



Citation: A. Landi (2021) “Io, l’italiano bastardo malato di encefalite letargica”. Emanuel Carnevali: se la malattia invalida la vita ma ispira la poesia. *Lea* 10: pp. 79-95. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13080>.

Copyright: © 2021 A. Landi
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Io, l’italiano bastardo malato di encefalite letargica” Emanuel Carnevali: se la malattia invalida la vita ma ispira la poesia

Antonella Landi

Università degli Studi di Firenze (<antonella.landi@unifi.it>)

Abstract

This study explores the relation between poetry and disease in Emanuel Carnevali, an Italian poet who emigrated to the United States when he was seventeen and wrote his autobiography, poems, essays and short stories in English. Virtually unknown in Italy, Carnevali became famous in America within the group of poets called the “Lost Generation”. His life was significantly affected by various diseases, above all lethargic encephalitis, which disabled him for twenty years and eventually led to his death. My short article attempts to a better understanding of how his condition affected his poetry, analysing the new translation of a most representative poem, “Sick Men’s Hymn”.

Keywords: American Poetry, Disease and Literature, Emanuel Carnevali, “Lost Generation”

Quando va a trovare Emanuel Carnevali nella casa di cura in cui era stato ricoverato, Robert McAlmon resta sconvolto. Gli si palesa davanti un uomo che dorme “come un animale drogato” (Carnevali 1978, 401) e che neanche vagamente gli ricorda lo stimato autore di articoli di critica e di saggi da lui stesso giudicati “quanto di meglio ci fosse, a quel tempo, per contenuto intellettuale e sensibilità (anche se isterica)” (400). A Carnevali gli infermieri hanno appena fatto un’iniezione di scopolamina. McAlmon torna a trovarlo, qualche ora dopo, e lo trova sveglio, ma il suo turbamento raddoppia: “Era a letto, seduto, i suoi occhi neri risaltavano sul viso emaciato, ovale, coperto da una pelle giallo pergamena. Le braccia, le gambe, il corpo intero si contraevano e sussultavano in uno spasmo continuo” (401). Solo quando è sotto l’effetto della scopolamina, il corpo di Emanuel Carnevali trova requie. La sua malattia si chiama encefalite letargica; i medici del tempo non la sanno curare; per lui non c’è speranza.

Per colmare il vuoto memorialistico che ha circondato (e in gran parte tuttora circonda) la vicenda umana e poetica di questo poeta invece così meritevole, vale la pena raccontarne brevemente l'esperienza biografica.

Manuel Federico Carlo nasce il 4 dicembre 1897 a Firenze, in via Montebello 11, da Tullio Carnevali e Matilde Piano. Emanuel, come più tardi si farà chiamare, viene al mondo dopo che i suoi genitori hanno già dato alla luce Augusto, il figlio primogenito, e si sono separati. Dopo un'infanzia segnata dal disagio economico e dal dolore affettivo (la madre, morfinomane e gravemente depressa, muore a soli trentacinque anni; gli studi nel Collegio Foscarini di Venezia vengono interrotti da un'espulsione legata a una sospetta relazione omosessuale con un compagno; il rapporto con il padre, commissario prefettizio, a cui il ragazzo viene prontamente rispedito, è problematico e conflittuale), a soli sedici anni Emanuel s'imbarca sul *Caserta* e dopo giorni di navigazione sbarca a New York. Non parla una parola d'inglese, non ha un mestiere, ma ne svolge molti, tutti umili: fa il cameriere, il lavapiatti, il garzone di drogheria, il pulitore di scarpe e di pavimenti, lo spalatore di neve, persino il raccoglitore di mozziconi di sigaretta. La leggenda vuole che impari quella lingua a lui nuova e sconosciuta dalle insegne dei negozi. Tre anni dopo ritroviamo il suo nome nella cerchia degli scrittori americani di punta in quegli anni. Ezra Pound, William Carlos Williams, Sherwood Anderson, Robert McAlmon, Waldo Frank, Edgar Lee Masters, Ernest Walsh lo accolgono come uno dei loro, con ammirazione e al contempo sconcerto di fronte a questo imprevedibile personaggio che di lì a poco avrebbero soprannominato il "black poet" per il carattere ribelle e intrattabile. Con l'unica lingua in cui sempre si esprime scrivendo (un inglese reinventato, a proposito del quale egli stesso dice, "la lingua è una creatura, sangue nervi muscoli"), Carnevali porta nella poesia americana un soffio selvatico, di cui oltreoceano viene avvertita tutta la novità e di cui l'Italia resta invece quasi totalmente all'oscuro.

Il tempo artistico a lui concesso è assai limitato: ma pur in quel breve lasso cronologico Carnevali – esattamente come si era prefissato di fare e come dichiarò ad Harriet Monroe nella prima lettera di una lunga serie che le scrive – diventa "an American poet" e disturba l'America: lo fa con quel suo tratto italiano privo di qualsiasi scrupolo. Se è senza un soldo e ruba a un amico libri di valore per venderli e comprarsi da mangiare e da bere, lo fa senza rimorsi. Vive in camere ammobiliate, laide e promiscue. Alla frequentazione diurna di donne intellettuali come Harriet Monroe, Babette Deutsch, Edna St. Vincent Millay, Dorothy Dudley, Marianne Moore o Lola Ridge affianca la compagnia notturna di prostitute che gli comporranno il contagio della sifilide. Sposa un'italiana emigrata negli Stati Uniti e, dopo averla tradita con una regolarità poco dissimile dall'accanimento, l'abbandona a New York trasferendosi a Chicago, benché le avesse promesso qualcosa che non farà mai: tornare presto a prenderla. Pubblica poesie, racconti e saggi su piccole e grandi riviste letterarie americane d'avanguardia (*The Forum*, *Poetry*, *Others*, *The Little Review*, *Touchstone*, *Youth: a Magazine of the Arts*), notoriamente i luoghi deputati della moderna poesia d'oltreoceano, e contemporaneamente scrive lettere polemiche a Giovanni Papini, ossequenti a Benedetto Croce, grate a Ezra Pound, feroci al padre Tullio. Conosce la fame vera, la miseria grave. Oltre alla sifilide contrae la spagnola e, infine, l'encefalite letargica e il parkinsonismo. Il suo corpo prende a tremare "like a pinned butterfly" (Boyle 1967, 16), cammina allucinato piegando la gamba fin quasi a inginocchiarsi e, deambulando, lancia via i piedi.

Emanuel Carnevali, tornato in Italia in condizioni penose, trascorre il resto della sua vita tra cliniche e ospedali, visitato e spesso sostenuto economicamente da Pound, McAlmon e Kay Boyle, che fino alla fine gli sarebbero rimasti accanto in nome delle comuni esperienze americane.

Muore in un ospedale di Bologna, l'11 gennaio 1942, strozzato da un boccone di pane. Fino all'ultimo non smette mai di corrispondere con quelli che aveva vicini e lontani.

Al tempo del summenzionato incontro con McAlmon, la parabola esistenziale di Carnevali (nonostante manchi ancora quasi un ventennio alla sua definitiva dipartita) volge già verso uno spaventoso declino: è il 1924 quando l’autore di *Vita da geni* parte da Parigi, ove vive, per andare a trovare lo scrittore a cui (approfittando di un improvviso arricchimento personale) ha pagato un anno di soggiorno nella clinica bolognese “Villa Baruzziana”. Di fatto, però, è una vita intera – a cominciare dall’infanzia – che Emanuel Carnevali combatte contro patologie di molteplici e devastante natura.

Potevo avere dai due ai tre anni. Tutto ciò a Firenze, che avevo lasciata quando avevo meno di un anno, lasciata per la campagna, in seguito a una tremenda broncopolmonite che mi portò quasi alla tomba. Questo povero essere, dalla testa grossa e dalle spalle strette, costò a sua madre molti guai e molti dolori. Per tenermi al mondo mi davano latte d’asina [...]. Penso che tutti i guai che ho causato si sarebbero potuti evitare, se fossi morto. E che liberazione sarebbe anche stata! (Carnevali 1978, 19)

Emanuel Carnevali è ancora un bambino, eppure la sua memoria è già segnata dal male, proprio e altrui.

Mai una volta ho visto mia madre che non fosse ammalata. Era morfinafana: s’era assuefatta all’uso della droga terribile dopo aver laboriosamente partorito questo squallido campione, me. [...] La morfina la teneva addormentata o semi-addormentata per tre quarti del giorno. Ma non era un sonno tranquillo. [...] Madre, vorrei darti ora tutto l’affetto che la tua miseria chiedeva, ma sono troppo ammalato e troppo preso dalla mia malattia. (22-23)

Una volta perduta la madre, il piccolo Emanuel trova rifugio tra le braccia familiari della zia, che lo cresce confondendolo tra i propri figli e amandolo come tale. “Non avevo miglior confidente, miglior compagno, nessuna persona più cara di lei. Ho l’impressione che fu lei a fare di me un poeta, anche in quei lontani giorni dell’infanzia e dell’adolescenza” (30).

Il destino però lo beffa di nuovo e malamente gliela strappa in modo definitivo, con la morte, poco dopo che il padre era sopraggiunto a strapparla a lei, per portarlo a vivere con sé e con la nuova moglie.

Orribile fu vederla morta. I suoi occhi erano spaventosamente aperti. Era terribile: pareva una pazza ribelle. C’erano terrore e furia nel suo volto. Un morto peggiore di così non l’ho mai visto. I suoi capelli sembravano erba cresciuta sul fondo di un fiume. Come se la corrente di un fiume vi fosse passata sopra. La morte non le aveva certo recato alcun riposo, deve aver sofferto anche da morta, come mia madre. Ah, se la morte si accontentasse di prendere tutto di noi, senza anche distorcere le nostre miserabili facce. (*Ibidem*)

Vanamente Carnevali interpone un oceano tra se stesso e la patria natale, e del tutto inutilmente tocca coi piedi l’America, sbarcando a New York e trasferendosi dopo qualche anno a Chicago. Instabilità mentale e malattie importanti lo incalzano, lo braccano, scovano ogni *furnished-room* in cui egli si nasconde come un topo.

Gli ospedali si son presi la miglior parte della mia vita e della mia anima: gli ospedali sono ora le pietre miliari che segnano le diverse tappe della mia esistenza; gli ospedali riescono a sfinire anche i più forti di noi. In essi medici-macellai distribuiscono con parsimonia la morte, i medici che non sanno nulla o quasi nulla, poiché non ci sono malattie, ci sono solo ammalati. (127-28)

I morbi attecchiscono con fin troppa facilità sul fisico di Carnevali, già debilitato geneticamente e acuito in questo da una mente oscillante e fallace che lo dissocia dalla realtà. Egli stesso confessa quale sia la sua più grave malattia mentale – l’invidia – in tutti i sensi paragonabile

a un peccato. Ama così tanto il successo che prova invidia mista a livore (detestandolo con ingenuità infantile) verso chiunque lo raggiunga con la pubblicazione di uno o più volumi; e ciò sarebbe forse più facilmente comprensibile, se tra gli autori più invidiati e detestati non ci fosse addirittura William Shakespeare.

Sono ancora geloso, sì, geloso persino di Shakespeare. Ho un bisogno frenetico di lodi. Desidero pazzamente di essere giudicato un grande poeta e il fatto che ci possano essere poeti più grandi di me mi fa male al cuore. [...] Ero come un cane che abbaia alle pietre che non può raccogliere e scagliare. (144)

Leitmotiv dominante sia la prosa che la poesia di Carnevali è il *tòpos* del “cosmico humour”, un umorismo cosmico che assomiglia più a un sarcasmo cinico universale con cui – senza forma alcuna di pietà – l’universo pare accanirsi contro lui, giacente da sempre su un letto di frustrazione e solitudine. Scrive in un capitolo del racconto autobiografico *Il primo dio*, non a caso intitolato “Sconfitta e dannazione”:

Non riesco più a capire lo humour di quello scherzo cosmico che era la mia esistenza. Non riesco più a vederne il lato buffo. Non riesco più a vedere lo scopo di trascinarci dietro questa vita infame, come un idiota si tira dietro un codazzo di bambini che lo sbeffeggiano. (145)

E nel testo poetico *Invocazione alla morte* mette in versi il medesimo sentire: “Non capisco il cosmico humour / che lascia vivere sciocche impossibilità, come me” (221).

In un’esperienza esistenziale come la sua, chiaramente, la follia rappresenta il colmo dell’esperienza, il momento cruciale della discordanza e la risoluzione assoluta delle contraddizioni, quella follia che Carnevali chiama “la crisi” – provocata in lui non si sa bene se dalla sifilide o dall’encefalite letargica – e che lo porta rapidamente alla fine della vita attiva e al mutismo tormentato e vegetativo dell’esperienza ospedaliera. Ebbene, la stessa follia è sottomessa allo *humour* e viene giudicata con sguardo distaccato, del tutto privo di compiacenze, mentre le pagine a essa dedicate costituiscono uno dei documenti più oggettivi e al contempo più soggettivi che si possano leggere sull’argomento.

Carnevali è uno dei primi e dei pochi a scrivere della follia con mano esterna, severa e rigorosa, ma anche nella coincidenza immediata del fenomeno, portando a convivere due poli, la scientificità e l’autobiografismo – come assai raramente accade nello stesso spazio di scrittura. La follia è per lui un elenco di cose comprensibili irrimediabilmente andate perdute; è un errore meccanico, come un dado che si spana, un ingranaggio che si altera o un interruttore che salta; è l’illusione di aver trovato un dio e contemporaneamente la certezza che quel dio sia fasullo.

[...] in questo immacolato pezzo di cielo una vite si è allentata, un dado spanato, una rotella è andata fuori posto, e nell’intera macchina della realtà è saltato l’interruttore. Dicevo: poiché io sono pazzo o lo diventerò tra poco, è impossibile ch’io riesca di nuovo ad afferrare la realtà. E allora qualcosa di strano accade o non accade: sentii che uno dei miei occhi non si chiudeva, che non si sarebbe mai più potuto chiudere, e d’ora innanzi avrebbe agito indipendentemente dall’altro. (129)

Di tutti i morbi che colpiscono Carnevali, l’encefalite letargica è certamente il più grave e invalidante; è quella a mortificarlo, ridicolizzandolo pubblicamente, annientando ogni sforzo compiuto fino a quel momento per essere inserito, integrato e accolto all’interno della cerchia dei poeti simbolo della *Lost Generation*.

Scoperta quasi contemporaneamente dai due neurologi Jean-René Cruchet e Constantin von Economo, l’encefalite letargica apparve intorno al 1916 colpendo Europa e Stati Uniti, ma fu sottovalutata – quando non ignorata addirittura – sia dall’opinione pubblica che dalla

comunità scientifica a causa della potenza epidemica dell’influenza cosiddetta “spagnola”, che com’è noto mieté più vittime del primo conflitto mondiale stesso. Eppure anche l’encefalite letargica ebbe un impatto non meno drammatico sulle popolazioni su cui si abbatté:

Chi non ha visto quei disgraziati e non conosce le vicende della loro vita domestica, specialmente allorché si tratta di gente povera, non può farsi idea della gravità della condanna che su loro pesa. [...] Quando non falcia, durante il primo attacco acuto, si riserba di intaccare con una insidiosa evoluzione cronica il sistema nervoso centrale e periferico del colpito anche a distanza di anni, perfino di 10-14 anni dall’inizio. (Bertagnoni 1936)

Scrivete Bertagnoni nel 1936, commentando la notizia dell’interessamento del Re e della Regina intorno all’oscura epidemia, al fine di fondare convalescenziari dove accogliere questo tipo di ammalati, e dove lo stesso Carnevali sarebbe stato ricoverato per diversi mesi, a Roma (Bertagnoni 1936). La malattia che, come ebbe a dire il neuropsichiatra newyorkese Oliver Sacks, rendeva le vittime dei vulcani spenti, durò circa dieci anni, uccise cinque milioni di persone e poi scomparve. La gran parte dei malati non riuscì a sconfiggere il morbo, che in pochi mesi compiva un decorso fatale, e anche chi sopravvisse – e Carnevali, per un ventennio, fu uno di questi – restò per tutta la vita in uno stato di sopore e permanente astenia simile a una statua. Alcuni di loro – Carnevali, di nuovo – erano attraversati da continui tremori, altri invece scivolarono verso la psicosi e la follia. “È la malattia più falsa e più vera allo stesso tempo: è fatta di niente, praticamente di niente, ma il moltiplicarsi di tutti questi niente ne fanno, alla fine, una cosa enorme” (Carnevali 1978, 154).

Il tremito continuo a cui è sottoposto il suo corpo viene definito dal poeta “lo scherzo più assurdo, più terribile” (151), gli ospedali in cui soggiorna “palazzi di sangue e di pus” (*ibidem*), il farmaco che gli somministrano (la scopolamina) “la droga della verità” (*ibidem*). Essa produce un immediato bruciore in gola, poi un torpore completo e, finalmente, trascina l’ammalato giù, sempre più giù, negli abissi del sonno. Intorno a lui, imbecille, una folla di simili “con occhi oftalmici sgranati e vitrei” (152) e c’è chi balbetta, chi sbava, “ma tutti tremavano, tutti erano scossi come da una gran risata. [...] All’ospedale vissi come in un sogno tra i viventi, i tremanti. Solo durante il sonno eravamo tranquilli e smettevamo di tremare” (153). Per questo Robert McAlmon, quando va a Bazzano, “vedendo la schifezza del posto in cui vivevo, pagò per me un anno di soggiorno in una casa di cura privata. Là incominciai una nuova vita” (154).

Con queste parole si chiude il racconto della propria esistenza e di sé che ci fa Carnevali, con queste parole si chiude *Il primo dio*: è il 1924 quando McAlmon compie il salvifico gesto per l’amico italiano, ma nonostante quest’ultimo dichiara da allora l’inizio di una nuova vita, le sue giornate continuano invariate nella malattia, che non gli lasciò mai riprendere fiato.

Al poeta, così, non resta che immobilizzare sulla pagina coloro che si muovono intorno a lui e che lui osserva inerme: il dottore, “con i suoi strumenti nichelati / nascosti sotto la giacca / lui danza per Bazzano. / Salta e volteggia / per Bazzano, / sapendo che la malattia / è un capriccio di Dio” (239); le suore cattoliche, che “[...] sembrano grandi farfalle. / Nel buio dei corridoi / si agitano / come una lugubre promessa” (*ibidem*). Nel suo mondo, un tempo popolato di scrittori e poeti che parlavano e componevano in lingua anglo-americana, si muovono ora “gli gnomi della sonnolenza” che “recitano una tetra commedia”: è la morfina che fa effetto nella testa malata di Emanuel cullandolo in un sonno precario (241). A coloro che vanno a trovarlo, egli appare psicologicamente perso, mentre lui dedica loro uno spietato ritratto:

Quelli che vengono a trovarmi
si rammaricano che ho i nervi a pezzi:
loro, secondo me, hanno a pezzi le facce,

dove il sorriso lotta invano,
 membra a pezzi, incapaci di danzare,
 bocche a pezzi,
 straripanti, contorte, storpiate,
 più evidenti dei miei nervi a pezzi. (295)

Quando si guarda allo specchio, non vede altro che *Stranezze*:

Una narice parla in latino,
 l'altra parla in greco.

Le mie gambe saranno
 piccole sbarre d'acciaio,
 che continueranno a galoppare anche dopo
 la mia morte.

Le mie braccia sono
 due inutili arti
 quando mi reggo sulla testa
 (cosa che non faccio mai).

La mia bocca, troppo spesso aperta,
 sarà la mia disperazione –
 intasata e sputazzante
 e bavosa –
 quando sarò molto vecchio (cosa
 che non sarò mai).
 Odio la mia testa
 la mia testa in putrefazione
 che non cadrà mai da sola
 come ogni pera degna di questo nome.
 Ha l'intenzione
 di volare su in cielo,
 ma continuerà a strascicare sulla polvere:
 mangiando fango e sporco,
 gridando canzoni erotiche,
 supplicando tutto il mondo
 di entrare in lei.¹

È il 1934 quando Carlo Linati scopre e celebra in Italia Emanuel Carnevali. Il suo saggio “Un poeta italiano emigrato” compare nel numero LXIX della *Nuova Antologia*: il titolo, dominato da un articolo indeterminativo che rischia di farne uno come tanti, non suona promettente, ma i contenuti portano alla luce l'oggettiva dimensione di un autore che in soli otto anni di sgangherata permanenza negli Stati Uniti era riuscito (proprio come voleva) a “disturbare l'America”,² ma che in Italia (proprio come adesso) quasi nessuno conosceva.

¹ La versione integrale delle poesie “Stranezze” e “Inno degli ammalati” è frutto di una nuova traduzione da me curata e apparsa per la prima volta nel numero 5, anno II, della rivista *Poesia*.

² “I want to disturb America” è esattamente la frase che Carnevali scrive nella sua prima lettera per Harriet Monroe, datata 1917 e conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio comunale di Bazzano (Bologna).

Carlo Linati, pioniere delle grandi traduzioni dall’inglese, si accorge invece di avere davanti qualcuno di cui vale davvero la pena parlare.

Il caso di un ragazzo italiano che vivendo per qualche tempo in America riesce ad impossessarsi dei segreti più squisiti della lingua anglosassone e maneggiarla poi in modo così lucido e schietto da riuscire a scrivere in quella lingua prose, liriche originalissime, è un caso più unico che raro e merita, a mio credere, se ne faccia argomento di un piccolo discorso. (Linati 1934, 59)

Benché “autore di poche pagine” (*ibidem*), Carnevali era riuscito ad attrarre a sé l’attenzione del critico italiano per mezzo di poche lettere (nove, per la precisione) che gli aveva destinato nel corso della sua permanenza negli Stati Uniti, quando andava cercando contatti con la madrepatria letteraria nel tentativo (realizzato solo in parte) di costituirne il ponte con la cultura americana.

Laggiù dov’è così difficile la conquista dei giornali da parte dello scrittore novellino, parve come d’incanto aprirsi dinanzi al giovine poeta cameriere uno splendido orizzonte. Piacevano le sue critiche ardite e battagliere che osavano attaccare i magnati della letteratura d’allora, piaceva la novità del suo canto scapigliato, così vivamente tramato di cordialità latina (60).

Quando il suo contributo sul “black poet” italo-americano compare nella *Nuova Antologia*, Linati ha già lavorato per diffonderne l’opera, firmando (è il 25 settembre 1925) il pezzo “Un uomo che ha fretta” per il *Corriere della Sera* e definendo l’autore

il singolare esempio di un artista italiano tutto sensibilità e passione che rimase pressoché stritolato dalla furiosa e meccanica complicazione di New York, ma che nello stesso tempo ha saputo riscattarsi col felice splendore de’ suoi doni spirituali tutti propri della sua razza. (Linati 1925)

Di Carnevali, Linati aveva già colto la “natura insofferente di studioso e di poeta” che “non ama attaccarsi alle cose, alle amicizie” e che “fugge da tutto e da tutti come incalzato da una violenta bramosia di singolarizzarsi, come un uomo che ha fretta di compiere il suo destino, l’Hurried Man” (Linati 1925); né era sfuggito al critico l’approccio originalissimo che Carnevali aveva avuto con la lingua d’adozione:

Egli portava in quei suoi frammenti, in quelle sue effusioni critico-liriche e dove l’inglese ci appare maneggiato con maestria e una freschezza davvero sorprendente, non solo l’emotività, il palpito e un’eloquenza interiore propria della generazione toscana a cui apparteneva, ma un pensiero tutto suo materiato d’esperienze dolorose, e un largo senso delle crisi dello spirito. (*Ibidem*)

A Linati fin da subito erano piaciuti il “pazzo candore” e l’“ironica arguzia, come una campagna toscana a primavera” che tipizzano Carnevali; ma soprattutto gli era piaciuta quella sua “lingua inglese irradiata da una vivacità tutta latina, e quasi direi fiorentinesca” che “acquista insolite agilità e riflessi” (*ibidem*). Né lo aveva infastidito il caratteraccio che, anche nelle lettere inviate, Carnevali non esita a mostrargli:

È palpitante, incompsto; a volte farnetica e perde le staffe: ma subito rieccolo in sella con uno di quegli splendidi balzi di pensiero che rischiarano le profondità di un’anima provata fortemente dal dolore. Spesso attacca e punge, ama e disama. (*Ibidem*)

Nel saggio che scriverà nove anni dopo, destinato alla rivista letteraria tra le più prestigiose in Italia, Linati non fa che confermare – approfondendolo – ciò che aveva già colto nell’articolo del 1925:

Carnevali ha sempre scritto in inglese, ma in un inglese così ricco, puro, cantante e saporito ch’esso formò l’ammirazione perfino degli ultimi poeti americani, i più esigenti, i più rotti alle nuove esperienze della tecnica e dei ritmi. (Linati 1934, 60)

E, al di là dell'accostamento tra costui e Rimbaud ("Chi conosce la vita di Arthur Rimbaud troverà una certa analogia tra quella e l'esistenza di Emanuel Carnevali. In ambedue vibra lo stesso odio per la carriera borghese, per le posizioni costituite, lo stesso amore per l'evasione, per il *persiflage* e per lo scherno. Vita da reprobis volontari", *ibidem*), Linati insiste sulla ventata innovativa arrivata, grazie al poeta italiano, alla lingua inglese:

Carnevali mi pare un esempio tipico nella storia della letteratura italiana e anglosassone di un poeta che, pur italianissimo, riuscì a inalveare nella lingua inglese tutto il suo mondo emotivo e poetico. E questo vorrei dire che è il lato più interessante della sua esperienza: questa conquista tecnica dello stile e questa sua audace trapiantazione culturale. (*Ibidem*)

La presenza di Carnevali nelle due culture, di cui fu parte in egual misura, quella italiana e quella americana, non gli ha tuttavia garantito piena appartenenza a nessuna delle due tradizioni e ha contribuito a fare di lui, a giudizio di molti almeno, uno scrittore ambiguo e fluttuante; lo stesso William Carlos Williams disse di lui che era la New York che non esiste.

Sdegnosamente estraneo e addirittura ostile al ritratto bozzettistico che i poeti della *Lit-tle Italy* realizzavano dell'italiano emigrato, Carnevali si distaccò sempre dalla comunità dei "trapiantati": il suo, soprattutto a livello linguistico, è veramente un caso a parte, una squisita eccezione, che muove anche da un indomabile bisogno di accettazione, peraltro coniugato in lui con istanze (è emerso dal profilo biografico) ben più profonde ed esistenziali.

A differenza degli altri emigrati di prima generazione, Carnevali quando scrive non rispolvera i vecchi modelli stilistici e letterari post-risorgimentali, anzi, egli se ne allontana dichiaratamente perché non sopporta l'enfasi retorica e inattuale di Carducci né di D'Annunzio, mentre subisce il fascino dei suoi contemporanei Papini, Palazzeschi, Govoni, Jahier, Di Giacomo.

Egli non è figlio di emigrati: è figlio, casomai, dell'emigrazione e tuttavia egli è un emigrato "senza scopo", partito per l'America con un bagaglio letterario italiano ed europeo, che gli consente di superare in partenza la fase del diletterantismo, avviando una consapevole riflessione culturale e linguistica.

George Steiner sosteneva che essere a casa propria nel mondo della cultura significa essere a casa propria in molti mondi, in molti linguaggi; significa, cioè, trovarsi a casa propria nella storia delle idee, nella letteratura, nella musica, nelle arti. Questo richiede la capacità di cogliere i rapporti tra i diversi mondi, il *nexus*. Per Carnevali l'America non sarà esattamente casa propria, ma il *nexus* tra il mondo che ha deciso di lasciare e quello in cui ha tentato di inserirsi non gli è di certo estraneo.

Dopo Carlo Linati, solo altri due critici italiani (Eugenio Ferdinando Palmieri e Ubaldo Silvestri) dedicano la loro attenzione a un Carnevali ancora in vita.

Palmieri sale a Bazzano per incontrarlo nello stesso anno in cui Linati pubblica il proprio intervento sulla *Nuova Antologia*: per questo nell'articolo su *Il Resto del Carlino* il critico esordisce ammettendo di non aver molto altro da aggiungere alle parole del critico comasco, che, "con la sua autorità e con la sua esperienza, ha vuotato il sacco" (Palmieri 1934). In realtà quello che Palmieri ci racconta appare in questa sede molto utile poiché del tutto incentrato sullo stato fisico del poeta.

Sono andato a trovare Emanuel Carnevali dove vive, a Bazzano [...]; il poeta cammina poco, talvolta esce [...]. Un uomo come tanti, un uomo della folla, sguardo franco e acceso, che mi scava dentro. [...] Mi racconta il suo male, mi chiede all'improvviso: – È ridicolo il mio male? Ho letto che il male è come il peccato: abbiamo vergogna del male come d'un peccato –. [...] Gli rispondo con le schiette parole della mia anima. Insiste: – Eppure, le donne possono giudicarmi ridicolo. Le donne non hanno pietà. In America ho patito questo: mi trascinavo appena, dopo anni di letto; ero in un albergo e mangiavo un budino; passa uno sconosciuto, vede il mio tremito, mi prende per il collo, mi scaraventa la testa dentro il budino –. (*Ibidem*)

Palmieri sa bene che forse sarebbe il caso di tacere questa paura del ridicolo che attanaglia Carnevali (“è un pudore segreto, non dovrei palesarlo”, *ibidem*), ma poi lo scrive e si giustifica col sostenere che anche questa è una sua lirica, una lirica non scritta, umana, tragica, potente, che non può essere taciuta.

Anche Ubaldo Silvestri ha la possibilità di parlare di persona con Carnevali: è ancora il 1934 quando anch’egli lo raggiunge nel piccolo comune in provincia di Bologna, oggi raccolto con altri quattro sotto l’unica dicitura di Comune di Valsamoggia. Il titolo della sua intervista (“Il poeta incatenato”, apparso a pagina 5 de *Il Messaggero* del 27 novembre) è già una fotografia del suo stato di salute: come già con Palmieri, anche con Silvestri Carnevali indaga sul ridicolo: “Non faccio più niente da quando sono in Italia. È troppo sconfinata la gioia d’esser qui, che muto è ogni linguaggio. E poi, poi? Non sono ridicolo?” (Silvestri 1934, 5). A tali parole Silvestri sobbalza, si mortifica per l’intervistato, vorrebbe offrire alla sua vista una propria storpiatura fisica evidente e deformante, pur di quietarne l’ansia:

Il pensiero fisso di destare ironia, sprezzo, dileggio doveva, ad ogni istante, fargli piangere il cuore. Povero Carnevali! Gli altri non sapranno mai la vastità del tuo dolore, noi la infinita possibilità della tua arte, nessuno la immensa sincerità del nostro affetto. (*Ibidem*)

Entrambi i critici succitati lo immortalano nel momento in cui, finito di ramingare, raccoglie – nei giorni e nelle notti agitate, quando dimentica che ci sia una folla di nemici che lo deride – pagine e versi accesi di umanità, in un’inedita produzione che si nasconde tra il disordine di libri e carte che l’attornia, tra la stentata mobilità e il disagio fisico a cui la malattia lo costringe.

Successivamente alla sua prematura e beffarda scomparsa, fatta eccezione per Giuseppe Prezzolini (autore nel 1963 di *Emanuel Carnevali ed altri italiani che scrissero in lingua americana*, poi raccolto in *I Trapiantati*, per i tipi di Longanesi), nessun altro ricorda il poeta che definiva se stesso un “passero disperato lungo le autostrade e le scorciatoie dell’esistenza” (Carnevali 1978, 127). Dopo Prezzolini, il silenzio totale.

Bisogna aspettare il 1978 perché in Italia il caso Carnevali scoppi davvero. Quando Adelphi pubblica il volume con il saggio-postfazione di Luigi Ballerini, l’Italia letteraria del momento finalmente capisce. Lo ha curato Maria Pia Carnevali, sorellastra del poeta di venti anni più giovane di lui. La traduzione che Maria Pia fa dei testi raccolti in volume (un’autobiografia romanzata, una scelta di poesie, alcuni racconti e alcuni saggi) non è sempre fedele: ella mitiga le tirate livorose che Emanuel destina al loro padre comune, taglia e aggiusta diversi passaggi. Adelphi, da parte sua, commette un grossolano errore anagrafico ubicando la nascita dello scrittore a Bologna anziché a Firenze. Il libro però salta agli occhi della critica e, come già detto, il caso Carnevali scoppia.

“Scoppia il caso dell’italiano Carnevali” è solo uno dei numerosi – quanto concentrati in un esiguo lasso di tempo – interventi critici che seguono l’uscita Adelphi. Lo firma per Il Giorno Maria Corti, che rincara: “Carnevali è una bomba che esplode entro la nostra cultura d’oggi, questa volta una bomba positiva, se Dio vuole” (Corti 1978). E ancora:

Da una simile intensa esperienza lirica e drammatica, dal provare tutto nel bene e nel male nasce la forza di Carnevali come artista, ma anche come critico, la sua intolleranza verso il tecnicismo puro, da cui nascono solo schegge dell’enorme verità infranta. (*Ibidem*)

Il 4 ottobre del medesimo anno interviene sul *Corriere della Sera* Giulio Nascimbeni, che qui è d’uopo citare per il taglio che conferisce all’articolo, interamente focalizzato sui mali di Emanuel: per il critico *Il primo dio* altro non è che “un autoritratto iroso e disperato, l’anamnesi

di un essere umano che compie strane movenze davanti a uno specchio deformante” (Nascimbeni 1978). Per Nascimbeni è tutto molto chiaro: il grumo inguaribile della vita di Carnevali consta di due traumi, l’amore spezzato per la madre morfinomane e l’odio mai celato per il padre dal cuore nero. E si potrebbe obiettare che si tratta, a ben guardare, di drammi senza data, antichi quanto la storia stessa del mondo. “Ma Carnevali vi immette uno spasimo acre, una visione esasperata dei parenti terribili” (*ibidem*). Carnevali rifiuta ogni cordone ombelicale, si professa e si mantiene anarchico, nomade e pellegrino per tutta la vita. Ma guai a serrarlo tra le sbarre del maledettismo:

Insistere sulla maledizione di Carnevali può appagare la curiosità e la noia quotidiane come sempre accade quando il dramma d’una vita altrui ci passa accanto proponendo una storia che non sarà mai la nostra. L’insidia dello spettacolo è prepotente, ma Carnevali non merita, ora che finalmente si parla della sua opera in termini di emozionante scoperta, un altro esilio nel limbo delle biografie desolate e dei destini postumi. È venuto il tempo di stare con lui in modo fraterno come si fa con i veri poeti. (*Ibidem*)

Sarebbe stato significativo, oltre che dovuto, se l’auspicio di Giulio Nascimbeni si fosse tradotto in realtà. Il silenzio e l’oblio che tutt’oggi circondano il *poète maudit* nato a Firenze dimostrano che la sua previsione era troppo rosea.

Emanuel Carnevali compone l’“Inno degli ammalati” nel 1925. Il testo poetico così denominato costituisce in realtà solo una parte (quella d’apertura) delle nove che formano *Quartiere generale del dolore* (esplicitamente dedicato a Eric Hjorth e Mitchell Dawson) e che s’intitolano “Il dottore”, “Le suore cattoliche”, “Morfina”, “Un monito dell’età”, “Canzone”, “Il grigio”, “Il poeta loquace al seguito di una processione cattolica”, e “Dolce Cuore”. Propongo di seguito il testo in lingua originale di “Sick Men’s Hymn”:

The hospital waits:
I, today, You, tomorrow;
five days, ten days, a month,
six months, a year, ten years;
How much of life have you given the hospital?

Oh, the long hours God steals
from a man’s life.
Oh, the dear precious hours
God throws away.

Tumors, broken legs, cancers in the face,
abscesses, bones horribly prominent,
thinnes, consumpt
ion-sucked faces,
eczema, scabs, eruptions,
Oh, what a funny, happy, gay sculptor and painter
is God?
Yells, roars, jumps and somersaults of epileptics,
Oh, what a happy, gay, funny old Circus Director
is God!
You mock us with your sun
that doesn’t warm us,
we, trembling with fever.
With the kind moon we do not see,
we, the blind.
With the green earth our broken legs cannot tread.

With the days and the nights
 Skipping past us
 (oh, such beautiful dancers)
 while we lie helpless and angry.
I talk of you but who are you and who knows you:
 You are too distant a promise and we must be dead
 In order to see you.
 You say you are the light in the midst of our souls,
 but I know that in our souls there is only filthy darkness
 and the fear of death.

We shall cast over your world our pus and putrefaction:
 Let all the flower be stifled,
 what do we care?
 The earth is decay to us
 and from millions of stinking places
 like a monstrous anthem
 arises the miasm that is YOU.
 You have hidden your promise under the darkness of death.
 You are in bad faith, O God!
 You're no good.
God, give us tonight our rest,
 give us tonight our sleep;
 Let sleep the sophisticated Lady, embrace us.
 Let sleep come, slay her thousand
 little enemies.
 Let our filthy thirsty wounds be quenched,
 Let pain knock at our head
 a tremendous lullaby. (Carnevali 1978, 235-37)

Le udite? Sono campane che suonano a morto. Un annuncio funereo: l'ospedale aspetta, e poi i due punti, per precisare chi. Oggi me, domani te. Una voce fuori campo chiede all'io poetico quanta vita abbia regalato costui all'ospedale: cinque giorni, dieci giorni, un mese? Sei mesi, un anno, dieci anni? Una prima esclamazione meditativa e lamentosa interroga sulla quantità di tempo che Dio ruba alla vita di un uomo: sono ore preziose, che Dio però, senza pietà, quasi con distrazione matrigna, getta alle erbacce. Una lista macabra di mostruosità anatomiche: gambe rotte, cancri in faccia, ascessi, ossa inguardabili per come sporgono, magrezza estrema, facce risucchiate dalla consunzione; e ancora, eczemi, scabbia, eruzioni. Solo uno scultore buffo, allegro e beato come Dio poteva realizzare un'opera d'arte così oscena da apparire sopraffina. Sonorità agghiaccianti ci accapponano la pelle: grida, ruggiti, balzi e salti di epilettici. Solo un direttore di circo giocherellone, allegro e spiritoso come Dio poteva arrivare a tanto. Possiamo dargli del tu, a questo Dio perverso e scellerato: ci prendi in giro con un sole che non scalda, lasciandoci tremare di febbre; appendi sulla volta celeste una luna che non possiamo vedere, perché ci hai fatti ciechi; hai coperto la terra con un verde tappeto che non possiamo calpestare, perché ci hai spezzato le gambe.

Le notti e i giorni ci passano davanti svolazzando come eleganti ballerini, mentre noi restiamo distesi, impotenti e pieni di rabbia. L'io lirico incalza Dio: io parlo di te, ma tu chi sei, chi ti conosce? Tu sei una promessa troppo remota e noi, per vederti, dobbiamo prima aspettare di morire. Tu sostieni di essere la luce delle nostre anime, ma io so bene che un buio sporco e una grande paura della morte albergano nelle nostre anime, nient'altro.

Non ci resta che maledire quello che tu hai creato. Getteremo sul tuo mondo il nostro pus e la nostra putrefazione: e se tutti i tuoi fiori appassiranno, non ce ne importerà niente. La tua massima creatura, la terra, è solo sfacelo per noi e tu sorgi come un'esalazione malsana di sostanze organiche in decomposizione da milioni di luoghi puzzolenti, come un inno mostruoso.

Il pronome di seconda persona singolare è trasformato in anafora accusatoria: tu hai nascosto la tua promessa sotto il buio della morte. Tu, Dio, sei in malafede. Tu non sei buono.

Ma poi, come spossata dalla violenza di queste eretiche accuse, la voce del poeta supplica pace: Dio, dacci stanotte il nostro riposo, dacci il nostro sonno meritato, lascia che l'elegante Signora venga e ci abbracci, permetti al sonno di venire a sterminare tutti i suoi minuscoli nemici che di notte hanno la meglio su di lui. Fai che le nostre ferite guariscano, oppure concedi almeno questo: che il dolore martelli nel nostro cervello una ninna nanna, non fa niente se terribile.

Propongo in questa sede una mia traduzione, che per alcune scelte si distanzia da quella inserita dalla sorellastra di Emanuel, Maria Pia Carnevali, tra le pagine del volume Adelphi.

L'ospedale aspetta:
oggi me, domani te;
cinque giorni, dieci giorni, un mese,
sei mesi, un anno, dieci anni;
Quanta vita hai dato all'ospedale?

Oh, le lunghe ore che Dio ruba
dalla vita di un uomo.
Oh, le care, preziose ore
che Dio butta via.

Tumori, gambe spezzate, cancri sulla faccia,
ascessi, ossa orribilmente sporgenti,
magrezza, visi risucchiati dalla consunzione,
eczemi, scabbia, eruzioni,
Oh, che buffo, felice, giulivo scultore e pittore è Dio?

Urla, ruggiti, salti e capriole di epilettici,
oh, che felice, giulivo, buffo, vecchio Direttore di Circo è Dio!
Tu ci inganni con il tuo sole
che non riscalda,
noi, tremanti di febbre.
Con la luna gentile che non vediamo,
noi, i ciechi.
Con la terra verde che le nostre gambe rotte non possono calpestare.
Con i giorni e le notti
che ci scavalcano
(oh, che bei ballerini),
mentre noi ci ritroviamo indifesi e furiosi.

Io parlo di te, ma tu chi sei e chi ti conosce:
Tu sei una promessa troppo lontana e noi
dobbiamo prima morire per poterti vedere.
Tu dici di essere la luce nel mezzo alle nostre anime,
ma io so che nelle nostre anime c'è solo un lurido buio
e la paura della morte.

Noi rovesceremo sul tuo mondo il nostro pus e la putrefazione:
 appassiscano pure tutti i fiori,
 che ce ne frega?
 La terra per noi è degrado
 e da milioni di luoghi disgustosi,
 come un inno mostruoso,
 sorge il miasma che sei TU.
 Tu hai nascosto la tua promessa sotto il miasma della notte.
 Tu sei in malafede, O Dio!
 Tu non sei buono.
Dio, dacci stanotte il nostro riposo,
 dacci stanotte il nostro sonno;
 lascia che il sonno, la sofisticata Signora, ci abbracci.
 Permetti al sonno di scendere, di annientare
 i suoi piccoli nemici.
 Fa’ che le nostre ferite sudicie e arse siano alleviate,
 fa’ che il dolore martelli nel nostro cervello
 una ninnananna tremenda.

Anche nel caso di questo testo poetico, quella di Carnevali è – benché nell’accezione teorica più aggiornata, irrisolvibilmente fittizia anch’essa dunque – una scrittura segnatamente autobiografica, costruita su una dolorosa geometria pluripartita in strofe dissimili. Il male è qui teatralizzato, pubblico; è un lemma ricchissimo in cui domina l’ineluttabilità della oscena legge del corpo (oscena in quanto posta fuori dalla scena), non la metafora di cui scrive Susan Sontag, ma materia guasta, nociva, schifosa. La putrescenza è generale: si levano spauriti corpi insani e informi, pericolosamente deliranti, indeboliti da malinconie – oltre che da malattie – incurabili. Tutte le corporeità sono afflitte da forme cangianti del male, che opera come un’entità nemica e famelica, come fosse una pianta carnivora.

Del resto, il malato è una persona che cambia, peggio, che si sente cambiare, che vive in diretta la percezione di una metamorfosi sia fisica che spirituale. La sua malattia, divoratrice del tempo e dello spazio, cambia il suo posto nel mondo: improvvisamente il malato dispone di margini ridotti d’azione, scema fino a scomparire lo spazio di gioco che la libertà della salute gli concedeva prima. La sua vita si fa romanzesca, mentre egli resta solo a presidiare la fortezza.

Si rifletta sulla molteplicità dei termini di cui la lingua inglese dispone per indicare l’italiano *malattia*: si parla di *disease* nel caso di una malattia riconosciuta e codificata dalla scienza medica; di *sickness* in quello di una malattia per lo più percepita socialmente; infine di *illness* in quello di una malattia percepita e vissuta soggettivamente: Carnevali può adottarli tutti, perché tutti li subisce sulla propria pelle: i suoi morbi hanno il riconoscimento (quantunque non ancora l’individuazione certa delle cause e della cura) degli uomini di scienza, lo relegano a un ruolo marginale e infimo all’interno della società, lo costringono a piegarsi su se stesso per guardarsi e – degradandosi – celebrarsi, diventando egli stesso materia. Del resto, non diceva Anatole Broyard che un ospedale è pieno di storie meravigliose e che lui, se fosse stato un dottore, le avrebbe lette tutte come si legge un bel romanzo?

In Carnevali la malattia è un incidente organico che flagella, uno squilibrio dell’essere, uno scandalo biologico, qualcosa che suscita ribrezzo e paura e, nel caso specifico di questa poesia, in cui l’io lirico parla direttamente e con sarcasmo alla divinità, pare affondare le sue radici nel concetto antico che la spiegava come un atto (più spesso un sopruso) degli dèi: si pensi ad alcuni passi biblici (Satana che percuote Giobbe di un’ulcera maligna, Gesù che guarisce storpi, zoppi, ciechi e sordi postisi ai suoi piedi), ad alcuni classici greci (Prometeo che paga a Zeus il

conto della sua ribellione lasciandosi mangiare il fegato dall'aquila, gli Achei che contraggono la peste in massa per aver offeso Apollo), dove è evidente che il *nòsos* s'incardina su una dialettica di colpa/pena. La malattia è un castigo (la città contaminata per l'uccisione del Re Laio, nell'*Edipo Re* di Sofocle) che, come primo effetto, produce l'impurità, la quale a sua volta esige la catarsi di un gesto espiatorio.

Carnevali sposa però anche la lettura per certi aspetti nuova che della malattia compare in epoca medievale, quando spunta un morbo nuovo, la malinconia, altrimenti detta accidia o atrabile, identificabile con la moderna sindrome depressiva, che andava a colpire gli intellettuali e i religiosi, protagonisti per lo più di una vita sedentaria e continente. Come Petrarca c'insegna, essa implica un certo consenso (per non dire compiacimento) in chi ne è colpito, che occasionalmente anche Carnevali sembra adottare. A partire dalla fine del Settecento la malattia (che nell'interpretazione rinascimentale aveva riposto infinita fiducia nella medicina e guardato con positività il mondo della natura) passa dall'essere vergogna inconfessabile a motivo di vanità: il malato, dal momento che si eleva sopra il gregge dei borghesi sani e pasciuti, ma ottusi, è un eletto, un prediletto. In questo senso Werter assurge a *exemplum* (e non a caso Jacopo Ortis s'ispirerà a lui), inaugurando una vera e propria epidemia suicidaria nell'Ottocento.

È il Novecento, tuttavia, a favorire il compimento totale della nobilitazione della malattia. Scrive Thoreau che la malattia talvolta è salutare; gli fa eco Renard, secondo cui niente come la malattia favorisce quel senso di irresponsabilità (e quindi di assoluta libertà) quasi inebriante. Si va oltre, fino all'elaborazione dell'idea di malattia come scelta volontaria dell'organismo, quando Kafka, Mann e Proust consolidano l'equazione intelligenza-malattia (secondo quest'ultimo, i tre quarti delle malattie delle persone intelligenti proverrebbero proprio dalla loro intelligenza; Mann salutava come benvenuta la malattia creatrice, che scavalca gli ostacoli e salta temeraria nell'ebbrezza, mentre la noiosissima salute si trascina ciabattando; Kafka ritaglia uno spazio considerevole del carteggio con Milena alle parole malattia, medico, dottore, morbi polmonari, salute, peggioramento, sbocco di sangue e via dicendo). Il passo definitivo si è compiuto: da *stigma* (percorrendo strade diverse dalla medesima matrice, *segno*) la malattia si è fatta *stemma*.

Sarebbe molto piaciuto a Virginia Woolf, Emanuel Carnevali: ella, critica nei confronti della letteratura poiché non rivolge alla malattia fisica altrettanta attenzione che alle attività della mente, avrebbe certamente apprezzato la capacità (seppur coatta) del poeta di giacere imbello a osservare il cielo, o il soffitto di una stanza. Le disgrazie fisiche questo almeno hanno di buono: ci costringono, e al contempo ci permettono, di cambiare postura, modificando così la nostra percezione del reale e consentendoci di guardare laddove i sani – eretti, vigili, indaffarati e ossessionati dagli impegni e dal profitto – non guardano quasi mai.

Ordinarily to look at the sky for any length of time is impossible. Pedestrians would be impeded and disconcerted by a public sky-gazer. What snatches we get of it are mutilated by chimneys and churches, serve as a background for man, signify wet weather or fine, daub windows gold, and, filling in the branches, complete the pathos of dishevelled autumnal plane trees in London squares. Now, become as the leaf or the daisy, lying recumbent, staring straight up, the sky is discovered to be something so different from this that really it is a little shocking. This then has been going on all the time without our knowing it!—this incessant making up of shapes and casting them down, this buffeting of clouds together, and drawing vast trains of ships and waggons from North to South, this incessant ringing up and down of curtains of light and shade, this interminable experiment with gold shafts and blue shadows, with veiling the sun and unveiling it (...). (Woolf 1926, 37)

A Woolf sembrava inconcepibile che fenomeni tanto comuni come le malattie, con le quali l'umanità ha sempre dovuto fare i conti in termini di disagio fisico e di conseguente me-

tamorfosi spirituale, non occupassero lo stesso posto dell’amore, della guerra, della gelosia, tra i più grandi temi della letteratura. Verrebbe da pensare, ella riflette, che romanzi interi siano stati dedicati all’influenza, poemi epici alla febbre tifoidea, odi alla polmonite, liriche al mal di denti: e invece no. Salvo poche eccezioni (tra le quali Woolf cita le *Confessioni di un oppioman* di Quincey), la letteratura ha sempre fatto del suo meglio perché il proprio campo d’indagine rimanesse la mente, confinando il corpo in una trascurata periferia narrativa.

On the contrary, the very opposite is true. All day, all night the body intervenes; blunts or sharpens, colours or discolours, turns to wax in the warmth of June, hardens to tallow in the murk of February. The creature within can only gaze through the pane—smudged or rosy; it cannot separate off from the body like the sheath of a knife or the pod of a pea for a single instant; it must go through the whole unending procession of changes, heat and cold, comfort and discomfort, hunger and satisfaction, health and illness, until there comes the inevitable catastrophe; the body smashes itself to smithereens, and the soul (it is said) escapes. But of all this daily drama of the body there is no record. People write always about the doings of the mind; the thoughts that come to it; its noble plans; how it has civilised the universe. They show it ignoring the body in the philosopher’s turret; or kicking the body, like an old leather football, across leagues of snow and desert in the pursuit of conquest or discovery. Those great wars which it wages by itself, with the mind a slave to it, in the solitude of the bedroom against the assault of fever or the oncome of melancholia, are neglected. (32-33)

A suo stesso dire, è una questione di ardimento: guardare in faccia simili cose richiede il coraggio di un domatore di leoni (considerato anche il fatto che, per il pubblico, un romanzo dedicato all’influenza sarebbe privo di trama). Ed è anche una questione di limiti linguistici, perché a impedire la descrizione della malattia in letteratura ci si mette anche la povertà di linguaggio.

English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache. It has all grown one way. The merest schoolgirl, when she falls in love, has Shakespeare, Donne, Keats to speak her mind for her; but let a sufferer try to describe a pain in his head to a doctor and language at once runs dry. There is nothing ready made for him. He is forced to coin words himself, and, taking his pain in one hand, and a lump of pure sound in the other (as perhaps the inhabitants of Babel did in the beginning) so to crush them together that a brand new word in the end drops out. Probably it will be something laughable. For who of English birth can take liberties with the language? To us it is a sacred thing and therefore doomed to die, unless the Americans, whose genius is so much happier in the making of new words than in the disposition of the old, will come to our help and set the springs aflow. (34)

Woolf va ancora più a fondo della questione: gli inglesi non hanno bisogno semplicemente di una lingua nuova e più primitiva, più sensuale e più oscena, hanno bisogno di costruire una nuova gerarchia delle passioni, all’interno della quale l’amore si ritiri davanti a quaranta di febbre, la gelosia lasci il posto agli attacchi di sciatica, l’insonnia prenda la parte del cattivo e l’eroe sia un liquido bianco dal sapore dolciastro, un principe valente con gli occhi di falena e i piedi piumati, uno dei cui tanti nomi è Chloral. In questo quadro Carnevali, con i suoi dettagli ossessivi sulla “droga della verità” (la scopolamina), le sue liste di farmaci e i suoi elenchi di degenti presenti insieme a lui negli ospedali d’America e d’Italia, s’insedia comodamente, ricorrendo a lemmi ed espressioni sinistre per chi ha occhi oftalmici sgranati e vitrei, per chi sbava (e per questo si guadagna il soprannome di Bavoni), per chi si afferra le natiche con le mani per sollevarle prima di ogni passo. In questa prospettiva, più Carnevali è malato, provato, costretto all’orizzontalità, più diventa scrittore abile a trovare la parola mancante. Ma soprattutto, direbbe Thomas Mann attraverso Naphta, più diventa Uomo, perché la malattia

è quanto mai umana e perché essere uomo significa prima di tutto essere malato. Chi ambisse a guarirlo, a sanarlo, inevitabilmente lo snaturerebbe, disumanizzandolo e abbrutendolo. La dignità dell'uomo risiede, appunto, nella sua malattia.

Emanuel Carnevali ci insegna che il malato è la rappresentazione perfetta dell'unicità di ciascun essere umano, come se, in uno stato d'improduttiva sanità, non ci potesse essere un grande artista e non si potesse creare niente, nel bene e nel male. Il malato è colui che vive la morte e la fa parlare.

Riferimenti bibliografici

- Bertagnoni, Alfredo. 1936. "La cura integrale degli encefalitici cronici". *Corriere della Sera*, 1 maggio.
- Boyle, Kay. 1967. "Preface". In Emanuel Carnevali, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, compiled and prefaced by Kay Boyle, 9-19. New York: Horizon Press.
- Boyle, Kay, and Robert McAlmon. 1968. *Being Geniuses Together*. New York: Doubleday and Company.
- Broyard, Anatole. 2008. *La morte asciutta*, traduzione di Monica Pareschi e Francesco Rognoni, con un saggio di Francesco Rognoni. Milano: Rizzoli.
- Bufalino, Gesualdo. 1990. *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*. Roma: Edizione Cepi.
- Campi, Sertori T. 1978. "Carnevali: il grido straziante di un poeta misero e vagabondo". *Paese Sera*, 14 settembre.
- Cardillo, Giuseppe. 1976. *Italian-American Writers*. New York: Istituto Italiano di Cultura.
- Carnevali, Emanuel. 1925. *A Hurried Man*, foreword by Dorothy Dudley. Paris: Contact Editions/Three Mountains Press.
- . 1978. *Il primo dio*, a cura di Maria P. Carnevali, con un saggio di Luigi Ballerini. Torino: Adelphi.
- . 1994a. *Saggi e recensioni*, traduzione di Maria P. Carnevali, a cura di Gabriel C. Millet. *Quaderni della Rocca* 3, numero monografico.
- . 1994b. *Diario Bazzanese e altre pagine*, traduzione di Maria P. Carnevali, a cura di Gabriel C. Millet. *Quaderni della Rocca* 4, numero monografico.
- . 2010. *Il bianco inizio e altre prose memoriali*, traduzione di Francesco Cappellini. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- . 2012a. *Ai poeti e altre poesie*, traduzione e cura di Francesco Cappellini. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- . 2012b. *Corteo di personaggi a Villa Rubazziana*, traduzione e cura di Francesco Cappellini. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- Corti, Maria. 1978. "Scoppia il caso Carnevali". *Il Giorno*, 24 settembre.
- Cunliffe, Marcus. 1970. *Storia della letteratura americana*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Di Battista, Maria. 1994. *Letteratura e autobiografia negli Stati Uniti*. Milano: Jaca Book.
- Durante, Francesco. 2005. *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1880-1943*. Milano: Mondadori.
- Fontanella, Luigi. 1998. *Poeti emigrati ed emigranti poeti negli Stati Uniti* vol. 75, no. 2: 210-25.
- Kafka, Franz. 2019. *Lettere a Milena*, a cura di Guido Massimo e Claudia Sonino. Firenze: Giuntina.
- Knoll, Robert E. 1962. *McAlmon and the Lost Generation. A Self Portrait*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . 2003. *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*. Fiesole: Edizioni Cadmo.
- Giardini, Nicola. 2002. *Letteratura comparata*. Milano: Mondadori.
- Landi, Antonella. 2020a. "Il soffio selvatico del poeta ribelle". *Corriere della Sera*, 27 settembre.
- . 2020b. "L'enorme ingiustizia". *La Nuova Antologia* vol. 625, no. 2295: 296-300.
- . 2021. "Emanuel Carnevali. Un uomo che ha fretta". *Poesia* vol. 2, no. 5: 95-119.
- Linati, Carlo. 1925. "Un uomo che ha fretta". *Il Corriere della Sera*, 25 settembre.
- . 1934. "Un poeta italiano emigrato". *La Nuova Antologia* vol. 69, no. 1499: 59-68.
- Luperini, Romano. 2012. "Il modernismo italiano esiste", in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, 296-300. Napoli: Liguori.

- Maffi, Mario. 1981. *La giungla e il grattacielo: gli scrittori e il sogno americano. 1865-1920*. Roma: Laterza.
- McAlmon, Robert. 1968. *Vita da geni*. Milano: Adelphi.
- Monroe, Harriet. 1938. *A Poet's Life*. New York: The MacMillian Company.
- Nascimbeni, Giulio. 1978. “Il poeta maledetto moriva ogni giorno”. *Corriere della Sera*, 4 ottobre.
- Oliviero, Giacinto. 1990. *The Italo-American Legend*. New York: Vantage Presse.
- Palmieri, Eugenio F. 1934. “Destino d’un poeta”. *Il Resto del Carlino*, 25 novembre.
- Pivano, Fernanda. 1970. “L’età del jazz”. In Francis S. Fitzgerald, *Belli e dannati*, traduzione e introduzione di F. Pivano, 5-25. Milano: Mondadori
- Pound, Ezra. 1933. “A Writer with Encephalitis”. *New York Herald*, 26 August.
- Prezzolini, Giuseppe. 1969 [1963]. “Emanuel Carnevali ed altri italiani che scrissero in lingua americana”, in Id., *I Trapiantati*, 288-93. Milano: Longanesi.
- Risset, Jean. 1978. “Fuori e dentro la follia”. *Il Messaggero*, 25 settembre.
- Silvestri, Ubaldo. 1934. “Il poeta incatenato: Emanuel Carnevali”. *Il Messaggero*, 27 novembre.
- Sontag, Susan. 1979. *Malattia come metafora*, traduzione di Ettore Capriolo. Torino: Einaudi.
- Tusiani, Joseph. 1988. *La parola difficile. Autobiografia di un italo-americano*. Fasano: Schena Editore.
- Untermeyer, Louis. 1950. *Modern American Poetry*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Williams, William C. 1919. “Gloria!”, *Others* vol. 5, no. 6: 3-4.
- . 1969. *Nelle vene dell’America*. Milano: Adelphi.
- . 1981. *La tecnica dell’immaginario. Saggi sull’artista e l’arte dello scrivere*. Milano: SugarCo.
- Wolf, Virginia. 1926. “On Being Ill”. *The New Criterion* vol. 4, no. 1: 32-45.

