Paola Puccini

ALLA SCOPERTA DELL'AMERICA IL TEMA DELLA TRAVERSATA NELL'OPERA DI FULVIO CACCIA ED ANTONIO D'ALFONSO

L'homme qui se connaît, c'est l'homme qui se cherche et ne se trouve pas et qui s'épuise et s'accomplit dans cette incessante poursuite.
Gérard Genette, Figure I

L'écriture était pour lui non pas un moyen d'expression ou de communication, mais plutôt une forme d'exploration.
Jacques Poulin, Wolkswagen Blues

Nel saggio *L'Immaginario degli emigranti*, Emilio Franzina studia le raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero. Il critico, analizzando i documenti che raccontano l'epopea migratoria, afferma: «la nave ha finito per essere il contenitore...di un'umanità in procinto di misurarsi con l'ignoto... Il viaggio... è divenuto il primo «punto fermo» di una scelta arrischiata»[1].

Proprio da questo «punto fermo» prende il via il presente lavoro il cui obiettivo è lo studio del tema della traversata e del passaggio nelle opere di Fulvio Caccia ed Antonio D'Alfonso, scrittori canadesi francofoni contemporanei d'origine italiana. Partendo dall'immagine della nave e attraverso lo studio di altri luoghi come la città, la camera e il sentiero il lavoro si propone di rilevare gli elementi che conferiscono un significato profondo al «passaggio»,

[1] E. Franzina, *L'Immaginario degli emigranti*, Treviso, Pagus Edizioni, 1992, p. 32.

cercando di trascendere l'avventura dell'uomo emigrante per concentrarsi sull'avventura umana *tout court*.

L'immagine della nave evoca l'esperienza fisica dello spostamento dall'Italia al Nuovo Mondo, ma diventa anche un luogo metaforico al cui interno si attua un percorso iniziatico. Nel romanzo *Avril ou l'anti-passion* di Antonio D'Alfonso [2], il racconto della traversata si presenta come il rito di passaggio dall'adolescenza all'età matura del personaggio di Titina. Come l'iniziando viene separato dalla comunità, così l'eroina si allontana progressivamente dall'Adriatico e dalla Maiella, punti di riferimento precisi che simboleggiano la sua terra e la sua comunità. Il personaggio femminile ha coscienza di essere in procinto di una prova ed ammette: «Seule, je n'aurais jamais eu le courage de faire le voyage» [3]. L'attraversamento di quella passerella stretta e precaria [4], che la conduce alla nave, è un motivo del ritorno *ad uterum* che precede il passaggio dall'adolescenza all'età matura simboleggiato dalla lotta al termine della quale «Titina a le visage couvert de sang» [5]. Dal ventre della nave il cui «étage du bas est aménagé de manière à rendre malade le plus sain des hommes» [6], l'eroina sale sul ponte attraverso un movimento ascensionale che sancisce la fine del rito: «Comme ivre, je me balance sur mes pieds et marche lentement vers les escaliers» [7]. La prova iniziatica a cui si è sottoposta la protagonista «è una vera e propria esperienza della morte...conseguita con un viaggio nell'aldilà reso difficile da prove avventurose, ma seguite dal ritorno alla vita con l'acquisizione raggiunta della capacità matrimoniale e di procreazione» [8].

Titina è ora pronta ad assolvere il compito per il quale ha affrontato il viaggio: raggiungere il fidanzato e sposarsi. Un altro elemento che contribuisce allo schema iniziatico è dato dalla narrazione orale all'inizianda dei miti appartenenti alla comunità. In effetti la narratrice ci informa che, durante la traversata, «un jeune étudiant sicilien,... récite chaque jour les passages de la

---

[2] A. D'ALFONSO, *Avril ou l'anti-passion*, Montréal, VLB Ed., 1990

[3] *Ibid.*, p. 37.

[4] Cfr. M. ELIADE, *Initiation, rites, société secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 117; ci troviamo in presenza del tema iniziatico del ritorno pericoloso ad uterum, riconoscibile in tutto quel gruppo di miti e di simboli che riguardano il «passage paradoxal entre deux meules, en continuel mouvemnet entre deux rocs qui se touchent à tout moment ou sur un pont étroit comme un fil et tranchant comme la lame d'un couteau».

[5] A. D'ALFONSO, *op. cit.*, p. 42.

[6] *Ibid.*, p. 39.

[7] *Ibid.*, p. 42.

[8] A. SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962, p. 461.

Divina Commedia qu'il connait par coeur»[9]. L'autore della *Vita nuova* viene evocato perché la sua opera assume qui lo stesso valore dei miti trasmessi agli iniziandi, la cui conoscenza è essenziale per potersi dire parte della comunità. Come suggerisce Mircea Eliade: «Dante est l'exemple le plus célèbre de cette tendence...à considérer l'art, surtout la littérature, comme le moyen exemplaire de communiquer une théologie, une métaphysique et même une sotériologie»[10]. La recitazione della Divina Commedia rientra nel rito di passaggio, come la lettura d'altronde; secondo Fulvio Caccia essa è, infatti, da considerarsi come un «décryptage» che avviene attraverso «dévoilements successifs, comme la traversée d'un tunnel»[11]. L'idea della traversata non si esaurisce dunque nel viaggio per mare; essa chiama a sé una rete di immagini che nel loro insieme concorrono a spiegarne il significato profondo.

Anche la città, come la nave, partecipa al rito di passaggio. Per Pierre Sansot questo luogo, dall'aspetto sovente labirintico, «nous fait passer de l'égarement à la connaissance»[12]. Esso diventa un luogo di *quête* che invita ad intraprendere un viaggio iniziatico. Fulvio Caccia, nella sua raccolta intitolata *Scirocco*, presenta l'immagine della traversata nella città legata al tema della ricerca: «Combien de villes à traverser pour te trouver enfin*?*»[13]. Il poeta esprime nei suoi versi il malessere che lo accompagna in questo percorso; perdersi nello spazio urbano è metafora di uno smarrimento interiore. Per Caccia, infatti, «la nature humaine est un labyrinthe dont les saillies cachent des secrets souvant cocasses, parfois inquiétants, voire tragiques»[14]. Lo stato di confusione[15] è una fase iniziatica del percorso cognitivo e precede una presa di coscienza. Come l'iniziando si trova in un luogo a lui sconosciuto e dal quale non saprebbe far ritorno a casa, così l'uomo di Caccia appare incapace di orientarsi nello spazio urbano; il senso di perdita dell'orientamento nella grande città nord-americana sta a simboleggiare le vertigini che colgono l'uomo «privé de lieu...sans univers, sans foyer ... sorte d'épave flottante au creux de l'étendue»[16]. L'immagine di George Poulet dell'uomo che attraversando la

---

[9] A. D'ALFONSO, *op. cit.*, p. 39.

[10] M. ELIADE, *op. cit.*, p. 269.

[11] F. CACCIA, *1987* in *Golden Eighties*, Montréal, Les Editions Balzac, 1994, p. 98.

[12] P. SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Payot, 1988, p. 56.

[13] F. CACCIA, *Scirocco*, Montréal, Edition Tryptique-Guernica, 1985, p. 17.

[14] ID., *Golden Eighties*, cit. p. 93.

[15] Lo studioso Franco La Cecla in *Perdersi. L'uomo senza ambiente* (Bari, Laterza, 1988, p. 15) sostiene che lo smarrimento è sostanziale alla condizione d'origine.

[16] G. POULET, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 22.

città è in balia delle onde richiama la traversata per mare. La città, come il mare, è uno spazio di elaborazione di sé: l'atto di percorrere le strade è paragonabile ad un movimento di riflessione non più attraverso lo specchio del mare, ma attraverso le superfici riflettenti dei palazzi della città sulle quali si leggono le paure segrete e i desideri nascosti dell'uomo.

Tuttavia perché la città diventi luogo di ricerca occorre che lo spazio profano si sacralizzi. La pioggia è per entrambi gli scrittori purificatrice e annunciatrice di un momento forte della narrazione; il poeta di *L'Autre Rivage*, che erra nella città di Arezzo «dans cette pluie purifiante. Solo e pensoso»[17], si appresta ad un rito di passaggio che si attua nell'erranza. Per Pierre Sansot «rentrer chez soi c'est ... entreprendre un voyage légèrement périlleux, équivoque, imprévisible»[18]. Questo viaggio è un percorso acquatico giacché la strada finisce per assumere l'aspetto di un fiume. In *Golden Eighties* Caccia utilizza la figura del serpente per descrivere le strade cittadine[19]: «Jonathan attend que (la pluie) cesse pour s'élancer dans la rue désertée, luisante. En regardant l'asphalte il pense à la peau d'un serpent»[20]. Le due immagini serpente-fiume sono in stretta connessione tra loro al punto che Anita Seppilli scrive: «il serpente che ai nostri occhi potrebbe apparire come metafora di un fiume, è invece «equivalente» al fiume»[21]. Il personaggio della novella cacciana è qui impegnato in una cerimonia iniziatica: l'immersione nel fiume fa parte del rito ed è legato al concetto di morte e rinascita ed ai miti di procreazione e fecondazione[22]. Infatti il protagonista che percorre le strade finisce per trasformare il movimento orrizontale dell'erranza nel movimento verticale dell'immersione; l'asfalto della strada ha perso la sua durezza e si muta in spazio permeabile. Caccia utilizza espressioni quali «s'engouffrer dans la rue»[23], «pénétrer dans un quartier»[24] trasformando così l'intero spazio urbano in un luogo nelle cui profondità il poeta penetra alla ricerca di un rifugio: «Homme déchiré par le laser du temps ... tu t'enfonces au plus creux de cette ville interdite»[25]. La città

---

[17] A. D'Alfonso, *L'Autre rivage,* Montréal, VLB Ed., 1987, p. 172.

[18] P. Sansot, *op. cit.*, p. 182.

[19] Si veda anche la novella intitolata *L'autre* dove ricompare la stessa associazione tra le due immagini: «Parfois une aute balayait la rue de ses phares l'asphalte luisante comme une peau de couleuvre» (F. Caccia, *L'autre*, *Moebius*, 8, 1979, p. 36).

[20] Id., 1985 in *op. cit.*, p. 75.

[21] A. Seppilli, *op. cit*., pp. 246-247.

[22] *Ibid.*, p. 244.

[23] F. Caccia, *L'autre*, cit. p. 35.

[24] *Ibid.*, p. 36.

[25] F. Caccia, *Irpinia*, cit., p. 12.

diventa qui un luogo che accoglie l'uomo che cerca sé stesso, come il fiume che diventa nascondiglio: «Il semble que le fleuve ait creusé dans l'espace urbain son lit et qu'il soit possible aux hommes à la dérive, aux marginaux de creuser à leur tour une cache»[26].

Anche la camera si mostra come un luogo ideale di presa di coscienza, anch'essa, come la città, è legata al tema dell'acqua; le camere cacciane sono umide e percorse da ombre[27]; per queste loro caratteristiche rimandano all'immagine della caverna protettiva dove l'uomo si raccoglie in meditazione. La camera è dunque profonda e si colloca nel cuore della terra a contatto con gli elementi vitali, in stretta connessione con la crezione: «La chambre est blanche ... Nous sommes au centre du monde et le grand écritoire/d'érable décapé/est gravé de tous ses signes»[28]. Anche in *Avril*, la camera assume un valore centrale nella narrazione; anch'essa sprofonda per accogliere nella sua cavità il rito di passaggio del giovane protagonista che sceglie la camera del *sous-sol* tra tutte le stanze della casa*:* «Je dis que je voudrais faire ma chambre dans la cave ... je veux bien descendre au sous-sol»[29]. Il rito sancisce l' entrata nel mondo degli adulti del protagonista e la sua scoperta della capacità di creare. Tra gli elementi cerimoniali troviamo il motivo della cicatrice che il protagonista si procura al momento del distacco dalla madre: «c'est le début de ma vie d'homme! J'ai quatorze ans et dans ma tête j'en ai trente. Je m'approcche exagérément de ma mère pour l'embrasser. Je me brule au fer chaud»[30]. Anche la segregazione del protagonista, come il suo silenzio, rinviano al rito di passaggio: «Je vais dans ma chambre au sous-sol et je m'enferme à clé. Je ne veux voir ni parler à personne»[31]. Nell'isolamento completo il giovane è colto dal sonno, simbolo della morte iniziatica; esso preannuncia la nascita nel protagonista della facoltà di creare: «Je ferme les yeux, les idées scintillent dans ma tête et lentement se métamorphosent en sons ... Naissent des images. Je rêve. Je dors»[32]. Le due iniziazioni del romanzo *Avril*, presenate qui, sono simili tra loro; anche per Titina il rito di passaggio attuato nella traversata segna la fine dell'adolescenza, ma mentre per il personaggio femminile la capacità creativa acquisita riguarda la possibilità di procreare, per il narratore si tratta di una

---

[26] P. SANSOT, *Poétique de la ville*, cit. p. 69.

[27] Cfr F. CACCIA, *Irpinia*, cit., p. 48.

[28] *Ibid.*, p. 28.

[29] A. D'ALFONSO, *Avril*, cit. p. 65.

[30] *Ibid.*, p. 65.

[31] *Ibid.*, p. 76.

[32] *Ibid.*, pp. 130-131.

potenzialità creatrice. La sua introduzione nel mondo immaginario prepara contemporaneamente il suo accesso alla scrittura. Come la camera anche il sentiero, lo spazio del viaggio, accoglie in sé la creazione letteraria.

Parte integrante della *quête* è il passaggio da un luogo all'altro, in l'*Autre Rivage* di D'Alfonso da una camera all'altra: «D'une chambre à l'autre. Tomber. Que cherches-tu ... Des crayons rouges pour souligner le pire de tes efforts» [33]. Come l'erranza nello spazio urbano anche questa traslazione pare spostarsi su un asse verticale. Muoversi verso un luogo assomiglia più ad un scendere in sé stessi; la destinazione perde le connotazioni fisiche e la meta da raggiungere appartiene a una geografia interiore, tutta da esplorare: «D'ici vers là-bas de l'autre coté/pour me rapprocher de moi» [34]. Per entrambi i nostri scrittori l'America si trasforma da luogo geografico a luogo interiore, al pari dell'Italia d'altronde verso cui si fa ritorno ad un certo momento del percorso migratorio. Ciò che conta allora veramente è il passaggio, quel sentiero, l'*entre-deux* nel quale il poeta vorrebbe fermarsi perché spazio di ricerca di sé. Così per D'Alfonso «Il n'est plus question de patrie: Notre pays, cet avion qui nous transporte du point A au point B» [35]. Il mezzo di trasporto, che riunisce nella sua immagine le estremità del percorso, diventa il luogo eletto a domicilio dal poeta: «Roma-Montréal, pour moi une seule et même demeure, foyer de l'analyse et du devenit» [36].

In Fulvio Caccia il viaggio perde poi il suo aspetto rettilineo di spostamento e la rotta tracciata si addolcisce in curva disegnando un cerchio: «Le voyage se love/petit cobra royal/dans l'infini dialogue du vent» [37]. Per il poeta per il quale «le voyage reflue là où tout commence» [38] la *quête* continua allo stesso modo in quell'Italia ritrovata dopo anni di assenza. Anche per D'Alfonso il ritorno verso la madre patria è un'ulteriore tappa di un percorso che si muove su una topografia intima e personale:

> «Il ne reste que peu de choses à Guglionesi. Et le peu qu'il y reste va bientôt disparaitre si on y retourne pas. Y retourner? Il n'y a plus de retour. Il n'y a qu'un revenir à soi, un aller vers. Pas de linéarité. Qu'une conscience. Plus je regarde devant moi, plus je regarde en moi. Ceci ma géographie» [39].

---

[33] A. D'Alfonso, *L'autre rivage*, cit., p. 44.

[34] F. Caccia, *Scirocco*, cit., p. 64.

[35] A. D'Alfonso, *L'autre rivage*, cit., p. 55.

[36] *Ibid.*, p. 168.

[37] F. Caccia, *Scirocco*, cit., p. 64.

[38] *Ibid.*, p. 16.

[39] A. D'Alfonso, *L'autre rivage*, cit., p. 82.

La vera terra da esplorare é questo sentiero: «Ce que tu cherches tu ne le trouveras pas hors du chemin que tu parcours. Ce que tu cherches est ce chemin dont tu ne cesses de ressasser l'inépuisable nouveauté»[40].

L'altra sponda sia essa italiana o americana perde ogni attrattiva, *L'autre Rivage*, titolo della raccolta di poesia di D'Alfonso, diventa un libro, spazio della scrittura:

> «Ce livre de vers brisés, de pensées brisées, à propos de sentiments brisés. Ceci un cahier sans début ni fin, rien qu'un courant menant à l'être, au devenir. ... Ceci mon Made in Italy, mon Portrait d'un italien, mon Retour chez moi ... Mon Il n'y a pas de terre promise»[41].

In Caccia il paesaggio italiano si trasforma in materiale per scrivere; la montagna ed il mare diventano metafore della pagina bianca sulla quale la scrittura lascia un segno che evoca l'impronta del sentiero sulla montagna e la traccia che la scia della nave disegna sulla superficie del mare. Così: «Le sentier signe la montagne/Eclaircie/Paysage»[42]. La montagna[43] con i suoi «ondoiements de la lumière sur sa surface végétale»[44] pare fluttuare come il mare goffrato, increspato dalla scrittura sul quale pulsano ed ondeggiano i segni grafici: «La plage/ L'univers est bleu/blond/Variations du bleu sur la mer/metal gaufré qui pulse»[45].

Qui la «nave scrivente» crea con la sua scia uno spazio di rifugio: una pagina-passerella che sovrasta l'abisso: «Sereine Irpinia trace/un sillon blanc sur la schize/ ... Passerelle ailée/au-dessus de l'abysse»[46]. Questa sorta di ponte salvifico ricorda l'immagine dell'Arca di Noè alla quale ricorre il poeta D'Alfonso per indicare ai suoi una terra da fondare, da scoprire: «Il sangue sans terre, une terre to built like Noah's Arch»[47]. L'America da scoprire si trasforma in uno spazio intimo la cui scoperta avviene tramite la creazione letteraria. L'arca di Fulvio Caccia si chiama

---

[40] A. D'ALFONSO, *L'Amour panique*, Montréal, Lèvres Urbaines, 1987, p. 22.

[41] A. D'ALFONSO, *L'autre rivage*, cit. p. 7.

[42] F. CACCIA, *Scirocco*, cit., p. 64.

[43] Caccia ritorna in *Irpinia* alla stessa associazioni di immagini: «Papier/Cartes cartons froufrou/Montagnes!».

[44] F. CACCIA, *1981*, in *Golden Eighties*, cit., p. 31.

[45] F. CACCIA, *Irpinia*, cit., p. 30.

[46] *Ibid*., p. 11.

[47] A. D'ALFONSO, *L'autre rivage*, cit. pp. 68-69.

> «Irpinia le nom d'un navire qui ... a transporté des milliers d'immigrants italiens à Montréal. Un lieu. Une transmigration. L'immobile et le mobile réunis sous le même vocable balisent ces pages. Dans cette quête qui est aussi une métamorphose» [48].

Il nuovo mondo da esplorare è per questo poeta uno spazio di *quête* in cui la scrittura, l'arte presiedono alla metamorfosi della voragine in pienezza. Il cantico di D'Alfonso esprime lo stupore del poeta di fronte alla potenza dell'immaginazione:

> «O vie pleine d'imagination. Où prends tu le droit de ... construire des villes sur de l'eau? Quelle créativité entêteée. Tu donnes naissance et augmentes les chances de tout changer. Inventeur de possibles» [49].

L'immagine della città galleggiante, come la figura della nave, congiunge l'idea della scrittura e del viaggio. Scrivere é per i nostri poeti intraprendere un viaggio spirituale verso sé stessi, verso la scoperta di qualcosa che ancora non si conosce: «Ce journal de bord dans lequel j'avance. Seul. Un pas en avant. Un pas vers l'ultime direction, l'ultime chemin. Découvrir moi-même» [50]. Anche la musica, come la scrittura e l'arte, consente all'uomo di accedere a delle trasformazioni interiori, simboleggiate qui dalla metamorfosi dell'uomo in uccello: «Seule la musique me soulève sur son tapis volant. Ultime langage qui transforme l'homme en oiseau» [51].

Nel mito di Perseo volante Italo Calvino vede un'allegoria del rapporto del poeta con il mondo; l'uomo di D'Alfonso trasformato in uccello e l'immagine dell'angelo di Caccia si rifanno alla figura del poeta. L'essere celeste trasporta il protagonista della novella cacciana intitolata *1980* in un luogo il cui biancore fa pensare alla pagina bianca ed al mondo della creazione letteraria:

> «Un ange venu pour le guider vers le paradis blanc et lumineux où il pourrait enfin se reposer ... Il était beau, tellement beau qu'il lui vint l'envie de le prendre dans ses bras et de danser avec lui jusqu'à ce qu'ils s'envolent vers l'azur» [52].

La danza con l'angelo è una figura di unione, metafora di una riconciliazione avvenuta nel protagonista che ritrova se stesso; anche D'Alfonso ricorre

---

[48] F. Caccia, *Irpinia*, cit., p. 5.

[49] A. D'Alfonso, *L'autre rivage*, cit., p. 79.

[50] *Ibid.*, p. 114.

[51] A. D'Alfonso, *Avril*, cit., p. 189.

[52] F. Caccia, *1980*, in *Golden Eighties*, cit., p. 26.

al motivo della danza con un personaggio ultraterreno: la nonna morta del narratore di *Avril*:

> «Vous m'accompagnez Nonna, souriante. C'est la première danse depuis la mort de votre mari. Votre main gauche est toute chaude dans la mienne. ... La soirée ne fait que commencer» [53].

Con questa immagine di morte e rinascita D'Alfonso chiude il suo romanzo, conferendo al tema del passaggio tutta la sua pregnanza. La morte contiene la vita: «Le corps se refroidit, mais ce gel enferme une naissance» [54] e diventa figura di movimento giacché la morte é passaggio, cambiamento di stato ed evoluzione: «La transfiguration, le dépassement: cette façon que nous avons d'avancer vers l'inconnu» [55].

La traversata, l'erranza nella città, l'elaborazione di sé attraverso la creazione letteraria sono tutti percorsi iniziatici di morte e rinascita. Il navigante-scrittore è colui che affronta il viaggio come affronta la vita e per un suo amore per la vita stessa. La meta da raggiungere è marginale rispetto al percorso intrapreso ed alla ricerca che lo rappresenta. La nave pare dunque seguire una rotta verticale in cui il poeta si immerge alla scoperta di sé per poi elevarsi verso una consapevolezza raggiunta. Come suggerisce Bachelard [56] il complesso di Caronte è alla base di ogni avventura umana per mare e la morte iniziatia è forse il vecchio capitano che appassiona la navigazione di quegli uomini cha hanno scelto di vivere la vita come una *quête.*

---

[53] A. D'ALFONSO, *Avril*, cit., p. 198.

[54] *Ibid.*, p. 170.

[55] *Ibid.*

[56] Il simbolismo del viaggio mortuario spinge Bachelard a domandarsi se la morte non sia stata a livello archetipico la prima navigatrice. (Cfr. G. BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 102).