

Carte di viaggio

STUDI DI LINGUA
E LETTERATURA ITALIANA

Direttori

VINCENZO DE CAPRIO, MARCO MANCINI,
PIETRO TRIFONE

Comitato scientifico

GIAN MARIO ANSELMINI, Università di Bologna
GIUSEPPE BRINCAT, Università di Malta
FRANCESCO BRUNI, Università di Venezia "Ca' Foscari"
DINO CERVIGNI, University of North Carolina
ELVIO GUAGNINI, Università di Trieste
LUCA SERIANNI, Sapienza, Università di Roma
FRANCESCO SURDICH, Università di Genova
BRIGITTE URBANI, Université de Provence

Redazione

FABIO PIERANGELI (coordinatore), Università di Roma "Tor Vergata"
CINZIA CAPITONI, Università della Tuscia
EMILIANO PICCHIORRI, Università di Roma "Tor Vergata"
STEFANO PIFFERI, Università della Tuscia
MARIA SILVIA RATI, Sapienza, Università di Roma

*

«Carte di viaggio» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

Carte di viaggio

STUDI DI LINGUA
E LETTERATURA ITALIANA

5 · 2012



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE®
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 3 del 3 aprile 2008
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti,
per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della

Fabrizio Serra editore®, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

www.libraweb.net

ISSN 1974-0557
ISSN ELETTRONICO 1974-4889

SOMMARIO

DANIELE ORLANDI, <i>Granne circuito avemo fatto. Itinerari geoculturali nella Cronica di Anonimo Romano</i>	9
ANU RAUNIO, «Sono li svetesi chiamati l'italiani della Germania». <i>Il viaggio di Alessandro Bichi in Svezia nel 1696</i>	29
ANTONELLO RICCI, <i>Soggettività e sguardo narrativo in una lettera dei Viaggi di Marianna Dionigi</i>	47
GIAMPIERO MARZI, <i>La vita è «il viaggio di un zoppo e infermo»: Leopardi da Recanati a Napoli</i>	65
MARIA LUCIA ZITO, <i>Edmondo de Amicis viaggiatore in Francia. I Ricordi di Parigi</i>	91
GIUSEPPE DE MARCO, <i>La parola 'quotidiana' di Alfonso Gatto: «Viaggio per l'Italia all'insegna dell'unità'» (1949)</i>	103
ILARIA CROTTI, <i>La scrittura ovunque: la Sana'a di Elena Dak</i>	113
CLARA FOSSATI, <i>Figure femminili nelle relazioni di viaggio del XIII secolo</i>	127

RECENSIONI

MARILENA GIAMMARCO, <i>Il «verbo del mare». L'Adriatico nella Letteratura, I, Antichi prodromi, riletture moderne; Il «verbo del mare». L'Adriatico nella Letteratura, II, Scrittori e viaggiatori (Vincenzo De Caprio)</i>	135
---	-----

LA SCRITTURA OVUNQUE: LA SANA'A DI ELENA DAK

ILARIA CROTTI

LA narrazione di una serie di viaggi effettuati in più occasioni a Sana'a, in Yemen, l'ultima delle quali in ordine di tempo data marzo 2008, forma l'argomento del recente reportage di Dak, dal titolo *Sana'a e la notte*, edito nel 2012 presso Alpine Studio, nell'ambito della collana "Orizzonti", con una prefazione di chi scrive.¹ L'articolazione composita suggerita dalle proporzioni non solo paesaggistiche e urbanistiche ma anche intersoggettive, socioculturali e storiche che permeano la proteiforme Sana'a, infatti, si presta ottimamente a essere captata dalle sonde sensibilissime di una scrittrice che non ha certo letto l'esercizio odeporico come se fosse una contingenza estemporanea di svago e moda o, peggio, un'opportunità propizia al consumo,² convertendolo invece in una consapevole quanto rigorosa prova, vissuta e patita quale esperienza non solo conoscitiva ma anche autoanalitica.³ Una delle sue cifre più distintive consiste, per l'appunto, nel porsi dinanzi ad un 'altro' che attrae e affascina ma che, nel contempo, non può non suscitare turbamento, inducendo persino a stati di inquietudine. C'è da osservare senza indugio che la scelta compiuta fa assegnamento su un confronto serrato con le prerogative singolari che attraversano tale 'altro', attenendosi in primo luogo a criteri dettati da condivisione, non già a metodi rigidi e a soluzioni date una volta per tutte, secondo sistemi che dissimolino a priori categorici, comportanti magari responsi indubbi e verdetti ultimativi.⁴

Da una relazione conoscitiva ispirata a parametri di tale tenore consegue anche l'ottica che informa l'insieme della narrazione. Eccola privilegiare, allora, un taglio per così dire strabico, pronto cioè a scovare con acribia le cifre del lontano nel vicino (e viceversa), rispettandone proprio le zone in ombra, insomma le porzioni che si sottraggono a una visibilità piena. Ci troviamo dinanzi, quindi, a un'opzione visiva che predilige aggirarsi con discrezione amorosa tra le luci accecanti o tra le penombre degli esterni e degli interni di Sana'a, mediati dalle antiche finestre di alabastro, come tra le molte vite, palesi, appena intraviste o destinate a restare velate, che vi si annidano, nell'intento di prestare voce e donare sguardo alle tracce e alle parvenze di ognuna.

Calvino, il narratore e saggista che ha eletto la descrizione della città quale paradigma privilegiato per interpretare la complessità sfuggente della realtà, osservava:

Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme nu-

¹ Il volume è impreziosito da otto acquerelli di Giancarlo Aliprandi, datati 2010, e da alcune riproduzioni fotografiche, opera della scrittrice. Nelle mie citazioni mi attengo a questa edizione, cui rinvio con la sigla SN seguita dall'indicazione delle pagine.

² Circa le dinamiche culturali, sociali ed economiche che in età moderna hanno causato mutamenti radicali nella fenomenologia del viaggiare come nella sua traduzione in scrittura, rinvio ad Aa.Vv. (1990).

³ Si tenga presente che nell'ottobre del 2007 la viaggiatrice ha pubblicato per la CDA & Vivalda Editori di Torino il suo primo racconto di viaggio, *La carovana del sale*, illustrato da disegni e acquerelli di Giancarlo Aliprandi e con un'avvertita prefazione di Mirella Tenderini, dedicandolo all'attraversamento di uno dei deserti più impervi del pianeta, l'Erg del Ténéré. A proposito cfr. Crotti (2009), *Elena in cammino con i tuareg*.

⁴ L'insieme dei fenomeni interculturali operanti in diverse aree geografiche, una volta posti in relazione con la soggettività e l'alterità che qualificano la condizione delle donne, migranti e non, è stata sondata in prospettiva sia storica e antropologica che letteraria in Scrittori (a cura di) (2006).

mero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona.¹

Dinanzi a una totalità per antonomasia insidiosa ed enigmatica, saper vedere significa, di conseguenza, adottare un metodo prima di tutto selettivo, dove sono proprio i tracciati offerti dalla frammentarietà a rivestire un senso perspicuo.

L'indicazione metodologica avanzata da Calvino mi pare molto opportuna anche per mettere in luce l'ottica interpretativa prescelta da Dak, la quale si è riproposta di eludere i topoi inossidabili del certo e del manifesto, in quanto assunti ritenuti inadeguati a dare conto compiutamente di dismisure e di difformità ardue da sanzionare in termini inequivocabili. Favorita, invece, è una prospettiva declinata in cadenze 'aperte', disponibili ad accogliere le apparenze multiple suggerite dai territori infidi (ma carichi di senso) dell'improvviso, dell'imprevedibile, dell'indeterminato, dell'ipotetico.

Il punto di partenza del viaggio, anche in questo caso come già avvenuto nel reportage precedente, è offerto da Venezia. La dimensione veneziana, difatti, in particolare se avvertita non già come realtà oggettivamente data bensì in quanto esito complesso di una costruita elaborazione sociale, antropologica, culturale e storica di lungo respiro che non cessa neppure nella contemporaneità di attivare riletture, dando vita a visioni di svariata natura,² rappresenta uno spaziotempo dalle valenze prima di tutto referenziali per la geografia e la storia individuale dell'autrice, all'anagrafe Elena Dacomè.³ Tuttavia la Venezia che compare come una sorta di stella polare nel presente reportage non può limitarsi a questo, poiché le immagini 'magnetiche' che essa genera tendono a caricarsi di significati letterari e simbolici compositi. Il primo di questi, infatti, è offerto dall'essere la città di Marco Polo il cronotopo archetipico di ogni partenza, e in particolare di ogni partenza verso l'Oriente, vicino o lontano che sia.

È appunto in un luglio veneziano di dieci anni prima che l'io che scrive, in occasione della Festa del Redentore, ha modo di udire per la prima volta direttamente dalla voce di una donna un affascinante racconto su Sana'a destinato a divenire determinante per la risoluzione di intraprendere il viaggio verso lo Yemen. Quella donna è l'amica e collega Sara, la dedicataria del reportage: un'«assente», poiché ormai scomparsa, ma proprio per questo 'vivamente' presente, come si evince dal messaggio riservatole: «A Sara, che mi ha trasmesso l'amore per lo Yemen e ha interrotto troppo presto il suo viaggiare» (SN, p. 4).

Una dedica di tale tenore riveste un significato perspicuo, poiché indirizzata a una 'viaggiatrice' ormai dell'aldilà, quasi fosse un'antica narratrice orale che continua a esistere grazie al desiderio riflesso che ha suscitato. E proprio la sua voce di novella Shahrāzād sembra destinata a 'provocare' la scrittura dell'altra, traducendo il 'viaggiare' in un progetto esistenziale dai tratti anche allegorici. Il 'femminile', dunque, segna l'impulso primo alla partenza, descrivendo una specie di triangolazione ideale tra le due donne in viaggio e la città desiderata, anch'essa di genere femminile.

C'è da rilevare, inoltre, che la precisazione temporale, cui si è fatto cenno, aiuta anche a posizionare correttamente le coordinate relative all'origine del desiderio del viaggio verso Sana'a, formandone l'indispensabile antefatto; e questo a un'altezza cronologica in cui l'espe-

¹ L'intervento, dal titolo *Gli dèi della città*, apparso in un primo momento su «Nuovasocietà» (67, 15 novembre 1975), è confluito in Calvino (2001³), pp. 346-350; cito da p. 346.

² Per una campionatura rappresentativa delle mutevoli immagini e riletture sia letterarie che artistiche, più o meno mitiche, originate da Venezia ricorrenti in opere di diversi autori, tra i quali vanno annoverati Tommaseo e Rovetta, Alvaro e Calvino, Scarpa e Brodskij, Campo e Zanzotto, cfr. Cinquegrani / Crisanti / Lombardo / Rinaldin (a cura di) (2009).

³ Per un profilo aggiornato della veneziana Dacomè, viaggiatrice e fotografa, presente al Film Festival Internazionale della Montagna di Trento con una monografia fotografica dedicata al gruppo dolomitico del Civetta, rinvio al sito internet: www.eleнадak.it.

rienza reale vera e propria non ha avuto ancora luogo. Avviene, allora, che si destina l'antefatto dell'evento a divenire una visione formulata dallo stesso desiderio:

Era il mese di luglio di una decina di anni fa. A Venezia si festeggiava il Redentore. Quel pomeriggio e quella notte, ad eccezione del tempo dei fuochi d'artificio, ascoltai la bellezza dello Yemen e di Sana'a dalla voce di Sara, una collega che già conosceva e amava lo Yemen. Da quel racconto scaturì immediato il desiderio. Sarei partita per lo Yemen dopo qualche settimana. Fu una folgorazione. Era sera. Lasciai l'albergo dopo cena. Sana'a al khadima mi fu davanti come una visione, una sagoma turrita punteggiata di sparse aperture luminose. Mi aggirai per i vicoli stretti senza sapere dove stessi andando. Nulla le assomigliava nella mia memoria se non la città dove sono nata. (SN, p. 14)

Ecco che i parametri spaziotemporali suggeriti da una delle notti italiane meritatamente più celebri, dove la festa tradizionale, assieme sacra e profana, si ammanta di un tripudio di luci, musiche e canti, mentre l'oscurità è squarciata dai celeberrimi fuochi d'artificio che illuminano a lampi il buio del bacino di San Marco, la Piazza e i suoi immediati dintorni, paiono annunciare un'altra 'notte', quella di Sana'a.

La pulsione per il viaggio, mediata da una voce femminile amica, ha origine, quindi, in occasione della straordinaria circostanza veneziana, che non solo ne stimola il desiderio, come si è osservato, ma annuncia anche la pre-veggenza di luoghi ancora ignoti. Ecco che Sana'a viene 'immaginata' in anteprima in un altrove che è Venezia, mentre Venezia stessa può essere letta grazie all'esperienza non solo intellettuale ma anche sensoriale di Sana'a. Dunque le due città contemplanò un'interpretazione chiastica e biunivoca: una decodifica, insomma, che ne ponga in estremo risalto le rispondenze e il dialogo incessante che ricorre tra loro.

Per avvalorare questa relazione Dak si richiama a Pier Paolo Pasolini, riportando fra virgolette le parole di un suo intervento romano risalente al 1974, occasionato dalla Conferenza Stampa della Lega Italo-Araba: «*Se l'idea di Venezia è nata in qualche punto dell'oriente, questo punto è lo Yemen. Sana'a la città più bella dello Yemen, è una piccola, selvaggia Venezia posata sulla polvere del deserto, tra giardini di palme e orzo, anziché sul mare*» (SN, p. 14).¹

Il mito dell'origine orientale di Venezia troverebbe proprio in Sana'a, secondo Pasolini, che girò negli interni del Samsarat del Tea, come ricorda anche Dak (SN, p. 20), alcune sequenze de *Il fiore delle mille e una notte* (1974), vincitore a Cannes del 'Gran Premio Speciale della Giuria', un luogo per eccellenza elettivo, prescelto tra la fitta schiera dei siti possibili poiché degno di tramandare messaggi rari e preziosi alla modernità occidentale. Si noti, inoltre, come l'equazione operata tra le immagini del deserto e quelle del mare, ovvero tra le sabbie e le acque, sulla cui labile consistenza materica si reggono le fondamenta delle due città, suggerisce un nesso parallelo che esprime bellezza ma anche fragilità e fugacità. Legando alla precarietà implicita in questi fattori il valore estetico, la sensibilissima presa di posizione pasoliniana non può non connetterne le peculiarità, certo non neutre, a interrogativi più ardui, che chiamano in causa la stessa condizione umana.

L'occhio folgorante e appassionato di Pasolini saggista e regista figura molto presente in questo reportage. In un paragrafo che porta il suo nome (SN, pp. 54-57) l'autrice fa riferimento al cortometraggio dal titolo *Le mura di Sana'a*, che risale all'ottobre 1970,² allorché il regista effettuò alcune riprese nello Yemen per girare l'episodio di Alibech del *Decameron*, anche se poi le sequenze non vennero inserite nel film. Il documentario fu finalizzato ad accompagnare un appello accorato indirizzato all'Unesco per allertare l'attenzione internazionale sulla deplorevole distruzione inflitta alle antiche mura della città nel nome di una modernizzazione devastante, già avviata a quel tempo tra l'indifferenza generale.³

¹ Qui come altrove i corsivi privi di indicazione contraria sono da ritenersi originali.

² Cfr. Pasolini (2003).

³ In Pasolini (2001) sono stati pubblicati i seguenti contributi, utili a definire i tempi e i modi dell'impegno profuso dall'intellettuale Pasolini nel denunciare all'opinione pubblica internazionale lo scempio che stava subendo nei primi anni settanta lo Yemen: *Le mura di Sana'a. Documentario in forma di appello all'UNESCO*, che data 1970-1974 (pp. 2107-2110),

Ebbene, distesa nel buio dinanzi a una Sana'a notturna, colei che scrive si premura di recuperare un quarantennio dopo la memoria non solo visiva ma anche estetica di un documentarista d'eccezione:

cerco di ricordare le parole di Pasolini: "In tutto lo Yemen non c'è una palma ma si sente una fantasticità più profonda, che viene da quella sua mirabile architettura tutta in verticale, di case alte e povere, l'una a fianco dell'altra nelle anguste stradine. Lo Yemen è il paese più bello del mondo. Sana'a, la capitale, è una Venezia selvaggia sulla polvere, senza San Marco e senza la Giudecca: una città-forma, una città la cui bellezza non risiede nei deperibili monumenti, ma nell'incomparabile disegno. Una delle poche città-forma che un urbanista dovrebbe conservare intatta nell'esterno, rifacendone solo gli interni" (SN, p. 55)

Facendo della cinepresa uno strumento prensile di denuncia, pronto a catturare all'unisono bellezza e degrado, poli antitetici di una retorica ambivalente che permea ripetutamente l'orientalismo cinematografico pasoliniano,¹ le deturpazioni inflitte al mirabile tessuto architettonico di Sana'a sono patite con livore e, insieme, dolente impotenza. Esse infatti allegorizzano una modernità dalla portata distruttiva che tende a corrodere come una lebbra non solo la yemenita ma anche tutte le città del mondo, così da infettare il loro contesto urbanistico, sociale e umano. Sana'a, dunque, città-forma ideale che sfida con la sua verticalità architettonica l'incuria imperante, è eletta ad emblema.

In un articolo dal titolo *Pasolini racconta con rabbia l'assurda rovina d'una città*,² apparso il 20 giugno 1974 sulle pagine degli 'Spettacoli' del «Corriere della sera» – alle ore 21.00 di quello stesso giorno, difatti, era in programmazione al 'Capitol' di Milano l'anteprima italiana de *Il fiore delle mille e una notte* e, a seguire, appunto la proiezione del documentario *Le mura di Sana'a* in cui vennero inserite alcune sequenze dedicate a Orte – Pasolini si sofferma a motivare le ragioni ambivalenti dei sentimenti di piacere e, assieme, di angoscia che lo spettacolo della bellezza devastata delle antiche mura della capitale dello Yemen del Nord aveva acceso in lui. La pena, patita in una dolorosa solitudine, aggravata dal fatto che non era stato possibile dividerla in loco con nessun yemenita, aveva trovato modo di esprimersi grazie alla potenza documentaria delle immagini fissate sulla poca pellicola avanzata dalle riprese del film.³

Fornendo per un verso puntuali coordinate spaziotemporali e indicando, per un altro, le ragioni profonde di una pulsione per eccellenza testimoniale, il regista nell'articolo citato esordisce nei termini seguenti:

Ho girato questo breve documentario una domenica mattina. Era l'ultima domenica che passavamo a Sana'a, capitale dello Yemen del Nord. Avevo un po' di pellicola avanzata dalle riprese del film. Teoricamente non avrei dovuto posseder l'energia per mettermi a fare anche questo documentario; e neanche la forza fisica, che è il requisito minimo. Invece energia e forza fisica mi son bastate, o perlomeno le ho fatte bastare. Ci tenevo troppo a girare questo documento. Si tratterà forse di una deformazione professionale, ma i problemi di Sana'a li sentivo come problemi miei. La deturpazione che come una lebbra la

Conferenza stampa della Lega Italo-Araba, del 1974, con interventi del senatore Lelio Basso, Presidente dell'Associazione Italo-Araba, e dell'ambasciatore della Repubblica Araba dello Yemen, Mohamed Al Wazir (pp. 2113-2123), *La forma della città* (pp. 2124-2129), trascrizione dalla banda sonora del documentario realizzato da Paolo Brunatto per la rubrica *Io e...* della RAI, mandato in onda il 7 febbraio 1974, vibrata denuncia della contaminazione urbanistica consumata ai danni dell'intatto contesto naturalistico di Orte che vide Pasolini come ospite e collaboratore.

¹ Per una disamina delle ricadute delle problematiche postcoloniali sul cinema pasoliniano cfr. Caminati (2007), dove sono dedicate a Sana'a le pp. 1-4.

² Dell'intervento sono stati riproposti solo alcuni stralci in Pasolini (2001), pp. 3171-3172.

³ Avviato nell'aprile del '73, il lavoro aveva portato la troupe in un primo momento a Isfahan, in Iran, indi nello Yemen, in Eritrea, in Afghanistan, nel Corno d'Africa, nell'Hadramaut e per due volte, in giugno e in settembre, nel Nepal, a Katmandu. È appunto in questa occasione che, alla fine delle riprese nello Yemen, il regista una domenica mattina aveva girato il documentario *Le mura di Sana'a*. Una volta tornato in Italia Pasolini aveva filmato un secondo documentario dedicato a Orte (*La forma di Orte*), inserendone poi una sequenza nel reportage yemenita nell'intento di istituire una liaison tra due realtà lontane ma egualmente minacciate dal degrado urbanistico moderno.

sta invadendo, mi feriva con un dolore, una rabbia, un senso di impotenza e nel tempo stesso un febbrile desiderio di far qualcosa, da cui sono stato parentoriamente costretto a filmare.

Il corpo 'urbanistico' deturpato della città, dunque, viene percepito da Pasolini con 'rabbia' e 'desiderio'; una volta dilatato simbolicamente esso è indotto a combaciare col proprio, mentre incombe un'inerzia talmente assordante da fomentare il linguaggio della denuncia: «Non ho trovato nessuno nelle mie lunghe permanenze in quella città che capisse veramente la mia angoscia...che io credevo di condividere con lui».

È il riscontro desolato della deplorabile carenza di consapevolezza del valore universale che non solo Sana'a ma anche altre città yemenite detengono che provoca sdegnato stupore in Pasolini, colpito nell'intimo, ad esempio, dalla sistematica distruzione dell'antica Taiz.¹ Ecco che si individua in un'emblematica Sana'a occidentale, vale a dire in Venezia, una dimensione speculare, in grado di manifestare le potenzialità estetiche della orientale: «Evidentemente nessun yemenita ha coscienza della bellezza delle proprie città. Nessun yemenita sa che Sana'a è degna, mettiamo, di Venezia».²

Con il ritorno in laguna siamo di nuovo al punto di partenza, ovvero a quella Venezia che permea di sé non solo l'avvio ma anche determinati luoghi narrativi e alcuni significati nodali del reportage di Dak con l'ausilio di un nutrito numero di immagini sia letterarie³ che visive e, in senso lato, sensoriali. Ad esempio, è una certa gradazione di luminosità, l'aria rarefatta e un silenzio sospeso che rendono percepibile ogni minimo messaggio, vocale o visivo che sia, nella Sana'a - Venezia:

Dal silenzio si direbbe che fosse notte fonda ma il sole è alto e l'aria è limpida come in montagna. Sale ogni tanto dal cortile il battito dei metalli di chi bussa sui portoni seguito da una voce. Si sentono i galli e per il resto regna lo stesso silenzio che avvolge le albe o i crepuscoli a Venezia in certe stagioni, i meriggi assoluti o le sere di nebbia; si sentono i passi, di rado qualche voce d'uomo. (SN, pp. 47-48)

La specificità della luce veneziana, proprio perché riflessa dall'acqua e rifratta da alcuni coefficienti ulteriori, come la nebbia nel passo citato, si carica di toni e gradazioni che sembrano tramutarsi in timbri sonori, resi più avvertibili proprio perché emessi in un silenzio rarefatto; fattori, codesti, che non possono non favorire una decifrazione di natura sinestetica.

Il carattere peculiare della luminosità è assecondato non solo da un fenomeno rifrattivo mediato dall'elemento acqueo ma anche da uno sollecitato dal riverbero delle sabbie. Pertanto un tratto ulteriore che pone in relazione non solo le due città ma anche i percorsi, reali e immaginari, che rendono esperibile quel loro dialogare a distanza è rappresentato dal deserto, solcato come se fosse un grande mare; è il suo attraversamento, infatti, che rende possibile il 'ritorno':

Da Sana'a passava la Via dell'incenso che serpeggiava tra le sabbie protesa verso il mare. Nacque come città mercato, luogo neutrale dove mercanti, merci e animali potevano sostare e riposare prima di un

¹ «Nessuno nega» – osserva un Pasolini urbanista 'reazionario' – «che gli yemeniti debbano liberarsi dal Medioevo. Però le casette "moderne" che, per esempio a Taiz, hanno sostituito le vecchie stupende case medioevali, se sono di una bruttezza inenarrabile (dovuta alla povertà dei materiali, al gusto del ridicolo ecc.) non hanno affatto l'aria di essere molto più comode di quelle antiche. Anzi si vedono certi tettucci di bandone che fanno sudare, e provocare un senso di soffocamento solo a guardarli. Le vecchie case erano meravigliosamente protette sia dal caldo che dal freddo. Lo so, sono discorsi un po' reazionari. Ma un minimo di programmazione edilizia "bolognese"... ».

² I rinvii riservati a Venezia nei contributi pasoliniani già menzionati non sono irrilevanti; ad esempio in *Le mura di Sana'a. Documentario in forma di appello all'UNESCO* si era osservato: «Non avendo subito mai nessuna contaminazione con nessun mondo diverso e tanto meno col mondo moderno radicalmente diverso, la sua bellezza ha una forma di perfezione irrealistica, quasi eccessiva ed esaltante. Benché su un registro infinitamente più rustico e popolare, essa è bella come Venezia o Urbino o Praga o Amsterdam» (Pasolini, 2001, p. 2108).

³ Come suggeriscono alcuni felici rimandi ad altri autori; in particolare al Goldoni, per la messinscena di uno scenografico rito del caffè allestito dall'affascinante eritrea Sannait (SN, p. 75), a Pirandello, per il personaggio 'Iunare' di Ciaula (SN, p. 60), a Nabokov, per la portata rivelatrice dei riverberi di falò notturni (SN, p. 104) e, ancora, a Buzzati (SN, p. 39) e a Moravia (SN, p. 39).

lungo viaggio. Il deserto veniva percorso fra i punti d'acqua, secondo le regole dei marinai. Le stelle guidavano le carovane; uomini e dromedari stracarichi di erbe aromatiche procedevano lenti verso nord e dietro, una scia violenta di profumi resinosi ristagnava lungo il tragitto. E dopo il mare di sabbia e le splendidi città dei Nabatei, i carichi prendevano la via del mare salato, per arrivare a Venezia, porta storica di ogni oriente. (SN, p. 104)

Da Sana'a a Venezia, quindi, e viceversa, solcando mari di sabbia e distese d'acqua, lasciando un'ulteriore traccia dietro di sé, ovvero una scia squisitamente olfattiva formata dagli aromi e dalle essenze 'in viaggio' verso l'Occidente.

Accanto alla lezione pasoliniana, la relazione istituibile tra le due città viene riletta da Dak anche alla luce di una delle opere narrative che hanno interrogato con maggiore acribia lo screziato universo dei possibili delle città del mondo, vale a dire *Le città invisibili* di Italo Calvino, apparse nel novembre 1972 nella collana einaudiana dei "Supercoralli".¹

Ebbene, è risaputo che la descrittività cui si attiene il personaggio Marco Polo mentre relazione dinanzi a Kublai Kan, pur non esplicitando mai il nome della città che prefigura l'archetipo di tutte le cinquantacinque invece esposte, sia riconducibile guarda caso a una, indicibile e, appunto per questo, onnipresente, che corrisponde a Venezia.

All'alba, Polo esausto dopo una notte di continue narrazioni, mentre l'imperatore si trova in visita a Quinsai, «antica capitale di spodestate dinastie»,² la retorica del silenzio riservata alla città diventa quasi assordante:

– Ne resta una di cui non parli mai.

Marco Polo chinò il capo.

– Venezia, – disse il Kan.

Marco sorrise. – E di che altro credevi che ti parlassi?

L'imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

E Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.³

Secondo il punto di vista del personaggio Marco, il quale, qui più che in altre occorrenze, esterna anche quello attribuibile all'autore reale, cristallizzare una volta per tutte col medium del linguaggio il profilo della città lagunare, potrebbe favorire l'indebolimento o perfino la distruzione delle immagini memoriali, invece indelebili se destinate a rimanere latenti o, addirittura, inesprese. Il linguaggio, allora, in quanto codice che prescrive una normatività insidiosa e depotenziante, costringerebbe le derive del senso a sedimentarsi, rapprendendosi in significati stabili e, soprattutto, univoci (« – *Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, – disse Polo. – Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco*»).⁴ Si tenga poi presente che l'equazione suggerita tra l'identità di Polo, ovvero un viaggiatore veneziano, e quella della sua città d'origine, in un passo il cui valore programmatico, giusto all'inizio dei cruciali anni settanta, mi pare indubbio per le scelte narrative e discorsive calviniane, induce a ritenere che i timori connessi alla 'perdita' di quest'ultima possano andare interpretati appieno ove riferiti a un paventato venir meno dei lineamenti più perspicui del personaggio-io e, soprattutto, al sospetto di non essere più in grado di tradurli compiutamente in scrittura.

Se in ogni epifania urbana elaborata da Calvino, come risaputo, si annida una porzione, pure minima e residuale, dell'archetipo Venezia, la città che certo più le assomiglia nelle *Invisibili* è quella zigzagante e reticolare, poiché attraversata da canali e da calli, che risponde al nome di Smeraldina, ovvero la quinta della serie *Le città e gli scambi*,⁵ posizionata all'altezza del sesto capitolo.⁶ A partire dal nome destinatole, infatti, dove il verde delle acque e i riverberi

¹ Cito le *Invisibili* da Calvino (2001).

² Calvino (2001), p. 431.

³ Calvino (2001), p. 432.

⁴ Calvino (2001), p. 432.

⁵ Calvino (2001), pp. 433-434.

⁶ A una Venezia antieuclidea, vale a dire alla città che, per antonomasia, disconosce la linea retta, privilegiando piuttosto geometrie d'altra natura, siano esse terrestri, aeree o acquatiche, lo scrittore dedicava nel '74 un saggio eloquente, dal titolo *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica*, che fa pendant con le pagine riservate alla Smeraldina delle *Invisibili*. Cfr. Calvino (2001³), pp. 2688-2692.

cangianti che proiettano sui disparati livelli della città rimandano bagliori leggibili anche in allegoria, gli svariati sedimenti che la compongono suffragano l'ipotesi di una sua interpretazione multipla.¹ Strati di natura, appunto, diversa, che procedono da quelli aerei, sorvolati dalle rondini, ai sospesi delle altane, fino agli inabissati «nel buio delle cloache»,² dove pascolano a loro piacimento i topi, scambiandosi «croste di formaggio, mercanzie proibite».³ Si può supporre, perciò, che nel nome verdeggiante e prezioso della veneziana l'ironia ludica del narratore abbia calato un rimando alla sua dimensione sommersa e ctonia, ovvero a quella 'smerdalina'.

Anche nella prova di Dak si ravvisano alcuni tratti che figuravano già nel romanzo di Calvino, come quello cui si è fatto cenno. Alludo in particolare alla discrezione, a quella sorta di somnesso riguardo con cui la parola si approssima a una materia percepita come in forse, nell'idea che questa possa correre di continuo il pericolo di svanire, di sottrarsi a una lettura a senso unico e, soprattutto, a una decodifica piena e compiuta dei sensi – un dominio, quest'ultimo, che risulta sempre molto allertato nei suoi reportage. Il dicibile, quindi, non viene esplicitato nella sua esatta interezza, bensì lasciato volutamente intravedere, colto per lampi e indovinato a intermittenze, come se il sorprenderlo inavvertitamente garantisse un margine superiore di attendibilità.

Al romanzo di Calvino si riserva un paragrafo, dal titolo *La città invisibile, direbbe Calvino* (SN, pp. 109-110), animate dall'intento di cogliere sia le fattezze palesi, sia le recondite della città più assimilabile a quell'*hapax* che risponde al nome di Sana'a. E se di primo acchito essa sembrerebbe avvicinarsi al modello messo in scena da Eufemia, la prima della serie de *Le città e gli scambi*, compresa nel secondo dei nove capitoli che concertano l'arduo comporsi e articolarsi di ogni singolo 'pezzo' urbanistico sulla tavola di una scacchiera ideale, ovvero «la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio»,⁴ proprio per il motivo che non solo rappresenta per tutti quei viaggiatori mercanti che hanno sfidato il vento di maestro, attraversato fiumi e valicato deserti con lo scopo di raggiungerla un eccellente snodo di traffico mercantile, ma anche un luogo ideale in cui scambiarsi racconti, in fin dei conti quel medesimo modello suggerito da Eufemia non si rivela adeguato a esprimerla appieno. Si annida, del resto, nel significato etimologico del suo nome un 'bene' giustapposto a un 'dire' che rimandano peraltro a una concezione di silenzio dall'aura spiccatamente sacra e rituale:

Sfoglio le città invisibili di Calvino. Indugio su alcuni capitoli che rileggo più volte. A quale invisibile città assomiglia Sana'a? Eufemia, forse, la città in cui di notte, intorno ai fuochi, gli uomini delle carovane si scambiano la memoria? No, a Sana'a manca l'acqua, fatta eccezione per quella delle falde sotterranee. Non arrivano bastimenti odorosi di salsedine né la sfiorano acque dolci di fiumi. Se mi lascio attrarre dalle visioni calviniane immagino una città che di giorno non esiste, o meglio non appare. Le alte montagne aride dell'altipiano sono invase dal silenzio. Solo qui e lì sorge qualche villaggio talmente aggrappato alle rocce da risultare quasi invisibile. (SN, p. 109)

Mentre si vive l'esperienza di Sana'a, le pagine calviniane sono lette e rilette come un vademecum ideale, destinato ad accompagnare un itinerario non solo geografico ma anche letterario, tanto da divenire una guida capace di sorvegliare il percorso e, nel contempo, un ausilio atto a comprenderne le implicazioni anche culturali e ideologiche. Proprio quel 'forse' che si incunea tra l'Eufemia dell'uno e la Sana'a dell'altra insinua, tuttavia, una perplessità tra i possibili della verifica; come se quell'alone di impermeabilità e di 'invisibilità' che spira su entrambe le città, la letteraria come la reale, *et pour cause* sulle loro mutue proiezioni, sia anche un tratto che, pur differenziandole, riconduca i loro etimi a un denominatore comune e condiviso.

Ciò che, piuttosto, differenzia la prova di Dak da quella di Calvino è l'attenzione vivissima

¹ Per una disamina delle varie morfologie che la nozione di 'strato' ha assunto nel lessico critico cfr. Crotti (2009), pp. 21-40.

² Calvino (2001), p. 433.

³ Calvino (2001), p. 433.

⁴ Calvino (2001), p. 385.

che vi si riserva ai sensi, come già si accennava. Essi rappresentano i veri e propri battistrada del viaggio, pronti ad aprire spiragli o larghi varchi tra l'affastellarsi disordinato dei più minuti particolari in un intrico fittamente ramificato. Si tratta, a dire il vero, di dettagli che, una volta enucleati e resi ben leggibili, sono colti con amorosa cura tra i meandri dell'eccesso caotico che contribuiscono a elaborare, poiché ritenuti non solo latori di bellezza ma anche messaggeri di senso. E se lo stile avvertito di metà anni settanta della prosa calviniana sembrava tutto teso a neutralizzare tra le caselle della scacchiera discorsiva, disposte secondo un criterio variato ma numericamente geometrizzante, il pericolo rappresentato dall'incombere ingovernabile del marasma, patito come vera e propria minaccia prima di tutto per l'identità intellettuale dell'autore, oltretutto per la sua scrittura,¹ decenni dopo quello di Dak, dimostra piuttosto di accogliere e di aderire alla natura proteiforme di quel caos.

Soluzioni siffatte mi paiono confermate dalla struttura 'aperta' del testo, che non di rado tende a procedere giustapponendo i brevi paragrafi, mentre talaltra ne riprende e ne rielabora a distanza alcuni personaggi e temi. Il lettore, per questo motivo, può scegliere di aggirarsi tra i loro spazi di parola e le immagini evocate sgucciando fuori all'improvviso da porte lasciate aperte o introducendosi di soppiatto in nuove stanze attraverso varchi inattesi, girovagando a caso tra le Sana'a molteplici, che coesistono e che in parte si sovrappongono dinanzi allo sguardo della narratrice in viaggio. La stessa forma del testo, paragonabile a quella di un mosaico irregolare e policromo,² in fin dei conti, si ripropone di scombinare le regole prescritte da una rigida sinopia soggiacente, optando per tracciati svincolati da qualsivoglia *contrainte*.

Così nel passo che segue, dedicato al quartiere dei fabbri, è da cogliere la funzione demandata a uno dei sensi più vigili, l'olfatto, guida infallibile cui affidarsi con fiducia per aggirarsi liberamente nel dedalo delle molte Sana'a che coabitano l'una accanto all'altra o, addirittura, l'una dentro all'altra:

C'è un quartiere che si inerpica tra i vicoli bui poco lontano dai falegnami. Lasciato alle spalle il profumo di resina e la segatura metto piede nella città dei fabbri. Altrove regnano le merci fitte, i modi lenti dei venditori storditi dal qat, il vociare della gente di passaggio. Qui, invece, ogni antro ospita al massimo due artigiani all'opera col fuoco, le pinze, le mazze. Gli spazi angusti sembrano tutti sul punto di crollare; gli strumenti del lavoro e la ferraglia stanno affastellati qui e lì in un disordine di rara bellezza. Le pareti appena ricoperte di un intonaco scrostato sono annerite dal fumo, dal tempo, dalla polvere. (SN, p. 84)

Se è la minuzia il dato più idoneo a dare conto di una totalità magmatica, è propriamente l'esuberanza incoercibile del disordine, le cui derive imponderabili appaiono tanto paventate nelle *Invisibili*, che qui riesce a tradurre le fitte screziature di una bellezza proteiforme, pertanto di non agevole schedatura, in linguaggio, depositandola con magistrale levità tra le righe di uno spartito ideale.

Il naso, ove lo si intenda in senso metonimico, in quanto sede di competenze non solo intuitive ma anche cognitive atte a declinare all'unisono i registri più squisitamente corporei e i vasti domini dell'immateriale, conduce la viaggiatrice ovunque. Come avviene nel *suq* delle spezie, luogo-tempo recuperato emblematicamente quando si è ormai lontane anche fisicamente da Sana'a – ci si trova, infatti, dinanzi al fuoco di un camino mentre fuori sta nevicando. Proprio l'odorato, guida inesorabile, rivela in questa occorrenza la sua smagliante potenza, insieme percettiva e visiva e, soprattutto, l'ascendente che esercita nei domini insidiosi della memoria:

¹ Sui conflittuali, ancorché dialoganti, tracciati destinati a entrare in rotta di collisione nel laboratorio intellettuale e formale di quegli anni, dove la funzione svolta da Calvino, con le sinergie che ha posto in campo, è risultata determinante, cfr. Belpoliti (2001).

² La tecnica musiva, del resto, viene menzionata in più occorrenze, ad esempio in riferimento alle predilette finestre: «tra le case e il cielo, un mosaico irregolare di finestrelle accese» (SN, p. 102).

Ovunque mucchi di farine gialle come ocre e rosse come corallo, miscele inebrianti di odori e colori, polvere che pizzica nel naso e teli svolazzanti fatti con sacchi cuciti tra loro. Quel giorno comprai ginger, pepe nero, cristalli di zucchero, origano, zafferano, cardamomo, caffè, zenzero e tè. Ovunque, mucchi di legumi, farine, cereali. Camminai condotta solo dall'olfatto: il peperoncino, l'inconfondibile odore del cumino, la mirra, l'incenso. (SN, p. 103)

Olfatto e vista, allora, non possono non elaborare all'unisono un'interpretazione perspicua della realtà circostante, ma anche della gente che la abita; come si era già verificato visitando il mercato di Bab Al Saba' («Al mercato, dove nessuno vive ma tutti abitano, mi pare di cogliere più vibrante il carattere di un popolo, di sentirne meglio l'odore, di leggerne più in fondo lo sguardo» SN, p. 64). Il senso dell'odorato, inoltre, esplica la funzione di favorire il passaggio da un luogo a un altro senza discontinuità di sorta; ad esempio, fa 'viaggiare' dal profumo resinoso del legname al sentore ferruginoso che emana dal quartiere dei fabbri, nelle cui officine ad antro prevalgono i toni, peraltro amatissimi, del nero. L'aroma del legno riesce prediletto. Esso, difatti, esercita un'attrazione di specie anche intellettuale, poiché rimanda a ritroso alle diverse terre d'origine dei legnami, in particolar modo se li si intenda come frammenti che, pur allontanati dalle culture di provenienza, ne hanno preservato le specificità, non cessando di attualizzarle nell'altrove.

Un viaggio nel viaggio è offerto dall'osservazione puntuale delle infinite forme degli infissi lignei delle case yemenite: finestre che mutano in grandezza mano a mano che si sale di piano e che tendono ad assumere sagome e dimensioni sempre affini, benché soggette a variazioni continue.¹ Cosicché fotografare queste alterazioni dell'identico diventa anche un modo per imparare a 'sillabare' quel linguaggio molteplice, formulato da un'affascinante multiculturalità, che trascorre sulle pareti delle case a torre, trasformate in un grande libro aperto, reso disponibile alla lettura:

Ne ho fotografate moltissime solo per poter documentare la moltitudine delle forme, per tentare di catturare l'infinita varietà delle aperture in base alle diverse funzioni: illuminare, aerare, nascondere, accogliere il paesaggio in casa. Talvolta la finestra in legno è suddivisa in quattro o sei specchi quadrati ciascuno, traforato secondo una trama diversa. Non di rado mi fermo in mezzo alla strada ad osservare un particolare e sento lo sguardo di chi mi passa vicino (SN, pp. 92-93)

Il triangolo tracciato dalle traiettorie visive degli sguardi, quello rivolto verso l'alto della narratrice, intercettato a sua volta dai punti di osservazione altrui, scorta le diverse focalizzazioni così da inquadrare certe rifiniture, minute ma rivelatrici, disegnate per l'appunto dai legni delle finestre:

Inseguo quei legni sbiaditi e malconci che ormai il sole ha privato di ogni forza dando loro in cambio il tempo. Amo i legni, amo il legno perché è albero, corpo vivo che emana calore anche senza prendere fuoco. Di ogni pezzo di legno vagheggio la terra d'origine, non solo il paese: intendo la terra, il suolo, le zolle che l'hanno nutrito; immagino l'istante in cui la scure (legni così vecchi non hanno conosciuto la sega elettrica) deve aver inferto il primo colpo secco, l'istante lento in cui il tronco ha cominciato a vacillare, quell'attimo di sospensione prima dello schianto. Poi la mano dell'artigiano che, una scheggia dopo l'altra, ha dato forma alla musharabia; l'odore, il profumo di un intero bosco che un legno lavorato di fresco porta dentro di sé. (SN, p. 93)

L'interrogativo formulato immediatamente di seguito descrive anche una parabola esemplare, prendendo spunto dall'osservazione della marginalità del dettaglio per poi ravvisare proprio nella sua apparente irrilevanza un messaggio ben più arduo: «Chi legge si chiederà il senso di questo viaggio all'indietro fino alle radici naturali di una finestra medio orientale» (SN, p. 93).

¹ Sui significati perspicui che riveste il tema della finestra nella letteratura europea e italiana cfr. Basile (1982).

Sono, di conseguenza, le valenze implicite nel particolare, in questa occorrenza il ligneo delle finestre, col loro insistito ritmo sempre variato eppure fedele a un tracciato affine, che attivano l'andamento associativo, fino a riscattare le ragioni prime di un 'viaggiare' *à rebours* che si ripropone di recuperare in qualche modo, assieme alla cultura materiale, una durata temporale ritenuta ormai perduta. La risposta che si adduce è ricondotta al fatto che Sana'a viene definita città 'naturale' per antonomasia («Sana'a, nonostante l'aspetto fascinoso e austero e l'assoluta ricercatezza di ogni sua parte, mi sembra la città naturale per eccellenza» SN, p. 93). Un dato, questo, certo non neutro, in particolare se posto in relazione con le creazioni 'premoderne' degli artigiani che in essa operano, così da formulare una *liaison* eloquente tra queste ultime e la naturalità incontaminata dell'*habitat* lavorativo. È grazie a specificità di tale natura che l'orientale Sana'a non smette di dialogare con la occidentale Venezia. L'una, infatti, ha tramutato il legno dei boschi in punti di osservazione aerei che guardano attorno e verso l'alto, mentre l'altra, specularmente, ne ha fatto una selva intricata di pali rivolti verso il basso, sprofondandoli tra i sedimenti e le acque della laguna a supporto delle sue fondamenta.¹

Del resto, il paesaggio urbano paesato dal 'linguaggio' aereo delle finestre, come trascorre sulle pareti accostate delle case, in orizzontale e in verticale, è scandito anche da un'altra 'scrittura', ovvero dalle sfumature biancastre dei gessi che, una volta inondate di luce, contribuiscono a porne in grande evidenza la calligrafia:

La luce si spande sulle pareti e dove la terra incontra il gesso invade la pasta bianca e opaca che diventa un unico piano di riflessione. La bellezza dei gessi sta nell'imprecisione dei bordi intorno alle finestre, tra i solai, nei decori; il gesso racconta la casa, le funzioni di ogni piano. È un linguaggio, un tatuaggio scritto sulla terra anziché sulla pelle. (SN, p. 92)

Ci troviamo dinanzi a una dimensione fittamente stampigliata di segni. Nulla è destinato a restare neutro e incolore sulle pagine aperte delle facciate delle case, accostate l'una all'altra come a comporre in sequenza un grande libro architettonico: telaio allegorico che non cessa di produrre trame e orditi pronti a tramandarsi in racconto. Anche altrove, infatti, all'altezza del paragrafo dal titolo *Ritmo s-facciato*, dedicato alla retorica che trova espressione proprio nelle case-torre, dove la ripresa dell'affine va di pari passo con la sua insistita variazione, si ritorna su questo concetto, che diventa quindi una delle chiavi di lettura più persuasive del reportage:

Non c'è facciata che assomigli alle altre: ogni palazzo porta cucite su di sé le tracce di un alfabeto apparentemente indecifrabile che lega ogni facciata a tutte le altre con sorprendente armonia: simboli a noi poco chiari nel contenuto ma trasparenti a chi sappia coglierne la bellezza. Tutto è pretesto di decorazione in un susseguirsi di pieni, vuoti, spigoli e angoli smussati, basso rilievi, ruvidezze e lisce superfici che sulle facciate cotte dal sole o sfumate dalla luce della luna si intrecciano secondo una precisa gerarchia. (SN, p. 106)

C'è da precisare, tuttavia che anche in queste occorrenze, che mi paiono emblematiche per interpretare compiutamente il testo, ancora una volta non è l'esattezza geometrizzante il fattore che riesce a dare conto appieno delle valenze implicite nei messaggi, bensì l'affascinante indeterminatezza dei bordi: «È il confine incerto, sono le piccole sbavature frutto del lavoro manuale a rendere i confini labili eppur chiari nel significato» (SN, p. 92). Cosicché la 'chiarezza' dei gessi, con quelle loro fatture precarie e imperfette, assurge a tratto carico di senso, a patto che un nitore siffatto non venga decodificato in termini rigidamente univoci. A ciò va aggiunto il «valore culturale e non solo estetico» (SN, p. 105) che detiene il bianco, legato a eventi, come le nascite e i matrimoni, cui si attribuisce un rilievo spiccato. Alle sfumature del bianco, menzionate peraltro in svariate occasioni nel testo,² e mai di poco conto, si dedicano

¹ Uno dei prosatori più attenti a 'leggere' la foresta sprofondata nel 'sottotesto' veneziano è Paolo Barbaro, ad esempio nel capitolo *La foresta sommersa*, in Barbaro (1990) o, ancora in *Il bosco dimenticato*, in Barbaro (1995).

² Eccole, ad esempio, nello sventolio enigmatico di foglietti, appunto bianchi, durante una mattina di distribuzione

colpi d'occhio tempestivi e rilievi molto accorti, in particolar modo laddove, una volta giustapposte al nero,¹ esse esternano tutto il loro ascendente epifanico.

È la mano dell'artigiano, il cui operare risulta contrapposto ancora una volta al rigore tecnologico di una modernità omologante, a 'firmare' quei «confini labili». Si tratta di termini che alludono non solo alla fattura approssimativa dei gessi ma anche, dato che mi pare più intrigante, a una nozione di 'confine', necessariamente indefinita, che chiama in causa quella medesima caducità precaria contrassegnante lo statuto del soggetto: nesso che si presta molto bene a essere assunto in accezioni anche filosofiche e, soprattutto, antropologiche.²

Testo ipercodificato, Sana'a promette linguaggio non solo iscrivendolo a grandi volute sulle facciate-libro delle proprie dimore, come si notava, ma tramandandolo anche più minutamente sui corpi che la abitano. Il tatuaggio con l'henné che la viaggiatrice decide di farsi fare in un precario salone, che parrebbe databile approssimativamente anni sessanta, gestito da una ciarlina ragazza di origine sudanese, viene descritto punto per punto nel paragrafo *La donna dei tatuaggi e le altre* (SN, pp. 90-92), poiché offre l'imperdibile opportunità di dare conto di un ambiente esclusivamente femminile, dove, una volta sfilati velocemente gli abiti neri, alcune silhouette di donne hanno l'opportunità di rivelarsi.

Il tracciato sinuoso del tatuaggio, che si snoda dal gomito fino alle dita della mano («Il disegno prende forma dal gomito lungo l'avambraccio girando sotto il polso per finire con alcuni riccioli sfrangiati su ogni dito» SN, p. 92), sembra trasferire il «tatuaggio scritto sulla terra anziché sulla pelle», già richiamato, appunto sulla superficie epidermica, formulando sottese corrispondenze tra i due 'libri'.³ Attornata da donne tatuate, di ognuna delle quali coglie in più occasioni le note distintive e, nel contempo, le relazioni molteplici che ricorrono tra di loro, la viaggiatrice decide di farsi fare prima della partenza un altro tatuaggio diverso dal precedente. Nel paragrafo dal titolo *L'ultimo tatuaggio* (SN, pp. 94-95) sono descritte con puntiglio le sue varie fasi. La giovane e minuta Amal in un primo momento la accoglie nella sua dimora, le mostra le varie stanze ubicate ad ogni piano, indi la fa accomodare nel *mafraj*, le offre su un vassoio di latta un succo nero, probabilmente di mirtillo, e spicchi di arancia, profuma il suo foulard di effluvi di mirra bruciata in un fornello di terracotta per poi ritornare da lei munita di una minuscola ciotola ricolma di pasta nera e di un pennellino affusolato per dare inizio alla sua opera.

La precisione grazie a cui i vari momenti dell'incontro sono scanditi, i gesti lievi ma artisticamente misurati della 'scrittrice' Amal durante le fasi del tatuaggio e, assieme, la ritualità che aleggia sulle movenze delle due figure femminili, come se nel fitto dialogo corporeo avviatosi l'una elaborasse una parte accolta e fatta propria dall'altra, sono narrati col ricorso a una misura talmente lenta, cadenzata e carica di senso da dare origine a parametri spaziali e a ritmi temporali del tutto straniati:

Una curva dopo l'altra, mentre le ore passano, dipinge le mie braccia, le mani, le gambe, i piedi. Procedo delicata e precisa e mi domando, con sempre maggiore preoccupazione, come farò a muovermi alla fine visto che ogni movimento sbagliato rischia di distruggere il lavoro di ore. Quando finisce di disegnare un

del pane (SN, p. 51), o nelle nuance del formaggio cremoso di Kitta (SN, p. 87): esperienze che favoriscono il riaffiorare memoriale di aromi e sapori creduti dimenticati.

¹ Come riprova l'obiettivo/sguardo fotografico, cui si ricorre di sovente (SN, pp. 12, 14, 51, 64, 83). Eccolo all'opera nel passo che recupera la lezione visiva pasoliniana («Vorrei entrare nel suo sguardo sperando che vi fosse rimasta impressa, come su una lastra fotografica, la sua prima visione di Sana'a. Me la immagino in bianco e nero» (SN, p. 54). Lezione poi ripresa nel paragrafo *Il gesto del perché* (SN, pp. 110-111), quando, ormai lontane da Sana'a, si appende nel proprio studio la foto in bianco e nero di una famiglia colta di spalle per strada durante la festa dell'Aid. La dialettica del bianco e del nero, per citare un campione molto significativo, modula splendidamente anche le arcate bianche che poggiano sulla pietra nera dell'Hamman al Maydan (SN, p. 28).

² Ha vagliato attentamente queste problematiche Tagliagambe (1997).

³ Sui temi del libro e della carta e sulle immagini che hanno elaborato in alcuni testi esemplari della letteratura italiana del Novecento cfr. Crotti (2008).

arto, stende sui disegni uno spesso strato di vasellina e su questa versa abbondante borotalco (volendo si potrebbe usare anche la farina). Infine mi impacchetta per bene avvolgendo braccia, mani, polpacci e piedi in sacchetti di plastica stracciati per l'occasione. (SN, p. 95)

Proiettata in un'identità non solo corporea ma anche intellettuale altra, che non cessa di dialogare a distanza con la scrittura diffusa che trascorre sulle pareti della città e sulla scia di luci originate, ad esempio, da semplici gocce d'acqua,¹ per poi trovare espressione ovunque, il personaggio si avvia verso casa, consapevole che una visibilità troppo manifesta in tale contingenza potrebbe costituire un problema:

Scricchiolante e ridicola, avvolta nella plastica con cui la ragazza mi ha letteralmente incartata, me ne torno a casa. Per la prima volta vorrei avere una delle loro tuniche nere, neqab, per essere meno visibile di quanto non sia ora. Per tre settimane ho portato su di me i bellissimi segni di Amal. (SN, p. 95)

Allora il corpo-libro dell'io che scrive – né va sottaciuto che è in gioco un soggetto 'straniero' di genere femminile – una volta fattosi 'manoscritto' dipinto ad arte che si aggira in esterni riportando i «bellissimi segni di Amal», dialoga, almeno in allegoria, con i linguaggi cifrati che istoriano a vario titolo la città, gli intonaci delle case a torre e i percorsi tortuosi delle sue strade.² Una simile corrispondenza non può non 'incidere' anche sullo statuto stesso della 'straniera', pienamente consapevole di esserlo,³ equiparandola a una sorta di nativa: andirivieni analogico, codesto, che determina l'avvio di un'incalzante circolarità semantica tra la città e gli individui che la abitano o la visitano.

I rapporti incisivi ed intensi avviati con l'entità Sana'a sono realizzati dal personaggio che dice io anche ad altri livelli. Mi pare particolarmente significativo quello offerto dall'incontro, vale a dire da una delle modalità di relazionarsi agli altri più disposta a fare interagire gli eventi determinati dal caso con quelli dettati dal destino.⁴ Non poteva che essere altrimenti, d'altro canto, dato che il misurarsi con gli icastici paesaggi yemeniti comporta un confronto serrato con il carosello di figure che li abitano. Sarà anche grazie al corpo a corpo con loro che l'io che scrive riuscirà a decifrare in modi più pertinenti l'enigma Sana'a, pur nella consapevolezza che, anche in tale sfera, una conoscenza compiuta delle identità altrui risulta preclusa.

Gli incontri sono di varia natura. Talvolta si sostanziano in un colpo d'occhio, magari fulmineo anche se per questo non meno penetrante, riservato a una sagoma appena intravista nel riquadro di uno stipite e subito scomparsa, o a una silhouette colta di sfuggita tra cumuli di mercanzia nei mercati, talaltra si strutturano più compiutamente; come, ad esempio, quando si è invitate reiteratamente a colazione o a piccole festuciole allestite nelle stanze delle donne. Le due misure, quella legata all'istante e l'altra, invece più distesa, non si depotenziano a

¹ È il caso, ad esempio, della traccia che trabocca da recipienti colmi d'acqua tenuti in bilico sul capo da alcune bimbe e che, proprio con la scia luminosa disseminata lungo il percorso, provvede a disegnare una sorta di cammino luminoso sul tessuto urbano mentre, passo dopo passo, non può non narrare anche un'altra 'storia' («Alcune bimbe tengono i recipienti sul capo, e non avendo chiuso per bene il tappo, dietro a loro lasciano una scia di impercettibili gocce che la luce del sole cattura al volo» SN, p. 96).

² Calvino, recensendo un saggio di Armando Petrucci, ha riservato accorte note al significato che i segni iscritti sul corpo urbano rivestono nei secoli, a partire da quelli che, imposti dall'autorità imperiale e dalla religione statale, dilagavano in ogni sito dell'antica Roma fino ai graffiti, onnipresenti nelle realtà metropolitane (Calvino, 2001³, pp. 506-513). Essendo comunque la città luogo di trasmissione di messaggi, lo scrittore ritiene determinante che questo evento, assieme figurativo e discorsivo, rappresenti una libera scelta, non già una prevaricazione arbitraria, mentre conclude in termini che mi paiono affini alle scelte operate da Dak: «la città ideale è quella su cui aleggia un pulviscolo di scrittura che non si sedimenta né si calcifica» (Calvino, 2001³, p. 513).

³ La propria condizione di 'straniera' e per di più altra, appunto in quanto donna, viene colta intensamente tramite gli sguardi maschili, mentre ci si aggira da sole a tarda sera per il suq di Sana'a in tempo di Ramadan: «Continuo a vagare col capo coperto. Sono protetta ma straniera e l'eloquenza di tutti gli sguardi che mi consumano me lo ricorda. Incontro decine di occhi e sento addosso il loro digiuno. Per strada ci sono solo uomini. Le poche donne sono raccolte in gruppetti; per lo più a quest'ora sono tutte nelle case» (SN, p. 50).

⁴ Alla luce della critica tematica più avvertita, Luperini (2007) ha riservato un'attenta disamina a questi termini, dedicandola alla produzione narrativa di alcuni esemplari scrittori europei.

vicenda, giacché è proprio la breve o brevissima a tradire alle volte una minuzia rivelatrice. Anche qui, dunque, vige un'attenzione, rigorosa e amorosa assieme, per la retorica del dettaglio, poiché il particolare, una volta cristallizzato in immagine, colto al volo da un occhio per eccellenza 'fotografico', come si è già osservato, riesce ad andare ben oltre il significato sedimentatosi in superficie.

Se gli incontri sono dettati dal caso, è anche vero che l'io che scrive riesce a fare di quella loro splendida casualità un avvertito medium analitico. Ecco Feed, il bimbo dalla grazia leggera di gazzella che compare ogni tanto ad accompagnare la viaggiatrice (SN, pp. 20-21), la bambina che gioca mentre disegna stelle di David, impugnando un frammento di pietra (SN, pp. 30-31), Tikra, il cui volto di giovane donna adombra una ribellione dolce ma ferma (SN, p. 46), Kitta, la domestica tibetana dai lucidi capelli corvini (SN, p. 72), la mulatta Sannait, con la sua danza di eritrea stregata (SN, pp. 78-79), Taha, l'anziano guardiano del palazzo di Taharir e il suo cane (SN, pp. 24-26), Zubaida, la vedova dal naso aquilino che mastica qat (SN, p. 81), Bushra, la ragazzina dall'abito colorato che, tuttavia, ha già calato sul capo un velo scuro, mentre attinge acqua al pozzo di Mekshamat Bahdi (SN, pp. 96), la donna assente e stordita che aspira fumo dalla pipa (SN, p. 99). Colte di fronte, alle spalle o di scorcio le figure, in particolare le predilette, ovvero quelle di donne e di anziani, l'aura carismatica dei quali, anche quando patiscono una condizione di estrema povertà, ispira sentimenti di venerazione,¹ scandiscono gli spazi comunitari di Sana'a, i suoi mercati, i luoghi di ritrovo, i pozzi, poiché «la gente si incontra dove c'è l'acqua che invita, raccoglie, unisce» (SN, p. 96). Sorprese isolatamente o l'una accanto all'altra, queste figure, pur descritte in termini oggettivi, sono comunque apparizioni, dal momento che inviano messaggi pronti a oltrepassare il piano meramente referenziale.

Non si deve ritenere, tuttavia, che nel reportage quest'ultimo ordine di problemi venga obliterato. Infatti l'oggi di Sana'a, i conflitti politici e religiosi che hanno reso ormai lo Yemen un paese 'difficile' da visitare sono affrontati proprio nell'ultimo paragrafo, *Tempi di guerra* (SN, pp. 113-114), dove lo struggente desiderio della viaggiatrice di fare di nuovo ritorno nell'amata città, magari nello spaziotempo ritenuto ideale, quello notturno, accolta proprio da Marco, è destinato a restare insoddisfatto. E se il dramma della guerra segna il presente, il rammarico per un passato non tanto remoto di serenità e di pace diventa ancor più doloroso nella narrazione dei ricordi d'infanzia dell'amico, vissuto a Sana'a fin da bambino poiché figlio del medico personale dell'ultimo Imam Al Bedr e di tre presidenti, il quale rievoca per mail gli anni sessanta, le risa degli yemeniti di quel tempo irrimediabilmente perduto, i loro abiti colorati, «bellissimi e mai neri o marrone, ma giallo, azzurro, rosso, verde» (SN, p. 89).²

L'attenzione serbata per alcuni dati, ritenuti indicativi, risulta qui vivissima. È in particolar modo in riferimento a tutto ciò che può ricondursi alla condizione della donna che Dak documenta l'esercizio di una sensibilità sorvegliata, accorta nell'intercettare attorno a sé, persino nelle minuzie, segni vistosi di disparità discriminanti. L'io che scrive capta accuratamente, ad esempio, i registri dispari delle voci, quelle maschili onnipresenti e sempre urlate, a mala pena bisbigliate, invece, le femminili; per non dire delle vere e proprie risate, represses ma irrefrenabili, che solo le ragazzine possono permettersi: «risate acerbe soffocate da schiene ricurve e mani di vergogna che, come il gesto di un direttore d'orchestra, chiudono lo sciame delle note residue» (SN, pp. 15-16). Rilevate con cura sono, inoltre, le svariate espressioni assunte dai volti seminascosti delle donne, a stento accennate, filtrate come sono dalle tonalità brune dei loro abiti, eppure atte a palesare messaggi di rara intensità. Queste figure, grazie a un lessico prevalentemente gestuale, esternato da movenze furtive, possono assumere posture molto diverse

¹ Anche nel reportage precedente, *La carovana del sale*, Dak aveva espresso una profonda ammirazione per profili di anziani dall'icastico ascendente sapienziale; è il caso, ad esempio, del capo carovana Mahmoud, la cui innata eleganza assurge a sinonimo di virtù e di rigore anche in accezione esistenziale, insomma di 'stile' in senso compiuto.

² La figura ospitale di Marco viene trattata in particolare nei paragrafi *L'amico Marco* e *L'ho lasciato parlare* (SN, pp. 86-87, 87-90).

se si trovino in pubblico, in privato o in ambienti esclusivamente al femminile. L'insieme integrante di codesti fattori prefigura, pertanto, un ulteriore 'linguaggio' diffuso che la narratrice in viaggio, così sollecita nell'auscultare in ogni sua possibile declinazione il 'libro' architettonico di Sana'a, non solo riesce a captare ma anche a interpretare con amorosa acribia.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1990), «*Fine dei viaggi*»: spazio e tempo nella narrazione moderna, «L'Asino d'oro», 1, 1.
- BARBARO, PAOLO (1990), *La foresta sommersa*, in ID., *Lunario veneziano*, Torino, Editrice La Stampa, pp. 36-40.
- BARBARO, PAOLO (1995), *Il bosco dimenticato*, in ID., *Venezia l'anno del mare felice*, Bologna, Il Mulino, pp. 27-33.
- BASILE, BRUNO (1982), *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna, Pàtron.
- BELPOLITI, MARCO (2001), *Settanta*, Torino, Einaudi.
- CALVINO, ITALO (2001³), *Gli dèi della città*, in *Una pietra sopra*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I, Milano, Mondadori, pp. 346-350.
- CALVINO, ITALO (2001³), *La città scritta: epigrafi e graffiti*, in *Collezione di sabbia*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, I, pp. 506-513.
- CALVINO, ITALO (2001³), *Venezia: archetipo e utopia della città acquatica*, in IDEM, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, II, Milano, Mondadori, pp. 2688-2692.
- CALVINO, ITALO (2001), *Romanzi e racconti*, ed. dir. da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, II, Milano, Mondadori.
- CAMINATI, LUCA (2007), *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori.
- CINQUEGRANI, ALESSANDRO / CRISANTI, FLAVIA / LOMBARDO, LUCA / RINALDIN, ANNA (a cura di) (2009), *Cartoline veneziane. Ciclo di Seminari di Letteratura Italiana. Università Ca' Foscari di Venezia 16 gennaio-18 giugno 2008*, Palermo, Officina di Studi Medievali.
- CROTTI, ILARIA (2008), *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*, Venezia, Marsilio.
- CROTTI, ILARIA (2009), *I paesaggi possibili della critica e della teoria letteraria*, «Ermeneutica letteraria», 5, pp. 21-40.
- CROTTI, ILARIA (2009), *Elena in cammino con i tuareg*, in *Roba da donne. Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*, a cura di Silvia Camilotti, Roma, Mangrovia, pp. 125-152.
- DAK, ELENA (2007), *La carovana del sale*, Torino, CDA & Vivalda.
- DAK, ELENA (2012), *Sana'a e la notte*, Borgomanero (Cuneo), Alpine Studio.
- LUPERINI, ROMANO (2007), *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.
- PASOLINI, PIER PAOLO (2001), *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, II, Milano, Mondadori.
- PASOLINI, PIER PAOLO (2003), *Medea; Le mura di Sana'a*, Roma, Rarovideo.
- SCRITTORI, ANNA ROSA (a cura di) (2006), *Margini e confini. Studi sulla cultura delle donne nell'età contemporanea*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.
- TAGLIAGAMBE, SILVANO (1997), *Epistemologia del confine*, Milano, Il Saggiatore.