; quelli che potevo leggere durante il fascismo e quelli che ho potuto leggere dopo." Naturalmente anche i libri dei suoi concittadini : abitando a Luino, sul lago Maggiore, ha letto i romanzi di Piero Chiara e le poesie di Vittorio Sereni. Se i romanzi di Chiara, tranne i primi, forse non le piacciono, conosce però a memoria molte delle poesie di Sereni. (...)

Scrivo mentre cuoce l'arrosto, in cucina. Guardo le montagne dalla finestra. Scrivo un'ora, mezz'ora, due ore. Scrivo a macchina, con un dito solo" Sua figlia Bianca scrive libri per bambini; è stata lei a scoprire il dattiloscritto del *Paese delle rane* e a spedirlo all'editore. "Non mi ha aiutato nessuno, neanche a mettere le virgole. A Dario avevo chiesto di correggermi almeno le bozze, ma lui non ha mai tempo. Anzi, adesso ha lui i miei due romanzi, ma non ha mai tempo di leggerli".

Il paese della rane è stato cominciato una ventina di anni fa (...)"

Nous avons ici, tout d'abord, la confirmation de l'origine sociale de Pina Rota Fo et de ses activités : fille de paysans, mère de trois enfants, ensuite de son niveau d'études.

D'autre part, les réactions et les affirmations de l'auteur sont des plus intéressantes. En effet Pina Rota Fo affirme que le livre publié n'est pas son premier texte, qu'elle en a terminé deux autres qui sont conservés par son fils. Une lecture de ces textes (dont elle donne le sujet) serait sans aucun doute précieuse pour juger de l'évolution de l'écriture de l'auteur. Elle confirme que *Il paese della rane* a été commencé "una ventina di anni fa", soit vers 1959.

Nous retrouvons dans les déclarations de Pina Rota Fo l'importance de la lecture pour les autodidactes. Il faudrait en savoir plus à ce sujet, cependant on peut remarquer que les premiers ouvrages qu'elle cite sont des biographies d'hommes politiques : Gramsci, Marx, et pas n'importe lesquels. Elle insiste également sur sa lecture des journaux. Lectures donc où la réalité, le quotidien tiennent une grande place. Ce rapport au réel, au vrai, au vécu est un élément très présent chez nos auteurs. D'ailleurs Bianca Fo Garanbois nous disait que sa mère s'était mise à écrire pour le plaisir de se souvenir de choses vécues et, nous soulignons, non pour le plaisir d'inventer des histoires. En correspondance avec ses lectures, il serait intéressant de se pencher sur le registre de langue qu'elle a utilisé pour écrire *Il paese delle rane*.

La façon matérielle dont elle écrit nous intéresse également car elle est liée, comme tressée, à la quotidienneté, à la réalité quotidienne. Son activité d'écriture se déroule parallèlement à ses activités de ménagère, dans la cuisine. Cet ancrage dans le réel est à notre avis particulièrement féminin.

Nous apprenons aussi que l'auteur écrit directement à la machine. Le manuscrit de *Il paese delle rane*, conservé chez Einaudi, est un texte dactylographié, corrigé à la main. Nous avons de fortes raisons de croire que les corrections effectuées l'ont été par Pina Rota Fo, mais cela devrait être confirmé.

Dans *Tuttolibri*, en date du 19 mai 1979, on lit sous la plume de Ernesto Ferrero:

"... scritto probabilmente all'inizio degli anni '50, quando, mortole il padre che è il gran personaggio che domina appunto il libro, sentì il bisogno di fissare sulla carta quel cospicuo pezzo di mondo che se ne andava : un intero patrimonio di cultura il cui valore va ben oltre la cronaca familiare. Ne è uscita una testimonianza di vita contadina che abbraccia la prima metà del secolo, e può essere apprezzata nel suo giusto valore oggi che si torna a guardare e a studiare quelle civiltà dimenticate con un rispetto antropologico che esclude nostalgia fuori luogo e compiacimenti lirici."

Ernesto Ferrero souligne l'importance anthropologique de ce genre de texte : "un intero patrimonio di cultura il cui valore va ben oltre la cronaca familiare". En effet les textes émanant des classes populaires, paysannes ou ouvrières, sont rares et, en dehors de toutes considérations littéraires, ils nous donnent des informations précieuses sur ces mondes décrits le plus souvent de l'extérieur, par des personnes qui n'en font pas partie. Nous retrouvons le même intérêt pour ce genre de textes à la même époque en France par exemple avec le succès du livre de Pierre J. Hélias *Le cheval d'orgueil* publié pour la première fois par Plon en 1975.

Remarquons que lors de notre travail de recherche dans les Archives de la mémoire populaire à Pieve Santo Stefano⁵, la majorité des travaux

⁵ Pour une présentation générale de ces Archives, voir le mémoire de Nathalie Gusmano, *Un lieu de mémoire : l'archivio diaristico nazionale*, sous la direction de J.C. Vegliante, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1994

universitaires que nous avons pu consulter ont été effectués sous un angle historique ou anthropologique. Les études linguistiques de ces textes sont encore rares. Il serait certainement d'un grand intérêt d'analyser le registre de langue et les structures utilisés par ceux qui prennent la plume dans les classes populaires⁶

Pour ce qui est des motivations d'écriture de Pina Rota Fo, nous pouvons faire plusieurs remarques. Tout d'abord, si l'on en croit ce qui est dit dans *Il paese delle rane*, texte présenté comme autobiographique, Pina enfant commence à écrire pour les autres, pour ceux qui ne savent pas (ce qui n'est pas sans nous rappeler la mère de Rocco Scotellaro):

"Avevo portato con me un quaderno, una penna e un calamaio e cominciai a scrivere sotto dettatura. Però ogni tanto mi fermavo e proponevo di mettere giù i concetti in un'altra maniera, cercando di essere spiritosa, di raccontare i fatti che mi suggerivano magari in forma di dialogo, con i commenti della gente, quelli seri e quelli ridicoli.

(...) facevo tutte delle immagini romantiche che copiavo di sana pianta dalle canzoni che avevo imparato da mia sorella Clementina."

Elle écrit non seulement sous la dictée mais elle propose aussi des formulations et fait des emprunts à ce qui fait partie de sa culture, les chansons que lui chante sa soeur. Appartiennent également à sa culture, les histoires inventées et racontées par son père à ses petits enfants, "le sue favole strampalate" dont nous avons un échantillon dans la fable rabelaisienne du royaume qui se noie dans la merde⁸.

Dans *Il paese delle rane*, Pina Rota Fo s'efface constamment pour présenter ceux qui l'entourent et

⁶ De ce point de vue un travail approfondi sur le texte de Raùl Rossetti (d'abord refusé puis accepté trente ans plus tard) serait particulièrement riche. Il permettrait de montrer concrètement comment les critères de publication littéraire évoluent et pourquoi.

⁷ Pina Rota Fo, *Il paese delle rane*, Torino, Einaudi 1978, p 23

⁸ Ibid pp 96-100

on ne la sent le plus souvent que par écho, indirectement. Plus qu'une autobiographie, ce texte est un livre de mémoires dont l'auteur est une femme, fille d'un paysan. Pina Rota Fo n'est pas non plus le porte-parole du monde paysan auquel elle appartient, elle en est plutôt le chroniqueur. Pina Rota Fo n'écrit pas en premier lieu pour dénoncer des états de faits, mais pour fixer à tout jamais une époque révolue.

Elle écrivait, comme nous l'avons vu, pour le plaisir de se souvenir. D'après sa fille son texte était d'abord pour elle-même, puis pour ses proches à qui un jour elle s'est mise à lire des passages, pour qu'eux aussi se souviennent. Ce processus est très proche des traditions orales familiales.

Quant à la publication, si elle pense que les écrits de Bianca méritent d'être publiés, elle n'y songe pas pour les siens. Il faudra l'insistance de sa fille pour qu'elle accepte de donner son texte à la lecture chez Einaudi où Bianca Garanbois et son frère Dario Fo sont publiés. Le fait qu'au moins deux des enfants Fo eux-mêmes écrivent, doit avoir eu sa place dans les motivations d'écriture de la mère (et peut-être vice versa). En tout cas il est certain que si les enfants de Pina Rota Fo n'ont pas été les instigateurs de son écriture, ils ont été les intermédiaires indispensables à sa publication.

4.3 Raùl Rossetti

Les données biographiques proviennent de la quatrième de couverture de *Schiena di vetro*, de l'auteur lui-même à travers une fiche de renseignements conservée aux Archives de Pieve Santo Stefano, un échange épistolaire, une interview inédite et le texte autobiographique de *Schiena di vetro*. Nous trouverons également certaines informations dans des articles de presse et une recherche d'état civil effectuée par Loretta Veri à Pieve Santo Stefano.

La quatrième de couverture présente ainsi l'auteur :

"Raùl Rossetti è nato a Chivasso (Torino) nel 1929. Ha lavorato per tre anni come minatore di fondo a Séraing, vicino a Liegi, poi ha trovato impiego a Milano. Attualmente vive in provincia di Vercelli."

Nous pouvons ajouter que Raùl Rossetti est né dans le quartier de "La Blatta" et que son père était mécanicien-outilleur. Rossetti a déménagé de nombreuses fois entre 1929 et 1956 et a parcouru le monde entre seize et trente ans.

Aux pages 8 et 9 de *Schiena di vetro* il parle de son passage par l'école primaire en ces termes :

"Pastori a scuola era il più intelligente. Facevamo la quinta classe. Si sa per lui era una cosa seria. Per me no : era una noia, una noia grande. Mi chiedevo : perché continuano a mandarmi a scuola quando sanno che io non capisco niente. Il maestro parlava e io pensavo ad altro, pensavo sempre al modo come potevo essere libero senza questa stupida imposizione. Nello stesso tempo invidiavo Pastori perché era veramente bravo, non sbagliava mai, sapeva tutto. Era sempre citato come esempio, sempre lindo ed elegante e poi anche

profumato. Vedendo lui io pensavo anche alla sua famiglia. La vedevo unita e sana. Lui sapeva di essere superiore a tutti noi, cosicché ci guardava dall'alto in basso con degnazione. Io naturalmente ero sempre in fondo, vicino al muro. Sempre da solo, inesorabilmente solo. Mi consolava il fatto che non ero il solo ad essere lungo e vecchio ripetente, ma c'erano altri somari come me. (...)"

Mi promossero per anzianità, io credo senz'altro, è vero che avevo momenti sbalorditivi a volte, tanto da lasciare senza fiato tutti, ma era anche vero che mangiavo. Così, caso strano, più mangiavo, e più progredivo a passi da gigante."

Le rapport à l'école est un rapport de frustration dans lequel Rossetti enfant se sent enfermé et remis en question, où il se vit comme inintelligent, où il n'a pas envie d'apprendre. Par petites touches, sans polémique, sans agressivité, Rossetti installe les classes sociales en opposition: ceux qui ont tout et le savent et ceux qui n'ont rien, pas même l'intelligence semble-t-il. Mais la petite phrase de la fin de paragraphe vient bouleverser cet état de choses et dit simplement, avec un clin d'oeil, que pour pouvoir apprendre, il faut aller en classe en ayant mangé à sa faim. Nous avons là un échantillon de l'art de Rossetti, art de dire les choses importantes en passant, sans insister, de dédramatiser les situations les plus terribles grâce à l'humour.

Le début de la lettre qu'il nous écrit le 11 avril 1996, nous montre par contre un jeune homme assoiffé de connaissances et d'expériences :

"Ai tempi del Belgio la vita era vissuta eccome: sapevi che dovevi durare poco, e quindi "mordevi la mela". Pensa che avevo trovato anche il sistema per dormire tre quattro ore per notte... Tutto per non perdere ore di vita¹. Ero ingordo di tutto : risse, amori, amicizia, musica, letteratura, facevo dei stages a Lovanio, volevo imparare sempre di più, volevo condensare il tutto:

¹ souligné par Raül Rossetti

sapevo che dovevo morire o di gas o di silicosi e quindi ogni anno dei miei doveva essere come dieci di un pantofolaio. (...)"

Ensuite il continue : "Schiena di vetro" era nato con un titolo strano "Il santo sotto il cappello" però Saverio Tutino² l'ha cambiato e quindi il titolo è suo. L'avevo scritto di getto in quaranta giorni. Sotto la spinta di Goffredo Parise che lo voleva a tutti i costi prima d'andare a Paris stabile e quindi spingeva "Muoviti, dai, che poi c'è lo do a Longanesi". Fece così allora Longanesi ancora oggi è un buon editore firma il contratto, ma poi lui non voleva capire che il libro era nato e doveva restare così. (cambio penna l'altra è finita) Quindi ci fu una "bega"³ e il manoscritto rimase nel cassetto, fino a che Tutino non lo riscopri e lo mise nel premio Pieve, e vinse (88'). "Schiena di vetro" è nato, dopo che io son tornato in Belgio anni dopo per affari per comperare acciaio a L'Esperance Landoz, ero impiegato tecnico in una grande acciaieria italiana. Non avevo più pensato al Belgio ma alla carriera ; e quando mi sono trovato lì, il cuore si gonfiava. Ho trovato amici tutti mezzo rincoglioniti, pieni di silicosi... uomini che qualche anno prima erano come le pantere ed ora quasi non mi riconoscevano, ho scritto per loro, tutto ciò per Tomasino, per Bubi, per Piero, per Bramante : ecco lo scopo."

Cet extrait nous donne des indications révélatrices sur les motivations d'écriture de Raül Rossetti : rendre hommage à ses compagnons de la mine et céder à la pression de Goffredo Parise ; mais aussi sur sa façon d'écrire qui est restée la même : une longue maturation, une accumulation d'évènements et d'émotions qui passent d'abord par

² Saverio Tutino est né à Milan en 1933, il a travaillé dans la presse communiste comme envoyé spécial en particulier en Amérique Latine. Il a participé en 1975 à la naissance du quotidien *La Repubblica* où il a travaillé jusqu'en 1985. En 1984, avec d'autres il crée à Pieve Santo Stefano dans la Province d'Arezzo, la Fondazione Archivio Diaristico, cette fondation a pour but de réunir des archives du vécu, des "mémoires privées". Il est correspondant du CIRCE à la Sorbonne Nouvelle. Il a écrit et publié divers livres dont son autobiographie, "L'occhio del barracuda" chez Feltrinelli.

³ renvoi écrit par Rossetti dans sa lettre." termine editoriale : vuol dire controversia"

⁴ en 1988

la structure de la narration orale⁵ et puis sont transcrits d'un jet. Ce mode d'écriture nous a été confirmé par la consultation du manuscrit de *Schiena di vetro*, presque sans correction, sans rature.

Dans cet extrait nous voyons également apparaître la détermination de Rossetti à protéger son écriture, cependant nous pensons que cette prise de conscience de la valeur de son texte est quelque chose de récent, née du prix que son livre a reçu et surtout de son succès éditorial. Car comme nous le verrons plus loin, au moment des discussions avec Longanesi, Rossetti avait accepté que son texte soit repris. Il n'était pas alors en position de force, il était en effraction dans le champ à peine entrouvert de la littérature. D'après nos informations, Longanesi aurait abandonné non seulement la "traduction" et la publication du texte de Rossetti mais bel et bien l'idée d'une collection destinée à recevoir ce genre de textes différents.

Dans *Il Biellese* du 9 janvier 1990, Rossetti confie à Silvano Esposito :

"Dalla mia adolescenza alla mia maturità ho vissuto come un vagabondo in giro per il mondo, lavorando qua e là, conoscendo tanta gente e tante storie. È stato come frequentare dieci volte l'università".

Raùl Rossetti se définit d'abord et toujours comme un homme qui a vécu puis écrit. Son "È stato come frequentare dieci volte l'università"⁶ veut nous rappeler la valeur de l'école de la vie. Il indique également un besoin de revanche, d'affirmation de soi et de son expérience face à la culture officielle et livresque. Il insiste sur le fait qu'il a des choses à dire, qu'il doit témoigner : "gli sembrava ingiusto che tante cose vissute andassero perse". C'est quelque chose qu'on l'on retrouvera chez tous les écrivains

⁵ Dans *Il giornale di Vicenza* du 13 avril 1989, nous pouvons lire : "A Milano, dove lavora come meccanico, ritrova l'amico Edo Parise al quale racconta le esperienze vissute (...)"

d'expression populaire, en tout cas dans leurs débuts, ce sentiment du devoir de témoigner de choses qui sans leur intervention seraient perdues. Plus loin il déclarera qu'écrire est une "chose sérieuse". Nous ajouterons, d'autant plus sérieuse et difficile que l'on appartient à une sphère sociale où écrire n'est pas un mode naturel d'expression.

Quels sont les rapports de Raül Rossetti avec la littérature ?

Il entra en littérature d'abord comme personnage!

"L'esordio letterario di Raül Rossetti fu in un famoso libro di Goffredo Parise *Il ragazzo morto e la cometa*⁷. Si parlava di Raül, un ragazzo che gestiva un imbarcadero." C'est sur cet embarcadère que Rossetti fit la connaissance de Parise qu'il sortit du fleuve où ce dernier était tombé tout habillé. De cet épisode est née une amitié qui devait durer : "In Belgio Raul ricevette una copia con una affettuosa e significativa dedica del primo libro di Parise che era stato appena pubblicato da Neri Pozza. E quando Raul decise di tornare in Italia ritrovò a Milano l'amico Edo che lavorava al *Corriere della sera*."⁸

Ce sera Parise qui poussera Rossetti a passer du rôle passif de personnage à celui actif d'écrivain⁹. La place de stimulateur et d'intermédiaire de Goffredo Parise est d'ailleurs confirmée à plusieurs reprises dans la presse, comme une caution à l'écriture de Raül Rossetti. Cependant lors de notre conversation avec Rossetti, ce dernier nous a confié que Parise avait eu une attitude de retrait lorsqu'il avait eu entre les mains le manuscrit de Rossetti, attitude qu'il n'a jamais expliquée à Rossetti. A notre avis, Parise a dû être totalement décontenancé par l'écriture de

⁷ qui vient d'être réédité chez Rizzoli (mars 1997 - 1ère édition 1951) Parise est né à Vicenza en 1929, il a écrit *Il ragazzo* à dix-huit ans

⁸ in *Il giornale di Vicenza*, 16 octobre 1988 article de Paola Cremonese

⁹ Comme il l'a écrit dans la lettre qu'il nous a adressée le 11 avril 1996.

ce texte, il n'existait rien de comparable dans la littérature italienne publiée.

Quant à Rossetti, il déclare : "Ho imparato a scrivere leggendo molto. Soprattutto Joyce mi ha sempre colpito per come riesce a rendere quello che i suoi personaggi fanno, pensano, vedono, sentono contemporaneamente"¹⁰ Il n'est pas indifférent que Rossetti cite Joyce, l'écrivain qui a bouleversé les règles classiques de l'écriture, fait accepter des choses inacceptables auparavant, a ouvert la littérature à d'autres registres de langue.

Nous retrouvons le rôle essentiel de la lecture chez les autodidactes mais comme nous l'avons vu pour Pina Rota Fo, ce sont le plus souvent des lectures qui font se juxtaposer des textes hétéroclites. Michel Ragon nous confiait qu'adolescent il s'était mis à la littérature par ordre alphabétique d'auteurs! Il serait intéressant de voir quelles influences ont ces lectures sur leur écriture, mais pour cela il faudrait pouvoir les identifier de façon précise et les dater.

Si Goffredo Parise a été le premier intermédiaire avec l'édition, ce n'est cependant pas lui qui est à l'origine de la publication du premier livre de Rossetti. En effet la note de l'éditeur qui figure en postface de *Schiena di vetro* nous apprend le long parcours de ce texte pour parvenir à l'édition. Cette note étant d'un grand intérêt pour notre recherche nous avons cru bon de la donner in extenso en annexe 2. S'y révèle le parcours miraculeux de ce texte!

Cette note en effet nous apprend qu'Orazio Gavioli a transmis fin 1987 le manuscrit de Rossetti (resté dans ses tiroirs pendant trente ans) à Saverio Tutino qui l'a proposé au concours organisé à Pieve Santo Stefano où le texte s'est vu décerner le Prix Pieve-Banca Toscana en 1988. Au jury participait Natalia Ginzburg qui a ouvert les portes de la maison d'Édition Einaudi au manuscrit

¹⁰ in *Il Biellese* du 9 janvier 1990

de Rossetti auquel Saverio Tutino, comme nous l'avons vu précédemment, avait donné le titre de *Schiena di vetro*. Natalia Ginzburg en a rédigé la quatrième de couverture que nous reproduisons en annexe 3.2 et que nous analyserons plus avant.

Dans un article de Raffaella Finzi (intitulé : *Raùl, il minatore - Trent'anni dopo, il romanzo-diario dell'outsider che entusiasma Parise*) paru dans *Panorama* du 2 avril 1989, on peut lire :

"Sono caduto dalle nuvole" racconta (Rossetti) "mi ero dimenticato di quello che avevo scritto. Era una cosa così, fatta di slancio per onorare i ricordi del Belgio, le persone conosciute in miniera e poi morte o ammalate dalla polvere di carbone. Avevo sofferto perché non mi pubblicavano, mi chiedevo come mai. Dove sono finiti tutti quei fogli? Alla fine non ci pensavo proprio più". Ma non ha mai avuto la tentazione di scrivere ancora? "Sì" confessa "ho scritto un libro sui Madonnari e uno sulla civiltà contadina della Bassa Padana, ma un giorno li ho bruciati". Paura di un'altra delusione letteraria ? "No, ero senza legna nel camino."

Ecrire est une chose sérieuse et Rossetti souffre du fait qu'après l'avoir poussé à écrire, l'on ne publie pas son texte, sans lui expliquer vraiment pourquoi. Pourtant il dit qu'ensuite, il l'oublie. Non seulement il dit l'avoir oublié mais ses amis s'étonneront lors de la publication de *Schiena di vetro* ne n'avoir jamais su que Raul avait écrit quelque chose, ils savaient qu'il était un merveilleux conteur mais un écrivain non. C'est sans doute parce Rossetti est un homme essentiellement vivant, pour qui l'écriture n'est qu'une partie de la vie, élément avec lequel il compose avec humour comme nous le confirme la boutade de la fin de l'article cité.

Et maintenant, après avoir publié en avril 1995 chez Baldini et Castoldi *Piccola, bella, bionda e*

*grassotella*¹¹? Il a travaillé toute sa vie, aujourd'hui il profite de sa retraite et jouit de son succès éditorial qui a fait de lui un personnage public qui apparaît régulièrement sur le petit écran. Cependant il reste lui-même et n'accepte pas qu'on lui impose des temps d'écriture. Il veut écrire lorsqu'est arrivée pour lui la saison d'écrire, lorsqu'il est mûr pour l'écriture, que les émotions et les idées ont pris une telle ampleur en lui qu'il est temps qu'elles s'expriment, pas avant. Et de nous faire, lors de l'interview que nous avons enregistrée¹², une comparaison avec les plantes qui ont leur moment pour être cueillies et donner ce qu'elles ont de meilleur en elles.

¹¹ Raùl Rossetti *Piccola, bella, bionda e grassotella*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995
La même année, la même maison d'édition a sorti en livre de poche *Schiama di vetro*

¹² cf la transcription de cette interview en annexe 5

4.4. Remarques conclusives

Après cette présentation des trois auteurs de notre corpus, nous pouvons avancer quelques remarques.

Bien que Rocco Scotellaro ait été présenté parfois comme un autodidacte, nous ne le classerons pas dans cette catégorie à laquelle appartiennent par contre Pina Rota Fo et Raül Rossetti. La **culture littéraire** que ces derniers ont pu acquérir l'a été par eux-mêmes, à travers des circuits qui n'ont rien d'officiel. Si Scotellaro, universitaire¹, dit avoir appris à écrire par la lecture, cette affirmation ne recouvre pas la même réalité que pour Rota Fo ou Rossetti.

D'autre part, du moins en ce qui concerne le premier livre publié, il ne semble pas que Raül Rossetti ou Pina Rota Fo, au moment de prendre la plume, aient réfléchi de façon précise à la forme qu'ils voulaient donner à leur texte. Leur préoccupation première était de raconter des choses qu'ils pensaient devoir être écrites, pour la mémoire de ceux dont ils parlent. Naturellement pour s'exprimer, ils ont dû emprunter une forme mais ils n'ont pas développé de réflexion théorique sur celle-ci. Cependant cela sera à nuancer car, comme Monsieur Jourdain, Pina Rota Fo et Raül Rossetti à travers les registres linguistiques qu'ils utilisent pour écrire font des choix significatifs.²

Rocco Scotellaro dès ses premiers écrits (en poésie comme en prose) essaie d'analyser les formes d'écriture qu'il voudrait utiliser pour exprimer ce qu'il a à dire. Il est parfaitement conscient de la palette des possibilités linguistiques et formelles qui s'offre à lui, sans doute aussi de ses innovations.

¹ Il a commencé des études universitaires qu'il n'a pas terminées

² Et par l'acte d'écrire, ils prennent leur place dans le champ littéraire.

Pour ce qui est des **motivations d'écriture**, il est très net dans les trois cas qu'une des motivations est celle de rendre compte, de parler d'un monde populaire duquel ils se sentent partie prenante, avec les nuances que nous avons déjà évoquées et sur lesquelles nous reviendrons. Raùl Rossetti et Pina Rota Fo, lorsqu'ils commencent à écrire, ne se vivent pas comme des écrivains mais comme quelqu'un qui a quelque chose à dire. Il est à remarquer également que ces auteurs expriment clairement à travers leurs textes leurs convictions politiques bien que de façon plus ou moins accentuée.

Enfin il est à souligner que nous retrouvons dans tous les cas le rôle important d'un **intermédiaire** qui a permis l'accès à la publication. Dans le cas de Rossetti, la rencontre de l'intermédiaire est due au hasard, pour Rota Fo à l'ascension sociale de ses enfants. Le profil de Scotellaro ressemble à celui des enfants de Pina Rota Fo : des études universitaires, un engagement politique qui permet la rencontre avec une certaine intelligentsia et le monde éditorial. Un parcours donc moins marqué par l'aléatoire.

5. Présentation des livres choisis

L'uva putanella
Il paese delle rane
Schiena di vetro

5.1 Présentation de *L'uva puttanella* de Rocco Scotellaro

Rocco Scotellaro a commencé à écrire *L'uva puttanella* à partir de 1950 et a poursuivi sa rédaction jusqu'à sa mort survenue en 1953. En atteste la lettre à Mazzarone en date du 18 août 1950¹ et les trois cahiers retrouvés après son décès, qui portaient le titre du texte entamé *L'uva puttanella*, et sur lesquels le mois et l'année sont indiqués sur certaines pages.

Les textes qui ont été remis à Carlo Levi après la mort de Rocco Scotellaro étaient des manuscrits dans lesquels la division du roman en trois parties apparaît de façon évidente avec pour la deuxième partie l'indication d'un sous-titre : <Il secondo quaderno (...) porta l'intestazione "ROCCO SCOTELLARO L'UVA PUTTANELLA", e all'interno un frontespizio "L'UVA PUTTANELLA Parte seconda. Tutti pazzi al mio paese">² Chaque partie est composée de chapitres³. La première partie est composée de six chapitres dont seul le chapitre IV comporte plus de dix pages. La seconde partie et la troisième comptent respectivement sept et dix chapitres tous de moins de dix pages.

Lorsque nous lisons aujourd'hui *L'uva puttanella*, nous nous trouvons devant les fragments d'un texte que l'auteur avait commencé à structurer mais dont nous ne savons pas s'il en aurait maintenu la structure. Cependant il est à remarquer qu'il qualifie lui-même son texte de désordonné, volontairement sans ordre : "L'ordine che non c'è non lo troverete come appunto non è nel grappolo d'uva..."⁴ Si le texte, dans sa composition générale, est un texte inachevé, il ne nous semble pas falloir insister sur ce caractère

¹ cf les notes qui accompagnent l'édition de 1986 de *L'uva puttanella*, Bari, Laterza, p 297

² ibid p 301. Nous n'avons pas encore eu l'occasion de consulter nous-même ces cahiers.

³ les chapitres de la première partie ont été numérotés par Scotellaro, pour les autres parties, par l'éditeur.

⁴ cf l'article déjà cité de Nestore Gaggiano in *Aspetti letterari*, febbraio-aprile 1956 (*supra*, p. 17)

d'inachèvement pour son écriture et tout particulièrement pour la première partie qui comportait des corrections et semble se présenter dans une forme déjà travaillée qui avait commencé à circuler parmi les amis.

On en sera convaincu en lisant le texte édité, du moins pour la première partie et pour une grande part de la deuxième. Quant à la troisième partie, il nous est plus difficile d'en juger car l'écriture emprunte une forme particulière, plus syncopée, mais dont nous avons tout lieu de croire qu'elle s'inspire du mode d'expression des prisonniers avec lesquels l'auteur a partagé sa cellule (lors de son séjour dans la prison de Matera et dont il a rapporté un bloc-note), ou même parfois transcrit. Notre supposition quant à une recherche d'expression nouvelle de la part de Scotellaro, nous semble également confirmée par le fait que simultanément à l'écriture de la troisième partie, pendant les six derniers mois, Scotellaro travaillait sur *Contadini del Sud*, enquête sur les paysans du Sud que lui avait commandée Vito Laterza, en continuité avec son travail de chercheur à l'Observatoire d'Economie Agraire de Portici, dirigé par Manlio Rossi-Doria (à qui sera confiée la préparation de l'édition de 1954 de *Contadini del Sud*). A travers les commentaires de Scotellaro qui précèdent les témoignages qui constituent cette enquête, nous pouvons constater combien ce dernier était attentif aux formes linguistiques utilisées par les personnes dont il a recueilli les propos⁵. Pour ce qui est de l'écriture de Scotellaro, Carlo Levi confirme: "Se analizzassimo la struttura della frase e le forme verbali di Rocco, troveremmo come egli abbia trasformato in lingua il parlare quotidiano del Sud."⁶

⁵cf *Contadini del Sud* in Rocco Scotellaro, *L'uva puttanella Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1986. La première édition de *Contadini del Sud*, publié par Laterza de façon autonome, est de 1954, elle comporte une préface de Manlio Rossi-Doria.

⁶ cf la préface à *L'uva puttanella*, édition 1986

Le titre, comme nous l'avons vu, a été donné par Scotellaro et il revêtait pour lui une signification très précise qu'il explicite : "Uva puttarella è l'uva che ha l'acinellatura : consiste nella presenza di acini più piccoli tra quelli di grandezza normale. Questi acini sono apireni (senza semi) e, se non restano verdi (acinellatura verde), maturano fino ad essere più dolci di quelli normali. (...) Nella mia Uva puttarella (...) si tratta, invece, di una rinuncia all'essere, di riluttanza al divenire maturi e grandi"⁷ Ce titre qui allie une réalité bien précise pour les viticulteurs et une expression intéressante du point de vue linguistique donne une juste image de l'écriture de Scotellaro qui partant toujours de la réalité la travaille en poète sans rien lui faire perdre de sa vigueur. Nous voyons également apparaître ici le meneur d'hommes qui en poète veut exprimer une réalité sociale de renoncement collectif au développement de soi.

La mort ayant interrompu l'écriture de *L'uva*, le titre en devient encore plus symbolique. Cette grappe de textes dont certains semblent terminés dont d'autres paraissent encore en gestation et d'autres "apireni", suspendus, sans suite, est bien une "uva puttarella".

L'uva puttarella est un texte écrit à la première personne, où le narrateur est nommé par un des protagonistes en tant que Scotellaro à la page 115⁸, "Caro Scotellaro, quante cose avrei da raccontare...", authentifiant ainsi tout le texte qui précède comme autobiographique.

Dès l'incipit la double réflexion existentielle et sociale est mise en place. Deux niveaux de passé sont évoqués : un passé récent, celui qui a provoqué l'écriture, passé lié au politique, et un passé plus ancien lié au souvenir du père mort, à l'affectif. Au fur et à mesure de la rédaction du

⁷ ibid, p. 298

⁸ Il est à remarquer que *L'uva puttarella* s'arrête à la page 117.

texte, le passé récent, le politique prendront le pas sur le passé plus lointain, plus personnel. Scotellaro abandonnera assez rapidement l'écriture chargée de symbolisme de l'incipit pour aller vers l'écriture plus rude, plus dépouillée de la dernière partie.

Dans la première partie le narrateur au cours d'une promenade à la vigne paternelle évoque son père mort et sa famille, dont lui-même enfant. Cette partie est simultanément l'évocation du passé personnel et familial, du présent et du passé. Elle présente une grande unité thèmes qui tournent autour de la famille. C'est sans doute la plus achevée mais aussi la plus classique dans sa forme.

La deuxième partie fait vivre le village et les personnages qui l'habitent, elle comporte des allusions à l'activité de maire du narrateur ainsi que des extrapolations sur la guerre et son père. Cette partie est plus diversifiée que la première.

La troisième partie se déroule entièrement en prison et est composée essentiellement de rapides portraits et d'une grande variété de scènes très courtes pour lesquels l'auteur utilise une palette de langue et de structures élargie qui rend ce texte particulièrement intéressant.

Si *L'uva puttarella* est incontestablement autobiographique, il recouvre une réalité différente de celle de l'autre texte autobiographique de Scotellaro, écrit à vingt ans et qui ne sera publié que vingt ans après sa mort, *Uno si distrae al bivio*. En effet si *Uno si distrae al bivio* était l'introspection d'un jeune homme qui cherche à se comprendre et à comprendre le monde qui l'entoure⁹, *L'uva puttarella* est écriture d'une réalité familiale et sociale dont l'auteur fait partie au même titre que les autres protagonistes. La focalisation est donc

⁹ Il faut cependant remarquer que dans l'incipit de *L'uva puttarella* Scotellaro reprendra ce thème du "bivio", du choix face à son destin.

fondamentalement différente. Dans *L'uva puttarella*, Scotellaro se présentera comme "scrivanello", au service des autres.

5.2 Présentation de *Il paese delle rane* de Pina Rota Fo

Pina Rota Fo a commencé à écrire *Il paese delle rane* au début des années 50, après la mort de son père. Le texte ayant été publié par la maison d'édition Einaudi en 1978, son écriture a pu s'étaler sur plusieurs années.

Lorsque l'on consulte le texte dactylographié conservé aux archives de la maison d'édition à Turin, on peut remarquer que de nombreuses corrections manuscrites ont été apportées au texte original ainsi que de nombreuses coupes effectuées. Au niveau actuel de notre recherche, il nous semble presque certain que les corrections manuscrites l'ont été par l'auteur, ce qui ne paraît pas être le cas pour les suppressions de certaines parties du texte qui sont biffées à la manière des correcteurs professionnels. Pour le moment nous n'avons pas réussi à obtenir confirmation de nos déductions ni par la maison d'édition, ni par la famille.

Le livre est composé de seize chapitres indiqués uniquement par un saut de page mais souvent subdivisés par des sauts de ligne (ligne blanche). Tous les chapitres sauf un¹ comportent dix pages au maximum. Cette structure donne à la lecture une impression de fluidité.

Le titre a été choisi par Pina Rota Fo. Les grenouilles apparaissent plusieurs fois dans le texte, elles sont la manne des paysans pauvres qui, grâce à elles, améliorent leur ordinaire.

Le récit couvre la période qui va de la Première Guerre mondiale à la Seconde avec des allusions aux agissements des fascistes et à la guerre d'Abyssinie. Les positions politiques de l'auteur y transparaissent clairement.

¹ *Il paese della rane*, pages 68 à 82

Le caractère autobiographique du texte est authentifié par l'introduction du nom de famille Rota, dans le chapitre où le père défend face à l'instituteur la valeur de la culture paysanne².

Il paese delle rane est construit autour de la famille Rota dont le personnage principal est le père. La mère meurt le 16 octobre 1938³ mais le récit ne se terminera qu'avec la mort du père quelques années plus tard.

Si le récit s'organise autour de la famille Rota qui est présentée dès le début du livre, il est aussi le prétexte pour rendre compte d'habitudes et coutumes locales dans des paragraphes qui sont comme l'ornementation du récit principal tout en lui étant intimement liés. On y trouvera la retranscription de chansons populaires mais on y verra aussi évoqués les veillées, les séances de saillie, les usages autour des morts, les rites et croyances religieux...

Ce texte donne de nombreux renseignements sur la vie d'une société bien définie à un moment de l'Histoire. Pina Rota Fo se met rarement en avant comme protagoniste, elle est plutôt le chroniqueur de l'histoire avec un petit h, représentée par sa famille et ses proches. L'auteur a voulu témoigner, à travers l'histoire de sa famille, de tout un monde voué à disparaître après l'industrialisation du Nord. La première phrase du livre, très courte, relie immédiatement le père de la narratrice au groupe social auquel il appartenait : "Mio padre era un "perdapè"⁴. Le livre en vient ainsi, au-delà de l'autobiographie, à relever également de la chronique, des mémoires⁵.

² *ibid*, p 71

³ *Il paese delle rane*, p. 105

⁴ cf incipit en annexe 3.1

⁵ Sur la quatrième de couverture de l'édition de 1978, nous pouvons lire "Una storia inconsueta - memoria familiare e disegno di una società e di un ambiente, piuttosto che autobiografia in senso stretto (...)" cf annexe 3.1

La langue utilisée est simple, constituée de phrases courtes en un italien moyen dans lequel l'auteur introduit de nombreuses expressions parlées, des termes locaux ou dialectaux dont on trouve un échantillon dès l'incipit⁶. Dans l'incipit, comme en général dans le livre, les phrases sont courtes, souvent juxtaposées à l'intérieur de courts paragraphes qui se succèdent en un rythme régulier. L'auteur utilise peu les conjonctions de coordination. Cela donne un texte d'une grande simplicité syntaxique, d'une grande clarté aussi. La narratrice dira, faisant allusion à l'histoire de sa famille qu'elle est en train de narrer : "Tutto raschiato dai particolari inutili"⁷ et plus loin faisant parler l'Elvira, un personnage de sa vie : "Io so scrivere ma non mi vengono delle belle frasi."⁸ . Pina Rota Fo veut parler de ce qui lui semble essentiel et l'exprimer simplement.

Un travail sur la langue utilisée par Pina Rota Fo serait à mener ainsi que la constitution d'un lexique des termes que l'on ne trouve pas dans les dictionnaires. Ce travail serait à faire pour tous les auteurs du corpus, il permettrait sans doute de voir apparaître des convergences dans l'utilisation de la langue et de fournir une large palette d'expressions et de termes faisant partie du patrimoine linguistique italien.

⁶ copie de l'incipit en annexe 7

⁷ *Il paese delle rane*, p 9

⁸ *Ibid*, p 23

5.3 Présentation de *Schiena di Vetro* de Raül Rossetti

Raül Rossetti a écrit *Schiena di vetro* en 1959 en quelques semaines, d'un jet, sous l'impulsion de Goffredo Parise avant que celui-ci ne parte pour Paris¹.

Lorsque nous avons consulté le manuscrit original² qui se trouve conservé aux archives de Pieve Santo Stefano (Arezzo), nous avons été frappée par le nombre excessivement réduit de corrections bien que l'on soit en présence d'une première mouture comme nous l'a confirmé Rossetti lui-même.

Interrogé sur ce fait, Raül Rossetti explique qu'il a écrit sous la pression et qu'il consignait ses feuillets au fur et à mesure, en pensant qu'il reviendrait dessus par la suite, ce qui n'a pas été le cas, sauf pour les quarante premières pages et uniquement pour ce qui est de la ponctuation. Si l'on consulte le manuscrit du dernier ouvrage publié *Piccola, bella bionda e grassotella* que Raül Rossetti conserve chez lui, nous nous apercevons qu'il écrit toujours ainsi, d'un jet presque sans ratures. Dans l'interview³ que nous avons enregistrée, il rappelle la réponse donnée lors d'une conférence à la Bocconi sur le thème "Tecnica della scrittura moderna" : "Io gli ho detto, io scrivo come parlo. Il segreto in fondo per non essere artificiosi e scrivere così come parli, la mia tecnica è proprio quella là, e appunto sono citato per questo linguaggio diretto."

La langue de Rossetti est très proche du langage parlé lorsqu'elle n'en est pas directement la transcription. Elle est truffée d'expressions populaires, de termes appartenant à sa région

¹ cf *supra*, p. 32

² dont nous avons en photo copie l'incipit et quelques autres pages.

³ cf annexe 5

d'origine, au monde de l'émigration belge et à celui de la mine.

Où Raùl Rossetti a-t-il appris son art de parler qui sert de matrice à son écriture? De sa mère qui savait raconter, de celui qui a eu tant d'importance pour lui : Ovidio, le barbier du village? Rossetti nous confirme : "Il mio maestro è stato il barbiere da bambino, (...), io sono anche andato al cimitero trovarlo, e lui era così Ovidio. E lui mi ha detto: "Buongiorno, come va ?" Potrebbe andare meglio, e gli ho raccontato tutte le mie storie perchè la tappa fondamentale della mia vita è stato proprio lui, che non c'era radio, televisione, letture (...) Noi d'inverno, tutti bambini, otto, dieci, dodici, quattordici anni, nelle stalle al caldo, è lui ci raccontava *Candide* di Voltaire, ci raccontava tutto (...)" Dans cette transcription de notre interview, nous pouvons souligner la façon très particulière que Rossetti a de raconter, introduisant le dialogue dans le récit, donnant ici la parole à celui qui n'en a plus, un mort. L'usage de la prosopopée est d'ailleurs assez répandu dans le livre de Rossetti. Il est à remarquer également que le barbier ne lisait pas *Candide* aux enfants, mais qu'il le leur racontait.⁴ On retrouve cette importance de la culture orale chez presque tous nos auteurs qui souvent lorsqu'ils prennent la plume s'en souviennent.

Dans le livre publié chez Einaudi, il n'y a pas de chapitres, seulement des lignes blanches qui

⁴ Gramsci s'interrogeait sur le fait qu'il faudrait peut être "moderniser" certains textes en les réécrivant dans une langue accessible comme on le fait pour certaines traductions de façon à les rendre accessibles à un plus grand nombre. cf *Cahiers de prison*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1983, p. 159 : "Si mes souvenirs sont bons, il me semble que Spartaco se prêterait (tout spécialement) à une tentative qui, dans certaines limites, pourrait devenir une méthode : on pourrait "le traduire" en langue moderne, le purger de ses formes rhétoriques et baroques dans la narration, en effacer certaines particularités techniques et stylistiques, en le rendant "actuel". Il s'agirait de faire, consciemment, ce travail d'adaptation au temps, aux nouveaux sentiments et aux nouveaux styles que la littérature populaire subissait traditionnellement quand elle se transmettait oralement et qu'elle n'avait pas été fixée ni fossilisée par l'écriture et par l'imprimerie. Si cela se fait d'une langue dans une autre, pour les chefs-d'oeuvres du monde classique que chaque époque a traduits et imités en fonction de ses nouvelles cultures, pourquoi ne pourrait-on ou ne devrait-on pas le faire pour des travaux comme Spartaco et d'autres qui ont une valeur ("culturelle") et populaire) plus qu'artistique ?

séparent certaines parties du texte. Ces parties font rarement plus de dix pages, seulement trois d'entre elles (sur quarante-et-une) sont nettement plus longues, elles tournent toutes trois autour du monde de la mine⁵. Le texte dactylographié par Saverio Tutino (également conservé à Pieve Santo Stefano) a respecté le manuscrit original en ajoutant une ponctuation là où elle semblait indispensable à la compréhension.⁶ Pour chaque partie qu'il rédigeait Raùl Rossetti avait donné un titre⁷, certains d'entre eux avaient été conservés par Tutino mais ils ont tous disparu à la publication. Il est à noter que les parties font rarement plus d'une dizaine de pages et qu'à l'intérieur de chacune d'elles, nous avons souvent une succession de courtes séquences qui accentuent encore l'impression de rapidité à la lecture, comme pour les flashes des journaux parlés à la radio.

La consultation du manuscrit permet également de certifier que la structure du livre appartient à Rossetti car le passage d'une partie à l'autre se trouve presque toujours en milieu de page, on peut ainsi affirmer que l'on en a respecté l'ordre.

Le début du manuscrit ayant été perdu, Saverio Tutino avait opté pour un incipit commençant par trois petits points, début auquel ont adhéré la maison d'édition et l'auteur.

Quant à la fin, le tapuscrit de Tutino a été modifié par Rossetti au moment de la relecture des épreuves. Il en a coupé la fin.

Le livre publié par Einaudi en 1989 porte le titre de *Schiena di vetro*, titre que lui avait donné Saverio Tutino, reprenant l'expression utilisée dans le texte par Raùl Rossetti⁸.

⁵ *Schiena di vetro*, p 120 à 140 : l'arrivée à Charleroi, la mort du Bossu et entre autres épisodes celui de l'accident où Raùl a le pied cassé.

p 155 à 168 : la virée à Liège, Lulù, la condamnation à mort du Russe.

p 218 à 240 : l'accident à la suite duquel Raùl est le seul rescapé, le départ.

⁶ comme nous le dit la note de l'éditeur que l'on trouvera en annexe 2 et Saverio Tutino lui-même lors de notre interview (annexe 4, p. 7)).

⁷ "I topi, Cicca, Il grisou, Diamond, Borinage, Il fuoco, Tomasino, Baknor, Lulù, Je suis sauvé, Claudette" sont les titres donnés par Rossetti.

⁸ cf. *Schiena di vetro* p 35 "Da un po' di tempo tutti i dritti della camerata si erano riuniti intorno a me e così l'angolo tutto venne chiamato l'angolo delle schiene di vetro. Per la voglia che avevamo tutti di fare qualcosa."

Rossetti nous confirme: "Il titolo di *Schiena di vetro* l'ha fatto Tutino, ma mi piace, mi piace." Rossetti lui l'avait intitulé "Il Santo sotto il cappello"⁹, titre trop connoté, moins beau sans doute mais qui soulignait l'importance que Rossetti donne au dialogue avec les choses, les animaux¹⁰, que ce soit l'image de Saint Antoine qu'il porte sous son casque ou les animaux les plus divers. (Nous retrouvons cette façon de s'exprimer dans l'interview de l'auteur.)

La maison d'édition a ajouté le sous-titre de : *Memorie di un minatore*, peut être pour mieux faire accepter le style de Rossetti, très proche du langage parlé, style auquel le lectorat italien n'était pas habitué. Saverio Tutino confirme: "Io penso che non esisteva prima un libro di questo tipo." D'autre part ce sous-titre souligne la partie du manuscrit qui avait semblé la plus originale, la plus intéressante aux premiers lecteurs de Pieve Santo Stefano : la mine racontée par un mineur¹¹. L'originalité du texte de Rossetti réside également dans la truculence du récit qui mêle l'expérience de la mine à la joie de vivre, à la force vitale. Cette truculence se dégage de l'écriture qui traite de la même façon enlevée et communicative, souvent bouleversante, les amours en cascade du narrateur et la vie de mineur avec les moments terribles qu'elle traverse toujours.

Schiena di vetro raconte à la première personne la vie d'un Raùl qui né en 1929 dans le quartier populaire de La Blatta à Vicenza, va grandir comme il pourra entre une famille violente, des amours de passage et des rapines de petit malfrat, qui ne fait pas de distinction entre les entrepôts des troupes allemandes et ceux des américains, jusqu'à son engagement dans le corps des poseurs de mines de la Marine Nationale Italienne et enfin son départ pour la Belgique où il sera mineur de fond.

⁹ voir le commentaire de Rossetti dans notre interview, annexe 5, p. 2

¹⁰ En particulier la chienne Pira est présentée dans l'incipit comme "una seconda madre", cf annexe 8

¹¹ En France nous avons Constant Malva, Maurice Alleman, Pierre Hamp.. mais en Italie il n'y avait personne semble-t-il.

Dès l'incipit Raùl Rossetti aborde tous les thèmes qui seront ensuite repris dans le corps du texte. Ces thèmes sont extrêmement nombreux, foisonnants comme l'est le livre. Ils peuvent cependant être regroupés sous quatre rubriques: la famille, la société, le corps, le verbe¹². Les premières phrases du livre ne présentent pas l'auteur ou une personne de sa famille mais elles évoquent un lieu, la chambre où il vivait enfant, qu'il situe presque immédiatement dans un quartier "la Blatta" et ses "habitants" "gente sporca di nero e buona".¹³ La structure sociale est esquissée dès l'incipit à travers la politique, le sport (le football mais aussi la chasse et la pêche), la religion, l'émigration et l'usine. La transgression, la non soumission à l'ordre à travers le vol et la débrouille, la violence à l'intérieur du cercle familial et à l'extérieur tiennent également une place importante. Le corps est un des éléments essentiels du livre, corps auquel appartiennent les mains et la force physique qui permettent de travailler et de vivre. Le corps qui a faim, qui a soif, qui a besoin de chaleur. Le corps avec sa sueur, son sperme, son urine et ses excréments. Quant au verbe et à la culture qui l'implique, dès les premières pages on pourrait dire qu'ils entrent en action, non seulement par la forme qu'emprunte l'écriture mais aussi par l'évocation d'habitudes culturelles comme l'attribution de surnoms, sorte de baptême laïque, et l'évocation d'une tradition orale, d'une circulation de la parole, des dires. Le verbe a une importance primordiale à travers le langage, le lexique, les expressions, les jeux de mots, l'humour mais aussi la gestuelle (gestes, grimaces)¹⁴ que Rossetti évoque dans son texte comme un prolongement à l'écriture.

¹² Bien que les rubriques "corps" et "verbe" puissent être englobées dans celle de "société", nous avons pensé qu'il fallait leur donner une place à part car elles sont particulièrement caractéristiques du livre de Rossetti.

¹³ cf annexe 5

¹⁴ cf sur ce sujet Vegliante Jean-Charles (Contributions au Colloque d'Urbino, octobre 1998) *Art et culture populaire en Italie, Lectures du geste*, "Les Langues nio-latines", Paris III Sorbonne Nouvelle, 1990

Dans l'édition parue chez Einaudi en 1989 le livre comporte 241 pages, c'est à la page 64 que commence l'aventure belge avec le voyage en train qui à travers Domodossola, Bâle, Strasbourg l'amène à Liège. Il est à remarquer que c'est à la page 60 que pour la première fois le narrateur se nomme par son prénom, identifiant ainsi l'auteur Raùl Rossetti au narrateur (auparavant le narrateur ne s'était présenté que sous le surnom qu'on lui avait donné enfant, "munega"¹⁵). Il est intéressant de souligner que le prénom est introduit lors de l'épisode où le narrateur raconte sa rencontre avec Edo, dont nous savons qu'il s'agit de Goffredo Parise. Parise qui, rappelons-le, a fait entrer Raùl Rossetti en littérature à travers le personnage de Raùl dans *Il ragazzo morto e le comete*.

Une étude approfondie de *Schiena di vetro* serait extrêmement riche aussi bien du point de vue du contenu que de la forme utilisée par cet écrivain particulier qu'est Raùl Rossetti.

¹⁵ cf *Schiena di vetro* p 24. Dans son interview Raùl Rossetti explique "mi hanno chiamato Munega, muneghetta, monaca, mi hanno vestito da donna per un anno, da munega" (annexe 5, p. 2)

5.4 Conclusion

Nous pouvons constater que, bien que publiés à des dates très différentes, les livres présentés ont été tous trois écrits autour de 1950, cela a son importance aussi bien du point de vue historique que du point de vue littéraire.

Du point de vue de l'Histoire, nous nous situons après les années noires du fascisme, quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale et au début de la croissance économique qui culminera dans les années 60. Les campagnes se vident pour aller peupler les grandes villes du Nord ou celles de l'étranger en Europe ou en Amérique.

Dans le cadre du renouvellement général des arts en Europe au début du XXème siècle, le Futurisme en Italie, le Surréalisme en France se veulent en rupture avec la tradition et prônent une grande liberté des moyens expressifs, en particulier dans l'écriture, la littérature, bouleversant les critères de jugement des textes littéraires. Si les écrivains d'expression populaire n'appartiennent généralement pas aux avant-gardes, ils profitent par contre de l'ouverture que celles-ci provoquent, faisant accepter par les comités de lecture des textes qui auraient été rejetés auparavant. Les Etats-Unis font école à travers des auteurs comme Faulkner¹ ou Dos Passos².

Après la guerre la maison d'édition Laterza inaugure une nouvelle politique éditoriale avec sa collection "Libri del tempo" (dans laquelle sera publié *L'uva puttarella*). La maison d'édition Einaudi voit le jour en 1933 ; à partir de 1951, en particulier grâce au travail de Elio Vittorini, elle s'ouvre à des textes différents à travers sa

¹ *Le bruit et la fureur* date de 1939, le Prix Nobel qu'on lui propose et qu'il refuse en 1949

² *42ème parallèle* date de 1930

nouvelle collection "I gettoni"³ (qui se terminera en 1958). Des maisons d'édition se créent, comme Feltrinelli en 1955 qui débutera plus tard une collection "Franchi narratori" qui durera de 1970 à 1983⁴.

Les trois textes choisis pour notre corpus s'éloignent tous trois, dans des mesures différentes, d'une structure et d'une écriture classique, "à la Manzoni" comme dit Raùl Rossetti⁵. Les auteurs, même s'ils suivent des protagonistes, ne nous racontent pas vraiment une histoire dont le déroulement serait le fil directeur. L'histoire, si elle existe, n'est qu'un prétexte pour l'écriture de mille choses juxtaposées à elle. Ce sont des textes truffés de digressions, de retours, de répétitions. Ils semblent ne pas être construits mais se construire au fil de la plume. Cette impression de désordre est encore accentuée par l'extrême morcellement du texte en des chapitres très courts, qui souvent ne font que deux ou trois pages. L'attention du lecteur est sans cesse mise en éveil, d'autant plus que la ponctuation est parfois quasiment inexistante.

Ces trois textes, comme c'est souvent le cas pour nos auteurs, en tout cas dans leur première publication, sont autobiographiques. Ils témoignent, de l'intérieur, de mondes qui ont disparu, vont disparaître. Les auteurs appartenant au monde dont ils parlent.

Chez Pina Rota Fo et Raùl Rossetti apparaît de

³ Vittorini écrit à Calvino "propongo per titolo "I gettoni" per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc." in Gian Franco Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 212

⁴ Avec une lettre datée du 22 avril 1996 à l'en-tête de Giangiacomo Feltrinelli, la maison d'édition nous adresse un texte présentant "I Franchi narratori, dont nous tirons l'extrait suivant : "A convincere la Feltrinelli a realizzare il progetto di questa nuova collana è stata insomma la realtà di alcuni testi "irregolari" rispetto ai parametri sia della letteratura "pura" sia del semplice documentario, testi nei quali si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi che rappresentano "spaccati" di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi."

⁵ cf annexe 5 p. 13

façon très claire l'importance de la tradition orale dans ses lieux et dans sa forme. Tous deux font allusion aux étables, lieu de socialisation et de parole. Tous deux évoquent ceux qui racontent des histoires vraies ou des histoires fausses. Rossetti évoque sa mère narrant sa vie, le barbier racontant des livres... Rota Fo nous donne un échantillon des histoires inventées par son père, "le sue favole strampalate"⁶. Quant à Rocco Scotellaro, il lira *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, de son ami Carlo Levi, aux prisonniers qui partagent sa cellule. Dans son texte, il parlera de ces prisonniers qui disent leur vie, il nous transmettra ces vies.

Il serait intéressant de faire une analyse de ces textes du point de vue de la structure linguistique, en particulier du lexique utilisé, et d'essayer, surtout pour les autodidactes, de cerner le niveau de langue qu'ils utilisent pour s'exprimer par écrit.

⁶ dont nous avons un échantillon dans *Il paese delle rane* de la page 96 à 100.

6. Les incipits : présentation de différences et de convergences

Les incipits présentent les trois livres comme des autobiographies par l'utilisation de la première personne narrante. Cependant seuls Rocco Scotellaro et Pina Rota Fo font figurer leur nom de famille en clair dans le texte. Rossetti a préféré ne garder que son prénom Raül et transformer son nom en Rossi.

Pina Rota Fo et Raül Rossetti commencent dès l'incipit à nous faire connaître leur famille. Scotellaro la laisse en retrait, le père n'y est nommé qu'une seule fois, c'est avant tout de la vigne paternelle et de la maison dont l'auteur nous parle. Le frère y est présenté, la mère totalement absente. Cela s'explique sans doute par le fait que, contrairement aux deux autres auteurs, Scotellaro commence à écrire ce texte pour faire le point avec lui-même, avant tout son passé récent, réflexion dans laquelle il inclut son passé plus lointain, ses origines.

La démarche de Pina Rota Fo et de Raül Rossetti est différente de celle de Scotellaro. Ils écrivent car ils veulent laisser une trace de leur histoire et dans les deux cas se servir de celle-ci pour témoigner de la vie d'un groupe social auquel ils se sentent totalement appartenir. Pina Rota Fo choisira de retracer la vie de son père pour parler d'un monde en voie de disparition. Raül Rossetti, après la mort de ses amis mineurs, de retour en Italie, prendra sa plume pour leur rendre hommage. Lorsqu'il se mettra à écrire, avant de parler de la vie des mineurs, il évoquera tous ces "gens salis de noir"¹ dont il fait partie. Il est à remarquer que Raül Rossetti et Pina Rota Fo commencent leur

¹ cf annexe 8

livre en parlant du groupe social auquel leur famille appartient, dont ils sont issus. Ce n'est pas vraiment le cas pour Scotellaro qui durant tout l'incipit insiste sur sa solitude ; les individus que le narrateur rencontre sont surtout reliés entre eux par l'appartenance à une même communauté villageoise dont le narrateur se prépare à s'exclure. Dans l'incipit de *L'uva puttarella*, nous sommes en face d'une crise existentielle, ce n'est pas le cas pour *Il paese delle rane*, ni pour *Schiena di vetro*. Pour Pina Rota Fo et pour Raùl Rossetti, il n'y a pas tiraillement entre deux mondes auxquels on se sent d'appartenir comme chez Rocco Scotellaro, il n'y a pas doute, déception, malaise. Ces sentiments appartiennent en général aux hommes et aux femmes qui, comme Scotellaro, ont effectués une ascension sociale et la vivent en porte-à-faux. Cependant si la différence est flagrante dans l'incipit, elle n'est plus aussi évidente dans les pages qui suivent où le ton devient beaucoup plus proche de celui de Pina Rota Fo et Raùl Rossetti car alors il commence à narrer la vie de sa famille, de son père et de lui-même en particulier. Il n'est d'ailleurs pas certain que Scotellaro, une fois terminée la grande fresque qu'il voulait écrire, aurait décidé de garder cet incipit.

Raùl Rossetti et Pina Rota Fo, bien qu'ils écrivent tous deux à la première personne, ont tendance dans l'incipit à ne pas se mettre au premier plan. Cette attitude se poursuivra tout au long de *Il paese delle rane*, alors que dans *Schiena di vetro*, on verra s'affirmer le personnage du narrateur qui dès l'incipit fait sentir sa présence à travers la forme humoristique de l'écriture.

Dans les trois incipits, et en particulier dans ceux de *Il paese delle rane* et *Schiena di vetro*, la narration emprunte plusieurs niveaux d'expression : un "Je" adulte, un "Je" enfant, mais également on entend la voix du "Je" écrivant.

Il est à remarquer que si Pina Rota Fo et Raùl Rossetti citent précisément des régions géographiques, et même des villes, Scotellaro lui reste toujours dans le générique : un village, un fleuve, une ville qu'il ne nomme pas. Cela tendrait à attirer *Schiena di vetro* et *Il paese della rane* dans la catégorie des mémoires, voire même de la chronique, ce qui n'est absolument pas le cas de l'incipit de *L'uva puttanella*. Lorsque Raùl Rossetti et Pina Rota Fo parlent de l'émigration, ils le font avec précision en indiquant géographiquement les mouvements migratoires, tandis que Scotellaro ne l'évoque que de façon indirecte à travers le parcours personnel du frère, soulignant surtout l'ascension sociale.

Nous retrouvons dans les trois incipits quelques thèmes communs, plus ou moins développés, mais présents. L'émigration du lieu de sa naissance vers un ailleurs en est un. La séparation entre le groupe des travailleurs manuels et les autres en est un second. La propriété privée en est un autre. Les luttes syndicales, si elles sont évoquées précisément dans les incipits de *L'uva puttanella* et de *Schiena di vetro*, sont latentes dans l'écriture du début de l'incipit de *Il paese delle rane*. Le thème du voisinage aussi est présent, avec ses aspects positifs et négatifs. On trouve naturellement le thème de la famille et ceux de la naissance et de la mort. Le thème de la naissance n'est qu'esquissé de façon symbolique dans l'incipit de *L'uva puttanella*, à travers les jeunes grappes de raisin, en écho au titre.

Généralement, dans les trois livres, la dimension sociale est exaltée. Elle se développe dans *L'uva puttanella* jusqu'à occuper toute la narration dans la troisième partie du livre, tandis que dans *Il paese delle rane* et *Schiena di vetro*, un équilibre est maintenu tout au long du texte où le social est intimement liée à l'histoire personnelle des narrateurs.

Le nombre de convergences est beaucoup plus fort entre *Il paese delle rane* et *Schiena di vetro*. En effet dans les incipits de ces deux livres nous trouvons évoqués : des métiers manuels avec leurs caractéristiques, l'espace de vie de la famille, le rapport au corps et en particulier au sexe, à l'autre sexe aussi, le rapport à la mère, le rapport au père, le boire chez les hommes, la violence, le rapport à la religion, la transmission orale, les dires, les surnoms, la langue (thème abordé précisément ou à travers l'écriture elle-même). Il faut souligner que jamais nos auteurs n'utilisent les éléments de la réalité qu'ils veulent décrire d'une façon qu'on pourrait qualifier de folklorique ou d'exotique, comme des éléments plaqués de l'extérieur, ils s'y impliquent toujours.

L'écriture chez Raùl Rossetti et Pina Rota Fo utilise des ressources extérieures à l'italien. L'incipit de *Schiena di vetro*, et dans une plus grande mesure celui de *Il paese delle rane*, comportent des termes dialectaux. De plus Rossetti utilise le vocabulaire familier de la langue parlée, langue parlée à laquelle ses structures de phrases font souvent écho. Il est à remarquer également que Rossetti emploie un mot français² "promenades". Certains mots se retrouvent d'un incipit à l'autre. Le mot "stazione" est présent dans l'incipit de *Schiena di vetro* et dans celui de *L'uva puttarella*, il y exprime pour le premier une appartenance, pour le second une fuite. Cependant dans *Schiena di vetro* les gares et les trains seront également liés à la fuite, à l'émigration. Le mot "legna", le bois qui doit permettre de se réchauffer, se trouve dans l'incipit de *Schiena di vetro* et dans celui de *Il paese delle rane*. Des mots dérivés de "chaleur" se retrouvent dans les trois textes, chaleur essentielle à la vie. Quant au mot "rane", inclus dans le titre de Pina Rota Fo

² Rossetti a appris à parler français en Belgique et souvent dans la suite du livre, lorsque l'action se passera dans ce pays, il introduira des mots en français (avec une orthographe souvent phonétique), en particulier le nom des machines et des outils qu'il utilisait comme mineur.

et très présent dans son livre, nous le retrouvons par deux fois dans l'incipit de Rossetti, originaire comme Pina Rota Fo de la région des rizières du Nord de l'Italie.

Si le texte de l'incipit de Scotellaro fait souvent appel au symbolisme dans son écriture, il n'est absolument pas hermétique. Le sens premier est exprimé de façon extrêmement claire, avec un langage et un vocabulaire simples, même si les phrases, contrairement aux deux autres auteurs, sont souvent d'une structure plus complexe. Pina Rota Fo et Raül Rossetti utilisent pour écrire des phrases courtes à la structure très simple. L'articulation d'une phrase à l'autre se fait le plus souvent sans emploi de conjonctions. Raül Rossetti utilise le style direct extrêmement fréquemment dans le livre, transcrivant les formes du langage parlé, dont nous avons un échantillon dès l'incipit. La grande fluidité d'écriture de ces deux auteurs évoque irrésistiblement le récit oral durant lequel la compréhension doit être immédiate.

o o o

Ce qui semble émerger du travail d'analyse des incipits, c'est d'une part la différence entre l'écrit de Scotellaro et ceux de Raül Rossetti et Pina Rota Fo. Dans la critique concernant ces deux derniers auteurs, on souligne souvent la simplicité du style, parfois l'ingénuité. Il nous semble que cette simplicité est un choix et non le résultat d'un manque de moyens. S'il est certain que ni Rossetti, ni Pina Rota Fo n'ont un bagage d'études officielles, il apparaît néanmoins qu'ils sont tous deux conscients des outils de langue qu'ils ont à leur disposition, et ils puisent dans ce qui leur semble intéressant, évocateur de la région, du milieu dont ils veulent parler et dont ils connaissent, par naissance et par leur culture, les habitudes de langage. Si Pina Rota Fo est plus retenue quant aux formes qu'elle utilise, Raül

Rossetti, lui, laisse passer à l'écrit sa loquacité naturelle, choisissant d'écrire au plus près de comme il parle et comme il entend parler autour de lui. D'autre part chez Rossetti l'humour, le regard distancié et moqueur sur ce qu'il raconte, la gouaille donne une dimension supplémentaire à son texte.

S'il est vrai que ces auteurs n'ont pas dépassé l'école primaire, ce sont tous deux des esprits curieux qui ont lu tout ce qui leur tombait sous la main et ont construit leur langue écrite avec peut-être plus de liberté que les autres. En tout cas cela paraît évident chez Rossetti. Pour Pina Rota Fo si l'on sent une certaine conformité à une norme de langue écrite, il y a cependant une grande liberté de pensée qui lui permet d'aborder sans entrave des thèmes difficiles à traiter comme, dans deux registres différents, le rapport au corps ou le rapport aux plantes.

L'étude de l'intégralité des textes, et non seulement des incipits, et d'un plus grand nombre de textes, ferait sans doute ressortir bien d'autres éléments de convergence et permettrait de se pencher sur la façon dont ils sont traités. Pour ce travail l'aide d'un outil informatique pourrait être précieuse, en particulier pour l'étude lexicale³.

Il faudrait certainement séparer les catégories d'auteurs. Soit choisir un échantillon d'auteurs n'ayant fréquenté que l'école primaire, soit un échantillon représentant la catégorie des auteurs qui ont fait des études mais qui appartiennent par leur naissance au milieu populaire. Et parmi les textes produits sans doute choisir le premier publié surtout s'il se présente comme autobiographique.

³ Il serait alors nécessaire de saisir les textes à analyser.

7. Une analyse de la position de la critique
à propos de

L'uva puttarella de Rocco Scotellaro

Il paese delle rane de Pina Rota Fo

Schiena di vetro de Raùl Rossetti

7.1 La critique de *L'uva puttanella*

La première édition de *L'uva puttanella* portait en première de couverture le titre, le nom de l'auteur, le nom de la maison d'édition Laterza & Figli et l'année de parution, 1956. En haut à gauche, de biais une bande "LIBRI DEL TEMPO". L'édition de 1986 comporte le nom de l'auteur, le titre incluant *Contadini del Sud* et le nom de la maison d'édition mais surtout, couvrant presque la totalité de la page, un portrait en couleur représentant Rocco Scotellaro de face s'appuyant sur un bâton avec derrière lui de profil une tête d'âne, portrait dont nous apprenons en quatrième de couverture qu'il avait été réalisé par Carlo Levi. Comme si ce portrait devait faire le lien entre les deux titres, entre l'écrivain et le paysan du Sud, avec cette connotation ambiguë de l'âne. L'édition de 1986 reprend la préface de Carlo Levi de l'édition de 1964¹ dont un extrait figure en quatrième de couverture : "Un libro unico, che è una vita nel suo farsi, da ogni parte aperta, immediatamente diventata parola." Par ce choix d'extrait on insiste sur l'authenticité de l'expression.

A notre connaissance *L'uva puttanella* n'a jamais été traduit en d'autres langues.

Rocco Scotellaro a commencé à devenir un enjeu politico-littéraire dès après la publication de ses poésies en 1954. La critique de *L'uva puttanella* reste en général dans cette ligne polémique sur l'auteur et ses textes². Certains trouvent qu'on fait beaucoup de bruit pour somme toute des écrits d'une valeur contestable et d'autres pensent au contraire que Rocco Scotellaro n'a pas l'attention

¹ L'édition de 1956 comportait une préface de Carlo Levi de trente-trois pages. Cette préface insistait sur le rôle de Scotellaro dans le monde paysan du Sud. La préface de 1964 reprise en 1986 compte dix pages et abandonne tout ce qui était trop lié à l'actualité politique.

² Il est à remarquer que des revues spécifiquement littéraires comme *Aspetti letterari* ou *Belfagor* ont rendu compte de *L'uva puttannella*, ce qui ne sera pas le cas pour nos deux autres auteurs.

qu'il mérite. De nombreux écrits ont vu le jour dans lesquels on parle de Scotellaro, de son activité littéraire, souvent mêlée à sa figure politique³, les premiers datent de 1949⁴. Bien que certains textes soient d'un grand intérêt⁵, nous sommes essentiellement limitée pour cette étude aux articles parus dans la presse en 1956, après la parution de *L'uva puttanella*. On trouvera la liste de ces articles en annexe 9.1. Elle a été constituée à partir de la bibliographie qui figure à la fin de l'ouvrage de Pompeo Giannantonio, *Rocco Scotellaro*⁶. Nul ne semble contester que Rocco Scotellaro soit un poète et un écrivain à part entière, mais on insiste souvent sur le fait qu'il était en cours de formation et dès lors la qualité et l'originalité de ses écrits sont parfois mises en doute. D'autant plus pour *L'uva puttanella*, texte publié en état d'inachèvement, état à travers lequel certains, comme Carlo Levi, voient avec certitude une grande oeuvre en gestation et d'autres les difficultés de Scotellaro à trouver un style. Gaetano Trombatore écrit dans *L'Unità* du 3 mars 1956 : "il significato letterario, e anche il gusto di tutto il breve libro (...) è nell'essere, non come vorrebbero i suoi affezionati un capolavoro, ma solo uno strano indizio, un frammento grezzo (...)". Tandis que Armanda Guiducci dans *l'Avanti* du 6 mars 1956 s'exprime ainsi : "Di Scotellaro, più che la maturità, il libro attesta le innegabili doti in violento processo di formazione." ou encore dans *L'Espresso* du 8 avril 1956 sous la plume de Geno Pampaloni : "La sua nota singolare fu di assumere sulle sue gracili spalle il compito di portare in prima persona la tradizione e l'autenticità contadina dal

³ Rocco Scotellaro s'inscrit à la section du Parti Socialiste de Tricarico en 1943, en 1946 il sera élu maire, en 1950 il sera emprisonné pendant 40 jours. Il meurt en 1953. En 1954 Mario Alicata publie un essai qui lance un débat politico-littéraire dans lequel Scotellaro sera impliqué : "Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli".

⁴ On trouvera un choix d'articles et d'extraits d'essais dans l'ouvrage *Omaggio a Scotellaro*, Manduria, 1974, Ed Lacaita

⁵ Comme le chapitre polémique de Carlo Muscetta intitulé "Rocco Scotellaro e la cultura dell'*Uva Puttanella*", que l'on trouvera dans l'essai, *Realismo e controrealismo*, édité à Milan en 1958 aux éditions Cino Del Duca.

⁶ Milano, Ed Mursia, 1986

silenzio, dal folklore, dall'anarchia, alla disperazione, alla cultura; il suo temperamento, le sue forze, i limiti stessi posti dalla situazione culturale italiana gli diedero i mezzi di arrivare soltanto alla cultura della crisi. Se ne deve dedurre, come fanno moralisticamente i comunisti, una sua insufficienza storica, dovuta alla tendenza a dare del mondo contadino un'interpretazione anarco-populista anziché rigidamente classista e rivoluzionaria ? O non se ne deve invece dedurre un'attuale, e sia pur parziale, validità della cultura della crisi, che sostanzia di sé, in forme inedite, anche se intimamente incompiute, un'opera, come quella di Rocco, politicamente e poeticamente positiva ?"

A travers ces citations nous voyons transparaître le débat qu'a provoqué entre autres la sortie de *L'uva puttarella*. Sur le personnage et les textes de Scotellaro s'est polarisée l'élite intellectuelle italienne à peine sortie du néo-réalisme, et en particulier les intellectuels communistes dont l'emprise était très forte dans la sphère culturelle d'après-guerre. Il nous semble également que ces lignes illustrent assez bien la turbulence qui tente de secouer les lettres italiennes et la crispation des lettrés italiens vis à vis de l'ouverture éventuelle de la sphère éditoriale à d'autres catégories d'auteurs qui revendiquent d'essayer d'exister hors de la tradition littéraire, et d'écrits à travers lesquels s'exprime "un mondo subalterno che prende cognizione di sé"⁷, hors du "folklore letterario"⁸. Carlo Levi insiste qu'à travers les écrits de Rocco Scotellaro "hanno valore e realtà le cose, gli oggetti quotidiani, i sentimenti, gli affetti, i dolori, le fatiche di una povera vita immersa fino a ieri nel buio dell'inespressione."⁹ Expression d'un monde subalterne par la voix de ceux qui y appartiennent dont il faudra analyser, sans a priori, les formes qu'ils utilisent pour l'écrire.

⁷ Carlo Levi, préface de 1986, page X.

⁸ Carlo Levi, préface de 1956, page 33.

⁹ Préface de 1986, page XII

On trouve parfois une allusion aux origines sociales de Rocco Scotellaro et à ses études. Il nous semble intéressant de transcrire une partie de l'article écrit par Eugenio Montale et paru dans le *Corriere della sera* du 16 octobre 1954 à l'occasion de la sortie du recueil de poésies *È fatto giorno* : "Si stenta a parlare di opera letteraria perchè Scotellaro figlio di povera gente, anche se poté frequentare l'università sino al quarto anno, non ebbe mai il tempo di coltivare quegli otia che sono pur necessari a una tradizionale formazione umanistica. Ma in Italia, e particolarmente nel Mezzogiorno, è perfettamente possibile che il figlio di un modesto bottegaio porti in sé una forte impronta intellettuale; e tale fu il caso di Rocco, che noi potremo chiamare poeta-contadino (...). Di Rocco sappiamo, oltre al fato che compì studi quasi regolari, che rimase "esaltato e anche depresso" visitando a Roma una mostra di Picasso; e che l'ambizione di diventare un letterato con tutte le carte in regola fu sempre viva in lui.(...) Riconoscere che non si tratta affatto di poesie contadine ma di poesie di un autentico scrittore di origine contadina non è limitarne il valore : è anzi metterle nella loro luce migliore. Scotellaro è popolaresco come lo fu talvolta il migliore Chagall, come lo sono i più degni poeti giovani espressi in questi anni dal nostro Mezzogiorno". Nous voyons s'exprimer ici une voix de l'élite culturelle de l'Italie contemporaine. Apparaît clairement la difficulté à accepter l'entrée dans la sphère de la Littérature d'individus qui ne devraient pas y être de par leur manque de formation et leur origine. Cet "autentico scrittore di origine contadina", que Montale ne met pas dans le Gotha des poètes raffinés "a tradizionale formazione umanistica", pourrait être un éloge si auparavant il n'avait refusé aux écrits de Scotellaro l'appellation d'oeuvre littéraire : "si stenta a parlare di opera letteraria". Montale aménage une place à part pour les écrivains hors

formation humaniste, auxquels il reconnaît une valeur mais qu'il tient à séparer. Il ne nous semble pas dénué d'intérêt de trouver sous la plume de Montale cette classification de poètes et d'écrivains par rapport à des critères sociaux et l'adjectif "popolaresco" que le dictionnaire définit comme "caratteristico dei gusti e della mentalità del popolo"¹⁰, une différence de goût et de mentalités du peuple par rapport à l'élite, différence qui cherche à s'exprimer.

Quant au style de Scotellaro, celui qui se construit à l'intérieur de *L'uva puttanella*, bien peu ont su en saisir l'essence, à la fois continuité de pensée par rapport à sa poésie et recherche d'un registre d'écriture. Nous citerons à nouveau Armada Guiducci : "Autentico e complesso fermento, ma non diverso, per il conflitto che presenta fra le suggestioni e le influenze letterarie (quanto Pavese e Sinisgalli, e Rea, e Levi) e gli atteggiamenti più originali dell'autore, da quello che circolava attraverso moltissime poesie di *È fatto giorno*" et plus loin : "il suo paese, e la Lucania, somigliavano a grappoli dalla crescita stentata e irregolare, la propria schiettezza o originalità di scrittore lucano non poteva consistere che nel rendere al vivo nell'opera letteraria il disordine interno di tutto il grappolo. (Questo è anche l'atteggiamento di Scotellaro di fronte alla lingua (...).", enfin : "La sfiducia o il senso di distacco dalla tradizione letteraria, cioè dalla disciplina e dall'organizzazione che questa impone, nella poetica "dell'uva putanella" riflettono assai da vicino la crisi politica e ideologica dalla quale il libro è nato e alla quale, purtroppo, è rimasto legato." Cette position de la critique qui considère Scotellaro comme écrivain en conflit, en recherche de voies hors de la tradition littéraire, d'une littérature qu'Armada Guiducci qualifie de "esperienza di transizione" et que Geno Pampaloni

¹⁰ in *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 1970

englobe dans une "cultura della crisi", nous semble à souligner. Ce genre d'expériences va en effet permettre d'ouvrir la littérature à des textes décalés, différents, comme ceux entre autres de Pina Rota Fo ou Raül Rossetti.

7.2 La critique de *Il paese delle rane*

Il paese della rane a été traduit en français¹ mais le livre n'a eu aucun écho dans la presse française, si ce n'est semble-t-il cinq lignes dans le journal Libération.

La quatrième de couverture, non signée, de *Il paese delle rane*, présente le livre de Pina Rota Fo comme: "Un libro agile, svelto, senza compiacimenti o pietismi, decantati dal tempo e da una sicura, felice consapevolezza; ricco invece della vivacità di una memoria e di una scrittura freschissime e essenziali, capaci di restituire inalterati, di un periodo e di una gente, il dolore e l'allegria."² Nous retrouverons ces éléments d'une écriture déliée et essentielle, à grande capacité évocatrice, dans les articles parus dans la presse.

La presse italienne a été plus loquace que la presse française. Fini d'imprimer le 9 décembre 1978, le livre, à notre connaissance, est signalé pour la première fois dans la presse par un article paru dans le *Corriere d'Informazione* en date du 1er février 1979.

On trouvera en annexe 9.2 la liste des articles conservés aux Archives des Editions Einaudi³. Lorsque l'on consulte cette liste on s'aperçoit que la couverture par la presse va de février 1979 à août 1979. Au total treize articles ont paru dans divers journaux et magazines. Il est à remarquer que la couverture été nationale et non limitée à la presse du Nord de l'Italie où se déroule l'action du livre et dont l'auteur est originaire.

La critique a très souvent souligné le fait que l'auteur était la mère de Dario Fo. Sept articles

¹ par Delphine Bahuet-Gachet et publié à Nantes par les Editions Le passeur en 1993 sous le titre : *Le pays des grenouilles*.

² On trouvera en annexe 3.1 ; une copie de la quatrième de couverture.

³ Nous possédons une copie de ces articles dont nous ne savons pas si la liste est exhaustive.

sur seize l'indiquent et parfois, comme dans le *Corriere d'Informazione* du 17 février 1979 ou *Paese Sera* du 25 février 1979, vont jusqu'à accompagner l'article de la photographie de Dario Fo. Le personnage de l'acteur Dario Fo escamotant celui de l'écrivain Pina Rota Fo. Trois articles (celui de *L'ora* du 9 mars 1979 s'ajoutant aux deux articles précités) font figurer Dario Fo dans le titre de l'article : "Un libro della madre di Dario Fo" (*Il Corriere d'Informazione*), "La famiglia di Fo e il paese delle rane" (*Paese Sera*), "Le origini della grinta popolaresca di Dario Fo" (*L'Ora*). Il est intéressant de noter que le magazine féminin *Amica* est parmi ceux qui n'introduisent pas l'auteur de *Il paese della rane* comme la mère de Dario Fo.

Plusieurs journaux qualifient le livre de Pina Rota Fo de "libretto", "libriccino", diminutifs qui voudraient classer ce livre dans une catégorie mineure. Ces diminutifs sont cependant accompagnés d'éloges quant au contenu et à la forme du texte.

Citons :

"questo libretto autobiografico (...), nuova testimonianza, piccola ma autentica (...)", *Paese Sera* (25/02/79);

"un libriccino con un sapore particolare", "un libriccino di non molte pagine, ma densissimo di emozioni, umori e commozioni", *La Stampa* (9/03/79);

"questo meraviglioso libretto", *Amica* (3/04/79).

Nous voyons que ce livre provoque un jugement dualiste. Ceux qui en font la recension de toute évidence ont aimé le lire mais en même temps ils ne peuvent s'empêcher, pour certains d'entre eux en tout cas, d'en minimiser la valeur.

Nous lisons également, sous la plume de Francesco Rosso³ : "Vivida e possente è invece la sua rievocazione dei tempi calamitosi in cui ha incominciato a guardare coscientemente il mondo che la circondava (...)", "Pina Rota Fo non è donna, come si dice, letterata (...). Eppure, nel taglio

³ "La Stampa" du 9 mars 1979

sicuro che sa imporre al libro, la sua prima esperienza di scrittrice, rivela una sicurezza di consumata narratrice.", "anche se mamma Pina è scrittrice autodidatta, rivela una dimestichezza con la narrativa che scrittori di professione le posso invidiare".

Nous voyons la difficulté à juger un texte pour lui-même sans faire référence à la formation de son auteur lorsque ce dernier n'est pas passé par les voies de la culture officielle, ce que l'on tient à signaler à plusieurs reprises. A travers ces lignes filtre un certain étonnement à voir une femme autodidacte s'exprimer avec autant de maîtrise. Cela conduit à lire dans le même article, voire dans la même phrase, l'éloge de l'écriture de l'auteur et son manque de formation littéraire, conjonction de deux réalités qu'on veut faire sentir comme un paradoxe, avec de plus ce "mamma Pina" tout à fait hors de propos à notre avis.

A travers les articles⁴, il est à remarquer que, non seulement la plupart des journalistes considèrent que l'auteur a su choisir avec sûreté ce qu'elle voulait dire et le structurer de façon intéressante pour le lecteur, mais qu'également la langue qu'elle a utilisée est une langue d'une grande force par sa simplicité et sa vivacité, "forza e genuinità". Le "genuinità" soulignant ici le caractère naturel de l'écriture plutôt que l'authenticité de ce qui est raconté. Des pages "pulite" écrivent Alessandro Rosa et Angelo Scandurra, pour opposer sans doute ces pages propres, nettes, au langage naturel, à celles écrites par d'autres en un italien orné de figures de style qu'Ernesto Ferrero s'amuse à appeler "muffe didascaliche".

Plusieurs d'entre eux soulignent la parfaite lisibilité du texte, "tono sciolto e scorrevole", et le plaisir qui se dégage de sa lecture "senza noia".

⁴ dont on trouvera des extraits en annexe 9.3.

Les rapprochements lorsqu'ils existent se font avec des films à tendance néo-réaliste - qui sont sortis sur les écrans juste avant la publication de *Il paese delle rane : Novecento*⁶, *Padre Padrone*⁷, *L'albero degli zoccoli*⁸ - et un courant littéraire "paysan" : "tempi di successo per le autobiografie agresti in letteratura e in cinema" dit Francesco Rosso.

Nous trouvons aussi une comparaison polémique avec le vérisme de Verga. Opposant le ton de *I Malavoglia* à celui de *Il paese della rane*, Angelo Scandurra écrit : "Qui c'è un'aria di contestazione, di ribellione, si vuole addebitare il male di una generazione alla schiera dei padroni. Nel romanzo del grande siciliano c'è invece un senso di rassegnazione (...)".

Pavese est également cité avec *Paesi tuoi* et *La luna e i falò* mais souligne Sergio Zoppi pour "indicare una tematica più che una scrittura".

Certains articles rendent compte simultanément de plusieurs livres juxtaposant ainsi Pina Rota Fo à d'autres auteurs : Arrigo Benedetti⁹ et Eraldo Miscia¹⁰, ou Lucio Mastronardi.¹¹

A part pour Gavino Ledda et Lucio Mastronardi¹², aucun autre auteur appartenant à notre corpus n'est mentionné.

Il nous semble important de relever l'expression de Angelo Scandurra : "la nostra letteratura si sta risanguando di certa narrativa che chiamerei di "recupero"". Cette notion de littérature de récupération, nous paraît capitale

⁶ Film de Bernardo Bertolucci (1976)

⁷ Film des frères Taviani, Paolo et Vittorio, (1977) tiré du livre de Gavino Ledda

⁸ Film de Ermanno Olmi (1978)

⁹ au sujet de *Diario di campagna*, Editori Riuniti, Roma, 1979, l'auteur, journaliste et écrivain, est décédé en 1976

¹⁰ dans *Uomini e Libri*, au sujet de *Il Nazareno*, Rusconi, Milano, 1979

¹¹ le titre de l'article de *Stampa Sera* indiquant "Rane a Vigevano", titre qui fait référence aux livres de Mastronardi, en particulier à *Il maestro di Vigevano* publié en 1962.

¹² Mastronardi, maître d'école dans le village où il est né, se trouvera en périphérie de notre corpus, s'il se confirme que son père n'était ni petit paysan, ni artisan. A ce sujet voir supra p. 8

car si elle veut faire ressortir l'idée que tout un pan de l'histoire du quotidien vient directement à s'exprimer, elle introduit aussi, de façon sous-jacente, l'idée d'une littérature qui naîtrait d'éléments qui jusqu'alors lui étaient étrangers, extérieurs. Elle évoque également une des tendances de l'art moderne en peinture et en sculpture voire en musique. L'apport chez Pina Rota Fo vient aussi bien de la thématique que de la forme du langage utilisé: "ricupero delle origini, delle tradizioni, dei motti dialettali, degli usi sociali"¹³.

Pour cette littérature de récupération, il ne s'agit pas de produits d'une culture populaire qui ne serait qu'un sous-produit dégradé de la culture officielle mais bien d'une littérature qui s'enrichit d'éléments nouveaux venant donner un sang neuf à la littérature.

Nous en profiterons pour remarquer que, lorsque la culture des subalternes s'approprie et modifie des éléments de la culture officielle, on hésite à appeler cette culture "populaire", alors que l'inverse est généralement très bien accepté. On ne remet pas en cause l'appartenance à la Littérature, ou à l'Art en général, des oeuvres qui se sont nourries de sources populaires.

¹³Angelo Scandurra, *La Sicilia* du 21/07/79

7.3 La critique de *Schiena di vetro*

Schiena di vetro a été publié à Turin chez Einaudi en 1989 après avoir gagné, en septembre 1988, le prix organisé par l'Archivio diaristico de Pieve Santo Stefano sous la présidence de Saverio Tutino. A notre connaissance il n'a été traduit en aucune langue.

Ce texte a eu une importante couverture médiatique d'août 1988 (juste après le prix donc) à avril 1991.

Cela s'explique par plusieurs raisons :

- la personnalité et l'implantation journalistique de Saverio Tutino lui-même journaliste et écrivain,

- la personnalité de Raùl Rossetti, (Saverio Tutino s'exclame : "è talmente un personaggio lui, forte, un personaggio con una sua verità") qui très vite est devenu une sorte de personnage public, interviewé et invité plusieurs fois à l'émission grand public "Costanzo Show",

- l'originalité du sujet traité, la vie à la mine mêlée aux aventures amoureuses du narrateur.

Le livre a été un succès de librairie. Après sa sortie et les premiers articles parus, ce succès a relancé l'intérêt pour ce livre à part dans la littérature italienne.

La presse a parlé à nouveau de Raùl Rossetti et de *Schiena di vetro* en 1995 à l'occasion de la publication du second livre de l'auteur : *Piccola, bella, bionda e grassotella* chez Baldini et Castoldi. Cette maison d'édition a sorti alors une édition de poche de *Schiena di vetro*¹.

Les propos de Natalia Ginsburg², qui

¹ Pour ces deux publications Baldini et Castoldi a choisi pour la première de couverture des tableaux de Fernando Botero. Einaudi avait opté pour une peinture de Paul Klee

² Natalia Ginzburg faisait partie du jury national qui a attribué le prix à Pieve Santo Stefano et y a vivement défendu le texte de Rossetti.

apparaissent sur la quatrième de couverture de la première édition³, ont été souvent repris en citation directe ou évoqués dans les articles de presse.

Sur la quatrième de couverture Natalia Ginzburg parle du texte de Rossetti en ces termes : "Una virtù del racconto è l'assoluta assenza di autocommiserazione", "Scritto in uno stile ingenuo, maldestro ma immediato e fresco, senza artifici e senza infingimenti, il racconto ha la seduzione e l'acerbità dei ricordi vivi e reali." Le fait d'écrire sans complaisance pour soi-même et sans apitoiement est un élément qui revient souvent dans la presse comme nous le verrons. Le jugement sur le style de Rossetti, défini comme maladroit, sans artifices mais d'une grande fraîcheur, est également repris.

Nous avons pu lire les articles de presse soit à l'Archivio dei diari de Pieve Santo Stefano, soit aux archives de la maison d'édition Einaudi à Turin⁴. Nous avons trouvé cinquante deux articles ou annonces commentées concernant *Schiena di vetro*, parfois un même journal fait paraître plusieurs articles à des dates différentes (c'est le cas par exemple de *L'Unità* ou de *Il Biellese*). Nous avons transcrit en annexe 9.6, des extraits qui nous semblent particulièrement significatifs. Remarquons la couverture par de petites revues locales - en particulier à Biella (à proximité du lieu où vit Rossetti) et à Arezzo (commune dont fait partie le village de Pieve Santo Stefano). La presse locale est très représentée dans notre liste.

La plupart des articles donnent la genèse du texte : son écriture trente ans avant sa parution, la "traduction" à laquelle il a été exposé, le prix de Pieve Santo Stefano qui est venu sauver ce texte voué à disparaître.

³ cf annexe 3

⁴ On en trouvera les listes en annexes 9.4 et 9.5. Nous ne pouvons affirmer que ces listes soient exhaustives. D'autre part nous possédons une copie du listing d'envoi d'exemplaires gratuits établi le 3/01/1990 par Einaud. Il comporte près de 250 noms du monde de la littérature ou de la critique.

Les journalistes qui ont rendu compte du livre insistent en général sur deux points. D'une part sur le fait que Rossetti ne se complaît pas dans l'étalement de la misère ou l'auto-commisération et d'autre part sur le style naïf qu'emprunte le langage franc, dénué d'artifices d'un écrivain considéré comme "un narrateur né"⁵, "stile immediato e semplice del racconto orale" écrit Paola Cremonese.

Il est étonnant de remarquer que très rares sont les journalistes qui ont évoqué l'humour qui pourtant imprègne tout le texte. S'ils parlent en effet de son refus d'être "piagnone", ils ne disent pas sous quelle forme ce refus se révèle. Bruno Arpaia parle de la "gioia del racconto" qui émane du texte.

On souligne peu le fait que Rossetti n'a pas fait d'études, peut-être parce que l'on estime que cela va sans dire à cause du sous-titre "Memorie di un minatore". Cependant si la plupart pensent que Rossetti écrit des "parole senza scrittura" comme l'avance Oreste Pivetta, certains s'interrogent sur cette "littérature non littéraire", sur l'habileté avec laquelle Rossetti organise son texte et narre son histoire : "sapienza - innocente o costruita ? - con cui l'autore tratta la sua materia". Maria Teresa Carbone dans son article illustre cette habileté littéraire et Domenico Starnone insiste sur "la quantità di invenzioni espressive memorabili"⁶. Lors de notre entretien avec Saverio Tutino, celui-ci se posait également des questions sur l'écriture de Rossetti, il en admirait la capacité d'expression "innée peut-être" dit-il. Lors de cet entretien il oscillait entre l'expression "letteratura popolare" et celle de "scrittura popolare". Comme certains journalistes, Saverio Tutino se demandait quelles avaient pu être les lectures de Raùl Rossetti avant d'écrire

⁵ expression attribuée à Natalia Ginzburg par Nedo Bocchio dans *Giorni a Biella* (article d'octobre 1988)

⁶ On trouvera en annexe de longs extraits de cet intéressant article.

*Schiena di vetro*⁷ .

Cependant Geno Pampaloni tient à souligner : "che quelle pagine siano dentro o fuori la letteratura conta assai poco ; la scrittura è di una evidenza così potente che si fa struggente." Cela nous semble essentiel, et c'est la position que nous souhaiterions voir adopter par rapport aux textes des auteurs de notre corpus : considérer le résultat, sans chercher si l'auteur a voulu ou non ce résultat, juste le considérer dans toute sa valeur intrinsèque. Puis ensuite, séparément, à un autre niveau, se poser des questions sur sa genèse, en incluant dans ce questionnement des éléments qui sont hors de la culture littéraire répertoriée. Peut-être l'auteur n'aura-t-il pas eu de formation grecque ou latine mais une formation à des formes de langage et de pensée qui sont différents de ceux auxquels on a pour habitude de donner la valeur première ? Comment la culture (en particulier à travers ses lectures) et la langue sont-elles réélaborées dans ces textes qualifiés de "ingenui". Ce ne sont pour le moment que des propositions d'axes de travail⁸.

Dans plusieurs articles les noms d'autres auteurs apparaissent : Jack London, Fenoglio, Volponi, Aurelio Grimaldi et sur un autre registre, Parise pour son rôle de découvreur de Rossetti. Cependant le seul auquel il soit comparé, et à juste titre, est Jack London : "un'avventura umana vissuta a tratti con la coraggiosa, poetica

⁷ pour une amorce de réponse à cette question voir l'interview de Rossetti en annexe 5, p. 8

⁸ Jean-Charles Vegliante quant à lui affirme "l'esigenza di un approccio alle produzioni popolari con lo stesso atteggiamento e gli stessi strumenti - magari un po' infarinati di etnologia - che si usano solitamente per le opere di origine colta, ossia senza demagogia né soprattutto scissione tra "forma" e "sostanza", espressione e contenuto e così via. C'è insomma una retorica dello "spontaneo", anche." in *Letteratura dell'emigrazione*, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1991, p. 65. Et en 1997 dans un article à paraître dans *Phénomènes migratoires et mutations culturelles*, Presse de la Sorbonne Nouvelle (sous presse), il ajoutera : "Il y a bien sûr, par la porte entrebâillée à mi-chemin entre la pure littérature et le prétexte à exploitation triviale, un moyen d'intégrer à l'étude du texte des composantes extérieures qui s'y trouvent métabolisées.", p. 23

Des livres comme "La culture du pauvre" de Richard Hoggart, Paris, Editions de Minuit, 1970 ou "La culture ouvrière" de Michel Verret, Saint-Sébastien (44), ACL Edition, 1988 pourraient être utiles à ceux qui voudraient travailler sur ce sujet au croisement de la littérature et de la sociologie.

spensieratezza di un Jack London"⁹. Si Geno Pampaloni cite Fenoglio (auteur appartenant à notre corpus) et Volponi (auteur lié au courant de "littérature industrielle"), il ne pourra cependant pas s'empêcher de glisser "per fare due esempi di narratori colti, quanto lui è "ingenuo e sprovveduto ma dotato di astuzia" come bene lo definisce Natalia Ginzburg." Comme s'il fallait absolument insister sur un élément déterminant, séparer les auteurs "colti" de ceux qui ne le sont pas, les opposer les uns aux autres. Pourtant lui-même affirmera, comme nous l'avons vu précédemment, que la question ne se pose pas ainsi, qu'il ne s'agit pas de savoir si les pages écrites par Rossettti font ou ne font pas partie de la littérature. Et notons que Pampaloni fait passer sur l'auteur l'ingénuité et la naïveté que Natalia Ginzburg avait attribuées, dans la quatrième de couverture, au narrateur-personnage.

Pour terminer il nous semble intéressant de faire remarquer que Saverio Tutino parle dans son interview de "editoria povera", pour une éventuelle future maison d'édition qui publierait les textes particuliers primés à Pieve¹⁰.

⁹ auteur anonyme, dans *Made In Biella*

¹⁰ Cette édition utiliserait des procédés techniques qui permettraient d'imprimer les textes à un moindre coût (un million de liras environ) et à peu d'exemplaires, les textes étant imprimés à nouveau s'il y a demande. Cette édition verrait le jour grâce aux auteurs qui financeraient le premier tirage et à l'imprimeur qui en assurerait la réalisation et assumerait le coût des tirages suivants. Les textes de cette "édition pauvre", cofinancée, seraient diffusés de façon expérimentale par les Librairies Feltrinelli pour essayer de créer le créneau de distribution qui doit leur permettre d'exister.
cf annexe 4, p. 6

7.4 Conclusion sur les positions de la critique

La presse a eu tendance à insister sur le caractère exceptionnel des textes de Pina Rota Fo et de Raùl Rossetti, aussi bien quant à leur contenu, le monde dont ils parlent, qu'à la langue utilisée pour l'exprimer.

Si dans le cas de Raùl Rossetti on utilise l'expression "caso letterario", ce terme n'est pas appliqué à Pina Rota Fo dont l'écriture est plus classique et la personnalité moins haute en couleur. Pour Rocco Scotellaro, on peut également parler de "caso letterario", si l'on considère le débat que ses écrits ont suscités. Cependant il ne nous semble pas qu'il s'agisse exactement du même registre de jugement. Dans le cas de Scotellaro l'enjeu est clairement politico-littéraire et, que l'on conteste ou que l'on encense la valeur de ses textes, on leur reconnaît de fait une valeur littéraire, ne serait-ce que par les références littéraires auxquelles on associe son écriture. Dans le cas de Rossetti, on veut insister sur le caractère exceptionnel de l'apparition sur la scène éditoriale d'un tel écrit "populaire". Pour Pina Rota Fo et Raùl Rossetti, les références littéraires n'associent pas des écritures mais des thématiques.

En réalité ces "cas", ne sont pas totalement étrangers les uns aux autres, ils révèlent une tension interne de la culture italienne où certaines voix tentent de s'exprimer.

La majorité des critiques s'accordent à considérer comme extrêmement facile et plaisante la lecture de *Il Paese delle Rane* et de *Schiava di vetro*. Ils mettent en avant la force et la simplicité du style de Pina Rota Fo et Raùl Rossetti. L'authenticité, parfois qualifiée de naïveté, est également un élément qu'on souligne

ainsi que le fait que ces autobiographies ne se laissent aller ni au misérabilisme, ni à l'apitoiement sur soi.

Souvent on rappelle, soit directement soit indirectement, que Pina Rota Fo et Raül Rossetti n'ont fréquenté que l'école élémentaire et en conséquence on s'émerveille de leur capacité d'écriture. Pour Rossetti on va même jusqu'à invoquer un don de narrateur inné. La référence à l'oralité est plusieurs fois évoquée. Pour Scotellaro on parle rarement de son niveau d'études (lorsqu'on le fait c'est pour l'éloigner des lettrés), mais plutôt des poètes et écrivains de la tradition littéraire italienne dont il s'est inspiré ou dont il voulait s'éloigner. Ses textes, en particulier ses poésies, ont divisé la critique quant à la simplicité de leur écriture et au monde qu'ils font vivre, le monde paysan du Sud. Scotellaro est le seul de ces trois auteurs à voir figurer une analyse de ses écrits dans des journaux et revues littéraires.

Bien que la plupart des journalistes qui ont rendu compte des écrits de ces auteurs leur soient généralement favorables, à travers leurs articles transparait souvent une dualité de jugement.

A travers ces critiques on peut voir se développer un débat déjà ancien qui mènerait à une ouverture de la langue écrite et de la littérature vers d'autres registres de langue et d'autres réalités saisies de l'intérieur.

8. Conclusion générale

Nous avons essayé de montrer tout au long de ce mémoire combien l'analyse spécifique de textes réunis en premier lieu sur un critère sociologique pouvait être intéressante. Entre autres, à travers les thèmes que ces textes abordent et qui donnent une image particulière de la société, mais aussi du point de vue de la langue utilisée par ces écrivains issus des classes populaires. L'étude de ces textes permet de "mettere l'accento sulla democratizzazione del linguaggio, (...) su un realismo quindi del concreto sensibile, della vita quotidiana, linguisticamente alquanto ricco"¹.

Le choix des trois textes devait donner une idée des différences et des convergences que l'on peut rencontrer. Bien que le fait de ne se pencher de façon approfondie que sur les incipits ait été réducteur, il nous semble significatif de voir apparaître, sous la plume de chacun des auteurs, des thèmes similaires et une façon de les traiter qui diffère de celle des écrivains issus du milieu culturellement dominant. Il faudrait montrer de façon précise et étayée, à travers les formes et le lexique qu'emprunte la langue des auteurs, comment les thèmes d'ordre social ainsi que ceux liés à la sphère privée s'expriment et comment ils s'articulent les uns par rapport aux autres.

Nous est apparue clairement la nécessité de séparer dans le futur, les écrivains issus des milieux populaires mais qui ont reçu le vernis de l'université ou du moins d'études allant au-delà de l'école primaire, de ceux qui n'ont fréquenté

¹ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, chapitre intitulé "La confusione degli stili", p. 348

que l'école élémentaire. Cette distinction permettrait de mieux cerner la spécificité de chacun des groupes et d'établir leurs différences et leurs convergences.

Nous avons remarqué qu'une même motivation d'écriture était présente chez nos trois auteurs, celle de rendre compte, de témoigner à la première personne d'un monde subalterne, celui dont ils sont issus, monde dans lequel ils vivent ou ont vécu. Cette volonté de témoignage rend encore plus pertinente l'étude de l'image que ceux-ci veulent en donner. Image plus authentique, moins policée après 1945 nous semble-t-il, aussi bien au plan du contenu qu'au niveau de la langue, deux ensembles qu'il faudra traiter en parallèle.

A l'autre pôle, non plus celui de la production mais celui de la réception, l'analyse de la critique permettrait de se pencher sur l'attitude des lettrés vis à vis de ces textes écrits hors de la "lingua d'arte". Elle donnerait l'occasion de voir comment la critique a évolué et si on reconnaît à une catégorie de la population, restée jusque là muette, le droit à s'exprimer avec des références et dans une langue qui lui soit propres.

La mise en lumière des intermédiaires qui ont permis la publication de ces textes ne semble pas non plus dénuée d'intérêt, en ce qu'elle pourrait dévoiler les mécanismes qui donnent accès à ce genre d'écrits. Ce point mériterait d'être approfondi.

Le travail à effectuer est immense. Il faudrait :

- dans un premier temps constituer le corpus des auteurs à partir des données sociologiques² ;

² Nous avons commencé ce travail mais il faudrait le poursuivre et effectuer parfois des vérifications d'état civil.

- puis établir le corpus des textes publiés pour pouvoir choisir un échantillon représentatif de textes qu'il s'agira d'analyser avec des grilles de lecture thématico-linguistiques qu'il conviendra d'établir avec le plus de précision possible.

Il nous semble important d'affiner des critères de jugement qui puissent s'appliquer, de façon adaptée, à ces textes qui expriment la vie d'un monde subalterne s'affirmant pour la première fois comme protagoniste, sujet actif de la littérature.

Ce travail permettrait de montrer ce que ces écrivains apportent à la culture italienne, et en particulier à la littérature, par leur vision du monde et le langage qu'ils utilisent.

Il serait utile également de montrer comment la critique ouvre et/ou ferme au public l'approche de ces textes et de quelle manière celle-ci a évolué depuis l'après-guerre, en y incluant le rôle des intermédiaires à la publication.

L'étude de la culture populaire a été abordée dès le début du siècle et développée depuis les années 50, mais pour ce qui est de la production écrite émanant des classes populaires nous ne sommes encore qu'aux balbutiements. Le Prix Nobel de littérature attribué en cette année 1997 à Dario Fo laisse présager une ouverture et un intérêt accru pour ces genres d'écrits.

OUVRAGES DE REFERENCE

Breve storia della lingua italiana,
Bruno MIGLIORINI, Ignazio BALDELLI, Firenze,
Sansoni, 1979

Dictionnaire historique de la langue française, (sous
la direction d'Alain REY), Paris, Le Robert, 1992,

Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,
Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, Paris, Seuil, 1972

Dizionario bio-bibliografico, 2 vol., (sous la
direction d'Alberto ASOR ROSA), Torino, Einaudi, 1985

Enciclopedia Zanichelli, Bologna, ed. 1998

Enciclopedia italiana Treccani, Milano, 1949-1960

Grande dizionario enciclopedico, vol. XVIII, Torino,
UTET, 1990

Grande dizionario della lingua italiana, (diretto da
Salvatore BATTAGLIA), Torino, UTET, 1986-

*Histoire de la littérature prolétarienne de langue
française*, Michel RAGON, Paris, Albin Michel, 1986
(1ère édition 1974)

Letteratura italiana, vol. 5, *Le questioni*, (a cura
di Alberto ASOR ROSA), Torino, Einaudi, 1994 (1ère
édition 1986)

Sette lezioni sul linguaggio, Tullio DE MAURO,
Milano, Franco Angeli Editore, 1985

Storia della letteratura italiana, Il Novecento,
(diretto da Giulio FERRONI), Milano, Einaudi, 1995
(1ère édition 1991)

Storia linguistica dell'Italia unita, Tullio DE
MAURO, Roma-Bari, Laterza, 1986 (1ère édition 1963)

OUVRAGES À ORIENTATION SOCIOLOGIQUE ET/OU POLITIQUE

AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI, 1944-1958*, Bari,
Laterza, 1979

ANTONELLI Quinto, *Fede e Lavoro, ideologia e
linguaggio di un universo simbolico, stampa
cattolica trentina tra '800 e '900*, Trento, Edizione
Materiali di Lavoro, 1981, préface de Mario Isnenghi

BARBAGLI Marzio, *Disoccupazione intellettuale e
sistema scolastico in Italia (1859-1973)*, Bologna,
Il Mulino, 1974

- BOURDIEU Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992
- CIRESE Alberto Mario, *Cultura egemonica e cultura subalterna*, Palermo, Palumbo, 1973
- CIRESE Alberto Mario, *Intellettuali, folklore, istinto di classe (note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci)*, Torino, Einaudi, 1976
- COHEN Marcel, *Matériaux pour une sociologie du langage*, Vol. I et II, Paris, Maspero, 1978
- GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison, cahiers 6,7,8 et 9, et cahiers 10,11, 12 et 13*, Paris, Gallimard, 1983
- GRAMSCI Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma, Editori Riuniti, 1971
- GRIGON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le savant et le populaire, Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1989
- HOGGART Richard, *33 Newport Street, autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1991
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre, étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les éditions de Minuit, 1970
- LORENZETTO Anna, *La scuola assente*, Bari, Laterza, 1969
- PADOA SCHIOPPA Fiorella, *Scuola e classe sociale in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1974
- PASOLINI Pier Paolo, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1973
- ROSS Andrew, *No respect, Intellectuals & Popular culture*, New-York London, Routledge, 1989
- SOLDANI S., TURI G., *"Fare gli italiani" scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1993
- VERRET Michel, *La culture ouvrière*, Saint-Sébastien (44), ACL Edition, 1988

VOVELLE Michel, *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1982

AAVV, *Manuale di educazione popolare*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1950

OUVRAGES SUR LA LITTERATURE ET DIVERS

ANGENOT Marc, *Le roman populaire, Recherches en paralittérature*, Université du Québec, 1975

ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo, Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 (1ère édition 1965)

AUERBACH Erich, *Mimesis : il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956

CORTI Maria, *Il viaggio testuale, Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978

CORTI Maria, SEGRE Cesare (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, E.R.I., 1970

ESPOSITO Vittoriano, *Letteratura della dissacrazione e altri studi*, Roma, Edizioni dell'Urbe, 1994

FERRETTI Gian Carlo, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992

GIANNANTONIO Pompeo, Rocco Scotellaro, Milano, Mursia, 1986

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1ère édition 1975)

MUSCETTA Carlo, *Realismo e controrealismo*, Milano, Cino del Duca, 1958

ROVERE Giovanni, *Autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati*, Roma, Centro studi Emigrazione, 1977

ROSSI Assunta., *Lettere da una tarantata*, Bari, De Donato Ed, 1970, préface de Tullio De Mauro

SPITZER Leo, *Etudes de style*, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1970

TERRACINI Benvenuto, *Conflitti di lingue e di cultura*, Torino, Einaudi, 1996

AAVV *Gli scrittori di lingua italiana nel mondo* (a cura di Jean-Jacques MARCHAND), pour la France : *Italiani trasparenti : la letteratura d'emigrazione in Francia tra impostura e dimenticanza* par Jean-Charles Vegliante, pour la Belgique : *La letteratura italiana in Belgio : tre lingue, tre culture e più generazioni* par Serge Vanvolsem, Torino, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1991

AAVV, *Littérature et réalité*, (sous le direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1982

AAVV, *Omaggio a Scotellaro*, Manduria, Ed. Lacaita 1974

AAVV, *The New Historicism reader*, edited by H. Aram Veenser, New-York London, Routledge, 1994

THÈSES ET MEMOIRES

CATERBI Laura, *L'autobiografia popolare : una ricognizione nell'Archivio di Pieve S. Stefano*, "tesi di laurea" sous la direction de Giuseppe Nicoletti, Université de Florence, 1989

COLIN Mariella, *Education, culture et mentalités dans l'Italie libérale (1860-1900) à travers la littérature pédagogique*, thèse d'Etat sous la direction de Mario Fusco, Université de Paris III, 1984

BUFFARIA Pérette-Cécile, *Miroirs et mirages : évolution de l'écriture autobiographique en Italie de 1789 à 1912*, thèse d'Etat sous la direction de François Livi, Université de Paris IV, 1994

GUSMANO Nathalie, *Un lieu de mémoire : l'archivio diaristico nazionale*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Charles Vegliante, Université de Paris III, 1994

LONGO Giorgio, *L'écrivain, ses traducteurs et ses critiques*, *Divulgation et fortune de l'oeuvre de Verga en France*, thèse de doctorat sous la direction de Giuditta Isotti Rosowsky, Université de Paris VIII, 1996

MARUOTTI Carmelo, *Intellectuels et paysans en Basilicata après 1945 : le "cas" Scotellaro*, mémoire de DEA sous la direction de Mario Fusco, Université de Paris III, 1981

TIEZZI Grazia, *Le scritture dell'io : dispositivi di verosimiglianza e legittimazione del soggetto, nella scrittura autobiografica*, "tesi di laurea" sous la direction de Piero Ricci, Université de Sienne, 1986

ARTICLES PARUS DANS DES REVUES OU DES ACTES DE COLLOQUES

- CIRESE Alberto Mario, *Il volgo protagonista*, article dans "L'Avanti", 8 mai 1951
- COLIN Mariella, *Vasco Pratolini et Bildungsroman populiste*, article dans "Les langues néo-latines", n° 268, 1989
- COVERI Lorenzo, *Italiano popolare, scrittura popolare : una prospettiva linguistica*, article dans "Materiali di lavori", n° 1-2, 1987, Archivio della scrittura popolare di Trento
- GIBELLI Antonio, *Pratica della scrittura e mutamento sociale*, article dans "Materiali di lavori", n° 1-2, 1987, Archivio della scrittura popolare di Trento
- HANS-BIANCHI Barbara, *La Scrittura : serva e padrona (Livello di istruzione e capacità di espressione scritta : la scrittura dei "semi-colti")*, article dans "Quaderni del dottorato", N° 1994/1, Università degli studi di Roma "La Sapienza"
- LANTERNARI Vittorio, *La mia alleanza con Ernesto De Martino*, article dans "Belfagor", n° 304, Luglio 1996
- RICH Paul, DE LOS REYES Guillermo, *Popular culture and reconstructing multi-tiered reality : gender, latino, subaltern and criminal studies*, article dans "Journal of popular culture" vol. 30.2, Fall 1996, Bowling Green State University (OH)
- ROMANELLO Maria Teresa, *Una scrittura di classe : a proposito dell'italiano popolare*, article dans "Sigma", rivista trimestriale di letteratura, Genova, n° 11, 1978
- VEGLIANTE Jean-Charles (Contributions au Colloque d'Urbino, octobre 1988, rassemblées et présentées par), *Art et culture populaire en Italie, Lectures du geste*, "Les langues néo-latines", Paris III Sorbonne Nouvelle, 1990
- VEGLIANTE Jean-Charles, *Phénomènes migratoires et mutations culturelles (Europe - Amériques, XIX-XIXème siècle)*, Journée d'Etudes de l'Ecole doctorale "Etudes Romanes et Latino-Américaines du 5 avril 1996, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997 (sous presse au moment où nous établissons cette bibliographie)

Table des annexes

- Annexe 1
Rubrique "Scotellaro" dans divers dictionnaires
et encyclopédies
- Annexe 2
Note de l'éditeur pour *Schiena di vetro*
- Annexe 3.1
Quatrième de couverture de *Il paese delle rane*
- Annexe 3.2
Quatrième de couverture de *Schiena di vetro*
- Annexe 4
Interview de Saverio Tutino
- Annexe 5
Interview de Raùl Rossetti
- Annexe 6
Incipit de *L'uva puttanella*
- Annexe 7
Incipit de *Il paese delle rane*
- Annexe 8
Incipit de *Schiena di vetro*
- Annexe 9.1
Liste d'articles concernant *L'uva puttanella*
- Annexe 9.2
Liste des articles concernant *Il paese delle rane*
- Annexe 9.3
Extraits d'articles concernant *Il paese delle rane*
- Annexe 9.4
Liste d'articles concernant *Schiena di vetro*
(Archives de Pieve Santo Stefano)
- Annexe 9.5
Liste d'articles concernant *Schiena di vetro*
(Archives Einaudi)
- Annexe 9.6
Extraits d'articles concernant *Schiena di vetro*

Rubrique "Scotellaro"
dans divers dictionnaires et encyclopédies

Enciclopedia italiana Treccani, appendice III
(1949-1960)

Scotellaro Rocco - Scrittore, nato a Tricarico (Matera) il 19 aprile 1923, morto a Portici (Napoli), il 16 dicembre 1953. Di umile origine, fece studi regolari, giungendo fin quasi alla laurea; socialista, dopo la Liberazione fu eletto sindaco di Tricarico.

Da una viva sensibilità per i problemi sociali della sua terra, e del Mezzogiorno in genere, trasse motivi sia per alcuni saggi sui *Contadini del Sud* (post. Bari 1954), sia per un romanzo autobiografico, rimasto allo stato di frammento (*L'uva puttanella*, ivi 1955), e per una serie di poesie (*E' fatto giorno*, Milano 1954), in cui, muovendo dai modi elegiaci dell'ermetismo (specie da quello di ispirazione "meridionale" : Sinisgalli, Gatto, Quasimodo), egli tende ad un tono epico-popolare, con cadenze da "lamento" contadino ; con risultati che, se rimangono ancora lontani dall'ideale gramsciano di una letteratura nazionale-popolare, verso il quale si era venuto sempre più orientando, e sono frequenti di dissonanze, tuttavia rivelano una vena genuinamente lirica.

Biblio. : M. Rossi-Doria, prefaz. a *Contadini del Sud*, cit.; M. Alicata, in *Il Contemporaneo*, 4 stt. 1954; G. De Robertis, in *Tempo* (Milano), 28 ott. 1954 ; C. Levi, prefazione a *L'uva puttanella*, cit; G. Pampaloni, in *L'Espresso*, 8 aprile 1956 ; C. Muscetta, *Realismo e controrealismo*, Milano 1958, pp 33-62. cfr anche l'ampia bibli. ragionata di V. Fiore, in *Cultura moderna* (Bari), nn. 23,24,25 dic. 1955, febr. e aprile 1956

Dizionario bio-bibliografico Einaudi, 1985

(Tricarico (Matera) 1923 - Portici (Napoli) 1953)
 Di umili origini, compì i suoi primi studi nel convento cappuccino di Sicignano degli Alburni e in quello di Cava dei Tirreni, quindi a Matera e a Potenza. Alla morte del padre (1942) si trasferì a Roma e si iscrisse alla Facoltà di giurisprudenza lavorando, per mantenersi, come istitutore in un collegio di Tivoli. Durante la guerra lasciò Roma e proseguì gli studi prima a Napoli e poi a Bari. Iscrittosi nel '43 al Partito Socialista, nel '46 fu eletto sindaco di Tricarico dimostrando sensibilità ai problemi della sua gente per il cui riscatto sociale si impegnò in numerose battaglie politiche. Rieletto sindaco nel '50, visse una

spiacevole vicenda giudiziaria alla cui conclusione S. decise di trasferirsi a Portici per lavorare presso l'Osservatorio di economia agraria. Le sue opere, tutte pubblicate postume, documentano e denunciano la secolare degradazione sociale e culturale delle plebi rurali del Mezzogiorno : il volume di poesie *È fatto giorno* (pref. de C. Levi, Mondadori, Milano 1954, premio Viareggio; nuova ed. riv. e integrata a c. di F. Vitelli, ibid 1982), ricco di umori popolari e di suggestivi echi letterari (Quasimodi, Pavese, Gatto, Sinisgalli); l'inchiesta sociologica *Contadini del Sud* (pref. de M. Rossi Doria, Laterza, 1954), che ebbe il merito di riproporre con forza la questione meridionale attraverso le parole dei protagonisti (pastori e braccianti), le cui vite dettate all'autore divengono ingenui e delicati racconti; l'incompiuto romanzo autobiografico *L'uva puttanella* (pref di C. Levi, ibid 1956), che introduce, tavola con gusto decadente, alle inquietudini e alle intemperanze dello scrittore. Vanno infine segnalati alcuni racconti, scoperti da C. Levi e pubblicati con il titolo *Uno si distrae al bivio* (Basilicata, Roma-Matera 1974), e gli inediti poetici raccolti nel volume *Margherite e rosolacci* (a c. di F. Vitelli, pref. di M. Rossi Doria, Mondadori, Milano 1978)

Grande dizionario enciclopedico UTET, Vol XVIII, 1990

Scotellaro, Rocco. Poeta e narratore (Tricarico, Matera 1923 - Portici, Napoli 1953) Di famiglia contadina, autodidatta, è stato sindaco socialista nel paese natio. Ha costituito, nell'immediato dopoguerra e fino alla morte, il simbolo letterario del rinnovamento politico, morale, culturale del Sud, al quale ha cercato di dare una voce che fosse insieme coscienza e poesia, passione e realtà. L'esperienza poetica di S., raccolta nel volume postumo *E' fatto giorno* (1954), muove da un linguaggio lirico di ascendenza dal tardo ermetismo, e dai temi del sentimento, trepidamente modulati fra amore e nostalgia, dolore ed esilio, per giungere alla negazione del fatto privato nella realtà desolata e amara del Sud, nei dati della sofferenza contadina, fra l'ostilità della terra e l'oppressione degli uomini, nell'attesa, infine, del riscatto, nella speranza e nella lotta per la conquista di una nuova coscienza di sé e della propria condizione, che neghi tutti i miti antichi di rassegnazione o di ribellione morale e politica di diritti e di vita. La poesia di S. acquista allora un suo preciso significato, pur con tutte le sue incertezze e le sue imprecisioni, al confine fra l'esaurirsi della lezione ermetica e i tentativi di una poesia e di una cultura nuova : e ha i suoi punti validi in certa ampia

rappresentazione del dolore antico della sua terra, o nello slancio quasi epico verso la speranza. Meno significativo il romanzo autobiografico, rimasto allo stato di frammento, *L'uva puttanella* (post. 1955), prevalentemente lirico e descrittivo, e il reportage: *Contadini del Sud* (post., 1954), raccolta quasi fonografica di biografie di contadini meridionali.

Biblio. : Margherite e rosolacci, Milano 1978 / *È fatto giorno*, ivi 1982/ *Giovani soli*, Roma-Matera 1984/ *Lettere a Tommaso Pedio*, Venosa, Potenza, 1986/ *L'uva puttanella-Contadini del Sud*, Bari 1986 C. Muscetta, *Realismo e controrealismo*, Milano 1958/ N. Tedesco, *R.C. poeta crepuscolare*, in "Letterature moderne", IX, 1959/ F. Portinari, *Problemi critici di ieri e di oggi*, Milano 1959/ G. Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo 1960/ G. Mariani, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze 1962/ G. Barberi-Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna 1966/

F. Fortini, *La poesia di S.*, Roma-Matera 1974/ *Il sindaco poeta di Tricarico*, ivi 1974/ *Omaggio a S.*, Manduria, Taranto 1974/ R. Salina Borello, *A giorno fatto. Linguaggio e ideologia in R.S.*, Matera 1977/ P. Iorio, *Limiti e lezioni di S.*, Napoli 1980/ M. Dell'Aquila, Giannone, S., De Sanctis, ivi 1981/ R. Monaco, *R.S.*, Abano Terme, Padova, 1981/ A. Angrisani, *R.S.*, Napoli 1982/ E. Boena-A. Marasco-C. A. Augieri, *Trittico su S.*, Galatina, Lecce, 1985/ P. Giannantonio, *R.S.*, Milano 1986/ G.B. Bronzini, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di R.S.*, Bari 1987

Giorgio Barberi-Squarotti (article rédigé par)

Storia della letteratura italiana, Il Novecento, Einaudi, 1993

(rubrique alcuni autori , p 422)

La passione politica approda a momenti di autentica intensità, si carica di colori e di accensioni fantastiche, legate al fascino arcaico della vita contadina del Sud, nell'opera di Rocco Scotellaro (1923-1953), militante socialista di Tricarico, in Basilicata, coraggiosamente impegnato nelle lotte agrarie del dopoguerra : i suoi versi, tra speranza e disperazione, spirito di rivolta e senso della propria solitudine, furono raccolti nel 1954 nel volume postumo *È fatto giorno* 1940-1953; ma di lui va ricordato anche il racconto autobiografico *L'uva puttanella* (1955)

Schiena di vetro**Raùl Rossetti**

Première édition, Einaudi, 1989

Note de l'éditeur

Il manoscritto dal quale è nato questo libro era stato affidato nei primi anni Sessanta da un editore milanese a un giovane scrittore, Orazio Gavioli, perché ne correggesse le imperizie e lo rendesse conforme a quella che allora sembrava una regola editoriale: la scrittura letteraria. Era ancora vivo, a quel tempo, il ricordo dei «gettoni» raccolti da Elio Vittorini per Einaudi e stavano nascendo «franchi narratori» di Feltrinelli; ma il manoscritto di Raul Rossetti parve troppo rozzo, anche sotto un profilo innovatore, illuminato da questi sprazzi d'interesse per una narrativa ingenua e popolare. Bisognava dunque «tradurlo». Spinto anche da Goffredo Parise, che gli aveva consegnato il manoscritto come un testo pieno di promesse, Orazio Gavioli si accinse a sostituire con un linguaggio letterario la forma istintiva di narrazione che sgorgava dalla mano felice di Rossetti. Ma prima che il lavoro fosse compiuto, l'editore milanese rinunciò a quella collana e il manoscritto finì in fondo a un cassetto.

Nel 1985, a Pieve Santo Stefano – un paesino toscano dell'alto Tevere – è sorto, per iniziativa di Saverio Tutino, un archivio pubblico, destinato a raccogliere e ospitare scritti autobiografici della gente comune. Qui è approdato, alla fine del 1987, anche il manoscritto di Rossetti nella sua versione originale. Trascritto a macchina perché potesse venire esaminato dalla commissione selezionatrice del Premio annuale – per raccolte di lettere, diari e memorie –, lo scritto è tornato in luce così come l'aveva concepito e realizzato l'autore. La trascrizione ha rispettato integralmente il testo, aggiungendovi solo la punteggiatura dove questa poteva chiarire la narrazione. Il titolo *Schiena di vetro* è stato suggerito dal testo e apposto dalla direzione dell'archivio, per la partecipazione all'edizione 1988 del «Premio Pieve - Banca Toscana», poi vinto per decisione unanime della giunta dallo stesso Rossetti.

Il paese delle rane
Pina Rota Fo
 Einaudi, 1978

Quatrième de couverture

Una storia inconsueta – memoria familiare e disegno di una società e di un ambiente, piuttosto che autobiografia in senso stretto – è questa di Pina Rota Fo, una donna che, raggiunta la maturità, ha voluto ritrovare le proprie origini e recuperare un patrimonio di tradizione e di cultura che trascende, pur essendone profondamente intriso, la vicenda individuale.

Il paese delle rane è la bassa Lomellina, con le risaie e i campi e i contadini che, come il padre della protagonista, lavorano per conto di un padrone ricco e lontano; gli anni sono quelli che vanno dalla vigilia del primo conflitto mondiale al secondo dopoguerra, oscurati dalle grandi tragedie della Storia, che la povera gente subisce senza rassegnazione, con disperazione e coscienza e rabbia – ma anche senza difesa.

Nel libro, vediamo i giovani – i fratelli, le sorelle – allontanarsi ad uno ad uno dalla terra, alla ricerca di un riscatto nella nuova civiltà industriale; e vediamo, contro tale inevitabile diaspora, la ribellione impotente del padre, che rivendica la creatività originale del mestiere di contadino, e ne ribadisce invano i valori intrinseci, l'evoluzione inarrestabile, la «modernità». E, il padre, la figura centrale del racconto: intelligente e scettico, narratore straordinario di novelle e aneddoti blasfemi e beffardi, chiuderà con una morte coerente e lucida, in età tardissima e in piena coscienza di sé, la propria vicenda umana e, insieme, il libro.

Un libro agile, svelto, senza compiacimenti o pietismi, decantati dal tempo e da una sicura, felice consapevolezza; ricco invece della vivacità di una memoria e di una scrittura freschissime ed essenziali, capaci di restituire inalterati, di un periodo e di una gente, il dolore e l'allegria.

Pina Rota Fo, nata nella famiglia e nella terra descritte in questo libro, vive a Luino, sul Lago Maggiore, dopo aver trascorso molti anni a Milano con il marito e i tre figli: Bianca, Fulvio e Dario. Lettrice accanita, osservatrice curiosa e partecipe delle cose del mondo, non ha precedenti esperienze letterarie.

C. L. 1457-1
 In copertina: *Les pêcheurs à la ligne* di H. Rousseau (part.)

Schiena di vetro**Raùl Rossetti**

Première édition, Einaudi, 1989

Quatrième de couverture

Ingenue e sprovveduto ma dotato d'astuzia; rissoso e prepotente ma di cuore tenero; amante delle donne e timoroso del matrimonio; amante della vita ma pronto sempre ad affrontare il rischio di perderla; ambizioso e fermamente determinato a trovarsi una strada in un mondo che non sembra offrirgliene alcuna: cos'è il ragazzo del racconto *Schiena di vetro*, ragazzo che vediamo, sui vent'anni, salutare frettolosamente la madre e partire per il Belgio e per la miniera. Lascia alle proprie spalle un'infanzia di piccoli furti e di cinghiate paterne, una famiglia disunita e priva di mezzi e un'Italia immersa nella confusione del primo dopoguerra. Il lavoro in miniera si rivela amaro: il ragazzo impara a conoscere la polvere del carbone, che secca la gola e s'appiccica sulla pelle, la sete, e soprattutto la paura delle frane e delle esplosioni, e del grisou che può far morire appisolati in un soave odore di vainiglia. Egli diventa amico dei cavalli e dei topi, che sono per lui, a volte, nel fango dei pozzi, l'unica compagnia vivente; è abile, e in poco tempo diventa un minatore provetto, e un capo: restano la paura, la fatica e l'oscurità. Ma che gioia, dopo tante ore passate nei pozzi, rivedere il giorno: correre a ubriacarsi nelle birrerie con gli amici, sfoggiare abiti nuovi nelle *promenades*, conoscere delle ragazze. Una virtù del racconto è l'assoluta assenza di autocommiserazione, c'è un rapporto con l'esistenza sfrontato e impavido, anche quando torna la memoria crudele dei molti amici visti morire nelle viscere della terra.

Vincitore del premio Pieve di Santo Stefano, premio del tutto particolare che accoglie unicamente diari, epistolari e testimonianze, il racconto *Schiena di vetro* è sì una testimonianza sull'emigrazione e sul lavoro in miniera, ma è anche una narrazione allegra e drammatica, dove si susseguono figure umane, amici, avversari e soprattutto ragazze: ragazze trionfalmente conquistate e rapidamente fuggite, amate e piante e infine lasciate sia perché l'esistenza è impietosa sia perché l'amore per la libertà e l'avventura può essere più forte di ogni legame. Scritto in uno stile ingenuo, maldestro ma immediato e fresco, senza artifici e senza infingimenti, il racconto ha la seduzione e l'acerbità dei ricordi vivi e reali. All'ultimo, il ragazzo diventato adulto sale sul treno che lo riconduce in patria. Ne è felice, ma «anche il cielo di Liegi era bello».

Natalia Ginzburg

Raul Rossetti è nato a Chivasso (Torino) nel 1929. Ha lavorato per tre anni come minatore di fondo a Séraing, vicino a Liegi, poi ha trovato impiego a Milano. Attualmente vive in provincia di Vercelli.

ISBN 88-06-11506-5



9 788806 115067

Interview de Saverio Tutino
en avril 1997
à l'Archivio diaristico
de Pieve Santo Stefano

Ada Ruata : Come è arrivato a Pieve Santo Stefano il manoscritto di Raúl Rossetti ?

Saverio Tutino : Io ho avuto questo testo da un collega, un giornalista. Io sono anche un giornalista. Quando ho fondato questo archivio ho molto utilizzato i giornali, i mass media per fare pubblicità, per annunciare che era nato qualcosa di nuovo. Uno dei miei colleghi alla Repubblica, Orazio Gavioli, aveva avuto questo testo molti anni fa, intorno agli anni sessanta da un editore milanese, credo che fosse Longanesi, che voleva pubblicarlo ma che riteneva, come ogni buon editore commerciale, che sarebbe stato meglio metterlo, come si diceva allora, in "buon italiano" e allora lui aveva fatto questo lavoro di tradurre dal linguaggio schietto, popolare, dal linguaggio parlato di Raul Rossetti, questo testo in un italiano che poi era un italiano giornalistico. Gavioli si interessa di teatro ed è una persona molto colta, quindi deve avere fatto uno sforzo per tradurlo senza tradirlo. Io non ho mai fatto questo confronto fra i due testi, solo appena ho sentito questo, mi sono ribellato e ho detto : "questo deve essere presentato così come è, non così come vorremmo che fosse per essere letto più facilmente, per scorrere agli occhi del lettore. Allora ero molto purista, giansenista nel difendere la purezza di questo nostro progetto, questa nostra iniziativa. Le cose vanno raccolte, gli scritti, come sono, e valorizzati in quanto sono genuini anzi quanto più genuini tanto più utili e utilizzabili, anche di un punto di vista commerciale, pensavo io. Quindi abbiamo preso il testo, lo abbiamo letto. Ho chiesto a Gavioli subito di darmi l'originale da cui lui aveva tratto questa traduzione e poi abbiamo tenuto tutto qui, però abbiamo messo in lettura l'originale che ha avuto subito molto successo.

L'originale era a mano, io l'ho battuto a macchina, però lasciandolo come era, per aiutare la gente a leggerlo, mi pare che l'ho battuto a macchina io se ricordo bene, lo facevo allora, comunque l'abbiamo battuto a macchina per facilitare la lettura anche della commissione poi della giuria nazionale che non poteva star dietro alla scrittura di Raúl. Abbiamo

fatto quell'operazione, ci siamo dimenticati del tutto della traduzione e siamo andati avanti così, poi come ha vinto, prima di pubblicarlo Natalia Ginzburg ha fatto qualche punteggiatura insomma... Natalia era molto rispettosa, però ecco per una questione di lettura, ha fatto quello che è diventato per noi il metodo di edizione per tutti gli altri libri successivi. Cioè se erano molto impuri dal punto di vista della lingua, se questo ostacolava anche la comprensione del testo, abbiamo pensato che si poteva. Abbiamo messo una nota, c'è una nota che noi abbiamo messo in tutte le edizioni nostre, in cui dicevamo che per facilitare la lettura avevamo fatto certi piccoli interventi, c'è la nota dell'editore, per esempio in quelli di Giunti, c'è la nota dell'editore o una nota nostra dell'Archivio insomma non mi ricordo, firmata o no, non mi ricordo, comunque si capiva che veniva dall'Archivio, in cui spiegavamo che cosa intendevamo come limite massimo di intervento su questi testi. Il limite massimo è un limite che non può modificare certe espressioni di lingua parlata però può semplicemente mettere delle virgole dove, non essendoci la virgola, si può confondere la lettura, dei punti o delle cose così, e questo metodo l'abbiamo poi seguito per altri libri che abbiamo pubblicato. Per esempio per Bordonaro che era un siciliano semi-analfabeta, poi per un contadino, Liberale Medici, un contadino del Veneto che ha fatto un libro che abbiamo intitolato *Schola Cantorum* perché lui era un contadino che cantava nel coro della chiesa e anche per un memoriale di un rapinatore romano che abbiamo pubblicato da Giunti, per questi tre soprattutto abbiamo fatto degli interventi, dei piccoli interventi insomma.

A.R.: La struttura del libro di Rossetti era identica a quella del libro ?

S.T.: Ho corretto l'inizio, cioè ho chiesto a lui come potevamo cominciare, mi pare, bisogna chiedere a lui.

Io ho ripreso l'originale o comunque molto vicino all'originale, ma su questo non ho molti altri ricordi senon che appunto abbiamo trovato che questo stile era molto più vicino alla lettura e anche più bello alla lettura di quello tradotto in un italiano scolastico.

A.R.: Come spieghi che questo libro sia stato ristampato tante volte ?

S.T. : Io penso che non esisteva prima un libro di questo tipo. Ma penso anche che forse non esisteva un libro come questo perché Raúl Rossetti non aveva

scritto un libro totalmente vero, totalmente realistico, aveva un po' inventato. Cioè per esempio tutta la storia dei topi gli piaceva tanto che l'ha un pochino caricata, forse anche qualche donna, qualche cosa lui l'ha un po' romanzata, anche questo esula un po' dai nostri intendimenti, però era talmente un personaggio lui, forte, un personaggio con una sua verità, che tanto è piaciuto subito ai letterati della giuria, Natalia Ginzburg era entusiasta, noi, io anche naturalmente, tutti noi. E il successo è dovuto al fatto che lui ha una fantasia creativa, oltre che una voglia di parlare di sé, e infatti poi i libri che non sono stati scritti per essere pubblicati, non vanno, invece lui intendeva pubblicarlo, aveva voglia di pubblicarlo, l'aveva scritto per che fosse pubblicato, aveva una mentalità, forse della vicinanza... Lui era stato amico di Pasolini, di Parise e di un altro amico di Pasolini. Era entrato in un giro di scrittori a Vicenza, nel Veneto, anche questo deve essere chiesto a lui, insomma era stato stimolato a scrivere e gli era anche stato dato qualche idea nel condurre la cosa, in modo che fosse proprio..., divisa per episodio, per fatti, c'era anche un'altro scrittore con loro, non ricordo il nome, te lo dirà. Credo che l'influenza di questi si senta nella stesura del memoriale insomma, quindi va preso con le molle nel senso che non è un documento assolutamente ingenuo, però è certamente un'opera al limite anche letteraria, di carattere molto popolare, cioè non è una cosa...

A.R.: L'interessante è proprio che quando guardi il manoscritto, lui lo ha proprio scritto così, in certe pagine non c'è neanche...

S.T.: non c'è neanche una virgola, non c'è niente perché lui lo scrive così, perché sta parlando.

A.R. : Ma anche non c'è esitazione.

S.T. : Sta parlando ed ha una capacità di scrittura innata forse, non so. Ecco gli va chiesto che cosa aveva letto lui prima, quali erano le sue letture, però certo che noi in questo nostro lavoro c'incontriamo con fenomeni diversi, sia col documento più genuino proprio, la cosiddetta testimonianza personale che nasce da zero dal più semplice bisogno d'avere una rappresentazione di sé nella scrittura insomma, che arriva poi a delle cose che sfiorano il valore letterario voluto, non solamente che vien fuori per caso. Bordonaro ha dei momenti di letterarietà e di poesia, Liberale Medici, che ha vinto il premio, ha dei momenti di poesia assoluta, però sono due che assolutamente non

hanno nessuna velleità letteraria, invece Rossetti secondo me un po' l'aveva per le stesse sue frequentazioni. Quindi noi scopriamo un pò di tutto, naturalmente il premio non è la cosa più importante della nostra iniziativa, il premio è uno strumento e anche la pubblicazione è uno strumento per raccogliere, per fare arrivare materiali. Poi naturalmente il Premio crea un pochino di inquinamento del valore puro, scientifico, della raccolta però questo inquinamento è un peccato veniale perché è sempre uno strumento per fare arrivare questo materiale, perché se nò nessuno ha mai riuscito a raccogliere tre mila diari in dieci anni in Italia, nessuno si è mai neanche messo in mente di raccogliere tre mila memorie.

A.R.: Dopo avere fatto pubblicare Rocco Scotellaro, Carlo Levi dice di avere ricevuto tante testimonianze di gente comune, non sai dove sono ?

S.T.: Carlo Levi, Gianni Bosio, ce ne sono stati che hanno fatto queste cose ma non ho la minima idea di dove si trovino. A quell'epoca non ci pensavo, quando ho cominciato a pensarci ho proceduto su un terreno per me assolutamente vergine, non c'era nessuno che mi poteva dare dei suggerimenti, e non c'era a miei occhi nessun esempio da seguire da nessuna parte, nè in Francia, nè in Italia, nè fuori, io sono andato dritto così per intuito, fidandomi del fatto che come io ero curioso di trovare in tutte le case qualcosa di scritto, così poteva essere curioso tutto il mondo e soprattutto questo corrispondeva a un bisogno di essere letti, che hanno tutti quelli che scrivono, quindi gli si offriva di leggerli e le cose sono arrivate. Non abbiamo mica offerto molto di più, perché quando diciamo: ne premiamo uno all'anno, noi offriamo in sostanza a tutti di leggere le cose che hanno fatto e quindi il bisogno di essere letti ha spinto molto a mandarceli, anche se non avevano nessuna speranza di vincere, insomma è il bisogno di esseri letti quello che conta. In definitiva poi questa mia esperienza, questa mia idea nasce dal fatto che vado incontro ai bisogni delle persone, degli individui. Credo che avendo fatto per tutta la vita, avendo creduto di fare il rivoluzionario andando dietro le rivoluzioni di questo secolo, rivoluzioni soprattutto comuniste insomma, che pensavano di difendere la dignità umana, difendevano la dignità delle masse, cioè parlavamo sempre in astratto un pochino, noi, la nostra politica era un linguaggio astratto: le masse popolari, i sindacati, il Partito, il Partito era la cosa più importante, ma allora nostro scopo, che partendo da Carlo Marx e da Engels doveva essere quello di rimettere l'individuo in piedi a camminare

con i propri piedi, era uno scopo che forse si sarebbe raggiunto un giorno, indirettamente, passando per chissà quali travagli, e difatti ce n'eravamo così tanto dimenticati che nei paesi socialisti l'individuo era oppresso. Allora io così, per continuare questo mio viaggio nel bisogno di cambiare un po' il mondo, di dare più giustizia, ho pensato che un piccolo contributo in questo senso lo potevamo dare raccogliendo quello che la gente scriveva su di sé, cioè era dare una specie di risarcimento o di soddisfazione a un bisogno personale di esistere che la società non riconosce a nessuno insomma, perché non sono gli individui che contano, ma appunto le masse, il potere sostenuto da masse ecc.. La stessa democrazia è fatta così insomma. La Chiesa poi si preoccupa della persona umana ma in un senso trascendente, invece noi dovremmo cominciare a occuparsene in un senso molto terreno, e uno dei primi passi è quello di far sì che se una persona ha lasciato una traccia scritta di sé, quella traccia scritta deve rimanere per sempre, cioè deve essere conservata istituzionalmente per sempre e quindi facciamo una istituzione che conserva tutto il vissuto della gente, non perché abbiano partecipato a una guerra o a un movimento migratorio, o a qualcosa di massa ma perché hanno vissuto e basta.

A.R.: Tu dici che adesso i testi perdono un pò di genuinità perché adesso a volte sono scritti apposta per voi ?

S.T.: Sì, ma io dico che perde genuinità quando noi lo traduciamo, lo pubblichiamo traducendolo in una lingua italiana più perfetta, lì perde la genuinità ; ma che la gente scriva apposta per il premio è semplicemente un buon risultato del premio. Perché molta gente che non avrebbe scritto, scrive e questo lo ha anche detto Lejeune mi pare, lui pensa che se noi riusciamo a spingere la gente a scrivere, aumentiamo il patrimonio autobiografico e quindi abbiamo compiuto un altro dei nostri compiti. E bisogna fare anche scuole per insegnare a scrivere.

A.R.: Ma non si deve insegnare loro a scrivere bene, solo stimolare a scrivere, aiutare.

S.T.: No, circoli di aiuto, ateliers d'écriture, per stimolare a scrivere, per stimolare a pensare che scrivere è insomma come camminare, è importante. Questo si deve dire. Il premio può diventare anche il premio di quelli che hanno fatto apposta qualcosa. Comunque non fare differenza, noi abbiamo sempre fatto differenza, le cose fatte apposta possono

essere brutte ma se sono fatte apposta ma belle, perché no ! Noi vogliamo anche il presente, subito, non solo il passato, noi vogliamo anche la scrittura del presente. Vogliamo insomma che la gente capisca che questa passione autobiografica che ci ha preso è qualcosa che corrisponde a un loro bisogno, non al bisogno nostro di fare dei soldi, ma a un loro bisogno intimo di essere identificati, di avere un'identità.

A.R. : C'è un'apertura adesso nel mercato editoriale per questi testi?

S.T.: Quando sono molto belli sì, ma ancora c'è una resistenza. Per esempio c'è una spia : le librerie. Le librerie in Italia non sanno dove mettere i diari, le memorie autobiografiche, non hanno uno scaffale. In Inghilterra ci sono nelle librerie i diari di persone sconosciute, da noi quando hanno una cosa così, cominciano a dire : "Dove lo mettiamo ? Fra i saggi ? Fra i libri di storia ? Nella narrativa ? Gli scaffali sono classificati secondo un vecchio modello, no." Narrativa", "politica", "storia", che so io, "scienze" ecc.. ma non c'è "autobiografie", non c'è mai. Questo è un segno di debolezza della cultura nostra, come se le autobiografie della gente sconosciuta non avessero una dignità, non dico letteraria, ma libraria proprio, una dignità quindi di documento, allora chiamalo "documento", non lo so, ma insomma il documento che ha un suo corrispettivo in un valore d'uso, in un valore commerciale, no? Loro non ce l'hanno. E non vogliono, e non riesco a convincere nessuna libreria a inventarsi il nome, che potrebbe proprio essere "autobiografie" e basta.

A.R.: Ci sono varie case editrici interessate a questi testi o pochissime ?

Hanno fatto un tentativo una o due, si sono fermate subito. Non lo so, un editore ha fatto "Persone del Novecento" per esempio, poi però si è fermato. Adesso lo voglio fare io, sto tentando. C'è un gruppo di persone che hanno voluto fondare una piccola editoria, "editoria povera" la chiamano loro, attraverso i sistemi scanner, per pubblicare delle cose nostre, perché loro dicono : "Ce ne avrete chissà quante, noi le pubblichiamo e l'autore ci dà, un milione, un milione e mezzo, facciamo cinquanta copie per lui, cinquanta per noi l'editore, se la cosa va lo ristampiamo, ma intanto la prima stampa di cento copie la paga l'autore, noi paghiamo la parte diciamo così, tecnica del lavoro, lui paga la diffusione praticamente. Con un milione e mezzo avrà lui cinquanta copie, e cinquanta copie

le tiene l'editore, poi le mettiamo nelle librerie Feltrinelli per esempio e se si vendono bene si ristampano. Ogni volta che viene una richiesta, si ristampa, facciamo un catalogo e si ristampa. Questo è forse un metodo, un editoria povera, che costa poco, perché sennò un libro costa otto milioni, dieci milioni, per un milione e mezzo si può fare questa piccola stampa e dopo si vede come va, e secondo come va si stampa e si ristampa. Questo non l'abbiamo ancora fatto, comincia adesso con tre libri che usciranno in maggio. E la casa editrice si chiama Tauben, che è un nome tedesco che vuole dire grappolo. E forse si farà questo tentativo, però altri non l'hanno fatto, nessun altro lo ha fatto. Io penso che si possa estendere solo con l'aiuto dei librai, se i librai capiscono. E le librerie non so come raggiungerle, ho raggiunto soltanto il direttore delle librerie Feltrinelli che sono venticinque in Italia, e lui ha promesso di mettere uno scaffale con queste cose, vediamo.

A.R.: Per il libro di Rossetti, il titolo *Schiena di vetro*, l'hai scelto tu ?

Si, ma era nel libro. Schiena di vetro è di uno che si sente sempre stanco, e che si rompe la schiena lavorando, costretto a lavorare molto ma che si lamenta perché non c'è la fa. È un pochino, come dire lavativo, non so, ci sono delle forme molto popolari per dire : "beh insomma oh tu muoviti schiena di vetro", non è una schiena robusta, è una schiena che si rompe e lui il lavoro non è che lo ami molto, e ha ragione. È bello *Schiena di vetro*, è un'immagine, e l'ha detto lui.

A.R.: Lui lo aveva chiamato "Il santo sotto il cappello" credo?

S.T.: Io ho scelto quello perché mi sembrava più rapido, più buffo, non esisteva nella letteratura. Bisogna sempre cercare di mettere insieme due parole in modo originale. Io ho pubblicato la mia autobiografia, si chiama *L'occhio del barracuda*, l'occhio del barracuda non esiste, nessuno l'ha mai visto, io l'ho visto sotto acqua l'occhio del barracuda!

A.R.: Quando hai battuto a macchina il manoscritto di Raúl Rossetti, tu hai mantenuto i nomi originali, ho visto, ma nel libro sono cambiati ?

S.T.: Lui ha fatto quello che ha voluto sui nomi. Siccome nel manoscritto ci sono i nomi del fratello, della mamma...lui ha avuto paura di offendere o di mettere a disagio, ha cambiato.

Interview de Raül Rossetti
Juillet 1997 à Flecchia

Ada Ruata : Nel tuo libro *Schiena di vetro* dici che tua mamma sapeva raccontare?

Raül Rossetti : Sapeva raccontare, ecco mia mamma diceva che la più bella tinta che si ricorda lei era la tinta tango, che io pensavo... ed invece è proprio una tinta, è un arancione.

A.R. : Ma dimmi, tua mamma leggeva ?

R.R. : Leggeva molto

Ha trovato il mio nome Raül nei *Venti anni dopo* dei tre moschettieri, ci sono i tre moschettieri, finiscono e poi c'è *I venti anni dopo*. In *Venti anni dopo* c'era un personaggio che si chiamava Raoul de Brasilon che forse era figlio di Aramis o qualcosa del genere, e lei si è innamorata di questo nome, e la ringrazio perchè è un nome veloce, e così mi è piaciuto.

Lei era una donna molto timida, mio padre era sfacciato, era grossolano. Mio papà era collaudatore di aerei. Quando un prototipo viene fuori devi trovare i difetti, ed era dentro la coppa Scheinder, che facevano corse di velocità, è quindi nel 1927 il suo motore, il suo aereo Caproni ha un record ancora imbattuto, non a reazione ma a pistone. Lui non volava, lui era meccanico. Lui era di buona famiglia, mio nonno era ingegnere, facevano le carrozze, avevano operai, avevano tutto, stavano bene. Poi si è staccato da casa, è andato a Torino, sapeva fare il lavoro, lavorava in camicia bianca. Invece lei veniva da una famiglia molto ricca, dopo si sono sbandati, ma avevano una buona educazione. Da parte di mio padre, erano 9. La sorella di mia nonna, mia nonna si chiamava Amelia, una Amalia, una Amelia, Amelia Silvan Capodaglio, e quella lì, sua sorella aveva sposato un Este, i conti Vo di Este e allora ci dava le belle maniere, ma mio padre no.

A Torino mio padre lavorava all'Aeronautica d'Italia, io sono nato lì a Chivasso, lui era collaudatore.

Dopo lui è rimasto lì, si è trovato un'altra donna, e noi siamo rimasti lì bloccati al paese, a Montagnano con mia nonna, non si moriva di fame perchè stavamo abbastanza bene e quindi sono praticamente cresciuto con mia nonna. Dopo lui si è calmato un po' ed è tornato sui suoi passi, e allora si è vissuto di nuovo bene, ma caso strano, l'infanzia più bella mia l'ho avuta quando si stava male. Io a Montagnana ho avuto un incidente, sono

stato stravolto da una motocicletta, mi ha dato una spinta, è quello che spiego anche nel libro che mi hanno chiamato "Munega", "Muneghetta", monaca, mi hanno vestito da donna per un anno, da munega, quindi sono entrato nel mondo femminile, perchè allora era rigorosamente proibito, ed ho imparato la psicologia della donna, proprio.. imparato un po. C'è gente che dice "io conosco le donne", bugie, nessuno conosce le donne.

È stato un vivere avanti indietro, poi ho cominciato a emigrare, fatto marina militare, poi nel Belgio, poi ho navigato, poi mi son fermato, sono andato dentro un'industria appunto a Milano, sono rimasto venti anni, morivo dal caldo e qui avevo dei parenti, ho comperato il terreno, ho fatto la casa e quando ho fatto la casa, ho detto : " vi saluto" e son qui, avanti indietro.

A.R. : Dunque quando hai scritto *Schiena di vetro*, hai cambiato un poco l'inizio della tua vita ?

R.R. : Ma dopo sulle miniere ci sarebbe tanto da scrivere, forse in futuro... Per tirarti fuori da un cliché.

A.R. : Chi ha dato il titolo al libro ?

R.R. : Il titolo di *Schiena di vetro* l'ha fatto Tutino, ma mi piace, mi piace.

A.R. : Pero l'ha presa nel libro quell'espressione.

R.R. : Si

A.R. : Il tuo titolo *Il santo sotto il cappello* a me piaceva abbastanza. *Schiena di vetro* da un'impostazione dal di fuori, *Il santo* invece era più legato al protagonista della storia, alla sua vita, alle cose con le quali lui si costruisce, il cappello è quello del minatore, il santo è legato all'Italia, lui parla a quel santo.

R.R. : Ecco infatti quando uno va a mille metri sotto terra, va giù sempre con scaramanzia, con paura, i primi tempi e quindi devi aggrapparti a qualche cosa, io avevo Sant'Antonio, l'avevo messo sotto il cappello e praticamente dicevo : " Eh vado giù io, ma vieni anche te, quindi dà un'occhiata, perchè se crepo io, crepi anche te!" Quando mi andava male qualche cosa, mettevo il cappello per terra e dicevo : " Non va mica bene così, mi hai imbrogliato, sei un lazzarone, devi rimediare." E lui mi rispondeva. Mi diceva: "Oh quante arie che ti dai! Sopra tiri tante Madonne, ma sotto non ne tiri mica tante nè!", sempre per la paura. E quindi era

un dialogo continuo con Sant'Antonio e mi dava ... È come quel proverbio americano che dice : "Lui è fuori peso...", non mi ricordo comunque era il calabrone che ha le ali e il peso che è impossibile che possa volare, però lui vola e non lo sa, cioè non sa che non potrebbe volare. E infatti io avevo quella certezza lì, che con un Santo in testa ti salvavi. Perché i primi tempi era una cosa disastrosa. Avevano fatto una grève molto lunga, la fame ! Pensa che io ero venuto via dalla Marina Militare ero 84 chili, il mio peso forma, lì sono arrivato a 65 chili, la fame che c'era... Era tutto quel concatenarsi : malinconia, andar sotto, il freddo, i suicidi che avevo già pensato... Infatti in *Schiena di vetro* troverai una pagina che io cammino indietro. Quel giorno lì camminavo indietro perché avevo un buco qui nella maglia, in febbraio, avevo solo la maglietta e un buco nella scarpa, allora : la giacca era estiva, la maglia era quello che era, pantaloni di tela, l'aria andava dentro dalla scarpa andava fuori dalla maglia, era una specie di tormenta alle sei di mattina, malinconia, pieno di freddo, è dicevo "ma beh chi me lo fa fare!" Allora mi son detto : Cammino all'indietro così non entra l'aria davanti e spero che qualche automobile mi prenda sotto. E poi dicevano : "Come fai te in sei mesi a fare dinamite?" Ma io dimanite l'avevo già fatta a militare, è stato una fortuna, che era un lavoro altamente specializzato. "Te in tre mesi hai passato tutti i posti, vai bene", e poi un anno dopo ero chef mineur, appunto perché ero così scontento e così arrabiato. C'era un lavoro da fare pericoloso dove tutti rifiutavano, lo facevo io con la segreta speranza di tirarmi fuori, e quindi prendevo un sacco di soldi, e più soldi prendevi più la voglia di crepare s'allontanava. Poi ho trovato quella ragazzina lì. Ma che bella! E quindi poi diventavi pauroso.

A.R. : Tu credi in Dio ?

R.R. : Ma..., cioè non ho mai fatto indagini, se vado in chiesa, vado ogni dieci anni, qualche funerale.

A.R. : Sì ma questo è la religione, tu la religione la tratti con umorismo...

R.R. : Non è che non ci credo, me ne frego.

A.R. : Il rapporto fra il bene e il male è tutto tuo, i tuoi criteri..., la moralità tu non la metti dove...

R.R. : Io ho troppo rispetto di tutti, delle opinioni altrui, delle idee altrui. Non mi son mai

fatto arbitro e questo mi ha sempre aiutato a vivere bene. Se vedo qualcuno che soffre, faccio carità, carità nascota, se a volte la carità non basta, beh occorre, serve una parola che forse vale più dei soldi a volte. Ho visto una ragazza a Roma che forse avrà avuto venti anni, una bella ragazza che chiedeva la carità, ma da come era vestita si vedeva che era una che si bucava. Allora io non sto lì a dire, le do dieci mila lire e si va a bucare, o si va a ubriacare, me ne frego. Io ho tirato fuori i soldi e li ho messi lì, lei ha fatto così con unocchio e io ho chiuso l'altro. Capisci non mi piace indagare, perché a volte la gente sembra che abbiano pudori, incredibili pudori che magari sono ridotti alla fame perché il pudore di chiedere... un lavoro, il pudore di chiedere.... allora tocca a te capire se questi hanno bisogno e dargli una mano ma soprattutto non giudicare mai, soprattutto...

A.R. : In Belgio, c'erano dei fascisti ?

R.R. : In Belgio c'erano molto fascisti che avevano ucciso troppa gente e c'erano comunisti, partigiani che si erano, così... Io ero amico di tutti, la solidarietà la vedevi nel pericolo, quando è ora di andare a tirare fuori qualcuno. Magari fascista e comunista si erano picchiati la sera prima, ma di fronte al pericolo dimenticavano tutto, se no come si fa a litigare dicevano, era una scusa. Ma il segreto è proprio così...

Oggi c'è un mondo disumanizzato, incredibile, ed io ho fatto bene a venire abitare qua. Vado a Roma, vado in giro, ma quando è ora ritorno, quando sono saturo d'imbecillità. Tutti gli attori, giornalisti, tutta la gente che frequenta il bel mondo, li conosco tutti, sono capaci di darti delle gomitate per un primo piano in televisione. Tu vedessi quando le fanno le interviste, sembrano le persone più brave del mondo, invece son dei pidocchi che non ti dico.

A.R. : Per te dunque la solidarietà è un valore molto importante ?

R.R. : Sì, sì.

Io sono felice di abitare qua. Qui guarda io ho messo giù dei nidi, ho gli uccellini, guarda, nidi di terra cotta col buco che c'è dentro la cincia negra. Qui nevica molto d'inverno, allora gli faccio le piazzole e gli metto il grano, il pane grattato, le fette di polenta. Arrivano qua, siamo amici, non son spaventati, son qui da generazioni. Di là c'è una biscia grande così, che ogni tanto la vedi lì, non scappa neanche più perché mi conosce, fa così, alza la testa, si blocca, io le faccio : "Va che ti

ho vista", allora lei offesa fa così, e va. Poi c'è ne un'altra lì sopra. Li conosco tutti.

A.R. : Cosa ti dà questo rapporto con gli animali ?

R.R. : Il rapporto è che in loro c'è la mancanza di cattiveria e mancanza di malizia. Fa ridere a me quando leggi nei giornali che trovi gente che uccide bambini, donne, che le stupra e di questi dicono che sono bestie. Un giorno la mia cagna mi ha detto "Guarda che non è mica così da noi!", lei si offende. Quelli sono assassini, ma le bestie è un'altra cosa. Su quel libro lì di *Piccola, bionda...* c'è quel sordo che..., di quella cagna sorda, quello lì era un polacco, quella lì ha preso una bastonata nella testa, gli ha rotto i timpani, era moribonda e lei era mentre morire e ancora gli leccava la mano. Vedi che le bestiole hanno un rapporto più serio di noi. Se una tigre uccide, uccide per mangiare, ma dopo le passa vicino un cervo che neanche lo guarda. Un altro rapporto. Quindi la paura è dell'uomo. Mi fa ridere a me perchè una volta abbiamo fatto baldoria, non sapevo più neanche dov'ero, ci siamo ubriacati tutti, mi sono ritrovato a dormire sul cimitero. "Ma non hai avuto paura?" Io? Avro paura dei vivi ma non dei morti. Paura di chi ? Di quei poveri di lì ? E dunque io guardo tutto con...

A.R. : Stai attento, ma ti piace l'umanità ?

R.R. : Sì, ma non mi piacciono tutti questi lazzaroni che si fanno la guerra, io ho seguito la guerra di Bosnia, questi omicidi, queste purificazioni, questi stupri che venivano sistematicamente perchè i Serbi sapevano che una volta stuprata una donna musulmana veniva ripudiata addirittura dalla sua gente, quindi oltre che lo stupro cattivo, c'era anche la matematica certezza di avere fatto due stupri, nell'anima e nel corpo. E quindi quando vedi un bambino senza una gamba, che dici, che colpa n'è ha? questo è l'uomo che io odio. Ma se l'uomo si comporta in maniera normale, io sono amico di tutti. Arrivo a Roma, a Cinecittà, "tò è arrivato Raùl", baldoria! In Calabria...

A.R. : Quando eri in Belgio, scrivevi a della gente ?

R.R. : Allora avevo una morosa, morosina che si chiamava Rosa Bianca, era bella, oh com'era bella, avevo la fotografia, non mi ricordo più dov'è, aveva i denti che erano come perle, come perle, cioè... Io sono stato sempre contro la bellezza assoluta della donna. Io quando vedo queste bionde in televisione, mi fanno orrore, sono tutte uguali, senz'anima,

tutte ossigenate, perfette. Io ho una malinconia incredibile invece per la donna brutta, per la donna normale, con i capelli non pitturati, che sia nera, che sia un po' grigia, che abbia un dente storto, ecco le donne, invece quella lì era una bella nuova, aveva un nasettino con una gobbetta qui, un po' celtico.

A.R. : E tu le scrivevi ?

R.R. : L'avevo conosciuta a Vicenza, lei abitava in un paese vicino a Bassano, so che l'ho portata in stazione una sera, lei aveva le scarpette basse, l'ho presa in braccio per le pozzanghere. Dopo lei è andata in Svizzera nel cantone di Argovia, e mi scriveva, sono andato trovarla.. però l'errore che fa il maschio troppo sicuro di sé, è proprio quello lì, che quando è sicuro di una donna, diventa imbecille, la donna questo lo capisce, lo pianta, e lui si innamora. Ma la donna difficilmente ricade in una minestra riscaldata, quando dice basta, è un basta definitivo, e questo l'uomo ha ancora a capirlo. Le canzoni italiane sono impregnate di questi piagnistei (?) : Torna, il mio cuore si spezza senza di te ! Ma la donna quando dice no, è no, e basta, è finita. E infatti lei mi aveva detto "ci sposiamo", io come ho sentito la parola sposarsi, figurarti, ho detto no, no, allora come lei ne aveva un'altro, l'ha sposato lui, uno che stava anche bene. E immediatamente io le correvo dietro, però come ho visto che lei era così me ne sono trovato un'altra.

A.R. : Il fatto di essere un scrittore pubblicato ha cambiato la tua vita ? Come lo vivi questo nuovo ruolo ?

R.R. : Con ironia.

A.R. : Con ironia o con umorismo ?

R.R. : Ironia e umorismo, cioè io conosco gente che si è fatto dei libretti grossi così, a proprie spese, eppure camminano sulle uova e non ne rompono neanche una tanto son leggeri, tanto sono spiritati, che gusto c'è? eppure loro sono fatti così. Io che ho scritto per la più grande casa d'Europa che quando uno scrive per Einaudi pensa che sia il massimo, o per Baldini e Castoldi, a volte neanche me ne accorgo. Allora vedo questi poveracci che mi chiedono la prefazione, e gliela faccio, e faccio anche una risata. E poi quando esagero... Esempio quando ero all'Accademia dei Lincei che mi hanno invitato a Roma, per depositare il libro, ed allora ero assieme a Ardito Desio quello che a vinto il K2,

un ometto di 95 anni, adesso ne ha cento, in gamba! Anche lì parlavo con una serietà incredibile, poi avevo anche la cravatta, la giacca, parlavo, sapevo quello che dicevo, parlavo in italiano proprio, però c'era sempre una vocina di fianco, una vocina che mi diceva : "Dai, mettiti a ridere!" Capisci, la parte sbarazzina, che dice "Fatti una risata!" Oppure : "Ma guarda che cretino, che stai dicendo! Uh, uh!" Capisci mi prende in giro e vivo bene. Mi piace scrivere perchè quando sono creativo allora divento felice.

A.R. : In un articolo ho letto che tu hai detto che scrivere è una cosa seria.

R.R. : Scrivere per scrivere sono capaci tutti. Pensa quanti letterati abbiamo in Europa, quanti dottori in lettere, però quando è il momento di scrivere per gli altri, o si bloccano, o scrivono troppo...zip, zip,zip. E quindi scrivere è un dono di natura, tu lo sai. Penso, uno nasce pittore, con il dono della pittura, e ti fa un affresco, ti fa una faccia, ti fa tutto. La scuola serve e non serve. Per esempio Leonardo non ha fatto scuola, Michelangelo non ha fatto scuola. Allora tu, a un imbecille gli dai una mattita d'oro, e gli dici fammi una mano, non è capace, anche se la mattita è d'oro. Ma se a Leonardo o uno dotato gli dai un mozzicone o un carbone e gli chiedi di farti una mano, lui te la fa. Quindi la scrittura, la pittura, la poesia, addirittura uno che va bene in motocicletta, sono tutti predisposti, chi non è predisposto, scrive, ma manca l'anima.

Ho trovato uno, uno scrittore che scrive come me. Scrive come me con la stessa allegria, ed è un divertimento leggerlo, ed è morto un mese fa, 49 anni, si chiamava Osvaldo Soriano, è un argentino, ha fatto sei o sette libri, e sono uno più bello dell'altro. Scrive in spagnolo, è pubblicato da Einaudi. Ecco tu leggi i cinque, sei libri di Osvaldo Soriano ed è una gioia.

A.R. : Conosci Alvaro Mutis ?

R.R. :No

A.R. : Il dono dovrebbe essere distribuito ugualmente. Adesso che tutti sanno leggere e scrivere, che i figli di operai vanno in Facoltà, si dovrebbero trovare degli scrittori provenienti da lì, il dono non è una questione di classe, allora come spieghi che ce ne siano così pochi ?

R.R. : Non è una questione di classe, forse è questione di letture proprie, perchè se uno legge

molto già da bambino, da giovane, si carica di personaggi, di cose che poi deve riversare, chi invece non legge molto, non ha niente da dire perchè non ha una carica affettiva, una carica... Oppure ogni tanto salta fuori, ogni tanto qualcuno che dice "Io c'ero" e fa qualcosa. Ma soprattutto da parte dei letterati, un pò perchè chi fa scuola è già snervante, chi legge Manzoni, lo trova odioso perchè imposto, chi legge i classici da Omero, Socrate ... li incomincia ad apprezzare dopo, fuori delle scuole. Quando un autore è imposto, lo assorbi ma lo odii e quindi non hai voglia di cimentarti una scrittura. Esempio un altro scrittore che io amo, e che mi ha dato molto, è D'Annunzio. D'Annunzio che penso che sarebbe ora di rivalutarlo, a parte i capricci e quello che è, ma io ho letto *I Notturni* di D'Annunzio, sono, sono... è la cosa più bella che ho letto, scritta nel dolore perchè *I Notturni* li ha scritti sotto dettatura che stava perdendo un occhio, era stato ferito ad un occhio, l'ha perso poi, quindi queste notti lunghe le dettava, ed è di una poesia! Ogni parola è una poesia, e quindi non so, queste son vocazioni, è difficile scrivere perchè scrivere vuol dire creare gente viva, gente che dipende da te, farli morire, farli vivere e soprattutto farli credibili. Se tuo personaggio non è credibile, non sei credibile neanche te, ma per fare un personaggio credibile, devi avere provato cosa è la vita, devi essere credibile te stesso. Ci sono degli scrittori esempio che leggi dieci pagine e poi butti via il libro perchè vedi immediatmeent che c'è qualcosa che non va. Umberto Eco ha fatto *Il nome della rosa* ma se tu guardi, sono tutte ricerche di archivio. Io sono stato a Melk, lì dove parla di Adso di Melk e di William di Baskerville, ha sculciato (?) gli archivi, li ha messi insieme, ed è la prima parte meravigliosa di questa intuizione sul cavallo del priore, questo pelo, queste tracce e perchè è un cavallo bianco e del priore, e come fai a dire che è del priore, ma per forza, perchè se era di un poveraccio qualunque non ne vedevi tante tracce, vuol dire che tutti lo stanno cercando. Quindi è un grande scrittore, ma dopo Eco quando si è provato a fare l'altro *L'isola*, cosa vuol dire? E quando Oriana Fallaci ha fatto *Insciallah*, che ne ha venduto seicento milla copie così a scatola chiusa, come fai ad arrrivare in fondo a roba così? Non puoi. Se il libro è gioia..., come fai ad affrontarlo se è noioso! "Ma è interessante!" Lo dici te, per te sarà interessante, per la tua zucca, per i tuoi problemi, ma per me è un mattone, butto via. "Ah, ma, sai quello lì è quello che ha fatto *Cento anni di solitudine*", va bene, ma non mi piace. A me piacevano gli autori ungheresi, che non ne ho più visti. Thomas Mann, io l'ho letto, e mi è

piacuto, non *I Buddenbrook*, mi è piaciuto *Morte a Venezia*, quest'amore struggente, questo ragazzino. Poi l'ho rivisto in film con la musica di Mahler, di Bevilacqua mi è piaciuto *La califfa* che adesso fanno la ristampa, ma dopo, di Bevilacqua me...non mi è piaciuto più niente.

A.R. : In una della tue lettere mi dai il nome di Bargellini, mi puoi parlare di Bargellini ?

R.R. : L'uomo più importante d'Italia ! Piero Bargellini è stato sindaco di Firenze, con l'alluvione di Firenze, ed è quello che ha scritto la storia di Firenze e tutto quello che riguarda Firenze, dei libri alti così, ed uno dei più grandi, tutta la storia di tutti i santi li ha scritti lui, tutto quello che è toscano... Bargellini ne avrà scritti cinquanta libri. Li ha scritti tutti in un mulino riadattato, un vecchio mulino, che lui lo ha riadattato a Chiusi di Verna dove vado io, allora se loro sono sù da Firenze, proprio in via... ,proprio largo Bargellini, vicino piazza del Duomo. E se non sono sù, io vado da Gemma, in quel ristorante, se no vado lì. Lì ha scritto tutti i suoi libri. Le figlie sono le mie amiche, io ho conosciuto le figlie, una si chiama Monica, ha 70 anni sempre vestita di nero perchè suo marito è morto qualche anno fa, un bellissimo uomo proprio, era un attore del cinema, e sua sorella si chiama Bocci da Bocciolo, e quella lì ha sposato Funaro che è l'architetto del Duomo. Tu arrivi a Firenze, suoni il campanello, Via delle Pinzocchere, questa piazza Santa Croce..., c'è il monumento di Dante Alighieri, qui c'è il largo Bargellini e la via delle Pinzocchere, al n° 3, una fila così di campanelli tutti Del Monica, tu suoni il campanello. È il Palazzo di Giovanni Di Averazzano, grande navigatore, è suo, vai dentro, e da lì guardi giù la piazza. Chi è ? Sono Ada porto i saluti di Raùl. Ah carina, vieni, vieni dentro carina, hai fame carina. E li troviamo a Pieve, allora l'architetto lui è specialista, fa solo bracirole, alla brace, le gira perchè non vanno punte col coltello perchè se no va fuori il gusto, e vedi Anghiari, il Falterona dove nasce l'Arno, il Monte Fumaiolo dove nasce il Tevere, tutto lì, la Val del Tevere, e poi li vedi tutti che arrivano, la Maraini, la Rossetta Loy e si mangia e si beve.

A.R. : Parliamo di Parise, ti faceva vedere quello che scriveva ?

R.R. : Forse sì, quando siamo andati a Milano mi ha fatto vedere tutti i manoscritti.

A.R. : Dunque nel 59 quando lo hai ritrovato ?

R.R. : Lì mi faceva vedere. Anzi abbiamo fatto una baldoria una sera perchè ci siamo proprio ritrovati, proprio a Milano, e allora siamo andati al Night Club Astoria, dopo ti faccio vedere la fotografia, e ci siamo ubriacati di champagne. Due bottiglie, pidocchio come era, perchè era pidocchio, uh! pidocchio come era deve essere stato felice proprio dell'incontro, perchè ha pagato due bottiglie di champagne, che quando l'ho raccontato a Vicenza non ci credeva nessuno. E tanto è vero che in via Torino, proprio quasi in Piazza del Duomo, lui era di qua del marciapiede e io era di qui, e poi ha cominciato a sparare, tan, tan, ti ho colpito, così giocando, ed io gli rispondevo e lui si sdraiava per terra, e poi siamo arrivati i Piazza del Duomo, lì c'erano anche le puttane che ci guardavano, allora lui è andato vicino a una, fa : "Amore, grande amore mio!" E quella lì gli ha dato la borsetta sul muso. E infatti gli sono andato vicino e gli ho detto; "Sei matta ! cosa t'ha fatto, solo un complimento." Pussa via ! Ecco. Quindi quello lì è stato un giorno felicissimo per tutti e due. Dopo è andato lavorare lui da Garzanti, da Garzanti ha scritto *Il padrone*, forse il suo successo, poi di lì ha fatto la sceneggiatura dell' *Ape Regina* che hanno fatto un film con Marina Vlady un'attrice francese, ma è viva ancora ? Mi piaceva ! Ha fatto l'*Ape Regina*, poi un bel giorno sono sparito e lui mi cercava perchè ha fatto un film, si chiamava *La donna del fiume*, l'attrice era Sofia Loren, che fu uno dei primi film che ha fatto, è cercavano l'interprete maschile, allora lui ha detto, la sceneggiatura la faccio io, qui ci sta Raùl come attore, allora, gira, gira, appelli in tutta Italia, ma io chi sa dove ero, hanno chiuso la produzione all'ultimo momento che il produttore ha detto non possiamo più fermarci. Allora hanno preso il cameriere, l'economo che era al Circolo della Stampa di Milano, corso Venezia, che si chiamava Domenico Battaglia, e che dopo hanno trasformato in Rik Battaglia, lo hai già sentito ? Ecco Rik Battaglia ha preso il mio posto, e ha fatto carriera perchè dopo avrà fatto ancora cinquanta films. Infatti l'ultimo film che ha fatto, l'ho visto io, non so se l'hai visto con Giulia Testa, film con musica di Morricone, che era un film di Sergio Leone, Giulia Testa, ed l'attore era Charles (?), un grande.

A.R. : A te piace il cinema ? In *Schiena di Vetro* dai delle referenze di film.

R.R. : Mi piace il cinema, ma se ti dicessi che i film che piacciono a me li conti sulle dita. Sono in tanto tutta la serie dei francesi con Jean Gabin e

Michele Morgan, *Quai des brumes*, poi *Pépé*, poi l'altro, Jouvét, poi *La Grande Illusion*, ecco questi sono i film da salvare. Di italiani, qualcuno : Mastroianni nella *Dolce Vita*, ma poi guarda è morto Mastroianni ne hanno fatto un casino, che sì, era un grande attore, che meritava rispetto, ma quando è morto Gian Maria Volonté nessuno se ne accorto, eppure Gian Maria Volonté era più grande di Mastroianni come attore, te lo ricordi ? Invece è morto, nessuno ha detto niente. è morto due o tre anni fa.

Ecco questa è la vita con Parise, che è stata una grande amicizia... appunto adesso ho tirato fuori tutto il materiale che ho per portarlo giù a Vicenza è fare tutte queste cose, il film.

A.R. : Quando hai scritto *Schiama di Vetro* gli davi da leggere i fogli ? Lui che diceva ?

R.R. : Lì c'è qualcosa, qualcosa che non va. Perché lui l'ha letto, l'ha letto, e poi è partito a Parigi, è andato a Parigi. Ma prima aveva entusiasmo, diceva "dai, dai Vecio, dai, dai, svelto, svelto, che dopo devo partire, dai svelto che l'editore aspetta". Però quando l'ha letto si è.., si è seduto, allora i casi sono due : o lo disturbava, era scritto bene, o non capisco.

A.R. : Non ne hai mai parlato con lui ?

R.R. : No perchè dopo è nata un'altra rivalità, perchè io avevo una morosa bellissima, quella lì del libro, Edera. E nel *Ragazzo morto* ne parla di lei, ha sposato un capitano americano. E lui era innamorato, era innamorato, innamorato, e faceva di tutto per entrare nelle grazie, e quando è diventato celebre è andato trovarla a Nuova York, perchè lei abitava Nuova York dove aveva sposato un capitano, e non me lo ha mai detto. Ma si vede che lei l'ha rispinto ancora perchè come uomo... a parte il fisico, che uno può essere, brutto, bello, ecc.. ma quello che vale è la zucca no. Ecco invece lui aveva, aveva... come simpatia ne aveva poca, e come fisico ne aveva ancora meno e si vede che lei..., non so. Ma lui non mi ha mai detto niente. Quando io sono venuto a saperlo, ho detto "Sei andato a Nuova York ?" "ah sì, ah..." Ma il fatto che lei avesse sempre preferito me, perchè non mi molava mai... Io andavo in giro, lei sempre attaccata alla braghe, anzi dopo ho avuto delle noie perchè mi hanno chiamato al comando delle Forze di Sud Europa dicendo che dovevo lasciare in pace la moglie del capitano Di Fiori. Ma io ! Però era molto bella, e questo ha creato un po di rivalità tra io e lui, dunque non so se questa freddezza gli sia arrivata

dopo avere letto il libro che citavo lei, non so, comunque l'amicizia c'era.

A.R. : Nel tuo libro usi la lingua parlata. Per l'epoca, l'utilizzazione di questa lingua parlata per scritto è unica.

R.R. : Pensa che uno dei più grandi critici italiani, il n°1, si chiama Geno Pampaloni, è un'altare della critica europea, quello che ha stroncato Moravia, che ha detto : Ma chi è ? Fa tutti i libri, tutti uguali. Cioè salvo il primo, il secondo. Invece di me ha detto una pagina intera sul Giornale di Montanelli, devo averlo : "Trent'anni che aspettavo uno scrittore, e finalmente l'ho trovato, ed è un libro da leggere in piedi per rispetto, il libro di Rossetti, questo mascalzone." Il libro di questo mascalzone v'è letto in piedi per rispetto, trent'anni che l'aspettavo. Dunque io non ho mai avuto una critica sbagliata, tutti entusiasti.

Quella che mi ha fatto anche piacere è quella di Giuseppe Bonura sul Giorno anche lui nel suo genere è un monumento, la critica di Bonura spaventa tutti. Nella piazza italiana Bonura è considerato come un orco, invece con me è stato bravissimo. E quindi quando Bonura o Pampaloni o Domenico Starnone, un altro grande, ti trattano bene, tutti gli altri... o non ti capiscono, o non ti vogliono bene.

A.R. : E dei lettori ne hai incontrati, hai ricevuto delle lettere ?

R.R. : Sì lettere parecchie, lettere parecchie... poi ho fatto delle conferenze in giro, sempre sale piene.

A.R. : Che tipo di gente veniva ?

R.R. Tutti. C'erano ragazzi giovani, uomini e ragazzi giovani. Per esempio, l'ultima l'ho fatta alla Bocconi, te l'ho detto ? L'Università Bocconi di Milano è un'università importante. Lì c'era tutta l'aula magna piena, tutti avevano comperato il libro, dal rettore al professore tutti in piedi perchè non c'era più posto. Il tema era "Tecnica della scrittura moderna", dovevo parlare un'ora. E quando è passata l'ora ho guardato l'orologio ed ho detto "Io mi fermo", e loro hanno incominciato a battere le mani, no, no. "Io mi fermo". No, no, ed è andata ancora avanti due ore.

A.R. : Il riassunto del tema ?

R.R. : Allora appunto mi hanno chiesto come mai una scrittura così asciutta, a volte senza punteggiatura, a volte così. Come sono arrivato a questo. Io gli ho detto : Io scrivo come parlo, il segreto in fondo per non essere artificiosi è scrivere così come parli, la mia tecnica è proprio quella lì. E appunto son citato per questo linguaggio diretto, perchè tutti scrivono come Manzoni quindi : copia. L'italiano di oggi viene tutto da Manzoni, quindi chiunque scrive un libro punta sempre a Manzoni e sono dei ripetenti, invece io con Manzoni non ho niente da fare. Scriveranno come me in futuro, cioè saltando le curve, o i fronzoli inutili, io odio i fronzoli. C'è gente che per dire : questa è una mattita, ci mette mezz'ora, "Ma potrebbe essere anche sì, perchè vede.., la punta ecco..."

A.R. : Certi dicono che quella è la letteratura ?

Letteratura che ti annoia, letteratura che gli americani, che grandi americani l'han capita, è vanno direttamente al sodo anche loro. A parte che a me gli ultimi americani Isaac Singer che lo adoro, o i miei di una volta tipo Cronin, Steinbeck o un grande tipo John Dos Passos, le poesie di Ezra Pound, l'altro che ha fatto la parte del soldato...

R.R. : Questi libri qui quando li hai letti ? In Belgio avevi il tempo di leggere qualcosa ?

A.R. : Sì perchè andavo anche a scuola di geometria, facevo otto ore di miniera, poi andavo anche a scuola, e riuscivo a farcela, poi andavo nelle biblioteche, era tutto.. Ero ingordo di lettura perchè ero rimasto indietro, quindi dovevo rifarmi in tutte le maniere. Il mio maestro è stato il barbiere da bambino, quello lì che cito su..., sono anche andato a trovarlo al cimitero, quel dialogo lì esiste veramente. Io sono andato al cimitero a trovarlo e lui era così (geste : tête penchée, la main sous le menton), Ovidio - e lui mi ha detto Buongiorno, come va ? Potrebbe andare meglio, e gli ho raccontato tutte le mie storie perchè la tappa fondamentale della mia vita è stato proprio lui, che non era radio, televisione, letture... Lui era un frustrato, era uno con un'intelligenza enorme però è rimasto barbiere. E quindi tra una barba e l'altra lui leggeva i classici, leggeva ... se era Giulio Cesare leggeva *Bello Galicus*, leggeva Voltaire, leggeva Dumas, leggeva tutto, divoravo tutto e poi la testa che incamerava tutto e con tutte queste letture, se le raccontava a un'ignorante bifolco... che tutti non lo potevano vedere perchè quando

l'ignorante vede uno che ne sa più di lui, si ribella no, e se poi gli ignoranti son dieci, se poi son venti, se poi son cento diventa una forza allora liquidano quello che sa qualcosa, "Ah è matto, ah è...", vengono eliminati così. E quindi noi d'inverno, tutti bambini 8, 10, 12, 14 anni nelle stalle al caldo, e lui ci raccontava *Candide* di Voltaire, ci raccontava tutto. Io conoscevo già a 12 anni Ovidio, che poi mi sono dato la briga di andarlo trovare a Tomis nel Mare Nero dove Roma l'aveva esiliato, oggi la chiamano Costanza quella città lì, prima la chiamavano Tomis nel Mare Nero, e lui è lì così, che guarda in direzione di Sud Ovest, direzione di Roma, e sotto è scritto tutto in italiano sulla statua. E lui povero nasone Ovidio perchè è stato esiliato? perchè, perchè portava a letto tutte le mogli dei senatori, ma perchè? Ma perchè loro parlavano di politica, lui invece raccontava poesie e lo amavano tutti, e da lì ha scritto le sue grande liriche. Quindi lo conosco già, e poi aveva il dono del racconto perchè conosceva le pause, quando ci raccontava la storia di Milady e dei tre moschettieri che l'hanno trovata nel porto della Rochelle e che gli hanno strappato il vestito ed è venuto fuori un giglio, oh poi... noi tutti con la bocca aperta, e lui batteva lì: "Andè pisare", allora noi si batteva i piedi, tutti fuori, tutti in fila, ragazzi, tutti ragazzini, tutti in fretta e poi tornare lì così. Capisci queste pause! allora lui andava avanti un po', sceglieva il momento cruciale, come fanno adesso che ti interrompono un episodio nel più bello e: domani. Però studiate, fate così che voglio vedere io, allora dovevamo essere tutti primi delle classe. Le nostre madri erano felici perchè era la scuola come Socrate e i suoi allievi, lui era felice e noi anche, arrivava la sera, impazienti perchè Ovide ci raccontava.

A.R. : Ti piaceva di più quella scuola lì di quell'altra?

R.R. : Sì l'altra era noiosa però dovevi farla, dovevi sapere le tabelline, sapere la geografia, ma Ovidio avevo il fascino da raccontare.

A.R. : Non credi che il fatto che a te piaccia raccontare fa sì che scrivi nel modo in cui scrivi? Il tuo manoscritto non è corretto, cancellato, parlami di questo manoscritto.

R.R. : Come ti dicevo Parise mi spingeva, dai dai, ho detto: beh io glielo faccio però ritorno con la punteggiatura o eventuali correzioni. No, no non c'è tempo, dobbiamo vederlo, ce l'ho fatto a

correggere 40 pagine, 50 pagine. Poi lui è partito, poi è rimasto lì. Quindi non so. Ma come punteggiatura sul manoscritto di Pieve ci sono 40 pagine corrette, il resto no. Ma poi ci ha fatto tutto Tutino, perchè Tutino..., l'intelligenza che ha il Tutino, che è meravigliosa. Tu sai che Tutino oltre che avere scritto dei libri anche lui con Einaudi e stato un corrispondente di tutto il Sud America, è un grande giornalista, e dunque un grande giornalista capisce subito la sintesi di un libro, un romanziere forse no, ma un giornalista l'immediato lo capisce meglio, quindi come batteva lui, pacifico faceva il punto virgola. Se no, lui non ha toccato niente. Insomma quando mi ha visto per la prima volta Tutino, mi ha abbracciato, "ah Raùl ti immaginavo così e sei così !" e son così.

A.R. : Il libro comincia con tre puntini ? Il manoscritto comincia con la pagina 2bis.

R.R. : La prima pagina mancava perchè era un approdo che non mi piaceva e le ultime tre pagine, non so se hai visto, manca la fine.

A.R. : Chi le ha levate queste ultime pagine ?

R.R. : Le ho levate io in fase di correzione di bozze perchè l'aveva letto la moglie di Corrado Audia, che si chiama Daniela Paschi, allora ha detto "Raùl la fine è un po' melo", allora ho levato tre pagine ed è rimasto "e anche il cielo di Liegi era bello" Quindi nel suo genere è un libro molto bello.

A.R. : E i tre puntini, eri d'accordo di mettere i tre puntini ?

R.R. : Tre puntini vuole dire di tutto, e una sospensione.

Mentre qua nella *Piccola, bionda...*, nella famosa lettera che c'è dentro..., è scritta nell'italiano del 1907-1910, "siam partiti con il vento di stramadona" - il vento di stramadona era la tramontana nel Veneto, è chiamato così - pioveva...", ma ci pensi poverini, partivano con la carriola per andare lavorare in Germania, e c'era uno che tirava più di tutti e gli mettevano una pietra così sopra, neanche che se ne accorgeva del peso che aveva per trenare, per ridere, poi gli levavano la pietra e gli dicevano : vai. Allora quello lì, un venti chilometri, un dieci chilometri prima, partiva e arrivava a Verona, nel posto della stalla, preparava la paglia, preparava la polenta e chi arrivava trovava già tutto pronto. Si come libro anche quello lì mi hanno dato fretta.

Questo secondo libro qui, anche questo è nato con la

fretta, perchè la Baldini & Castoldi continuava: Dai, dai, dai, dai. Ma non ho fatto a tempo di fare la rilettura come volevo io, perchè io di solito scrivo, butto là, due mesi dopo lo riguardo e butto via, o aggiungo. Quindi in questo qua ci sono delle esagerazioni dentro, perchè il libro sembra frivolo ma è molto profondo, e appunto ci son... Che quel giro lì l'ho fatto tutto, il titolo doveva essere Cercando Giulia oppure solo Giulia invece Dalai ha detto: "No guarda questo titolo qua è bello perchè mi mancava. Piccola, bionda e grassotella... l'ha fatto lui... Quel libro lì comincia da metà Schiena di vetro quando io metto sul treno la vedova, quella lì è la Giulia che è tornata in Italia dopo che siamo stati insieme otto giorni, che si sono fatti tutti gli interessi, i sicurativi, il marito morto in miniera! L'ho messa nel treno, l'ho raccomandata a un minatore vecchio che andava in Friul a morire pieno di silicosi ed è partita, è andata in Italia. Come è arrivata in Italia, ha mandato una lettera, una lettera che insomma era nato qualcosa, che lei oramai in Italia non si trovava più, con i soldi di Arrigo, il bossu, aveva aperto un negozio di parrucchiera. Ma insomma lei era innamorata e io anche. Però la lettera è arrivata che io ero partito, ero andato a ? in Inghilterra nei pozzi Inglesi e quindi non vedendo risposta, lei ha cominciato a cercarmi. Quando io son tornato a Liegi, che ho trovato la lettera, la cercavo ma dove arrivavo io, lei era già partita, capisci.

E dovrei consegnare adesso in Dicembre, Gennaio, un altro.. Ho preso un uomo cimbro e gli fo fare tutto un ritroso, l'input è così: "Cara Maria, dopo tante lettere, io sto bene ho i piedi bagnati, però non mi lamento perché c'è chi sta peggio di me", era al fronte, fronte italiano Frisons (?) "Ogni tanto arriva una cannonata, vorrei spiegarti di più ma la censura tu sai non permette, ricordo sempre la partenza, ti vedo sempre davanti a me, tua immagine così, così e sappi che io..." Era dietro scrivere forse "ti amo sempre" e arrivata una scheggia e gli ha buttato via la testa. Questa lettera io l'ho vista. Poi era la mia parente quella lì, lui era un capitano si era appena sposato, un grande amore, e questa è una delle tante (...) epistolare perchè lui nei momenti di pausa, lui scriveva sempre. Mia zia gli rispondeva sempre, era un grande amore, perché dopo... Io da bambino la vedevo questa donna bella, con le glaiole davanti, ed era per questo qua che era morto, e poi ho anche visto la lettera che lo stato maggiore gli ha fatto avere, interrotta così, quindi da questa lettera io arrivo a delle conclusioni. Solo che adoro viaggiare, adoro andare in giro, adoro andare in montagna, adoro andare a sciare... e quindi devo mettermi lì fra qualche

mese. Io mi son fatto un traguardo, adesso faccio un po' di Calabria, i miei giri...

A.R. : Puoi scrivere solo qui ?

R.R. : Scrivo qui, ma sono disturbato.

Il primo libro l'ho scritto di notte, l'ho scritto di notte a Milano che ero arrivato, ero tranquillo, e quindi l'ho proprio fatto di getto con la massima tranquillità. Qui, adesso ti porto qui sopra a vedere dove lavoro io, su in solaio. Ma, o il telefono, o qualcuno, o il cane che scappa..., tu poi lo sai anche te come è, tu scrivi, quindi. Quando hai un concetto, o una misura da fare, o una ricerca, o che scrivi nel più bello, sei interotto devi prendere il filo di nuovo, e magari non hai più le stesse idee, e di notte...

Pero vedi, quando uno vuole mettersi a scrivere ma che non ha quel momento creativo, fa solo delle troiate.

C'è un momento in cui tutto ciò che vedi è interessante, allora hai sempre una mattita in tasca, un foglio, un pezzettino di giornale, perché io non son preciso, non ho taccuini, dove capita scrivi qualche cosa. Esempio ieri ho visto una in bicicletta così (geste: les deux bras écartés), che pedalava e mi è venuto spontaneo di dire "aveva il culo che rideva", ho dovuto mettere la freccia della macchina, perché era così larga e così prepotente, non stava alla sua destra, lì in mezzo alla strada, e pedalava, pedalava, ed io ho messo fuori la freccia, e mi sono messo a ridere. "Aveva il culo che rideva", questo mi servirà nel mio prossimo. Vuol dire che io bigliettini ne ho in un libro, raccolgo idee, personaggi, è la fase che io chiamo di caricamento. Scrivere no, non saresti capace.

A.R. : Infatti tu scrivi molto in fretta ?

R.R. : Io scrivo con la matita, io scrivo a mano con la matita perché a macchina non sarei mai capace. Io scrivo a macchina, ma dopo. Non puoi seguire il concetto, il concetto scappa, invece con la matita... a volte non conosco la mia propria calligrafia perché gli corro dietro all'idea. Io son arrivato anche a fare venticinque cartelle in una notte, così. Ecco e allora vado di sopra, intanto metto giù il pensiero. Quando diventi creativo, è come i fiori no, le erbe officinali, tu raccogli la bandana oggi, non fa niente, e la raccogli ad Agosto fa qualcosa. Tutte le erbe hanno il tempo balsamico di raccolta e così è l'uomo. Se tu scrivi contro voglia... Fa ridere a me Moravia, diceva : "Io mi metto al tavolino dalle otto fino alle due dopo pranzo", Bevilacqua "Ah io scrivo alla mattina, mi

faccio quattro ore" E allora immediatamente pensi "Ma come faranno ?" Vuol dire che scrivono così per abitudine, ed il Sobbiaggi, ti fa un libro in quindici giorni, ma ormai lui le schiaccia al computer, scompone un pò di articoli che ha già fatto, il libro viene fuori. Ma uno che vuole scrivere, che vuole scrivere veramente, deve avere i suoi tempi, tempi creativi, allora non ti ferma nessuno. Per esempio, per me l'autunno è meraviglioso. Ho cercato anche una casa in montagna, uno stanzone sù in Valsesia, ma non le trovi perché hanno rovinato anche questo i Milanesi. Arrivavano sù, della baita che con trecento mila lire la prendevi, adesso ci va trenta milioni perché non badano al prezzo, rovinano tutto. E quindi cercavo uno stanzone di quelli lì, pavimento di legno, soffitta bassa, una stufa, una branda, macchina da scrivere, un fuoco, ecco, gli spaghetti ogni tanto, o mezzo coniglio, questa è la vita. E quindi in autunno uno è creativo perché se la storia ce l'hai già in testa, il principio, la metà e la fine, ben delineato, scrivere è una gioia, capisci, ma se questo non avviene quando è ora, è tutto falso, e quindi quando ti rileggi, ti rileggi mal volentieri. Io un giorno - a forza di rileggere, fare manoscritti, non avevo mai letto *Schiama di vetro*, cioè l'avevo letto così, ma prendere il libro e leggerlo tutto non l'ho mai fatto - un bel giorno ho detto, "beh lo leggo anch'io" L'ho letto, e dimenticavo che ero io l'autore, e dicevo "Che bello, che bello, ma guarda che bravo", e una vocina mi diceva "ma pirla sei te", "ah si scusa" Però appunto quando mi piaccio, vuol dire che va tutto bene. Se non ti piaci, ti vergogni, è come spiare dal buco della serratura la serva che scava, una cosa fuori da... Esempio mi hanno detto, devi fare un (...) Questa è una fiera d'estate di un paese che si chiama Sprona, dieci chilometri da qua, allora quel librettino qua, solo pubblicità, mi hanno detto "Raùl ci faccia la prefazione lei" ed io sapendo che brava gente che erano, mangi bene e tutti quanti, in due minuti c'è l'ho fatta

A.R. : Tu quando scrivi hai bisogno di autenticità ?

R.R. : Sì, sì. Appunto adesso io devo fare quello lì e vado avanti in autunno per consegnare a Gennaio eppoi quando appunto avrò consegnato questo, vorrò fare una storia di ottocento pagine. Devo trovare, è lì, è lunga, lunga, lunga, devo trovare le memorie, adesso ho una vecchia che ha 96 anni, che vive in un ricovero. E allora sono andato a trovarla, perché ho chiesto il permesso alla direttrice, le ho detto "Ma c'è l'hai qualche vecchiaccia, "Oh si ne ho una" "Ma è rincoglionita o funziona?" "No, no è svelta".

Allora sono arrivato lì con un sacchetto di caramelle, e gli ho fatto "Io vorrei sapere gli anni 20 com'erano cos, così, così." Lei ha aperto il rubinetto e ha cominciato a parlare, parlare che era un piacere ascoltarla, ho preso tanti appunti allora è arrivata fino ai giorni nostri quasi. Poi un giorno : "Ah sa in tempo di guerra, si faceva la fame, uh quanta fame! allora io da Biella partivo andavo giù a Vercelli, portavo il sale, prendevo il riso, riso lo rivendevo... e sa una volta sul treno c'era un ufficiale tedesco, bello, bello come il sole, biondo grande, e mi ha detto, "Si accomodi signora, s'accomodi", ed io "gentile", mi piaceva. Ah che bello ! Come siamo rimasti soli è diventato una bestia, "io ti voglio, io ti voglio", "ma no io potrei essere sua madre ma cosa dice", insomma, mi ha violentata, mi ha violentata ed io non gli perdonero mai. Un'altra volta, ero sempre sul treno, lì c'era un ufficiale italiano, gentile, bravo, "signora s'accomodi", e quello lì, anche, però quello mi piaceva.(Hai capito!) Quello lì mi piaceva, ma mio marito sa mica niente. Tutte storie da bambina, la fame che ha fatto anche lei, ha girato lei, andava in Jugoslavia con suo marito che tagliava il bosco, che tagliava legna e tutte queste cose..., perché andare dentro gli ospizi trovi di tutto , la memoria. Qualche donne sa raccontare va bene, ma son gli uomini.

L'uva puttarella
Rocco Scotellaro
Incipit

Parte prima

I

Uscii per la seconda porta di casa, che mena alla parte a monte del paese; con la borsa che avevo, ognuno, dallo spiazzo di sant'Angelo fino in campagna, mi chiese con meraviglia dove andavo, perché sapevano tutti che sarei dovuto partire e pensavano a una delle solite improvvise decisioni: quando mi caricavano troppo, io ero solo di fronte ai loro malanni, alle loro grida, ai loro problemi recenti e remoti, taluni irrisolvibili e disperati, allora prendevo il biroccio o la corriera o mi mettevo la via sotto i piedi, dovevano lasciarmi stare, si dispiacevano per avermi irritato, tornavano calmi ad aspettare il mio ritorno e le risposte che potevo alle loro domande.

Con questa borsa, se non partivo, dovevo apparire stravagante, io stesso credevo di sapere le loro supposizioni e i commenti, altre cose pensavo da me così che questa passeggiata alla vigna con la borsa era e non era per un viaggio, per una visita alle ciliegie, a un posto senza vento dove leggere e studiare, per una partenza clandestina, per un saluto ai morti.

Mi stavo appunto avviando, in prima, verso il Cimitero, che è di fianco al paese, sulla grande strada, nella piega di due colline: da tutte le finestre e i

balconi si può vederlo di fianco con pudore, lì stanno i nostri morti nudi, di lì misurano loro puntualmente la nostra fedeltà.

Mi succedevano tanti fatti, e la decisione di abbandonare il mio posto era stata così necessaria che mi pareva dovessi trovarmi avanti un insospettato squarcio di luce e una freccia certa di direzione, che al bivio presi la grande strada per il Cimitero.

Erano le prime giornate di maggio: sotto la cava dove la rotabile è dritta a rettilineo, si vedevano gruppetti a passeggio dietro di me, dal convitto stavano per uscire le studentesse nei grembiuli neri per le prime passeggiate dell'anno.

Il Maestro Contino si distingueva con le sue mani legate dietro, i preti erano più avanti, per non imbarbari in loro ritornai sui miei passi. Presi per la via Comunale del Corneto, che si prolunga - a ridosso del Camposanto - fin sotto la grande Pietra, tra le vigne e gli ulivi, e si affaccia sul fiume. Tornava gente dalle vigne. Mi disse uno il posto buono, parato dal vento, dove avrei potuto leggere e scrivere. Ripensandoci, con la borsa per la campagna, era difficile non destare stupore: Ieri avevo lasciato il mio posto, oggi venivo al Corneto, come Carnelo, l'artista, Giuseppe, il pensionato, Pasquale, l'anarchico. Io potevo dare all'occhio come uno di questi che non chiedono e non danno ormai più il saluto a nessuno, prendono le vie solitarie, di notte e di giorno, sono spaesati o pazzi, uccelli senza nido.

Incontrai, difatti, Giuseppe e mi chiamò e lo scansai a fatica, fui fortunato che nessuno ci vedesse: Via del Corneto è quella che è a presa diretta, subito dopo le ultime case, per chi perde la fede negli uomini. Si incomincia di là. Nicola, lo studente fallito, cominciò di là per scampare alla monotonia e alla vergogna,

poi le notti di luna lo trovarono i soldati che tornavano a licenza sul Ponte dell'Acqua a leggere i giornali, fu visto dai contadini e dai cacciatori nelle macchie, terrorizzò le donne che andavano a legnare nella Serra, fino a quando si buttò in una cisterna.

Errava invitato dallo spirito maligno, che alla cisterna lo sedusse: venne il facchino, dopo molti giorni, a tirarlo con le funi; il facchino è sulla piazza, carica i traini di vino, i camion di grano, scarica il cemento e lo zolfo, di Nicola non vuole sentir parlare, erano diversi, si odiavano a morte.

Ritornai al bivio e per le case popolari, mi diressi alla vigna di famiglia, che si stende come un panno appeso, sui valloni che vanno verso il fiume. Ma anche per questa direzione io dovevo stupire se vedendomi le donne mi chiedevano: - E che? - tacendo il resto. Io dicevo subito: - Alla vigna - e le faccie si distendevano, rimanevano però le voci loro dietro le mie spalle.

Veniva dalla città la giardiniera di un padrone, rombando, con la seconda, in curva. Lui mi vide, solo così, scendere per la campagna, mi salutò al parabrezza, ossequioso, togliendosi il cappello e mosse le labbra. Certo mi stimò la prima volta perché abbandonavo così apertamente un mondo di passioni e inimicizie che non mi convenivano. Molti dicevano di volere il mio bene, anche quel padrone e mi indicavano la via della stazione, la scortatoia per andarci prima è proprio quella che passa per la vigna: volevano per il mio bene che spendessi altrove il cervello e il cuore, mentre qui, servo degli ignoranti, dei rivoltosi, degli scontenti, mi sciupavo i nervi e le inestimabili energie.

Dalla rotabile si attacca in basso la mulattiera per la vigna tra due pali della linea telefonica, pieni di vento e di parole; da bambino ci mettevo l'orecchio.

Nel triangolo tra la rotabile e il sentiero i cardi ingigantivano attorno al deposito del letame, veniva il tanfo delle carogne delle bestie seppellite. Sovrastante un contadino, se ne andava con due caprette per i margini, mi stette a spiare dal paracarro e mi dette la voce. Ma le mie parole non gli giungevano, tra il tanfo e il vento del telefono, che lui continuava a dire: - Alla Stazione? Il fiume come lo passi? è pieno! - Arrivai presto al vignale, abbandonando la mulattiera, fui subito nel grano che cresceva e nelle erbe altissime. Tra queste erbe si aggira il vignale, tenuto dalla fabbrica di pietre come un vaso, e cominciano le viti, piccole foglie verdi, e i grappoli già formati, minuscoli come neonati. Sotto la prima fabbrica del vignale, il fondo è di un altro, c'è solo il passaggio che consente di metter piedi nella vigna. Il conviccinante lavorava, solo lui sepppe chiedermi se ero venuto per una passeggiata. - La campagna è buona - disse - quest'anno, se si mantiene -. Saltai per le erbe del passaggio, tra gli alianti, per poco non cascai nel fondo del conviccinante perché c'era una caduta di pietre della fabbrica, e l'altro si guadagnava la terra che scendeva.

La vigna non era stata ancora zappata, aveva ragione il padre a predire che, morto lui, i figli saremmo stati dei vermi. Era il turno del fratello Paolo, quell'anno a lui toccava coltivarla e prendere i frutti; lui se ne stava a lavorare in città, impiegato al Dazio e consumo e gli piaceva, a Settembre, portarsi moglie e figli e smanicarsi e imitare il padre facendo attenzione alle femmine che vendemmiavano, agli uomini che riempivano i barili, agli altri con i muli che trasportavano, era buffo.

Scesi tra le viti, è una scala questa vigna, ripidissima, a terrazze, fino giù alla linea di alianti sull'ultima fabbrica.

Si arriva alla cassetta che guarda in giù, coperta di lamiere tenute ferme da grosse pietre. I passi sono veloci fin là, poi si svolta a destra nella breve cunetta trasversale, dove il piede si ferma e si può toccare la cassetta con la mano. Una volta c'erano due sorgenti di rose e di edera che coprivano le canne erette e davano l'ombra con le viti alla stretta rotonda, avanti la cassetta. Erano ora rimasti il filo di ferro tra le canne e le lamiere, nudo e arrugginito, e sarmenti secchi nella rotonda.

Andai subito a leggere lo scritto, c'era ancora, indelebile, fu un vignaiuolo a farlo su un battente della porta, accanto alle aste contorte di mio padre che significavano i barili di vino man mano che si trasportavano e per ogni gruppo di aste, nere come formiche, era indicato l'anno: 1927, 1928 e così fino al '41. «Chiunque abita in questa cassetta che si ricordi che è fortunato perché io ho trovato due soldi affumicati dentro la cenere del focolare». Il vignaiuolo, che era praticamente aiuto di mio padre, ottimo potatore, fu poco fortunato, ebbe in pochi anni una serie di figli, poi ci fu la tempesta che si vendemmio la vigna, un anno di disgrazia, e preferì ritornare al lavoro giornaliero di bracciante e decadde sempre più. Fece un figlio barbiere, un altro muratore, gli altri sono piccoli, ora è sulla piazza alto, sdegnoso delle lotte sindacali, un contadino fallito, alla mercè dell'assistenza. Io ricordo lui e ricordo mio padre, ricordo il cammino che ho fatto, che non era segnato in quelle parole di augurio per due soldi affumicati.

Adesso ero solo, svolsi la borsa, trassi fuori un libro per leggere, accesi la pipa: era scomodo sedere sulla pietra o addossato ai sarmenti, o sulla terra nuda, che aveva la crosta sottile, appena calda del primo sole.

Il paese della rane

Pina Rota Fo

Incipit

Mio padre era un «*perdapè*». Perdipiedi. Così nella bassa Lomellina si chiamano i piccoli fittavoli che lavorano la terra tante ore al giorno, perfino la domenica, con tale fatica da lasciarci i piedi consumati dentro la terra.

Era ancora un ragazzino, quando la sua famiglia, dalle langhe piemontesi, attraversando il Po era arrivata a Sartirana.

Mio padre si vantava di essere piemontese. Intercalava il discorso con il dialetto del Monferrato e della Lomellina, un po' ostrogoto, e l'italiano.

Aveva fatto sì e no la seconda elementare. Andava a scuola solo in inverno, e ci raccontava che tutti i giorni doveva portare una fascina di legna per scaldare l'aula e asciugarsi poi i piedi bagnati.

Però sapeva leggere e scrivere. Aveva la passione e la curiosità di sapere.

Lavorava la campagna come un dannato. Il primo a incominciare e l'ultimo a smettere. In estate, dalle stelle alle stelle.

Nelle lunghe serate d'inverno si riposava.

Invitava al sabato sera i suoi amici, il dottor Camelli che era il veterinario, il signor Camillo Nigra, e il fattore della grande cascina chiamata Chietamai.

La nostra casa, la stalla, il portico facevano parte incastrata dentro al grande quadrilatero della fattoria.

Sul davanti della casa c'era il cortile con l'aia in fondo, il letamaio, il pollaio, il gabinetto fatto di veri mattoni, l'orto e un grande giardino a frutteto.

Ai tempi, forse, la nostra casa doveva essere di altra proprietà, o del fattore, perché bastava attraversare un portico che si era alla Chietamai.

Mio padre aveva l'abitudine di fare bisboccia al sabato.

Il cardo con la «bagna cauda» era il piatto forte.

Con i suoi amici discuteva di tutto, e, insieme, alzavano la voce e il gomito.

Con cura preparava lui la tavola e la salsa. Mia madre, e noi figli, non si doveva neanche fiatare.

Noi ragazzini si stava attorno alla stufa di ghisa, o al tavolo della cucina con i gomiti appoggiati, finché il sonno non ci prendeva.

La nostra cucina a pianterreno era grandissima, da una scala interna si saliva nelle due grandi camere, una infilata nell'altra. La mamma, con calma e silenzio, ci portava a letto. Il più piccolo in braccio.

— La pite con i sò pulsí, — diceva ridendo mio padre. — La chioccia con i suoi pulcini.

Fu in una di quelle sere che la mamma cadde dalla scala con l'ultimo bambino in braccio. Rotolò con Amelio che aveva due anni. Noi più piccoli eravamo ancora ai primi gradini. L'Amelio sbalanzolò come una palla di gomma. Il peggio l'ebbe la mamma che era grossa e incinta di sette mesi.

Fu tutto un correre, un urlare. Il veterinario, grande e grosso com'era, la prese in braccio, la portò sul letto, corsero a chiamare il dottore, e la comare (così dalle mie parti si chiamava la levatrice che aiutava le donne nel parto). Le donne della Chietamai sentendo le nostre grida vennero a vedere.

Il ricordo di quella confusione in casa mi si anniebbia: non saprei dire dove e come passai la notte. Ero tanto piccola.

Mi dissero che la comare aveva portato due bambini.

La casa, da tanto allegra che era, si zittì. Tutti si camminava in punta di piedi. Stavamo ore e ore vicino alla stufa. Il dottore era sempre per casa, donne che andavano e venivano. Mia sorella maggiore ci faceva pregare sottovoce. Dio ci avrebbe ascoltati, non poteva, non doveva morire la mamma, eravamo sette figli e ancora tanto piccoli.

Clementina, la più grande, era andata a comperarci le coroncine, le portò in chiesa a farle benedire, ce ne diede una per uno. Io non sapevo pregare da sola, mi mettevo la coroncina sotto il cuscino.

I neonati, che vidi dopo pochi giorni, sembravano due conigli spellati. Stavano con quel musino roseo, dentro ai «portinfant»: un cuscino con dei ricami. Le bottiglie di acqua calda, intorno, facevano corona. Le donne, su e giù dalla scala a portare scaldini e catini di brace per intiepidire la camera che era fredda. Al primo basello della scala si levavano le zoccole dai piedi. La stufa e il camino era tutto un ardere, un bruciare legna. La mamma stava sempre molto male, il dottore disse che aveva la polmonite. Si aspettava che superasse la settimana, e furono sette giorni di ansia e di terrore.

Clementina ce l'aveva a morte con mio padre. — Tutta colpa sua... — borbottava tutto il giorno.

Per me invece la colpa era di Amelio: aveva due anni e poteva benissimo fare la scala da solo, a piedi.

E poi che cosa le era saltato in testa alla comare di

portare due bambini sapendo che la mamma era già tanto malata?... Non era il momento giusto, poteva aspettare, era stata scema, ecco cos'era...

La mamma, i bambini non li guardava neanche.

Se mi avvicinavo al lettone, a fatica levava la mano per accarezzarmi, e i suoi occhi si bagnavano.

I gemelli vissero: il primo dodici giorni, il secondo dieci. In quella tremenda notte che la mamma stava per morire, venne il prete e li battezzò. Mio padre in municipio gli dette il nome. Il primo, Ottavio Giuseppe; il secondo, Giuseppe Amedeo.

La mamma superò la crisi, ma stava ancora tanto male che non pianse. Li portarono via uno dopo l'altro, quei due fagotti. Mio padre fece a due giorni di distanza due funerali, con un prete, due chierici e noi bambini dietro.

Erano arrivati quasi di nascosto e di nascosto se ne erano andati.

Nessuno di noi ebbe dispiacere. Mio padre solo provò dolore. Ce ne rendemmo conto quando Clementina disse forte giù in cucina: - Meno male, uno se ne è andato, se ne andrà anche l'altro.

Mio padre, che aveva sentito, l'afferrò, la prese a schiaffi.

- Carogna, sei al mondo tu e sei contenta che loro muoiano.

Clementina non pianse; appena mio padre, che era furibondo, andò fuori di casa, si levò il vestito, lo scavarventò al di là dell'uscio.

- Prenditi le tue botte, non mi bruceranno mai tanto come allevare due dei tuoi figli.

Mio fratello Marcello, che era il secondo e aveva allora quasi quattordici anni, le si avvicinò, con il vesti-

to che aveva già raccattato fuori. - Mettiti il vestito, fa freddo, io sto dalla tua parte.

- Però, tu che sei un uomo non hai parlato.

Mai, Marcello sarebbe andato contro mio padre. Mio padre comandava e tutti ubbidivano.

Schiena di vetro**Raùl Rossetti**Incipit

(...) di in un qualunque terzo piano volto a tramontana, così mi mancava anche il sole. Era una stanza colore viola, umida e stretta. Alle pareti erano attaccati ganci e spuntoni per appendervi cesti di castagne e noci del padrone di casa. Si chiamava Picio duro. L'unica finestra era con l'inferriata e così non si poteva vedere il panorama che del resto era ben misero: pochi alberi e un binario morto, con qualche vagone merci della vicina stazione.

Le prime facce che vidi furono di filandiere e di ferrovieri. Gente sporca di nero e buona, tanto che per me erano tutti uguali. Il rione si chiamava Blatta. E appunto era composto unicamente da famiglie di ferrovieri. Il primo fatto strano per la gente della Blatta era rappresentato dalla mia sorvegliante che era una cagna di nome Pira. Era una piccola foxter nera, con occhiali marrone, lucida che sembrava una talpa, minuta e saltellante. Diceva mia madre che il suo musetto passava tutto per un bicchiere. Mio padre l'aveva ammaestrata bene. Sapeva fare di tutto: camminare su due zampe e ridere. Per noi tutto. Indispensabile soprattutto a mio padre, perché quando si sbornia, lei gli batteva la strada fino a casa. Indispensabile in cucina, perché sapeva a dovere come beccare un pollo e portarlo a casa nei momenti di magra. E soprattutto indispensabile a me, perché mi faceva da custode.

Mio padre andava in ferriera di buon'ora. Era forgiatore. Sapeva piegare il ferro come voleva, era di vecchia scuola.

Casa Rossi era grande nel Veneto. Mio padre era il terzo maschio della seconda moglie di mio nonno. Si era sposato tre volte questo birbante di mio nonno. Mi regalò un padre, sedici zii e poi morì cantando. Dicono tutti che io assomiglio molto a mio nonno. Certo era brutto. Sembrava un mongolo, portava sempre il colbacco e si professava anarchico. Aveva fondato una carrozzeria con i fiocchi e le più belle carrozze e landò erano senz'altro le sue, giudicando dalle patacche d'oro che ornavano il focolare della casa madre.

Di tutti i fratelli il più svelto era mio padre chiamato Pici. Poi veniva Giuseppe chiamato Rana, perché sembrava una rana quando in mutandoni andava a fare l'arbitro della Gloriosa Rossonera Montagnana. Rana era in un certo modo il dandy di casa perché dato che lo chiamavano Signor arbitro lui si gonfiava. Era mio padre che lo sgonfiava a pedate e a forza di fargli tirare su e giù il mantice della forgia. Si vede in una foto mio padre a vent'anni, lungo magro e negro sembra uno spaurachio, capelli alla Gramsci e grinta sempre tesa. Però io penso che doveva essere stato molto forte perché, dicono, erano in tanti ad aver paura di lui. E forse sarà stato anche vero, perché quando sono stato adulto c'era chi mi guardava, e poi: «tuo padre eh!» e la smorfia che seguiva era troppo evidente, era di pietà come per dire: tu mezza...

Dina si chiamava veramente mia madre e non Dori-na come si spacciava lei. Casa de Varchi ci teneva molto alle forme, sentire mia madre quando è in vena di ricordi è un piacere. Gira un po' la testa, socchiude gli occhi e parla parla, nessuno la ferma più. S'innamorò

di mio padre perché sembrava Judes (l'eroe del mutò); macché, le disse Bigi suo fratello; sembra un corvo! lei romantica e lui volgare e volitivo. Lei gli parlava di cieli azzurri e lui di calli dolenti, o di passerì presi con il vischio.

Si sposarono in municipio e il romanticismo di mia madre subì un grave colpo: lo sposo si presentò mezz'ora dopo, con pantaloni da lavoro e al posto di bottoni, chiodi girati. Il «de» nobiliare di mia madre morì stecchito; ci teneva tanto poveretta. Dopo un mese dal matrimonio di mio padre il Patriarca morì mentre cantava, di un maschio colpo come lui desiderava. Diceva sempre: «Eh sí... cari cos' si fa più in fretta e senza tante storie». Sbrigativo il vecchio tanto sbrigativo e veloce che si dimenticò di fare testamento e per una balla di precedenza o per menefreghismo sedici zii si gettarono su tutto. Chi una pentola, chi un trapano, chi un tornio, alla fine della grande carrozzeria non rimase che il ricordo.

Pici dovette lavorare sotto padrone poverino giorno e notte a piantare pali della luce. Guadagnava poco e così ogni tanto oltre che tirare i fili della luce d'alta tensione tirava il collo anche a qualche gallina sperduta. Mio fratello intanto maturava e nell'inverno del '27 si presentò. Dicono di lui un gran bene. Bello rosso tondo e soave. Per mancanza di tempo lo battezzarono a nove mesi vestito da alpino. Il battesimo riunì un sacco di gente, amici, vicini, curiosi, la sua seconda fonte battesimale fu un fiasco di vino. Quando più tardi tutto si quietò lo misero a letto, aveva i pantaloni alla zuava pieni di merda. A due anni era un angelo tant'è vero che a volte lo portavano alle monache per il presepio.

La decisione di partire per il Piemonte maturò sen-

z'altro a Pici dopo essersi reso conto che lì ormai si lavorava troppo e poco si guadagnava. Depositarono mio fratello Aldor dai nonni e via per il mondo prima a Torino poi a Vicenza dove sono stato improntato, e poi a Chivasso dove sono nato, un po' stentato, ma a posto. Già che tanto bene non doveva andare, neanche più a Pici, un po' avvilito poi, per cui cominciai anche a bere, ma poco per essere onesti. L'avvilimento era soprattutto causato dal costante pensiero di mio fratello e di me che infine doveva o bene o male proteggerci, darci calore con legna e tante cose necessarie, e in parte non poteva provvedere causa gli scioperi continui in ferriera. E così anche donna Dina de Archi dovette andare in filanda. Praticamente ero sempre solo. Lui quando non lavorava era sempre a caccia di frodo con la Pira addestratissima. Tornava sempre con qualcosa, per lo più galline, lui dava la colpa alla Pira quando mia madre diceva che certe cose non si fanno. Le ristrettezze economiche causano sempre dei litigi e brontolii; e così divenne cosa abituale per me sentire le contumelie di mia madre e i sacramenti di mio padre. Ormai a vedere spettacoli simili non ci provavo più gusto neanche quando si picchiavano, e venivano tutti i vicini a far da pacieri. Simili cose si fotografano nella mente e più si è piccini più i fatti importanti rimangono. Nella mia gabbia vivevo bene quando in casa non c'era nessuno; sì, cioè c'era qualcuno, era la Pira.

Adorata sentinella cara, sublime Pira il Paradiso sono sicuro esiste anche per te, guai se così non fosse chi più di te lo merita? Vedo ancora la tua lunga occhiata sicura e dignitosa, tu così piccola con un così grande compito e per giunta con la schiena e il busto lacerati da una crudele fucilata; una fucilata che ti sparò mio padre per ricambiarti le cortesie che gli usavi.

Io ero appena nato e mio padre in uno dei suoi giri d'ispezione nelle sue riserve private scorre qualcosa che si muoveva in riva a uno scolo d'irrigazione. Subito pensò a una lepre. S'acquistò per bene e prese la mira; stava per sparare quando un contadino spuntò. Lui fece l'indiano perché si era fuori stagione, nascose il fucile e si sedette sull'erba con il fare più innocente della terra.

- Toh chi si vede monsignor Pici come va?
- Bene! e lei signor Pinot?
- Bene. Che fa da queste parti?
- Ehm, piglio un po' d'aria sa con questi scioperi è meglio girare al largo se si vuole evitare bastonate.
- Già anch'io la penso così. Io vado a rane.
- Beh buona pesca!
- Grazie buona caccia, - e proseguì lasciando il furbo indiano come un pesce.

Il furbo indiano riprese più tardi il fucile e andò a guardare dove lui sapeva, convinto ormai che se fosse stata una lepre poteva almeno guardare le pecche per consolazione. Vide invece una pallina lucida e tremante; era la Pira la raccolse e se la mise in tasca tanto era piccola, e così lei a biberon e io a tetta. Bisognava riconoscere che almeno per i primi tempi la trattò bene; poi male e poi bene. Dopo la fucilata perché non obbediva più forse stanca, la curò e mai le fece più delle malegrazie, anzi le fece qualche carezza ogni tanto e in momenti buoni le dava anche zucchero nel palmo della mano. Le piaceva lo zucchero e molto. Quando era di guardia a me, non permetteva a nessuno di avvicinarsi, per lei erano tutti nemici che attentavano alla mia incolumità. Ringhiava, abbaiava e si faceva in tre per supplire all'assenza di maestrosità e ci riusciva. Divenne una belva, rompeva pantaloni e s'attaccava al cu-

letto dei mocciosi che venivano a curiosare. Un giorno più eccitata del solito distrusse la carrozzina lasciando solo il telaio. Quando tentavo di infilarmi sotto la gabbia credendo che dormisse, pian piano mi pigliava per le pezzuole e mi faceva fare dietro front. Bau!

I suoi guai cominciarono quando in casa arrivò una mia zia; io già camminavo. La sua guardia non era più necessaria perciò era più libera. Io avevo altra compagnia e non le rivolgevo la parola e lei era seccata che un'altra mi curasse. Da un po' di tempo veniva a casa dopo lunghi pellegrinaggi misteriosi; sporca, opaca e inquieta. Pici sentenziò: calore! Io non capivo perché smaniasse tanto e tentasse sempre di raspare la porta. Sfido io sotto giravano per la strada nugoli di cani. Lei però non aveva in simpatia i cani di razza cioè quella schiera di boriosi profumati e smidollati. Non li degnava di uno sguardo. Lei rostiva tutta per Balilla, un creolo che vantava perfino un quadrettino di spinone. Faceva lunghe e concludenti passeggiate e fu al ritorno di una di queste gioiose promenades acciecata d'amore per Balilla e per i fari di una macchina che morì schiacciata, al mattino la vidi, sembrava uno scendiletto. Piansi tanto di dolore io, il primo dolore, per me era una seconda madre.

Pastori a scuola era il più intelligente. Facevamo la quinta classe. Si sa per lui era una cosa seria. Per me no: era una noia, una noia grande. Mi chiedevo: perché continuano a mandarmi a scuola quando sanno che io non capisco niente. Il maestro parlava e io pensavo ad altro, pensavo sempre al modo come potevo essere libero senza questa stupida imposizione. Nello stesso tempo invidiavo Pastori perché era veramente

**Liste des articles
concernant *L'uva puttanella*
et Rocco Scotellaro
parus en 1956**

- Società Nuova, 29 janvier 1956
- Il Raccoglitore - La Gazzetta di Parma, 2 février 1956
- Impegno Giovanile, 10 février 1956
- Il Giornale, 12 février 1956
- La Nazione, 14 février 1956
- Lavoro Nuovo, 21 février 1956
- Presenza Cristiana, 25 février 1956
- Nuovi argomenti, novembre 1955, février 1956
(Note introductive au *Frammenti dell'Uva puttanella*)
- Società, février 1956
- Prospettive Meridionali, février 1956,
- L'Unità, 3 mars 1956
- Avanti, 6 mars 1956
- Voce del Sud, 10 mars 1956,
- Il Contemporaneo, 10 mars 1956
- Giovane Europa, 10 mars 1956
- Cinema Nuovo, 10 mars 1956
- Nuova Repubblica, 11 mars 1956
- Cultura popolare, mars 1956
- La Regione Emilia-Romagna, mars 1956
- L'Espresso, 8 avril 1956
- Letteratura, janvier-avril 1956
- Aspetti letterari, février-avril 1956
- L'Airone, avril 1956
- Soledarietà, avril 1956
- Il Mondo, 1er mai 1956*
- L'Ora, 6 juin 1956*
- L'Italia che scrive, juin-juillet 1956
- Corriere di Sicilia, 7 juillet 1956*
- Voce Adriatica, 13 juillet 1956*
- Messaggero Veneto, 15 juillet 1956*
- La Nuova Sardegna, 18 juillet 1956*
- Situazione, juillet-août 1956
- Il Giornale, 19 septembre 1956
- Belfagor, 30 septembre 1956

* même article plus ou moins remanié

**Liste des articles consultés
aux Archives de la maison Einaudi
concernant *Il paese delle rane*
de Pina Rota Fo**

- Corriere d'informazione, 17 febbraio 1979
- Paese sera, 25 febbraio 1979
- L'ora, 9 marzo 1979
- La stampa, 9 marzo 1979
- Domenica del corriere, 14 marzo 1979
- Stampa sera, 22 marzo 1979
- Amica, 3 aprile 1979
- Gazzetta del Popolo, 5 aprile 1979
- Uomini e libri, aprile 1979
- La Stampa, Tuttolibri, 19 maggio 1979
- La Stampa sera, 28 maggio 1979
- La Sicilia, 21 luglio 1979
- La Prealpina, 18 agosto 1979

**Extraits d'articles concernant
Il paese delle rane
de Pina Rota Fo**

Francesco Rosso : "Vivida e possente è (...) la sua rievocazione (...)", **La Stampa** (9/03/1979);

Alessandro Rosa : "Ha studiato solo fino alla seconda elementare, non è narratrice di professione, anche se le pagine che ci offre sono fresche, pulite, scritte con sicurezza.", **Stampa Sera** (22/03/1979)

Sergio Zoppi "opera prima ma matura", "Si sente il libro vissuto e sofferto, macerato a lungo dentro (...)", "dosando sapientemente sublime, patetico e banalità quotidiana, sembra quasi fare il verso, senza mai esplicitarlo, al neo-realismo." **Gazzetta del Popolo** (5/04/1979),

Paolo Quaglia "'Il materiale autobiografico (...) ha subito una vivace elaborazione narrativa.", "tono sciolto e scorrevole che non rifugge dalla citazione dialettale pur non abusandone", **Uomini e Libri** (aprile 1979),

Ernesto Ferrero : "La preoccupazione di salvare quel grumo di storia collettiva (...), non ha intaccato la freschezza e la vivacità del referto.", "racconta senza impacci e timidezze", "dire cose importanti senza mufte didascaliche e senza noia" **Tutto Libri** (19/05/1979)

Angelo Scandurra : "Da un po' di tempo a questa parte la nostra letteratura si sta risanguando di certa narrativa che chiamerei di "recupero". Recupero delle origini, delle tradizioni, dei motti dialettali, degli usi sociali che hanno preceduto quest'era dominata dalla macchina." "Questo racconto (di un'autrice in età matura e alla prima esperienza letteraria) rivisita e ripropone brevemente, incisivamente e intensamente, una pagina di storia e d'umanità (...), "Nello stile trovo che il libro si pregia di pagine pulite, nette, e si sente che l'autrice, pur presente in ogni circostanza, non fa pesare sulla scorrevolezza e sulla naturalezza del linguaggio nessuna ombra di sbavatura o di compiacimento. Le frasi conservano la stessa forza e genuinità d'una parlata "faccia a faccia". Ci sono per di più pagine di vera poesia." **La Sicilia** (21/07/1979).

**Liste des articles consultés à Pieve
concernant "Schiena di vetro" et Rossetti**

- Notizia oggi, anno 2, n 31, 1 agosto 1988
- Eco di Biella, n 62, 25 agosto 1988
- Baita, 3 sett. 1988
- Valtiberina, 9 sett. 1988
- La Nazione, anno 130, n 230, 9 sett. 1988
- Corriere Aretino, anno II, n 230, 10 sett. 1988
- La Stampa, anno 122, n 198, 10 sett. 1988
- Arezzo (?), 10 sett. 1988
- Notizia Oggi, anno 2, n 34, 12 sett. 1988
- Il Giorno, anno XXXIII, n 34, 12 sett. 1988
- Il Biellese, 13 sett. 1988 (?)
- Baita, 17 sett. 1988
- Toscana oggi, anno VI, n 32, 18 sett. 1988
- A R , notiziario turistico, anno XIII n 143-144, sett/-
ottobre 1988
- Il Giornale di Vicenza, 16 ottobre 1988
- La Gazzetta di Arezzo, anno II, n 271, 22 ottobre 1988
- Radio Valtiberina, 26 ottobre 1988
- Giorni a Biella, ottobre 1988
- Il Biellese, 15 nov. 1988
- Notizia Oggi, anno 2, n 44, 21 nov. 1988

- Il Biellese, 3 febbraio 1989
- Panorama, anno XXVII, n 1196, 2 aprile 1989
- Notizia 3, aprile 1989
- Alto Adige, il 4 aprile 1989
- L'Unità, anno 66, n 81, 6 aprile 1989
- Il Giornale, anno XVI, 16 aprile 1989

Annexe 9.4 (suite)

- Radio Valtiberina, 24 aprile 1989
- Il Manifesto, 11 maggio 1989
- Reporter, maggio 1989
- L'Unità, anno 66, n 211, 8 sett. 1989

- Biella Magazine, anno II, n 1, gennaio-febbraio 1990
- Biella Magazine, n 2, marzo-aprile 1990
- Corriere Valsesiano, n 19, 6 aprile 1991

- La Repubblica, anno II, n 43 (il Venerdì di Repubblica)

**Liste des articles consultés
aux Archives de la maison Einaudi
concernant "Schiena di vetro"
de Raul Rossetti**

- Amica, 10 aprile 1989
- Giornale di Vicenza, 13 aprile 1989
- Giornale di Sicilia, 26 aprile 1989
- Annabella, 27 aprile 1989
- Il Piccolo, 1 maggio 1989
- Ciao 2001, Roma, 31 maggio 1989
- Oggi, 14 giugno 1989
- Il Mattino, anno XCVIII, 27 giugno 1989
- Class, giugno 1989
- Avvenire, Milano, luglio 1989
- Il Popolo, 28 sett. 1989
- Donna moderna, 17 ottobre 1989
- Tempo medico, 15 novembre 1989
- Made in Biella, n 20, II semestre 1989
- Il Biellese, 9 gennaio 1990
- Notizia Oggi (Borgosesia VC), 13 marzo 1989
- Il Biellese, 20 marzo 1990
- La Provincia, 21 dicembre 1990

**Extraits d'articles concernant
Schiena di vetro
de Raùl Rossetti**

Nedo Bocchio : "Raccontare, narrare, render palpabili, reali e affascinanti avvenimenti, è la dote di Raùl Rossetti", "Natalia Ginzburg lo ha definito "un narratore nato" " **Giorni a Biella** (octobre 1988)

Maurizio Thiebat : "Ernesto Ferrero, il direttore della casa editrice torinese, gli scrive: "Caro Rossetti, grazie delle bozze che sono tornate alla base. Ho visto che lei ha aggiunto in nota qualche spiegazione di voci prevalentemente gergali o qualche notazione esplicativa. Io francamente toglierei tutto, perchè finirebbe per dare al testo un'aria compunta e perbene, mentre il suo bello è la franca e vivace naturalezza dell'espressione. D'altra parte credo che tutti sappiano cosa è la mona o cosa vuol dire sbasito; e anche se non capiscono proprio tutto il contesto è sempre molto chiaro (...). Insomma il libro funziona benissimo come lei ce l'ha dato e sono sicuro che avrà ottime accoglienze." **Biella Magazine** (janv.-fév. 1989)

Raffaella Finzi : "Un'iniziazione dura ma vitale, priva di autocommiserazione o di vittimismo, raccontata con un linguaggio schietto, dove un autentica naïveté espressiva (Rossetti è diplomato geometra minerario e non ha mai praticato le lettere) si arricchisce qua e là di improvvise raffinatezze." **Panorama** (2/04/1989)

Oreste Pivetta : "Schiena di vetro è una velocissima memoria, che dipinge attraverso parole senza scrittura, per frasi che sono istantanee, una cronaca comune e un ambiente sinistro, senza rimorsi e senza retorica (...)" **L'Unità** (6/04/1989)

Paola Cremonese : "Il racconto è scritto con lo stile immediato e semplice del racconto orale, le molte ingenuità e forse l'eccessiva presenza delle sue avventure erotiche, sono riscattate dalla freschezza del racconto." **Giornale di Vicenza** (13/04/1989)

Geno Pampaloni : "Il suo romanzo (...) è quanto di più italiano si sia letto da molti anni a questa parte : dai tempi di Fenoglio o Volponi, per fare due esempi di narratori colti, quanto lui è "ingenuo e sprovveduto ma dotato di astuzia" come bene lo definisce Natalia Ginzburg.", "Il nucleo forte e nuovo è nel gruppo di pagine centrale ove si descrive la vita nella miniera (la "mina"). Rossetti è un narratore realista al cento per cento pallesco senza traccia di piagnòne.", "Devo dire che chi legge le pagine di quel nucleo centrale non può sottrarsi ad una vera emozione ; che quelle pagine siano dentro o fuori la letteratura conta assai poco ; la scrittura è di una evidenza così potente che si fa struggente.", "Non c'è ombra di populismo o pietismo nel tono di voce.", Il racconto si chiude con una battuta rivelatrice della poesia segreta, forse involontaria ma irresistibile" **Il Giornale** (16/04/1989)

Maria Teresa Carbone : "la linea di demarcazione fra "invenzione" e "realtà" è stata in qualche modo omessa, quasi a intendere la sua fondamentale irrelevanza. Scriveva a questo proposito due anni, Goffredo Fofi (in un articolo che segnalava un altro esempio di questa letteratura non "letteraria" (...)) : "Forse l'unico modo per ridare una qualche vitalità e un qualche interesse a una letteratura così fiacca, conformista e in definitiva volgare come quella italiana attuale... è quello di aiutarla a "parlare d'altro". "uno degli aspetti di maggior interesse del libro di Rossetti è la sapienza - innocente o costruita ? - con cui l'autore tratta la sua

materia, mescolando abilmente il passato remoto della lingua scritta con gli anacoluti e le espressioni gergali tipiche del parlato.", "Se quindi questa ingenuità narrativa appare consapevole, o addirittura studiata (del resto, lo stesso Rossetti lascia capire qua e là di essere un lettore vorace), è vero però, come scrive la Ginzburg, che 'il racconto ha la seduzione e l'acerbità dei ricordi vivi e reali". Di questi ricordi Rossetti trasmette l'immediatezza, la virtù di accostare senza complessi stereotipi e invenzioni (...)" **Il Piccolo** (1/05/1989)

Domenico Starnone : "Agli inizi degli anni sessanta (...) il manoscritto doveva essere stampato, ma solo dopo essere stato riscritto nei modi della allora corrette godibilità letteraria.(...) Poi non se ne fece niente. Meno male : non c'è nulla che invecchi più velocemente della godibilità letteraria corrente e non c'è nessuno più implacabile, nell'eliminare dalla scrittura tutto quello che potrebbe utilmente durare, di chi possiede la ricetta di come bisogna scrivere.", "Che cosa cattura subito di Rossetti ? Forse proprio il ritmo delle sue frasi e la capacità di farvi correre dentro l'esperienza senza sbavature cogitabonde o visceralismo sociologizzanti (...)", "Non ce sono (credo) miniere di inchiostro letterario paragonabili : né Zola, né la melassa alla Cronin. Non c'è neanche sociologia dell'emigrazione che può reggere il confronto con la dovizia di informazioni sulla vita in Belgio negli anni 50 (...), "Oggetto di racconto è l'amicizia con gli strumenti di lavoro, il culto per essi, le gerarchie che significano. È il risultato è un testo denso di tecnicismi e gerghi tutti riscattati dal loro strisciante valore esistenziale, dalla loro carica simbolica.", "Insomma *Schiena di vetro*" è un bel libro, e forse nemmeno tanto ingenuo nella scrittura, nella costruzione narrativa, come può apparire. Anche nel

suo mettere per iscritto la sua esperienza, come in miniera, Rossetti sembra cercare uno stile. E se si esamina il brano che racconta il percorso, nel primo giorno di lavoro, dietro un capo malvagio che ha preso Raùl a malvolere e desidera punirlo, francamente c'è da cavarsi il cappello : un gioiello. Senza contare la quantità di invenzioni espressive memorabili, che sembrano spesso semplicemente l'effeto maturo di una lunga contiguità linguistica con compagni di lavoro dalle provenienze più diverse, dialettali e nazionali, cosa che il testo documenta nei dialoghi, notevolissimi per sistesi manierata dei parlanti. Sicché c'è da augurarsi che Rossetti abbia i lettori che finalmente si merita e che le sue memoie non siano sepolte sotto il peso della corrente godibilità letteraria." **Il Manifesto** (11/05/1989)

"una serie di caratteri perfettamente dipinti"
"Non è uno scrittore di mestiere, e questo lo aiuta a non forzare la mano, a non autocompiacersi. Scrive perché crede veramente in questa storia, e la racconta come un cantastorie, senza tecnica, ma con gioia e sentimento." **Ciao 2001** (31/05/89)

Bruno Arpaia : "A dire il vero, oggi si fa fatica a capire le ragioni di tanti rifiuti : certo, ogni tanto ci sono ingenuità, la grammatica è sbilenca, ma tutto si modella sulla lingua parlata. In compenso, c'è una freschezza di linguaggio che riesce a comunicare al lettore addirittura la gioia stessa del raccontare, di raccontare la propria storia, le proprie esperienze: minute, sì, e comuni. Ma queste storie e queste esperienze appartengono ai veri eroi del nostro tempo." **Il Mattino** (27/06/1989)

Laura Valentini : "Non si rimpiange la mancanza di filtri letterari o di periodare

¹ en italique dans le texte de l'article

raffinato che sarebbe comunque risultato asfittico e gelido per una storia dai colori violenti." **Il Popolo** (28/09/1989)

"il racconto di un'emigrazione e di un'avventura umana vissuta a tratti con la coraggiosa, poetica spesieratezza di un Jack London (...)", "Lo stile di Rossetti è coninvolgente, mimetico, fatto di rapide annotazioni, di dialoghi serrati : il linguaggio di "un narratore nato" come ha scritto Natalia Ginzburg e dove l'ingenuità (se pure esiste, come ha rilevato la stessa scrittrice torinese) è la cifra di una profonda autenticità." **Made in Biella** (II semestre 1989)