

# L'OSSESSIONE AUTOBIOGRAFICA. ZELIA GATTAI E LA SCRITTURA DELLA MIGRAZIONE

Biagio D'Angelo\*

Fico agora pensando o que diria minha mãe, se fosse viva, ao ler estas páginas – ela nos deixou há dez anos e papai há quarenta. Certamente, balançando a cabeça, num suspiro, exclamaria: «Maria Vêrgine! Que menina atrevida! O que é que não vão dizer?»  
(Zélia Gattai. *Anarquistas, graças a Deus*: 338)

Nelle *Lettres* di Madame de Sévigné, ve n'è una (26 luglio 1651) indirizzata a Monsieur de Coulanges, in cui la nobildonna francese insiste, incantata, sulle misteriose profondità dell'io umano: «Le voilà donc mort, ce grand ministre, cet homme si considérable, qui tenait une si grande place; dont le *moi*, comme dit M. Nicole, était si étendu; qui était le centre de tant de choses!» (Madame de Sévigné 636-638). Perché l'io interessa alla finzione e viceversa? Forse una delle risposte risiede giustamente nella dolorosa e malinconica affermazione di Madame de Sévigné: un io così grande, così vasto, che era il centro di tante cose.

Nonostante Borges insista sull'importanza e sulla necessità della dimenticanza, dell'oblio, con le sofferenze causate dalla memoria del suo 'indimenticabile' Funes, la letteratura sembra servirsi della tecnica memorialistica per raccontare le esperienze e preservare, così, attraverso la scrittura, la *des-memoria*. Tuttavia, la memoria autobiografica si dedica, invece, a ricordare se stessa, le proprie esperienze vissute, e, immersa in queste riflessioni, cerca una conoscenza che si avvicina a ciò che potrebbe essere la costituzione di un io, «centre de tant de choses». Certo, solo un'interpretazione sommaria e ottimista potrebbe accettare che la materia verbale e umana che tanto il diario, quanto una proposta autobiografica registrano sia capace di dare risposta alle inquietudini del

\* Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile.

soggetto. Con ragione, l'idea di una fusione tra scrittore e lettore, proclamata da Foucault, è, in fondo, una delicata illusione. L'operazione dello scrittore di diari, secondo il filosofo francese, «lenisce i pericoli della solitudine; conferisce uno sguardo possibile a quello che si è fatto e pensato» (Foucault 203). Se chi scrive un diario si dedicasse alla sua lettura, oggettivando così un processo meramente personale e riflessivo, dovrebbe trasformarsi in un 'altro', terzo vertice di un triangolo che solo tangenzialmente sfiora l'autore del diario: «il diario si presenta come la scrittura peculiare dell'assenza, della nostalgia. Di ciò che ogni giorno non si è pensato, che il pensare logico e ordinato del generale ha dovuto più o meno volontariamente, più o meno coscientemente omettere, dimenticare» (Mildonian 198).

L'autobiografia, in questo senso, diventa uno spazio, un genere privilegiato il cui segno principale è la realizzazione di una scrittura oscura, che imita, o tenta di superare, un'esistenza ancora incompleta e cosciente delle lacune che la caratterizzano.

Nel suo *Bruissement de la langue*, Roland Barthes afferma che il testo che si ottiene dalla forma diaristica – possiamo qui ampliare questa nozione alla scelta autobiografica – è un risultato *quasi* impossibile, poiché «è possibilissimo che il Diario così tenuto non somigli più per nulla a un Diario» (Barthes 382), e, potremmo aggiungere, l'autobiografia non somigli più allo scopo che si era previsto. Il diario, il linguaggio autobiografico usano l'elasticità del rito quotidiano, il ricordo, garantendo loro una certa veracità che spesso può risultare antipatica e trasgressiva: e alla fine, chi cerca di conoscere la vita di un autore, vi trova un uomo, e, come ha scritto La Bruyère, questa è la grande delusione formale di qualsiasi scritto compulsivo e fittizio dell'io (Didier 174).

Zélia Gattai (1916-2008), moglie di Jorge Amado, figlia di emigranti italiani, ha dedicato ampio spazio alla scrittura autobiografica, trasformando la sua scrittura leggera e affettuosa, in un autentico *Familienroman*, un romanzo familiare di grande fascino, perché capace di unificare tutto un patrimonio composto di ricordi visivi e olfattivi, rimembranze linguistiche, che assumono un aspetto simbolico e lieto di un'esistenza che ha bisogno della finzione narrativa per perdurare in eterno.

Il ciclo memorialistico della Gattai comprende vari volumi: il più famoso e letto *Anarquistas Graças a Deus* (1979, 'Prêmio Paulista de Revelação Literária' nello stesso anno), diventato una riuscita miniserie della Rede Globo (1984); *Um Chapéu Para Viagem* (1982); *Senhora Dona do Baile* (1984); *Reportagem Incompleta* (1987); *Jardim de Inverno* (1988, 'Prêmio Destaque do Ano'); *Chão de Meninos* (1992, 'Prêmio União Brasileira de Escritores'); *A Casa do Rio Vermelho* (1999); *Cittá di Roma*, 2000 (che è il nome della nave ricordata in *Anarquistas graças a Deus*, partita da Genova il 20 febbraio 1890, per il porto

di Santos, in Brasile e con cui la famiglia Gattai fa ingresso nel continente latinoamericano.

Si tratta di una vera e propria ossessione autobiografica. Nello spazio esiguo di queste pagine, è difficile esaurire la problematica del ciclo corposo di autobiografie composto da Zélia Gattai, soprattutto se comparato con altre testimonianze biografiche o fittizie della diaspora italiana in Brasile (specialmente nello Stato di São Paulo e di Rio Grande do Sul, in cui, per esempio, l'emigrazione veneta è stata abbondante). Basterebbe ricordare solo gli 'italianinhos do Brasil' di Brás, Bixiga e Barra Funda, pubblicato in piena attività modernista nel 1927 da Antônio de Alcântara Machado e l'esperienza plurilingue poetica e parodica di Juó Bananère<sup>1</sup>. Ci limiteremo, pertanto, a soffermare la nostra attenzione, maggiormente, su *Anarquistas, graças a Deus*.

L'incipit di *Anarquistas, graças a Deus*, sembra invocare un lettore amante delle favole, delle leggende, in un'allegria visitazione del passato.

Num casarão antigo, situado na Alameda Santos número 8, nasci, cresci e passei parte de minha adolescência. Ernesto Gattai, meu pai, alugara a casa por volta de 1910, casa espaçosa, porém desprovida de conforto. Teve muita sorte de encontrá-la, era exatamente o que procurava: residência ampla para a família em crescimento e, o mais importante, o fundamental, o que sobretudo lhe convinha era o enorme barracão ao lado, uma velha cocheira, ligada à casa, com entrada para duas ruas: Alameda Santos e Rua da Consolação. Ali instalaria sua primeira oficina mecânica. Impossível melhor localização! (Gattai. *Anarquistas*: 9).

Il lettore (o la lettrice) delle memorie della Gattai deve essere paziente, tranquillo; la scrittura della Gattai non si rivolge a un lettore (o una lettrice) inquieto/a o ansioso/a. Ha solo bisogno di un lettore, di una lettrice che riconosca la sua scrittura memorialistica come un regno incantato. È, infatti, una lingua incantata, così come per Elias Canetti, altro esimio memorialista, lo era la 'lingua salvata' (*die gerettete Zunge*). Si tratta di un lettore che discerne, giudica e accompagna la scrittrice affinché il testo rimanga perenne, eterno, come un museo di un segreto bisbigliato.

Gattai mescola la fantasia creatrice e la vita creata, ciò che (le) è stato comunicato e ciò che rimane nelle sue memorie familiari nella sfera dell'incomunicabile, l'espressione di sé e la manifestazione della poesia. La propria esperienza del ricordo è una meraviglia favolistica. Tuttavia, man mano che

<sup>1</sup> Per una bibliografia critica dell'opera di Alcântara Machado, rimando a Cecília de Lara (org.). *Pressão afetiva...*, e ancora a Cecília de Lara, *Antônio de Alcântara...* Un testo storico-critico ben più generale è quello di Alvim. Per quel che riguarda Juó Bananère, rimando a D'Angelo.

la memoria e il tempo narrato crescono fino a ricordi più recenti, il tono gioiale si connota di un malinconico sdoppiamento. L'effetto periferico della narrazione biografica diventa un momento confessionale, centro dell'esperienza dell'autrice. In questa molteplicità di gestualità, di toni, di ricordi detti e trascritti, e di altri che rimarranno inevitabilmente fissi in un oblio, talvolta ricercato, tra la narratrice e il lettore si stabilisce una *leggera menzogna*, che potremmo chiamare, una 'ingenuità dialogica', perché induce il lettore a farsi carico della memoria e della vita narrata. Sempre il narratore «presume y apela, recurre a un dispositivo de cortesia sospechoso», come propone Lisa Block de Behar (167), fino al punto che questo lettore, così sollecitato, collabora a una ricomposizione unitaria tra il soggetto e il personaggio autobiografico. Il passaggio del tentativo dell'unità ritrovata non solo supera un banale realismo, rischio permanente dell'autobiografia (fittizia e non), ma legittima la ricerca di un ordine etico e morale perché l'io, «centre de tant de choses» non rimanga vittima di una propria superficialità. Il frammento seguente di Maria Zambrano evidenzia questo tipo di rappresentazione attraverso una finzione confessionale:

Y si el hallazgo de este íntimo centro que la confesión descubre borra la tergiversación del arte humano y realista, también aniquila la otra gran confusión moderna, la del naturalismo, con que en parte se le confunde, habiéndola precedido, y que es su antecedente inmediato. Pero en realidad, 'realismo', 'humanismo' y 'naturalismo' no son sino las desviaciones que el arte sufre cuando nace de un yo superficial, desviación que toma el nombre de la urgencia mayor del momento en que se produce, pero cuya existencia cabría hacer constar en toda época en que la unidad del hombre se ha perdido o está demasiado encubierta (96).

Certo, la confessione letteraria e l'autobiografia non si presentano mai sotto l'aspetto di uno sfogo incontrollato di sentimenti. La scrittura autobiografica, infatti, possiede un paradosso: nel desiderio di manifestarsi al mondo, allo stesso tempo, interroga la propria solitudine biografica e letteraria all'interno di problematiche psicologiche e scettiche. La scrittura autobiografica non è che una variazione della narrazione finzionale, una forma ibrida, «mobile e elastica, che può tanto governare le strutture polilogiche e la plurivocità del romanzo, quanto provocare la catastrofe e il rovesciamento nella sequenzialità di un racconto breve» (Mildonian 147).

Nell'autobiografia, la prima persona non può e non riesce a *dire* tutto. Vi è sempre una verità nascosta che il lettore accetta come parte funzionante e integrante del discorso strutturale della scrittura memorialistica e/o autobiografica. È possibile che la vita di Zélia Gattai sia completamente imbricata nelle pagine della sua autobiografia?

L'autobiografia è un genere letterario originale. Il suo enunciato fittizio è sempre in tensione con la verità storica, biografica; ma la verità non è mai apertamente dichiarata, anzi si nasconde, oscillando tra esitazioni e dubbi espositivi, «tra una scrittura dichiaratamente fittizia e una scrittura che si finge non fittizia» (Mildonian 147). L'incertezza dell'esposizione della verità del racconto contrassegna «il trionfo di una o dell'altra, privilegiando le strutture narrative della prima persona dell'autobiografia e delle *mémoires*, che esaltano la finzione romanzesca» (Mildonian 147). E proprio per questa sua natura frammentata e diseguale, incerta ed esitante, in questa costruzione predomina un sentimento diffuso di malinconia e tristezza che funziona come punto di agglomerazione della memoria del narratore e dell'autore.

L'autobiografia della Gattai (ma lo è l'autobiografia in generale) si configura come un microcosmo storico che partecipa della storia culturale di quel paese, il Brasile, che, nella sua storiografia ufficiale, sembra aver dimenticato o sottovalutato la presenza diasporica, soprattutto, delle immigrazioni italiane e giapponesi. Il traffico e le prime automobili, il cinema muto come spettacolo senza precedenti, il circo, i primi movimenti politici, i vicini di casa napoletani, tutti come il padre di Zélia, fiorentino, e la madre di origine veneta, alla ricerca di una terra in cui cominciare una nuova vita. Anche nei momenti più drammatici, la cronaca familiare della Gattai, che trova nel bilinguismo una forma approssimativa di veridicità, è sia un documentario storico della vita paulistana degli anni 30, sia la possibilità di una memoria affettiva, confessionale e intima. Registro e testimonianza degli avvenimenti decisivi per la storia brasiliana, e perciò per la storia della famiglia Gattai, il processo autobiografico proposto da Zélia Gattai in molteplici volumi è simile all'osservazione dei fatti e delle leggende del *Viaggiatore incantato* di Nikolaj Leskov. Nel caso della Gattai, l'incantesimo consiste nella capacità narrativa e nello stile che sembrano riprodurre lo stupore delle cose viste per la prima volta. A tale modalità puramente infantile, fa da contrappunto uno sguardo clinico che vede nel dettaglio quotidiano la manifestazione di una storia, di un nucleo narrativo, di una voce che, per non dimenticare, deve diventare una scrittura estasiata, una *histoire sentimentale* quasi involontaria, come si legge in questo frammento tratto da *Um chapéu para viagem*.

Escrevo estas páginas ao correr das lembranças que se embaralham em minha memória, por isso mesmo, por vezes a cronologia sofre. [...] Ocorrem-me as recordações, abro espaço onde encaixá-las, mesmo rompendo o fio da meada. Peço desculpas e mando novamente a cronologia rígida ao diabo que a carregue, para contar como vim a conhecer, tempos depois, os escritores acima referidos (Gattai. *Um chapéu*: 124).

L'autobiografia, ma in generale la scrittura in prima persona incorpora l'esistenza come se fosse un archivio in cui si articolano tanto la capacità mnemonica quanto l'esperienza confessionale dell'io. È un genere di scrittura che, per usare un termine caro a Derrida, si trasforma in un *continuum* perché prolunga l'attività biologica fino al più profondamente umano e trascendentale.

L'ossessione autobiografica di Zélia Gattai (ma in quest'ossessione rientrano, tra gli altri, alcuni scrittori come Elias Canetti, Junichiro Tanizaki, Thomas Bernhard, André Gide e Søren Kierkegaard) si riveste e si propone al lettore come forma allegorica. Infatti, se la vita quotidiana è ancora sommersa nel nonsense, nel dolore e nelle tragedie esistenziali, la letteratura possiede una propria autenticità specifica, perché, imitando la vita, rifiuta, in fondo, la sua finitezza, e mostrando la corrosione di esseri e cose, incita a superare le vanità e le contraddizioni che il testo assimila.

L'autobiografia destabilizza il gesto narrativo. Come propone Don Casmurro, un personaggio indimenticabile di Machado de Assis, vittima della narrazione in prima persona, «qualunque essa sia la soluzione, solo una cosa resta, ed è la somma delle somme, o il resto dei resti» (Machado de Assis 184).

### Bibliografia citata

- Alvim, Zuleika. *Brava gente! Os italianos em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense. 1986.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil. 1984.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI. 1994.
- D'Angelo, Biagio. "Il museo della memoria. Juó Bananere e la cultura italiana in Brasile". Silvana Serafin (ed.). *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*. Venezia: Studio LT2. 2010: 19-31.
- Didier, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF. 1976.
- Foucault, Michel. *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. III. 1978-1985. *Estetica dell'esistenza, etica, politica*. Ed. Alessandro Pandolfi. Milano: Feltrinelli. 1998.
- Gattai, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.
- . *Um chapéu para viagem*. São Paulo: Círculo do Livro. 1982.
- Lara, Cecília de. *Antônio de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo: FFLCH-USP. 1981.
- (ed.). *Pressão afetiva e aquecimento intelectual, cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto*. São Paulo: Giordano/Lemos. 1997.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática. 2000.
- Madame de Sévigné. *Lettres choisies*. Texte établi par J-B. Suard. Paris: Librairie de Firmin Didot. 1846
- Mildonian, Paola. *Alterego. Racconti in forma di diario tra Ottocento e Novecento*. Venezia: Marsilio. 2001.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela. 1995.
- Zeni, Bruno. "Alcântara Machado, inventor de São Paulo". *Revista Cult*, 47 (junho de 2001): 45-50.