



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Tra Storia e memoria. La “Trilogia” di Giacoma Limentani e l’autobiografia in musica.

Relatore
Prof. ssa Elisabetta Selmi

Laureanda
Valentina Bernardi
n° matr.1109308 / LMFIM

Anno Accademico 2016 / 2017

SOMMARIO

INTRODUZIONE	3
.....	
Capitolo Primo	
I LABIRINTI DELLA MEMORIA	
1.1. Dal «museo di minutaglie» ad Auschwitz	5
.....	
Capitolo Secondo	
RACCONTARSI ATTRAVERSO PAROLE E MUSICA	
2.1 Modalità narrative in Giacomina Limentani	23
2.2 Canzoni fra Storia e memoria	36
.....	
Capitolo Terzo	
IL CAMMINO DI GIACOMA VERSO LA LIBERAZIONE: “I’M BEGINNING TO SEE THE LIGHT	
3.1 Canzoni fra Storia e memoria nella seconda parte dell’ autobiografia musicale	101
.....	
CONCLUSIONI	111
.....	
APPENDICE I	117
APPENDICE II	145
.....	
BIBLIOGRAFIA	165
SITOGRAFIA	167

INTRODUZIONE

La letteratura e la musica sono sempre state parte di me, fin da quando ero bambina. Ricordo infatti con molta gioia e anche un pizzico di nostalgia il modo in cui giravo incuriosita tra gli scaffali delle librerie o delle biblioteche alla ricerca di un titolo che potesse attirare la mia attenzione o l'abitudine – che conservo tutt'ora – di annusare il profumo delle pagine dei libri, rito che si rivelava fondamentale nella scelta delle mie letture.

Nello stesso periodo in cui mi dilettaivo a leggere di storie fantasiose è avvenuto il mio incontro con la musica, in particolare con il pianoforte; un amore ancora vivo nato soprattutto grazie a quella maestra che per prima mi ha insegnato che nei suoni dei tasti bianchi e neri si poteva cercare la felicità.

La passione per la letteratura e la musica mi ha spinto a portare avanti due percorsi di formazione paralleli: da un lato la scelta di iscrivermi alla facoltà di Lettere, dall'altro l'approfondimento degli studi musicali al Conservatorio.

Queste due dimensioni, costantemente in relazione dentro di me, hanno trovato la possibilità di esprimersi in questa tesi attraverso la lettura della *Trilogia* e l'ascolto dell'autobiografia in musica di Giacomina Limentani, autrice affrontata durante un corso universitario di Letteratura e Studi di Genere tenuto dalla Prof.ssa Adriana Chemello.

Il primo incontro con Giacomina è avvenuto attraverso l'ascolto del repertorio di canzoni che cantano il suo vissuto e le sue memorie. La prima impressione, affidata al vocalico, ha trovato conferma in una scrittura che oltre ad avere un andamento musicale, fa della musica uno dei temi che lega i libri della *Trilogia*.

È nata dunque l'idea di dare voce ad una dimensione fondamentale nella vita di Giacomina, la musica, con l'obiettivo di mettere in luce non solo come questa si riveli un importante strumento di traduzione e ricomprensione di sé ma anche come essa sia fortemente legata alla memoria individuale e collettiva, aspetti indispensabili nella

ricerca della propria identità.

La fase preliminare del mio lavoro, riportata in *Appendice I* e *Appendice II* è consistita nella ricerca, catalogazione e traduzione dei testi delle canzoni che compongono l'intera autobiografia musicale, a cui ho affiancato in alcuni casi sia delle informazioni di carattere strettamente musicale, sia - laddove è stato possibile - gli estratti degli spartiti. Successivamente mi sono dedicata alla stesura del primo capitolo in cui si cerca di sottolineare come il tema della memoria sia connaturato all'uomo e si esprima anche attraverso la letteratura. Il secondo capitolo affronta da un lato le diverse modalità narrative con cui Giacoma racconta se stessa e il suo vissuto, dall'altro analizza il rapporto tra i richiami emotivi innescati dalle singole canzoni e le memorie che Giacoma condivide nella *Trilogia*. Nel terzo capitolo, infine, si analizzano le canzoni legate al periodo in cui, finita la guerra, Giacoma sente il desiderio di incamminarsi verso l'accettazione e la ricomprensione di sé in un nuovo orizzonte di senso, appellandosi non più solo alla musica ma anche al potere della scrittura.

CAPITOLO PRIMO

I LABIRINTI DELLA MEMORIA

1.1 Dal «museo di minutaglie» ad Auschwitz.

Quando si intraprende un percorso di ricerca incentrato sul tema della memoria non è raro provare un certo stupore di fronte alla miriade di informazioni o materiali bibliografici che danno voce alle altrettante prospettive, spesso intrecciate tra loro, con cui questo tema viene affrontato. La complessità e la vastità dell'argomento non impediscono, tuttavia, di provare a tracciare un proprio sentiero interpretativo a patto che si riesca ad isolare il termine memoria nella mente e si cerchi di recuperarne i significati e le funzioni nei diversi momenti storici.

Un'immagine molto suggestiva affiora nelle pagine di *Breve storia del mondo*¹, in cui l'autore immagina che il viaggio nel passato, fatto di ricerche e di domande a chi c'era prima di noi, sia paragonabile a un foglio di carta bianco incendiato che scorre infinitamente più giù, fra i tanti "C'era una volta", illuminando le pareti del pozzo nero della Storia. Quella piccola fiaccola che brilla è proprio l'uomo che attraverso la facoltà del ricordare può cogliere l'opportunità di ricercare le radici del suo essere uomo nel mondo. La funzione della memoria è dunque illuminare il passato, compito che pare svolgere secondo due direzioni parallele ma allo stesso tempo complementari: la prima riguarda strettamente l'individuo; la seconda concerne una dimensione più collettiva, in cui trovano spazio le varie memorie individuali e grazie alla quale è possibile recuperare i valori e le tradizioni che determinano le radici di un popolo, la sua identità culturale e nazionale.

È interessante pensare che la memoria si relazioni con il singolo e con la

¹ E. H. Gombrich, *Breve storia del mondo*, Milano, Salani editore, 2016.

collettività attraverso dei “luoghi di memoria”², materiali e non, che a seconda del contesto storico, della dinamicità della società e delle modalità con cui l’individuo si rapporta a essi, si sono caricati di significati diversi tanto da diventare dei veri e propri simboli, rappresentativi dell’identità nazionale.

Il tentativo di individuare quali siano i luoghi della memoria nella recente storia d’Italia è stato intrapreso da Mario Isnenghi - prendendo spunto dall’opera di Nora – ne *I luoghi della memoria*³, opera che permette di compiere un vero e proprio viaggio spazio – temporale in cui personaggi, date, strutture, eventi, simboli e miti in maniera più o meno attiva costituiscono i segni della memoria collettiva del nostro Paese. Per esempio, si cerca di tratteggiare una fisionomia degli Italiani a partire da alcuni spazi e luoghi di sociabilità come “*Il caffè*” o “*la Piazza*”.

I Caffè sono nati alla fine del 1600 e si sono diffusi in Europa e in Italia lungo tutto il Settecento. Generalmente sono luoghi aperti a tutti i ceti sociali ma soprattutto sono luoghi di incontro e di dibattito politico - culturale della borghesia⁴. In Italia ve ne sono diversi, dislocati nelle principali città: il *Caffè Florian* a Venezia, il *Gambrinus* a Napoli, il *Caffè della Scala* a Milano, il *Pedrocchi* a Padova ecc...

Spesso collocati al centro delle città, si caratterizzano come luoghi di transito rivestiti di un’importanza strategica perché fungono da tramite tra una dimensione di tipo individuale, personale e una di tipo collettivo, una sorta di ponte tra la casa o la famiglia e la piazza. Lo stesso Caffè *Pedrocchi*, denominato “Caffè senza porte”, situato nel centro di Padova evidenzia dal punto di vista architettonico il ruolo di intermediario e di accoglienza svolto dal Caffè: le due logge, una a nord e l’altra a sud, anticamente prive di porte, garantivano libera entrata e uscita in qualsiasi momento del giorno e della

² Espressione coniata dal francese Pierre Nora e titolo dell’omonima opera *Les lieux des mémoires*, Parigi, Ed. Gallimar, 1986.

³ M. Isnenghi, (a cura di), *I luoghi della memoria*, Roma - Bari, Laterza, 1997.

⁴ I caffè si distinsero presto in quattro tipologie: artistico e letterario, il caffè di lusso, il *café-chantant* e il caffè popolare. Cfr. M. Malatesta, *Il caffè e l’osteria*, in *I luoghi della memoria*, M. Isnenghi (a cura di), Roma – Bari, Laterza, vol. 2, p.56.

notte.

Tuttavia, ciò che determina la loro fortuna nel tempo è l'importantissima funzione di aggregazione sociale tanto che si configurano come spazi fisici in grado di accogliere persone e idee di provenienza diversa mettendole in comunicazione tra loro in un clima di svago. Il sistema di sociabilità che si crea al loro interno li rende fortemente rappresentativi dell'identità sociale, culturale e contemporaneamente ne fa la fucina ideale per la formazione delle ideologie e per la nascita dell'opinione pubblica. I caffè milanesi giocano da questo punto di vista un ruolo chiave. È interessante notare che proprio a Milano, a metà del secolo, viene fondata da Pietro Verri la rivista "Il Caffè"⁵, in cui l'espressione del fermento culturale e delle esigenze di rinnovamento dell'epoca viene proposta come il risultato di discussioni avvenute all'interno di un Caffè immaginario.

L'altro luogo emblematico di cui Isnenghi sottolinea il ruolo centrale sia dal punto di vista storico che politico e sociale è la Piazza. Essa è il luogo simbolo dell'incontro, dello scambio, del cambiamento e pare configurarsi come un piccolo microcosmo che rispecchia la stratificazione più ampia della società e delle sue esigenze. Sembra rappresentare il punto d'arrivo nel quale sentimenti individuali si sono espressi in forma collettiva e nella collettività hanno trovato la loro forza e legittimazione.

La Piazza, come la conosciamo oggi, è fin dall'antichità il simbolo della *polis*. Nell'antica Grecia l'*agorà* era un fondamentale spazio politico e di comunicazione. In esso infatti venivano svolte le pratiche commerciali, le ritualità religiose e si metteva in pratica la democrazia perché era proprio in questo luogo che l'Assemblea della *polis* si riuniva per discutere, affidando alla parola la soluzione dei problemi collettivi.

Accanto alla funzione sociale, l'*agorà* greca era un luogo carico di simbolismi

⁵ Rivista pubblicata dal 1764 al 1766 e ispirata al modello inglese dello *Spectator* e a quello francese dell'*Encyclopédie*. Il Caffè è considerata la rivista cardine della spinta riformista dell'Illuminismo proprio per la sua militanza in ambito etico, politico e civile. A partire da questa rivista nasce l'idea dell'intellettuale impegnato, che conduce la propria missione in nome della ragione e della cultura. Cfr. Luperini, Cataldi, Marchiani, Tinacci, *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 2, tomo primo, Firenze, Palumbo editore, 2004, p. 380.

civici, politici e religiosi, fondamentali per la vita della *polis*. Dal punto di vista strettamente topografico, gli elementi più importanti erano il pritaneo cioè il fuoco sacro della città dedicato alla dea Hestia⁶ che caricava l'*agorà* di una valenza quasi mistica e le tombe degli eroi fondatori ai quali era riservato il culto pubblico. Tutto ciò era visibile al singolo e alla collettività, che ritrovava nella memoria del proprio passato le radici storiche e identitarie. Anche le piazze odierne, come ricordano i nomi delle stesse o i monumenti che vi sono collocati, mantengono la funzione di luoghi-simbolo in cui si è condensata la memoria collettiva della società.

Oltre che nei luoghi fisici la memoria collettiva si esprime anche nella letteratura. Emblematiche in tal senso alcune pagine di *Le Confessioni d'un italiano*⁷, in cui Nievo riesce a far dialogare due importanti dimensioni della memoria, quella individuale e quella collettiva:

Per me la memoria fu sempre un libro, e gli oggetti che la richiamano a certi tratti de' suoi annali mi somigliano a quei nastri che si mettono nel libro alle pagine più interessanti. [...] Io mi portai sempre dietro per lunghissimi anni un museo di minutaglie di capelli di sassolini di fiori secchi, di fronzoli, di anelli rotti, di pezzuoli di carta, di vasettini, e perfino d'abiti e di pezzuole da collo che corrispondevano ad altrettanti fatti o frivoli o gravi o soavi o dolorosi, ma per me sempre memorabili della mia vita. Quel museo cresceva sempre, e lo conservava con tanta religione quanta ne dimostrerebbe un antiquario al suo medagliere. Se voi lettori foste vissuti coll'anima mia, io non avrei che a far incidere quella lunga serie di minutaglie e di vecchiumi per tornarvi in mente tutta la storia della mia vita, a mo' dei geroglifici egiziani. Il fatto si è che quei simboli del passato sono nella memoria di un uomo quello che i monumenti cittadini e nazionali nella memoria dei posteri. [...] un popolo che ha grandi monumenti onde ispirarsi non morrà mai del tutto [...].⁸

La prima è attivata da oggetti materiali (capelli, sassolini, fiori secchi, fronzoli, anelli rotti ...), che apparentemente insignificanti, svolgono una funzione importante nel libro della memoria del protagonista: come i segnalibri per la loro forma e il loro colore catturano l'attenzione del lettore, così le minutaglie ricordano a Carlino alcuni eventi

⁶ Secondo la mitologia greca era la dea della casa, del focolare e protettrice di tutte le città della Grecia. Il suo culto era infatti legato al fuoco sacro che ardeva nel pritaneo di ogni città.

⁷ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, Venezia, Marsilio, 2000.

⁸ *Ivi*, p. 117 – 118.

del suo passato e se considerate nell'insieme simboleggiano la sua intera vita. Ecco perché egli si pone nei confronti di tali oggetti con un atteggiamento di religiosità tale per cui essi costituiscono da un lato il *sacrario domestico*⁹ della memoria di Carlino e dall'altro il *museo*¹⁰. L'esercizio della memoria, che consiste nel variare continuamente la disposizione delle rimembranze e che egli pratica costantemente, rispettando la propria indole, implica che il rapporto con il museo delle minutaglie non sia statico: Nievo fa in modo che Carlino si relazioni ad esso in maniera sempre diversa e nuova. Il titolo stesso del romanzo, *Confessioni*, è già sintomo di una modalità piuttosto soggettiva e dinamica di rapportarsi al passato e agli eventi che l'hanno determinato. La memoria acquista così una carica fortemente attualizzante.

La necessità di mantenere vivo nel tempo il dialogo con la posterità è prerogativa anche della memoria collettiva che si avvale di monumenti, ossia di entità concrete, dalle quali partire per costruire l'identità sociale e culturale di una nazione. È proprio la funzione vitale della memoria collettiva per la costituzione dell'identità nazionale che permette di reinterpretare la figura del protagonista. Nievo, rendendo consapevole il suo personaggio che il bene dei molti è superiore a quello del singolo, fa in modo che il suo percorso individuale rispecchi il processo di formazione dell'identità del cittadino e della nazione italiana. La memoria acquista così un valore molto prezioso, paragonabile ad un tesoro che si accumula nel tempo, perché essa risponde prima di tutto ad un fine educativo cioè formare la coscienza degli italiani.

Memoria individuale e memoria collettiva appaiono sì come due percorsi paralleli in dialogo tra loro, come testimonia il paragone tra il museo di minutaglie di Carlino e i monumenti per la nazione o il fatto che le tappe della crescita umana e sentimentale del protagonista sono concomitanti alla formazione politica e culturale della nazione, ma il secondo risulta fortemente dominante: sono i *tempi* che coinvolgono e influenzano il protagonista, la sua morale e la sua esperienza.

La vicenda di Carlino è centrale nel romanzo perché ripropone, sulla scia dei

⁹ *Ivi*, p.119.

¹⁰ *Ivi*, p. 118.

valori trasmessi dal Romanticismo¹¹, l'importanza dell'individualità ma contemporaneamente essa si caratterizza come «*esemplare di quelle innumerevoli sorti individuali [...] che composero la gran sorte nazionale italiana*»¹². Le sue memorie sono parte di un sistema più ampio e collettivo, hanno senso solo se rapportate a esso e se sono in grado di sopravvivere nel futuro, come lo stesso protagonista afferma nell'*incipit* del romanzo:

Io nacqui veneziano ai 18 Ottobre del 1775, giorno dell'Evangelista San Luca; e morirò per la grazia di Dio Italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo. Ecco la morale della mia vita. E siccome questa morale non fui io ma i tempi che l'hanno fatta, così mi venne in mente, che descrivere ingenuamente quest'azione dei tempi sopra la vita d'un uomo potesse recare utilità a coloro, che da altri tempi son destinati a sentire le conseguenze meno imperfette di quei primi influssi attuati.¹³

Oltre ai monumenti Nievo nomina anche i sepolcri come veicolo di trasmissione della memoria e il richiamo a Foscolo, sorta di profeta dei sentimenti e valori necessari a determinare l'unità d'Italia, è evidente, tanto che Nievo lo cita esplicitamente nelle pagine del suo romanzo. Per l'autore *Dei Sepolcri*¹⁴ il luogo - simbolo della memoria è un oggetto materiale: il sepolcro. Esso è, da un lato, luogo della memoria individuale ed è utile ai vivi perché permette loro, attraverso una *corrispondenza d'amorosi sensi*¹⁵, di rievocare il defunto e di alimentare, nell'illusione, il reciproco legame, che viene ad

¹¹ Il Romanticismo in Italia si sviluppa con caratteri propri rispetto agli altri Paesi europei, che gli conferiscono da un lato una prospettiva di stampo civile e patriottico che si intreccia con il processo risorgimentale e dall'altro la tendenza a conciliare alcuni temi derivati dalla tradizione illuminista con le nuove posizioni. I temi principali del Romanticismo sono la rivalutazione della fantasia, del sentimento, della passione, del gesto eroico fatto dall'individuo per affermare se stesso e la propria individualità. Accanto alla dimensione del sé si trova l'esaltazione della patria e della nazione come entità formate da persone che condividono gli stessi valori e l'idea della Storia come ambito fondamentale per la costituzione dell'identità di un popolo e come terreno sul quale ogni epoca storica può trovare le proprie radici ricercandole nelle epoche precedenti. Cfr. R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, V. Tinacci, *La scrittura e l'interpretazione*, vol.2, tomo 2, Firenze, Palumbo & C. Editore, 2004, pp. 27 – 32.

¹² I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 4

¹³ *Ivi*, p. 3.

¹⁴ O. Antognoni (a cura di), *Ugo Foscolo. Liriche scelte*, commento di S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 55 – 89.

¹⁵ *Ivi*, v. 29.

acquisire una natura del tutto particolare e soggettiva, quasi divina¹⁶. Dall'altro lato i sepolcri costituiscono i luoghi della memoria collettiva dal momento che il culto dei morti, tramandatosi di generazione in generazione, fin dall'antichità, sotto forme diverse, fa in modo che il sepolcro rappresenti non solo il simbolo del progresso civile della comunità ma che sia anche testimonianza dell'esemplarità delle glorie, delle imprese passate e di una commemorazione, che conservando una dimensione di sacralità, spinge i vivi a dialogare con i defunti e a interrogarli¹⁷. Perciò, la memoria collettiva per essere efficace ha bisogno di oggetti materiali o spazi fisici che la rappresentino ma anche di figure esemplari da ricordare e celebrare, affinché possano far rinascere negli uomini virtuosi il sentimento patriottico alla base della costituzione di un'identità nazionale.

Un ruolo importante è giocato dalla poesia che ha il compito di enfatizzare il potere civilizzatore della memoria. Foscolo nella sezione centrale del *carne* dedica versi indimenticabili alle tombe dei Grandi erette nella basilica di Santa Croce a Firenze: uomini illustri come Machiavelli¹⁸, Michelangelo, Galileo, Petrarca, Dante e Alfieri hanno rappresentato l'eccellenza italiana e Foscolo è riuscito ad attualizzarne la memoria, rendendoli più vicini alla sensibilità della collettività e al momento storico degli anni a cavallo tra la fine della rivoluzione francese e la restaurazione¹⁹. Proprio dalla memoria del passato che questi esempi tramandano e dalla forza morale e civile che essi esprimono deve partire il riscatto del popolo italiano prima ancora socio-culturale, attraverso la riscoperta della grandezza italiana, che politico.

È interessante notare che l'idea di Patria maturata nel Risorgimento trova le sue radici nell'Illuminismo, periodo in cui si considera l'amore per la patria come amore per la libertà e per il bene comune, comportando un certo attivismo, nella letteratura ma non

¹⁶ *Ivi*, vv. 22 – 40, pp. 60 – 62.

¹⁷ *Ivi*, vv. 91 – 103, pp. 67 – 69.

¹⁸ Foscolo ne propone una lettura particolare, derivata dalla linea interpretativa promossa da Rousseau e Alfieri, secondo la quale Machiavelli, indicando le conseguenze negative di un potere tirannico, avrebbe sperato in una maggiore consapevolezza del popolo e in un suo riscatto. Cfr. P. Di Sacco, *Mappe di Letteratura*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2011, p. 296.

¹⁹ *Ivi*, vv. 151 – 197, pp. 73 – 80.

solo. L'intellettuale - scienziato lascia il posto all'intellettuale libero, partecipe della società e della politica e che ha la funzione di trasmettere il sentimento per la patria e le virtù. D'altra parte, dopo la Rivoluzione Francese si sente la necessità di fissare delle date simboliche in cui la collettività possa riconoscersi e cominciano a sorgere i primi archivi e biblioteche, luoghi atti alla conservazione della memoria collettiva e che all'epoca di Foscolo, in Italia, tendono ad essere dimenticati, tanto che essi pur avendo libri di ogni genere sono sprovvisti di una storia italiana.

A ciò si lega l'appello foscoliano “*O italiani io vi esorto alle storie [...] io vi esorto alle storie*”²⁰, contenuto nella celebre prolusione all'università di Pavia²¹, attraverso il quale egli invita gli italiani a riscoprire i luoghi della memoria, a tramandare la memoria del passato e di chi ha reso grande l'Italia, senza dimenticare che l'esortazione alle storie riguarda anche il presente, perché il “fare memoria” è tutto teso alla posterità. Nella realizzazione di questo progetto la letteratura sembra lo strumento più adatto:

Ufficio dunque delle arti letterarie dev'essere e di rianimare il sentimento e l'uso delle passioni, e di abbellire le opinioni giovevoli alla civile concordia, e di snudare con generoso coraggio l'abuso o la deformità di tante altre che, adulando l'arbitrio de' pochi o la licenza della moltitudine, roderebbero i nodi sociali e abbandonerebbero gli Stati al terror del carnefice, alla congiura degli arditi, alle gare cruente degli ambiziosi e alla invasione degli stranieri.²²

Se, come scrive Foscolo, la natura “*destinò [le lettere] ministre delle immagini, degli*

²⁰https://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/foscolo/dell_origine_e_dell_ufficio_della_letteratura_etc/pdf/dell_o_p.pdf.

²¹ Dopo essersi temporaneamente ritirato dagli impegni militari, Foscolo ottenne la cattedra di Eloquenza all'Università di Pavia senza aver partecipato ad un concorso. La nomina avvenne nel 1808 “per chiara fama”. Purtroppo la cattedra venne soppressa non molto tempo dopo a causa della riforma francese sull'istruzione. Tuttavia, Foscolo decise di tenere comunque un ciclo di lezioni inaugurandole, a gennaio del 1809, con la prolusione *Dell'origine e dell'Ufficio della letteratura*. Cfr. A. Mantovani, *Foscolo Professore a Pavia. Esortazione alla storia dell'Università*, intervento pronunciato il 26 gennaio 2009 in occasione del secondo centenario della prolusione originale avvenuta il 22 gennaio 1809 in www.unipv.eu/site/home/area-stampa/documento2989.html.

²² https://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/foscolo/dell_origine_e_dell_ufficio_della_letteratura_etc/pdf/dell_o_p.pdf, pp. 9 – 10.

affetti e della ragione”²³ allora significa che esse da un lato non esistono fine a se stesse ma devono essere in grado di esprimere i sentimenti e le passioni umane ed essere attive nel diffondere i valori civili. Memoria e letteratura sono gli strumenti più idonei nel guidare gli Italiani a riconoscersi nelle ricchezze culturali che il Paese già possiede e che hanno bisogno di essere valorizzate.

Rispetto al secolo precedente il Novecento segna un cambio di prospettiva molto forte dal punto di vista storico - politico. È il secolo dei nazionalismi, delle guerre mondiali, delle sperimentazioni atomiche. Senza dubbio la pagina più tragica è quella legata alla vicenda degli ebrei: per mezzo di un complesso meccanismo messo in atto dalla Germania, che coinvolgeva diversi apparati statali fino alla popolazione, e replicato nei Paesi alleati, tra cui l’Italia, a partire dal 1933 essi vengono ghettizzati e successivamente deportati nei campi di sterminio per essere annientati²⁴.

Luogo centrale della memoria del Novecento è Auschwitz, simbolo della memoria della Shoah, tragedia che ha segnato una cesura profonda anche per quanto riguarda le modalità di trasmissione della memoria. Nell’immediato dopoguerra i racconti di quanto è accaduto sono esigui perché manca un linguaggio consono a descrivere la natura di ciò che si è visto. L’impossibilità di raccontare l’indicibile si riflette pure nella diversa terminologia adottata per definire lo sterminio: Olocausto, soluzione finale, Shoah ... Tuttavia, a partire dagli anni ’60 le testimonianze diventano più numerose, ma a differenza di quanto accadeva nel secolo precedente, dove la dimensione collettiva della memoria era preponderante e rispondeva ad un intento civile e patriottico, le memorie della Shoah sono memorie singolari, che si servono della scrittura per rispondere ad un bisogno umano di esprimere il proprio vissuto e di condividerlo con gli altri.

Su questo sfondo si colloca l’esperienza di Primo Levi narrata in *Se questo è un*

²³ *Ivi*, p.16.

²⁴ Approssimativamente sono 6 milioni gli ebrei sterminati anche se un recente studio promosso dal Museo dell’Olocausto di Washington rivelerebbe che il numero complessivo è di circa 15 - 20 milioni, tenendo conto di altre minoranze perseguitate dai nazisti (omosessuali, rom, malati di mente, disabili ecc ...) e delle numerose strutture che cooperavano al funzionamento della macchina dello sterminio in Germania e in Europa. Cfr. <http://www.ilgiornale.it/news/cronache/olocausto-studio-choc-rivela-uccisi-15-20-milioni-ebrei-892608.html>.

uomo²⁵. In un contesto, quello del Lager, in cui la condizione umana raggiunge il livello più miserabile e in cui l'uomo si sente privato di ogni cosa emerge in tutta la sua forza il bisogno di memoria, teso al recupero della dignità umana:

[...] siamo arrivati al fondo[...] Nulla più è nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli; se parleremo, non ci ascolteranno, e se ci ascoltassero, non ci capirebbero. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga. [...] Ma consideri ognuno, quanto valore, quanto significato è racchiuso anche nelle più piccole nostre abitudini quotidiane, nei cento oggetti nostri che il più umile mendicante possiede: un fazzoletto, una vecchia lettera, la fotografia di una persona cara. Queste cose sono parte di noi, quasi come membra del nostro corpo; né è pensabile di venirne privati, nel nostro mondo, ché subito ne ritroveremmo altri a sostituire i vecchi, altri oggetti che sono nostri in quanto custodi e suscitatori di memorie nostre.²⁶

La necessità di fare appello alla memoria si esprime nella scrittura. Levi tiene con sé un diario, durante i giorni di internamento, nel quale scrive per dare forma a ciò che non riesce a comunicare: un mondo quasi impossibile da raccontare attraverso il quale “fornire documenti per uno studio pacato su alcuni aspetti dell'animo umano ²⁷”. La letteratura, nelle sue molteplici forme, consente a Levi di lasciare una traccia concreta di sé e del suo vissuto e può diventare un'ancora di salvezza per tutti gli uomini, in virtù dei valori universali che in essa sono contenuti e trasmessi.

Nel capitolo XI, in cui viene evidenziata la funzione della letteratura, Levi rammenta non un'opera qualsiasi, bensì *Il Canto di Ulisse* della commedia dantesca, mentre egli trascorre “un'ora buona nel Lager” trasportando la razione al Kommando con l'amico Pikolo²⁸. Nonostante la debolezza nel ricordare, Levi sente che le famose parole di Ulisse sono rivolte a loro:

²⁵ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2014. Il libro narra l'esperienza di Levi nel campo di concentramento di Auschwitz, a partire dal 1944. Egli si salvò perché il suo lavoro di chimico tornava utile ai nazisti e perché venne deportato tardi, quando cioè il governo tedesco, vista la scarsità di manodopera, decise di allungare la vita media dei prigionieri.

²⁶ *Ivi*, p.19.

²⁷ *Ivi*, Prefazione, p. 3.

²⁸ *Ivi*, p. 109 – 112.

Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti, ²⁹
Ma per seguir virtute e conoscenza.

La memoria di questi versi ha una funzione salvifica: ricostruire i versi del canto significa per Levi recuperare la propria dignità e umanità e soprattutto resistere alla regressione indotta dai tedeschi, che hanno privato i prigionieri di tutto, anche della dignità – e in questo sta l'essenza più profonda del loro programma di annientamento - ma non della capacità di ricordare. Levi usa i versi dell'*Inferno* dantesco perché è l'unico linguaggio che si avvicina alla sua realtà, di per sé inesprimibile e perché attraverso Dante egli riesce a rendere testimonianza della sua esperienza e ad avere una rinnovata consapevolezza della sua identità di uomo e di italiano.

All'interno del Lager la memoria della letteratura ha un'ulteriore funzione e cioè creare comunicazione laddove regna una confusione di lingue e le relazioni sono ridotte al minimo e spesso con lo scopo di stabilire i ruoli di forza. Levi sente la necessità di mettersi in relazione con l'altro: egli traduce i versi di Dante a Pikolo per condividere con lui il messaggio di incoraggiamento alla resistenza e renderlo edotto di quale sarà la loro fine. Il dovere morale della traduzione, per condividere un messaggio e persuadere gli altri della forza dello stesso, rimanda alla *picciola orazion*³⁰ di Ulisse e per estensione all'urgenza di raccontare il proprio Inferno e di tramandarne la memoria ai posteri.

Nonostante l'ampia risonanza dell'opera di Levi e il contributo di altre testimonianze preziose per la conoscenza del mondo concentrazionario, soltanto dopo la fine della guerra fredda, visto il numero cospicuo di testimonianze, i governi hanno sentito il dovere di dare un carattere istituzionale al ricordo della Shoah attraverso la messa in risalto del valore etico e morale, nonché didascalico della memoria, affinché certi avvenimenti non accadano più in futuro. Al giorno d'oggi è impensabile parlare di

²⁹ *Ivi*, p. 110.

³⁰ A. Dante, *La divina Commedia, Inferno, XXVI*, v. 122, in www.liberliber.it.

memoria storica o collettiva senza fare riferimento alla *Giornata della Memoria* o ad altre date che il calendario annovera. In Italia, per esempio, essa viene istituita nel 2000 con la legge 211.³¹

Il problema è che, nonostante il proliferare di queste istituzionalizzazioni ed eventi ad esse collegati, rispetto ai quali non si giudica la bontà dell'intento, non si può tuttavia non notare la crisi che investe la sfera della memoria collettiva, dovuta non tanto al fatto di non ricordare ma alle modalità con cui questo atto è compiuto. Come nota Stefania Lucamante l'eccesso di informazioni sulla Shoah, accompagnato spesso da conoscenze superficiali da parte della collettività, la ripetitività con cui vengono proposte le diverse commemorazioni e inoltre, la povertà di empatia che caratterizza il nostro tempo hanno favorito la crisi del ricordo stesso contribuendo alla sua cristallizzazione³².

Lo scrittore polacco Wlodek Goldkorn³³ affronta la questione nel suo libro *Il bambino nella neve*, in cui racconta come egli, dopo essere tornato nei luoghi della sua infanzia, decida di intraprendere un viaggio che lo condurrà nei vari campi di concentramento della Polonia, primo fra tutti Auschwitz, che egli considera cimitero di famiglia. L'incontro con il Direttore e la visita alle diverse aree di quello che, a partire dagli anni Ottanta, è diventato il luogo - simbolo della Shoah innesca nello scrittore una profonda riflessione sul senso della memoria, che si coglie soltanto nell'incertezza e non nella commemorazione di immagini o oggetti raggruppati artificialmente a posteriori con l'ambizione di ricostruire la verità di ciò che è stato:

³¹ Nell'art.1 della legge del 20 luglio 2000, n.211 si dice che *La Repubblica italiana riconosce il giorno 27 gennaio, data dell'abbattimento dei cancelli di Auschwitz, "Giorno della memoria", al fine di ricordare la Shoah (sterminio del popolo ebraico), le leggi razziali, la persecuzione italiana dei cittadini ebrei, gli italiani che hanno subito la deportazione, la prigionia, la morte, nonché coloro che, anche in campi e schieramenti diversi, si sono opposti al progetto di sterminio, ed a rischio della propria vita hanno salvato altre vite e protetto i perseguitati.* Cfr. <http://www.camera.it/parlam/leggi/002111.htm>.

³² S. Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah.*, Roma, Iacobelli editore, 2012, pp. 25 – 29.

³³ Giornalista nato in Polonia ma attualmente residente a Firenze. E' stato per anni responsabile della sezione "Cultura" del periodico "L'Espresso."

Il museo degli orrori è quello che folle di visitatori frequentano ogni giorno, il luogo dove nei blocchi sono ospitate varie mostre permanenti e dove i turisti possono ammirare montagne di capelli, ammassi di scarpe, mucchi di giocattoli; e poi carrozzine, valigie, pennelli e rasoi da barba e così via. Quel luogo mi dice poco o niente, nato come è per la volontà di fissare gli oggetti nella memoria collettiva; di costruire un ricordo attraverso un presunto e falso realismo [...].³⁴

Il risultato è la sensazione di una memoria statica e glaciale che lascia poco spazio all'immaginazione personale, sognata e incerta di una possibile situazione reale e all'immedesimazione. L'eccesso di memoria e di allestimenti dovuto alla presenza di mostre, oggetti, filmati, fotografie snatura il luogo Auschwitz – legato al turismo e teatro di inefficaci ritualità - della sua funzione principale: essere un simbolo capace di trasmettere un'idea vaga di ciò che è accaduto, un luogo di silenzio. Per Goldkorn,

la memoria della Shoah significa saper parlare e trasmettere agli altri il linguaggio della ribellione, della radicale contestazione delle verità al potere. Altrimenti quella memoria non esiste: si riduce ad un esercizio di vuota retorica, un cerimoniale che non serve a niente; a un rituale ripetere “mai più” che non dice nulla a nessuno e niente può dire.³⁵

Il duplice viaggio che egli conduce, nei luoghi della memoria individuale per ricostruire la propria genealogia familiare e la propria identità e successivamente nei luoghi della memoria collettiva, in cui egli ricorda i propri cari, lo rende consapevole dell'utilità della memoria. Essa è lo strumento che consente di affacciarsi con speranza all'avvenire qualora ne venga fatto un uso politico corretto: la memoria del passato aiuta a intercettare le forme del razzismo e a sviscerare alcune questioni fondamentali connesse alla Shoah come il rapporto tra vittima e carnefice e le rivendicazioni della “seconda generazione”. La distinzione vittima e carnefice scompare nel momento in cui si esercita la capacità di mettersi nei panni dell'altro così da eliminare il contrasto tra posizioni deboli e forti e garantire una maggiore comprensione e uguaglianza. Ribellarsi alle verità imposte dal potere significa sottrarsi ai ruoli che esso impone. Pertanto, a

³⁴ W. Goldkorn, *Il bambino nella neve*, Milano, Feltrinelli, 2016, pp. 142 – 143.

³⁵ *Ivi*, p. 128.

dispetto di talune dichiarazioni degli ebrei di seconda generazione, le vittime sono solo i morti e non i vivi, perché questi ultimi hanno la possibilità di avvalersi della memoria sia per riempire il vuoto che la Shoah ha creato nelle loro vite sia per dare alla memoria di questo avvenimento un respiro più universalistico.

Goldkorn ad un certo punto della sua vita decide di trasferirsi in Italia, Paese che considera il più bello del mondo, ma che certamente non si sottrae dall'aver contribuito alla realizzazione del genocidio per mezzo delle diverse forme di partecipazione messe in atto dalla collettività, tali da realizzare una vera e propria catena di responsabilità che ha reso gli italiani *attori e complici dell'Olocausto*³⁶.

Parola chiave, responsabilità, dal momento che in passato si è dibattuto se non si dovesse piuttosto parlare di colpa. A tal proposito si esprime lo storico Claudio Pavone, il quale afferma nel corso di un'intervista³⁷

[...] che la colpa collettiva non esiste. Cioè, le colpe, da un punto di vista strettamente morale, che poi è la morale che dà il senso della colpa insomma, sono sempre individuali, perché ogni individuo ha sempre una possibilità di scegliere - caso mai a rischio della vita - però può sempre scegliere. [...] ³⁸.

Il 1938 è un anno cruciale che segna una svolta decisiva per la politica fascista: l'emanazione delle leggi razziali dà inizio al progressivo isolamento e discriminazione degli ebrei, anche se il terreno era stato precedentemente preparato da una lunga campagna denigratoria condotta in prima linea dalla stampa.

Accanto alle testimonianze di tipo memorialistico di chi ha vissuto la realtà dei campi di concentramento - fermo restando che in Italia il discorso critico sulla Shoah, soprattutto nella sua caratterizzazione di genere è ancora insufficiente e non gode di una

³⁶ S. L. Sullam, *I carnefici italiani*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 11.

³⁷ Egli risponde ad una domanda fattagli da uno studente che si interrogava sul tipo di legame che dovrebbe sussistere tra il mantenere vivo il ricordo dei misfatti compiuti dai nostri predecessori e il sentimento di responsabilità o colpa o assoluzione con cui oggi si guarda a quel passato. Cfr. www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=249.

³⁸ *Ibidem*.

critica letteraria molto competitiva in rapporto ad altri Paesi³⁹ - si profila un filone di scritture memorialistiche di chi ha vissuto il progressivo venir meno dei diritti, le persecuzioni, la violenza e la sofferenza conseguenti alle leggi razziali.

Questo filone, che si inserisce all'interno di un più ampio contesto, che riguarda l'insieme delle scritture femminili sulla Shoah e che ritiene fondamentale dare voce al "come" le donne ebraiche italiane l'abbiano vissuta, è denominato – per dirla con Stefania Lucamante - "*Le bambine romane*"⁴⁰ e comprende tutte quelle testimonianze di donne che in anni recenti hanno deciso di raccontare e condividere il loro vissuto di bambine alle prese con la violenza fascista nell'Italia degli anni Quaranta, sperimentando quindi la Shoah nelle loro case, nei loro luoghi di provenienza e contribuendo a dare una panoramica più completa sull'Olocausto.⁴¹

Tra le scrittrici si ricorda Giacoma Limentani, autrice di una Trilogia⁴² autobiografica (*In contumacia, Dentro la D, La spirale della tigre*) nella quale trovano spazio tutte le dimensioni della memoria: quella strettamente individuale che racconta l'esperienza di violenza subita dalla piccola Giacoma per opera di quattro fascisti, durante l'assenza dei genitori da casa; la memoria delle persone che ruotano attorno alla sua vita e alla sua famiglia e infine la memoria collettiva che concerne il ricordo dei valori tramandati dal mondo ebraico, delle tradizioni e il tentativo di ricostruire la memoria degli assenti che avevano popolato il Ghetto e che dal 1938 per tutta la durata del conflitto hanno trovato la morte.

L'esercizio della memoria spinge Mina a mendicare ricordi tra parenti e amici e a valorizzarli da un lato con la stessa maniacalità tipica di un archivista e dall'altro con la

³⁹ La critica sulla Shoah non si sofferma molto sulla produzione italiana perché, da un lato, l'Italia gode di una sorta di atteggiamento benevolo da parte della storiografia internazionale per via della assimilazione degli ebrei italiani e dall'altro perché, dal punto di vista letterario, l'opera di Primo Levi ha avuto talmente tanta risonanza che ha messo in ombra altre testimonianze. Cfr. S. Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah.*, Roma, Iacobelli editore, 2012, pp. 41 – 45.

⁴⁰ *Ivi*, p. 210.

⁴¹ *Ivi*, pp. 208 – 267.

⁴² G. Limentani, *Trilogia. In contumacia, Dentro la D, La spirale della tigre*; Roma, Iacobelli editore, 2013.

creatività di un artista: Giacomina gira *tout en rond*⁴³ nella sua memoria, mai ritualizzata o semplicemente commemorata, nel tentativo di ricomporre il grappolo dei suoi ricordi, in movimento nello spazio e nel tempo. Come ella stessa sottolinea in *La spirale della tigre*,

Con l'avanzare degli anni il passato si fa più presente del presente, e abbandonarsi alle memorie al punto di perdervisi, diventa vizio che estenua. Ritrovare invece i singoli episodi oggettivati su una pagina bianca, e con distacco da editor rileggerli e magari correggerli, ogni volta aggiungendo o togliendo qualcosa qua e là, è un modo per renderli sempre reperibili, da angolature diverse e tali da escludere qualsiasi enfasi commemorativa o tono diari stico.⁴⁴

La spirale della memoria giustifica il procedere elicoidale della scrittura, mezzo a cui si accosta tardi, nel momento in cui riesce ad elaborare un linguaggio adatto ad esprimere il silenzio ovvero l'unica arma possibile contro il trauma subito. La pagina scritta le permette di entrare in relazione con sé stessa e con il mondo esercitando così una funzione salvifica che la allontana dalla condanna della depressione.

L'arrotolarsi della memoria svela un luogo della memoria del tutto originale che precede la scrittura e che funge da filo conduttore nella vita di Limentani. Se, nel romanzo di Nievo il *sacrario domestico della memoria* è il museo di minutaglie che il protagonista raccoglie e conserva durante il suo percorso di vita, per Giacomina il luogo sacro della memoria è la musica, in particolare le canzoni, che lei cantava *di notte in sordina e di giorno a squarciagola*⁴⁵ e che fanno da controcanto all'eroicità del silenzio che ella si impone per salvare il padre. Il rapporto con i suoni è comunque un rapporto particolare perché Mina, che ha *in serbo una canzone per ogni occasione*⁴⁶, sente di essere lei stessa cantata dalle canzoni.

Il tema della musica che è una costante della Trilogia viene valorizzato dalla stessa Limentani in anni recenti. Il *terremoto canterino* – per usare il buffo soprannome datole

⁴³ G.Limentani, *La spirale della tigre*, in *Trilogia*, cit. p. 208.

⁴⁴ *Ivi*, p. 198.

⁴⁵ *Ivi*, p. 210.

⁴⁶ *Ivi*, p. 207.

dalla madre - decide di tradurre il suo vissuto in musica, realizzando una vera e propria autobiografia musicale attraverso due cd che contengono canzoni dei suoi tempi, incise da lei stessa e che cantano eventi importanti della sua vita.

CAPITOLO SECONDO

RACCONTARSI ATTRAVERSO PAROLE E MUSICA

2.1 Modalità narrative in Giacoma Limentani.

Ce la farai a non dirlo a nessuno? - chiede la nonna.
[...] Una cosa non esiste se nessuno la sa.⁴⁷

Si è appena consumata la violenza e la piccola Giacoma cerca di ripristinare un proprio ordine: pulisce il bagno, il pavimento, porta via e nasconde i vestiti perché essi contengono le tracce materiali della violenza appena avvenuta. La nonna è con lei, non vede bene, ma sa. A partire dal compito che quest'ultima le affida ossia di non fare pazzie, di non raccontare ad altri lo scempio, inizia per Mina un lungo periodo di silenzio, che giustifica aggrappandosi alla convinzione che se nessuno sa la cosa non esiste.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, questo silenzio è per Mina molto più ingombrante di quanto avrebbe potuto immaginare: è fatto di dolori acuti, pensieri ossessivi, di incubi notturni, di immagini che si confondono, di rumori estranei che invadono la casa, di versi di canzoni. È uno spazio, quello del silenzio, in cui Limentani raccoglie dentro di sé, con lo spirito di un collezionista, i singoli tasselli che compongono il mosaico della sua memoria. Il silenzio è infine un tempo in cui i ricordi si nutrono continuamente di intuizioni, di interpretazioni e riaffiorano in tutto il loro acume. La *cancrena del silenzio*⁴⁸, che un po' alla volta condanna Giacoma alla prigionia fin quasi a condurla alla totale alienazione, alla malattia, si rivela tempo del

⁴⁷ G. Limentani, *In contumacia*, in *Trilogia*, pp. 16 – 18.

⁴⁸ Il tema del silenzio come male insanabile, che limita la libertà di Giacoma e la costringe ad una sorta di esilio interiore, emerge con forza in *In contumacia*. Giacoma scrive: «Il mio silenzio è una cancrena. Il rumore sibila. Delimita la mia solitudine. La mia solitudine è chiusa in un confine angusto e senza dimensioni». *Ivi*, p. 96.

pensiero che si traduce in una possibilità di riscatto, in un'azione, la scrittura, attraverso la quale Giacomina può ritornare alla vita.

Da ciò scaturisce il senso profondamente umano, specialmente femminile, che Limentani attribuisce alla scrittura. Aldilà delle etichette di genere che alcuni studiosi applicano in senso dispregiativo, per Giacomina la scrittura rimane un "fatto" specificamente femminile anche quando a scrivere sono persone di sesso maschile. Ella sostiene infatti che «il romanzo è cosa da donne nel senso più alto del produrre femminile»⁴⁹. Scrivere è per Giacomina il risultato di un lungo periodo di gestazione, in cui personaggi e concetti vengono concepiti rimanendo per un dato tempo sospesi tra pensiero e penna, tra ciò che si vuole dire e il come dirlo, aspetto - quest'ultimo - mai trascurato da Giacomina, sempre alla ricerca della parola adeguata, dello "scrivere bene". La pagina scritta che scaturisce dalla risoluzione del conflitto fra queste due dimensioni conterrà le tracce del sé dello scrittore e i criteri da lui usati per nominare il mondo. Lo sguardo di chi scrive si esprimerà nelle azioni, nei percorsi dei personaggi, che a seconda del loro ruolo nella storia narrata, getteranno ancora di salvezza sia per chi scrive che per chi legge:

Narrare, come pure leggere, può convertire l'amarezza del passato in anelito di speranza o di rassegnazione o comunque di pacata riflessione. Solo perché si è potuto narrare⁵⁰ quel che voleva essere narrato. Solo perché si è letto quel che si aveva bisogno di leggere.

Giacomina si porta in salvo attraverso una forma di scrittura autobiografica. Decide di raccontare se stessa, il suo vissuto in una *Trilogia* il cui primo volume, *In contumacia*, edito nel 1967, si pone nel tessuto narrativo complessivo non solo come prima parte di un atto di sopravvivenza ma anche come la tappa iniziale di un percorso di crescita e ricerca della propria identità per nulla rettilineo. Giacomina dovrà fare i conti di volta in volta con i propri sentimenti, con gli incubi che ossessionano le sue notti e le continue

⁴⁹ G. Limentani, *Tra due P: Pensiero e Penna*, in T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, Atti del IV convegno SIL (Venezia 2002), Padova, Il poligrafo, 2004, cit. p. 131.

⁵⁰ *Ivi*, p. 133.

associazioni mentali tra le immagini della realtà quotidiana e attimi del suo vissuto, che tingono di negatività il presente. Il divenire di Limentani si fonda sul segreto di un dolore custodito nel silenzio, che gradualmente cede il passo al desiderio di farsi parola nel mondo. Perché lo sia pienamente ella sente la necessità di una scrittura fatta di parole specifiche, capaci di cantare la verità del sé, “una Babele di nascondimenti e rivelazioni, lingue materne e traduzioni, bisogno di aprirmi e ostacoli verbali che, se superati, dopo pagine e pagine strappate [mi] portano a quell'unica pagina [...] letteraria”⁵¹.

Vivere una seconda volta, grazie alla scrittura, significa in primo luogo esplorare i luoghi della memoria taciuti nel tempo e ripartire dal momento dell'infanzia sottratta, immedesimandosi nella bambina che era. Per questo motivo e in linea con quanto sostenuto dalla studiosa Paola Carù⁵², scrivere per Limentani è un continuo mettersi in relazione con se stessa e con le proprie *zone d'ombra*⁵³, che la spingono a interrogare incessantemente, a tentare di comprendere e a dare delle risposte. Ciò implica un arrotolarsi continuo nella memoria del proprio passato che si fa presente soltanto nel momento in cui ella cerca di tradurre il suo vissuto e di tradursi⁵⁴, attraverso una parola onesta, equilibrata, che persegue il suo sentire e la sua personale verità senza pretese di assolutismo.

Giacoma, infatti, scrive non per ottenere risposte univoche o per emanare sentenze ma per continuare a mantenere vivo il proprio ricordo, mostrando contemporaneamente quanto la realtà si presti a molteplici interpretazioni. La scrittura funge così da caleidoscopio perché riflette sulla pagina bianca diverse prospettive, che dialogano con

⁵¹ Ivi, p. 143.

⁵² P. Carù, *Raccontando le radici: la scrittura di sé e della storia nei romanzi di Giacoma Limentani*, in T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, cit. pp. 225 – 231.

⁵³ Ivi, p. 226.

⁵⁴ Per tutta la vita Giacoma si trova nella condizione di praticare la traduzione, basti pensare ai diversi codici linguistici con cui si esprimevano i suoi famigliari, oppure quando Giacoma traduce le preghiere o le filastrocche tra i banchi di scuola, o ancora quando si trova in convento o a lavorare come interprete presso l'ambasciata americana. Cfr., G. Limentani, *Tra due P: Pensiero e Penna*, in *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile* cit. pp. 137 – 139.

il punto di vista di chi scrive senza usurparlo, e che Limentani arricchisce di sfumature date dal grado di invenzione che ella applica nella narrazione. Nel bisogno di inventare e di tradurre Giacoma coniuga da un lato gli insegnamenti del *Talmud*, per cui chi scrive letteralmente risulta mentitore; dall'altro si fa erede della abilità del nonno di giocare con le parole, pratica che deriva dalla tecnica del *midrash*. Memoria e immaginazione sembrano legate indissolubilmente poiché la prima per continuare a vivere nel presente e godere dell'eterno deve necessariamente nutrirsi della seconda. Esemplificativo in tal senso è un passo di *Dentro la D*, in cui Giacoma, su consiglio della sorella, decide di tradurre con parole sue, nel suo italiano, la lettera d'amore che il padre spedì alla madre ancora quando erano fidanzati. Il risultato è una lettera fittizia, che rispecchia quella reale solo nelle informazioni oggettive ma che è in grado di colpire nel segno e parlare molto più efficacemente al lettore di quanto non fosse quella originale, che sarebbe risultata troppo patetica o addirittura fuori luogo rispetto al contesto generale. La questione del rapporto tra memoria e immaginazione è affrontata secondo modalità diverse nel libro di Goldkorn, *Il bambino nella neve*, laddove l'autore insiste sul fatto che per dare una rappresentazione della Shoah si ha bisogno di "vuoti necessari". Criticando l'eccessiva musealizzazione di Auschwitz egli rivendica l'importanza del vuoto come unica condizione in grado di parlare sinceramente al singolo, dal momento che liberare lo spazio dall'eccesso di contenuti implica lasciare all'individuo la possibilità di riempire con la propria memoria e immaginazione proprio quel vuoto, che si carica di un'impressione del tutto personale:

E allora quel vuoto verrà riempito con una sostanza, un misto di emozioni e razionalità che chiamiamo memoria. Salvo il fatto che la memoria è un'invenzione: la sua forma e il contenuto ognuno se li costruisce come vuole. La memoria [...] riguarda ognuno di noi, personalmente.⁵⁵

Grazie alle potenzialità della scrittura, fra cui – per l'appunto – l'invenzione, Giacoma è in grado di oltrepassare i confini personali che lei stessa si è imposta e quelli creati dall'esterno, di andare oltre quel «confine angusto fra la porta di una casa e la

⁵⁵W. Goldkorn, *Il bambino nella neve*, Milano, Feltrinelli, 2016, cit. p. 42.

porta del corridoio della stessa casa»⁵⁶. Superare i limiti significa dare inizio ad un processo di dolorosa decostruzione che in realtà le permette di tornare alle radici e ridefinire la propria identità, tramite il confronto con *l'altro da sé*, sia esso riferito ai famigliari più stretti o più in generale al contesto socio - culturale entro il quale lei e la sua famiglia hanno vissuto.

L'«*altro necessario*»⁵⁷, fondamentale per il divenire della persona, diventa per Mina l'elemento indispensabile alla maturazione di una rinnovata conoscenza e consapevolezza e fa sì che la narrazione assuma l'aspetto di un processo continuamente dinamico e vitale:

Narrare e narrarsi molto, allora, senza enfasi, nostalgie, ingenuità, ma tenendo presente che il mio sé narrabile e il sé narrabile dell'altra entrano e si mettono in gioco se li racconto, se sono parte di una narrazione. Semplicemente, ma con consapevolezza della prassi messa in atto, perché abbia significato politico forte e ricaduta simbolica e culturale, perché non ci si riconosca in modo scontato e ovvio, ma ogni narrazione rappresenti un evento e non un automatismo, abbia i tratti della narrazione in costante divenire, non quelli del narrato, nella chiusa forma che definisce.⁵⁸

Nella narrazione di alcune situazioni o emozioni impresse in maniera indelebile nella sua memoria, Limentani adotta un procedimento narrativo paragonabile ad una spirale, per mezzo del quale un fatto raccontato non si esaurisce mai definitivamente nella sua sostanza ma viene ripreso e approfondito secondo una diversa prospettiva e in relazione ad altri contesti o persone coinvolte. Giacoma quindi, quasi in maniera inconsapevole, chiama continuamente in gioco l'altro poiché la sua scrittura intreccia fortemente la dimensione personale e collettiva della memoria: ella comunica sé stessa ma contemporaneamente coinvolge tutto un ventaglio di relazioni, che partono dalla famiglia fino ad estendersi alla Storia o al ricordo delle persone che hanno abitato il ghetto. La sua narrazione si fa poetica ma anche politica poiché ambisce a raccogliere in un abbraccio simbolico non solo gli eventi che la riguardano da vicino ma tutti i

⁵⁶ G. Limentani, *In contumacia*, cit. p.15.

⁵⁷ C. Bracchi, *In narrazione*, in *Poetiche politiche*, Atti del VII Convegno SIL, Padova, Il Poligrafo, 2008, p. 104.

⁵⁸ *Ivi*, p. 107.

presenti e gli assenti che come lei hanno vissuto, seppure con esiti diversi, la Shoah.

L'intenso rapporto di Limentani con la memoria e il suo concretizzarsi nella scrittura le consentono di riprendere in mano la propria vita, nel segno dell'apertura e della condivisione della propria memoria individuale intrecciata a quella collettiva e la stessa Giacomina, che afferma di rotolarsi nella memoria perché «*ramo secco non h[a] futuri da contemplare*»⁵⁹ lascia con la sua *Trilogia* un'eredità molto importante. La sua testimonianza arricchisce l'ambito della narrazione al femminile sulla Shoah - quella vissuta non direttamente sui campi di sterminio ma sul suolo italiano - attraverso la quale tramandare un insieme di sentimenti e di valori, che tradotti nella pagina scritta, durino nel tempo.

La memoria, considerata un tesoro prezioso da salvaguardare, per evitare che certi errori vengano ancora commessi in futuro, ha una finalità insieme etica e politica e prende forma attraverso una scrittura che avviene “*dopo*”, dopo l'esperienza, il silenzio, l'aver trovato la parola adatta ma con il coraggioso obiettivo di essere una scrittura del “*prima*”, affinché il peso della testimonianza susciti la sensibilità e l'umanità necessaria a sconfiggere l'indifferenza e la stasi, armi terribili di uccisione e faccia in modo che chi si accosta alla lettura viva in maniera critica il proprio presente in funzione di un futuro migliore⁶⁰.

Se, come sostiene Cristina Bracchi, «narrare e narrarsi sono pratiche di progettualità politica perché è nel racconto che si attua la trasmissione e la ricezione di saperi e di prassi che creano o modificano il simbolico, oltre che l'agire quotidiano»⁶¹, si può constatare che le vie mediante cui Limentani realizza la sua “poetica politica” sono diverse e al contempo originali; poiché la narrazione, per esempio, nella *Trilogia*, non si è ancora soltanto sulla vista ma privilegia anche la dimensione vocale e uditiva.

Il dato sonoro veicolato, in questo caso, dalla scrittura è presente fin dalle prime pagine di *In contumacia* dove ritornano in maniera ossessiva alcuni versi della canzone

⁵⁹ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 208.

⁶⁰ G. Limentani, *Scrivere dopo per scrivere prima. Riflessioni e scritti*, Firenze, La Giuntina, 1997.

⁶¹ C. Bracchi, *In narrazione*, in *Poetiche Politiche – narrative, storie e studi delle donne*, cit. p.104.

*Il pinguino innamorato*⁶², il silenzio, rumori insoliti come quello dei biscotti versati nella biscottiera - simbolo di ciò che si lacera in segreto -, il tutto avvolto da uno stile spezzato che esprime una musicalità dai toni inquietanti. In *Dentro la D*, il dato uditivo emerge nei giochi di parole che Giacoma conduce con le lettere di nomi, eventi o testimonianze che si sono sedimentate nella sua memoria, a partire dalla lettera D (Dàlet). Non stupirà di trovarsi di fronte a frasi come «Eppure quella che sento il Dovere di compiere è proprio una inDagine, che chiamo Demoscopica perché sia anch'essa immersa nella D fin Dall'inizio, invece di averla solo come terza lettera»⁶³. Questo perché in *Dentro la D* la narrazione personale è collegata dialetticamente alla cultura ebraica, che Giacoma eredita dai suoi genitori e dal nonno. Come sottolinea Stefania Lucamante, scrivere dell'essere ebrei corrisponde ad un'immersione nelle radici etiche e culturali ebraiche e al recupero di una prassi interpretativa concernente la scrittura che Limentani applica maggiormente in questa parte della *Trilogia*. In *Dentro la D* ella spesso risemantizza le lettere dell'alfabeto ebraico a seconda del suo vissuto. Per esempio, la lettera *Dàlet* si apre ad una vasta polisemia, ma tra i suoi significati torna spesso il suo legame con il numero quattro, come i fascisti che l'hanno violentata. In *La spirale della tigre*, invece, la dimensione uditiva viene richiamata attraverso riferimenti espliciti all'amore di Giacoma per il canto, agli autori o alle canzoni suonate dalla madre al pianoforte, alla musica che diventa, assieme alla lingua russa, ciò che caratterizza il linguaggio d'amore dei suoi genitori.

I suoni diventano la principale modalità narrativa nell'autobiografia musicale realizzata da Limentani nel 2008, spostando la prassi della ricezione del contenuto su un territorio poco praticato, che richiede una responsabilità maggiore dal momento che la dimensione privilegiata è quella dell'ascolto, attitudine fondamentale per Limentani. Come afferma in *Scrivere dopo per scrivere prima*,

Riescono (però) a parlare e in sostanza parlano, le lingue che trovano ascolto. Di fronte all'insofferenza per il dolore altrui, via di mezzo fra paura di venirvi coinvolti e

⁶² Trio Lescano, 1940.

⁶³ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 130.

insensibilità, qualsiasi urlo, qualsiasi parola, per quanto nettamente scandita, rientra in sé e in sé si macera. Perciò grande, immensa è la responsabilità di chi è chiamato all'ascolto.⁶⁴

L'esperienza singolare di Limentani, in cui il realismo passa attraverso suoni, in particolare canzoni, che sono impresse nella sua memoria e innescano i ricordi, si affianca ad altrettante esperienze autobiografiche particolari realizzate con mezzi diversi.

La scrittrice piemontese Lalla Romano, per esempio, a partire dalla metà degli anni Settanta si avvale della fotografia come mezzo rivestito di specifica funzione narrativa⁶⁵. L'immagine serve a rendere visibile e a immortalare alcuni frammenti contenuti nell'archivio della sua memoria, fatta di semplici scene di vita quotidiana o di ritratti di persone avvolti in un alone di mistero, che rivisitati nel presente, hanno l'obiettivo non tanto di dare vita ad una cronologia di eventi ma piuttosto di far intuire la persona che si nasconde dietro l'obiettivo fotografico o i destini di chi compare nelle foto. I diversi albi fotografici realizzati accostando immagini e parole, se da un lato sono difficilmente catalogabili in un preciso genere letterario, dall'altro spingono il lettore ad avere una parte attiva e creativa nella costruzione di senso implicita veicolata dall'immagine. Si attivano così due livelli di lettura, uno verbale e l'altro figurativo, che cooperano al processo di comprensione cimentandosi in un terreno poco usuale, che ribalta i modi tradizionali di approcciarsi alla narrazione. In questo particolare tipo di "scrittura" sono le immagini a diventare testo e le parole illustrazioni.

Un'altra esperienza originale riguarda la biografia ricostruita da Anna Bikont e Joanna Szczęśna della poetessa polacca Wisława Szymborska, di cui era nota l'estrema riservatezza e la convinzione che un poeta dovesse parlare di sé soltanto attraverso la sua opera. Nel rispetto del motto esistenziale della poetessa, «Confidarsi in pubblico è come perdere l'anima. Qualcosa bisogna pur tenere per sé»⁶⁶, Bikont e Szczęśna sono

⁶⁴ G. Limentani, *Scrivere dopo per scrivere prima. Riflessioni e scritti*, cit. p. 185.

⁶⁵ I "romanzi fotografici" della Romano – *Lettura di un'immagine, Romanzo di figure, La treccia di Tatiana* – valorizzano l'interesse a esprimersi attraverso immagini già presenti nella prosa. Cfr. Giuliana Picco, *Lalla Romano. Parole e immagini*, in <http://www.boll900.it/numeri/2001-i/Picco.html>

⁶⁶ A. Bikont, J. Szczęśna, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, Milano, Adelphi,

riuscite a ripercorrere la vita della Szymborska a partire non solo dalle conversazioni con la poetessa stessa o dalle informazioni ottenute da compagni di scuola, amici, colleghi di lavoro, editori ma soprattutto a partire dagli oggetti più disparati che ella amava collezionare e custodire in maniera caotica in casa.

Le «cianfrusaglie del passato», così come vengono denominate ironicamente dalla poetessa in un componimento dedicato alla stesura del *curriculum vitae*⁶⁷ e titolo dell'omonima opera biografica, unitamente ai soprammobili di gusto kitsch o ai gadget recuperati in qualche mercatino dell'usato o acquistati all'estero, le figurine, le cartoline, i biglietti della lotteria diventano preziosi luoghi di memoria per la Szymborska, nonché utili indizi per il lettore che cerca di farsi un'idea di come fosse la persona - Szymborska. L'eccezionalità di questo esperimento narrativo consiste nel non limitarsi ad essere puramente una sequenza cronologica di fatti abbinata a componimenti letterari, ma piuttosto nel caricare di significato oggetti apparentemente banali, insignificanti, per scoprire le passioni della poetessa, i suoi rapporti con gli amici, i suoi gusti in fatto di letture, arredamento o cibo, insomma, il suo modo di vivere⁶⁸.

Il risultato è paragonabile - per usare una metafora pittorica - ad un quadro impressionista: così come ogni pennellata appare unica nella tela quando la si guarda da vicino ma unita alle altre va a formare il soggetto del quadro, allo stesso modo le singole peculiarità che della Szymborska sono state messe in evidenza, se sottoposte ad uno sguardo complessivo, permettono al lettore di percepire quell' "impressione intima" che coglie l'essere di Wisława e la fa sentire vicina. Il lettore viene quindi gradualmente coinvolto nel portare a compimento lo scopo per cui la biografia è stata pensata e cioè fare in modo che Wisława lasci una traccia di sé nel modo che le è proprio, la discrezione.

Il ritratto che ne esce è quello di una donna estremamente riservata, sobria, che ha

2015, p. 11.

⁶⁷ *Ivi*, p. 13.

⁶⁸ Wisława considerava che «cani, gatti e uccelli / cianfrusaglie del passato, amici e sogni» potessero rivelare qualcosa di più sul suo conto rispetto ad una biografia costituita unicamente di date e fatti. *Ivi*, p. 216.

ereditato il suo talento dal padre a cui leggeva le sue prime poesie in cambio di qualche soldo e che riteneva che l'essenza della poesia fosse «la fede nelle cose segrete che sonnecchiano in ogni cosa»⁶⁹; una donna amante degli animali (soprattutto delle scimmie) e dotata di una disarmante ironia che esprimeva nelle sue poesie o in modo pungente nelle cartoline da lei stessa realizzate ed inviate ad amici oppure nelle risposte alle lettere provenienti da giovani talenti emergenti⁷⁰. Una donna, che nella sua eccentricità, attribuiva un valore importante all'amicizia e alle sue radici, come lei stessa afferma in occasione del conferimento di una laurea *honoris causa* dall'Università di Poznań:

Sono nata in questa terra, la Grande Polonia. E in questa terra ritrovo ogni volta i miei primi paesaggi. Qui c'erano (e ci sono ancora, anche se più piccoli) il mio primo lago, il mio primo bosco, il mio primo prato e le mie prime nuvole. Queste cose si depositano nel profondo della memoria e lì rimangono, custodite come un grande segreto, un segreto di felicità.⁷¹

Il legame con la memoria, che nella Romano assume l'aspetto di una fotografia e in Szyborska di un oggetto materiale, si esprime in Limentani attraverso le canzoni, «[...] scintille che occhieggiano e si accendono fra le braci della memoria»⁷². La musica, il suono hanno il potere di recuperare la memoria, sensazioni, percezioni, attraverso l'attivazione di associazioni mentali in rapporto a determinati episodi e di smuovere gli stati d'animo connessi ad essi. Il “richiamo emotivo” svolto dalla musica facilita il ricordo autobiografico perché la persona è in grado di sentire le stesse emozioni provate nel momento in cui si è verificato un certo avvenimento⁷³.

⁶⁹ *Ivi*, p.172.

⁷⁰ W. Szyborska, *Posta Letteraria. Ossia come diventare (o non diventare scrittore)*, a cura di P. Marchesani, Milano, Libri Scheiwiller, 2002.

⁷¹ *Ivi*, p. 38.

⁷² Didascalia che si trova nella copertina del secondo cd dell'autobiografia musicale.

⁷³ Alcuni studi confermano che la musica permette il recupero più veloce di ricordi specifici, caratterizzati da un maggior contenuto emotivo senza mettere in atto tutti i processi richiesti dalle memorie evocate in silenzio. Cfr, El Haj M. et al., *Effects of music on autobiographical verbal narration in Alzheimer's disease*, “Journal of Neurolinguistics”, 26, pp. 691 – 700, in M. R. Strollo, *Scrivere l'autobiografia musicale*, Milano, Franco Angeli, 2014.

Le canzoni diventano il mezzo con il quale Giacoma seleziona e traduce il suo vissuto, avviando – fin da bambina - per mezzo dell'unità suono – testo la personale indagine emotiva su quegli avvenimenti che sono custoditi dalla sua memoria e che hanno determinato il suo divenire. Ciò che fortifica il legame tra canzone e memoria è senza dubbio la ricorsività delle canzoni, che permette di innescare il ricordo e contemporaneamente di ricomprenderlo alla luce delle diverse tappe che scandiscono il suo percorso di vita. La canzone,

diventa quasi un'icona dello stato di vita del soggetto che è capace di assumere differenti ricomprensioni di sé: una circolarità dove le regressioni e gli avanzamenti vengono vissuti come momenti di un orientamento esistenziale progressivo.⁷⁴

Il percorso di ricerca di senso che Giacoma inizia e approfondisce attraverso i suoni si configura ancor prima come valvola di sfogo per il trauma subito. Nell'impossibilità di elaborare un linguaggio adatto a dire l'indicibile, Giacoma prende a prestito le parole dei cantautori e le fa proprie filtrandole sulla base della propria esperienza personale. Il canto diventa per lei, che pure tiene fede al patto di silenzio, uno strumento in grado di liberare l'anima senza suscitare compassione; un modo per sentirsi meno sola, per continuare ad aggrapparsi alla vita, per comunicare, ma alla sua maniera.

Giacoma esprime la propria appartenenza alle canzoni – ella stessa ci ricorda di sentirsi cantata dalle canzoni⁷⁵ – con la voce, strumento musicale che ogni essere umano possiede e che consente, fin dalla nascita, di mettersi in relazione con il mondo coinvolgendo tutte le dimensioni: corporea, razionale, emotiva. Se il canto esagerato di Giacoma («[...] ah se cantavo![...] di giorno a squarciagola»⁷⁶) trova scarsa comprensione in famiglia, con la personale interpretazione delle canzoni incise nell'autobiografia musicale forse ella auspica di riuscire a costruire un ponte con quanti siano disposti a lasciarsi coinvolgere dalla complessità che l'ascolto richiede. Come

⁷⁴ *Ivi*, p. 21.

⁷⁵ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 207.

⁷⁶ *Ivi*, p. 210.

sostiene Cristina Bracchi, citando Cavarero, la voce «significa politicamente [...] se è esibita in uno spazio condiviso di reciprocità» e nella relazione con l'altro da sé, l'unicità di tale voce e il contenuto da essa espresso contribuiscono a creare nuovi significati e in qualche modo a ridefinire la stessa collettività ricevente⁷⁷. Sempre Cavarero, nell'introduzione a un volume dedicato ad una lettura filosofica sul tema della voce, spiega che la voce, nel manifestarsi, rivela se stessa ma al contempo implica la presenza di un destinatario che non si limiti solo ad accogliere acusticamente i suoni ma che si metta in relazione a sua volta attraverso la propria unicità vocale. Il rapporto è bidirezionale e sincronico poiché il dialogo che si instaura con gli interlocutori si fonda su tempi di ascolto e tempi di svelamento reciproco e su un rapporto dinamico, non unidirezionale, che necessita della presenza dell'ascoltatore.

Per facilitare la predisposizione all'ascolto dell'autobiografia musicale di Limentani si potrebbe richiamare alla memoria un racconto di Italo Calvino intitolato *Un re in ascolto*⁷⁸, in cui un re - orecchio, dedito per gran parte della sua vita ad ascoltare i suoni provenienti dal suo palazzo, percepisce ad certo punto una voce di donna provenire dalle segrete del castello, il cui canto lo ammalia a tal punto da spingerlo a lasciare la sua stanza per andare a conoscerla.

Quella voce, contenta di cantare senza uscire dall'ombra che la nasconde, potrebbe essere paragonata alla voce di Limentani bambina, che Limentani adulta traduce nell'autobiografia musicale, prendendo per mano l'ascoltatore e guidandolo lungo il sentiero della sua memoria. Come il re di Calvino, chiunque si lasci coinvolgere dall'ascolto potrà sentirsi attratto dal clima emotivo evocato da quella voce, che sebbene priva di una conformazione concreta, stimola a scoprire la persona che vi si cela:

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci.[...] Ciò che ti attira è il piacere che questa voce mette nell'esistere: nell'esistere come voce, ma questo piacere ti porta a immaginare il modo in cui la persona potrebbe essere diversa da ogni altra quanto è diversa

⁷⁷ C. Bracchi, *In narrazione*, in *Poetiche Politiche – narrative, storie e studi delle donne*, cit. p.103.

⁷⁸ I. Calvino, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.

la voce.⁷⁹

Narrarsi attraverso la musica da un lato e lasciarsi agire dai suoni dall'altro crea la giusta empatia che permette alla voce, proprio per quelle sue caratteristiche di unicità e singolarità di comunicare il proprio messaggio amplificandolo. Dato che qualsiasi opera narrativa, una volta realizzata, trova compiutezza nel momento in cui suscita nei destinatari il desiderio di immedesimazione nella situazione altrui, allo stesso modo l'obiettivo di Limentani di condividere il proprio vissuto giunge ad una sincera comprensione nell'istante in cui la sua voce e la voce interiore e silenziosa di chi ascolta «vanno l'una incontro all'altra, si sovrappongono, si fondono [...] sicuro di essere tu a cantare con lei»⁸⁰. Il coinvolgimento emotivo e razionale avvenuto attraverso l'irripetibilità di quella voce, stringe un solido legame con la memoria sia del contenuto veicolato sia della persona che lo esprime poiché chi ascolta non subisce passivamente l'evento ma è chiamato in prima persona a vivificare il ricordo, accogliendolo dentro di sé per farsi a sua volta testimone.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 82 – 83.

⁸⁰ *Ivi*, p. 92.

2.2 Canzoni fra Storia e memoria.

Il viaggio nei luoghi della memoria che Giacomina intraprende attraverso le canzoni comincia da un primo CD in cui la sua voce si presenta inizialmente agli ascoltatori come voce narrante, dalla modulazione dolce e calorosa, venata di simpatia come vuole l'inflessione romana. Ma se la voce molto può raccontare della persona che la possiede non sfuggirà la sensazione di una certa saggezza, che traspare nell'andamento equilibrato delle parole che si susseguono e dalla fermezza con cui vengono pronunciate alcune frasi.

L'incedere umile della voce di Limentani è, fin dalle prime battute, chiarificatore dei presupposti necessari all'ascoltatore per vivere pienamente l'esperienza di ascolto: tutto ciò che egli sentirà e accoglierà dentro di sé non avrà nulla a che vedere né con un concerto né tantomeno con una conferenza. Si tratta infatti di un cammino che rende compartecipi della storia personale di Giacomina ma anche della storia della sua famiglia. Prima di raccontarsi Limentani incoraggia, attraverso l'ascolto, ad immaginarci spettatori silenziosi nel salotto di casa di questa famiglia romana dalla forte identità ebraica e antifascista, che amava comunicare e coltivare il dialogo attraverso le canzoni. La stessa Limentani ricorda che tutti in casa erano "malati di canzoni" e che dal titolo di queste o da parte di esse prendevano avvio le discussioni.

Il mondo dei suoni, prima ancora di essere il mezzo attraverso il quale proporre i suoi ricordi è ciò su cui si costruisce, nell'intimità delle mura domestiche, il linguaggio simbolico della famiglia Limentani. Giacomina si fa erede di questo strumento espressivo e ne fa dono all'ascoltatore, guidandolo nel suo vissuto a partire da ciò che rappresenta il «sacrario domestico»⁸¹ della sua memoria. Il «museo di minutaglie» tanto caro al protagonista del romanzo di Nievo assume qui la conformazione di uno scrigno sonoro custodito in luogo privato, la casa, che porta con sé le storie di chi vi abita e che è reso vivo unicamente dalla voce di Limentani.

Giacomina – presentandosi come voce parlata - stabilisce indirettamente un patto

⁸¹ I. Nievo, *Le confessioni d'un italiano*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 119.

con l'ascoltatore. Poiché narrare e narrarsi con la musica è in sé un "evento" e dunque irripetibile tale e quale nella sua sostanza una seconda volta, ella chiede di mantenere alto il livello di ascolto perché non si tratta solo di canzoni o solo di musica ma di penetrare fra la Storia e le memorie individuali e collettive attraverso un linguaggio sul quale si rafforza l'identità della sua famiglia e la sua identità personale.

La spinta a raccontarsi attraverso le canzoni avviene in seguito ad un incontro con la giornalista e scrittrice Manuela Dviri, che condivide con Giacomina la preoccupazione legata alla rinascita di atteggiamenti antisemiti e all'odio crescente nei confronti di Israele. Dopo la perdita del figlio in una delle guerre tra Israele e Libano, la Dviri si dedica ad una campagna a sostegno della pace e promuove diverse iniziative umanitarie tra cui il progetto *Saving children*. Esso si fonda su una cooperazione tra medici israeliani e palestinesi ed ha l'obiettivo di assicurare parità di cure ai bambini di entrambi gli stati. Limentani sente il desiderio di contribuire all'iniziativa della Dviri, raccontando il suo vissuto attraverso le canzoni e devolvendo il ricavato all'associazione. La sua testimonianza serve a ribadire la necessità che soprattutto nei bambini corpo e psiche vadano curati insieme. Se lei stessa, dopo la "ripassata", fosse stata sottoposta a cure adeguate avrebbe potuto farsi radice e generare figli, cosa che invece le è stata preclusa. Il suo pensiero e il suo aiuto allora si rivolgono a tutti i bambini che per qualche motivo sono ammalati o feriti. E in questa scelta si fa strada la coscienza civica di Limentani, un valore che eredita dalla sua famiglia, ma che ella esprime concretamente in prima persona, nonostante l'età, rendendosi strumento di un'azione umanitaria a sostegno dei più deboli.

Nasce quindi l'autobiografia musicale di Limentani, condivisa con un pubblico nel corso di una serata - evento da cui sono stati tratti due CD, fonte sonora su cui si basa il presente lavoro. Le diciotto canzoni cantate nel primo CD, presentano per prima la bisnonna Sophie a cui Giacomina associa una canzone appartenente alla tradizione della canzone popolare francese, intitolata "*Au clair de la lune*":

Au clair de la lune
Mon amis Pierrot

Prête – moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte
Elle n’a plus de feu
Ouvre – moi ta porte⁸²
Pour l’amour de Dieu

È interessante riflettere sul fatto che una canzone come “*Au clair de la lune*” sia stata posta in apertura dell’autobiografia musicale di Limentani, che nel primo CD comprende un arco cronologico che va dall’infanzia di Giacoma (siamo nei primi anni Trenta del Novecento) alla Liberazione dell’Italia dall’occupazione nazista. La canzone infatti, nonostante rappresenti il primo ricordo dell’infanzia di Giacoma, legato alla bisnonna Sophie, sembra impostare la tonalità emotiva su cui si articolerà l’intera prima parte della sua narrazione autobiografica. Sophie, giunta sposa in Italia appena sedicenne, si rifiuterà sempre di parlare italiano, per prediligere invece il francese. Si presenta dunque come una donna estremamente rivoluzionaria perché a modo suo, rifiutando di imparare l’italiano, sconvolge le abitudini linguistiche dei suoi interlocutori, costringendoli a sintonizzarsi sulla sua lingua madre.

La chiave di lettura che consente di cogliere il significato più profondo del rapporto tra canzoni e memorie sta proprio nella comprensione del ruolo che occupa la musica nella vita di Giacoma. Si è già accennato al fatto che per Giacoma i suoni e le canzoni fanno parte del lessico familiare, un linguaggio privato che viene coltivato in casa per precedere o accompagnare la parola. Giacoma lo assorbe spontaneamente, fin dall’infanzia e forse anche prima, dal momento che la madre, non potendo nutrirla col suo latte preferisce inondarla di suoni, preparando il suo ingresso alla vita attraverso la musica, ritenuta “cibo universale dell’anima”⁸³.

Se, come Giacoma racconta, le canzoni danno il “la” alle discussioni in famiglia e preparano il terreno alla parola, predisponendo gli animi e le orecchie all’ascolto, allo

⁸² Prima strofa della prima canzone cantata da Limentani. Traduzione: Al chiaro di luna / il mio amico (dice) a Pierrot / Prestami la tua penna / per scrivere una parola / La mia candela è spenta / non ho più fuoco / Aprimi la porta / per l’amor di Dio.

Per l’intero testo in lingua originale vedi *Appendice I*.

⁸³ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 115.

stesso modo Giacoma, nell'incapacità di raccontare a parole l'oltraggio subito, trova nelle canzoni e perciò nella musica, la prima spontanea forma di reazione al silenzio e il suo unico possibile rifugio.

Il tema della musica, nelle sue diverse sfaccettature, percorre le pagine della *Trilogia*, dando una maggiore unità di fondo ai libri che la compongono. Tuttavia, è in *La spirale della tigre*⁸⁴ che Giacoma consente di comprendere meglio il suo rifugiarsi nelle canzoni. Un primo episodio racconta l'arrivo della madre in casa, subito dopo lo stupro. Ella confonde il sangue della violenza con il menarca della figlia e il suo riso nervoso come conseguenza di una crisi isterica dovuta al ciclo mestruale. A questo punto Giacoma, che tiene fede al patto di silenzio, commenta:

Né io parlai. Però cantai: piano, dentro di me, cominciai a cantare *Il pinguino innamorato*.

*Poi nella notte s'ode un cric
Sopra il pack che ha fatto crack
S'è sparato il bel pinguino in
frac.*⁸⁵

Un secondo passo si riferisce alla decisione di Giacoma di non rivedere più l'amico Livio, dopo lo stupro, allontanando così l'unica persona che condivideva con lei il "segreto di due padri che si erano trovati insieme nella stessa sede del Fascio, prima di venire riportati ognuno alla propria casa, e scaraventati a terra ognuno sotto gli occhi attoniti dei propri familiari"⁸⁶. Giacoma esilia l'amico dalla sua vita senza spiegazioni e respinge qualsiasi forma di contatto che egli cerca di ottenere. Ella si chiude in sé stessa perché troppa sarebbe stata la paura di confessare a Livio il suo segreto, temendo di essere abbandonata da lui. Così scrive:

Avrei dovuto farlo venire a sentirmi cantare? Perché cantavo, ah, se cantavo! Di notte in sordina e di giorno a squarciagola, ma non parlavo neanche a me stessa. Mio compagno era

⁸⁴ G. Limentani, *La spirale della tigre*, in *Trilogia*, Roma, Iacobelli editore, 2013.

⁸⁵ *Ivi*, p. 210.

⁸⁶ *Ivi*, p. 209.

il muto peso dei libri [...].⁸⁷

In entrambe le situazioni Giacoma abdica alla parola perché ritiene che essa, qualora sia da lei pronunciata, abbia un effetto mortifero più che la funzione di aprire mondi. Il passaggio al canto si fa quindi immediato, poiché rappresenta il linguaggio simbolico con il quale è stata abituata a rapportarsi fin da piccola e che permette di esprimersi “velatamente”, di dire senza dire. Il canto coinvolge tutta la persona di Giacoma: ella canta interiormente, in sordina. Si tratta di un canto nascosto dentro di sé, impercettibile ad altri, dal tono smorzato ma che repentinamente può esplodere nella sua sregolatezza e nella sua forza. Il canto diventa il sostituto della parola, laddove Mina confessa di non parlare nemmeno a se stessa e di tenersi compagnia con il “muto peso dei libri”. Nemmeno la letteratura quindi riesce a sollevare Giacoma, ad entrare in sintonia con il suo sentire. Diversamente accade per Primo Levi in *Se questo è un uomo*, che trova nell'*Inferno* dantesco, da un lato un immaginario e un bagaglio lessicale che lo può aiutare a descrivere il proprio inferno nel Lager, realtà di per sé inesprimibile; dall'altro, nel tentativo di ricostruire i versi del canto di Ulisse, una via di fuga tesa al recupero della propria identità.

Giacoma, dal canto suo è impenetrabile anche a se stessa: raccontarsi a parole significa guardarsi dentro per trovare la forma più appropriata ad esprimere ciò che sente; riuscire a dare il nome alle cose e ai propri sentimenti è l'atto finale di un lungo periodo di ricerca della verità. Incapace di trovare un linguaggio appropriato per raccontare un evento tanto negativo, che sebbene non compreso fino in fondo viene da lei percepito in tutta la sua gravità, non parla ma si rifugia nelle canzoni. I titoli, alcuni versi in esse contenute, unitamente al piacere dei suoni da cui sono composte cantano la situazione emotiva di Giacoma, che a sua volta si rispecchia nelle canzoni. A questo proposito, sempre in *La spirale della tigre* si parla dell'autoidentificazione di Giacoma con il pinguino innamorato, il protagonista dell'omonima canzone cantata dal *Trio Lescano*, citata anche in *In contumacia*. Giacoma stessa nota la sua somiglianza col

⁸⁷ Ivi, p. 210.

pinguino innamorato, scrivendo di “fracchettini gemelli”, una somiglianza esteriore data dall’indossare vestiti simili.

In realtà il pinguino innamorato narra una tragedia: è la storia di un suicidio commesso per amore - «Poi nella notte s’ode un cric / [...] / s’è sparato il bel pinguino in frac»⁸⁸. Una morte dunque che per certi aspetti, potrebbe essere paragonata alle conseguenze che la scelta del silenzio ha su Giacoma. Mantenendo il segreto del silenzio ella muore per salvare il padre dalla condanna in contumacia e per proteggere la sua famiglia; ella muore ogni volta che respinge relazioni con altre persone per paura di contaminare, di uccidere. Giacoma si dà la morte nell’allontanare il suo unico amico per paura di lasciarsi sfuggire una verità troppo pesante. Progressivamente Giacoma si isola dal mondo; come il pinguino è “sola sul pack”. Giacoma muore, simbolicamente, ma a differenza del pinguino non si sottrarrà volontariamente alla vita. Il silenzio è un atto eroico, il più grande gesto d’amore in quanto rivolto agli altri nonostante le conseguenze negative da sopportare. Limentani non possiede come il pinguino “una pistola con cui dare sollievo all’eclissi della [mia] possibilità di comunicare”⁸⁹, non ha con sé un’arma distruttiva, bensì uno strumento positivo, il canto, che le consente di restare aggrappata alla vita.

Poiché per Giacoma, «cantare e parlare sono la stessa cosa»⁹⁰, in mancanza di una parola adeguata a dire l’indicibile ella si lascia cantare dalle parole dei cantautori per entrare in comunicazione con se stessa e col mondo. Sempre in *La spirale della tigre* Giacoma sostiene che «non c’è bestemmia nello scorgere somiglianze diverse tra due forme», volendo con queste parole ribadire che sebbene canto e parola possano condurre a esiti differenti (la parola, per esempio, può essere legata all’oralità o impressa sulla pagina, nella scrittura) entrambe conservano una dimensione di complementarità che le rende molto più vicine di quanto sembri. La canzone in fondo non è altro che poesia nata perché le sue parole vengano amplificate attraverso il canto. E la dimensione musicale del linguaggio è connaturata alla storia dell’uomo: ne sono

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 211.

⁹⁰ Così dichiara la stessa Limentani, commentando questa sua esperienza.

testimonianza i poemi antichi, per esempio i poemi omerici, oppure, in ambito religioso, la sezione della *Bibbia* dedicata al *Libro dei Salmi*, preghiere che si prestano ad una lettura cantata. Sempre a proposito dei *Salmi*, prezioso luogo di memoria che contiene e trasmette i valori della cultura ebraica, Giacomina aggiunge:

Le verità più profonde e ogni volta da scoprire restano, al di là delle vocalizzazioni e delle scansioni in versetti, nelle nudità consonantiche di ogni singola espressione, così come può e deve venire di volta in volta indagata da ogni singolo lettore.⁹¹

Che cosa racchiudono dunque le canzoni contenute nell'autobiografia?

Per lungo tempo i suoni e le canzoni trattengono le tracce indelebili delle memorie di Limentani, che trova nel canto una possibilità di tradursi e narrare il suo vissuto. Ecco perché, la non totale identificazione con la sorte del pinguino innamorato – compiuta grazie alla musica, che agisce in lei come primario strumento di liberazione – permette di cogliere le affinità che sussistono tra le canzoni e il vissuto di Giacomina. Le canzoni che formano la sua autobiografia musicale rispecchiano momenti salienti della sua vita e il modo in cui le canta è coerente rispetto all'idea di aver sempre considerato la musica come linguaggio simbolico. Di conseguenza Giacomina propone le canzoni così come era solita cantarle in casa, non prestando dunque la massima fedeltà alle parole del testo, come si vorrebbe da un professionista, ma assaporando il piacere di lasciarsi cantare dai suoni e dalle parole delle canzoni. In sostanza, quello di Giacomina, “vecchia adolescente”⁹² è un “ricordare canticchiando”⁹³.

L'inclinazione della sfera emozionale è inoltre sollecitata dal fatto che tutte le canzoni che costituiscono la prima sezione dell'autobiografia musicale sono in lingua francese. La scelta della lingua non è casuale, non risponde cioè al criterio di godibilità acustica del francese o alle mode canore del periodo ma è il codice linguistico che proprio la bisnonna Sophie sceglie per sé e impone in casa come lingua “materna”, cioè come lingua di relazione tra tutti i componenti della famiglia fino a diventare la lingua

⁹¹ G. Limentani, *La spirale della Tigre*, cit. p. 222.

⁹² Citazione tratta dalla copertina del secondo cd.

⁹³ *Ibidem*.

degli affetti. È da ricordare inoltre che la dimensione plurilinguistica della famiglia Limentani annovera un altro codice linguistico, il russo, lingua usata dai genitori di Giacoma per parlarsi d'amore e che volutamente estromette gli altri membri della famiglia. Si tratta di una lingua che in virtù della sua esclusività preserva l'intimità coniugale. Anche Elias Canetti ricorda nelle pagine della sua autobiografia – *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*⁹⁴ - di essere stato costretto dalla madre, dopo la morte del padre, a parlare tedesco. Questa lingua materna, imparata in ritardo e per imposizione, ha per la madre il valore di lingua dell'intimità e dell'affetto. Ella insegna a forza il tedesco al figlio perché necessita di portare avanti, nel dialogo con quest'ultimo, il linguaggio su cui si era fondata la sua vita coniugale. Elias, linguisticamente parlando, da un lato si sostituisce al padre ricoprendo così un doppio ruolo; dall'altro lato ne mantiene intatta la memoria, tanto che il tedesco da idioma detestato diviene col tempo una lingua amata. Per quanto riguarda le canzoni dell'autobiografia musicale, in maniera coerente rispetto ad una scelta linguistica imposta ma allo stesso tempo divenuta simbolo dei sentimenti coltivati nelle relazioni familiari, Giacoma associa alla memoria dei componenti della sua famiglia canzoni in francese, diversificando mediante il ricorso a lingue diverse i ricordi legati a persone estranee al nucleo familiare.

Sebbene Limentani canti soltanto la prima strofa di “*Au clair de la lune*” è l'intero testo che contiene indizi che si possono ricondurre al suo vissuto, raccontato soprattutto nella *Trilogia*. Il primo elemento è senza dubbio la parola “*plume*” (penna). Il percorso che porta Giacoma verso la conquista della scrittura parte da lontano, dal lungo periodo di silenzio che lei stessa si impone dopo la visita dei quattro bravi. La grande sofferenza è contrassegnata da una continua ricerca degli strumenti più idonei a superare il confine autoimposto dalla stessa Mina con il tacito accordo e sostegno della nonna Elena.

Per riprendere qualche concetto che Giacoma esprime in alcuni saggi a proposito della scrittura, essa presuppone un periodo di gestazione che consiste nel tempo

⁹⁴ E. Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1991.

necessario alla formazione del linguaggio più consono al come sia opportuno narrare ciò che vuole essere narrato⁹⁵. Al silenzio fa da contraltare il ricorso di Giacoma alle canzoni, primo strumento attraverso il quale ella inizia l'indagine su di sé e che sfocerà in seguito nella scrittura. Nel momento in cui Giacoma comprende che è “*la penna*” che le consente di tradursi e di comunicare agli altri nel modo migliore, il bisogno di scrivere “*un mot*” (una parola) diventa sempre più urgente. Quell'unica parola sembra caricarsi di un valore e di un significato esistenziale, perché attraverso l'oggettivazione sulla pagina bianca degli avvenimenti e dei sentimenti ad essi connessi, conduce Giacoma all'accettazione del proprio passato e dunque alla libertà.

Il cammino, tuttavia, si presenta tortuoso; “*ouvre – moi ta porte*” implora il personaggio notturno della canzone ai suoi conoscenti così come Giacoma bussa forte alle porte dei suoi cari attraverso la musica senza che le sue richieste di aiuto vengano recepite. Le parole della terza strofa recitano infatti:

Je n'sais
C'qu'on trouva;
mais je sais
qu'la porte
sur eux⁹⁶
se ferma

Il profondo senso di solitudine e di smarrimento provocato dalla mancanza di aiuto reciproco – ricordiamo che il silenzio di Giacoma si pone come atto di salvezza nei confronti del padre ma anche come gesto di protezione dell'intera famiglia – si rivela occasione di una importante intuizione. L'unico vero aiuto che Giacoma può ottenere per ravvivare il fuoco (*Je n'ai plus de feu*) cioè per tornare alla vita può giungere soltanto da se stessa. “Trovare la penna” diventa perciò il risultato di un percorso interiore che tiene conto del suo disorientamento rispetto all'accaduto ma con la segreta percezione che, per quanto debole, una via d'uscita esiste.

⁹⁵ G. Limentani, *Tra due P: Pensiero e Penna*, in T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, pp. 131 – 143.

⁹⁶ *Au clair de la lune*, strofa III, in *Appendice I*. Traduzione: Non so / che cosa ho trovato / ma so / che la porta / su di loro / si è chiusa.

Il *chiaro di luna* – anafora posta in apertura di tutte le strofe oltre che titolo della canzone - le permette di continuare la sua ricerca, fatta di innumerevoli interrogativi che ella si pone sul dolore infertole dai quattro ‘bravi’ ma anche di continui incontri – scontri con la fede. La grande questione che molti degli ebrei sopravvissuti alla *Shoah* si posero è se si potesse ancora parlare di un “*Dieu d’amour*” dopo un tale orrore. Interviene sulla questione anche Primo Levi, il quale al ritorno da Auschwitz abbandona totalmente qualsiasi retaggio di educazione religiosa e la fede, dichiarando in un’intervista che se «c’è [stato] Auschwitz [...] non può esserci Dio»⁹⁷.

Lo stesso vale per Giacomina, che cambia il suo rapporto con la religione ebraica. Ella mantiene un senso di profonda religiosità legato allo studio della sacre scritture, ovvero a quei principi su cui era ancorata l’identità familiare ma allo stesso tempo si pone come «ebrea religiosa e non osservante, solo quando una esibizione della mia osservanza potrebbe umiliare chi, diverso da me e senza ancora conoscere le norme che regolano la mia esistenza, mi viene incontro a braccia aperte [...]»⁹⁸.

Il testo di “*Au clair de la lune*” contiene già dalla prima strofa parole chiave che ad una analisi più profonda cantano il vissuto di Limentani, suggerendo l’inclinazione emotiva consona a questo tipo di esperienza di ascolto. Ma più in generale, la canzone sembra svelare una caratteristica fondamentale comune a tutti i membri della famiglia di Giacomina, a partire dalla sua rappresentante più anziana, la bisnonna Sophie che, come si è già detto, in casa parla francese sollecitando gli altri ad esprimersi in questa lingua.

L’esistenza di più codici linguistici nella famiglia Limentani spinge fin dall’infanzia la piccola Mina verso la traduzione, ossia verso l’uso di diverse modalità di espressione tra le quali si annoverano non solo, a livello narrativo, i diversi punti di vista adottati per raccontare alcuni suoi ricordi, ma anche la dimensione musicale. Il plurilinguismo che caratterizza la famiglia Limentani non passa inosservato. A tal proposito Giacomina racconta un simpatico aneddoto che dice molto su come venisse percepita la sua famiglia dall’esterno. Ancora prima del 1938, anno della promulgazione

⁹⁷ F. Camon, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda ed., 2006; estratto consultabile in <http://www.acsantacaterina.it/settori/adulti/doc/0910/ritiroavventotestimonianze.pdf>.

⁹⁸ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 149.

delle leggi razziali, le compagne di scuola cominciano a rifiutarsi di andare a casa sua a giocare o a fare i compiti. La giustificazione di questo atteggiamento non si àncora sul pregiudizio razziale ma è di carattere linguistico. Per le amichette di Giacoma, casa Limentani è un luogo di grande confusione poiché si parlano molte lingue, per lo più incomprensibili, che hanno il potere di disorientarle e di farle sentire estranee in quanto impossibilitate a comunicare. Fin dall'infanzia Giacoma ha dunque la sensazione di appartenere a una famiglia anomala, che ribadisce attraverso la versatilità espressiva, la sua identità e anche la solidità dei rapporti tra i diversi componenti. L'unità di questa famiglia, trasmessa anche dal punto di vista linguistico, si scontra con la percezione di essere in qualche modo impenetrabile e indecifrabile allo sguardo altrui.

Il carattere rivoluzionario della bisnonna ben si lega al presunto autore di “*Au clair de la lune*”, Jean Baptiste Lully, noto per essere stato l'iniziatore delle *Tragédies lyriques*⁹⁹ e per aver composto dei mottetti, forme musicali di ispirazione sacra e dalla struttura polifonica. La polifonia è in musica l'unione simultanea di più voci melodicamente indipendenti ma complessivamente armoniche tra loro. Giacoma accosta questa caratteristica musicale ad un altro componente della sua famiglia: lo zio Carlo, al quale è legata da stima e affetto incommensurabili. Professore universitario, egli fonda la sua filosofia di vita sull'idea di un umanesimo planetario che implica la piena fiducia nell'Uomo e nel dialogo. Zio Carlo infatti “crede fermamente nei dialoghi a due che si aprono a raggiera verso tutti quanti”¹⁰⁰ e in casa apre la strada alla comunicazione attraverso il ballo, canzoni dallo stile vivace, ironiche filastrocche, o atteggiamenti buffi che lo rendevano assomigliante al Papageno¹⁰¹ mozartiano, coinvolgendo nonna Elena,

⁹⁹ Le *tragédies lyriques* nascono ad opera di Lully per contribuire alla glorificazione della Francia, nazione dalla quale otterrà in seguito la naturalizzazione. Il suo obiettivo era di creare uno spettacolo che mettesse in risalto i gusti francesi e le potenzialità della lingua francese fino a quel momento adattate ai melodrammi italiani. Nelle *tragedies lyriques*, il Recitativo assume un'importanza maggiore rispetto all'aria e dunque non è sacrificato come in Italia ma aderisce al testo letterario seguendolo sillabicamente. Le arie non sono virtuosistiche perché il virtuosismo canoro viene sostituito dal virtuosismo della danza, sempre legata all'azione. Maggiore importanza viene attribuita ai cori e l'orchestra assume una composizione più ampia, includendo fiati e timpani.

¹⁰⁰ Testimonianza di Giacoma raccolta nel primo cd.

¹⁰¹ Papageno è un personaggio de *Il flauto magico* di Mozart dal carattere eccentrico, irriverente e dai modi di fare buffi e scherzosi.

Giacoma, o addirittura, rivolgendosi simbolicamente a tutta la collettività. Il suo essere polifonico consiste nel credere che il mondo possa essere abitato da tutti armonicamente, che sia possibile la convivenza pacifica tra una pluralità di punti vista e che la realtà possa essere spiegata e interpretata secondo diversi livelli di complessità.

Il rapporto tra Giacoma e lo zio è un rapporto particolare, potremmo dire uno dei pochi rapporti positivi che ella riesce a coltivare all'interno della famiglia. Carlo Felice conquista un posto speciale nel cuore e nella memoria della nipote perché riesce a intuire ciò che le è accaduto e a donarle quella comprensione e accoglienza che Giacoma non troverà nelle donne di casa, a cominciare dalla madre. Nel racconto di Giacoma e nelle pagine di *Dentro la D*¹⁰² è descritto come un uomo intelligente, dinamico, simpatico, ribelle, dallo spirito profondamente antifascista che gli costerà prima numerose 'ripassate' da parte dei fascisti e poi una denuncia al Fascio da parte della moglie. Per Giacoma egli rappresenta "il più tutto", lo «zio più bello, [quello] che le regalava lunghe collane d'ambre e di granati, la portava al cinematografo e le insegnava a ballare cantando: "*Elle a perdu son pantalon tout en dansant le charleston*"»¹⁰³:

Elle a perdu son pantalon
Tout en dansant le Charleston
Vraiment, pour la pauvre enfant,
c'est une sale affaire
Car c'est un souvenir qui lui vient de sa grand – mère
Elle a perdu son pantalon
Tout en dansant le Charleston
Celui qui le trouvera
Et le lui rapportera
L'embrassera a l'oeil sans r'tard
Ou bien autre part
L'veinard!¹⁰⁴

¹⁰² G. Limentani, *Dentro la D*, in *Trilogia*, Roma, Iacobelli editore, 2013.

¹⁰³ *Ivi*, p. 141.

¹⁰⁴ Traduzione: Lei ha perso le mutande / danzando il charleston / in verità per la povera fanciulla / è un fatto spiacevole / perché è un ricordo che le viene dalla nonna./ Lei ha perso le mutande / danzando il charleston / e colui che li troverà / e a lei li porterà / l'abbraccerà dove capita, senza esitare / o da qualche altra parte, il fortunato!! Per il testo intero Cfr. *Appendice I*.

I versi della canzone esprimono il desiderio dello Zio Carlo che Giacoma diventi una bambina priva di pregiudizi. Non vuole cioè che la nipote cada nella facilità di giudizio nei confronti della realtà o delle persone ponendo dei limiti alla propria libertà di pensiero. Ciò che colpisce è che lo zio cerca di far arrivare questa verità a Giacoma attraverso una canzone, che rispondendo ad un intento tutto ironico, è costruita su un testo che descrive esattamente il punto di vista opposto: poco più che ventenne la protagonista Zézette si trova ad una festa. Mentre sta ballando il *charleston* scoppia in lacrime perché si accorge di aver perso le mutande che la nonna le aveva lasciato per ricordo. La scena scuote il riso generale e la fanciulla, umiliata, lascia la festa e si reca alla polizia per denunciare l'accaduto, seguita dalla folla dei curiosi. Fortunatamente tra la gente c'è qualcuno che ritrova l'indumento smarrito e desidera riportarlo alla fanciulla con la speranza di ottenere il suo amore.

Al di là del contenuto espresso dal testo, la canzone scelta da Giacoma per ricordare lo zio Carlo, denominato affettuosamente "zio Carletto", rispecchia due caratteristiche della personalità di quest'ultimo: il carattere rivoluzionario e l'ironia. Lo spirito rivoluzionario di Carlo Felice lo conduce non solo ad atteggiamenti fuori dagli schemi dentro le mura di casa ma in una costante militanza antifascista non priva di conseguenze. L'ironia è invece quella dote che gli consente di narrare e interpretare la realtà cogliendone, al di là delle apparenze comiche, le ragioni di tragicità.

Anche lo scrittore Luigi Pirandello tratta dell'ironia nel celebre "*Saggio sull'umorismo*" di cui è noto l'esempio della "signora imbellettata". Nelle pagine pirandelliane l'umorismo viene definito 'sentimento del contrario', che nasce nel momento in cui la riflessione permette all'individuo di andare oltre il pregiudizio, la prima impressione, e indagare in profondità le ragioni di una apparente comicità¹⁰⁵. Carlo Felice, che intende ribadire l'importanza di non avere pregiudizi anche se è cosciente del fatto che il pregiudizio in sé può nascere come conseguenza del senso comune, delle modalità della maggioranza di approcciarsi alla realtà, si serve di una canzone che mette in figura il contrario e che può prestarsi a due livelli di lettura. Il più

¹⁰⁵ L. Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba editore, 1908.

superficiale si ferma alla comicità destata dal susseguirsi delle azioni di Zézette e della folla; il secondo invece fa leva sul sentimento del contrario, ossia induce a riflettere sul fatto che la derisione della folla a danno della giovane donna è la reazione “eticamente” contraria rispetto a quella che ci si aspetterebbe di fronte a una ragazza che ha smarrito un oggetto caro. In sostanza, l’ironia di Carlo Felice si àncora sulla consapevolezza del reale – la facilità del giudizio affrettato sull’altro - ma consente allo stesso tempo di velare o coprire i veri obiettivi, lasciando agli interlocutori il compito di cogliere lo spunto e riflettere.

Giacoma, che dice di “non essere mai stata una persona troppo seria”¹⁰⁶ si sente particolarmente affine al modo di comunicare dello zio, tanto da scegliere il testo ironico della canzone e uno stile di musica “ribelle” per condividere con gli ascoltatori il tema della ‘perdita’ dell’infanzia in seguito alla ‘ripassata’ subita da parte di quattro fascisti. Il motivo del “leggersi al contrario” che risulta dal confronto tra il testo, lo stile musicale della canzone e le memorie associate da Giacoma domina anche la sua vita oltre a quella dello zio Carlo. Entrambi usano l’ironia come scudo alla sofferenza legata a qualcosa di molto caro per loro. In particolare, lo zio Carlo Felice nonostante le sue manifestazioni di allegria si rivelerà – per antifrasi rispetto al nome - un uomo profondamente infelice a causa della «perdita della speranza nell’osmosi universale»¹⁰⁷; Giacoma dal canto suo affronta il tema dell’infanzia violata e, di conseguenza negata, attraverso una canzone comica che nasconde in realtà il dolore di una violenza tenuta segreta e di cui porterà le conseguenze, impresse in maniera indelebile nelle sue carni, come un tatuaggio non voluto, né desiderato. Il contrasto che Giacoma vive è allora duplice: esso si esprime da un lato nel suo cercare di dire senza dire e dall’altro nel sentirsi una bambina caricata di responsabilità da adulta.

Inoltre, come la protagonista Zézette, perdendo i pantaloni, sente di aver perso un oggetto prezioso legato al ricordo della nonna, allo stesso modo Giacoma sente che la violenza subita le sottrae qualcosa di estremamente importante a livello simbolico: il

¹⁰⁶ Testimonianza di Giacoma.

¹⁰⁷ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 157.

suo essere bambina. In altre parole si infrange quel mondo infantile, percepito come ovattato, sereno e spensierato, che consente di vedere il lato buono della realtà e di sentirsi protetti. Giacoma vive questo momento e lo fa intuire nella sua autobiografia musicale riferendosi alle canzoncine cantate dalla bisnonna Sophie, ai canti e ai balli che animavano le serate in famiglia nonché ai giochi di parole praticati in francese, lingua degli affetti capace di assumere anche un aspetto ludico.

Lo scontro precoce con la realtà, nella sua dimensione negativa, dove la solidarietà è spesso precaria, il senso di umanità tende ad affievolirsi e dove le relazioni tra persone si macchiano di tradimenti e di violenze intese a stabilire ruoli di forza crea una vertigine in Giacoma. Ella, appena undicenne, viene catapultata repentinamente nella fase più adulta della vita, senza avere gli strumenti idonei a comprendere e a fronteggiarne la complessità. La ferita che si crea in Giacoma non sarà arginabile in tempi stretti ma soltanto a prezzo di un duro lavoro su se stessa.

E come *Zézette*, perdendo i pantaloni, mette a nudo una parte di sé che voleva essere custodita e in qualche modo protetta, la perdita che Giacoma subisce non è soltanto fisica, ma ancor più legata alla dimensione dell'intimità femminile, oltraggiata e contaminata con la violenza. Giacoma sente che è stato superato un confine importante, quel limite che separa il sé dall'altro da sé, permettendo a ciascuno la maturazione graduale della personalità e identità, nella convinzione che la propria incolumità è in qualche modo preservata. I quattro 'bravi' calpestanto con la forza uno spazio strettamente privato, lo spazio della libertà individuale all'interno del quale si decide per se stessi e dove l'unicità di ogni persona, di Giacoma in particolare, si esprime nei modi che più le sono consoni, condizionando il suo divenire.

Ne consegue un senso di smarrimento interiore, di angoscia. Giacoma si rende conto di essere stata violata nella sua innocenza di bambina: si sente sporca, caricata di negatività e di segni di morte che non riesce a decodificare e non trova le parole per esprimersi. Oltre a non avere risposte o aiuto da se stessa, non trova rifugio nemmeno presso le persone a lei più vicine. Giacoma si rende conto che l'insensatezza della violenza in sé, atteggiamento a priori ingiustificabile e ancor più inammissibile se perpetrato ai danni di un bambino acquista una dimensione doppiamente inumana in

quanto frutto di una ritorsione politica nei confronti del padre, che già da qualche tempo, assieme allo zio Carlo, veniva prelevato e malmenato dai fascisti.

Di fronte a questi atti di brutalità non giustificata e da un certo momento in avanti sempre più frequenti, Giacoma si sente privata anche di tutti i ricordi e le speranze che animavano la sua famiglia.

La reazione di Giacoma a ciò che le accade è a suo modo rivoluzionaria: decide di non raccontare nulla e di far fronte al suo dolore in maniera non canonica, cantando a squarciagola o con degli atteggiamenti che agli occhi altrui potevano sembrare folli. Giacoma rompe, attraverso il suo modo di fare non ordinario, le regole imposte, così come il *charleston* si impone come un ballo di liberazione dagli schemi preesistenti. Ella cresce come bambina non addomesticata, che coopera attivamente alla militanza antifascista della famiglia, svolgendo piccoli ma preziosi incarichi nel periodo del trasferimento a Cave.

Di fronte al suo comportamento strano, non mancano i commenti negativi delle donne di famiglia. Giacoma riporta le parole che sua madre e Perla si scambiano riguardo alcuni suoi gesti apparentemente incomprensibili mentre assistono nonna Elena in camera:

« Stavi parlando di Mina. Se si è sentita male deve pur esserci una ragione».
« È una bambina nervosa e in più soffre di geloni ... »
Perla tira su col naso.
«Voglio dire che è gelosa. Quando siamo tornate mi ha detto almeno cinque volte di aver fatto tutte le pulizie a fondo. Chissà cosa si aspettava. Avevo altro per la testa [...]»
«Però è strano. Non l'avrei mai immaginato. Sembra una bambina così semplice. Un po' come Davidino mio»
[...]
«Pensa che un'altra volta si è morsa un dito a sangue»
[...]
«A sangue ti dico, a sangue. Le ho dovuto mettere il braccio al collo. Stavo troppo male per prenderla a sculacciate».¹⁰⁸

Gemma scambia gli sfoghi esagerati della figlia per gelosia o tendenze autolesioniste, lasciando a Perla sia il compito di riprendere il discorso interrotto su

¹⁰⁸ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. pp. 61 – 62.

Mina (Perla si rivolge a Gemma dicendo: “Stavi parlando”, manifestando l’interesse di sapere ciò che riguarda Giacoma), sia il fatto di cogliere – pur non essendo la madre – la stranezza di certi comportamenti (“Però è strano”) percepiti come bizzarri se manifestati da una bambina come Giacoma.

Limentani, tuttavia, si trova in situazioni simili anche da adulta. Alcune pagine di *In Contumacia* riferiscono la breve conversazione avvenuta con la cognata Renata, la quale rammentava un episodio di violenza subito da una donna americana :

«Che cosa orribile! Da morire!» dice mia cognata.

«Si sopravvive».

«Sentitela! quella che sa tutto!»

Mia cognata ride. Le si allunga il mento. Gli occhi sono due olive. Sono due fessure di disprezzo. Io sono un’altra cosa. Stupida perché ho parlato. Gli altri ridono.¹⁰⁹

Il «si sopravvive» di Giacoma viene percepito dalla cognata come una risposta alquanto cinica rispetto ai sentimenti e alla morale comune legata ad un fatto tanto riprovevole. In realtà, in quella espressione risiede la consapevolezza di chi, dopo aver provato una violenza sulla propria pelle, sa che si può continuare a vivere, che il dolore è superabile. La cognata Renata non si insospettisce di fronte a quella risposta secca data con sicurezza, non va oltre. Renata cioè non coglie che quel «si sopravvive» cela la “quasi verità” che Giacoma avrebbe potuto anche lasciarsi sfuggire. È un momento in cui il confine tra il dire e il non dire si fa molto labile. Sarebbe probabilmente bastata una domanda in più e Giacoma avrebbe potuto rivelare il suo segreto, ma la reazione di disprezzo della cognata unitamente al riso, che umilia Giacoma proprio perché scatenato dal giudizio superficiale su una risposta per nulla compresa, funge per Giacoma da richiamo alla realtà. Lo spiraglio che ella aveva intravisto per uscire allo scoperto si traduce in una marcia indietro che la relega nuovamente nel silenzio e che le conferma la necessità di portare avanti la scelta intrapresa.

“*Elle a perdu son pantalon*” non è l’unica canzone dell’autobiografia musicale che parla dello zio Carlo. Giacoma lo ricorda anche in “*Symphonie*” per una vicenda

¹⁰⁹ *Ivi*, cit. p. 89.

che lo coinvolge in prima persona: la morte per suicidio, avvenuta poco prima di essere prelevato dai quattro bravi in seguito alla denuncia della moglie al Fascio. Da quanto si legge in *Dentro la D*, pare che la sua morte fosse in qualche modo già scritta. A confermarlo è la reazione rassegnata dei suoi famigliari, totalmente diversa da quella di Giacoma piena di dolore e stupore.

Fortunatamente Giacoma riesce a leggere la lettera che lui aveva lasciato alla sorella Gemma, e a consolarsi del fatto che i motivi del suicidio non avevano nulla a che fare col tradimento messo in atto dalla moglie. Le ragioni di questa scelta erano legate ad una profonda infelicità radicata nella consapevolezza dell'irrealizzabilità degli ideali¹¹⁰ su cui aveva costruito la sua esistenza e che innervavano la sua coscienza civile. Egli desiderava «un mondo basato sulla ideale osmosi fra individui integri in quanto diversificati»¹¹¹. L'enorme sfiducia di Carlo nei confronti della vita e del mondo, degli uomini soprattutto, viene denominata dagli adulti di casa "follia", parola che Giacoma scopre per la prima volta. Essa viene associata alla malattia nevrotica che avrebbe determinato il progressivo declino dello zio, a partire dall'espulsione dall'università dove lavorava e proseguito in una eroica inappetenza come gesto simbolico di solidarietà nei confronti dei più deboli e dei più poveri e indifesi. Egli era infatti convinto che «gli affamati sarebbero diminuiti solo se i parchi fossero aumentati»¹¹².

Considerata la complicità e l'affiatamento tra i due, acquista un certo spessore la scelta della canzone "*Symphonie*", scritta da Al Stone e interpretata nel corso del 1945 da due importanti interpreti, Jacques Pills e la famosa Marlene Dietrich. Una canzone considerata da Giacoma, per sua stessa ammissione, un canto di lamento per la morte dello zio.

La riduzione per pianoforte proposta da Giacoma consente di mettere in rilievo la

¹¹⁰ Ciò che desiderava lo zio Carlo per Giacoma e per tutti era «un futuro libero e laico nel quale, insieme con altri nuovi figli di Israele,[...] torna[re] a coltivare le vigne di Sion in uno stato ebraico pari a tutti gli altri stati del mondo, e ricco di una lingua antichissima, con plurimillennaria saggezza capace di esprimere la vitalità e i valori dell'era moderna». *Ivi*, cit. p.115.

¹¹¹ *Ivi*, p.157.

¹¹² G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 247.

bellezza di alcuni versi che sembrano comunicare la nostalgia per lo zio e al contempo l'essenza sui cui è fondata la sintonia che regola il rapporto zio – nipote: la reciproca comprensione. Così come Carlo è l'unico membro della famiglia che vede Giacoma veramente, si accorge dei lividi sul braccio e intuisce che cosa le è successo allo stesso modo lei sente di comprendere le motivazioni profonde insite nel suicidio dello zio che poco hanno a vedere con la follia:

Combattere significa anche uccidere e tu, Carlo, allevato, auto educato, ormai fissato nel più totale rifiuto di Caino, per non rischiare di dover un giorno uccidere o di sapere che un tuo fratello sta uccidendo, ti sei¹¹³ ucciso. Capisco. Ti capisco. Ti ho detto che capirti mi fa esplodere un fulmine nel cuore.

Ad una considerazione complessiva del testo, i primi tre versi sembrano esprimere il ricordo sempre presente del giorno del suicidio, un ricordo che si fa canto perché è la musica il linguaggio che permette il dialogo fra i due ed è grazie ai canti e alle filastrocche dello zio che Giacoma si sente rasserenata.

Giacoma ricorda che il fatto è avvenuto nella primavera del '38 («d'un soir de printemps»), qualche mese prima rispetto alla promulgazione delle leggi razziali. Ella non manca di sottolineare ancora una volta la personalità di Carlo, che emerge anche in questo gesto così estremo in tutta la sua generosità e gentilezza. Giacoma scrive in *La spirale della Tigre*:

Forse lo zio Carlo era malato di nervi. Se fosse stato folle, la sua dovrebbe venire annoverata fra le follie gentili. Riflettendo sul suo suicidio, sulla determinazione con cui lo mise in atto, sulla cura che si prese per far sì che causasse il minor disagio possibile a quanti gli volevano bene, non posso esimermi dal confrontarlo con quello di Allegra [...]¹¹⁴

Carlo muore senza stupire nessuno, né la famiglia che già «da tempo scorgeva nella [tua] anoressia il biglietto da visita di una garbata autoestinzione»¹¹⁵, né la

¹¹³ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 157.

¹¹⁴ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 247.

¹¹⁵ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 155.

comunità del ghetto che forse intuiva in quella scelta la conseguenza inevitabile del suo fare polemico e un po' sopra le righe che lo spingeva a sostenere ideali poco concretizzabili, né la sede del Fascio per la quale il suicidio dello zio era il risultato del confronto con la propria pochezza di ebreo e intellettuale. Da un certo momento in poi, dopo la perdita dei valori civili in cui credeva e della dignità sociale in seguito all'espulsione dall'università dove insegnava con passione, la sua morte viene ritenuta quasi inevitabile.

Il tempo della malattia permette alla collettività che con lo zio era in relazione di filtrare a seconda del proprio punto di vista le motivazioni del suo suicidio. Giacoma ne sottolinea invece le modalità: lo zio muore nella sobrietà e nell'eleganza, attento che il suo gesto non pesi e non venga vissuto in maniera troppo drammatica dalla famiglia. Un'attenzione particolare è rivolta alla nipote, alla quale cela la sua disperazione. Allo stesso modo in cui egli aveva sempre cercato di non farsi vedere da Giacoma quando i fascisti lo riportavano a casa ferito, anche adesso, nell'ora della morte lo zio compie un ennesimo atto d'amore e di protezione perché vuol far credere alla nipote di essere morto d'amore piuttosto che per l'amara disillusione e mancanza di senso che pervade la sua vita.

Giacoma sente di avere molto in comune con lo zio, di comprendere la sua afflizione perché nel suo piccolo deve fare i conti con il suo cuore pesante («mon coeur lourd»). In *In Contumacia* Giacoma scrive che «Il digiuno è l'unica possibilità di espiazione, il silenzio. L'unica possibilità di comunicare. *Dies irae, dies illa*»¹¹⁶. Carlo si toglie la vita imponendosi di tacere per sempre. Giacoma persevera nella scelta del silenzio sentendo, seppure simbolicamente, di morire un poco anche lei:

Scelgo il silenzio. Muoio. Muoio quando uccido mio padre. Lo uccido quando non riesco a uccidere. Quando mi lascio uccidere. Quando lo condanno al silenzio.[...] Il silenzio di mio padre è amore. Il mio silenzio è amore, ma disprezzo e orgoglio. Io sono il mezzo attraverso il quale la colpa si realizza [...].¹¹⁷

¹¹⁶ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 69.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 96.

Il silenzio diventa progressivamente una cancrena che conduce Giacoma verso la solitudine, stato d'animo che disegna confini angusti tra lei e il mondo. Ma a differenza dello zio, Giacoma troverà nel canto un appiglio alla vita e un mezzo espressivo che le consentirà di far rivivere dentro di sé chi non c'è più e, fra tutti, proprio lo zio prediletto.

La particolare sintonia tra zio e nipote è confermata dai versi: «Et le son / le cher son de ta voix / doucement, je le retrouve en moi» ed è allusa già a partire dal titolo, “*Symphonie*”¹¹⁸. Il termine indica nel suo significato strettamente musicale la consonanza perfetta dell'intervallo di ottava oppure, sempre nell'antichità, la pratica di raddoppiare il canto (in ottava). Le parole della canzone, che Giacoma intende come canto funebre per la morte dello zio, consentono di ripristinare, a livello simbolico, l'affinità tra Giacoma e Carlo, nel modo in cui erano soliti esprimersi, ossia con le canzoni. Giacoma sembra dialogare armonicamente con lui anche a distanza avendo come cassa di risonanza l'unico strumento che può garantire la continuità di questo dialogo, la memoria. («Et j'entends, grande a l'infini / comme una harmonie / ma symphonie»).

Dello zio Carlo Giacoma non smette di sottolineare la convinzione che il dialogo può aprirsi a tutti come supremo atto d'amore in grado di salvare l'umanità. Ecco perché Giacoma lega quest'aspetto ad un'altra canzone intitolata “Je vous aime” cantata dallo zio non solo come inno d'amore per la collettività ma anche per rispondere al canto d'amore a lui indirizzato dalla madre Elena, la nonna di Giacoma, che gli rivolge le parole della canzone “*Parlez moi d'amour*”.

Nonna Elena è una figura che domina le pagine di *In Contumacia*. Ella assume un ruolo chiave nella vita di Giacoma perché è l'unica ad essere fisicamente presente in casa quando Mina subisce la violenza dei quattro fascisti. La nonna è complice del silenzio di Giacoma e continua ad abitare l'immaginario sconvolto della nipote, dove la differenza tra il sapere o il non sapere ciò che le accaduto sta alla base della distinzione tra chi è vivo e chi è morto, tra chi è pulito e chi è sporco:

¹¹⁸ Il termine indica nel suo significato strettamente musicale la consonanza perfetta dell'intervallo di ottava oppure, sempre nell'antichità, la pratica di raddoppiare il canto (in ottava).

Non è vero che sia vivo chi sa, è vivo chi non sa. Io sono morta. Il dolore è vivo, che non si vede. I morti sono chiusi in una scatola di pelle.¹¹⁹ [...]
Non c'è vergogna nella verità ma io ho vergogna della mia. Ha una essenza snaturata che macchia tutto quello che tocco. Macchierà tutto quello che toccherò. Devo nasconderla perché gli altri non sappiano di essere contaminati. Chi non sa è vivo. Se una cosa non si sa la cosa non esiste.¹²⁰

Si potrebbe pensare che questa figura sia dipinta negativamente. In realtà nonna Elena rappresenta per Giacoma l'unica sponda alla quale appoggiarsi perché è l'unica a sapere realmente come sono andate le cose. Giacoma si aggrappa a lei perché ha bisogno di essere rassicurata, di sentirsi amata e in qualche modo protetta. Il ritornello della canzone proposto da Giacoma canta infatti:

Parlez – moi d'amour,
Redites – moi des choses tendres,
Votre beau discours,
Mon Coeur n'est pas las de l'entendre.
Pourvu que toujours
[Me] répétiez ces mots suprêmes:
Je vous aime.¹²¹

Considerando anche le strofe, esse sembrano ampliare il contenuto del ritornello e descrivere il rapporto tra una nipote e una nonna fondato sulla curiosità di sentire le storie che ella racconta, sul suono vibrante di una voce anziana, ma anche sul potere straordinario del bacio, che se dato amorevolmente, guarisce in fretta da tutte le ferite.

Le chagrin est vite apaisé,
et le console d'un baiser,
Du coeur on guérit la blessure,¹²²
Par un serment qui le rassure.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 22.

¹²⁰ *Ivi*, p. 26.

¹²¹ Cfr. *Appendice I*. Traduzione: Parlatemi d'amore / Riditemi delle cose tenere / il vostro bel discorso / il mio cuore non è stanco di ascoltarlo / a patto che sempre / mi ripetiate queste parole supreme: / Io vi amo. Il testo originale della canzone prevede al v. 6 del ritornello: *Vous répétiez*, che Giacoma cambia in *Me répétiez*.

¹²² Traduzione strofa 2: Il dispiacere è presto calmato / e lo consola d'un bacio / del cuore si guarisce la ferita / grazie ad una promessa che lo rassicura.

Capita spesso che gli adulti cerchino di ridimensionare i pianti o le paure dei bambini attraverso gesti affettuosi come abbracci o baci dati amorevolmente alla fonte del dolore convinti che l'amore abbia un forte potere guaritore. Probabilmente in questo orizzonte di senso sono da intendere le manifestazioni di affetto che Elena riserva a Giacoma, che può sentirsi così parzialmente rasserenata e meno sola. Tuttavia, la sua reazione nei confronti del bacio è molto diversa soprattutto quando esso viene dato da una persona estranea alla famiglia. Più di qualche volta infatti, da adulta, si è trovata nella condizione di respingere dei baci affettuosi in maniera piuttosto violenta, perché percepiti come una forma di violazione della sua intimità.

In questi versi emerge fra tutte una parola chiave, "serment" che si potrebbe tradurre con "promessa, giuramento", o meglio "patto" su cui entrambe custodiscono il segreto del silenzio. Attraverso il silenzio, infatti, si fa in modo di non alimentare il negativo nella convinzione che non dando concretezza, per mezzo della parola, ad uno stato d'animo o a un problema si rende inesistente il problema stesso. Ecco perché in *In Contumacia* ritorna spesso la frase «Una cosa non esiste se nessuno la sa»¹²³.

Probabilmente Giacoma sa in fondo al cuore che le rassicurazioni della nonna non basteranno a calmare il dolore («Vous savez bien / Que dans le fond, je n'en crois rien») ma in qualche modo sente di potersi fidare di lei e porta avanti la scelta di non raccontare ciò che le è accaduto. Entrambe, infatti, in caso contrario, immaginano quali sarebbero state le conseguenze. Giacoma scrive: «Mio padre non deve sapere che mi hanno messo dentro un nastro di sangue. Potrebbe fare una pazzia. La mamma farebbe una tragedia. Lo direbbe a tutti»¹²⁴. Il patto di silenzio tra la bambina e la nonna mantenuto per non aggravare la situazione di una famiglia già provata, finisce col diventare una vera e propria forma di eroismo. Si tratta di una responsabilità pesante per una bambina di soli undici anni che all'improvviso si trova a dover prendere una decisione da adulta, a maggior ragione se si considera che il silenzio di Giacoma è duplice: ella decide di tacere di fronte alle intimidazioni dei fascisti, che vogliono sapere

¹²³ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 18.

¹²⁴ *Ivi*, p. 21.

a tutti i costi dove sia il padre e la sua reticenza nel rispondere giustifica, dal loro punto di vista, la ritorsione violenta sul corpo fragile di Giacoma: «Ci hai guadagnato tanto a non parlare. Così impari»¹²⁵. Giacoma quindi paga a caro prezzo il non aver rivelato il nascondiglio del padre ma nel contempo lo salva dalla condanna a morte.

D'altra parte la scelta del silenzio è atto che protegge l'intera famiglia, per impedire che l'eventuale verità spinga qualcuno alla vendetta, aggiungendo ancora violenza alla violenza in un circolo vizioso senza fine. La nonna dall'alto della sua esperienza suggerisce alla nipote il primo passo da compiere coerentemente al patto stabilito, ossia fare in modo che Giacoma non si soffermi sull'accaduto ma che porti avanti le sue abitudini. Viene spronata a reiterare alcune azioni quotidiane (pulire il pavimento, lavarsi, portare via i vestiti ...) affinché, anche nello *shock* più totale, la forza dell'abitudine le consenta di poter costruire un nuovo ordine interiore. Nella *Postfazione alla Trilogia* Stefania Lucamante sottolinea come sia tipicamente femminile il fatto che la donna faccia "affidamento sulle proprie infinite possibilità di costruire un ordine alternativo a quello normale o, meglio, di costruire un ordine finto pur di averlo, pur di non restare accasciata nel caos in cui si ritrova"¹²⁶.

Anche se Elena non parlerà mai esplicitamente con Giacoma della violenza o non darà risposte chiare alle sue domande dettate dalla paura di una possibile gravidanza è pur sempre la sola che capisce il valore del canto per la nipote. Cantare a squarciagola è per Giacoma sì uno strumento di liberazione dalla sofferenza ma anche il canale di sfogo, che precedendo la parola e sostituendola, le consente di esprimere tutta la sua rabbia. Ancora, il canto acquisisce per Giacoma un potere ulteriore: diventa un'arma da scagliare contro chi la ferisce a tradimento. A questo proposito è interessante ricordare un episodio che Giacoma racconta in *La spirale della tigre* e che ha a che fare con la zia Egle. Quest'ultima le rivela di essere sempre stata a conoscenza di ciò che le è accaduto quel fatidico pomeriggio. Era in casa e ha sentito tutto ma ha preferito non accorrere in suo aiuto dando invece credito ai commenti dei quattro 'bravi':

¹²⁵ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 15.

¹²⁶ S. Lucamante, *Postfazione*, in *Trilogia*, cit. p. 287.

Li ho sentiti scherzare su come ci avevi preso gusto e come si sarebbero divertiti a raccontarlo a tuo padre.¹²⁷

La violenza perpetrata da costoro diventa per la zia una colpa di Giacoma, la colpa di averli sedotti e di averne addirittura provato piacere.

La malvagità di Egle non lascia spazio a commenti benevoli. Ciò che emerge non è tanto l'aver usato una simile accusa per soddisfare il desiderio di vendicare la figlia Allegra – che, ricordiamo, a differenza di Giacoma era stata allontanata dallo stesso ufficio in cui entrambe lavoravano – quanto la pura cattiveria di un animo capace di ritenere una bambina di dodici anni responsabile dello stupro. A rendere ancor più negativa la figura di Egle è non solo il tradimento ai danni di Giacoma ma anche quello compiuto nei confronti di Leonello e Gemma, i genitori di Giacoma, che negli anni avevano accolto e trattato Allegra come una figlia. La reazione di Giacoma di fronte all'egoismo, per non dire alla mancanza di umanità di Egle, aggiunta alla totale assenza di riconoscenza nei confronti della sua famiglia che si era fatta carico di Allegra, è di profondo risentimento.

Tale sentimento torna ad essere espresso nel canto, un canto a squarciagola che si trasforma in una sorta di persecuzione, un punteruolo fastidioso che quotidianamente giunge alle orecchie di Egle, che non può sopportare la voce della nipote:

Nei giorni in cui non più bambina l'odio per lei mi impediva di diventare del tutto adulta, ricominciai a cantare a squarciagola come quando avevo perso la capacità di esprimermi [...] Se però allora cantare era stato uno sfogo senza bersagli precisi, ormai cantavo soltanto i valzer della profuga russa, che avevano fatto disperare la zia. Davanti alle finestre spalancate, facevo di Octave Cremieux, loro appassionato autore, l'arco per le mie frecce.¹²⁸

Elena comprende Giacoma ma non può certo lasciare che questo strumento sia usato soltanto per veicolare le esplosioni di rabbia e di sofferenza della nipote. La forza e l'aggressività che Giacoma esprime col suo canto esagerato hanno bisogno di essere

¹²⁷ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 261.

¹²⁸ *Ivi*, p. 262.

incanalati in maniera costruttiva. La musica può trasformarsi in uno strumento terapeutico perché, attraverso l'educazione della voce all'interno di un percorso guidato di studio, la nipote può entrare a contatto con le proprie emozioni esprimendole liberamente e con sfumature sempre nuove, ma rispettando le regole di questo codice espressivo. Per questo motivo Elena insiste con la madre di Giacoma affinché iscriva la figlia a scuola di canto e così facendo aiuta concretamente la nipote a coltivare uno strumento in più, utile per la sua ricerca che la porterà alla scoperta della "plume".

Gemma acconsente perché è in grado di capire quali possano essere i benefici della musica dal momento che lei per prima, in qualità di pianista di talento, è cosciente del potere della musica sul suo animo. La "Diana suonatrice" di casa Limentani, per usare il soprannome datole dal marito, viene spesso descritta nelle pagine della *Trilogia* intenta a suonare il suo pianoforte, la cui musica ha la capacità di tenere uniti i cuori dei genitori anche a distanza. Nella lettera che Leonello invia a Gemma mentre è in Russia, chiede alla moglie di suonare per lui accompagnando con i suoni le fasi del suo racconto: «[...] ho provato nostalgia di te angelo mio, e ... sì! del tuo pianoforte! [...] Per cui sgranchisciti le mani e prendi posto sul tuo sgabello, mia poderosa pianista: quanto sto per raccontarti abbisogna del tuo accompagnamento»¹²⁹. Anche dopo la morte del marito il pianoforte diventa per Gemma lo strumento in grado di attenuare la sua mancanza. Giacoma ricorda il modo in cui la madre suonava costantemente i brani preferiti da entrambi come se il padre fosse lì ad ascoltarla.

La musica fa parte del vocabolario amoroso della coppia, ma prima ancora che essere linguaggio di condivisione con l'Altro esso è per Gemma un potente canale di comunicazione e sfogo strettamente personale. Giacoma racconta che quando lei e la sorella, al ritorno da scuola, sentivano la madre suonare il pianoforte, attendevano fuori dalla porta di casa fino a quando non aveva terminato di suonare. Entrambe comprendevano infatti che il tempo riservato alla musica era un tempo e uno spazio che ella aveva bisogno di vivere in solitudine, a contatto con se stessa, senza interferenze. Le figlie intuiscono e rispettano la necessità della madre di non essere sottratta alla

¹²⁹ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 161.

musica e spontaneamente si fanno da parte. “L’Olimpo di suoni”¹³⁰ nel quale ella si immerge serve in prima istanza a liberare i suoi pensieri, le sue preoccupazioni, le sue emozioni, incanalandole nella musica degli autori che esegue. Suonare il pianoforte è per Gemma il modo per dare forma al proprio caos interiore e ripristinare un equilibrio. Gemma è in grado di trasformarsi in metronomo, acquisire cioè attraverso l’esecuzione musicale il senso della misura per sé per poi estenderlo anche alla famiglia. Giacomina ricorda in *Dentro la D* gli effetti della musica per la madre ma anche per lei:

[...] con la tua musica, nell’armonia mi hai insegnato a ricercare la limpidezza della ragione. Con Bach, con Scarlatti e con Clementi ritmavi le mie ore, e con specialissimi e prediletti brani di Mozart restituivvi equilibrio alla nostra casa dopo che pessimi estimatori di Wagner l’avevano sconvolta. Loro uscivano e tu, al pianoforte, ricostruivvi la mia capacità di riflettere.¹³¹

Gemma eredita il talento musicale da nonna Elena, che nutriva una grande fiducia nel potere catartico della musica proprio in virtù della sua formazione musicale. Giacomina la presenta nel CD come una pianista di grande talento e come una donna di carattere, che suonava per tutti tranne che per la signora del piano di sopra, perché moglie di un gerarca fascista. Con questo rifiuto la nonna esercita la sua personale disobbedienza. L’invito proviene infatti da parte di una persona non gradita alla quale nonna Elena manifesta il proprio comportamento educato ma profondamente intransigente. Denunciando lo scarso livello culturale dei fascisti, la nonna si pone nella posizione di chi, esprimendo un comportamento non addomesticato, si sente libera di disporre della propria arte senza vincoli, senza che la sua volontà sia indotta verso logiche di collaborazionismo con persone che considera poco acculturate e di cui non condivide i valori.

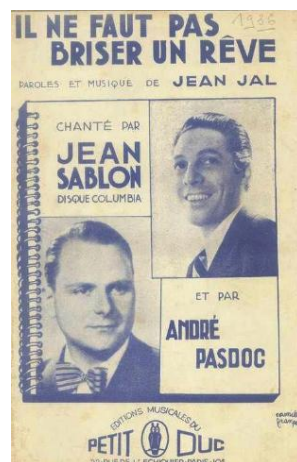
“*Parlez moi d’amour*” mette dunque in relazione la memoria di Giacomina con il ricordo della nonna ma rievoca anche il rapporto tra quest’ultima e lo zio Carlo, dal momento che questa canzone era il terreno ideale su cui instaurare un dialogo sereno

¹³⁰ *Ivi*, p. 135.

¹³¹ *Ivi*, p. 169.

con il figlio. La morte di Carlo segna la fine definitiva della tranquillità della famiglia Limentani, già minata dalla violenza fascista e dallo scontro con una realtà che si fa sempre più terribile. Al dolore per la perdita dello zio Carlo, Giacoma aggiunge la preoccupazione per il padre che, prelevato dai fascisti ancora prima dello zio Carlo veniva riportato a casa in condizioni pessime. Alla violenza fisica e alle punizioni psico-fisiche usate dai fascisti come per esempio l'olio di ricino, si aggiungeva, dopo il 1938, l'insulto, ossia l'essere definito "uno sporco ebreo". Era con queste parole che i fascisti liquidavano il padre, sbattendolo per terra, identificandolo - in quanto ebreo antifascista - con il nemico. Leonello viene marchiato da un'etichetta che lo circonda in quella parte di umanità considerata non allineata con l'ideologia del regime e nei confronti della quale si giustifica qualsiasi tipo di ritorsione violenta. Tutto ciò cozzava con l'illusione che l'Italia avesse compiuto dei passi avanti nel processo di assimilazione degli ebrei, soprattutto in virtù del fatto che molti di essi avevano dato un valido contributo alla Patria durante la prima guerra mondiale.

Il tema su cui è incentrata la canzone che Giacoma propone a questo punto della sua autobiografia musicale è l'importanza, il valore dei sogni. Si tratta di una canzone del 1940, eseguita da Jean Sablon e successivamente da altri interpreti di chiara fama e intitolata "*Il ne faut pas briser un rêve*".



La notorietà di questa canzone spinge a chiedersi in che modo Giacoma si senta

cantata da essa. Si può supporre che le parole cantino da un lato il sogno infranto del padre, che sperava in un'Italia priva di pregiudizi nei confronti degli ebrei che rispondeva agli ideali di uguaglianza e giustizia per cui in passato aveva combattuto e per cui militava attivamente anche in quel periodo. Dall'altro lato, attraverso queste parole Giacoma ricorda e fa rivivere una dimensione del sogno che nel suo caso spesso si volge in negativo fino a diventare incubo.

Gli incubi abitano le pagine di *In Contumacia*, irrompono di notte e si fanno ossessivi. Alcuni colpiscono per la loro crudeltà e spaventano ancor di più dal momento che a farli è una bambina:

La porta alla mia destra si apre. Entra una bambina gracile. La prendo fra le braccia. La bacio sulla bocca. Non so perché faccio così. Baciare la bambina non mi dà gioia. Alla bambina non dà gioia essere baciata. La donna bella potrebbe vedermi. I pavoni sono ovunque. La testina di creta si disfa. Le guance scendono in molli bargigli. Le palpebre calano su occhi corrucciati. I capelli rientrano in un cranio tumefatto. Lo scaglio con rabbia oltre i vetri della veranda. I vetri infatti tintinnano. Sono sola su un mare d'olio. Gravida di peccato. Sorreggo la mia infanzia con braccia prive di forza. Ho intravisto l'immagine di ciò che potrei essere.¹³²

È una narrazione inquietante, popolata di immagini difficilmente riconducibili ad una spiegazione o interpretazione univoca.

La “bambina” esile è la figura che campeggia nell'incubo subendo continue trasformazioni; potrebbe rappresentare per Giacoma un'altra se stessa. Giacoma adulta, probabilmente nel tentativo di prendersi cura della se stessa più debole, dà a quest'ultima un bacio sulla bocca. L'atto del bacio però, che comunemente è manifestazione d'amore assume qui valenze diverse che provocano disagio. Esso sembra un gesto dettato da una confusione affettiva che si trasforma in una sensazione di ribrezzo. Giacoma pare rifiutare se stessa e teme di essere vista nel suo sentirsi sporca: forse dalla zia (“la bella donna”) o forse dagli sguardi altrui (il pavone è infatti detto anche uccello dai cento occhi). L'effetto del bacio è comunque distruttivo: nell'incubo le guance che diventano “molli bargigli”, gli “occhi corrucciati”, il “cranio tumefatto” sono immagini cimiteriali che descrivono un disfacimento fisico che

¹³² *Ivi*, p 40.

prefigura qualcosa di disgustoso e che rendono la bambina una creatura spaventosa, quasi surreale. Attraverso la dimensione onirica Giacoma esprime la sua sensazione di morte e di angoscia frammista alla confusione legata alla mancata comprensione non solo della violenza subita ma anche dell'atto d'amore e delle sue conseguenze.

Di fronte alla proiezione che Giacoma fa di se stessa, la reazione è di rabbia, sentimento che non porta a nessun risultato concreto. La rabbia non riesce a liberare veramente, non riesce a sfondare i vetri ma solo a produrre suono, il loro tintinnio. Nonostante il rancore ella deve fare i conti con il fatto di essere sola, impossibilitata a liberarsi perché il "mare d'olio" la appesantisce e la trattiene. Quest'ultima immagine torna di frequente in *In contumacia* e sembra alludere all'olio di ricino, strumento delle punizioni fasciste dato anche a suo padre e allo zio Carlo ma più specificamente a quel liquido scivoloso misto a orina maschile che rimane sul pavimento dopo la violenza e di cui Giacoma si sente macchiata. La sensazione vera è quella di essere "gravida" cioè di portare dentro di sé il frutto di un oltraggio che tinge tutto ciò che lei è di negatività, di rifiuto, di dolore, di silenzio. Proprio perché si tratta di una gravidanza causata dalla violenza essa non sarà portata a compimento in nove mesi ma richiederà un suo tempo, quel tempo soggettivo fatto di riflessione, di indagine dei propri sentimenti, di quotidianità, di ricerca di una propria verità. Il momento del "dire con la parola", o meglio con la scrittura giungerà tardi e implicherà un nuovo viaggio intorno alle proprie memorie.

Tuttavia, alla luce dell'indagine che Limentani conduce su se stessa attraverso la memoria diventa necessario non «briser un rêve» (infrangere un sogno) ma piuttosto accettarlo come espressione di sentimenti ed emozioni impossibilitati a emergere in altri modi.

L'incubo che invade il sonno di Mina con tutta la sua prepotenza sembra sovrapporsi alla realtà dopo il trasferimento a Cave. Un giorno, proprio in quel luogo, accade che quattro ufficiali tedeschi si fermano a casa loro, intimando agli abitanti di sgomberare la casa entro due giorni. Si fermano a cena soltanto due dei quattro soldati, Otto e Giovannino, che obbligano le donne di casa ad intrattenerli con canti e balli. Mentre si svolge la festa, in un'altra ala della casa Aldo, un loro amico partigiano ferito,

viene nascosto sotto il letto, legato e imbavagliato da Paola.

Le due situazioni sono compresenti ma di segno opposto: da un lato la festa che deve apparire tale anche se gli abitanti non hanno nulla da festeggiare, all'altro la morte di un uomo nascosto sotto ad un letto e attorniato da chi, nel più assoluto silenzio si adopera con rapidità e scaltrezza sorprendente a pulire le tracce di sangue, a nascondere le armi, a portare via il maiale nel bosco a fianco. Il paradosso è dato dal fatto che, nonostante l'orrore che esse esprimono, le due situazioni sono in qualche modo inscindibili: la festa deve necessariamente coprire il partigiano morente per assicurare la salvezza a tutti gli altri. Considerandole da una prospettiva diversa, si potrebbe notare che ciò che avviene nel microcosmo di Cave risulta alquanto emblematico di quanto accade in Italia in quel periodo, dove la resistenza che combatte il fascismo è affiancata da forme di collaborazionismo vero o apparente che ne ostacolano la lotta. Nel caso di Cave, si tratta di una collaborazione di facciata che ha l'obiettivo di mascherare una verità scomoda ossia che in quella casa abitavano ebrei antifascisti e partigiani che di fatto sabotavano i reparti nazifascisti. Non bisogna però dimenticare che più in generale, il collaborazionismo si esprimeva attraverso le molte forme di delazione, di carattere antiebraico dopo le leggi razziali del '38, o contro il movimento partigiano. Si trattava di segnalazioni che partivano soprattutto dall'iniziativa di privati cittadini, spesso dietro incentivi economici, attraverso le quali si rinnovava il legame col fascismo, rallentandone la sconfitta.

Il grottesco della situazione vissuta dai Limentani a Cave è accentuato ancor più dal dato sonoro poiché il carattere della canzone che Giacoma canta stride profondamente con l'immagine raccontata, caricandosi di un effetto surrealistico che solo gli incubi hanno la capacità di mettere in figura e alimentare. Limentani usa altre volte questo stratagemma, basti pensare al contrasto che si crea tra la narrazione della violenza, lo stordimento e l'angoscia che essa provoca in Giacoma e il ritornello della canzone "*Il pinguino innamorato*"¹³³ che Giacoma fa risuonare nelle pagine di *In Contumacia*, lasciando che sia il lettore a darne forma sonora e a rievocarne il carattere

¹³³ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 17.

musicale nella mente. La canzone che Giacomina associa al ricordo di questo incubo è la seconda che ella nomina esplicitamente anche nella Trilogia¹³⁴:

Y' a d'la joie bonjour bonjour les hirondelles
Y'a d'la joie dans le ciel par – dessus le toit
Y' a d'la joie et du soleil dans les ruelles
Y' a d'la joie partout y a d'la joie
[...]¹³⁵

Le prime parole del ritornello danno il titolo alla canzone, *Y'a d'la joie*, cantata nel 1936 dal celebre cantautore Charles Trenet.

Il testo e la musica - proposta nell'autobiografia musicale con un accompagnamento per pianoforte che riprende l'originale - esprimono la bellezza, la gioia di vivere attraverso immagini cariche di freschezza che coinvolgono la natura («bonjour les hirondelles») o le piccole scene della quotidianità: il panettiere che sforna il buon pane della giornata, il treno che corre veloce fuori dal tunnel. Anche la fantasia entra in questo quadro gioioso con figure immaginarie come il contadino che si trasforma in un angelo o con oggetti che prendono vita assumendo un aspetto ironico. Il testo della canzone descrive per esempio la Tour Eiffel che gira e salta a piedi uniti la Senna.

Sarebbe meraviglioso se tutto ciò fosse vero ma ahimè il protagonista si accorge che sta sognando e che la realtà spesso non è quel quadro idilliaco in cui ognuno immagina la propria vita:

Donc j'avais rêvé, oui, car le ciel est gris
Il faut se lever. se laver. se vetir
Et ne plus chanter si l'on a rien a dir'.¹³⁶

¹³⁴ Nella *Trilogia* sono presenti frammenti di testi di canzoni o titoli che non vengono ripresi nell'autobiografia musicale. “*Y'a d'la joie*” fa da eccezione come pure “*Elle a perdu son pantalon*”.

¹³⁵ Traduzione: C'è gioia / buongiorno, buongiorno rondini / C'è gioia nel cielo, sopra i tetti / C'è gioia e sole nelle vie / C'è gioia dappertutto c'è gioia. Cfr. *Appendice I*.

¹³⁶ Traduzione: Dunque avevo sognato / perché il cielo è grigio / Bisogna alzarsi, lavarsi, vestirsi / e non cantare se non si ha nulla da dire.

Torna il tema del sogno, che permette a Giacoma di immaginare di estraniarsi per un breve momento da quella situazione surreale, ma, allo stesso tempo, cantare la leggerezza della vita è l'unico mezzo che consente di portare avanti quel contrasto orribile tra la gioia di vivere che risveglia l'anima delle cose più insignificanti e la consapevolezza che il nascondimento di Aldo ferito e morente vale la salvezza di tutti loro.

L'alone di *joie de vivre* espresso dalla canzone porta Giacoma ad una brusca ricaduta nella realtà, perché il tema della morte entra a far parte della festa nel momento in cui il soldato tedesco, chiedendo che venisse cantata un'altra canzone che aveva imparato a Parigi, dice a Giacoma che lei assomigliava molto a una ragazza ebrea che aveva conosciuto in Francia e che aveva ammazzato. Si tratta di un tango cantato intriso di nostalgia, che si discosta totalmente – sia a livello musicale che testuale - dalla canzone precedente:

Il pleut sur la route
Le coeur en déroute
Dans la nuit j'écoute
Le bruit de tes pas

Mais rien ne résonne
Et mon corps frissonne
A chaque bruit mon coeur bat
Ne viendrais – tu pas?

Dehors ... le vent, la pluie
Pourtant, si tu m'aimes
Tu viendras quand même
Cette nuit¹³⁷

Cantata da Tino Rossi nel 1935, accompagnato dall'orchestra di Michel Cariven, questa canzone canta l'attesa nostalgica di una persona amata. I primi versi descrivono un'ambientazione triste: piove, è notte e il buio impedisce la vista. La situazione emotiva del protagonista si rispecchia nel paesaggio, che non permettendo agli occhi di

¹³⁷ Traduzione: Piove sulla strada / il cuore è in rotta / nella notte ascolto / il rumore dei tuoi passi / Ma nulla risuona / e il mio corpo trema / a ciascun rumore il mio cuore batte / non verrai? / Fuori ... il vento, la pioggia / Però se mi ami / tu verrai lo stesso / questa notte. Per l'intero testo vedi *Appendice I*.

vedere lascia molto spazio al dato sonoro. La dimensione del sentire non avviene con le orecchie ma col cuore («a chaque bruit mon coeur va»). Il rumore della pioggia, il tremore del corpo, il silenzio che non fa risuonare nulla, nemmeno il rumore dei passi, alimentano la speranza dell'arrivo della persona attesa e si nutrono anche della convinzione che nulla può essere d'ostacolo all'amore («[...] Mais l'amour se rit de tout / [...] pourtant si tu m'aimes / Tu viendras quand même»).

Questa parentesi canora romantica richiesta dal soldato tedesco e rievocata da Giacoma si contrappone al quadro gioioso e primaverile di “*Y'a d'la joie*” ma permette, seppur all'interno di un contesto paradossale – l'ufficiale associa alla canzone il ricordo di una ragazza ebrea che lui stesso aveva ucciso - di rivestire di un briciolo di umanità anche i soldati tedeschi, che forse sotto la divisa, a modo loro, hanno conservato qualche sentimento. L'atmosfera malinconica creata dalla canzone si evolve repentinamente in paura all'arrivo di una macchina sconosciuta di fronte a casa. L'incubo, che si sovrappone alla realtà caricandola di diverse sfaccettature emotive, raggiunge il suo apice nel fare sentire Giacoma e i presenti in una condizione in sospenso tra l'uccidere e l'essere uccisi. Come la stessa Limentani scrive in *In Contumacia*:

Mia sorella [...] è la prima a sentire la macchina.[...] Se sono amici nostri che girano in macchina dopo il coprifuoco siamo rovinati, se sono quelli del comando che tornano prima del previsto non sarà possibile far sparire Carlo e le bombe durante la notte. Chiunque sia non c'è più tempo. Lo sappiamo tutti.¹³⁸

Fortunatamente la situazione si rivela meno allarmante di quanto sembrasse: i due ufficiali devono lasciare la “festa” per raggiungere il nuovo comando. Svanita la copertura della recita della felicità resta da fare i conti con una realtà crudele che vede Aldo senza vita, fatto morire “in una posizione atroce”¹³⁹ e seppellito nel bosco, nella paura di essere scoperti.

La sua morte avviene in silenzio, il suo rantolo non viene percepito. Aldo muore senza essere visto né sentito e viene sepolto di notte, al buio. È necessario che il tutto

¹³⁸ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 48.

¹³⁹ *Ibidem*.

venga tenuto nascosto. Non una preghiera accompagna la sepoltura del partigiano, eseguita in modo furtivo nella convinzione di aver fatto al meglio “quello che si doveva fare”, per proteggere lui e le vite di chi si trovava in casa ma con il dubbio di averlo ucciso¹⁴⁰. La tragedia di Aldo, che entra in casa ferito e progressivamente muore nella più assoluta segretezza e invisibilità viene sperimentata, secondo una modalità diversa, dalla stessa Giacoma.

Nella sua autobiografia musicale racconta come il 1938 sia stato un anno cruciale per la storia della politica italiana, allineata da questo momento in poi sempre più a quella nazifascista. La promulgazione delle leggi per la difesa della razza, atto culminante di una serie di atteggiamenti antisemiti cominciati ben prima di tale data, ha permesso che venissero istituzionalizzati una serie di provvedimenti discriminatori nei confronti delle minoranze, soprattutto degli ebrei. Ad essi non era permesso sposare qualcuno che fosse di razza ariana, lavorare negli uffici pubblici o accedere a esercitare una professione. La famiglia Limentani sperimenta su di sé le conseguenze di questa disillusione: il padre di Giacoma continua a lottare coinvolgendo tutta la famiglia nel suo antifascismo; lo zio invece, dopo l'espulsione dall'università, si lascia progressivamente morire per un profondo senso di impotenza e di sfiducia sulla possibilità di cambiare il mondo, rendendo vani gli sforzi compiuti e non più credibili gli ideali che aveva costantemente difeso.

Giacoma, come lo zio, sperimenta le prime forme discriminatorie nel mondo della scuola, circa quattro anni prima del '38: alzandosi in piedi come le altre sue compagne per la recita dell'Ave Maria, ma recitando in silenzio una preghiera diversa, viene costretta dalla maestra a ripetere a voce alta le parole dello *Shema' Israèl*¹⁴¹. Si tratta di

¹⁴⁰ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 49.

¹⁴¹ *Shemà Israél Adonàj Eloènu Adonàj Echàd*. Traduzione: Ascolta Israele, il Signore, il nostro Dio è l'unico Signore. Oltre che ad essere ricordata come preghiera recitata a scuola, Giacoma la ripete in un'altra occasione, quando prega che Davide non apra la porta del bagno scoprendo il suo segreto. Giacoma scrive: «Signore Benedetto, fa' svegliare la nonna, fa' telefonare papà, aiutami a serbare il segreto. Non farmi fare un figlio. *Shemà Israél Adonàj Eloènu Adonàj Echad*», in *In Contumacia*, cit. p. 67. Inoltre, la parola *Shemà* viene usata da Primo Levi come titolo della poesia posta in apertura a *Se questo è un uomo*, incentrata sull'esigenza di fare memoria come mezzo per impedire che certi orrori si ripetano.

una bellissima preghiera tratta dal *Deuteronomio* contenente importanti precetti per la vita ebraica, insegnata fin dalla tenera età e recitata due volte al giorno. La particolarità di questa preghiera, ricordata da Giacomina anche nella *Trilogia*, è che essa si apre su una parola fondamentale, *Shemà*, che significa “ascolta”. Dio esorta l’uomo a testimoniare la sua unicità con tutte le facoltà a disposizione, con occhi e orecchie. Ma l’imperativo all’ascolto richiede la capacità di aprirsi all’altro ed essere partecipi del suo progetto.

Giacomina cerca di mettersi in sintonia con il resto della classe; non prega la Madonna ma invoca l’unico Dio, lo stesso delle tre religioni monoteiste. Nonostante ciò esplode il riso generale della classe e non viene meno il commento dispregiativo e pieno di intolleranza discriminatoria dell’insegnante, che mette in guardia gli altri compagni nei confronti di chi prega in un linguaggio non comprensibile e che accusa Giacomina di aver bestemmiato, ritenendo gli ebrei responsabili della morte di Cristo¹⁴².

L’episodio ricordato da Giacomina mette in luce come l’antisemitismo, entrando nella scuola, educi fin dalla tenera età a giudicare l’ebreo come diverso e quindi ad evitarlo. Le relazioni, in generale, subiscono un profondo cambiamento; le amicizie tra bambini vengono dai bambini stessi progressivamente selezionate. Giacomina non viene più salutata dalle sue compagne di classe e non riesce a capacitarsi di questo cambio d’atteggiamento repentino. Per reazione decide dunque di non cantare più le canzoni dell’*Eiar* le cui parole sono controllate dall’*Ovra*¹⁴³. Questo atto di protesta esercitato nei confronti della radio fascista, politicamente controllata, dice molto sul valore che al tempo di Giacomina hanno le canzoni. La radio infatti comincia ad entrare nelle case e le canzoni si ascoltano, si cantano, perché sono motivo di divertimento; accompagnano la giornata del singolo e allo stesso tempo animano le serate trascorse in compagnia. Già alla fine degli anni Trenta in Italia cominciano a sorgere le prime manifestazioni canore fino alla nascita nel 1951 del Festival di Sanremo, considerato “il” Festival della

¹⁴² G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. pp. 256 – 257. Il sistema scuola viene completamente fascistizzato, gli insegnanti che assecondano docilmente le direttive del regime contano molto di più dell’autorità dei presidi e gli ebrei vengono pian piano espulsi dalla scuola statale.

¹⁴³ L’*Ovra*, la polizia segreta fascista metteva in atto le sue pratiche di censura anche in campo musicale e radiofonico modificando versi di alcune canzoni famose dell’epoca, bandendo l’uso di alcuni termini o vietando la trasmissione radiofonica di canzoni considerate ironiche nei confronti del regime o di generi musicali come il *jazz*.

canzone Italiana. Ci si diverte a cantare: Giacomina canta dentro di sé, in famiglia, a Cave assieme al gruppo dei ragazzi del paese, in convento per esorcizzare la solitudine.

Al tempo di Giacomina ogni canzone era qualcosa di speciale, un luogo simbolico creato dalla magia del testo e dal connubio di suoni in cui ci si rispecchiava. Le donne raccontavano di sé e dei loro amori attraverso le parole dei cantautori, lasciando che il testo e la musica esprimessero il fascino del dire per metafora, della riservatezza, del dire senza svelarsi completamente. Dal momento che la canzone diventava parte della persona, si comprende maggiormente la presa di posizione di Giacomina di non cantare più ciò che veniva trasmesso dall'Eiar: le canzoni fasciste costituivano un tramite efficace per consolidare i valori del regime.

La memoria della invisibilità è associata, nell'autobiografia musicale, alle parole di una canzone cantata da Jean Sablon nel 1936:

Vous, qui passez sans me voir
Sans même me dire bonsoir
Donnez – moi un peu d'espoir ce soir ...
J'ai tant de peine,
Vous. dont ie guette un regard.
Pour quelle raison, ce soir passez – vous sans me voir...¹⁴⁴
[...]

Il tema della persecuzione contro gli ebrei e della loro invisibilità sociale, forma che essi stessi mettono in atto per sfuggire agli arresti di cui sono oggetto, si accentua notevolmente dopo il 1938, a cominciare dall'espulsione di studenti e insegnanti ebrei dalle scuole pubbliche. Molte comunità ebraiche, tra cui quella romana, si attivano per garantire la continuità dell'istruzione ai bambini e ai giovani ebrei, istituendo – talvolta nella segretezza o nella clandestinità - le cosiddette “scolette” ebraiche¹⁴⁵. Ai provvedimenti discriminatori emanati dal regime si affiancano inoltre atteggiamenti di chiusura nei confronti degli ebrei da parte degli italiani che con gli ebrei avevano

¹⁴⁴ Traduzione : Voi, che passate senza vedermi / senza nemmeno dirmi buonasera / regalatemi un po' di speranza questa sera ... / Io provo molto dolore / voi, da cui io attendo uno sguardo / per quale ragione, questa sera, passate senza vedermi ...

¹⁴⁵ E. Collotti, *Il fascismo e gli ebrei: le leggi razziali in Italia*, Roma - Bari, Laterza, 2004.

convissuto pacificamente fino a non molto tempo addietro.

Giacoma sperimenta questo nel suo piccolo, nei rapporti con le amichette di scuola: il saluto è infatti la forma primaria della comunicazione, apre al dialogo. Negare il saluto significa alzare una barriera nei confronti dell'altro, prenderne le distanze, considerarlo inesistente, specie nel caso degli ebrei dopo il 1938. La negazione del saluto crea in Giacoma una sensazione di marginalità: ella si sente invisibile nei confronti del mondo esterno, della Storia, in quanto ebrea, ma anche agli occhi dei suoi familiari che non colgono quanto le è accaduto e la sofferenza che da quel giorno è costretta a sopportare. Tuttavia, non si tratta soltanto di risultare impercettibile agli occhi altrui. Giacoma si trova costantemente ad avere a che fare con il dovere di rendersi invisibile a se stessa.

Giacoma si costringe a nascondersi, a camuffarsi per non farsi riconoscere; cambia continuamente nomi e identità: è il pinguino innamorato, è la Zezette umiliata per aver perso le mutande, è la ragazza che il soldato tedesco, Otto, uccide. Giacoma sarà infine Giovanna, nel convento in cui troverà rifugio assieme alla sorella. Si nasconde per mettere in salvo il suo segreto, per non tradirsi e non tradire il patto di silenzio stipulato con la nonna, nonostante in alcuni momenti sembri che la verità stia per venire a galla. Ricordiamo per esempio quando confessa alla madre che il nastro rosso di sangue le esce da sotto la pancia e consapevolmente riflette: “Non dirò tutto. La verità è ben nascosta [...]”¹⁴⁶; oppure quando Mario, dopo che Giacoma gli ha chiesto il significato della parola “*contumacia*”, capisce che i fascisti sono tornati; nota i lividi sul braccio di lei, intuisce che cosa le è successo e la spinge a piangere tra le sue braccia. Giacoma scrive: “È difficile dire senza dire a chi sa senza sapere. [...] Mario riflette su quello che gli ho detto e su quello che non gli ho detto, senza interrogarmi. Non mi fa colpa del mio silenzio”¹⁴⁷; o ancora, molto tempo dopo, quando durante una conversazione con la cognata Renata Giacoma è lì lì per non rispettare la consegna del silenzio.

¹⁴⁶ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 82.

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 88 – 89.

I versi della canzone “Vous qui passez sans me voir” dialogano con le memorie di Limentani e con la sua situazione emotiva. Ella si sente sofferente («j’ai tant de peine») e cerca di attirare l’attenzione («vous, dont je guette un regard») con i mezzi a sua disposizione: il canto a squarciagola o alcuni atteggiamenti eccentrici dovrebbero essere segnali evidenti per i suoi cari, che purtroppo non vedono. Una persona in particolare appare cieca, la madre, che non guarda Giacoma in profondità e confonde la violenza subita dalla figlia con il menarca. Sono struggenti e al contempo molto dure le parole che Giacoma usa nella *Trilogia* per commentare il rapporto tra lei e sua madre, fatto di una distanza che sembra incolmabile:

Se mia madre avesse gli occhi aperti le sue pupille forerebbero il telo nero che mi separa da lei [...] Intuirebbe non ciò che mi accade, non le permetterei mai di capirlo, per pietà: vedrebbe. Dovrebbe vedere il dolore che mi squassa i fianchi, immaginare la morte che mi rimbalza nel ventre, sentirebbe la solitudine che mi estrania da tutto. Dovrebbe capire che non sono più io. Dovrebbe essere madre e lacerare la scatola di pelle della mia morte per farmi rinascere subito, in questo momento. Dovrebbe sapere. E sapere in silenzio. Non gridare la mia umiliazione. Non chiedermi nulla. Frenare le sue sterili ire. Avvolgermi nell’amore silenzioso del suo grembo sconscato dalla mia nascita. Non ho scelto di vivere e non ho scelto di uccidere.¹⁴⁸

La madre si dimostra cieca di fronte al dolore lacerante di Giacoma e non intuisce, nel suo sentire materno, la violenza che la figlia ha subito, cooperando ad accentuarne la solitudine. Giacoma non trova in lei un rifugio sicuro dove potersi sentire libera di esprimere il proprio dolore. Cresce perciò in lei la *cancrena del silenzio*, che agisce senza che gli altri sappiano o vedano ma cresce anche il bisogno di avere una risposta a quel “je vous aime” e la necessità di presenze, di sguardi che comprendano senza chiedere. Giacoma anela ad un sorso di speranza che le consenta di credere in una via d’uscita, possibile attraverso una ricomprensione di se stessa e dei suoi ricordi che spesso “[...] sont là pour [m’]etouffer / de larmes, de fleurs, de baisers” (sono lì per soffocare / di lacrime, di fiori, di baci).

Tra i ricordi, emerge in modo preponderante, soprattutto nelle pagine di *In Contumacia* e secondo diverse modalità narrative anche in *La spirale della tigre*, la

¹⁴⁸ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 29.

memoria legata alla violenza subita da Giacoma. Tale violenza non solo cambia la vita di Giacoma e condiziona le sue scelte di vita, i rapporti con i familiari e tutto il sistema relazionale ma anche dà inizio, prima attraverso il silenzio costellato dalla dimensione sonora delle canzoni e poi attraverso la scrittura, a quell'operazione di "rammendo" di se stessa, che inevitabilmente prevede una forte connessione con l'altro da sé, realizzabile soprattutto attraverso la memoria.

L'immagine suggestiva che Giacoma prende ad esempio, nelle pagine finali di *La spirale della tigre* è quella dei rammendi di nonna Elena, "ricami che fissano trame connettive sulle lacerazioni dei tessuti". Giacoma si paragona al tessuto stracciato ed è consapevole del lavoro di pazienza che dovrà affrontare e che consiste nel ricucire le parti che sente strappate per metterle nuovamente in comunicazione tra loro. Così come nei tessuti il rattoppo, se ben eseguito, assume il valore di un ricamo, di un ornamento che impreziosisce il tessuto, allo stesso modo Giacoma sarà in grado di trasformare la negatività di questa sua esperienza in una nuova possibilità di riscatto. Le "trame connettive" su cui ella pian piano si ricostruisce sono inizialmente e per un lungo periodo il canto e il ballo. Giacoma infatti ricorda:

Fui corpo e voce, voce e corpo per un lungo periodo, durante il quale non ci fu posto che per melodie e ritmi, vocalizzi e sbarra, scelte di repertorio e studio nel quale riversare i soprassalti di quanto ero decisa a rimuovere.¹⁴⁹

Giacoma vuole rimuovere il ricordo della violenza, che nella prima parte della *Trilogia* viene rievocato dal "subito dopo" di ciò che gli stessi quattro 'bravi', ridendo, avevano chiamato "ripassata". Il clima di forte instabilità, sofferenza, e perdita di lucidità che si respira nelle pagine di *In Contumacia* si intreccia a frammenti di ricordi che ciclicamente ritornano e che permettono di intuire la dinamica dell'accaduto. Se *In Contumacia* l'accento è posto maggiormente sulle sensazioni e ossessioni che domineranno in Giacoma per molto tempo e che contrasteranno con la scelta di silenzio che ella decide di adottare, in *La spirale della tigre* la questione della violenza è

¹⁴⁹ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 269.

affrontata in maniera più equilibrata. Essa si colloca non come perno sul quale è costruita l'ultima parte della *Trilogia* ma all'interno della narrazione di una serie di fatti, situazioni o rapporti che Giacoma rievoca e reinterpreta alla luce di una maggiore maturità personale e rispetto ai quali desidera esprimere il risultato del suo fare verità. Il tema della "ripassata" torna in quest'ultimo libro secondo due direzioni: Giacoma descrive una prima volta in maniera molto diretta come avviene la violenza, rendendo maggiormente chiaro ed esplicito ciò che il lettore aveva intuito leggendo *In Contumacia*:

Poi subito dopo la promulgazione delle leggi per la difesa della razza, il campanello suonò anche per me. Uno squillo breve, discreto, mi fece accorrere senza timore, ma la porta aprendosi rivelò i soliti quattro uomini. Cercavano papà, ma non trovarlo non li lasciò indifferenti. Quello con le basette fece cadere sulla cassapanca dell'ingresso la cartolina con la convocazione a presentarsi nella sede di quartiere del fascio, avvertendo che se si fosse reso irreperibile, sarebbe stato condannato in contumacia. [...] quello con le basette mormorò qualcosa sul lento sviluppo delle bambine ebraiche, chiuse la porta e mi sbatté a terra. E poi mi furono addosso tutti insieme, per bloccarmi e tapparmi la bocca, e poi uno alla volta mentre gli altri mi reggevano. Ridendo, mi lasciarono in un lago di sangue di cui al suo ritorno mia madre si rallegrò.¹⁵⁰

Il tema della 'ripassata' torna una seconda volta in *La spirale della tigre* da un punto di vista inedito, mai accennato nei libri precedenti. In uno dei momenti più forti che caratterizza l'ultima parte della *Trilogia*, Giacoma racconterà l'incontro voluto e cercato a distanza di tempo, con il suo aggressore, "l'uomo con le basette". Dopo la sensazione di rivivere nuovamente l'aggressione e sentirsi i quattro bravi piombarle addosso, reagisce in maniera potremmo dire inedita. Si attua infatti una sorta di inversione di ruoli che vede Giacoma nelle vesti della persecutrice e l'uomo nei panni del perseguitato. Giacoma infatti lo pedina continuamente, si apposta fuori dal portone di casa sua, fuori dal luogo di lavoro. Vuole essere per lui un'ossessione come lui lo era stato per lei.

Con questo atteggiamento Giacoma cerca di esprimere alla massima potenza la rabbia che per lungo tempo l'aveva segretamente divorata credendo di trovare beneficio.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 210 - 211.

L'uomo nota la sua presenza, si ricorda della sua risata e inevitabilmente la associa a quella bambina. Forse egli non ha dimenticato ma al contempo non è sicuro che si tratti proprio di lei. In una occasione però,

Ci trovammo faccia a faccia, e l'intera situazione mi parve talmente ridicola che gli risi in faccia. Forse perché riso e nianto hanno tanto in comune, grazie alla risata infine si ricordò di me. Quella risata mi graffiò la gola e lui lo impietritti.¹⁵¹

Il momento culminante arriva quando Giacoma scopre che l'uomo con le basette era il padre di un suo ex compagno di liceo, Enzo, che ora, finita la guerra e caduto il regime fascista si dedicava alla vendita militante dell'Unità e che si lamentava del fatto che ad un certo punto fosse sparita dalla scuola! I due si confrontano a posteriori su quali eredità avesse lasciato il Fascismo, ma le poche battute di dialogo rivelano l'ignoranza di Enzo su molte vicissitudini che riguardavano le persecuzioni e le violenze perpetrate dal regime sia verso gli ebrei, sia verso gli antifascisti. Enzo non sapeva che Livio era antifascista come pure che Giacometta era stata espulsa da scuola in quanto ebrea. Il punto di vista di Enzo risulta, da un lato, parziale rispetto alla complessità dei meccanismi discriminatori messi in atto dal fascismo; dall'altro estremamente superficiale. Egli, più che esprimere un'idea sua sembra parlare con le parole dei giornali, che se per certi aspetti giudicano ignobile l'azione dei nazisti, per altri non si esimono dal sottolineare che al di là delle più evidenti responsabilità del fascismo, "c'è sempre stata una profonda differenza fra sangue latino e determinazione teutonica"¹⁵². Così, mentre Enzo sostiene che gli ebrei si sono salvati perché nessuno ha fatto loro del male, Giacoma, proprio di fronte al padre di costui, cerca di saldare il conto al fine di ottenere una forma di risarcimento simbolico:

Del fascismo ho purtroppo un ricordo molto diverso da quello di tuo padre, caro Enzo. Mi dispiace dovertelo dire ma non tutti gli italiani sono stati brava gente, e non tutti i fascisti hanno tenuto i pugni in tasca. Forse tuo padre non frequentava assiduamente il fascio di questo quartiere, altrimenti saprebbe che lì si manganellava e si manganellava sodo. [...]

¹⁵¹ *Ivi*, p. 266.

¹⁵² *Ivi*, p. 267.

Chiedilo a Livio [...] ti dirà che suo padre e il mio ne portano ancora le cicatrici. E da quel fascio partivano¹⁵³ squadacce che si divertivano a violentare la bambina che ero, e che ti piaceva tanto.

Al terrore sul viso dell'uomo che si sente smascherato di fronte al figlio, si aggiunge lo stupore del figlio che si rivolge attonito verso il padre chiedendosi chi fosse egli veramente e il rimorso di Giacoma, che nel tentativo di farsi giustizia, inevitabilmente finisce con il recare danno ad altri.

La violenza subita da parte dei quattro 'bravi' viene ricordata da Giacoma anche nell'autobiografia musicale. Se nella *Trilogia* i versi di canzone che troviamo associati a quel momento appartengono al ritornello de "Il pinguino innamorato", nella autobiografia musicale Giacoma associa una canzone che mette in rilievo la tragicità con cui dopo tale "ripassata" ella si alza e saluta, con una calma inquietante – quella calma che spesso precede i naufragi interiori – i quattro fascisti. Il titolo della canzone è "Je tire ma réverence". Eseguita sul finire degli anni Trenta da Jean Sablon, questa canzone è caratterizzata da un andamento moderato che sembra mimare molto bene la calma con cui Giacoma accompagna i quattro 'bravi' alla porta di casa:

Je tire ma révérence
Et m'en vais au hasard
Par les routes de France
De France et de Navarre
Mais dites- lui que je l'aime
Que je l'aime quand – même
Dites – lui trois fois¹⁵⁴
Bonjour, bonjour , bonjour pour moi.

Già in questi primi versi appaiono delle parole chiave, come per esempio il «bonjour» ripetuto per tre volte che rimanda all'atto di congedare i quattro fascisti. Al saluto segue una sensazione di disorientamento, un muoversi "a caso" («et m'en vais au hasard»): nelle pagine di *In Contumacia* viene raccontato come Giacoma cerchi di ripristinare un proprio ordine dando il via alla recita della quotidianità, che si esprime nelle azioni

¹⁵³ *Ivi*, p. 268.

¹⁵⁴ Traduzione: Io me ne vado / me ne vado a caso / per le strade di Francia / di Francia e di Navarra / ma ditele che io l'amo / che l'amo lo stesso / ditele tre volte / buongiorno, buongiorno, buongiorno da parte mia. Per l'intero testo cfr. *Appendice I*.

meccaniche del pulire il pavimento o del portare via i vestiti come tentativo di aggrapparsi a delle certezze che invece la realtà ha infranto. Giacomina deve fare i conti con una sorte ingannevole («les apparences et le sort sont trompeurs») che ha fatto in modo che lei accorresse al campanello, nella convinzione che fosse il padre, trovandosi invece di fronte i quattro ‘bravi’.

Giacomina nutre per il padre un amore immenso e sa di essere la sua preferita, («j’avais sa préférence / J’étais son soeul bonheur»), non senza suscitare la gelosia della sorella e della madre che spesso lo rimproverano dicendo: “Perché tu vuoi bene a quella”. Giacomina cerca di proteggerlo, di salvarlo non raccontando nulla di ciò che le è accaduto anche se scoprirà dopo la sua morte che egli aveva capito tutto. Leonello lascia infatti un quadernetto dedicato a Mina in cui scrive:

Mina mia, tua nonna non lo nega, amore mio. So che non vuoi parlarne. Amore mio carne mia. Se non vuoi parlarne non sarò io a costringerti. Non lo dirò a nessuno. Serberò il tuo segreto. Il tuo nudore è sacro per me, amore mio. Vorrei legarti a me con una corda e tenerti stretta, carne mia santa.¹⁵⁵

La calma di Giacomina acquista una sfumatura ironica, ma si tratta di un’ironia tragica, che mette in figura l’impossibilità di una immediata reazione alla gravità dei fatti e che sostituisce la mancanza di un linguaggio consono a esprimere ciò che le è accaduto.

È da ricordare inoltre che l’ironia è un’arma di difesa che Giacomina usa spesso quando racconta di sé. L’autobiografia musicale è ricca di esempi musicali (uno di questi è la canzone poc’anzi menzionata, oppure, all’inizio, “Elle a perdu son pantalon”) che proprio in virtù dell’ironia che esprimono, da un lato fungono da scudo che protegge Giacomina dal mettere esplicitamente a nudo il proprio vissuto, dall’altro richiedono all’ascoltatore la capacità di andare oltre e cogliere l’intensa angoscia, inquietudine e sofferenza che l’hanno caratterizzato.

La sensazione di sollievo provata dalla dipartita dei quattro bravi lascia comunque Giacomina in preda alla sensazione di sentirsi perduta. Il silenzio diventerà per lei l’unica

¹⁵⁵ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 91.

possibile forma di comunicazione del dolore e non sarà sufficiente la consolazione che “tutto passa, tutto stanca, tutto si rompe” («tout passe, tout lasse, tout casse») a renderlo più sopportabile.

“*Je tire ma révérence*” si collega ad un altro evento, che per quanto inaspettato ha la funzione di alleggerire il peso che ella porta con sé nella segretezza del suo silenzio. Leonello infatti comunica alla famiglia che presto si sarebbero dovuti trasferire a Cave, un piccolo paese di periferia, vicino a Roma. Giacoma dunque “*tire sa reverence*” (se ne va) prendendo le distanze dai luoghi dello stupro, testimoni silenziosi della violenza e contaminati da quel pulviscolo che ha la capacità di confondere la realtà. L’allontanamento però non coinciderà affatto con la dimenticanza di ciò che ha subito. Sebbene la diversità dei luoghi consenta a Giacoma di respirare una nuova aria, il passato doloroso la rincorrerà attraverso gli incubi, che diventeranno compagni fedeli delle sue nottate, fino a sovrapporsi alla realtà nel momento in cui la festa costruita per compiacere i due ufficiali tedeschi, Otto e Giovannino, copre Aldo morente sotto il letto di Agnese.

Non solo. Lasciando Roma, Giacoma prende una sorta di congedo dal passato («[...] mon coeur lassé / vient de rompre avec le passé») e dai luoghi della sua infanzia («Pourquoi faire entre nous des grands adieux? / Partir sans un regard est beaucoup mieux») per cercare di iniziare, anche da un punto di vista personale, una nuova vita.

I numerosi interrogativi di Giacoma inerenti alla partenza, che riguardavano come il padre avrebbe fatto a mantenere due case o perché avrebbero dovuto trasferirsi in una casa più grande trovano risposta soltanto più tardi. Giacoma comprende infatti che il piccolo paesino della periferia romana ha un’importanza strategica per la famiglia Limentani perché consente al padre e agli altri che vivono in quella nuova casa di portare avanti la lotta antifascista.

Il tentativo di “dimenticanza” del segreto corre in parallelo con il periodo pieno d’azione, qual è quello di Cave, a cui Giacoma partecipa in prima linea nonostante le resistenze paterne. Ella esprime concretamente il suo antifascismo compiendo piccole imprese di sabotaggio nei confronti del comando tedesco in collaborazione con gli adulti di casa. Per esempio, nelle pagine di *In Contumacia* Giacoma racconta la

missione che era stata affidata a lei e ad Andrea e che consisteva nel tagliare i fili del telefono tedeschi utilizzando un trinciapollo:

Dalla collina si domina una valle chiusa, folta di castagni. La valle è attraversata da due fili. Uno bianco e uno rosso. Uno è il filo del telefono militare. Andrea li taglia tutti e due col trinciapollo. ¹⁵⁶ Meglio troppo che niente. Il trinciapollo serve a compiere la nostra Mitzvah quotidiana.

Oppure narra di come recuperavano cibo, rubandolo furtivamente dai camion tedeschi o come avevano scoperto e successivamente sepolto alcuni ufficiali morti:

- «Pazzi incoscienti! Vi sbrigate? Volete che ce li trovino qui tutti e quattro?» [...]
 - «Presto. Sono tutti in giro. Non ci siete che voi. Nessuno fa caso a due ragazzi. Che cosa c'è da ridere incoscienti?» [...]
- La sepoltura è nostra. Trasportiamo quattro nemici in quattro viaggi, soffocati dalle risate. Li copriamo col ranno. La cesta del bucato è un sudario. [...] Io mi vesto della pelle dei morti. Nascondo ¹⁵⁷ grembiali e mutande insanguinati. Mi vendico. Seppellisco morti in terra sconosciuta.

Se Cave sembra essere il nuovo inizio per Giacoma, segnato dall'agire che mette in ombra la paralisi soprattutto emotiva che l'aveva colpita nell'ambiente romano, il piccolo paesino di periferia costituisce un tentativo di ripristino di una normalità perduta, non solo per Giacoma ma per tutti i membri della sua famiglia. Giacoma inizia a frequentare i giovani del paese e la sera diventa il momento del raduno collettivo, una sorta di parentesi di serenità dove alla paura subentrano il canto, il ballo e le piccole scaramucce amorose.

Tra le canzoni più amate dai giovani del posto Giacoma ne ricorda un paio: “*Le plus beau tango du monde*” e “*La java bleue*”.

Queste due canzoni, proprio perché parlano di due balli trasgressivi, rispecchiano molto bene il contesto di Cave, un luogo che i Limentani raggiungono per scopi diversi da quelli lasciati intendere come copertura. Da un lato vi è il tentativo di ripristinare una normalità che a Roma non era più possibile, viste le continue visite dei fascisti;

¹⁵⁶ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 56.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 57.

dall'altro si conduce una battaglia segreta, fatta di nascondimenti e sotterfugi, di azioni pericolose. La casa di Agnese è infatti una riserva d'armi: fucili e bombe sono nascoste sotto i letti e il pavimento. Essa costituisce una base sicura per portare avanti la lotta al fascismo e per difendere la propria dignità ebraica. In questa casa è inoltre ospitata la banda che nuoce con attacchi imprevisti alle forze fasciste e naziste.

Accanto a questa dimensione collettiva le due canzoni mettono in luce un aspetto molto più personale, che riguarda Giacoma e in particolare il modo con cui, ormai adolescente, affronta la scoperta dell'altro da sé.

LE PLUS BEAU TANGO DU MONDE

Près de la grève, souvenez – vous
Des voix de rêve chantaient pour nous
Minute brève du cher passé
Pas encor' effacé

Le plus beau
De tous les tangos du monde
C'est celui
Que j'ai dansé dans vos bras
J'ai connu
D'autres tangos à la ronde
Mais mon coeur
N'oubliera pas celui – là.

Son souvenir me poursuit jour et nuit
Et partout je ne pense qu' à lui
Car il me fait connaître l'amour
Pour toujours.

Le plus beau
De tous les tangos du monde
C'est celui
Que j'ai dansé dans vos bras.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Traduzione: Vicino allo sciopero, vi ricordate / voci di sogno cantavano per noi / breve momento del caro passato / non ancora cancellato. / Il più bello / di tutti i tango del mondo / è quello / che ho ballato tra le vostre braccia. / Ho conosciuto / altri tango in giro / ma il mio cuore / non dimenticherà quello là. / Il suo ricordo mi perseguita giorno e notte / e dappertutto io non penso che a quello / perché mi ha fatto conoscere l'amore / per sempre.
Per l'intero testo vedi *Appendice I*.

LA JAVA BLEUE

Il est au bal musette
Un air rempli de douceur
Qui fait tourner les têtes,
Qui fait chavirer le coeurs.
Tandis qu'on glisse à petits pas,
serrant celui (celle) qu'on aime dans ses bras,
Parfois l'on dit dans un frisson,
en écoutant l'accordéon.

C'est la java bleue
La java la plus belle,
celle qui ensorcelle
et que l'on danse les yeux dans les yeux,
au rythme joyeux,
quand les corps se confondent.
Comme elle au monde
Il n'y en a pas deux,¹⁵⁹
c'est la java bleue.

Giacoma scrive spesso nella *Trilogia* di sentirsi «una signora che non fu mai signorina», questo per via di una violenza che se da un lato le infrange il suo essere bambina, dall'altro le lascia un senso di sfiducia e una paura nei confronti dell'altro che le impedisce di aprirsi e vivere serenamente le relazioni, soprattutto con l'altro sesso. Nella *Trilogia* ella narra alcuni episodi in cui respinge le *avances* di qualche ragazzo. I gesti che alcuni di essi compiono, ossia afferrarle le braccia o tentare di baciarla senza il suo consenso le fanno rivivere il momento dell'aggressione da parte dei quattro 'bravi'.

D'altra parte emerge comunque la volontà e il bisogno di un contatto fisico che esprima amore, di qualcuno che stringendola tra sé la possa proteggere. L'immagine di un tango indimenticabile ballato tra le braccia di qualcuno che si ama («Le plus beau / de tous les tangos du monde / c'est celui / que j'ai dansé dans vos bras») riporta Giacoma non solo a ricordare il clima sereno del passato romano, i balli, i dialoghi musicali attraverso i quali lo zio Carlo coinvolgeva il resto della famiglia («minute

¹⁵⁹ Traduzione: È il ballo "musette" / un'atmosfera colma di dolcezza / che fa girare le teste / che fa vacillare i cuori / mentre si scivola a piccoli passi / stringendo colui (colei) che si ama tra le braccia / a volte lo si dice in un fremito / ascoltando la fisarmonica. / È la java blu / la java più bella / quella che ci strga / e che si balla occhi negli occhi / ad un ritmo allegro / quando i corpi si confondono / come lei al mondo / non ce ne sono due / è la java blu. Per il testo intero Cfr. *Appendice I*.

brève du chère passé / pas encor' effacé»), ma anche il desiderio di vivere l'amore e l'amicizia come ogni adolescente. A quell'età infatti la scoperta dell'altro privilegia la dimensione fisica e il minimo contatto si carica di grande attrazione e di mille significati: l'amore si alimenta del senso del proibito e si tinge di magia tale da rendere alcune immagini indimenticabili, come due corpi che si confondono in una java «que [l'] on danse les yeux dans les yeux» o le promesse e i giuramenti d'amore che rendono speciali gli amori estivi dei giovani, anche se fugaci («Mais ces serments remplis d'amour / on sait qu' on ne les tiendra toujours»).

Giacoma, nonostante sia coetanea a quei ragazzi, vive con disagio la relazione uomo – donna e si pone in atteggiamento di rifiuto nei confronti di chi si avvicina cercando un contatto fisico con lei. Ella si chiude in sé stessa, poiché rivive in quelle prese d'iniziativa che la colgono di sorpresa la sensazione di essere violata nella propria intimità:

- Sulle palme delle mani di Mario i segni si intersecano in un groviglio indecifrabile. [...]
- «Hai ventidue anni, non riesco a trattarti come una bambina. Pretendi che mi castrì?»
 - «Non pretendo niente. Ti voglio bene in un altro modo».
 - «Non esiste un altro modo. Voi ebrei dite conoscere una donna. Ho bisogno di conoscerti».
- È vicino, mi guarda, mi afferra le braccia. Riconosco il gesto.¹⁶⁰
«Non mi toccare! Mi fai schifo quando fai così».

Giacoma, privata della consolazione di una madre “che non la vede”, della presenza di uno zio che aveva la capacità di rasserenare il suo cuore turbato, ha bisogno di crescere prima nell'amore verso se stessa. Giacoma si vede brutta, sporca, contaminata e capace di uccidere tutto ciò che tocca. Il sentimento di repulsione verso se stessa si accompagna alla necessità di un amore adulto, di un sentimento che non lasci ferite o lividi sul corpo ma che le permetta di aprirsi alla vita e di scegliere e di essere scelta in piena libertà. Giacoma lo troverà il vero amore. Esso avrà un unico nome e sarà per sempre: Walter, il suo futuro marito.

La piccola realtà di Cave è terreno di un'ulteriore rivelazione. Sebbene Giacoma non si piaccia molto, scopre di poter piacere ai ragazzi, in particolare al bello del paese,

¹⁶⁰ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 93.

un tal Giorgio Fornaro¹⁶¹, che la corteggia in un modo molto gradito e apprezzato ossia attraverso le canzoni. Nell'autobiografia musicale Giacoma ricorda, non senza qualche tenero e compiaciuto sorriso, la canzone d'autore con la quale Giorgio Fornaro firma la sua dichiarazione d'amore per lei.

Pe' questa faccia e questi occhioni belli
Ce so' venuto armato de chitarra
Co' tre caricatori de stornelli
Ch'al primo attacco te dovrai sveglia'
Piripì piripì parapà parapà!
Cor sorriso tu m'hai provocato
Da quel giorno io moro svenuto
E se tu' padre m'ha chiuso la porta
A me poco m' emporta,
Che danno me fa!
E se tu' padre m'ha chiuso la lega
A me che me frega,
Te voio sposà!
Te voio abbraccià!
Voio esse(r) papà!
Piripì piripì parapà parapà!!

Questa canzone rappresenta un *unicum* per diversi motivi. Il primo è legato a una questione di carattere linguistico poiché questa canzone è la prima proposta da Giacoma in una lingua che non sia il francese.

Si è già detto che per Giacoma il francese rappresenta la lingua degli affetti, la lingua “materna” con cui la bisnonna Sophie nutre i componenti della famiglia, compresa Giacoma, finendo per diventare la lingua simbolica della relazione e degli affetti. Tutte le canzoni fino ad ora analizzate sono in francese e hanno avuto a che fare con un membro della famiglia Limentani o, nel caso di quelle cantate per compiacere Giovannino e Otto, con le esperienze di quest'ultimo vissute proprio in Francia.

In “*Pe' questa faccia*” Giacoma associa a Giorgio Fornaro una lingua diversa, il dialetto romanesco che coerentemente con quanto sopra esposto da un lato colloca il

¹⁶¹ Oltre ad essere il più bello del paese e ad essere ammirato da tutte le ragazze della zona era anche un giovane ambito in quanto la sua famiglia possedeva un panificio, dal quale veniva sfornato il pane, alimento prezioso soprattutto in tempo di guerra. Testimonianza di Giacoma nell'autobiografia musicale, primo CD .

“bello del paese” al di fuori dello stretto nucleo familiare ma dall’altro lo accosta ai Limentani. Dall’ascolto dell’autobiografia si viene a sapere che il ragazzo era solito frequentare la loro casa, portando spesso gustose teglie di pizza preparate nel panificio di cui era proprietario e che gli consentiva di avere una posizione sociale di tutto rispetto. Ma al di là di spiegare a parole in che modalità quest’ultimo fosse vicino a lei o alla sua famiglia, Giacoma fa intuire tale prossimità anche dal punto di vista sonoro – linguistico. Il dialetto su cui è costruita la canzone di Giorgio si propone come lingua che pur caratterizzando piccole realtà di periferia, esprime un certo grado di confidenzialità.

In secondo luogo la canzone di Giorgio Fornaro cantata da Giacoma nell’autobiografia consente a quest’ultima di far vivere il ricordo di una persona ben precisa, sebbene estranea alla sua famiglia. Le parole del testo sembrano alludere ad un ragazzo scherzoso, che desidera far breccia nel cuore di Giacoma con la simpatia, senza far mancare quel tocco di romanticismo dato dalla musica, attraverso una serenata del tutto originale. Giorgio si sente disposto a giocare tutte le sue armi migliori per farsi vedere e sentire dalla sua bella («io so venuto armato de chitarra / co’ tre caricatori de stornelli / ch’al primo attacco te dovrai sveglia’»), anche a confrontarsi col padre di lei («Se tu padre m’ha chiuso la porta / a me poco m’emporta [...]»), qualora l’idea che la figlia minore venisse corteggiata lo potesse contrariare. In realtà Giacoma è convinta che se anche il padre si fosse accorto che Giorgio era il suo spasimante, proprio per la persona colta e ironica che era, avrebbe sorriso, sdrammatizzando le scene di corteggiamento di Giorgio.

La figura di Giorgio Fornaro è tuttavia atipica e singolare nel recupero memoriale di Giacoma, che attraverso le parole della canzone che le è stata dedicata, può condividere con l’ascoltatore due tematiche a lei molto care e presenti anche nella *Trilogia*. Da un lato l’ingresso nella maggiore età: per il padre, Giacoma era adulta nel momento in cui si rendeva disponibile a trasportare documenti contraffatti nel vocabolario di latino, a rubare il cibo dalle camionette tedesche, a tagliare i fili del telefono per impedire la comunicazione tra i comandi tedeschi ma di fronte al corteggiamento da parte di un ragazzo e di fronte ai primi passi verso la scoperta

dell'amore, Giacoma torna ad essere ai suoi occhi una bambina. Per la madre, la maggioranza di Giacoma corrisponde a quello che crede essere il suo menarca:

La mamma torna. Chiude la porta a chiave. Porta panni di lino e mutande candide. Spille da balia. Mi imbraca come una neonata. Spiega che questo è il giorno della mia seconda nascita. Oggi sono adulta. Da oggi potrei essere a mia volta una mamma. Ogni parola mi randella le reni. Rivelazioni ripugnanti. Il flusso durerà qualche giorno. È la purga delle donne. Sono paralizzata. Senza speranza. Mia madre prospetta vergogne mensili di cui va fiera.¹⁶²

Le cure materne e i baci che Giacoma riceve vengono accompagnati da velate spiegazioni sulla relazione tra il ciclo mestruale e la gravidanza. Giacoma interroga Gemma con domande specifiche perché ha bisogno di sapere la verità ma la madre risponde con delle non – risposte. Questi gesti non fanno altro che aumentare la distanza tra madre e figlia, che si sente incompresa. Gemma, non capendo quale sia la vera origine di quel sangue che macchia le mutandine della figlia, alimenta con le sue parole l'equivoco tra menarca e stupro, tra flusso e ferita. Giacoma scrive: “Ogni parola mi randella le reni. Rivelazioni ripugnanti. [...] Mia madre prospetta vergogne mensili di cui va fiera”¹⁶³. Il flusso della ferita di Giacoma si confonde con quello mestruale: così come quest'ultimo si ripeterà tutti i mesi, allo stesso modo il sangue, frutto di violenza, non si arresterà mai. Cresce la sensazione di disagio di Giacoma, che nel sangue legge la sua salvezza o la sua condanna: “Sono salva se il gomito rosso è flusso, se invece è una ferita non sono salva. Non può sussistere fabbrica senza interruzione del flusso”¹⁶⁴. Nemmeno la madre riesce dunque a saziare il suo bisogno di sapere e la ferita infertile dai quattro fascisti non si arginerà nei tempi previsti per la durata di una mestruazione ma la segnerà per sempre, destinandola ad essere come ella stessa si definisce in *La spirale della tigre* «ramo secco che non ha futuri da contemplare»¹⁶⁵. Il dolore continuerà ad esistere, sia nella sua dimensione fisica che psichica influenzando sul suo

¹⁶² G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 84.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 85.

¹⁶⁵ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 208.

divenire donna. La sofferenza si lega alla sopportazione, alla fedeltà rinnovata verso il silenzio, all'osservanza di quel tacito accordo tra lei e la nonna che probabilmente la faceva apparire adulta in quanto capace di portare il peso di un dolore per amore di qualcun' altro. In anni recenti Giacoma sarà chiamata in prima persona a rispondere su questo tema, in occasione di una sua testimonianza tenuta in una scuola triestina. Una studentessa le ha chiesto infatti in quale momento della sua vita lei abbia sentito di essere giunta alla maturità e Giacoma con gioia immensa ha risposto di essersi sentita adulta nel momento in cui si è innamorata. È l'amore il fattore scatenante che sprona Giacoma alla vita, all'apertura verso il mondo, alla libertà che passa attraverso l'accettazione di sé.

Tornando alla realtà di Cave, è il corteggiamento che Giorgio mette in atto con la sua canzone a dare risalto a un secondo tema, introdotto da alcune parole o versi del testo che potrebbero dirsi tematici: "questa faccia", "occhioni belli", "sorriso", "te voio sposà", "te voio abbraccià", "voio esse(r) papà". Il ragazzo in questione, cantando queste parole, assume un ruolo importante nella vita di Giacoma perché è il primo uomo estraneo alla famiglia ad apprezzare e valorizzare la sua bellezza e, tramite il canto, alcuni tratti del suo aspetto. Il suo merito è quello di aver colto la bellezza di Giacoma ed averla esternata secondo un punto di vista contrario a quello di lei. Se Giacoma è convinta di imputridire qualsiasi cosa entri in contatto con lei, Giorgio, al contrario vede in lei bellezza e vita («te voio sposà / voio esse(r) papà»). Il tema della bellezza si scontra in Giacoma con il tema della bruttezza. Il suo sentirsi brutta si accentua notevolmente dopo la violenza ma trova le sue origini nei modi in cui la madre l'ha sempre percepita sin da quando è bambina. Le considerazioni materne, tese a sdoganarsi dalla responsabilità di aver generato una figlia "brutta" si trasformano per Giacoma in una percezione distorta di sé:

«Quella? È tanto cattiva che ha ammazzato il fratello prima di nascere». Questa è l'accusa. Capita che il fatto eccezionale [...] venga esaminato intorno ad un tavolo da tè o sotto l'ombrellone. Le mie membra scarne di bambina gracile sono esposte agli occhi di tutti sotto il sole. Mia madre sente il dovere di giustificarle. Deve proteggersi dall'accusa di aver fatto una figlia brutta lei che è tanto bella. [...]

«Quando nacque, povera cocca mia, era così brutta che non avevo il coraggio di guardarla.

Tutta pelosa ...». ¹⁶⁶

Gli occhi della madre costituiscono lo specchio su cui Giacoma vede riflessa la propria immagine, tanto mortificata e resa poco piacevole quanto più messa a confronto con la bellezza della sorella Lidia o della cugina Allegra, figlia di Egle e zio Davidino. A confutare le opinioni della madre è il padre di Giacoma che rivendica la bellezza della figlia, i suoi occhioni grandi e il suo modo di stare aggrappata a lui che le fa guadagnare il nomignolo affettuoso di “ranocchia”. Giacoma è ancora troppo poco consapevole di sé per affermare la propria verità e rimane dubbiosa sui sentimenti dei genitori nei suoi confronti. Ella non sa se considerare amore quello della madre, che non fa altro che mettere in piazza i suoi difetti e che la accusa di aver ucciso il fratello gemello, rivelando così la natura “assassina” della figlia, o quello del padre che la accetta ma probabilmente in virtù di una pietà data da un amore immenso.

Sarà ancora il padre a distogliere Giacoma dal proprio specchio per offrire alimento diverso alla sua vista e alla sua autostima. Intuendo la necessità di Giacoma di essere considerata la più bella per qualcuno – Giacoma in realtà voleva esserlo per il padre – e consapevole dell’insufficienza delle sue parole “anche tu da grande sarai una bella sposa e poi una bellissima signora”¹⁶⁷, Leonello cerca di esprimere al meglio la sua opinione avvalendosi delle immagini. Improvvisando una gita fuori porta con la figlia Giacoma in direzione della galleria Borghese prima e della galleria d’Arte Moderna poi, egli vuole mostrare alla figlia come pensa che diventerà. Di certo non vuole che ella assomigli al *Narciso* di Caravaggio, quadro ispirato a uno dei più celebri miti della storia in cui si racconta del giovane Narciso, innamorato perdutamente della sua immagine riflessa nell’acqua e scambiata per realtà.

Le conseguenze dello svelamento dell’inganno risultano a dir poco tragiche perché Narciso, accortosi di essersi infatuato della proiezione di se stesso e perciò di una immagine evanescente che non avrebbe potuto toccare, amare, vivere si lascia morire struggendosi dal dolore.

¹⁶⁶ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 28.

¹⁶⁷ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 110.



168

L'intento del pittore è di ritrarre Narciso l'attimo prima della scoperta della verità, nel momento in cui egli crede ancora nell'unica verità possibile: la sua. Leonello non vuole che la figlia Giacoma corra questo rischio, non desidera cioè che la figlia si affanni a ricercare la bellezza in sé. La bellezza non è qualcosa che si fonda solamente sull'esteriorità o sull'autocontemplazione ma è un dono soprattutto interiore, che lungi dall'essere sterile per via dell'univocità dei rapporti che esso instaura solo con l'immagine di se stesso, può esprimersi nel mondo e in esso trovare la sua linfa vitale. Giacoma allo specchio disprezza se stessa, non riconosce la sua bellezza. Aspira ad essere un riflesso della bellezza altrui, quella di Anja o Lidia o Allegra. La sua sarebbe potuta divenire un'ossessione. Giacoma stessa scrive : “[...] io avrei dato l'anima e qualcos'altro in sovrappiù, per sentirmi dire che ero bella quanto Anja. Col passare del tempo diverse e più gravi cause di ansietà impedirono che quella mia aspirazione diventasse un'ossessione [...]”¹⁶⁹.

Leonello desidera per la figlia un futuro simile a quello interpretato dal quadro di van Dongen, “La donna in bianco”. Giacoma si troverà di fronte a quel quadro anche anni dopo, ormai adulta, quando il padre poco prima di morire si fa raggiungere dalla

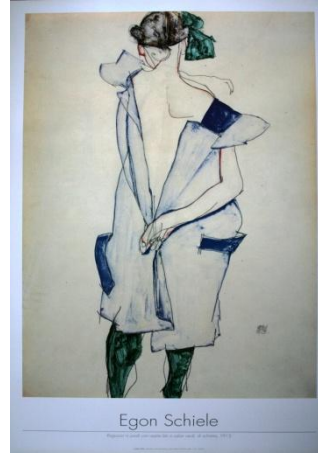
¹⁶⁸ <https://www.google.it/search?q=narciso+di+caravaggio&espv=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjrh ud 4zTAhVHPBQKHXMkAv0Q AUIBigB&biw=1280&bih=918#imgrc=SGDkXLmDnd-JYM>.

¹⁶⁹ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 110.

figlia alla galleria d'Arte Moderna e le mostra ciò che stava contemplando:



170



171

Leonello coglie in queste due immagini il percorso personale compiuto dalla figlia. Se nel quadro di Schiele si può intravedere una ragazzina gracile dai tratti non ancora definiti, avvolta da un vestito enorme che non la valorizza e che dà le spalle all'osservatore, nel quadro di van Dongen ci si trova di fronte ad una bellezza matura e consapevole. La donna è una signora dall'abbigliamento raffinato che non ha bisogno di mostrarsi eccessivamente per essere guardata ma che si pone di fronte a chi la osserva con limpidezza e autorevolezza. Con queste immagini Leonello, profondamente convinto che “spesso è la fine a prevedere l'inizio”¹⁷², lascia alla figlia un insegnamento di vita. Giacoma comprende ciò che il padre ha voluto trasmetterle in virtù del fatto che man mano che il tempo passa ella si vede molto simile al quadro che il padre le ha mostrato ma al contempo fatica ad accettare che nel momento in cui lei chiedeva di essere vista come Anja, una bellezza quasi fotografica, egli avesse previsto per lei un esito totalmente diverso. Leonello si rifiuta di essere l'eco di Giacoma non dicendo alla figlia ciò che vuole sentirsi dire. Pertanto, non accondiscendendo al suo volere, le dà

¹⁷⁰ https://www.google.it/search?q=donna+in+bianco&espy=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj6heOOt4rTAhXGuhoKHROzBpgQ_AUIBigB&biw=1280&bih=918#tb.

¹⁷¹ <http://www.passion-estampes.com/deco/schielejeunefillededdos-it.html>.

¹⁷² G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 111.

modo di maturare nel tempo il pensiero e l'insegnamento che ha voluto lasciarle in eredità.

La parentesi di normalità costituita dal periodo trascorso a Cave, che si rivela fecondo di ricordi ed emozioni che Giacoma fa rivivere nella sua autobiografia musicale, si interrompe improvvisamente dopo la dipartita degli ufficiali tedeschi dalla casa in cui i Limentani erano ospiti e dopo la morte di Aldo. Le conseguenze di quella visita si rivelano infatti più gravi del previsto. Leonello decide di tornare a Roma con la famiglia per cercare di procurare nuovi documenti falsi, che li avrebbero protetti da una seconda visita nemica. Leonello lascia ai ragazzi rimasti a Cave le istruzioni necessarie per portare a compimento l'esplosione della polveriera di Valmontone, che avviene con una forza tale da infrangere i vetri di tutte le abitazioni della zona.

Dopo tale evento seguono diversi arresti: Agnese, viene portata in carcere; Marco Valerio pure. Franco Giordano invece riesce a sfuggire ai tedeschi nascondendosi sotto un camion. Ovviamente per la famiglia Limentani nessun luogo è più sicuro. Dopo aver procurato i documenti necessari, Leonello rimane nella capitale venendo coinvolto per altri incarichi che gli permettono di continuare a condurre la sua battaglia antifascista. Gemma e le due figlie finiscono invece per separarsi e trovare rifugio in due conventi diversi. L'ingresso in questa struttura – rifugio viene narrato da Giacoma attraverso l'incontro con suor Marina, che con i suoi modi di fare cinici e in parte ricattatori lascia intuire le posizioni di una buona parte degli uomini e donne di fede:

Il Papa ci ha ordinato di accogliervi. Vi teniamo con noi a nostro rischio e pericolo. Il minimo che possiate fare in cambio è venirci incontro. Uscire dall'eresia e dal peccato.¹⁷³

Non manca molto alla liberazione, gli alleati si stanno avvicinando. Tuttavia, la situazione è per le due ragazze davvero pesante. La fame si fa talmente prepotente che entrambe rinnegano la loro fede per poter avere un po' di cibo. A ciò si aggiunge la difficoltà di vivere nella falsità. Giacoma all'interno del convento vive con il nome di Giovanna e continua anche in quel contesto a tacere la verità: se a Roma e a Cave

¹⁷³ G.Limentani, *In Contumacia*, cit. p. 67.

Giacoma mantiene il silenzio sulla violenza subita, in convento tace addirittura il suo vero nome.

Potendo ripercorrere le tappe fondamentali del suo vissuto si può ben immaginare la situazione di progressiva privazione che colpisce la giovane Mina: la ripassata le costa la perdita simbolica di quell'intimità femminile resa sacra nella misura in cui ogni donna può decidere con chi dividerla. I fascisti sottraggono a Mina il tempo sereno dell'infanzia, la rendono afona, incapace di raccontare ciò che ha subito. Essi la privano di tutta una cerchia di rapporti parentali e amichevoli che circondano lei e la sua famiglia e dei luoghi più cari alla sua memoria come la casa di Roma o quella di Cave. In convento Giacoma è senza i genitori e senza il suo nome. In queste immagini riecheggiano alcune parole di *Se questo è un uomo*:

[...] Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di fare sì che dietro al nome, qualcosa di noi, di noi quali eravamo, rimanga.
[...]¹⁷⁴.

I sentimenti dominanti in questa fase sono senza dubbio la solitudine e la nostalgia, che Giacoma rievoca attraverso le ultime canzoni della sua autobiografia musicale a cominciare da:

Je suis seule ce soir avec mes rêves
Je suis seule ce soir sans ton amour
Le jour tombe, la nuit s'achève
Tout se brise dans mon coeur lourd.
Je suis seule ce soir avec ma peine
J'ai perdu l'espoir de ton retour
Et pourtant je t'aime
Encore et pour toujours
Ne me laisse pas seule sans ton amour.¹⁷⁵

¹⁷⁴ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2014, cit. p. 19.

¹⁷⁵ Traduzione: Sono sola stasera con i miei sogni / sono sola stasera senza il tuo amore / il giorno finisce/ la notte finisce / tutto si infrange nel mio cuore pesante./ Sono sola stasera col mio dolore / ho perso la speranza nel tuo ritorno / e dato che ti amo / ancora e per sempre / non mi lasciare sola senza il tuo amore. Per l'intero testo vedi *Appendice I*.

L'andamento lento della canzone consente di recepire con nitidezza le parole che sembrano incarnare le sue emozioni. Nonostante il convento sia popolato da numerose persone che come Giacoma e Lidia in esso hanno trovato riparo, Giacoma si sente "sola fra la gente" e il suo pensiero è rivolto ai suoi affetti e a tutte le persone di cui non ha più avuto notizie. Come la protagonista del testo anche Giacoma si trova in un luogo chiuso, appartato rispetto ai rumori del mondo («Je viens de fermer ma fenêtre / le brouillard qui tombe est glacé [...]»). Il convento assume l'aspetto di un luogo che crea separazione rispetto a ciò che succede al di fuori, accentuato ancor di più dal fatto che in esso si nascondono gli ebrei che cercano di sfuggire al peggio. Giacoma condivide con la sorella e con un'altra ragazza uno stanzone e a tenerle compagnia sono i sogni («Je suis seule ce soir avec mes rêves») e il dolore («Je suis seule ce soir avec ma peine») che rende pesante il suo cuore e inutile la speranza. Giacoma ha nostalgia del padre, una persona che la può aiutare a sconfiggere la solitudine. Il genere del foxtrot sottintende già un avvicinamento, un contatto tra i ballerini ma ancora più significative risultano le parole di un'altra canzone che canta il bisogno di Giacoma di avere una mano alla quale aggrapparsi:

J'ai ta main dans ma main
je joue avec tes doigts
j'ai mes yeux dans tes yeux
et partout l'on ne voit
que la nuit, belle nuit,
que le ciel merveilleux
qui fleurit , tour à tour, tendre et mystérieux
viens plus près mon amour, ton coeur contre mon coeur
Et dis- moi qu'il n'est pas de plus charmant bonheur
que ces yeux dans le ciel,
que le ciel dans tes yeux
que ta main qui joue avec ma main¹⁷⁶
que ta main qui joue avec ma main.

¹⁷⁶ Traduzione: Ho la tua mano nella mia mano / gioco con le tue dita / ho i miei occhi nei tuoi occhi / e dappertutto non si vede / che la notte, bella notte / che il cielo meraviglioso / che fiorisce tutto intorno tenero e misterioso / vieni al più presto amore mio, il tuo cuore contro il mio cuore / e dimmi che non c'è gioia più bella / di questi occhi nel cielo / del cielo nei tuoi occhi / della tua mano che gioca con la mia mano / della tua mano che gioca con la mia mano. Per l'intero testo cfr. *Appendice I*.

Poco importa allora se non si ha più nulla, né vestiti da indossare, né una casa dove andare o una via da percorrere («Nous ne sommes que deux vagabonds / [...] / ta robe est déchirée, je n'ai plus de maison») perché sentirsi protetti ed essere legati a qualcuno affettivamente aiuta ad avere coraggio per affrontare ciò che la vita mette sul cammino di ciascuno. Il carattere allegro della canzone, interpretata da Charles Trenet nel 1938, contrasta fortemente con la situazione emotiva di Giacoma che maschera come può i suoi sentimenti e che al contempo accoglie la solitudine esorcizzandola con gli strumenti a sua disposizione.

Mai come in questo periodo Giacoma si sente cantata dalle canzoni, tanto da immaginare di trasformarsi essa stessa in suono. Non è solo la voce che canta, in sordina, dentro di lei, ma è tutto il suo corpo che vibra di musica. Il suo cuore diventa un violino («Mon coeur est un violon / sur lequel ton archet joue»), il cui suono vibrato di tristezza e malinconia amplifica i sentimenti di solitudine e nostalgia, soprattutto per il padre che in questa canzone si fa strumento, o meglio archetto, unico tra tutti capace di trarre il meglio dallo strumento suonato. Ancora una volta, la “corrispondenza d'amorosi sensi” sonora che Giacoma realizza per mezzo del testo della canzone rafforza, sul piano uditivo, il legame tra lei e il padre tanto da renderli complici e artefici (l'una come violino, l'altro come archetto) nell'arte musicale.

Il senso di isolamento che Giacoma prova e che cerca di affrontare cullandosi con la musica apre la strada alla memoria del caro passato, continuamente rievocato e tradotto perché non muoia e con esso non si perda l'identità di Giacoma stessa. In questo contesto e nel continuo tradurre e tradursi grazie ai suoni e ai testi delle canzoni, avviene anche il primo incontro di Giacoma con la scrittura. Il suo primo racconto - ispirato alla vita della sua compagna di stanza convinta di essere brutta e di avere un futuro da zitella - narra di una ragazza veramente brutta che imparando ad avere fiducia in se stessa e maggiore cura della propria persona riesce a trovare l'amore vero. Il racconto riscuote fin da subito grande successo ma ciò che sorprende Giacoma maggiormente è aver toccato “la sbalorditiva misura del potere di raccontare”, dal momento che la ragazza rispecchiandosi nella protagonista della storia mette in pratica i suggerimenti che ha ascoltato. È un'intuizione importante quella di Giacoma, che dopo

la liberazione coltiva la scrittura indirizzandola, inizialmente, verso tutte le forme che richiedessero una buona dose di invenzione¹⁷⁷.

Il successo di Giacoma come scrittrice all'interno del convento non la preserva dalla tristezza per la lontananza da un passato che non potrà più rivivere e da persone che in quel momento non ha la possibilità di riabbracciare. La nostalgia di Giacoma è un sentimento che si rivolge sia al passato inteso come tempo simbolico abitato da oggetti, luoghi, persone e relazioni che lo hanno caratterizzato sia al futuro, che si configura come tempo dell'attesa e dell'incertezza rispetto a ciò che accadrà. Le due dimensioni della nostalgia vengono rievocate nell'autobiografia musicale da due canzoni: la prima intitolata "*Que reste – t - il de nos amours?*" e interpretata nel 1942 da Charles Trenet; la seconda composta nel 1938, cantata da Rina Ketty e Louise Brooks, dal titolo "*J'attendrai*".

In "*Que reste – t - il de nos amours*" il testo esprime l'interrogativo di Giacoma rispetto alle cose e agli affetti del passato, che oramai lontano si fa vivo in lei attraverso la memoria che necessita di essere tenuta in vita. I ricordi degli affetti, dei giorni sereni, della giovinezza («*Que reste – t – il de nos amours / [...] de ces beaux jours / [...] de ma jeunesse [...]?*») cominciano a formare il "grappolo dei ricordi" di Mina, nel quale ella si arrotola («*Un souvenir qui me poursuit sans cesse*») per non dimenticare che proprio quel passato ha lasciato una traccia in lei, determinandola nella sua identità.

¹⁷⁷ G. Limentani, *Tra due P: Pensiero e Penna*, in T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, cit. p.140.



La musica per mezzo delle associazioni mentali ed emotive che essa crea si fa luogo di memoria da custodire e da mantenere in vita. Dal punto di vista musicale, la canzone differenzia per tonalità e carattere le strofe, dove si rievocano dei momenti o degli oggetti precisi del passato dal ritornello, in cui si lascia spazio agli interrogativi incessanti («Que reste – t - il [...]?») di chi, malinconico, rimpiange i tempi felici e spera nel ritorno delle persone lontane.

L’attesa di un ritorno è il tema della celebre canzone “*J’attendrai*” nota per essere divenuta una canzone simbolo della seconda guerra mondiale, sebbene composta un paio d’anni prima del conflitto. Essa è cantata dalle donne dei soldati che si stanno dirigendo al fronte, animate dalla vana speranza di un possibile ritorno dei propri amati («*J’attendrai / le jour et la nuit, j’attendrai toujours / ton retour*»). Per queste donne come per Giacomina l’attesa del futuro in tempo di guerra è svuotata di prospettive chiare e di qualsiasi tipo di previsione. Ci si aggrappa alla speranza che i propri cari siano vivi per potersi ricongiungere e trascorrere insieme l’incertezza del tempo che scorre.

Il punto di svolta avviene nell’estate del 1943 con lo sbarco in Sicilia dei primi contingenti anglo-americani, fatto che rappresenta un duro colpo per il fascismo. Il Duce viene sfiduciato dal voto del Gran Consiglio del Fascismo e arrestato l’indomani su ordine del Re, che affida a Badoglio il compito di formare un nuovo governo. I

tedeschi intanto rafforzano la loro presenza militare sul suolo italiano sebbene il comandante Badoglio stia avviando trattative segrete che condurranno all'armistizio dell'8 settembre, con il quale l'Italia firma la resa incondizionata. Da quel momento in Italia regna il caos. I tedeschi, che prima dell'armistizio erano considerati i principali alleati dell'Italia, diventano avversari ed arrivano ad occupare le regioni centro – settentrionali della penisola. Sempre in quest'area, Mussolini, tornato in Italia dopo la fuga in Germania, istituisce la Repubblica Sociale di Salò. L'abbandono precipitoso della capitale da parte del Re e di Badoglio dopo l'8 settembre alla volta di Brindisi, già liberata dagli alleati, oltre a facilitare l'occupazione nazista, lascia le truppe impreparate ad affrontare le conseguenze dell'armistizio. Molti soldati cercano di fare ritorno alle proprie case ma vengono fatti prigionieri e deportati nei lager dai tedeschi.

Da quel momento i nuclei antifascisti che avevano contrastato il regime fin dall'inizio (comunisti, socialisti, democristiani, azionisti, liberali, demolaburisti), i militari che rifiutano di arruolarsi nel nuovo esercito repubblicano e passano all'opposizione, alcuni gruppi di ex – monarchici e i fascisti che dopo l'arresto del Duce non si riconoscono più nel nuovo governo della RSI, si uniscono nella lotta contro il nazifascismo. Pur mantenendo distinta la specificità del loro orientamento politico ma accomunati da un unico obiettivo queste forze eterogenee cominciano a riunirsi in bande partigiane, dando vita al fenomeno nazionale comunemente denominato Resistenza, che arriva a coinvolgere ogni regione del Paese anche se con modalità e tempi diversi. L'insieme dei movimenti politici e militari impegnati a combattere contro l'occupazione tedesca si affianca alla guerra di liberazione intrapresa dai contingenti alleati, che continua non senza difficoltà. Roma viene liberata il 4 giugno del 1944 mentre l'Italia del nord nella primavera dell'anno successivo. Il 25 Aprile 1945, data in cui i fascisti e i tedeschi lasciano Milano è considerata la data storica della liberazione d'Italia dall'occupazione tedesca¹⁷⁸. Le manifestazioni di gioia della folla che urla girando impazzita per le strade e per le piazze o le fotografie che ritraggono gli americani nell'atto di offrire stecche di cioccolato popolano l'immaginario collettivo della fine del

¹⁷⁸ G. Montroni, *Scenari del mondo contemporaneo dal 1815 ad oggi*, Roma – Bari, Laterza, 2005, p.157 e pp. 163 – 169.

conflitto.

La liberazione apre anche ai destini individuali nuove strade. Giacomina rintraccerà il vecchio medico di famiglia, lavorerà presso l'ambasciata americana e inizierà il suo lento ma inesorabile processo di decostruzione interiore che la porterà nuovamente alla vita. Questa nuova fase viene ricordata con una canzone in lingua inglese, "*I'll be seeing you*" cantata da un soldatino americano che per vincere la stanchezza cantava la nostalgia per la sua terra e per la sua bella:

I'll be seeing you
In all the old familiar places
That this heart of mine embraces
All day and through.
In that small café
The park across the way
The children's carousel
The chestnuts trees, the wishing well.
I'll be seeing you
In every lovely summer's day
In everything that's light and gay
I'll always think of you that way.
I'll find you in the morning sun
And when the night is new
I'll be looking at the moon¹⁷⁹
But I'll be seeing you.

Giacoma sceglie un modo originale di concludere la prima parte della sua autobiografia musicale perché di fronte alla gioia collettiva che la circonda, la sua attenzione si focalizza su un giovane uomo, nel quale probabilmente si rispecchia, che per contrasto rispetto al clima generale, si regge in piedi mantenendo in vita attraverso i suoni i ricordi positivi legati agli affetti da cui è lontano. Alcune espressioni del testo come "*The old familiar places*"; "*the small café*"; "*children's carousel*"; "*chestnuts trees*"; "*the morning sun*" rappresentano immagini rassicuranti in cui egli è certo di

¹⁷⁹ Traduzione: Io ti rivedrò / in tutti quei luoghi familiari d'un tempo / che questo mio cuore conserva ancora / ogni giorno che passa / nel piccolo caffè / nel parco lungo la strada / sulle giostre per i bambini / sugli alberi di noci, nel pozzo dei desideri / io ti rivedrò / in ogni piacevole giornata d'estate / in tutto ciò che è luce e gioia / ti ripenserò sempre in questo modo / Ti ritroverò nel sole del mattino / e quando calerà nuovamente la notte / rivolgerò lo sguardo alla luna / ma anche lì ti rivedrò. Per il testo intero Cfr. *Appendice I*.

ritrovare simbolicamente se stesso e i propri cari. La nostalgia si rivela sentimento universale, che accomuna in particolare questo soldato, che combatte oltreoceano e sarà destinato a rischiare la vita in altre parti del mondo, alla giovane Giacoma che dà il via alla ricostruzione della propria identità a partire dall'accettazione e traduzione del passato per fare verità sul presente. Nessuno Stato, nessun luogo materiale sarà più sicuro o depositario eterno della memoria. Essa potrà rivivere grazie alla nostalgia di un passato in cui Giacoma si arrotola continuamente, consapevole al pari di quel soldato - di "non avere patria nel tempo".

CAPITOLO TERZO

IL CAMMINO DI GIACOMA VERSO LA LIBERAZIONE:

“I’M BEGINNING TO SEE THE LIGHT”

3.1 Canzoni fra Storia e memoria nella seconda parte dell’autobiografia musicale.

Esistono molti modi di rievocare luoghi, fatti o sentimenti che si sono sedimentati nella nostra memoria. Giacomina, l’abbiamo sentito, trasporta l’ascoltatore nella Roma degli anni Trenta e Quaranta, una capitale che rende facile, in un primo periodo, l’integrazione della sua famiglia alla vita della città ma che progressivamente si irrigidisce e si chiude su se stessa incarnando e obbedendo all’ideologia del fascismo. Certo, Roma rimane Roma: è arte, è cultura, è apertura.

Tuttavia, accanto ai palazzi del potere e alla magnificenza delle sue basiliche sorge un ghetto, un luogo in cui tutti possono entrare facilmente ma dal quale si fatica ad uscire. Qui Giacomina coltiva le proprie radici ebraiche, è parte di una comunità che cerca di far rivivere attraverso la scrittura, nel tentativo di dare voce ai sopravvissuti e a chi non c’è più a causa della guerra. In una delle vie della città si trova la sua casa, una casa che canta e che suona e che proprio attraverso la musica rafforza l’unità di chi vi abita. Giacomina apre la porta di questo piccolo mondo e riporta in vita, vestendoli di musica, tutti i ricordi legati ai suoi familiari, ai suoi stati d’animo e a chi ha condiviso con lei parte della sua giovinezza. La bisnonna Sophie, nonna Elena, zio Carlo, papà Leonello, i ragazzi di Cave, i soldati tedeschi Otto e Giovannino occupano tutti un posto speciale nel pentagramma della memoria che Giacomina disegna con le canzoni e che più tardi, attraverso la scrittura, potrà entrare in relazione con altri pentagrammi dando vita ad una partitura orchestrale in cui memoria individuale, collettiva e storica si intrecciano in armonie e dissonanze.

La capacità di rievocare la propria interiorità e il mondo esterno attraverso luci e ombre non è estranea all'arte. Giacomina fa rivivere la memoria attraverso canzoni che sono entrate a far parte di lei, facendo della musica il tramite per avvicinare il passato al presente. Per Giacomina il tempo, "quello che [mi] si sta depositando davanti alla sinagoga, è un mosaico che fissa insieme presente e passato, miei e altrui, realtà compatte, testimoniabili, e simboli"¹⁸⁰. Lo stesso luogo – il lungotevere romano - dal quale ella elabora la riflessione "di essere il risultato di pochi momenti soltanto [...] ma sparpagliati e perciò tali da frantumare ogni [mia] percezione del tempo"¹⁸¹ ha impresse oggi lungo le sue mura delle immagini che raccontano, secondo la prospettiva individuale dell'artista William Kentridge, la storia di Roma attraverso i miti e i simboli che l'hanno resa tale, da Romolo e Remo alle immagini degli ebrei nel ghetto. In questo percorso mitologico *sui generis*, i disegni che ritraggono il passato lontano e quello prossimo si mescolano tra loro e l'interazione che ne scaturisce sembra rappresentare il legame profondo che sussiste tra passato e presente, la cui distanza sembra quasi annullarsi. Simili ai singoli fotogrammi di una pellicola in bianco e nero le immagini si caricano di un forte potere evocativo che sarà destinato a sopravvivere solo nella memoria di chi visiterà il percorso. La memoria è transitoria come transitorie¹⁸² sono le immagini realizzate dall'artista israeliano W. Kentridge, ma laddove l'uomo dimentica l'arte si fa strumento, materia, traccia di memoria.

Giacomina lascia in eredità con la sua autobiografia musicale le canzoni che hanno dato forma al suo grido interiore, un grido di dolore che si cela dietro al silenzio. La prima parte della sua testimonianza canora si conclude su un avvenimento importante, la liberazione di Roma dall'occupazione nazista. Si apre un tempo di incertezza per la

¹⁸⁰ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 208.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² I disegni sono stati realizzati attraverso un particolare processo di idropulitura delle mura del lungotevere romano da limo e smog, perciò le immagini rimarranno integre finché l'inquinamento non arriverà a ricoprirle. La tecnica è coerente allo scopo finale della rappresentazione, cioè indurre alla riflessione sulla labilità della memoria e su ciò che spesso si tende a dimenticare.

storia del Paese e per la storia dei singoli individui di fronte ad un futuro non chiaro ed un passato cancellato dagli orrori della guerra. Per la stessa Giacoma si tratta di ricominciare da capo, o meglio, di cominciare a ricostruire se stessa facendo i conti con la sua solitudine, la nostalgia per chi non c'è più, le ossessioni e i disturbi che popolano le sue notti. La liberazione apre alla ricostruzione di una nuova quotidianità, alla fiducia nella vita. Giacoma comincia a respirare un'aria diversa: trova lavoro come staffetta - interprete presso l'ambasciata americana assieme alla cugina Allegra ed entra in contatto con una nuova musica e una nuova lingua. Giacoma riscopre il *jazz*, "eterna e molto praticata passione"¹⁸³ e impara l'inglese, che la affascina per la sua *verve* energica e per la versatilità che consente libertà di invenzione. L'amore per il canto e per la musica si affiancano al desiderio di leggere e studiare di più. Si fa strada in Giacoma il bisogno di accostarsi seriamente alla scrittura, che dà voce alla sua necessità di tradurre e tradursi. A questo proposito Giacoma ricorda:

mi accorgo di vivere il rapporto col tradurre e col tradurmi non più come un conflitto, ma come un contrasto. Il contrasto insito nella parola contrasto, che posso dividere in con – tra – sto. E cioè di vivere con la consapevolezza di stare sempre tra realtà e lingue diverse, che non possono non essere una ricchezza. O, meglio, una continua acquisizione di ricchezza, anche se acquisirle comporta sempre conflitti, con me stessa per prima. Perché nella varietà delle lingue sta la nostra salvezza [...]. Perché lingue diverse generano idee diverse e quindi il contraddittorio indispensabile sempre, ¹⁸⁴ma soprattutto quando un'idea comune diventa comune monomania portando alla rovina.

In questa fase di scoperta delle potenzialità della scrittura, la musica occupa ancora un ruolo fondamentale in Giacoma, che continua a sentirsi cantata dalle canzoni. Tuttavia, diversamente da quanto accade per la prima parte della sua autobiografia musicale - dove momenti cantati si alternano al racconto orale in cui Giacoma introduce all'ascolto ed esplicita i legami tra le canzoni e i suoi familiari o il suo vissuto - nella seconda parte ella si congeda dall'ascoltatore subito dopo la prima canzone,

¹⁸³ *Ivi*, p. 229.

¹⁸⁴ G. Limentani, *Tra due P: Pensiero e Penna*, in T. Agostini, A. Chemello, I. Crotti, L. Ricaldone, R. Ricorda, *Lo spazio della scrittura – letterature comparate al femminile*, cit. pp. 141 – 142.

consegnando un repertorio di canzoni che ella canta tutte di seguito.

Così come il protagonista della di *"I'm the sheik of araby"*, lo sceicco d'Arabia, invita la sua sulamita a vagabondare romanticamente nel deserto così Giacoma desidera aprire il suo mondo più intimo fatto di ricordi e di canzoni, echi di memoria. Giacoma lascia che l'ascoltatore si lasci cullare dalla musica, dai suoni, senza la mediazione della parola. L'assenza della parola crea un "vuoto necessario", quel vuoto indispensabile alla memoria per continuare a essere viva senza ridursi a puro rituale. La mancanza della parola e il susseguirsi dei suoni stimolano l'immaginazione dell'ascoltatore e il desiderio di scoprire a quali fatti o sentimenti siano associate le canzoni. Missione impossibile, a pensarci bene, ma è proprio l'irrealizzabilità del riuscire a sapere con certezza ad attivare risorse segrete nell'ascoltatore, che ha la possibilità di dare una propria personale impronta al bagaglio di suoni che Giacoma consegna, pur mantenendosi in sintonia con quanto ha già sentito e appreso. Per Giacoma è arrivato il momento di non dire oltre, rispettando quel senso di pudore e di riservatezza che conserverà anche nella scrittura, dove Giacoma dice senza dire o forse dice in modi diversi, non sempre immediati.

Come per la poetessa polacca Wisława Szymborska, anche per Limentani "Confidarsi in pubblico è come perdere l'anima. Qualcosa bisogna pur tenere per sé"¹⁸⁵: Giacoma cioè racconta di sé nella misura in cui la sua voce può essere accolta e condivisa con l'Altro all'interno di un sistema di relazione volto a creare nuovi significati e ad arricchire la collettività che ne fa esperienza. Giacoma non abbandona completamente l'ascoltatore, gli è vicina cantando e cercando di trasmettere nelle sue esecuzioni le emozioni direttamente collegate ai ricordi suscitati dalle canzoni. Tuttavia, ella tratteggia un limite non oltrepassabile, quel limite che consente ancora di percepire nitidamente proprio in virtù del rispetto di una certa distanza. L'immagine della tigre impagliata nella camera del trisavolo Leone descritta da Giacoma in *La spirale della tigre* offre, in tal senso, una suggestiva chiave di lettura:

¹⁸⁵ A. Bikont, J. Szczęśna, *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, Milano, Adelphi, 2015, p. 11.

La tigre era ferma in un angolo, pronta a balzare, e lo guardava. Negli occhi color ambra, al posto delle pupille, rifletteva due immagini identiche dello stesso uomo: un ebreo rinsecchito, un po' curvo, col cappello sbeccato, una sciarpa consunta e il naso sottile che sporgeva fra la tesa del cappello e la sciarpa. Affascinato, Leone si avvicinò per specchiarsi meglio. Gli occhi di vetro si fissarono nei suoi, vuoti d'immagini.¹⁸⁶

Volendo rispettare la volontà di Giacoma di non dirsi fino in fondo e cercando al contempo di non arrischiarsi in ipotesi troppo azzardate che tentino di immaginare ed esplicitare ciò che Giacoma associa ad ogni canzone, è possibile comunque fare delle considerazioni generali sullo stile e le tematiche principali che sembrano percorrere la seconda parte della sua autobiografia musicale.

In primo luogo, Giacoma propone ventotto canzoni in stile jazzistico, alternandone alcune dal carattere vivace e allegro ad altre di temperamento più triste e malinconico, indice probabilmente di una sensibilità romantica. La tematica principale che traspare dall'ascolto delle canzoni e dalla lettura dei testi è infatti quella connessa alla semantica dell'amore. Emerge il desiderio di Giacoma di amare e di essere amata, di trovare l'amore della sua vita. Giacoma è alla ricerca di un amore importante, quell'amore che permette allo sceicco d'Arabia e alla sua amata di governare insieme lo stesso regno: "You'll rule this land with me, the Sheik of Araby"; un amore che lei si sente predisposta ad accogliere ("I'm in the mood of love"¹⁸⁷) purché si alimenti di condivisione e unità. Giacoma canta infatti: "We've put our hearts together / Now we are one, I'm not afraid"¹⁸⁸. L'uomo dei suoi sogni dev'essere "big and strong"¹⁸⁹, capace di farla sentire se stessa e di smuovere tutte le emozioni ("[...] somebody who / could make me true, coul make me blue / and even be glad just to be sad thinkin' of you"¹⁹⁰): deve darle alla testa come le bollicine di un bicchiere di champagne¹⁹¹, farle

¹⁸⁶ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 189.

¹⁸⁷ Seconda canzone del secondo CD.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Terza canzone del secondo CD.

¹⁹⁰ Versi citati dalla canzone "I had to be you".

¹⁹¹ Cfr. "You go to my head", quinta canzone del secondo CD.

assaporare il brivido di un bacio¹⁹², avere cura di lei¹⁹³, lasciarsi trasportare come una luna di carta su un mare di cartone¹⁹⁴. Attraverso il desiderio di un amore che Giacoma rivolge a se stessa e al mondo, ella comincia a intravedere una luce, una possibilità di superare il suo dolore (“But now when you turned the lamp down low / I’m beginnig to see the light”¹⁹⁵) e la musica è per lei un aiuto fondamentale in questo tentativo di rinascita (“I got rythm, I got music, I got my man”).

Accanto alla tematica amorosa si affiancano canzoni che danno voce alla nostalgia di un passato lontano, segnato da affetti e momenti di serenità che Giacoma può far rivivere soltanto nella sua memoria. Canzone emblematica è “Speak low”, i cui versi cantano il senso del tempo che passa e la sua inesorabilità (“Tomorrow is near, Tomorrow is here and always too soon / [...] Time is so old and love so brief / love is a pure gold and time a chief”). O ancora, il testo della canzone “To miss New Orleans” in cui il protagonista esprime il rimpianto per il luogo in cui ha lasciato il cuore.

In “These foolish things” Giacoma sembra ricordare lo zio Carlo e bei momenti trascorsi con lui, pieni di canti e balli sfrenati: il suono del pianoforte che il protagonista della canzone sente provenire dall’appartamento a fianco ricorda molto le canzoni che lo zio Carlo cantava accompagnato da nonna Elena; oppure “those stumbling words” (“quelle parole a ruota libera”¹⁹⁶) ricordano i giochi di parole e l’ironia trasmessi attraverso le canzoni e i dialoghi con Carlo; le stesse che Giacoma usa per spiegare i suoi sentimenti e i suoi ricordi. Il testo menziona anche un tempo di marcia che fa danzare il cuore, paragonabile - seppure non dal punto di vista del genere musicale- a “Elle a perdu son pantalon”¹⁹⁷ che Giacoma ballava con lo zio. Il senso di solitudine è ancora forte in Giacoma, che a volte sembra ripiombare nel buio più profondo che non

¹⁹² Cfr. “*Can anyone explain*”, canzone numero sei.

¹⁹³ Dalla canzone: “*My baby just cares for me*”, traccia numero otto.

¹⁹⁴ Da: “*It’s only a paper moon*”, decima canzone.

¹⁹⁵ Cfr. il titolo della dodicesima canzone, “*I’ve found the light*”.

¹⁹⁶ Cfr. “*It’s only a paper moon*”.

¹⁹⁷ Seconda canzone del primo CD.

promette nulla di buono (“I know that I’ll soon go mad”¹⁹⁸), quasi come fosse “stregata, preoccupata, confusa”. Ella si rifugia nei sogni e nelle memorie (“In my solitude /you haunt me / with reveries / [...] you taunt me / with memories”¹⁹⁹): i ricordi infatti stanno dentro di lei a grappoli e la “costringono a un continuo nomadismo fra il mio tempo e i tempi e i luoghi delle persone che ho amato, come pure di quelle che avrei potuto amare se le avessi conosciute [...]”²⁰⁰. Giacoma ha un rapporto particolare con la memoria: come una “tramp lady” viaggia e si arrotola tra i suoi ricordi in movimento nello spazio e nel tempo, sparpagliati qua e là. Il testo della canzone “The lady is a tramp”²⁰¹ sembra rimandare anche ad un aspetto che caratterizza Giacoma fin dall’infanzia e cioè il suo reagire alle situazioni in maniera anticonformista. Si è già accennato nel paragrafo precedente al fatto che Giacoma è una bambina non addomesticata che trova modi del tutto personali con cui affrontare ciò che la vita le ha posto davanti: Giacoma sceglie la strada del silenzio, si sente cantare dalle canzoni, canta a squarciagola, coopera alla battaglia antifascista della sua famiglia attraverso azioni piccole ma concrete e a volte stupisce i suoi familiari proprio perché agisce contrariamente a come ci si aspetterebbe. La ricerca dell’amore, di un legame solido, il sogno di un uomo che la possa proteggere non la privano di frequenti malumori (“Mood Indigo”²⁰²) ai quali reagisce chiudendo il suo cuore agli altri e tornando entro i confini angusti di un silenzio che aliena (“I’ve locked my heart / I’ll keep my feelings there / I’ve stocked my heart / with icy, frigid air [...]”²⁰³). Il vuoto che Giacoma, a tratti, percepisce potrebbe essere colmato da qualcuno che si prenda cura di lei, piccolo agnellino disperso nel bosco (“I hope that he turns out to be / someone to watch over me / I’m a little lamb who’s lost in a wood”²⁰⁴) e che l’aspetti al suo rientro; una persona che possa essere sua soltanto, che le sia fedele

¹⁹⁸ Da: “*In my solitude*”, traccia 17.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 198.

²⁰¹ Canzone numero 23.

²⁰² Titolo della penultima canzone.

²⁰³ Dall’ultima canzone del secondo CD: “*I’m through with love*”.

²⁰⁴ Versi citati da “*Someone to watch over me*”, canzone numero 15.

e che si innamori della sua personalità, autentica e vera.

La seconda parte dell'autobiografia musicale sembra dividersi in due parti: la prima in cui Giacoma sogna l'amore e tutta la positività che questo sentimento porta con sé. In questo desiderio Giacoma si apre alla speranza, si aggrappa alla vita. La seconda invece, al di là dello stile vivace che alcune canzoni mantengono, sembra avere toni più malinconici dove prevale il senso di solitudine, di marginalità. Sembra quasi che Giacoma abbia paura che non ci potrà mai essere nessuno disposto ad amarla veramente, fino in fondo, accettandola con il suo dolore ("They're writing songs of love / but not for me / a lucky star's above / but not for me [...]"),²⁰⁵). Tuttavia l'impressione che si ha ad un ascolto complessivo delle ventotto canzoni, è quella di un clima più disteso e sereno che probabilmente nasce sia dal ritorno alla normalità (Giacoma comincia a lavorare e a coltivare i propri interessi), sia da una prima accettazione della propria emotività, nelle sue luci e nelle sue ombre.

Le canzoni che chiudono la testimonianza autobiografica – "Mood indigo"; "I'm through with love" - presentano testi molto lontani da quello che ci si aspetterebbe essere un finale felice: questo perché il processo di decostruzione che Giacoma opera su stessa per rinascere poi, è appena iniziato. Si rende dunque necessario un tempo soggettivo di silenzio che si carica di un turbinò di pensieri ed emozioni ancora informi. Nell'indeterminatezza di questo momento che si potrebbe definire "di transizione" la musica diventa uno strumento che aiuta Giacoma nell'esplorazione e nella conoscenza di sé, creando dei percorsi emozionali particolari che facilitano il recupero del linguaggio simbolico – nel caso specifico, le parole dei cantautori filtrate secondo il suo punto di vista - attraverso il quale Giacoma può interpretare la sua esperienza cercando di attribuirle un senso. In questa prima fase di liberazione le canzoni instaurano dei ponti immaginari tra l'emotività di Giacoma e la sua razionalità, ancora incapace di elaborare parole adatte a comunicare pienamente il suo vissuto. Paragonabili ad una sorta di colonna sonora degli avvenimenti che accadono nella sua vita esse costituiscono l'equipaggiamento utile a Giacoma per non "morire" del tutto,

²⁰⁵ Cfr. "But not for me", canzone numero 18.

custodendo in potenza – nella speciale unità testo/musica – il desiderio di recupero della propria identità e di maturazione personale che sarà portato a compimento con il ricorso alla scrittura.

CONCLUSIONI

“La musica esprime cantando ciò che il verbo dice parlando”²⁰⁶.

È con una citazione del filosofo - musicista ebreo Jankélévitch che si desidera aprire un momento di riflessione sul percorso di coscientizzazione di sé che Limentani, a partire dall'infanzia, intraprende attraverso le canzoni e che, solo in anni recenti, assume la veste di autobiografia musicale.

Le pagine della *Trilogia* informano che il passaggio dalla parola al canto avviene in un momento preciso, in quel tempo che separa la dipartita dei quattro fascisti dalla casa di Giacoma, lasciandola in un lago di sangue, all'arrivo della madre che confonde il sangue della violenza con il menarca della figlia. Giacoma non parla, esplode in un riso disperato e non compreso che approda al canto, dapprima interiore e poi espresso esageratamente all'esterno, a squarciagola. In *La spirale della tigre* ella scrive: “Né io parlai. Però cantai [...]”²⁰⁷. In quel lasso di tempo, che appare infinito, la parola si fa da parte - vuoi per mantenere il patto di silenzio stipulato con nonna Elena, vuoi per l'incapacità della ragione di rielaborare a parole il trauma subito – e lascia spazio alla musica e al canto. Condivisibili sono allora le parole di Jankélévitch - «la musica dice in geroglifici sonori ciò che il *logos*, nascostamente o no, dice con parole»²⁰⁸ - soprattutto se considerate come chiave interpretativa del cammino musicale che Giacoma percorre nel tempo della sospensione della parola.

Giacoma ricorre alla dimensione primitiva del vocalico, una dimensione connaturata all'uomo, il quale prima ancora di parlare impara ad esprimersi con i suoni, nel canto. La musica, in particolare le canzoni, costituiscono una sorta di *lingualatte*²⁰⁹ che ella apprende per via materna, anche quando a costituirsi in grembo materno sono persone di sesso maschile. Fondamentali sono le ninne nanne della bisnonna Sophie, i

²⁰⁶ V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Ed. Tempi moderni, 1985, p.23.

²⁰⁷ G. Limentani, *La spirale della Tigre*, in *Trilogia*, p. 210.

²⁰⁸ V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit. p.23.

²⁰⁹ A. Cavarero, *La verità canta intonata*, in *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 155.

dialoghi musicali tra nonna Elena e zio Carlo oppure tra questi ultimi e Giacoma. Le pagine della *Trilogia* inoltre si riferiscono spesso al latte musicale con cui la madre l'ha sempre nutrita («Il seno e le braccia di mia madre producevano suoni, era quello il suo latte, ma di quel latte almeno, lei mi ha inondata»²¹⁰), una madre che probabilmente le lascia in dono solo questo di positivo: l'amore per la musica e i benefici che quest'arte porta con sé. Giacoma fin da piccola è chiamata “a fare musica”, ad interagire con gli altri attraverso il canto, a costruire grazie alla musica il suo primo panorama di affetti e, per certi aspetti, ad apprendere musicalmente mediante l'ascolto. Riferendosi a ciò che ha imparato sentendo la madre suonare, Giacoma scrive:

Mi dimostravi quanto sia errato imprigionare certi fraseggi in certi schematismi contrappuntistici che soffocano il canto del tema. Mi davi il tema e mi mostravi quante variazioni potevano scaturirne. Mi dimostravi come ogni variazione sia un muro portante, indispensabile alla globale struttura del discorso.²¹¹

Giacoma interiorizza la forma musicale del tema con variazione. Riesporre un tema significa, in musica, ripeterlo un certo numero di volte arricchendolo sempre di nuove sfumature e di nuovi significati, tanto più affascinanti quanto più si riesce a riconoscere il tema, pur nella variazione. Giacoma traduce il concetto musicale in una scrittura di tipo elicoidale: nella *Trilogia* infatti si arrotola nella sua memoria, per cui i ricordi (o meglio “quei pochi momenti soltanto” di cui Giacoma si crede il risultato) vengono di volta in volta ripresi e raccontati secondo un punto di vista diverso e sempre più profondo. Nell'autobiografia musicale l'elemento fondamentale è la ricorsività della canzoni, che cantano continuamente Giacoma e il suo vissuto orientandola di volta in volta in una nuova costruzione di senso.

Sentirsi continuamente cantata dalle canzoni, nelle varie fasi che scandiscono la sua vita significa dare avvio ogni volta ad una nuova traduzione di sé, ad una nuova modalità di plasmare la propria esperienza. Ricorrere al canto è di per sé una forma di traduzione in quanto implica il raccontarsi metaforicamente attraverso i suoni; avvalersi

²¹⁰ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 137.

²¹¹ *Ibidem*, p. 169.

del plurilinguismo - nel caso di Giacomina, prevalentemente, del francese e dell'inglese – significa narrarsi prendendo a prestito altri codici linguistici. E in ogni tradursi e nelle diverse complicazioni generate dalle variazioni di volta in volta messe in atto, Giacomina dà vita ad una rinnovata comprensione di sé.

In Limentani quindi nulla risulta detto definitivamente. Come Giacomina crea, un po' alla volta, un percorso razionale esplicitato poi in una scrittura “a spirale”, così opera a priori, attraverso le canzoni, un cammino musicale che non procede in maniera rettilinea ma secondo continue riesposizioni. In generale, nell'autobiografia musicale il tema principale è quello della violenza subita declinato di volta in volta attraverso canzoni che si associano agli stati d'animo di Giacomina conseguenti a quell'avvenimento: il silenzio, la difficoltà del percorso verso la scrittura, gli incubi che la perseguitano, il dolore per la perdita di persone care, la paura nei giorni di Cave, il tentativo di ricostruire una normalità perduta, il sentirsi invisibile agli altri e a se stessa, la solitudine, la nostalgia. Nella seconda parte invece, diverse canzoni traducono in musica il desiderio di amare di Giacomina ma anche la fatica connessa al lavoro che ella compie su se stessa.

Le canzoni impresse nella memoria di Giacomina sembrano quindi contenere in potenza le tematiche che ella esporrà in maniera più lucida e razionale nella *Trilogia*. Il tutto avviene secondo un'impressione di leggerezza per cui l'ascolto dell'autobiografia musicale non lascia l'animo dell'ascoltatore nella tristezza o nell'angoscia ma piuttosto induce alla riflessione serena su quanto si è appena udito. Ciò anche grazie al genere musicale delle canzoni: lo *swing*, il *charleston*, il *jazz* sono stili musicali ribelli, carichi di vitalità e, nel caso di Giacomina, reinterpretano il suo vissuto intriso di sofferenza e di solitudine dando allo stesso tempo l'impressione che esso sia cantato da una prospettiva distanziata. Giacomina quindi, che scherzosamente si definisce come una donna non troppo seria, fa propri gli insegnamenti dello zio Carlo – tra l'altro, figura dominante nell'autobiografia musicale – e impara a esprimersi *per contrarium* e con leggerezza, senza svelarsi completamente, ma appellandosi all'udito sottile dell'ascoltatore per instaurare con lui una sorta di complicità. Come scrive Jankélévitch in un volume dedicato interamente all'ironia:

L'ironia supera sempre la disperazione: fa la piroetta e in men che non si dica, ha già fatto sparire la causa del nostro tormento; [...] un'attitudine che ben si attaglia all'intelligenza e che chiameremo, in una parola *l'arte di sfiorare*. L'ironista non vuole essere profondo; non vuole aderire né pesare; ma tocca il pathos con una tangenza infinitamente leggera, e quasi imponderabile.[...]; e come *l'esprit de finesse* rinuncia a definire e a dimostrare ogni cosa, così l'ironia insegna a non ragionare troppo sul proprio ragionamento.[...] L'ironia è l'allegrezza un po' malinconica che ci ispira la scoperta di una pluralità.²¹²

Il concetto del tema con variazione apre la strada ad una ulteriore considerazione. Se da un lato esso prevede per naturale costituzione la ripetizione, d'altra parte la riconoscibilità del tema implica già di per sé una forma di reminiscenza: ecco perché, inevitabilmente, affidarsi al canto e costruire la propria autobiografia musicale è per Giacomina un continuo mettersi in relazione non solo con la propria memoria individuale ma anche con la memoria collettiva fatta di storia, persone, luoghi entrati a far parte di lei e che hanno determinato il suo divenire.

Nel tempo della parola sospesa, musica e memoria sono per Limentani importanti strumenti di auto espressione per una maggiore presa di consapevolezza di sé e per la riscoperta della propria identità. Come sottolinea Maria Rosaria Strollo, citando Lazzaro Gigante e Giuseppe Turi, in un volume dedicato all'autobiografia musicale: “[...] l'identità soggettiva è scandita da momenti cruciali in cui risultano fusi memoria e canto. Così il repertorio di canzoni che ognuno possiede conserva le differenti bozze della propria autobiografia”²¹³. Nel tempo del silenzio la musica consente a Giacomina di guardarsi, di scavare nella complessità dei propri sentimenti, di mettere in relazione la sua emotività con la parte più razionale.

La musica quindi suggerisce a Giacomina la verità del sé da esprimere attraverso una parola autentica e la incoraggia ad elaborare una personale visione del proprio vissuto, ad assegnare cioè un posto ai volti e agli eventi che formano il mosaico della sua memoria. Si potrebbe dire che “la verità canta intonata”²¹⁴ in Limentani poiché il

²¹² V. Jankélévitch, *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1987, cit. p. 36 – 37 - 39.

²¹³ M. R. Strollo, *Scrivere l'autobiografia musicale. Dal ricordo volontario al ricordo spontaneo*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 22.

²¹⁴ A. Cavarero, *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 154.

repertorio di canzoni che ella consegna all'ascoltatore non solo diventa specchio della sua unicità – dietro la voce si cela “una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci [...]”²¹⁵ – e del suo desiderio di mettersi in relazione con l'Altro da sé, ma permette anche che la sua voce doni “in forma di musica la sua verità alla parola”²¹⁶. Il continuo nomadismo di Giacoma fra il presente e il passato che “si fa più presente del presente”²¹⁷ diventa, grazie alla musica, un efficace antidoto alla “cancrena del silenzio”²¹⁸ di cui ella si sente infetta; i suoni, mettendo in movimento l'emotività e le memorie di Giacoma, la spingono - senza che lei ne abbia consapevolezza – a non fermarsi, a non gettare la spugna ma piuttosto ad aggrapparsi alla vita. Troppo grande è infatti il desiderio d'amore perché Giacoma possa morire del tutto.

Contrariamente a quanto scrive in *La spirale della tigre*, ella non è un “ramo secco” perché con la *Trilogia* prima e con l'autobiografia musicale poi Giacoma si fa frutto. Attraverso i suoni ella consegna all'ascoltatore non solo il suo vissuto ma anche la sua identità costituita da una duplice dimensione. Da un lato quella musicale trasmessa per via materna di cui lei si nutre in abbondanza fin dalla nascita: essa costituisce “l'imprinting originario”²¹⁹ su cui viene costruita questa originale esperienza autobiografica ma caratterizzerà anche la sua scrittura che manterrà un andamento fortemente musicale. Dall'altro lato, la dimensione paterna, da cui Giacoma apprende l'amore per la parola e per la scrittura. Amore per la musica e amore per la parola trovano quindi la loro sintesi nella canzone ovvero poesie in musica dove il vocalico ha come fine ultimo la parola e la parola necessita della musica per amplificare i suoi contenuti.

Narrantosi attraverso le canzoni, Giacoma fa appello all'universalità del

²¹⁵ I. Calvino, *Un re in ascolto*, in *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.

²¹⁶ A. Cavarero, *Il comunicarsi delle voci*, in *A più voci*, cit. p.228.

²¹⁷ G. Limentani, *La spirale della tigre*, cit. p. 198.

²¹⁸ G. Limentani, *In Contumacia*, cit. p.96.

²¹⁹ M. R. Strollo, *Scrivere l'autobiografia musicale. Dal ricordo volontario al ricordo spontaneo*, cit. p. 23.

linguaggio musicale per creare ponti, vie di comunicazione tra le diverse generazioni. La sua narrazione è – per dirla con Cristina Bracchi²²⁰ - poetica e politica poiché, rivolgendosi ad orecchie attente e desiderose di intravederne il mistero, può tornare a farsi seme e generare altri frutti. L'ascoltatore sembra così rivestirsi di un ruolo etico: essere cioè 'genitore generico'²²¹ del «sacrario domestico della memoria» di Giacoma, di quella *lingualatte* che abbraccia non solo il suo vissuto ma anche la sua famiglia e il contesto storico della Shoah vissuta sul territorio italiano.

Passando attraverso la musica Giacoma è arrivata a intravedere su di sé l'essenziale. Per questo motivo, le anime più sensibili all'ascolto sono chiamate a farsi testimoni, a salvaguardare cioè il patrimonio identitario che ella consegna, affinché le sue memorie possano rinnovare la speranza, possano essere d'aiuto a qualcuno e parlino anche di lei, nei modi in cui ella stessa desidera: in una giusta alternanza di suoni e silenzi, con l'immaginazione, con quel pudore che permette di non svelarla completamente. Solo così sarà possibile avvicinarsi al ritratto più vero di questo - oramai nostro – *terremoto canterino*.

²²⁰ C. Bracchi, *Poetiche politiche – narrative, storie e studi sulle donne*, Atti del VII Convegno SIL, Padova, Il poligrafo, 2008.

²²¹ G. Limentani, *Dentro la D*, cit. p. 145.

APPENDICE I

AU CLAIRE DE LA LUNE

Au clair del la lune
Mon amis Pierrot
Prete moi ta plume
Pour ecrire un mot
Ma chandelle est morte
Je n'ai plus de feu
Ouvre moi ta porte
Pour l'amour de Dieu.

Au clair de la lune
Pierrot repondit:
Je n'ai pas de plume,
Je suis dans mon lit.
Va chez la voisine,
Je croix qu'elle y est,
car dans sa cuisine
on bat le briquette.

Au clair de la lune,
l'amaible Lubin;
frappe chez la brune,
elle repond soudain:
qui frappe de la sorte?
Il dit a son tour:
Ouvrez votre porte
Pour le Dieu d'amour.

Au clair de la lune
On n'y voit
Qu'un peu.
On chercha la plume,
on chercha le feu.
En cherchant d'la sorte,
Je n'sais c'qu'on trouva;
Mais je sais qu'la porte
Sur eux se ferma.

ELLE A PERDU SON PANTALON

Elle a vingt et un printemps
La bouche en cœur, toutes ses dents.
Zézette, Zézette!
C'est le nom d'la belle enfant
Nous dansions, le cœur troublé,
Un Charleston endiablé.
Zézette! Inquiète
Soudain s'mit à crier
Son pantaloon si coquet
Venait d'glisser sur l'parquet.
Zézette! C'est bête
Ne put jamais l'retrouver
Jugez si dans la sale
C'fut un rire general
Pendant qu' l'orchestre jouait
Tout le monde lui chantait:

Elle a perdu son pantalon
Tout en dansant le charleston
Vraiment, pour la pauvre fille c'est une
sale affaire
Car c'est le souvenir qui lui vient d'sa
grand – mère.
Elle a perdu son pantalon
Tout en dansant le charleston
Celui qui le trouvera
Et le lui rapportera
L'embrassera à l'œil sans r'tard
Ou bien autre part l'veinard!(rit.)

En maudissant son malheur
Et le désespoir au cœur
Zézette! Seulette
Quitta l'bal toute en pleurs
Mais tandis qu'elle fuyait
À travers sa robe rayée

Légère trop clair
Pensez ce que l'on voyait!
Elle vint au commissariat
Pour y exposer son cas
Rieuse moqueuse
La foule l'accompagna
Les curieux s'amaïssaient
Demandant: Qu'est – ce que c'est?
Alor un brave agent
Reprit, l'air indulgent:

(Rit.)

Comme ce refrain réussit
À chaser tous les soucis
La terre entiere
Fredonne cette scie
Tenez, même mon perroquet
À son tour s'en est toqué
Comique, typique
Il en perd son caquet!
L'autre jour d'avant mon couloirs
Une belle aux grands yeux noirs
Brunette, coquette
Est tombée sur l' trottoir
En la voyant par terre
Avec les jambs en l'air
Jacquot devant c'tableau
Lui chante tout aussitôt:

(Rit.)

Mon regard observateur
Voit pas mal de spectateurs
Sceptiques qui tiquent
Et qui pensent railleurs:
Ce qu'il nous a chantonné
Il a dû l'voir au ciné!

J' proteste et preste,
je vais vous le prouver
le pantaloon envolé
ben, c'est moi qui l'ai trouvé
j'atteste du reste
Zézette, voyez
Les iniziale brodées
Vont vous persuader
Alors, d'une meme voix
Chantez tous avec moi:

Elle a perdu son pantalon
Tout en dansant le charleston
Tout à l'heure, à la sortie,
v'nez m'attendre en foule
Nous irons le reporter
à la jolie poule.
Elle a perdu son pantaloon
Tout en dansant le charleston
Tous, nous vous présenterons
Et c'est promis, nous touch'rons
Sa p'tite ... gratification
L'cœur plein de passion
V'nez donc!

PARLEZ MOI D'AMOUR

Parlez – moi d’amour,
Redites – moi des choses tenders,
Votre beau discours,
Mon cœur n’est pas las de l’entendre.
Pourvu que toujours
Vous répétiez ces mots suprêmes:
Je vous aime.(rit.)

Vous savez bien
Que dans le fond, je n’en crois rien,
Mais cependant je veux encore,
Ecouter ce mot que j’adore,
Votre voix aux sons caressants,
Qui le murmure en frémissant,
me berce de sa belle histoire,
et malgré moi je veux y croire.

(rit.)

Il est si doux
Mon cher trésor, d’être un peu fou,
la vie est par fois trop amère,
si l’on ne croit pas aux chimere,
le chagrin est vite apaisé,
et le console d’un baiser,
du cœur on guérit la blessure,
par un serment qui le rassure.

JE VOUS AIME

Je vous aime [...] charmant
Je vous aime
Ce n’est pas tout un roman
si dans la vie on fait souvent
des longs discours
les plus jolis ne sont pourtant
que les plus courts
[...]
Rèfléchissez vous trouverez sans peine..

SYMPHONIE

Symphonie,
Symphonie d’un jour
Qui chante toujours
Dans mon cœur lourd.
Symphonie
D’un soir de printemps
C’est toi que j’entends
Depuis longtemps
Tes accords ont gardé leur parfum
Je revois de souvenirs défunts
Symphonie ... symphonie
Je revois les rideaux fanés
Que pour nous aimer
Tu as fermés.
Dans la nuit
Tout comme autrefois
Je retrouve parfois
Un peu de toi
Et les mots et le son de ta voix
Maintenant, je les retrouve en moi
C’est fini, c’est fini
Et j’entends,
grande à l’infini
comme une harmonie

ma symphonie.

IL NE FAUT PAS BRISER UN RÊVE

Depuis le jour où je vous aime,
Mon cœur est sans espoir ...
Malgré votre sourire même,
Tout est las, triste et noir ...
Pourtant un jour, dans un baiser
Vous m'avez promis de m'aimer.

Il ne faut pas briser un rêve,
même s'il vous semble un peu feu
Tâchez donc que le mien s'achève
Puisqu'il est plein de vous...
Déjà, me blottissant dans vos bras,
Je sens,
que votre étreinte me ment.
Il ne faut pas briser un rêve,
même s'il vous semble un peu feu
Tâchez donc que le mien s'achève
Puisqu'il est plein de vous...

Mais en amour comme en la vie...

Il ne faut rien prévoir
Car tout s'efface, tout s'oublie
Malgré nos désespoirs
Votre cœur peut souffrir un jour
Au souvenir de notre amour.

VOUS QUI PASSEZ SANS ME VOIR

Vous, qui passez sans me voir
Sans même me dire bonsoir
Donnez-moi un peu d'espoir ce soir...
J'ai tant de peine,
Vous, dont je guette un regard,
pour quelle raison, ce soir passez- vous
sans me voir ...
Un mot, je vais le dire: «je vous aime»
C'est ridicule, c'est bohème,
C'est jeune et triste aussi,
Vous qui passez sans me voir,
me donnerez vous ce soir
un peu d'espoir?...

Les souvenirs son là
pour m'étouffer
de larmes, de fleurs, de baisers
oui je revois les beaux matins d'avril
nous vivions sous les toits tout en haute
de la ville.

Vous, qui passez sans me voir
Sans même me dire bonsoir
Donnez-moi un peu d'espoir ce
soir...
J'ai tant de peine,
Vous, dont je guette un regard,
pour quelle raison, ce soir passez- vous
sans me voir ...
Un mot, je vais le dire: «je vous aime»
C'est ridicule, c'est bohème,
C'est jeune et triste aussi,
Vous qui passez sans me voir,
sans me donner d'espoir ...
Adieu ... bonsoir!

JE TIRE MA REVERENCE

Vous mes amis, mes souvenirs
Si vous la voyez revenir
Dites – lui que mon cœur lassé
Vient de rompre avec le passé

Je tir' ma reverence
Et m'en vais au hazard
Par les routes de France
De France et de Navarre
Dites lui que je l'aime
Que je l'aime quand meme
Et dites lui trios fois
Bonjour bonjour bonjour pour moi!

Porquoi faire entre nous des grands
adieux?
Partir sans un regard est beaucoup
mieux!

J'avais sa preference,
J'étais son seul Bonheur
Helàs! Les apparences
Et le sort sont trompeurs!
Un autre a pris ma place
Tout passe, tout lasse, tout casse
Des grands mots? Oh pourquoi?
Non! Dites- lui bonjour pour moi.

Elle croit que j'ai beaucoup de chagrin,
Aujourd'hui non, mais peut - être
deman.

Je n'ai plus d'espérance
Et remporte mon cœur
Par les routes de France
De France ou bien d'ailleurs,
Dites lui que je l'aime
Que je l'aime quand meme
Et dites lui trios fois
Bonjour bonjour bonjour pour moi!

LE PLUS BEAU TANGO DU MONDE

Près de la grève, souvenez-vous
Des voix de rêve
chantaient pour nous
Minute brève du cher passé
Pas encor' efface

Le plus beau
De tous les tangos du monde
C'est celui
Que j'ai dansé dans vos bras
J'ai connu
D'autres tangos à la ronde
Mais mon cœur
N'oubliera pas celui-là
Son souvenir
me poursuit jour et nuit
Et partout je ne pense qu'à lui
Car il m'a fait connaître l'amour
Pour toujours.
Le plus beau
De tous les tangos du monde
C'est celui
Que j'ai dansé dans vos bras. (rit.)

Il est si tendre que nos deux corps
Rien qu'à l'entendre,
tremblent encor'
Et sans attendre, pour nous griser
Venez....venez danser
(rit.)

LA JAVA BLEUE

C'est la java bleue,
La java la plus belle,
Celle qui ensorcelle
Et que l'on danse
les yeux dans les yeux,
Au rythme joyeux,
Quand les corps se confondent.
Comme elle au monde
Il n'y en a pas deux,
C'est la java bleue.
Il est au bal musette
Un air rempli de douceur
Qui fait tourner les têtes,
Qui fait chavirer les coeurs.
Tandis qu'on glisse à petits pas,
Serrant celui (celle) qu'on aime
dans ses bras,
Tout bas l'on dit dans un frisson,
En écoutant jouer l'accordéon.

"Chéri(e), sous mon étreinte
Je veux te serrer plus fort,
Pour mieux garder l'empreinte
Et la chaleur de ton corps".
Que de promesses,
que de serments,
On se fait
dans la folie d'un moment,
Mais ces serments
Remplis d'amour,
On sait qu'on ne les tiendra pas toujours.

PE' QUESTA FACCIA

Pe' questa faccia
e questi occhioni belli
Ce so' venuto armato de chitarra
Co' tre caricatori de stornelli
Ch'al primo attacco
te dovrai sveglia'
Piripì piripì parapà parapà!

Cor sorriso tu m'hai provocato
Da quel giorno io moro svenuto
E se tu' padre
m'ha chiuso la porta
A me poco m' emporta,
Che danno me fa!
E se tu' padre
m'ha chiuso la lega
a me che me frega,
Te voio sposà!
Te voio abbraccià!
Voio esse(r) papà!
Piripì piripì parapà parapà!!

Y A D'LA JOIE

Y'a d'la joie bonjour bonjour
les hirondelles
Y'a d'la joie
dans le ciel par - dessus le toit
Y'a d'la joie
et du soleil dans les ruelles
Y'a d'la joie partout y a d'la joie. (rit.)

Tout le jour, mon cœur bat,
chavire et chancelle
C'est l'amour qui vient
avec je ne sais quoi
C'est l'amour
bonjour, bonjour les demoiselles
Y'a d'la joie partout y'a d'la joie

Le gris boulanger
bat la pâte à pleins bras
Il fait du bon pain
du pain si fin que j'ai faim
On voit le facteur
qui s'envole là-bas
Comme un ange bleu
portant ses lettr's au Bon Dieu.
Miracle sans nom
à la station Javel
On voit le métro
qui sort de son tunnel
Grisé de ciel bleu
de chansons et de fleurs
Il court vers le bois
il court à tout' vapeur.

Y'a d'la joie
la Tour Eiffel part en balade
Comme un' foll' elle saut' la Seine

à pieds joints
Puis ell' dit :
«Tant pis pour moi si j'suis malade
J'm'ennuyais tout' seul' dans mon coin»
Y'a d'la joie
le perceuteur met sa jaquette
Plie boutique et dit d'un air très doux,
très doux
«Bien l'bonjour, pour aujourd'hui finie
la quête
Gardez tout Messieurs gardez tout»

Mais soudain voilà je m'éveill'
dans mon lit
Donc j'avais rêvé, oui, car le ciel
est gris
Il faut se lever, se laver, se vêtir
Et ne plus chanter si l'on a plus
rien à dir'
Mais je crois pourtant que ce rêve
a du bon
Car il m'a permis
de faire une chanson
Chanson de printemps,
chansonnette d'amour
Chanson de vingt ans
chanson de toujours. (rit.)

IL PLEUT SUR LA ROUTE

Il pleut sur la route...
Le coeur en dérouté
Dans la nuit j'écoute
Le bruit de tes pas (rit.)

Mais rien ne résonne
Et mon corps frissonne
L'espoir s'envole déjà
Ne viendrais-tu pas?

Dehors... le vent, la pluie
Pourtant, si tu m'aimes
Tu viendras quand même
Cette nuit

(rit.)

L'orage est partout
Dans un ciel de boue
Mais l'amour se rit de tout
Il a dit ce soir
Pour le recevoir
Chez moi tout chante l'espoir

Dehors... le vent, la pluie
Pourtant, si tu m'aimes
Tu viendras quand même
Cette nuit

(rit.)

MON COEUR EST UN VIOLON

Mon cœur est un violon
Sur lequel ton archet joue
Et qui vibre tout du long
Appuyé contre ta joue
Tantôt l'air est vif et gai
Comme un refrain de folie
Tantôt le son fatigué
Traîne avec mélancolie (rit.)

Dans la nuit qui s'achève
Mon cœur est plein de toi
La musique est un rêve
Qui vibre sous tes doigts
Sous tes doigts la caresse
Rend mon désir si fort
Qu'il va jusqu'à l'ivresse
Et meurt à la fin de l'accord

(rit.)

Et vibrant à l'unisson
Mon cœur est un violon...

JE SUIS SEULE CE SOIR

Je suis seule ce soir
avec mes rêves
Je suis seule ce soir
sans ton amour
Le jour tombe,
ma joie s'achève
Tout se brise
dans mon coeur lourd. (rit.)

Je suis seule ce soir
avec ma peine
J'ai perdu l'espoir
de ton retour
Et pourtant je t'aime
Encore et pour toujours
Ne me laisse pas seule
sans ton amour

Je viens de fermer ma fenêtre
Le brouillard qui tombe est glacé
Jusque dans ma chambre
il pénètre
Notre chambre où meurt le passé
(rit.)

Je suis seule ce soir avec ma peine
J'ai perdu l'espoir de ton retour
Et pourtant je t'aime
Encore et pour toujours
Ne me laisse pas seule
sans ton amour.

J'AI TA MAIN

Nous sommes allongés
Sur l'herbe de l'été,
Il est tard
on entend chanter
Des amoureux et des oiseaux
On entend chuchoter
le vent de la champagne
On entend chanter la montagne,

J'ai ta main dans ma main
Je joue avec tes doigts
J'ai mes yeux dans tes yeux
Et partout l'on ne voit
Que la nuit, belle nuit,
Que le ciel merveilleux
Qui fleurit, tour à tour,
tendre et mystérieux
Viens plus près, mon amour,
ton cœur contre mon cœur
Et dis-moi qu'il n'est pas
de plus charmant Bonheur
Que ces yeux dans le ciel,
Que ce ciel dans tes yeux,
Que ta main qui joue
avec ma main. (rit.)

Je ne te connais pas
Tu ne sais rien de moi,
Nous ne sommes
que deux vagabonds
Fille des bois, mauvais garçon
Ta robe est déchirée,
je n'ai plus de maison,
Je n'ai plus que la belle saison,

(rit.)

Et ta main dans ma main
Qui joue avec mes doigts
J'ai mes yeux dans tes yeux
Et partout l'on ne voit
Que la nuit, belle nuit,
Que le ciel merveilleux
Qui fleurit, tour à tour,
tendre et mystérieux
Viens plus près, mon amour,
ton cœur contre mon cœur
Et dis-moi qu'il n'est pas de plus
de charmant Bonheur
On oublie l'aventure,
Et la route et demain,
Mais qu'importe
puisque j'ai ta main

QUE RESTE - T - IL DE NOS AMOURS

Ce soir le vent
qui frappe à ma porte
Me parle des amours mortes
Devant le feu qui s'éteint
Ce soir
c'est une chanson d'automne
Dans la maison qui frissonne
Et je pense aux jours lointains

Que reste-t-il de nos amours
Que reste-t-il de ces beaux jours
Une photo, vieille photo
De ma jeunesse
Que reste-t-il des billets doux
Des mois d'avril, des rendez-vous
Un souvenir qui me poursuit
Sans cesse. (rit.)

Bonheur fané, cheveux au vent
Baisers volés, rêves mouvants
Que reste-t-il de tout cela
Dites-le-moi
Un petit village, un vieux clocher
Un paysage si bien cache
Et dans un nuage le cher visage
De mon passé
Les mots les mots
tendres qu'on murmure
Les caresses les plus pures
Les serments au fond des bois
Les fleurs qu'on retrouve
dans un livre
Dont le parfum vous enivre
Se sont envolés pourquoi?
(rit.)

J'ATTENDRAI

J'attendrai
Le jour et la nuit, j'attendrai
Toujours
Ton retour
J'attendrai
Car l'oiseau qui s'enfuit vient
chercher l'oubli
Dans son nid
Le temps passe et court
En battant tristement
Dans mon cœur si lourd
Et pourtant, j'attendrai
Ton retour (rit.)

Les fleurs palissent
Le feu s'éteint
L'ombre se glisse
Dans le jardin
L'horloge tisse
Des sons très las
Je crois entendre ton pas
Le vent m'apporte
Des bruits lointains
Devant ma porte
J'écoute en vain
Helas, plus rien
Plus rien ne vient

(rit.)

Reviens bien vite
Les jours sont froids
Et sans limite
Les nuits sans toi
Quand on se quitte

On n'oublie tout
Mais revenir est si doux
Si ma tristesse
Peut t'émouvoir
Avec tendresse
Reviens un soir
Et dans tes bras
Tout renaîtra

Le temps passe et court
En battant tristement
Dans mon cœur si lourd
Et pourtant, j'attendrai
Ton retour.

I'LL BE SEEING YOU

I'll be seeing you
In all the old familiar places
That this heart of mine embraces
All day and through
In that small café
The park across the way
The children's carousel
The chestnut trees,
the wishing well
I'll be seeing you
In every lovely summer's day
In everything that's light and gay
I'll always think of you that way
I'll find you in the morning sun
And when the night is new
I'll be looking at the moon
But I'll be seeing you
I'll be seeing you
In every lovely summer's day
In everything that's light and gay
I'll always think of you that way
I'll find you in the morning sun
And when the night is new
I'll be looking at the moon
But I'll be seeing you.

THE SHEIK OF ARABY

Over the desert wild and free
Rides the bold Sheik of Araby
His Arab band at his command
Follows his love's caravan
Under the shadow of the palms
He sings to call her to his arms.

I'm the Sheik of Araby,
Your love belongs to me.
At night when you're asleep,
Into your tent I'll creep.
The stars that shine above
Will light our way to love.
You'll rule this land with me,
The Sheik of Araby. (rit.)

While the stars
are fading in the dawn
Over the desert they'll be gone
His captured bride
close by his side
Swift as the wind they will ride
Proudly he scorns
her smile or tear
Soon he will conquer love by fear.
(rit.)

I'M IN THE MOOD OF LOVE

I'm in the mood for love
Simply because you're near me.
Funny, but when you're near me
I'm in the mood for love.

Heaven is in your eyes
Bright as the stars we're under
Oh! Is it any wonder

I'm in the mood for love?

Why stop to think of whether
This little dream might fade?
We've put our hearts together
Now we are one, I'm not afraid!

If there's a cloud above
If it should rain we'll let it
But for tonight, forget it!
I'm in the mood for love

THE MAN I LOVE

Someday he'll come along
The man I love
And he'll be big and strong
The man I love
And when he comes my way
I'll do my best to make him stay
He'll look at me and smile
I'll understand
Then in a little while
He'll take my hand
And though it seems absurd
I know we both won't say a word
Maybe I shall meet him Sunday
Maybe Monday, maybe not
Still I'm sure to meet him one day
Maybe Tuesday will be
my good news day
He'll build a little home
That's meant for two
From which I'll never roam
Who would, would you
And so all else above
I'm dreaming of the man I love.

I HAD TO BE YOU

Why do I do just as you say,
Why must I just
give you your way?
Why do I sigh,
Why don't I try to forget?
It must have been that something
Lovers call fate,
Kept on saying
I had to wait.
I saw them all,
Just couldn't fall
'Til we met.

It had to be you,
It had to be you.
I wandered around
And finally found
The somebody who
Could make me be true
– Could make me feel blue –
And even be glad,
Just to be sad
Thinking of you.

Some others I've seen
Might never be mean,
Might never be cross,
Or try to be boss –
But they wouldn't do.
For nobody else
Gave me a thrill:
With all your faults,
I love you still.
It had to be you,
Wonderful you,
It had to be you.

YOU GO TO MY HEAD

You go to my head
You linger like a haunting refrain
And I find you spinning round
In my brain
Like the bubbles
in a glass of champagne
You go to my head
Like a sip
of sparkling burgundy brew
And I find the very mention
of you
Like the kicker in a julep or two
The thrill of the thought
That you might give a thought
To my plea, casts a spell over me
Still I say to myself
Get ahold of yourself
Can't you see that it never can be
You go to my head with a smile
That makes my temperature rise
Like a summer
with a thousand Julys
You intoxicate my soul
with your eyes
Though I'm certain
that this heart of mine
Hasn't a ghost of a chance
In this crazy romance
You go to my head,
you go to my head
Though I'm certain
that this heart of mine
Hasn't a ghost of a chance
In this crazy romance
You go to my head,
you go to my head.

CAN ANYONE EXPLAIN

Can anyone explain
the thrill of a kiss
No! No! No!
But when two eager lips
are pressed against yours
You'll know, yes, you'll know
Can anyone explain
the glow of romance
No! No! No!
But when you hear the phrase
"It's you I adore"
You'll know, yes, you'll know
And you will find,
to give love a start
Don't think with your mind,
just feel with your heart
Can anyone explain
the wonder of love
No! No! No!
But now that you and I
are sharing a sigh
We know, yes, we know
And you will find,
to give love a start
Don't think with your mind,
just feel with your heart
Can anyone explain
the wonder of love
No! No! No!
But now that you and I
are sharing a sigh.
We know, yes, we know.

EMBRACEABLE YOU

Embrace me
My sweet embraceable you
Embrace me
You, irreplaceable you
Just one look at you
My heart grows tipsy in me
You and you alone
Bring out the gypsy in me
I love all
The many charms about you
Above all
I want my arms around you
Don't be a naughty baby
Come to papa, come to papa do
My sweet embraceable you
Don't be a naughty baby
Come to papa, come to papa do
My sweet embraceable you.

MY BABY JUST CARES FOR ME

My baby don't care for shows
My baby don't care for clothes
My baby just cares for me
My baby don't care
for furs and laces
My baby don't care
for high toned places.

My baby don't care for rings
Or other expensive things
She's sensible as can be
My baby don't care who knows it
My baby just cares for me

My baby's no Crosby fan
Dick Tracy is not her man
My baby just cares for me
My baby don't care
for Mr. Tibbits
She'd rather have me
around to kibitz

Roy Rogers is not her style
And even Clark Gable's smile
Is something that she can't see
(Oh, you lucky so and so)
I wonder what's wrong with baby
My baby just cares for me.

ONCE IN A WHILE

Once in a while, will you try
To give one little thought to me
Though someone else may be
Nearer your heart?
Once in a while will you dream
Of the moments I shared with you
Moments before we two
Drifted apart?

In love's smoldering ember
One spark may remain
If love still can remember
That spark may burn again
I know that I'll be contented
With yesterday's memory
Knowing you think of me
Once in a while

Once in a while will you dream
Of the moments I shared with you
Moments before we two
Drifted apart?

In love's smoldering ember
One spark may remain
If love still can remember
The spark may burn again

I know that I'll be contented
With yesterday's memory
Knowing you think of me

Once in a while will you dream
Of the moments I shared with you
Moments before we two
Drifted apart?

Once in a while

IT'S ONLY A PAPER MOON

Say, it's only a paper moon
Sailing over a cardboard sea
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me
Yes, it's only a canvas sky
Hanging over a muslin tree
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me

Without your love
It's a honky tonk parade
Without your love
It's a melody played
in a penny arcade

It's a Barnum and Bailey world
Just as phony as it can be
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me

Say, it's only a paper moon
Sailing over a cardboard sea
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me

Yes, it's only a canvas sky
Hanging over a muslin tree
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me

Without your love
It's a honky-tonk parade
Without your love
It's a melody played
in a penny arcade

It's a Barnum and Bailey world
Just as phony as it can be
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me

It's phony it's plain to see

How happy I would be
If you believed in me.

SPEAK LOW

Speak low when you speak, love
Our summer day withers away
Too soon, too soon
Speak low when you speak, love
Our moment is swift,
like ships adrift,
we're swept apart, too soon

Speak low, darling, speak low
Love is a spark, lost in the dark
too soon, too soon
I feel wherever I go
That tomorrow is near,
tomorrow is here
and always too soon

Time is so old and love so brief
Love is pure gold and time a thief

We're late, darling, we're late
The curtain descends,
everything ends too soon,
too soon
I wait, darling, I wait
Will you speak low to me,
Speak love to me and soon

Time is so old and love so brief
Love is pure gold and time a thief

We're late, darling, we're late
The curtain descends,
Everything ends too soon,
too soon
I wait, darling, I wait
Will you speak low to me, speak
love to me and soon
Speak low

I'M BEGINNING TO SEE THE LIGHT

I never cared much
for moonlit skies
I never wink back at fireflies
But now that the stars
are in your eyes
I'm beginning to see the light

I never went in for afterglow
Or candlelight on the mistletoe
But now when you turn
the lamp down low
I'm beginning to see the light

Used to ramble through the park
Shadow boxing in the dark
Then you came
and caused a spark
That's a four-alarm fire, now

I never made love by lantern shine
I never saw rainbows in my wine
But now that your lips
are burning mine
I'm beginning to see the light

I never cared much
for moonlit skies
I never wink back at fireflies
But now that the stars
are in your eyes
I'm beginning to see the light
I never went in for afterglow
Or candlelight on the mistletoe
But now when you turn
the lamp down low
I'm beginning to see the light

Used to ramble through the park
Shadow boxing in the dark
Then you came
and caused a Spark

That's a four-alarm fire, now

I never made love by lantern shine
I never saw rainbows in my wine
But now that your lips
are burning mine
I'm beginning to see the light

Now that the stars are in your eyes
I'm beginning to see the light
Now when you turn
the lamp down low
I'm beginning to see the light

Used to ramble through the park
Shadow boxing in the dark
Then you came
and caused a spark
That's a four-alarm fire, now

Now that your lips
are burning mine
I'm beginning to see the light
I'm beginning to see the light
I'm beginning to see the light.
Now that your lips
are burning mine
I'm beginning to see the light.

THAT OLD FEELING

I saw you last night
and got that old feeling
When you came in sight,
I got that old feeling
The moment that you danced by,
I felt a thrill
And when you caught my eye,
my heart stood still
Once again I seemed to feel
That old yearning
Then I knew the spark of love
was till burning
There'll be no new romance
For me, it's foolish to start
'cause that old feeling is still in
my heart
There'll be no new romance
for me, it's foolish to start
'cause that old feeling
is still in my heart.

I GOT RYTHM

Days can be sunny
with never a sigh
Don't need what money can buy
Birds in the trees sing
their dayful of songs
Why shouldn't we sing along
I'm chipper all the day
Happy with my lot
How do I get that way
Look at what I've got

I got rhythm, I got music, I got
my man
Who could ask for anything more
I've got daisies in green pastures
I've got my man
Who could ask for anything more (rit.)

Old man trouble I don't mind him
You won't find him
'round my door
I've got starlight
I've got sweet dreams
I've got my man
Who could ask
for anything more?

Ba ba da da da ah

Old man trouble, I don't mind him
You won't find him
'round my door
I've got starlight
I've got sweet dreams
I've got my man
Who could ask
for anything more?

(rit.)

SOMEONE TO WATCH OVER ME

There's a saying old says
that love is blind
Still we're often told
"seek and ye shall find"
So I'm going to seek a certain
girl/lad I've had in mind
Looking everywhere,
haven't found her yet
She's the big affair I cannot forget
Only girl/man I ever think of
With regret

I'd like to add her/him initials
To my monogram
Tell me where's the shepherd
For this lost lamb

There's a somebody
I'm longing to see
I hope that she/he turns out to be
Someone to watch over me

I'm a little lamb who's lost
in a wood
I know I could always be good
To one who'll watch over me

Although I/he may not be the man
some girls think of
As handsome to my heart
She/he carries the key

Won't you tell her/him please to
put on some speed
Follow my lead, oh how I need
Someone to watch over me
Someone to watch over me

TO MISS NEW ORLEANS

Do you know what it means to
miss New Orleans
And miss it each night and day
I know I'm not wrong this
feeling's gettin' stronger
The longer, I stay away
Miss them moss covered vines
The tall sugar pines
Where mockin' birds used to sing
And I'd like to see that lazy
Mississippi hurryin' into spring
The moonlight on the bayou a
creole tune that fills the air
I dream about magnolias in bloom
and I'm wishin' I was there

Do you know what it means to
miss New Orleans
When that's where you left
Your heart
And there's one thing more I miss
the one I care for
More than I miss New Orleans. (rit.)

The moonlight on the bayou a
creole tune that fills the air
I dream about magnolias in bloom
and I'm wishin' I was there

(rit.)

IN MY SOLITUDE

In my solitude
You haunt me
With reveries
Of days gone by
In my solitude
You taunt me
With memories
That never die
I sit in my chair
And filled with despair
There's no one could be so sad
With gloom everywhere
I sit and I stare
I know that I'll soon go mad
In my solitude
I'm praying
Dear Lord above
Send back my love

BUT NOT FOR ME

They're writing songs of love
But not for me
A lucky star's above
But not for me
With love to lead the way
I've found more clouds of grey
Than any Russian play
Could guarantee
I was a fool to fall
and get that Way
Heigh-ho! Alas! And also,
lack-a day
Although I can't dismiss the
memory of her kiss
I guess she's not for me I was a
fool to fall and get that way
Heigh-ho! Alas! And also,
lack-a day
Although I can't dismiss the
memory of her kiss

I guess she's not for me.

CAN'T HELP LOVING THAT MAN

Oh listen, sister
I love my mister man and I can't
tell you why
there ain't no reason why I should
love that man
It must be sumpin' that the angels
done plan
The chimbley's smokin'
The roof is leakin' in
But he don't seem to care
He can be happy
With jes' a sip of gin
I even loves him
when his kisses got gin

Fish got to swim
and birds got to fly
I got to love man till I die
Can't help lovin' that man of mine
Tell me he's lazy
Tell me he's slow
Tell me I'm crazy, maybe, I know
Can't help lovin' that man of mine
When he goes away
that's a rainy day
And when he comes back
that day is fine
The sun will shine
He can come home
as late as can be
Home without him
ain't no home to me
Can't help lovin' that man of mine.

PAPER DOLL

I'm gonna buy a paper doll
that I can call my own
A doll that other fellows
cannot steal
And then the flirty, flirty guys
with their flirty, flirty eyes
Will have to flirt with dollies
That are real. (rit.)

When I come home at night
She will be waiting
She'll be the truest doll
in all this world
I'd rather have a paper doll
to call my own
Than have a fickle-minded
real live girl

I guess I had a million dolls
or more
I guess I've played the doll game
o'er and o'er
I just quarreled with Sue,
that's why I'm blue
She's gone away and left me
Just like all dolls do

I'll tell you boys,
it's tough to be alone
And it's tough to love a doll that's
not your own
I'm through with all of them,
I'll never fall again
Say boy, whatcha gonna do?

(rit)

When I come home at night
She will be waiting
She'll be the truest doll
in all this world

I'd rather have a paper doll
to call my own
Than have a fickle-minded
real live girl

NIGHT AND DAY

Like the beat, beat, beat
of the tom tom
when the jungle shadows fall
like the tick,tick, tock
of the stately clock
as it stands against the wall.

Like the drip, drip drip
of the rain drops
when the summer
showers through
a voice within me keeps repeating
you, you, you.

Night and day you are the one
only you beneath the moon
or under the sun
wheather near to me or far
it's no matter darling
where you are
I think of you
day and night, night and day
why is it so.

That this longing for you
follows where ever I go
in the roaring traffics boom,
in the silence of my lonely room
I think of you
night and day, day and night

Under the hyde of me, theres an
oh such a hungry yearning
burning inside of me
and this torment won't be through
till you let me spend my life
making love to you

day and night, night and day.

BEWITCHED

After one whole quart of brandy
Like a daisy, I'm awake
With no Bromo-Seltzer handy
I don't even shake
Men are not a new sensation
I've done pretty well I think
But this half-pint imitation
Put me on the blink
I'm wild again, beguiled again
A simpering, whimpering child again
Bewitched, bothered and
bewildered - am I
Couldn't sleep and wouldn't sleep
When love came and told me, I
shouldn't sleep
Bewitched, bothered and
bewildered - am I
Lost my heart, but what of it
He is cold I agree
He can laugh, but I love it
Although the laugh's on me
I'll sing to him, each spring to him
And long, for the day when I'll
cling to him
Bewitched, bothered and
bewildered - am I
He's a fool and don't I know it
But a fool can have his charms
I'm in love and don't I show it
Like a babe in arms
Love's the same old sad sensation
Lately I've not slept a wink
Since this half-pint imitation
Put me on the blink
I've sinned a lot, I'm mean a lot
But I'm like sweet seventeen a lot
Bewitched, bothered and
bewildered - am I
I'll sing to him, each spring to him
And worship the trousers that

cling to him
Bewitched, bothered and
bewildered - am I
When he talks, he is seeking
Words to get, off his chest
Horizontally speaking, he's at his
very best
Vexed again, perplexed again
Thank God, I can be oversexed
Again
Bewitched, bothered and
bewildered - am I
Wise at last, my eyes at last,
Are cutting you down to your size
at last
Bewitched, bothered and
bewildered - no more
Burned a lot, but learned a lot
And now you are broke, so you
earned a lot
Bewitched, bothered and
bewildered - no more
Couldn't eat, was dyspeptic
Life was so hard to bear
Now my heart's antiseptic
Since you moved out of there
Romance, finis. Your chance,
finis.
Those ants that invaded my pants,
finis.
Bewitched, bothered and
bewildered - no more

THE LADY IS A TRAMP

I get too hungry for dinner at eight
I like the theater
but never come late
I never bother with people I hate
That's why the lady is a tramp
I like the crap games
with barons and earls
Won't go to Harlem
in ermine and pearls
Won't dish the dirt
with the rest of the girls
That's why the lady is a tramp
I like that cool fresh wind in my hair
Life without care
I'm broke, it's ok!
Hate California
It's cold and it's damp
That's why the lady is a tramp
I get too hungry for dinner at eight
I like the theater
but never come late
I never bother with people I hate
That's why the lady is a tramp
I like the crap games
with barons and earls
Won't go to Harlem
in ermine and pearls
Won't dish the dirt
with the rest of the girls
That's why the lady is a tramp
I like that cool fresh wind in my
Hair
Life without care
I'm broke, it's ok!
Hate California
It's cold and it's damp
That's why the lady is a tramp.

THESE FOOLISH THINGS

A cigarette that bears a lipstick's
Traces
An airline ticket to romantic places
And still my heart has wings
These foolish things
remind me of you

A tinkling piano in the next
Apartment
Those stumbling words that told
you what my heart meant
A fairground's painted swings
These foolish things
remind me of you

You came, you saw, you
conquered me
When you did that to me
I knew somehow this had to be

The winds of march that make my
heart a dancer
A telephone that rings but who's
to answer?
Oh, how the ghost of you clings
These foolish things
remind me of you

The smile of turner and the scent
of roses
The waiters whistling as the last
bar closes
The song that crosby sings
These foolish things
remind me of you

DURKTOWN STUTTERS' BALL

I'll be there to catch you in a taxi,
Honey
Better be ready 'bout half past
Eight
Now baby, don't be late
I wanna be there
when the band start playing

Remember when we get there,
honey
Two-step, I'm gonna have
them all
Gonna dance out
of both of my shoes
When they play
the 'Jelly Roll Blue'
Tomorrow night
at the Darktown Strutter's Ball

I'll be there to catch you in a taxi,
Honey
Better be ready 'bout half past eight
Now baby, don't be late
I wanna be there
when the band start playing

Remember when we get there,
Honey
Two-step, I'm gonna have them
All
Gonna dance out of both of my shoes
When they play the 'Jelly Roll
Blue'
Tomorrow night at the Darktown
Strutter's Ball.

EVERY TIME WE SAY GOODBYE

Everytime we say goodbye,
I die a little,
Everytime we say goodbye,
I wonder why a little,
Why the Gods above me,
who must be in the know.
Think so little of me,
they allow you to go.
When you're near, there's such an
air of spring about it,
I can hear a lark somewhere,
begin to sing about it,
There's no love song finer, but
how strange the change from
major to minor,
Everytime we say goodbye.
When you're near, there's such an
air of spring about it,
I can hear a lark somewhere,
begin to sing about it,
There's no love song finer, but
how strange the change from
major to minor,
Everytime we say goodbye.

MOOD INDIGO

You ain't never been blue,
no, no, no child
You ain't never been blue
Till you've had that mood indigo
That feeling goes stealing, right
down to my shoes
While I just sit here and sigh,
go along blues

I always get that mood indigo
Since my baby said goodbye
And in the evening when the
lights are low
I'm so lonely I could cry


For there's nobody who cares
about me
I'm just a poor fool that's bluer
than blue can be
When I get that mood indigo
I could lay me down and die

You ain't been blue,
no, no, no child
You ain't never been blue
Till you've had that mood indigo
That feeling goes stealing right
down to my shoes.

I'M THROUGH WITH LOVE

I'm through with love
I'll never fall again
Said adieu to love
Don't ever call again
For I must have you or no one
And so I'm through with love
I've locked my heart
I'll keep my feelings there
I've stocked my heart
With icy, frigid air
And I mean to care for no one
Because I'm through with love
Why did you lead me
To think you could care?
You didn't need me
For you had your share
Of slaves around you
To hound you and swear
With deep emotion and devotion
to you
Goodbye to spring and all it
meant to me
It can never bring the thing that
used to be
For I must have you or no one
And so I'm through with love
I'm through with love
Goodbye to spring and all it
meant to me
It can never bring the thing that
used to be
For I must have you or no one
And so I'm through with love
And I'm through with...
Baby I'm through with love.

APPENDICE II

TITOLO CANZONE	INTERPRETE E ANNO	CARATTERISTICHE	CONTENUTO DEL TESTO	SPARTITO
<p>Au clair de la lune</p>	<p>Lully (?), XVIII sec.</p>	<p>Canzone popolare. La melodia si ripete uguale in tutte le strofe.</p> <p>Costruita per gradi congiunti, concatenati su un registro medio adatto a tutte le voci. Accompagnamento musicale scarno.</p> <p>Adatta al repertorio di canti per bambini, le ninne nanne.</p>	<p>Le parole della canzone comunicano una richiesta d'aiuto: il protagonista si trova al chiaro di luna, senza fuoco.</p> <p>È solo e cerca disperatamente una penna perché sente il bisogno di scrivere. Vani sono i tentativi di farsi aiutare dal suo</p>	<p style="text-align: center;">Au clair de la lune www.anging-bell.com</p>  <p>The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems. Each system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are in French and are placed below the notes. The first system starts with the title 'Au clair de la lune' and the website 'www.inging-bell.com'. The lyrics for the first system are: 'Au clair de la lune mon a-mi Pier-rot, prêt-te-moi ta plu-me'. The second system continues with: 'pour e-crire un mot. Ma chan-delle est mor-te, je n'ai plus de feu'. The third system concludes with: 'Ouv-re-moi ta por-te, pour l'a-mour de Dieu'. The score uses various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests.</p>

			amico Pierrot o dalla vicina di casa: il primo non accenna nemmeno ad alzarsi dal letto e la seconda probabilmente gli richiude la porta in faccia.	
Elle a perdu son pantalon	Fred Gouin, 1928.	Genere musicale: charleston. Nasce in America intorno agli anni Venti del Novecento come danza rivoluzionaria di derivazione jazzistica, per poi diffondersi in Europa. Si distingue dagli	Zézette mentre balla il charleston perde le mutande che la nonna le aveva lasciato per ricordo. Derisa e umiliata	

		<p>altri balli per il suo carattere inimitabile realizzato attraverso passi e movimenti frenetici, che in virtù della loro scompostezza, sconvolgono le regole del classico ballo da sala.</p> <p>Giacoma modifica le parole del ritornello:</p> <p style="padding-left: 40px;">Elle a perdu son Pantalon Tout en dansant le Charleston Elle a perdu, elle a perdu, la pauvre fille les souvenirs, les espoirs de sa famille. Elle a perdu son pantalon</p>	<p>dagli altri ospiti lascia la festa e si reca alla polizia per denunciare l'accaduto. Le mutande vengono recuperate da un ragazzo che spera così di poter ottenere l'amore della fanciulla.</p>	
--	--	---	---	--


		<p>Tout en dansant le Charleston Et c'est bon, c'est bon, c'est bon C'es pas bon, c'est pas bon, c'est pas bon. Elle a perdu son pantalon.</p>		
Parlez moi d'amour	Lucienne Boyer, 1930.	Canzone pensata per essere eseguita da pianoforte e violino. In realtà l'interpre- tazione della Boyer si avvale solo del pianoforte. La can- zone raggiunge presto un grande successo tanto da essere ripresa in una delle scene del film " <i>Casablanca</i> ."	La protagonista si rivolge al suo amato chiedendo- gli di parlarle d'amore, di dirle parole affettuose, di baciarla.	
Je vous aime	?	?	?	

<p>Il ne faut pas briser un rêve</p>	<p>Jean Sablon, 1940; reinterpretata in seguito anche da Lucienne Delyle ed Eva Busch.</p>	<p>La versione del 1960 di Lucienne Delyle si distingue da quella del suo predecessore per diversità di arrangiamento strumentale e per modifiche testuali. Sablon, voce di grande fascino, canta con l'orchestra di Wal – Berg, che esegue un arrangiamento dall'effetto melodico, romantico, ottenuto dalla messa in rilievo dei timbri del violino, dell'arpa, dei clarinetti e dall'intreccio degli strumenti con la voce. Delyle esprime dal canto suo</p>	<p>Il testo affronta il tema dell'importanza dei sogni nella vita di ciascuno, anche se questi sembrano pazzi o difficilmente realizzabili.</p>	
---	--	---	---	--

		<p>grande consapevolezza esecutiva e padronanza del testo. La sua voce è caratterizzata da un timbro corposo che a tratti sembra catturare lo spazio sonoro in virtù della sua pienezza, a cui si coniuga un efficace uso delle dinamiche.</p> <p>L'accompagnamento, costruito secondo uno stile che sembra più affine alla <i>lounge music</i>, realizzato dall'orchestra di Paul Mauriat¹, è tale da far risaltare al massimo la</p>		
--	--	---	--	--

¹ Musicista, compositore nato in Francia negli anni Venti del Novecento. E' noto per aver fondato e diretto *Le Grande Orchestre de Paul Mariat*, specializzata nell'*Easy Listening* cioè un genere musicale prevalentemente strumentale che si sviluppa negli anni Cinquanta.

		<p>voce della cantante che dà vita ad una interpretazione di grande raffinatezza e femminilità. A differenza di Sablon che canta l'intero testo, Delyle canta soltanto il ritornello per tre volte. Giacomina propone la canzone eseguendo, come la Delyle, solo il ritornello avvalendosi di un arrangiamento per pianoforte che però ricalca maggiormente l'accompagnamento strumentale usato nella versione di un'altra famosa cantante dell'epoca, Eva Busch.</p>		
--	--	---	--	--

<p>Vous qui passez sans me voir</p>	<p>Jean Sablon, 1936.</p>	<p>La parte strumentale ha in questa canzone un ruolo importante perché i suoni, creando una sensazione acustica di “serenità” permettono di valorizzare le parole del testo e a metterle in figura. L’effetto finale, acuito ancor più se testo e musica vengono messi in relazione con il vissuto di Giacoma, è - come per molti altri casi - di contrasto.</p>	<p>La canzone narra di un amore sfortunato, non corrisposto. Il protagonista si rivolge alla persona amata senza che quest’ultima si accorga di lui.</p>	 <p>The image shows a page of a musical score. At the top, it reads 'Paroles de CHARLES TRENET' and 'Musique de JOHN HESS et PAUL MISRAKI'. The score is in G major and 4/4 time. It includes a 'Stow' section and a 'REFRAIN'. The lyrics are: 'Vous, qui pas-ses sans me voir... Vous, qui pas-ses sans me voir... Sans mêm' me dir' bon - soir, Don - nez - moi un peu d'es - Sans mêm' me dir' bon - soir, Don - nez - moi un peu d'es - - pour ce soir... J'ai tant de pei - nel.. Vous, - pour ce soir... J'ai tant de pei - nel.. Vous, ...'.</p>

		Esso rende maggiormente tragica la scena del protagonista che attende di essere visto.		
Je tire ma révérence	Jean Sablon, 1936.		Il protagonista decide lasciare la persona amata e i luoghi conosciuti per girovagare a caso per le vie della Francia e di Navarra.	
Le plus beau tango du monde	Alibert, 1935.	Si tratta di un tango, un ballo passionale ed elegante che presuppone una chiara definizione dei ruoli.	Il testo racconta della complicità che si crea in una coppia mentre	

		L'uomo ha il compito di proporsi alla donna e di guidarla; quest'ultima può rifiutarsi o accettare. In questo caso deve essere disposta ad avere fiducia nel partner e lasciarsi guidare da lui.	balla il tango.	
La java bleue	Frehel, 1939.	La java è invece un ballo molto simile al valzer ma si discosta da quest'ultimo per dei passi semplificati che prevedono un maggiore avvicinamento e contatto tra uomo e donna. Dal momento che a quest'ultima venivano toccate le anche era	La java ballata da due innamorati, occhi negli occhi, reciprocamente abbracciati, incoraggia promesse d'amore che probabilmente	

		considerato un ballo proibito.	non saranno mai mantenute.	
Pe' questa faccia	/	Canzone d'autore.		
Y a d'la joie	Charles Trenet, 1936.		La leggerezza e la gioia di vivere come antidoto agli orrori della guerra si esprime attraverso immagini di una natura meravigliosa, scene della quotidianità, oppure quadretti creati dalla fantasia.	

<p>Il pleut sur la route</p>	<p>Tino Rossi, 1935.</p>	<p>Si tratta di un tango.</p>	<p>Questa canzone canta l'attesa nostalgica, a tratti struggente di una persona amata.</p> <p>È notte e il protagonista non riesce a vedere nitidamente.</p> <p>La situazione emotiva del protagonista si rispecchia nel paesaggio, che non permettendo agli occhi di vedere lascia molto spazio</p>	
-------------------------------------	--------------------------	-------------------------------	--	--

			<p>al dato sonoro.</p> <p>La dimensione del sentire in questo caso non avviene con le orecchie ma col cuore.</p>	
<p>Mon coeur est un violon</p>	<p>Lucienne Boyer, 1945.</p>		<p>Il cuore della protagonista si trasforma in violino sul quale suona l'archetto del suo amato.</p> <p>Grazie all'amore che li unisce, entrambi sono capaci di vibrare all'uni-</p>	

			sono; attraverso il potere della musica diventano un'anima sola.	
Je suis seule ce soir	Lucienne Delyle, 1945-1946.	Gli arrangiamenti delle versioni più celebri di “ <i>Je suis seule ce soir</i> ” sono diversi tra loro soprattutto per la strumentazione usata ma tutti mantengono riconoscibile il genere: si tratta di uno <i>slow fox</i> , ossia di un <i>foxtrot</i> lento, che si ispira all’omonimo ballonato in America intorno ai primi anni del Novecento, diffusosi in Europa soltanto	Il testo riflette la situazione di numerose donne che si ritrovano sole senza mariti, ridotti a prigionieri di guerra durante la occupazione tedesca. La protagonista è sola con i suoi sogni, senza l’amore del suo	 <p>Le-livre.com</p> <p>SEUL CE SOIR (JE SUIS SEULE CE SOIR) (BIN ALLEIN, ALLEIN!)</p> <p>Paroles de ROSA NOÉ & Jean CASANOVA Paroles allemandes de ROSA NOÉ Musique de PAUL DURAND</p> <p>Do La⁷ Sol⁷ Do Je suis bin al.</p> <p>Refrain Do Si⁷ seul ce soir A. vec mes pé - vos Je suis lein, al. lein, mit mei nem Trau - men, bin al.</p> <p>Do Si⁷ Mi⁷ B.Si^b B.Si^b La⁷ seul ce soir Sans lon a - mour Le jour lein, al. lein, oh, ne main - tiens - pas All meins</p> <p>Re⁺ Sol⁷ Do Sol⁷ Do tom - be, un jolo s'a - ché - ve Tout ne Sak - nen, sil mei, ne Frau - den mit mein</p> <p>La⁺ B⁺ Si⁷ Mi⁷ B.Si^b B.Si^b La⁷ Do hei - so dans mon cœur lourd Je suis Hof - fen schwebend mit Dir bin al.</p> <p>Do Sol⁷ seul ce soir A. vec ma poi - ne J'ai per - lein, al. lein, mit mei nem Trau - de Nis, mais</p> <p>Do Si⁷ Mi⁷ B.Si^b B.Si^b La⁷ du l'espoir de ton ré - tour Et pour meur honteat Du sur air so - rick, doch sich</p> <p>Copyright MCMXLII by Editions Musicales EUROPA L.T.G.39 Imprimé en France 27, rue de l'Échiquier, Paris (X^e) Tous droits réservés de reproduction. Régistré et déposé au Ministère des Affaires Culturelles</p>

		a partire dal 1930.	uomo che probabilmente non farà più ritorno a casa.	
J'ai ta main	Charles Trenet, 1938.		Due innamorati distesi sull'erba ammirano le meraviglie della natura. Si aggrappano l'un l'altro prendendosi per mano, certi che insieme sono in grado di affrontare tutte le difficoltà che la vita metterà sul loro cammino.	

Que reste-t-il de nos amours	Charles Trenet, 1942.		Il protagonista si chiede che cosa sia rimasto delle cose e degli affetti del passato.	
J'attendrai	Louise Brooks e Rina Ketty, 1938.		La canzone è incentrata sul tema dell'attesa. La protagonista attende il ritorno di una persona cara ma il tempo che passa velocemente appesantisce il suo cuore, portandole solo rumori in lon-	

			tananza.	
I' ll be seeing you	Tamara Drasin, 1938.	Canzone popolare in stile jazzistico molto amata durante la seconda guerra mondiale. Essa diventa quasi un inno rivolto ai soldati inglesi e americani che sono in servizio oltremare. È stata eseguita per la prima volta nel musical americano "Right this way" nel 1938.	Canzone che canta la nostalgia di luoghi e affetti. Il protagonista rivede i suoi cari nei luoghi familiari, negli alberi di noci, nel sole matutino, nelle amovoli giornate estive. Egli immagina di ritrovarli nelle bellezze della natura e nei luoghi della quotidianità.	

BIBLIOGRAFIA

- Agostini T., Chemello A., Crotti I., Ricaldone L., Ricorda R. (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, Atti del IV convegno Sil (Venezia 2002), Padova, Il Poligrafo, 2004.
- Antognoni O. (a cura di), *U. Foscolo. Liriche scelte*, commento di S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1957.
- Bikont A., Szczęśna J., *Cianfrusaglie del passato. La vita di Wisława Szymborska*, Milano, Adelphi, 2015.
- Bracchi C. (a cura di), *Poetiche Politiche – narrative, storie e studi delle donne*, Atti del VII convegno SIL, Padova, Il Poligrafo, 2008.
- Calvino I., *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Garzanti, 1986.
- Camerino M. C., *Introduzione a Nievo*, Roma – Bari, Laterza, 1991.
- Canetti E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 1991.
- Carù P., *Raccontando le radici: la scrittura di sé e della Storia nei romanzi di Giacoma Limentani*, in Agostini T., Chemello A., Crotti I., Ricaldone L., Ricorda R. (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, Atti del IV convegno Sil (Venezia 2002), Padova, Il Poligrafo, 2004.
- Cavarero A., *A più voci*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Collotti E., *Il fascismo e gli ebrei: le leggi razziali in Italia*, Roma - Bari, Laterza, 2004.
- Di Sacco P., *Mappe di letteratura*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2011.
- Goldkorn W., *Il bambino nella neve*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- Gombrich E. H., *Breve storia del mondo*, Milano, Salani editore, 2016
- Isnenghi M. (a cura di), *I luoghi della memoria*, vol.2, Roma – Bari, Laterza, 1997.
- Jankélévitch V., *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi moderni, 1985.
- Jankélévitch V., *L'ironia*, Genova, Il Melangolo, 1987.
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2014.

Limentani G., *Scrivere dopo per scrivere prima – Riflessioni e scritti*, Firenze, La Giuntina, 1997.

Limentani G., *Tra due P: Pensiero e Penna*, in Agostini T., Chemello A., Crotti I., Ricaldone L., Ricorda R. (a cura di), *Lo spazio della Scrittura – letterature comparate al femminile*, Atti del IV convegno Sil (Venezia 2002) , Padova, Il Poligrafo, 2004.

Limentani G., *Trilogia*, Roma, Iacobelli editore, 2013.

Lucamante S., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Roma, Iacobelli editore, 2012.

Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Tinacci V., *La scrittura e l'interpretazione*, vol. 2, tomo primo e secondo, Firenze, Palumbo editore, 2004.

Montroni Giovanni, *Scenari del mondo contemporaneo dal 1815 ad oggi*, Roma – Bari, Laterza, 2005.

Nievo I., *Le confessioni d' un italiano*, a cura di S. Romagnoli, Marsilio, Venezia, 2000.

Pirandello L., *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba editore, 1908.

Sullam S. L., *I carnefici italiani*, Milano, Feltrinelli, 2015.

Strollo M.R., *Scrivere l'autobiografia musicale. Dal ricordo spontaneo al ricordo volontario*, Milano, Franco Angeli, 2014.

Szyborska W., *Posta letteraria. Ossia come diventare o non diventare scrittore*, a cura di P. Marchesani, Milano, Libri Scheiwiller, 2002.

SITOGRAFIA

Dante A., *La divina Commedia, Inferno, XXVI*, v. 122, in www.liberliber.it.

Camon F., *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda ed., 2006; estratto consultabile in <http://www.acsantacaterina.it/settori/adulti/doc/0910/ritiroavventotestimonianze.pdf>

Caravaggio, *Narciso*, in https://www.google.it/search?q=narciso+di+caravaggio&espv=2&source=lnms&tbn=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjrh_ud_4zTAhVHPBQKHXMkAv0Q_AUIBigB&biw=1280&bih=918#imgrc=SGDkXLmDnd-JYM.

Foscolo U., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in https://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/foscolo/dell_origine_e_dell_ufficio_della_letteratura_etc/pdf/dell_o_p.pdf.

Intervista a Claudio Pavone, *A che serve la memoria storica?*, in www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=249.

Legge 20 Luglio 2000, n° 211 in <http://www.camera.it/parlam/leggi/002111.htm>.

Mantovani A., *Foscolo Professore a Pavia. Esortazione alla storia dell'Università*, in www.unipv.eu/site/home/area-stampa/documento2989.html.

Picco G., *Lalla Romano. Parole e immagini*, in <http://www.boll900.it/numeri/2001-i/Picco.html>.

Sarra C., *Olocausto, uno studio choc rivela: "Uccisi 15 – 20 milioni di ebrei"* in <http://www.ilgiornale.it/news/cronache/olocausto-studio-choc-rivela-uccisi-15-20-milioni-ebrei-892608.html>.

Schiele E., *Ragazza in piedi*, in <http://www.passion-stampes.com/deco/schielejeunefillededoss-it.html>.

Van Dongen K., *La donna in bianco*, in https://www.google.it/search?q=donna+in+bianco&espv=2&source=lnms&tbn=isch&a=X&ved=0ahUKEwj6heOOt4rTAhXGuhoKHROzBpgQ_AUIBigB&biw=1280&bih=918#tb.

