

## TRA ESCLUSIONE E RISPECCHIAMENTO. ALCUNE NOTE SULLA RAPPRESENTAZIONE DEL “NERO” NELLE PAGINE DI DOLORES PRATO

**FIAMMETTA CIRILLI**  
(Università La Sapienza, Roma)

### **Abstract**

*The essay deals with the novel by Dolores Prato, Giù la piazza non c'è nessuno, focusing especially on those passages in the book where one can find memories of the representation of “black” or “dark-skinned” people. The influences and stereotypes derived from popular culture in the early 20th Century and the mechanism of projection linked to self-representation converge to give a modern shape to those pages.*

Sono nata sotto un tavolino. Mi ci ero nascosta perché il portone aveva sbattuto, dunque lo zio rientrava. Lo zio aveva detto: «Rimandala a sua madre, non vedi che ci muore in casa?». [...] Quel primo pezzetto di mondo immagazzinato dalla mia memoria lo vedo come adesso vedo la mia mano che scrive. Mattoni rettangolari color crosta di pane, uno coricato, uno dritto, facevano un tessuto a spina. Come soffitto il rovescio della tavola attraversato da stanghe di legno; le quattro gambe unite da assicelle su cui la gente metteva i piedi, più consumata nel mezzo; l'intera impalcatura ammantata dal pesante tappeto: tutti colori notturni intramezzati da fili d'oro; *foglie nere, fiori con parvenza di colori morti, case appuntite trapunte d'oro, nello scuro meno fondo apparivano facce di mori e luccichio d'occhi.* Il primo

fatto storico della mia vita, intreccio di paura e meraviglia, fu sotto quel tavolino<sup>1</sup>.

Le righe iniziali di *Giù la piazza non c'è nessuno*, sorta di autobiografia infantile della scrittrice Dolores Prato<sup>2</sup>, inscenano, con vigore, una fuga e una scoperta. Una fuga che fa seguito alle parole, certo incaute, che la bambina aveva sentito pronunciare dallo zio Domenico durante i primi tempi del suo soggiorno a Treja (o, secondo la grafia corrente, Treia); e una scoperta che ha segnato/segna il primissimo atto di quella sorta di *immedesimazione* con lo spazio circostante invocata/ricreata dall'autrice come uno dei tratti precipi della sua memoria dell'infanzia<sup>3</sup>. Memoria che, peraltro, risulta scandita da una sequenza di eventi destinati a rimarcare profondamente l'intera vicenda esistenziale di Prato: dall'iniziale abbandono da parte della madre, che, vedova, era rimasta incinta a seguito di una relazione con un avvocato; al periodo di baliatico trascorso dalla piccola in Ciociaria; fino al suo affidamento a due lontani parenti, i fratelli Ciaramponi – lo zio Domenico, o Zizi, sacerdote, e sua sorella Paolina – abitanti nelle Marche. «Io fui sepolta nel terremotato ventre di mia madre, e di lì trapiantata in agro

---

<sup>1</sup> Salvo diversa indicazione, le citazioni dal romanzo di Dolores Prato sono estrapolate dall'edizione uscita nel 2009 per i tipi della casa editrice Quodlibet di Macerata (d'ora in poi GPN), che a sua volta riproduce il testo curato nel 1997 da Giorgio Zampa (Milano: Mondadori). Il brano posto in apertura del presente contributo è tratto da pagina 3. Il corsivo è mio.

<sup>2</sup> Primo della serie di libri autobiografici che Prato (Roma 1892 – Anzio 1983) intendeva realizzare dalle numerosissime scritture personali oggi conservate presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, *Giù la piazza non c'è nessuno* inizia a prendere forma intorno al 1973 a partire da un «faticoso riordino degli appunti, scritti e brogliacci accumulati» (Frontaloni, 2009:XXVII-XXVIII). Una prima stesura, provvisoria e incompleta, è proposta all'editore Einaudi grazie all'intermediazione di un'amica dell'autrice nel giugno del 1978: ma occorreranno altri due anni perché, in una versione ridotta e linguisticamente edulcorata dalla revisione condotta da Natalia Ginzburg, il libro possa vedere la luce. Passeranno altri diciassette anni prima dell'uscita dell'edizione integrale del testo, curata da Giorgio Zampa sul dattiloscritto originale.

<sup>3</sup> Cfr. a riguardo Veschi (2008:82) che, nel sottolineare l'importanza dell'organizzazione «spaziale» del libro, individua nella casa degli zii il primo di una serie lunga di luoghi «in cui si proiettano i sentimenti della piccola che osserva, non vista, gli altri».

romano; messa a dimora a Treja nella Casa del Beneficio dove continuò l'inconscia mia crescita» (GPN:18), dirà infatti Prato paragonandosi a una semenza, nonostante tutto, germogliata e venuta su con rigoglio.

Viceversa, «il primo fatto storico» ricordato dalla donna ormai anziana equivale a una *nascita ideale*; quasi una controparte della narrazione della nascita biologica, del rifiuto materno seguito alla sua venuta al mondo: «Il padre non ha importanza. È la madre che, respingendoci, dal suo corpo ci dette la vita. Se ci lasciò raccogliere da altri è madre negativa, se ci tenne con sé è positiva» (GPN:678). Sennonché a “raccoliere” Dolores, più che l’abbraccio degli zii, era stato appunto *un luogo*: riparata dal tavolo della loro stanza da pranzo, la bambina aveva infatti sperimentato, in una misura sufficiente a farle tradurre l’avvenimento nella sua prima reminiscenza, il *senso di essere, esistere*. Non solo perché aveva afferrato le parole dello zio e le aveva riportate a se stessa, “posizionandosi” così nel discorso altrui<sup>4</sup>; ma perché, dal suo nascondiglio, aveva opposto una minima resistenza – l’unica pensabile per una bimba di pochissimi anni – a un nuovo potenziale trauma procuratole dagli adulti. Il microambiente domestico, configuratosi embrionalmente come qualcosa al di fuori del sé in sincronia con il divagare dello sguardo della piccola, a distanza di anni ha continuato del resto a mantenere l’impronta delle manchevolezze, anche involontarie, dei grandi. Contemporaneamente, si è trasfigurato in riparo, approdo: e ha potuto così esercitare una funzione compensatoria attraverso i dettagli di oggetti, tappezzerie, architetture. La meraviglia, volendo riprendere una nota formula leopardiana, si potrebbe dire allora *figlia* della paura: e figlio della paura l’inaspettato ricomporsi di un tavolino in una sorta di teatro con tanto di fisionomie esotiche e quasi animati, reali luccichii d’occhi. Del resto, caso probabilmente unico nel contesto di Treia dove niente

---

<sup>4</sup> E tuttavia, accettato che «è nel linguaggio e mediante il linguaggio che l’uomo si costituisce in quanto soggetto» (Benveniste, 2009:112), il momento in cui l’autrice colloca l’aurorale emergere della sua soggettività coincide, drammaticamente, con l’avvertimento del proprio “essere di troppo”.

e nessuno «gradiva» (GPN:4) la presenza di Dolores<sup>5</sup>, l'improvvisato fondale ha "replicato", quasi fosse anch'esso una creatura vivente, allo sguardo di lei: sicché non è implausibile leggere nella descrizione del tappeto, nell'intrico di «foglie nere, fiori con parvenza di colori morti, case appuntite trapunte d'oro» e, soprattutto, nel gioco delle «facce di mori e luccichio d'occhi», la ricerca di un corrispettivo positivo – non importa se frutto di una fantasia infantile – della serie di sguardi "mancati", ovvero mai (o quasi mai) corrisposti a Dolores dalla madre<sup>6</sup>, dai familiari e dai grandi in genere<sup>7</sup>. Perlopiù negletta da questi ultimi, Dolores bambina è stata infatti rappresentata dall'io narrante come una creatura insieme assuefatta e intollerante nei confronti di un ordine di cose, in buona sostanza, discriminatorio: mentre la sua spiccata inclinazione per l'osservazione minuziosa di ogni genere di animale o oggetto o luogo è con ogni probabilità interpretabile come l'esito, procurato dai traumi precoci, di una sorta di *sovrainvestimento emotivo*; una specie di inquieto, affannoso tentativo di afferrare/afferrarsi a punti di riferimento ritenuti, se non stabili, per lo meno in parte rispondenti a una percezione meno distanziata/distanziante del reale intorno. Mobili di casa, stanze, ritratti, uccelli impagliati, decorazioni, fotografie e quant'altro:

---

<sup>5</sup> «Io non appartenevo a Treja, Treja apparteneva a me; essa non mi aveva chiamata, non gradiva la mia presenza per le sue strade, nelle sue chiese, lo vedevo benissimo e anche questo apparteneva a me» (GPN:4).

<sup>6</sup> Sulla funzione strutturante dello sguardo materno nello sviluppo emozionale individuale cfr. in particolare Winnicott (1974:191) che – riprendendo in suo noto saggio del 1967 quanto espresso da Jacques Lacan ne *Le stade du miroir* (1949) – ha evidenziato le difficoltà derivanti nel bambino dalla mancanza della madre o di una figura che sappia sostituirla adeguatamente: «Molti lattanti [...] devono avere una lunga esperienza di non vedersi restituito ciò che essi danno. Guardano e non si vedono. Ne derivano conseguenze. Prima di tutto la loro capacità creativa comincia ad atrofizzarsi, ed in una maniera o nell'altra guardano intorno cercando altri modi di riavere qualcosa di sé dall'ambiente».

<sup>7</sup> Il tema del "non essere vista"/"non essere amata" dai grandi («Nessuno mi accarezzava, nessuno mi vezzeggiava come se avesse gravato su me quel peccato di mia madre che mi aveva portato a Treja», GPN:77) costituisce, specie nelle prime pagine di *Giù la piazza non c'è nessuno*, un insistente *Leitmotiv* spesso risolto con una battuta aspra in apparenza, in realtà sofferatamente rassegnata – «non me ne importava proprio niente» (GPN:14), «non me n'importava nulla» (*ibid.*) ecc.

l'universo degli ambienti e delle chincaglierie domestiche, frammisto, non di rado, a una piccola schiera di bestie da cortile e/o di casa, se da un lato ha fornito alla donna adulta gli appigli necessari, di volta in volta, per il processo di rimemorazione e di rielaborazione nero su bianco, dall'altro si è offerto come il reperto principale dell'incessante *quête* di corrispondenze possibili, auspicabili, tra l'io narrato e tutto ciò che era *non-io*. «Uscita dal centro in cui ero quando il mondo intorno radiava di me, era il mondo ora che veniva verso di me sfogliandosi come un libro meraviglioso» (GPN:135), viene detto da Prato nel romanzo: intendendo, con la parola «meraviglia», una «visione che s'impone contro la volontà» (GPN:130).

Appartenevano alla sfera dello straordinario cose e corpi consueti, sì, in una dimora di provincia della fine dell'Ottocento, e, all'opposto, incredibili agli occhi di una ragazzina desiderosa soprattutto di veder restituito qualche indizio di sé dal mondo circostante. A quelli si affiancavano poi altri oggetti, in apparenza meno ovvii, meno comuni. È il caso di altre due teste di «mori», oltre a quelle già intravviste nel ricamo del tappeto che copriva il tavolo-nascondiglio. Sistemate in bella mostra nella sala da pranzo degli zii, erano destinate anch'esse a riemergere, decenni dopo, come una delle presenze più affascinanti del piccolo universo di Dolores:

Erano due pannelli fatti dalla zia: su panno grigio chiaro, due teste di moro in velluto nero, una di profilo, l'altra di faccia. I capelli crespi di lana nera conservavano ancora le arcatelle di una maglia a ferri guastata. Avevo capito che per ottenerla così crespa la zia l'aveva lavorata come una calza, bagnata, schiacciata e asciugata col pesante ferro da stiro a vapore, lasciata freddare e guastata. Si vedevano le arcatelle del punto a maglia, ma nell'insieme erano proprio capelli di negri. Sul velluto nero la bocca rossa, gli occhi immensi con il bianco che spiccava di più perché guardavano di lato. Avevano collane vere, uno di perle colorate, un altro di metallo con tanti pendentini; le orecchie con orecchini veri. La testa di fronte aveva due

pendenti di corallo e oro, quella di profilo un cerchio da schiava. La mia mente diceva «mori» ma potevano essere more. (GPN:104-105)<sup>8</sup>

Non perdute, bensì «insabbiate» dalla memoria (GPN:105), le due teste non costituivano dunque il reperto di un viaggio, ma alla dimensione del viaggio direttamente si richiamavano: e, particolare forse più interessante, proprio nel corso di un viaggio erano riaffiorate alla mente dell'autrice. A far scattare il processo à *rebours* era stata infatti la vista, inaspettata, di un pannello simile a quelli amati nell'infanzia: un ritratto non artigianale, in realtà, ma tale da commuovere l'io narrante tanto per la sua fattura dozzinale quanto per il recupero memoriale dei primi anni a Treia che l'immagine aveva attivato. Compreso tra la coscienza del decorso del tempo individuale e la compiacenza con cui la scrittrice descriveva i suoi oggetti, il volto si era infatti configurato come elemento necessario alla mediazione "materiale" tra passato dell'io narrato e presente dell'io narrante, esempio chiaro di quel «memore-affettivo» che appunto, secondo la categorizzazione proposta da Francesco Orlando, autorizza il recupero e la rifunzionalizzazione del passato esclusivamente «nell'ordine affettivo, con un compromesso dolcemente» (Orlando, 1994:140). «Se in quella sola ora che sono stata a Vienna non avessi visto dietro la vetrina di un negozio un pannello con una testa di moro, ma senza capelli, senza pendenti, senza collane, senza quel malizioso sguardo con la coda dell'occhio, – scrive infatti Prato in *Giù la piazza non c'è nessuno* – se non avessi visto quel povero pannello fatto in serie, non avrei ritrovato una delle cose più meravigliose della mia infanzia» (GPN:105).

Nella sala da pranzo della Casa del Beneficio, le teste dei mori si ponevano come simbolo, stravagante e ingenuo al contempo, di realtà geografiche poco o nulla conosciute a Treia se non attraverso allusioni e rinvii ad un immaginario che, come è evidente, ricorreva a

---

<sup>8</sup> Da notare che, nell'edizione curata da Natalia Ginzburg, il brano è stato espunto.

una costruzione abbondantemente, fissamente codificata del corpo dell'indigeno/a africano/a. E infatti nei pannelli non mancavano i capelli crespi, le labbra grandi e carnose, addirittura rosse come nell'iconografia più corriva, il netto contrasto occhi/pelle, i gioielli e i pendenti delle fogge improbabili: il tutto combinato in modo da rendere indistinto, o quasi, il sesso dei soggetti ritratti. Un discreto interesse per l'Africa e per le sue popolazioni aveva d'altro canto preceduto in Italia l'acquisizione dei primi possedimenti coloniali: con la diffusione attraverso canali svariati di «immagini delle terre extraeuropee e dei loro abitanti, al contempo vaghe, per quel che riguarda la conoscenza della realtà, ma precise, per la funzione culturale» (Nani, 2005:49), aveva anzi favorito, pur in assenza di un dominio diretto, una forma di dialettica identitaria in tutto analoga a quella che contrapponeva i paesi europei che avevano una tradizione coloniale al resto del mondo. A maggior ragione, la graduale imposizione di una politica espansionistica – tanto più perché necessitata a legittimarsi agli occhi della nascente opinione pubblica – amplificò l'attenzione italiana per il continente nero: e tuttavia «la cifra essenziale che unificava i diversi sguardi, colti e popolari, era senz'altro l'ignoranza sulle realtà africane» (Nani, 2005:50), dal momento che l'antropologia dell'alterità nera si era fissata insistendo tanto sulle ragioni dell'intervento espansionista (ragioni che includevano, tra le altre, la presunta inferiorità e l'inimicizia dei colonizzati) quanto sulla «conferma di una serie di luoghi comuni di lunga durata (l'esotico e il meraviglioso; lo spazio dell'avventura e del rischio; le ricchezze; la sessualità liberata)» (Nani, 2005:51). In tal senso, nonostante il basso tasso di alfabetismo che si registrava in quegli anni in Italia, la stampa giocò (né poteva accadere diversamente) un ruolo fondamentale<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Circoscrivendo la sua indagine all'area piemontese, con particolare riferimento alla città di Torino, Michele Nani sottolinea come la stampa italiana di fine Ottocento non solo sia stata in grado di recuperare il terreno perduto sul piano della costruzione di una cultura coloniale, ma abbia addirittura rafforzato «il segno negativo delle precedenti immagini dell'alterità africana» (Nani, 2005:95) ampliandone la circolazione e mettendole in stretta relazione con il prestigio della nazione.

Opera entrambe della zia Paolina – mentre, di contro, Zizi Ciaramponi si diletta nella pittura di temi tradizionali, o nell'arte di imbalsamare piccoli animali che teneva raccolti nel suo studio, o nell'estrosa ideazione di oggetti utili e disparati – anche le due teste more dovevano con buona probabilità la loro origine a una qualche suggestione, se non letteraria, per lo meno latamente giornalistica o documentaria. Lettrice infaticabile, e per questo distratta nei confronti della nipote<sup>10</sup>, Paolina trascorreva infatti grandissima parte del suo tempo in casa appresso a libri, riviste, giornali, romanzi a puntate che ritagliava pazientemente e conservava<sup>11</sup>. Tra i periodici, oltre alle immancabili riviste per signore, il posto d'onore era riservato all' "Illustrazione Popolare", la cui raccolta sarebbe divenuta, anche per Dolores adolescente, una piccola miniera di informazioni e riferimenti a popoli e culture straniere:

Sopra le sedie, accanto a me, ammonticchiate le vecchie annate rilegate dell' "Illustrazione Popolare", tanto vecchie che in alcune ai margini la carta era ingiallita e anche un po' cenciosa, ma solo con lo sfogliarle, leggevo il mondo. *La rivista abbondava di materiale etnografico, africano e umano soprattutto. Pareva di viaggiare per l'Africa fermandosi ora con una tribù, ora con un'altra.* Ma anche in America si andava, si girava per l'Europa, ci si fermava a Napoli, a Firenze, a Milano [...]. (GPN:666; corsivo mio)

Dal canto loro, le fisionomie degli abitanti e delle abitanti di Treia – oggetto di descrizioni accurate tanto quanto lo erano le cose e i luoghi

---

<sup>10</sup> Come ricorda infatti Prato: «La zia, seduta avanti al suo tavolino da lavoro, continuava a leggere, non s'occupava di me, forse non s'accorgeva neppure che fossi lì; leggeva sempre» (GPN:10).

<sup>11</sup> «Dei giornali vedevo il lavoro che faceva la zia con le forbici nell'amputarli: tagliava una striscia alta un palmo, nel fondo di tutta una pagina e l'appuntava con altre precedentemente tagliate; quando ritagliava quella con la parola "fine", fermava definitivamente il fascio di strisce e come lo permetteva il suo spessore, l'arrotolava, lo legava con una fettuccia per offrirlo in lettura alle conoscenti» (GPN:288).

– difficilmente erano assimilabili *tout court* a una presunta “norma”: quasi sempre un dettaglio – si trattasse dell’altezza modesta di Venanzo Tommasoni, o del viso bello ma «seminato di piccole cicatrici rotonde» (GPN:206) lasciate a Emma Vangoni dal vaiolo, o ancora del seno eccessivamente «gonfio» (GPN:123) sul corpo ben proporzionato della zia Paolina – eccedeva infatti la regola. Di qui l’attenzione di Dolores nell’annotare mentalmente lo scarto: per poi recuperarlo icasticamente nella pagina scritta, a completamento di un lavoro di tessitura non certo disinteressato a rendere, attraverso un elemento esteriore, pure qualche riflesso della grana interiore dei personaggi. Prevedibilmente, rifluivano nel novero dei particolari fuori dell’ordinario anche quei tratti fisici ricalcati, per la piccola osservatrice, sulle *silhouettes* impresse nei fogli dei settimanali illustrati o tra i decori esoticheggianti di casa<sup>12</sup>. Come nei pannelli ricamati dalla zia Paolina, erano soprattutto i capelli, le labbra, la carnagione ad attrarre lo sguardo e a sollecitare l’accostamento, in positivo, ma anche in negativo, all’*imagerie* diffusa attraverso disegni, bozzetti, fotografie dei neri d’Africa. Non infrequenti nel libro, ma senza dubbio meno pregnanti, risultano viceversa taluni cenni riservati a uomini e donne genericamente “scuri/e” o “neri/e”, in cui il colore bruno della pelle e della capigliatura offriva piuttosto un appiglio per rendere al meglio certa malinconica cupezza, certa impenetrabilità, come pure un’evidente perfidia di carattere. Esempari, da un lato, il caso della ragazzina Meschina, nata prematura (dove il nome insolito), destinata a campare poco e male, e per questo «secca e nera come un pruno d’inverno» (GPN:510); dall’altro, quello della detestata Luciola, che, nello sciorinare con beccera arroganza il debito contratto con lei dai Ciaramponi, appariva

---

<sup>12</sup> Un laconico passaggio del romanzo lascia intendere infatti che solo dopo l’infanzia Prato ebbe modo di rilevare il contrasto tra la pelle del palmo e del dorso nei neri, osservandone finalmente *de visu* la fisionomia. Descrivendo infatti le solette fatte a maglia, indispensabili alle povere di Treia per proteggere i piedi dal freddo invernale, la scrittrice annota: «Mi parve la soletta bianca che s’intravedeva, nel movimento del passo, sotto i piedi delle donne infilati nelle ciavatte, il *palmo chiaro delle mani brune dei negri quando lo vidi*» (GPN:193; corsivo mio).

a Dolores «alta, secca, nera, rabbiosa» (GPN:466): «un corpo, una faccia, una voce da arpia» (*ibid.*). Qui, così come altrove, l'insistenza sul "nero" delle sembianze – replicato, al limite, in quello delle vesti: colore del lutto, della sventura, della grettezza e della rinuncia a sé – sembra infatti essere prodotto dalla più genuina tensione formale dell'autrice. Sicché, se gli stereotipi a monte sia dell'immagine della bambina-pruno sia di quella della donna-arpia appaiono legati in larghissima misura alla categoria del femminile, è possibile che facendo leva su quelli Prato intendesse adombrare, con una corposa pennellata, la parabola esistenziale – unica, comunque – di ciascuna delle due donne *anche* in relazione al genere di appartenenza, sullo sfondo di quella «canestra enorme di persone, di paure, di meraviglie» (GPN:173) costituita dal contesto paesano. L'amore della scrittrice per la concretezza della parola, la sua «peculiarissima sensibilità linguistica» (Brevini, 1989:31) – generata, per attrito, dall'interferenza tra il vernacolo treiese, l'italiano parlato dagli zii e l'italiano letterario, «fieramente toscaneggiante» (*ivi*:32) adoperato nel Collegio delle Visitandine dove portò a termine gli studi – trovava del resto un corrispettivo in quella lapidarietà di sguardo, di matrice schiettamente popolare, che cercava e, potendo, fissava in un soprannome o in un attributo l'«essenza dell'individuo» (GPN:180). Quasi un suggello: una proiezione rivelata in un'unica parola o in una stringata formula («nera» o «arpia», come «tappo», «incitoso», «ciuchetto», «scioperato» ecc.<sup>13</sup>) che era frutto della singolare circostanza per cui «sono gli altri a vederci vivere, non siamo noi» (GPN:180).

È sempre e comunque il desiderio di concretezza linguistica a motivare il riferimento – esplicito, circoscritto a un aspetto o complessivo, sebbene regolarmente mediato dai topoi circolanti

---

<sup>13</sup> Con rara capacità espressiva, scrive Prato: «Tappo era il sor Venanzo Tommasoni. Noi dicevamo basso, però *tappo schiacciava di più*» (GPN:183; corsivo mio). «Incitoso, incitosa, era più di antipatico; era antipatia con un pizzico di acido velenoso» (GPN:181). «Ciuchetto» (*ibid.*) stava invece per bambino piccolo, mentre «scioperato» era facile sinonimo «di uno che lavorava poco e malvolentieri» (GPN:183).

all'epoca della narrazione – alla figura del corpo, ai lineamenti dei «mori». In *Giù la piazza non c'è nessuno* si va così dal rapido cenno alla pelle “bronzea”, che segnalava blandamente l'appartenza etnica delle due «Moscette»<sup>14</sup> compagne di scuola di Dolores: «viso tondo e bronzeo una: scura anche lei, ma viso cavallino, riso bianco e sfacciato l'altra» (GPN:557); dalla inusitata, affascinante mescolanza di tratti dei Petrocchi: «pallidi e mori, facce ovali con labbra grosse. C'era in quei volti dell'arabo, dell'ebraico, del zingaresco mescolato col bruno del mulatto» (GPN:492); alla scultorea, allusiva, e tuttavia concisa descrizione di una treiese in vista: «Di lì usciva la signora Elvira matrigna di due ragazze e madre di due maschi, nera di pelle come una mulatta, di mulatta aveva anche la bocca carnosa» (GPN:512); fino al parallelo tra le ciocche artatamente arricciate delle bambine e le capigliature delle donne africane: «Tolti i diavoletti i capelli erano più che ricci, arruffati. Sotto i veli bianchi delle comunicande si vedevano teste crespe come quelle delle negre» (GPN:442).

«Nera di vestito e di pelle, con grosse labbra da negra» sicchè «pareva che avesse una sua radice nell'Africa» (GPN:78): tale si presentava a Dolores anche la matriarca della famiglia Tommasoni, la signora Orsola, parente alla lontana dei Ciaramponi. Dura e «arroccata come una castellana» (GPN:77), e quindi incapace della minima affabilità di modi e di contegno, Orsola Tommasoni non rientrava certo nel gruppo di treiesi a cui Dolores guardava con simpatia o con ammirazione. Lo rivela la prima descrizione, in cui la terna vestito/pelle/labbra mette a fuoco da subito, senza troppi peli sulla lingua, i caratteri destinati in seguito a essere rimarcati con

---

<sup>14</sup> Stando alle notizie raccolte da Giorgio Zampa per il tramite di Alberto Meriggi e pubblicate nel *Glossario* (GPN:696) in appendice all'edizione integrale del romanzo, i «Mòsci» erano «“zingari” (o forse, profughi della fascia costiera jugoslava)» che, stanziatisi a Treia nel quartiere dell'Onglavina, erano rimasti per lungo tempo isolati e restii a integrarsi alla popolazione locale. Come spiega anche Prato, «Quella gente era un mistero. [...] Di dove venissero, che cosa facessero, che magia praticassero non so, certo erano una razza a sé. C'era chi diceva che facessero le fatture, che di notte rubassero, che a buio ogni tanto bucassero la pancia a qualcuno. Dicevano, ma non era mai né ieri, né oggi chissà quando» (GPN:628).

ancor maggiore antipatia: «quella grande signora tutta nera pelle e vestito, con le grosse labbra da negra, altera e chiusa come una divinità ostile, quella che ci snobbava nei rari incontri per le strade del paese facendo solo un lieve cenno del capo senza sorriso» (GPN:348), scriverà infatti Prato a prefigurare le ragioni della sua avversione. Rincarando infine la dose in un terzo e ultimo cameo: che, nello sforzo di svilire del tutto – attraverso l'immagine fisica – la statura intellettuale e morale della “domina”, costituisce in realtà uno dei passaggi meno felici del libro. «Avevo sempre avvertito quanto la signora Orsola fosse seccata d'essere una Ciaramponi [...] perché la rendeva cugina degli zii» (GPN:616). Da qui la riduzione della matriarca a uno degli stereotipi razziali più invalsi e crudi – «alta, bruna, severa, una faccia che metterle gli anelloni alle orecchie o anche al naso, poteva fare altra razza» (*ibid.*) – anche in tempi in cui non vigeva certo il concetto di “politicamente corretto”. In ragione di un luogo comune altamente spregiativo, e abbondantemente conosciuto e adoperato a Treia – «“È un zulù”, con questo [i treiesi] dicevano tutto intorno al grado estremo di maleducato comportamento» (GPN:183) – Orsola Tommasoni aveva finito in buona sostanza per incarnare, agli occhi della “respinta” Dolores, il prototipo di quella categoria<sup>15</sup>.

Altra donna «nera, alta, ossuta» (GPN:109) era pure la signora Amalia Testa, abitante di fronte alla Casa del Beneficio con i due figli, uno dei quali sacerdote. «Tanto neri erano di carnagione e di capelli madre e figli, che le loro età si confondevano», si legge nel romanzo; e, di seguito: «il prete aveva anche le labbra da moro» (*ibid.*). Nessuna simpatia, è evidente, nemmeno qui. Certo, Amalia era malata al punto di proiettare l'ombra del proprio destino di sofferenza

---

<sup>15</sup> Nella prima edizione di *Giù la piazza non c'è nessuno*, Ginzburg ha tagliato sia la sequenza di pagine comprendente la prima descrizione di Orsola Tommasoni (corrispondenti a GPN:76-81) sia quella comprendente la terza (GPN:602-627). Ha mantenuto invece la sequenza in cui è incluso il secondo ritratto della donna, grosso modo invariato se si eccettua l'eliminazione della formula «senza sorriso» (Prato, 1980:154). Nel complesso dunque, data l'ampiezza dei segmenti testuali soppressi, l'espunzione al loro interno dei due cammei non sembra imputabile a ragioni etiche.

sui due figli, sulla propria casa – nota per questo come «Casa del Cancro» (GPN:198) – e perfino sulla strada su cui affacciavano le sue finestre. La condizione limite tra la vita e la morte nella quale la malattia l’aveva fisicamente e socialmente fatta scivolare era insomma paragonabile a quella della “nera” Meschina, le tonalità scure stando a simboleggiare, ancora una volta, l’idea di distanza/marginalità/diversità di un soggetto *altro*: incluso, sì, ma “con riserva” nella quotidianità dell’orizzonte cittadino, e a questo legato secondo un patto implicito di “appartenza *sui generis*”, per dir così. Sennonché, procedendo nella lettura del romanzo, è proprio l’insistenza su pochi dettagli fisici a orientare l’interpretazione. Morta Amalia, e gradualmente stemperatosi il suo ricordo – eccetto che nelle urla, di cui era ancora «risonante» (GPN:543) la casa – le si sostituisce, con formula non benevola, l’immagine del figlio «don Ruggero, faccia da africano» (GPN:338): definito ancora, parecchie pagine oltre, «don Ruggero, il prete con la faccia da moro» (GPN:542). Di quell’uomo, che aveva preso a frequentare la casa dei Ciaramponi dopo la partenza dello zio Domenico per l’Argentina, Prato non poteva del resto conservare un ricordo sereno, trattandosi del sacerdote a cui la curia aveva accordato l’usufrutto della Casa del Beneficio in cui, fino a quel momento, Zizi, Paolina e Dolores avevano vissuto. Ricomporre le fattezze a memoria significava quindi riunire insieme i tasselli di quella che, a tutti gli effetti, era stata vissuta dalla ragazzina come una sorta di nuova “cacciata dall’Eden” originario<sup>16</sup>: l’ennesimo episodio di incolpevole esclusione e di allontanamento, passo d’avvio del processo che avrebbe segnato di lì a qualche anno, anche per lei, la «fine dell’innocenza, e conseguentemente l’ingresso traumatico nella sfera della morale e della storia» (Zatti, 2007:314):

---

<sup>16</sup> Secondo Zatti (2007:314-315) il mito cristiano della caduta e dell’allontanamento dal Paradiso terrestre torna di frequente tra gli schemi impiegati sia nell’organizzazione sia nell’interpretazione del racconto d’infanzia e, più in generale, di quella sorta di morte simbolica vissuta al momento del passaggio dall’età infantile all’adolescenza.

Solo adesso valuto il pianto disperato della zia quando arrivammo al punto che bisognava uscire da quella casa. Era riuscita a tanto procrastinare che forse aveva creduto di farcela. Non ce l'aveva fatta. "Una camera sola, di sopra" chiese. Niente. Bisognava uscire. Arrivò quel giorno e lei venne meno. Tanta gente intorno, c'era anche *don Ruggero nero come un demonio*. Pallore cadaverico quando la misero in piedi e l'avviarono all'uscita. Don Ruggero l'aiutava a uscire, in realtà la cacciava sostenendola. Quante scenate aveva fatto il prete prima di quel giorno; ma che voleva la zia, lui ci dava la sua casa! [...] Ci dava la sua, piccola, brutta, plebea casa ed era frenetico per avere la nostra. Toccava a lui; il Beneficio era passato sulle sue spalle con la cappa di coniglio grigio. (GPN:543; corsivo mio)

Di fronte alle iterate richieste di don Ruggero – che, in cambio della Casa del Beneficio, avrebbe lasciato ai Ciaramponi proprio la famigerata Casa del Cancro – non c'era, né avrebbe potuto esserci, alcuna via di fuga. Per tornare all'*incipit* della storia di Dolores, non ci sarebbe stato – stavolta – nessun tavolo sotto cui nascondersi/*ri*-nascere. Nessun approdo inaspettato. Nessuna improvvisata *Wunderkammer* punteggiata di lineamenti esotici e di occhi di «mori» disposti, di nuovo, ad accogliere/*rispecchiare*/*stupire* la piccola fuggiasca. Piuttosto, il loro opposto: e cioè un prete «nero come un demonio» (GPN:543) e lo sgradevole ingombro di un libro per bambini regalato dal religioso a Dolores per accelerare il trasloco. Paura, dunque, e l'azzeramento di qualunque barlume di meraviglia: il rovesciamento di quello che era stato il movimento d'inizio della narrazione, tutt'al più, lasciava dietro di sé un banale, odioso «volumone» (*ibid.*) in cui stavano rilegati insieme «tutti i Giannetti e Giannettini del Collodi e del Dossi» (*ibid.*) e un senso di perdita – la perdita dell'ambiente amato, necessario, luogo della *nascita ideale* – che niente e nessuno avrebbero potuto colmare.

Presenza tanto anomala nel paese da paragonarsi alla «spina» (GPN:4) non assorbita dal corpo in cui era «conficcata» (*ibid.*), e per questo costretta a fare i conti con un isolamento e una diversità continuamente marcati – «io ero sola e diversa; stavo in disparte» (GPN:232) – Dolores aveva ripreso il topos negativo, e spregiativamente distanziante, dell'indigeno brutto, rozzo, crudele, per rigettarlo sulle fisionomie di Orsola Tommasoni e di don Ruggero. Simbolicamente, aveva insomma risposto con un moto repulsivo a un comportamento e a un evento che di fatto configuravano un rinnovato rifiuto verso di lei e, soprattutto, verso i fratelli Ciaramponi, suo nucleo familiare adottivo. E d'altro canto, proprio il destino di *borderline* che le era stato riservato, composto com'era da una sequenza di accoglienze e di sradicamenti, se ammetteva reazioni e ricuse così ostinate e nette, autorizzava anche altrettanto netti meccanismi proiettivi, tanto più nei confronti di soggetti deboli, emarginati, soli, che portavano in qualche modo impressi i segni di una diversità anche etnica. Figlia di una donna dai capelli folti e neri, e dalla pelle – guarda caso – scura, Dolores aveva appreso assai presto che il retaggio della sua nascita biologica non comprendeva soltanto la mancanza di un senso durevole di appartenenza alla famiglia, al gruppo, alla città di origine: a quello si sommarono infatti, oltre a talune peculiarità caratteriali, i tratti somatici che replicavano quelli della madre. Pur avendola vista poche volte senza per altro ricordarne molto<sup>17</sup>, aveva capito che il colore bruno della carnagione passava comunemente per un «marchio di bruttezza» (GPN:113). Sicché, bruna a sua volta, si era come abituata al rumore di fondo che accompagnava certe conversazioni femminili: «quella pelle scura mi veniva indirettamente rinfacciata come un segno indelebile di brutto ereditario. Osservavo la pelle bianca della

---

<sup>17</sup> «Per me nella sala da pranzo c'era una signora in piedi dietro una valigia aperta posta in terra; gonna grigia, camicetta bianca; i capelli neri facevano alto volume sul sommo della testa e ricadevano in boccoli sulla nuca. [...] Tutto sfocato, solo i capelli un poco meno [...]. Il volto inesistente. Dicevano che fosse bellissimo» (GPN:24-25).

zia e mi pareva brutta lo stesso» (*ibid.*). Poco importava che l'incarnato olivastro richiamasse, per analogia, quello della "nera" Madonna di Loreto, il cui culto era assai vivo nelle Marche e in casa Ciaramponi in modo particolare, per aver protetto la piccola nei primissimi mesi della permanenza a Treia<sup>18</sup>. Per quanto affettuosamente, finanche lo zio Domenico aveva infatti ironizzato in qualche modo sopra al presunto "difetto" della nipotina: «C'era Zizi in cucina, lustrava i lumi; Eugenia disse: "Perché lei è bella!". Indirettamente lo diceva a me, Zizi aggiunse: "Bella, come il cul della padella"» (GPN:94). E la padella, utensile che pure a Dolores ispirava grandissima simpatia, «non era mica brutta, nera sì, brutta no» (*ibid.*).

Il contrasto tra l'aspetto di Dolores e quello della zia – «La zia aveva il collo lungo; io corto. Lei aveva la fronte alta e bianca; io bassa e scura. Lei era tutta bianca, io tutta bruna» (GPN:259) – di per sé bastava a denunciare, a un osservatore ignaro, come la ragazzina fosse finita "per caso" dai due lontani parenti. Eppure a Treia la sua non era una situazione del tutto isolata. In pieno centro del paese, infatti, nella dimora dei Patrignani, famiglia di antica nobiltà pur se decaduta, viveva Irene, la bambina nata dal matrimonio tra l'ingegner Flaminio e la bella Elvira la Moscia, discendente di quegli impenetrabili Mosci di Ojolina che, per via delle loro radici etniche, erano malvisti pressoché ovunque. Presa in casa dai nonni «perché era pur sempre una Patrignani» (GPN:629), la piccola concentrava tutti insieme nel viso i tratti distintivi del gruppo di nascita della madre: «occhi neri, stretti, lunghi, tra le palpebre socchiuse una riga come una sottolineatura; bocca larga, labbra sporgenti, capelli crespi»

---

<sup>18</sup> Secondo il racconto della zia Paolina, puntualmente ripreso nel romanzo, da bambina Dolores «non mangiava, deperiva, la coda del cane bastava per buttarla a terra» (GPN:18). Donde la decisione della donna di prendere la piccola e portarla al Santuario di Loreto per chiedere la grazia: «la distesi sulla predella dell'altare, dissi alla Madonna: Vergine Santa, eccola, o la guarisci o te la riprendi. Uscita di chiesa sento che mi dice: ho fame. Ma quando mai aveva avuto fame?» (*ibid.*). In ringraziamento, ogni anno i Ciaramponi tornavano con la ragazzina in visita in quei luoghi. L'episodio è ampiamente elaborato nell'*incipit* del romanzo inedito *E lui che c'entra?*, presentato da Prato nel 1949 al "Premio Taranto", e attualmente conservato, in forma dattiloscritta, tra le carte della scrittrice presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti.

(*ibid.*). Talmente riconoscibile era anzi la presenza di quei caratteri forestieri, che vederla alla finestra di una casa patrizia del luogo «era sempre una cosa curiosa» (*ibid.*). Poteva comunque dare l'idea di una bambina fortunata: non agli occhi di Dolores, però, che, per averlo scontato su di sé, intuiva quali pregiudizi, quali forme più o meno sottili di rifiuto potesse nascondere il suo stato. «Non so se [Irene] s'accorse mai di quello che io m'accorgevo: *essa era amata a pezzi, non tutta intera*» (*ibid.*; corsivo mio), scrive infatti nel libro: sottolineando come fossero soprattutto le tracce della somiglianza con la madre a imbarazzare, a inibire i parenti: «La sua faccia in casa non l'amava nessuno; era un manifesto di vergogna; ma il resto del suo corpo l'amavano, era pur sempre la figlia di uno di loro anche se si era contaminato. Essi amavano soprattutto il cuore di quella bambina perché dicevano che era buona, ma odiavano la sua voce rauca» (*ibid.*). Tra trasporto e ripulsa, tra accettazione e rimozione, anche la parabola di Irene si inscriveva quindi in un orizzonte di isolamento e diversità ribaditi di continuo: finendo, come era capitato a Dolores, tra coloro che per ragioni disparate conducevano un'esistenza "con riserva" all'interno della comunità. Se i tratti marcati di Elvira rinnovavano in quelli della figlia il ricordo della vita "al margine" condotta dai Mosci, la pelle scura, detestata, di Maria Prato, una volta ereditata dalla figlia non soltanto era sinonimo di bruttezza o di alterità (al limite, quella legata alle presunte radici ebraiche della donna); ma sembrava piuttosto esibire quella «macchia» (GPN:71) che era a monte della nascita di Dolores, e che ne aveva segnato fin dall'inizio la biografia come la storia «di una discriminazione, di una diversità» (Brevini, 1989:15).

## **Bibliografia**

- Benveniste, E.            2009        Della soggettività nel linguaggio (1958). In Fabbri, P. (ed.) *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*. Milano:

- Bruno Mondadori:111-118.
- Brevini, F. 1989 *L'innamorata dei nomi. L'opera autobiografica di Dolores Prato*. Treia: Città di Treia.
- Frontaloni, E. 2009 Notizia sull'autrice e sul testo. In Prato, D. *Giù la piazza non c'è nessuno*. Macerata: Quodlibet: XXIII-XXXVI.
- Nani, M. 2005 *Ai confini della nazione. Stampa e razzismo nell'Italia difine Ottocento*. Roma, Carocci.
- Orlando, F. 1994 *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi.
- Prato, D. 1980 *Giù la piazza non c'è nessuno*. Torino, Einaudi.
- Ead.* 2009 *Giù la piazza non c'è nessuno*. Macerata: Quodlibet.
- Veschi, G. 2008 La poetica dello spazio nell'opera di Dolores Prato. In Cretella, C. - Lorenzetti, S. (edd.) *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano. Sibilla Aleramo – Natalia Ginzburg– Dolores Prato - Joyce Lussu*. Firenze: Cesati:79-91.
- Winnicott, D. 1974 La funzione di specchio della madre e della famiglia nello sviluppo infantile (1967). In *Id., Gioco e realtà*. Roma: Armando:189-200.
- Zatti, S. 2007 Raccontare la propria infanzia. In Orlando, F. *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*. Pisa: Pacini:273-329.