

Italian Canadiana

Andate e ritorni nella trilogia di Nino Ricci

Carmen Concilio

Volume 35, 2021

Patterns of Nostos in Italian Canadian Narratives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087608ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/ic.v35i0.37225>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0827-6129 (imprimé)

2564-2340 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Concilio, C. (2021). Andate e ritorni nella trilogia di Nino Ricci. *Italian Canadiana*, 35, 165–182. <https://doi.org/10.33137/ic.v35i0.37225>

Résumé de l'article

In questo studio si analizza la Trilogia dello scrittore italo-canadese Nino Ricci, in cui il romanzo di formazione di Vittorio Innocente si articola tra il viaggio di andata dall'Italia — terra della madre — al Canada — terra del padre — e il viaggio di ritorno in patria da adulto. Dominata dalla relazione edipica, la formazione di Vittorio è dolorosa e nessun approdo sembra offrire risposte alla ricerca del Sé, al contrario il ritorno è doloroso quanto la partenza. Inoltre, lo studio mette in luce come la Trilogia si configuri come cartografia dell'altrove, in cui il paradigma della linea curva e della griglia squadrata definiscono gli spazi al di qua e al di là dell'Oceano. La saggistica accademica sull'autore e sulla Trilogia, in particolare, ha fornito l'orizzonte critico di riferimento.

Andate e ritorni nella trilogia di Nino Ricci

Carmen Concilio

University of Torino

Abstract: In questo studio si analizza la Trilogia dello scrittore italo-canadese Nino Ricci, in cui il romanzo di formazione di Vittorio Innocente si articola tra il viaggio di andata dall'Italia — terra della madre — al Canada — terra del padre — e il viaggio di ritorno in patria da adulto. Dominata dalla relazione edipica, la formazione di Vittorio è dolorosa e nessun approdo sembra offrire risposte alla ricerca del Sé, al contrario il ritorno è doloroso quanto la partenza. Inoltre, lo studio mette in luce come la Trilogia si configuri come cartografia dell'altrove, in cui il paradigma della linea curva e della griglia squadrata definiscono gli spazi al di qua e al di là dell'Oceano. La saggistica accademica sull'autore e sulla Trilogia, in particolare, ha fornito l'orizzonte critico di riferimento.

Keywords: Nino Ricci, migrazione, ritorno, identità, letteratura italo-canadese, *nostos*

Questo studio prende in esame la trilogia sulla migrazione dello scrittore italo-canadese, di Toronto, Nino Ricci, ed esplora le topografie che definiscono e localizzano il luogo di partenza della narrazione — ma anche, emblematicamente, del viaggio di molti migranti del periodo successivo alla Seconda Guerra Mondiale, — e il luogo del ritorno, per la seconda generazione: la madre-patria. Allo stesso tempo, questo studio approfondisce come la terra della madre, lasciata alle proprie spalle, si profili e si dispieghi diversamente dalla terra del padre. Tale approdo amplifica il conflitto edipico, mentre il ritorno alla terra natale, quale accogliente grembo materno, non consente il riconoscimento di Sé, ma comporta uno smarrimento persino più doloroso dell'esperienza migratoria: "Returns, then, are as terrible as departures" (Anselmi 2016, 58).

Il volume inaugurale della trilogia di Nino Ricci, *Lives of the Saints* (1990)¹, principia, in modo eloquente, con la dedica ai genitori di Nino Ricci e con un'epigrafe tratta da *À la Recherche* di Marcel Proust. L'epigrafe però, produce immediatamente uno scarto, una torsione che inverte la cronologia di un tempo perduto — quello dell'infanzia — in una topografia di ritorno nei luoghi ritrovati — nella memoria — aprendo il romanzo a una metafora topologica e con essa fornendo una preziosa chiave di lettura:

¹ Per i romanzi di Ricci useremo le seguenti abbreviazioni: *LS*=*Lives of the Saints*, *GH*=*In A Glass House*, e *WSHG*=*Where She Has Gone*.

I luoghi che abbiamo conosciuto non appartengono che al mondo dello spazio nel quale li situiamo per maggior comodità.

Essi non erano che un esile frammento tra impressioni contigue che formavano la nostra vita d'allora; il ricordo di una certa immagine non è che il rimpianto di un certo istante; e le case, le strade, i viali, sono fugaci, ahimè!, come gli anni. (Proust, 548)

L'autore italo-canadese ritorna, nel ricordo, al proprio cammino di migrante, quando Vittorio Innocente non era che un bambino a Valle del Sole, un immaginario paesino dell'Appennino, al confine fra Molise e Abruzzo. La discrepanza tra l'io adulto che racconta di eventi accaduti nel 1960 e l'io bambino che agisce, tra l'onnisciente narratore implicito e l'innocente eroe, risulta evidente dal diverso grado di comprensione che i due io di carta mostrano al cospetto degli eventi. Tale discrepanza è stata notata recentemente: "The 'Remembering I' and the 'Remembered I' manifest the multiple self of the narrator-character. The Italian-Canadian self simultaneously reconstructs and deconstructs the story of the Italian other" (Tuzi 2016, 2).

Il romanzo sin dalle prime pagine offre una topografia tanto verosimile, quanto simbolica. Valle del Sole è il tipico paesello di un'Italia rurale, di un Sud cattolico e superstizioso, soffocante, poiché tutti sanno troppo di tutti. Eppure, Valle del Sole è anche lo spazio simbolico del materno come s'intende qui dimostrare e come sottolinea anche Mario Tuzi: "What supports this connection is a sympathetic portrayal of his mother and the arresting tableaux of the hilly landscape" (2016a, 4). Valle del Sole è abbarbicato alle pendici di Colle di Papa; è ideale paradiso, solare e armonioso, in cui l'infanzia di Vittorio potrebbe trascorrere felice, in una sorta d'idillio edipico², poiché Vittorio vive quasi in simbiosi con la madre che adora, mentre il padre si trova lontano, in Canada, ove s'è recato per cercar fortuna, prima di poter ricongiungere l'intera famiglia.

Valle del Sole è la terra-madre, il regno indiscusso del femminile materno, da cui il padre è escluso. È il giardino edenico dell'infanzia innocente e spensierata (Dvorak 1994). D'altro canto, scrive Vittorio Lingiardi "la madre è per il bambino la primordiale rappresentazione della bellezza del mondo" (2017, 66).

Il nome del paese, Valle del Sole, richiama alla mente lo spazio utopico e ideale de *La città del Sole* (1623) del filosofo e frate domenicano, di origine calabrese, Tommaso Campanella: ma il richiamo al sole potrebbe essere un indizio che allude alla tragedia di Sofocle, *L'Edipo re*, poiché Edipo viene ricordato anche come figlio del dio sole, Elios: "Da più illu-

2 Il "Complesso edipico" per Freud indica la "struttura psichica che organizza i sentimenti di amore e di ostilità del bambino rispetto al genere sessuale dei genitori, dal cui superamento dipende il futuro profilo psicologico del bambino stesso e la sua scelta oggettuale nell'età adulta". [...] Nella forma "positiva" esso implica "il desiderio della morte del genitore dello stesso sesso e il desiderio sessuale per il genitore del sesso opposto." Cfr. "Complesso edipico", Pieri (1998, 153).

stri di eroi e figli di dèi esposti furono trasferiti su Edipo tratti che fecero di lui una creatura della stirpe del sole, addirittura un figlio del dio del sole" (Kerényi [1966]; 1992, 13).

Tuttavia, proprio in quanto regno del femminile, questo paradiso, come vuole la tradizione biblica, nasconde un serpente, che compare sin dalle primissime righe del primo capitolo, a tentare la nuova Eva, Cristina appunto, sotto gli occhi non più innocenti del piccolo e confuso Vittorio. Il serpente, che morde Cristina alla caviglia mentre lei indulge con uno straniero dagli occhi azzurri in un fienile simboleggia la sensualità di questa figura di donna, solare e misteriosa, materna e ammalianti. Figura che ricorda le attrici italiane del cinema del dopoguerra divenute famose in tutto il mondo, come Anna Magnani in *Roma città aperta* (1946), o Sophia Loren in *La ciociara* (1960). Non per caso, nella riduzione televisiva della trilogia, *La terra del ritorno* (2004), Cristina è impersonata dall'attrice Maria Grazia Cucinotta e la zia... proprio da Sophia Loren.

La sensualità, che assimila donna e serpente, arriva a permeare la topografia stessa del luogo natale, quale paradiso contaminato (Tuzi 2016, 9), di cui Vittorio descrive con reiterata enfasi la sinuosità delle strade:

Its main street, via San Giuseppe, came down a mile or so from the high road before carving a sharp S through the village centre and ending at a 200 foot drop at the village's edge. (LS, 7)

Antonio Di Lucci's bar stood at the point where the big S cut by via San Giuseppe widened into the village square. (LS, 14)

But the road had been curved straight out of the mountainside, and followed every one of the mountain's erratic curves. (LS, 18)

In questo primo volume della trilogia, dunque, la terra natale è identificata con lo spazio del materno, con il regno della madre, con la sensualità femminile, sottolineata da questo percorso curvilineo, da questa quasi-ossessione per lo spazio curvo. Che Cristina venga spesso denominata "la principessa" la fa apparire come una regina, come Giocasta nella sua Tebe, mentre l'ambientazione pastorale — Vittorio pascola spesso le pecore con il suo amico Fabrizio — fa di Vittorio un novello Edipo. "In tutta la tradizione Giocasta appare dunque, in conformità con i rapporti matrilineari, come fonte del potere regale a Tebe"; una versione del mito vuole che Laio uccida il suocero. Qui di Cristina si dice che abbia causato la morte del suocero. Dunque, le suggestive analogie con la regina di Tebe sono molteplici (Kerényi 1992, 11). Il fatto che Vittorio viva con sua madre, Cristina, e con il nonno materno, dunque con un padre "adottivo", lo avvicina ulteriormente al personaggio della tragedia greca.

Vittorio arriva ad assimilare esplicitamente la madre al serpente, ricordando come in un'occasione lei si sia tolta gli abiti proprio come un serpente si libera della vecchia pelle ("as if she had just peeled back an

old layer of skin" *LS*, 33), per bagnarsi con lui in una pozza d'acqua solforosa, nascosta in una grotta lungo il fiume (Tuzi 2016a, 12-14).

La festa patronale, dedicata alla Vergine Maria, segna invece il culmine del romanzo. Ormai la gravidanza di Cristina è evidente a tutti; è costata il posto di sindaco a suo padre; è costata l'umiliazione di Vittorio da parte dei suoi compagni di scuola, e tutta la famiglia è isolata dai paesani, perché la si presume colpita dal malocchio e dalla disgrazia. Inoltre, la festa patronale si pone in concorrenza con quella del paese avversario, Castilucci, situato sull'opposto versante della valle, e dedicata al patrono San Giuseppe. Proprio alla festa di San Giuseppe Cristina aveva conosciuto Mario, il suo futuro marito. Il loro matrimonio richiama dunque l'unione simbolica della Vergine e di San Giuseppe. L'allusione al Santo, poi, fa di Cristina una sorta di "Immacolata", vista la sua gravidanza in assenza del marito. È Cristina stessa a ribaltare in tono dissacratorio questa immagine, scherzando sulla vocazione religiosa del figlio, il cui nome rimanda a Papa Innocente e che pensa di poter imitare Gesù Cristo:

"I don't want to be the pope any more," I said. "I want to be Jesus Christ."

My mother laughed.

"It's too late for that. When the angel came your mother was already in bed with St Joseph". (*LS*, 34)

La vergogna che il paese intero fa pesare su Cristina assimila ancora una volta la protagonista alla Vergine. La festa patronale dedicata al culto della Vergine serve a propiziare il nuovo raccolto, quasi come negli arcaici riti per la fertilità dedicati alla Dea Madre nelle culture precristiane del bacino del Mediterraneo, ma non solo, quando la Dea presiedeva ai cicli della nascita, della vita e della morte (Ricci 2002).

Valle del Sole si connota, dunque, sempre più come simbolico regno del materno, dove la tradizione cristiana si mescola con credenze quasi-pagane, in una sorta di sincretismo religioso nel quale dietro le figure dei santi si celano divinità ctonie e la fede si mescola con la superstizione. Inoltre, si narra che Edipo fosse stato sepolto a Eteone, sul monte Citerone ma che nessuno sapesse che il posto si trovava in uno spazio sacro a Demetra, la grande dea della Terra, la Dea Madre. Vittorio, come Edipo, è compartecipe di riti legati al culto della Dea (Gimbutas 1977, Eisler 1987).

Cristina, nuovamente madre in seguito ad un rapporto illecito con lo straniero dagli occhi azzurri, ostracizzata dalla comunità e soprattutto dalle donne di Valle del Sole, diviene agli occhi del figlio una martire, secondo le agiografie che la maestra gli ha regalato quale lettura esemplare. Santa Cristina, vergine e martire — accusata di aver venduto l'oro di famiglia per aiutare i bisognosi — viene condotta dal padre in tribunale e sottoposta al giudizio di diversi giudici, finché, torturata a morte, è assunta in cielo. Santa Cristina è un esempio di come il potere patriarcale, rappresentato dal padre e dal giudice, eserciti, nelle società tradizionali, un controllo pressoché totale sulle azioni di donne coraggiose,

intraprendenti e moralmente forti.

Cristina, che avanza istanze "femministe", cercando di tenere testa a suo padre che l'accusa di essere atea e comunista perché crede nella parità fra uomini e donne, nell'indipendenza delle donne che vorrebbe padrone delle proprie scelte e non succubi e ubbidienti, sempre più somiglia alla santa di cui legge Vittorio. La lettura della vita di Santa Cristina sarà premonitrice del destino della donna, anche se Vittorio non è ancora in grado di comprendere ciò che attende sua madre. Saranno le dicerie delle donne del paese, ancora una volta, a chiarire la posizione di Cristina:

But I had learned by now that Valle del Sole had more than a single face.

"Still holding her nose up like a queen," I overheard Maria Maiale say at Di Lucci's.

"Quella Maria! Maybe it's a virgin birth."

"Maybe it's the other Mary, *Magdalena*, you're thinking about," Di Lucci said. (LS, 156)

La nota più interessante di tali similitudini è il continuo ribaltamento metaforico che l'autore mette in atto. Cristina più che una Maria Vergine è una Maria Maddalena, e il suo martirio la trasformerà in una figura sofferente e sacrificale, più simile a Cristo. Costretta a lasciare il paese, Cristina s'imbarca con Vittorio su di una nave che da Napoli la porterà ad Halifax, in Canada, dove l'attende il marito. Tuttavia Cristina nel Nuovo Mondo non arriverà mai, morirà di parto sulla nave, durante una tempesta — simile a quella che accompagna l'assunzione in cielo di Santa Cristina, anche lei gettata in mare da una imbarcazione. Cristina muore tragicamente nel letto accanto al figlio, il piccolo Vittorio: "The text's invocation of hagiography [...] foreshadows the mother's death at sea, which is a tragic inversion of the myth of Santa Cristina" (Tuzi 2016a, 9).

Il rapporto idillico/edipico che lega Vittorio alla madre iscrive nel romanzo due motivi legati alla tragedia classica: il giacersi con la madre e la cecità del figlio. Al ritorno di Cristina dall'ospedale, dove è stata curata per il morso del serpente, a Vittorio che ormai ha sei anni, non sarà più consentito dormire con la madre e gli viene assegnata una stanza per sé (Tuzi 2016a, 24). Sia il nonno, sia l'amico del cuore, Fabrizio, sono molto solerti nel rompere l'incanto, attraverso l'interdizione dell'incesto: "That's no age to be sleeping with your mother", sostiene il primo; "if your father was home he wouldn't let you sleep with your mother" (LS, 35), ricalca il secondo. Vittorio deve emanciparsi dal legame materno e il dormire da solo funge da rito iniziatico all'età adulta, poiché "l'incesto, come la sua interdizione sono emblemi rispettivamente del complesso edipico e della sua risoluzione" (Pieri 1998, 324).

Eppure, Vittorio è recalcitrante, non vuole crescere, il che equivale a perdere l'innocenza che è iscritta nel suo patronimico. Simbolicamente, non vuole rinunciare alla propria cecità. In due occasioni, nel romanzo, Vittorio trova un paio di occhiali da sole, con lenti scure, che pronta-

mente si mette agli occhi e che la madre distrugge, obbligandolo a guardare la realtà così com'è. Inoltre, in più occasioni, Vittorio sembra vedere la realtà e la femminilità in modo distorto, come attraverso lenti deformanti, ancora una volta secondo metafore che alludono alla trasparenza del vetro, alla distorsione dell'immagine e a un universo curvo:

I felt suddenly as if I crawled up inside her eyes, from where the world looked oddly warped and unstable, like something seen through a piece of curved glass. (*LS*, 47)

And I hated him even though an awful truth was already forcing itself on me, all the events of the afternoon beginning to distort and skew like objects in a curved mirror (*LS*, 127).

[My mother] had wrapped a blue shawl around her shoulders, her hair flowing over it in loose waves, and her face was composed in a look of stern resoluteness, her eyes suddenly alive again for the first time in months, as if they had caught a glint of light and scattered it back like cut glass. (*LS*, 138)

Morta la madre, trasportato oltreoceano, Vittorio ha perso ogni legame con l'universo materno, la madre-patria che lo aveva contenuto e protetto fino ad allora come un nido (Bachelard 1957). Getterà via anche la moneta da una lira che un amico gli aveva regalato per il suo settimo compleanno, come portafortuna (Tuzi 1916a, 30). Mezzo morto per una polmonite che gli ha oscurato i sensi dopo la tragedia, Vittorio rinasce in terra straniera, con una neonata accanto a lui in ospedale, e un padre invecchiato e stanco per il duro lavoro da immigrato.

Ritroviamo, così, Vittorio Innocente, nel secondo volume di Nino Ricci, *In A Glass House* (1993). Il romanzo principia, analogamente al primo, con una topologia.

La cittadina canadese adottiva si chiama Mersea; toponimo che allude al bilinguismo canadese per cui "mer" e "sea" indicano nelle due lingue il "mare". Ma anche, "mère" come madre, una madre morta in mare. Dunque, il luogo ritrovato in Canada allude a quel luogo materno perduto per sempre. Anche se "mersea" in inglese è omofono di "mercy": "misericordia", "pietà", che invece allude alla tematica religiosa di cui sono pervasi i romanzi di Nino Ricci. Mersea come la reale Leamington, Ontario, dove Nino Ricci è nato nel 1959, è una cittadina regolata da un sistema stradale a forma di griglia, secondo un modello geometrico che la colonizzazione europea ha esportato oltremare (Concilio 2002).

Highway 76 formed the spine of the township, St Mary's, over which Mersea presided, known despite its muddy winters and springs as the Sun Parlour. It came down from the big divided highway to the north and cut through the centre of town, intersecting Highway 3, the old Talbot Road, to form the town's four corners before ending finally at the lake, where it was extended a few hundred yards into the water by

the Mersea dock. The concession roads came off Highway 76 with a Euclidean regularity, as if some giant had merely taken a great pencil and ruler in hand and divided the wilderness into a tidy grid. In Italy the roads had snaked and curved to the rhythm of the land like a part of it, but here it seemed the battle against nature had been fiercer, the stakes higher, the need to dominate more complete. Only two roads broke the pattern—the old Talbot Road, which weaved in and out among the concessions, sometime following at a distance the curve of the lake, sometimes veering suddenly north or south without apparent reason, conforming to some forgotten agenda as of its original builders; and the lakeshore-hugging Highway 13, which from the west connected up a string of lakeside communities before dipping down into the Point and ending abruptly at the entrance to Point Chippewa National Park. (*GH*, 1-2)

In questo brano la cartografia della città di Mersea è fatta di strade che “tagliano” e “intersecano” altre strade, ad angolo retto, secondo regole “euclidee”; si parla di “griglia ordinata” opposta alle linee curve delle strade italiane, o alle linee curve imposte dalla natura, dal lago. Si parla di “dominazione” dello spazio naturale da parte di uno spazio invece artificiale, disegnato a tavolino con matita e squadra; e, ancora, si parla di una colonizzazione della natura indigena (“original builders”) da parte della cultura straniera. Sia il lago Erie, sulle cui sponde sorge la cittadina di Mersea, sia il parco nazionale, che ancora conserva un nome indigeno, appaiono accerchiati da una “hugging Highway”, come recintati, ingabbiati, tenuti fuori e ridotti a “riserve naturali” — esattamente come accadeva alle popolazioni indigene — dalla cultura della colonizzazione europea.

L'impatto con il Canada per il piccolo Vittorio implica l'incontro con un territorio piatto e squadrato, la terra del padre, emigrato e non colonizzatore, da cui la madre è assente e da cui il principio materno è stato espulso per sempre: “The notion of space makes the two countries distinct from each other” (Hogan 2016, 34). Lo stesso Vittorio ora ribattezzato da tutti Victor non è altro che un Edipo esule.

It was strange to see so many houses spread out across the countryside the way they were along those concession roads, each one separate and discrete, set off in its own tiny realm as if in enmity; and in that flat landscape, with no point from which you could hold the world in a glance, you got no sense of where things stood in relation to one another, only of endless, random repetition, the openness pressing down on you, holding the world back. (*GH*, 3)

In questo passo si parla dell'impossibilità di contenere la città in uno sguardo panottico, vista la mancanza di alture su cui sostare. Più ancora, il protagonista assimila il proprio senso di spaesamento a una sorta di cecità, un'incapacità o inconscio rifiuto di vedere ciò che lo circonda:

Those first weeks in Mersea were like a journey through fog — objects seemed to emerge like phantoms, shimmering briefly into focus, fade away. [...] Sometimes, during those first weeks, I would wake sudden-

ly in the middle of the night and for a moment, in the darkness, feel a disorientation so complete that I might never have known what a world was, or a bed or chair. My mind in that instant seemed to mirror exactly the darkness of the room around me [...] I thought then that the blackness I fell into on those nights must be like death. (GH, 3)

I emerged from these days, the isolation of them, as from a soundless dark. (GH, 67)

La cecità, il rifiuto della nuova realtà, l'indugiare nel passato senza voler aprire gli occhi è sintomo del permanere dell'innocenza di Victor, ancora bambino e incapace di accettare i traumi che la vita gli riserva. Soprattutto, questa sua rinascita, o meglio, nuova nascita nel Nuovo Mondo è tanto più traumatica in quanto la madre è assente:

when I emerged again everything strange and new and forgotten, as into the sudden horror of being born, or born again. (GH, 4)

Quando la realtà presente, rimossa, torna a galla, Vittorio si trova gettato in "my father's land" (GH, 5), un mondo dove tutto è rigidamente in ordine, come se un gigante bambino avesse disposto con cura meticolosa i suoi enormi pezzi di lego, e dove persino gli alberi crescono tutti in fila.

Victor vive solo, pressoché ignorato dal padre, con la sorellastra neonata di cui si prende cura una cuginetta poco più grande di lui. Abbandonato a se stesso, Victor si chiude come un riccio alla comprensione di un mondo fatto di zii e di *paesani*. Gelsomina non può certo sostituire la madre di Vittorio nelle cure della piccola. Così arriva dall'Italia una zia, Teresa, che si occuperà dei bambini e della casa, come se fosse stata evocata dalle memorie di Vittorio e si fosse materializzata lì: "an image from memory had leapt across some chasm" (GH, 38).

La bambina, detestata dal padre, viene chiamata Margherita, o Rita. A Victor spetta il compito di aiutare nel lavoro dei campi il padre che è stato licenziato dalla fabbrica di conserve dove lavora, forse per motivi di discriminazione, vale a dire per il diverso trattamento riservato agli operai *inglesi* e ai *paesani* (in italiano, corsivo nel testo) cui allude anche Nino Ricci, nel corso della nostra conversazione:

Carmen Concilio. What is Toronto forgetting of its past, and what is it preserving?

Nino Ricci. I have the sense that in triumphing, as it often does now, its immigrant communities, it forgets the stigma and discrimination many of these groups, such as the Italians, were subject to when they first arrived, and to which many of them—people of colour, for instance—are still subject. I think often the city celebrates the more superficial aspects of the communities that make it up while forgetting their deeper, more substantial aspects. Italians for instance, were intimately involved, though much of the last century, in the actual construction of Toronto, and bear great responsibility for the shape of the city today. Yet, public histories seldom mention the kind of grass roots.

history—they concentrate on public figures, politicians and the like. (private conversation 2002)

Con il padre, per Victor, non vi è alcun dialogo. Victor è chiuso nella sua incomprendimento, il padre nel suo rancore verso la moglie morta e verso due bambini che non sa gestire. Passeranno così nel silenzio e nel reciproco misconoscimento gli anni della seconda infanzia di Vittorio, gli anni del ritorno a scuola.

Una delle esperienze caratterizzanti della vita in una città nordamericana per un bambino è lo scuolabus. Questo servizio di autobus, gialli e inconfondibili, efficiente e capillare nelle grandi città come nelle piccolissime di tutto il Nordamerica, fa sì che i bambini sin da piccoli non vengano accompagnati a scuola dai genitori, ma vengano affidati allo scuolabus che da casa li porta a scuola e viceversa. A Valle del Sole, Vittorio aveva conosciuto solo la cinquecento di Di Lucci, oppure il trattore di un paesano noto col soprannome di Cazzingulo che portava i paesani fino al paese vicino, Rocca Secca, mentre sua madre aveva accompagnato il nonno all'ospedale su un carretto trainato da un asino, perché nell'Italia rurale le automobili erano pochissime e i mezzi di trasporto pressoché inesistenti. Invece il Nordamerica si configura per Vittorio, in *Lives of the Saints*, come un paese di "slums and tall buildings and motor cars" (LS, 162).

Il viaggio a bordo dello scuolabus giallo, tipico per ogni bambino, che si sente adulto perché si reca a scuola da solo, nasconde insidie morbose — tra le altre tematiche, un'ambigua storia di rapporti disfunzionali fra un padre e una figlia — come quelle esplorate dal celebre regista armeno-canadese Atom Egoyan nel suo conturbante *The Sweet Hereafter* (1997), ispirato all'omonimo romanzo di Russel Banks del 1992, oppure piccole insidie, come le umiliazioni che Vittorio subisce dai suoi compagni di viaggio. Viaggio che è iniziatico, ma è anche ritorno al passato, a quegli screzi con i maliziosi compagni di scuola italiani, mentre l'autobus percorre e ripercorre quella "labirintica griglia" di strade e superstrade anonime, che stupiscono tanto Vittorio, quanto la piccola Rita, cui è attribuita la stessa innocente cecità infantile del fratello:

After I got on in the morning the bus continued up to the 12 & 13 Sideroad and then doubled back along the 4th Concession to the highway again, following it for a stretch and stopping at some of the new yellow brick houses there. But finally it swung back into the concession and lost itself in the maze-like grid, and it would seem then as if we had suddenly entered a new country, with its own different unknown customs and average citizens, The land here stretched flat and clean. (GH, 47)

From this darkness Rita and I set out for school every day like fugitives, standing rigid in the September chill to wait for the bus, our worn, unstylish clothes appearing to mark us as brother and sister. For the first week or so Rita clung to me like a frightened animal, the world, the newness of it, its enormity, seeming to panic her like sudden sight after blindness. (GH, 101)

Ancora per molto tempo Vittorio oscillerà fra la chiarezza della percezione della realtà e il suo obnubilante rifiuto, la sua volontà-di-non-vedere:

it was as if some veil had been stripped from my eyes over the previous weeks, everything I had taken for granted till then seeming suddenly called into question. (*GH*, 121)

I entered into high school as into a limbo, no sudden making over there as I'd hoped, no stepping out of the darkness I'd fallen into [...] The school, a citadel of pink brick amidst the old stone and clapboard homes of Talbot West, seemed a labyrinth after St. Michael's, with its wings and outbuildings, its dizzying symmetry [...] I had dreams of wandering lost in it. (*GH*, 130)

L'edificio scolastico con la sua perfetta simmetria geometrica è altrettanto labirintico quanto la griglia di strade che ingabbia la cittadina e in entrambi i luoghi è facile perdere l'orientamento vista la mancanza di punti di riferimento distintivi e distinguibili. Sarà proprio la vita scolastica, questa profonda esperienza straniante — “the disconnectedness I could not bear” (*GH*, 130) — che lo porterà sempre più lontano dal suo taciturno padre, ma che più ancora, allontanerà definitivamente Rita da lui. Rita comincia a gravitare, infatti, attorno a Elena, una bambina che è stata adottata dalla famiglia degli Amherst, finché questi ultimi non si offrono di adottare anche lei, visti i suoi pessimi rapporti con il padre.

Il senso di alienazione dello straniero, dell'emigrante, ma anche di chi si è sentito esiliato ingiustamente dallo spazio materno, cui ancora è attaccato come un sonnambulo, quasi come in un sogno, fa di Victor un Edipo recidivo, che ancora desidera la morte del padre: “the terror and the hope then that my father would die, from this awkward moment afterwards” (*GH*, 156). Il fatto che l'episodio dell'incidente automobilistico solo sfiorato dal padre ad un incrocio stradale avvenga nella completa indifferenza del figlio, ancora una volta assimila il romanzo al mito classico, secondo cui Edipo avrebbe ucciso il padre, Laio, ad un crocevia, senza riconoscerlo:

[Laio] spinto da cattivi presagi, se ne partì per sapere dall'oracolo se il figlio un tempo esposto fosse ancora in vita. Dalla Beozia — attraverso la Focide — e arrivò a un angusto crocevia, là dove sarebbe stato ucciso. (Kerényi 1992, 12)

Questo secondo romanzo di Nino Ricci porta a compimento l'infanzia del protagonista e ci introduce alla sua educazione sentimentale e alla sua giovinezza, in quello che sempre più si connota quale vero e proprio *Bildungsroman* in tre parti (Rimmer 1993, 169). Il suo giovanile innamoramento per una ragazza di nome Crystal — di cui si nota immediatamente l'assonanza con il nome della madre, Cristina — segna ancora una volta il suo bisogno di chiarezza, e l'identificazione del femminile con la trasparenza, la luce, la solarità, ma anche la fragilità e il martirio. Che il suo amore trovi ad un tempo il compimento e il fallimento al

buio, tra le serre di suo padre, nella "Greenhouse" che dà il titolo al romanzo, rimarca il senso di claustrofobia che inchioda il protagonista in una campana di vetro oscura dalla quale sa di voler uscire, senza sapere come.

L'allontanamento dalla famiglia e dalla cittadina di Mersea sarà quindi l'inevitabile passo verso la maturità. La scelta di frequentare l'università a Toronto, grazie ad una borsa di studio, fornirà a Victor una via di fuga, anche se solo apparente:

I'd chosen a university in Toronto, Centennial. It sat on the outskirts of the city, the vast square of its campus hemmed in like an island by the sprawl of suburb that surrounded it [...] seeming like some landscape of the future from a film or television show, a future where even the natural world had been stripped down and modernized, set out in its own careful symmetry like so much more concrete and steel. [...] And riding the bus along Steeles I'd get a sense what an arbitrary thing a city was, how imposed and artificial, though from the inside it gave the impression of a hard immutability and rightness, its stores and streets and office towers seeming the very meaning and soul of the space they filed. (GH, 199)

L'esperienza della città, della grande metropoli canadese, Toronto, con i suoi sobborghi dilaganti a macchia d'olio (*sprawl*) con la sua "futuristica e perfetta simmetria", con la sua "natura addomesticata" pare a Victor addirittura "artificiale" se osservata dall'esterno, ma con una sua "anima" se vissuta dall'interno della sua stessa logica. La metafora topologica in questo romanzo privilegia la griglia artificiale, mentre la verticalità imposta dagli edifici è uno spazio costruito e pianificato con intelligenza, è uno spazio che deve avere senso (*meaning*) e che si oppone chiaramente allo spazio curvo e sensuale, pericoloso e incosciente che caratterizzava Valle del Sole e, più in generale, l'Italia.

Neppure gli anni di università recano sollievo a Victor. Mentre il ricordo della madre si fa sempre più flebile e, per contro, l'immagine di Rita si delinea sempre più chiaramente quale enigma da risolvere, la sua vita trascorre nell'oscurità che ormai lo contraddistingue: "there seemed a darkness in things too deep to contemplate" (GH, 227). Dopo la laurea, Victor ritorna a Mersea, dove rivede la sorellastra, ormai adolescente e dove s'impegna in un progetto per ridare voce, attraverso svariate interviste, alle storie della piccola comunità di Italiani di Mersea per una pubblicazione commissionata dal direttivo del Club italiano locale (Hogan 2016, 39). Questa rivisitazione del passato, questo ascolto delle voci dei paesani, e persino il ritrovamento della moneta da una lira, simile a quella che Victor aveva gettato dalla nave, saldano i debiti di Victor con il passato e lo emancipano dai legami familiari. Victor partirà allora volontario per insegnare inglese in Nigeria, nel contesto di un programma di aiuti umanitari. Non tornerà, dunque, in Italia, ma approderà in un terzo spazio, la cui topografia è ancora diversa da quelle incontrate sino ad ora:

My first vision of Africa, as I surfaced from afternoon sleep to gaze from the window of our plane, wasn't the endless bush I'd expected but a city of sun-baked mud on the desert's edge, moulded out of the rusted earth like some child's creation. Then the wall of heat as we stepped from the plane, the ramshackle airport, a cinder-block shed merely, alone in that blasted landscape like a final outpost; and finally the bus ride into Kano, the road alive with a human traffic like a refugee trail, on foot, on bikes, on tiny scooters and motorcycles that chirred away from the path of our ancient bus like swatted insects, everything suspended in the blaze of desert heat as in a dream. (GH, 292)

Il terzo spazio è quello dell'Africa, o più semplicemente è quello "sub-tropicale", fatto di calore e polvere, di aeroporti che si somigliano un po' tutti, di case di fango e paglia e lamiere corrugate e ogni sorta di materiale riciclato, tipiche degli slum di molte metropoli sudamericane, africane e asiatiche, diciamo, più in generale postcoloniali. Uno spazio fatto di strade popolate di viandanti, soprattutto nelle ore più fresche del crepuscolo, ma anche di morti ai bordi delle strade. Con i mercati tradizionali, all'aperto, improvvisati fra viuzze strette come budelli: "in the old market the gloomy alleyways hummed with quick activity, narrow mud stalls leading back into mysteries of secreted goods" (GH, 293). Uno spazio capace di riconciliare l'esperienza vissuta da Victor in Italia e in Canada (Hogan 2016, 41-43).

Qui, infatti, l'autobus di linea — che percorre strade in cui la povertà è tangibile come lo era in Italia — sgangherato ma coloratissimo, mezzo di trasporto molto popolare ma per nulla efficiente, che si guasta per strada, che non è mai in orario, molto lontano dal modello di autobus che circola sulle reti (auto)stradali del Nordamerica — che pure sembra ironicamente emulare — è un'istituzione. Immortalato con la sua scritta variopinta, profetica glossa ad una realtà difficile ma vivace, nel romanzo dello scrittore ghaniano, Ayi Kwei Armah, *The Beautiful Ones are not Yet Born* (1988), è il mezzo che introduce in città il protagonista:

I was assigned to a boarding school outside the town of Ikorita. "Crossroads", the town's name meant, though only a single road passed through it; dusty and prosaic and slow, it was like a hundred other towns in the region, shambling towards modernity, not so much the clash of old and new as some uncertain hybrid between them, the TV antennas that sprouted above its tin roofs seeming as natural to it as the ju-ju stalls in the market [...] The market followed a non-weekly rotation I could never keep straight, forever shifting to accommodate holy days and feasts; though it seemed now merely a sort of lingering habit, offering little more than what could be had at the shops. (GH, 302)

L'incrocio, che in Canada avrebbe segnato l'angolo retto della griglia, qui è un'unica strada principale, mentre la giungla di antenne annuncia una modernità che in Canada invece fa della metropoli contemporanea una piatta struttura scenografica televisiva e futuribile. Qui la precarietà e ciclicità degli eventi, come il mercato, implica un fluire vitale, estraneo alla fissità delle simmetrie canadesi, alle quali Victor dovrà

fare ritorno, non appena riceve la notizia della morte del padre, annegato nello stagno vicino casa. Ancora una morte per acqua, forse un suicidio, che pesa nella vita del giovane Victor, quasi che la maledizione edipica si sia così compiuta. Alla fine del secondo romanzo, Victor è febbricitante, come già alla fine del primo, questa volta per malaria. Nelle sue allucinazioni ora la figura di Rita si sostituisce prepotentemente a quella della madre.

Il terzo volume della trilogia, *Where She Has Gone* (1997), porta Victor definitivamente a Toronto, idealmente pronto a narrare una storia alla sorella, lettrice implicita della narrazione. Rita ora frequenta l'università e risiede con Elena nel residence della centralissima University of Toronto, in pieno downtown. La loro prima passeggiata insieme li porta significativamente verso Chinatown, il quartiere confinante con il grande campus, dove i nomi delle strade sui cartelli stradali sono riportati sia in inglese sia in ideogrammi cinesi. Chinatown è un'altra peculiarità delle città nordamericane, ma diversamente che negli USA, entrarvi a Toronto (e più ancora a Vancouver) produce un effetto davvero straniante:

Dark had settled in and the streets there were awash in neon like in some gambling town or resort [...] the tiny shops, the unknown vegetables and fruits arrayed outside. (*WSHG*, 3)

La parvenza, per il visitatore, di entrare in un mondo "altro", fatto di pesce essiccato, alghe marine disidratate, di funghi sconosciuti esposti sui banconi e di medicina naturale e agopuntura reclamizzate ad ogni angolo è tale da dare una certa prominenza alla comunità cinese di Toronto, ma Nino Ricci smentisce questa impressione:

Concilio. Is the Chinese community more prominent or influential than other communities in Toronto?

Ricci. The Chinese community seems one of the more insular ethnic communities—more so than the Italians, for instance, who often strive to have a public profile through good works, through their politicians, through cultural events, through their restaurants. The Chinese seem to have very little outreach of this sort, and despite their numbers seems to remain somewhat of a mystery to the rest of the city. This may be partly because the Chinese community experienced a great deal of discrimination in its early days.

Victor abita proprio in un appartamento al confine tra il campus a nord, Chinatown a sud, e Little Italy a ovest, all'angolo fra Huron e College Street, due delle direttrici che tagliano il downtown di Toronto, rispettivamente da est a ovest e da nord a sud. Ora, nella solitudine e dopo la morte del padre, Victor ritorna più liberamente al ricordo di sua madre, più comprensibile in età adulta, mentre la città sembra un'autogenerantesi replica di se stessa:

And yet still I'd get the sense that the city was an outpost merely, just the endless repetition of what College Street looked like when I gazed

westward from the corner window of my apartment, a long vista of dingy two-and three-storey storefronts like the main street of some dusty frontier town. At dusk, with the sun settling in between the buildings there as if at the visible end of the world, the street seemed still only an instant's remove from what it might have been a hundred years before; and I imagined then the wooden sidewalks and the clap-board rooming houses, the immigrant road gangs working bare-backed where the street trailed to mud to push the city out against the encroaching wild. (WSHG, 12)

Gli italiani, infatti, come ricorda Nino Ricci stesso, hanno dato un grande contributo all'industria edile a Toronto:

Concilio. What was the role of Italian immigrants in the building industry in the Toronto area?

Ricci. I can't really answer it with authority. I do know that in the early 1900s, fire destroyed many of the wooden structures in Toronto and many Italian labourers were brought in to help rebuild the city in stone. From that point on, they occupied a very important place in the building trades, gradually displacing the Irish, as well as an important place in the improvement of labour law in Ontario.

Il contributo degli operai edili italiani è ricordato anche da Michael Ondaatje, nel suo romanzo *In the Skin of a Lion* (1987), dedicato alla costruzione del più famoso viadotto che attraversa una delle tante gorge di Toronto, su Bloor Street, in cui uno degli operai porta il nome di Caravaggio, mentre il termine "bitumatori" viene scritto in italiano nel testo. Alla domanda se la costruzione di ponti può simboleggiare l'avanzata della modernità a Toronto, Nino Ricci ha risposto: "We don't have a great number of bridges, and the major one we do have, the Bloor Street Viaduct, is more symbolic of the era in which it was built — the 20s — than of the modern."

Il quadrilatero in cui è ambientato il terzo romanzo della trilogia è delimitato dalle intersezioni di Bloor, Yonge, College e Spadina. Qui, l'appartamento d'angolo di Victor, tra Huron e College, diviene una trappola calamitosa, in cui Rita fa ritorno ripetutamente fino a quando non si compie la trasgressione dell'atavica interdizione al tabù dell'incesto, e fratello e sorella, orfani di entrambi i mondi — a Rita è morto anche il padre adottivo, — si ritrovano a poter contare solo l'una sull'altro, in un attimo di buio accecante, "like falling onto a kind of darkness" (WSHG, 70). Se la psicoanalisi insegna che "la prima esperienza dell'oggetto sessuale da parte del bambino è incestuosa, s'indirizza su oggetti proibiti, la madre e la sorella."

Secondo Jung l'incesto è originato dalla paura del nuovo e dalla chiusura nel cosiddetto familiare [...] l'incesto esprimerebbe il fatto di essere immersi verso un luogo originario, in conseguenza del crollo della nostra individualità di fronte all'urto con qualcosa che, per l'individualità stessa, è assolutamente estraneo e irrappresentabile. [...] A questo riguardo Jung considera il 'desiderio di incesto' e la stessa

fissazione psicoanalitica di 'fissazione alla madre' come sentimenti di 'nostalgia regressiva' ovvero come espressioni di ritorno delle nostre conoscenze ai loro 'fondamenti primordiali' (Pieri 1998, 325).

Nel caso di Victor si ha una regressione nevrotica non tanto all'infantilismo psichico di cui si parla in psicoanalisi, quanto al bisogno di ritrovare un'idea di famiglia, ora che una famiglia non l'ha più, né in Italia, né in Canada; al desiderio di restituire protezione alla creatura alla quale in passato l'aveva negata — Victor non era riuscito a difendere Rita dalla violenza del padre, non aveva potuto impedire la sua adozione e il suo allontanamento — in un nido che questa volta è "proprio". Allo stesso tempo Victor cerca di carpire una scintilla di quella felicità che provava da bambino accanto alla madre, cui Rita tanto somiglia, chiudendo fuori il mondo nuovo e ostile della solitudine di Toronto e dell'essere adulti (Tuzi 2016b, 135, Zuccherò 2016, 67-68). Tuttavia, l'incesto, questa forma di amore estremo, rimane un mistero insondabile, tanto per il protagonista del romanzo, quanto per il lettore. Il comprensibile senso di colpa che conseguirà all'atto proibito fa percepire a Vittorio la sua casa come il centro di una ragnatela, i cui filamenti sono composti dalle strade di Toronto:

the endless network of things stretching away from me and which I formed the meaningless centre of, the streets leading to highways, the highways to other cities, on and on to take in the whole wearing edifice of the world. (WSHG, 75)

La città di Toronto, a sua volta, in questo terzo romanzo si trasforma in un labirinto di strade che s'intersecano, di angoli retti, dietro i quali Victor vede scomparire "le sue prede". La prima volta si tratta di John, il misterioso tedesco dagli occhi azzurri che sempre più spesso accompagna la sorella, e che Victor segue da Spadina, fino a St. George, e poi svoltando, sino a Young Street:

It was one of the seedier stretches of Yonge Street, mainly discount stores and porn shops, army surplus, the occasional head shop or bar. When I'd first come to Toronto several years before, the long central artery Yonge Street formed had seemed the essence of what the city was [...] But now whenever I crossed it, it felt like some ravine that the city's detritus collected in [...] So, he lived here, then, in one of the second-storey flats that rose up above the shops. (WSHG, 110)

Quegli edifici a due piani, con negozi al pian terreno e abitazioni al piano superiore costituiscono l'anima ottocentesca di Toronto, come ricorda il poeta irlandese Barry Callaghan:

Yonge Street, which is the dominant street in Toronto, dominant because it was deliberately laid out to be the longest street in North America, a street that began at the Lake, went straight North, in a straight line, unbending, unyielding and, as far as any knew, it went right to North Pole. [...] So, if you look at the original buildings along

Yonge Street, none is any higher than two and a half storeys. They were and are all of the same nature: a shop on the ground floor, the people who owned the shop lived on the second floor, and they had a half floor on the third, which they rented to get extra money. (1999, 110)

La seconda volta si tratta di Rita, seguita sempre dal fratello tra College e Spadina, poi, in direzione sud, svoltando prima in Baldwin Street e poi in Kensington Street, e ritorno (WSHG, 120-121). Ma nella Toronto che sempre più somiglia a una disumana ragnatela o a un labirinto, Victor ritrova l'umanità di una processione che rappresenta le tappe della Via Crucis — proprio quando lui si trova ad affrontare il suo Calvario individuale — in piena Little Italy, mentre la sua memoria involontaria torna alle feste paesane di quando era bambino in Italia. Questa volta è lo stesso Victor ad essere assimilabile alla figura di un martire, tanto che i tre romanzi composti da 33 capitoli alludono probabilmente agli anni di Cristo, di cui si celebra la ricorrenza della morte proprio il venerdì santo. I 33 capitoli potrebbero anche alludere ai XXXIII Canti che compongono le tre Cantiche della *Divina Commedia*. Nonostante l'inferno dantesco abbia un Canto in più, quale introduzione, comincia proprio il Venerdì Santo, momento in cui anche Victor si sente più smarrito, e come spesso accade a Dante nella sua opera, addirittura sviene. Anche il viaggio di Victor in fondo è caratterizzato dalla costante ricerca della luce, dopo essersi smarrito in una selva oscura: dall'inferno, la cacciata dal paradiso materno di Valle del Sole, al purgatorio, la permanenza nella casa di vetro (Hogan 2016, 36), la serra paterna, al paradiso, la liberazione dalle fantasie infantili e dal passato. Tuttavia, nei tre romanzi, i vari luoghi visitati da Vittorio/Victor hanno una connotazione ambigua, infernale/purgatoriale e paradisiaca insieme.

Ben presto, però, Victor tornerà in Italia, dove spera di incontrare Rita, partita per l'Europa con il suo nuovo accompagnatore. — “The trilogy developed through a series of recurrent themes: the departure for Canada in *Lives of the Saints*, the settlement in Canada in *In A Glass House*, and the return to the old peasant hometown in *Where She Has Gone*.” (Anselmi 2016, 49). — Sarà nuovamente un autobus ad introdurre Victor a Roma:

The bus into Rome followed an expressway through rolling countryside and then threaded its way through the city's outskirts toward the centre, past warehouses and factories, highrise apartment blocks, older low-rises in stucco with iron gates that gave fleeting glimpses into plant-green courtyards. Finally we passed through the walls: it was as if we'd burrowed through the concentric rings of a tree to the ancient core. Great places and churches loomed up; ruins [...] As we rounded the curve of a wide, car-choked avenue, the Colosseum suddenly reared up to one side like an apparition. (WSHG, 166)

Il ritorno di Victor in Italia, a Roma, nella terra materna, si compie attraverso questo simbolico abbraccio tra linee curve e sinuose (“concentric rings; round curves”) rispetto alla piatta griglia labirintica delle città nordamericane, come sottolinea Nino Ricci:

Concilio. How does the grid model affect the life in Toronto?

Ricci. I think the grid model gives the North American cities a very different feel from European ones. European cities feel much more organic, as if their streets reflect the natural evolution of a town or city over time, full of human idiosyncrasy and imperfection. North American cities feel very imposed and artificial, lacking in that human element and in that sense of history. It becomes harder to have a sense of neighbourhood—hence people flee to the suburbs, where they recreate the winding streets of Europe in many cases. Nonetheless, in Toronto, at least, in the past 20 years or so, there has been a return to centre, and a growing sense of neighbourhood.

Ancora una volta le antiche e care strade tortuose (“winding streets”) vengono contrapposte a quelle ortogonali del Canada. Ma, in Italia, altrettanto tortuose delle strade sono le vie della memoria. Ritornato a Valle del Sole, dove spera di scoprire la verità sul padre di Rita, Victor deve ammettere che o la sua memoria lo tradisce, o le storie che gli raccontavano da bambino non erano vere, poiché i suoi ricordi non collimano con quelli dei paesani. Lui, per primo, oppure gli altri, hanno dimenticato.

La verità è ormai irraggiungibile, la memoria fallibile. Il viaggio al paese natale, alla ricerca delle proprie radici, non aiuta a ricostruire quell'identità percepita come labile e vulnerabile. Alla fine del suo viaggio, Victor comprende che non si è altro che la somma delle proprie memorie, dei ricordi, sbiaditi, ritoccati, o consolatori che nulla hanno a che vedere con la verità (Anselmi 2016, 51). Così si conclude il suo viaggio (Iacobucci 2001), non proprio circolare, perché dall'Italia Victor non ritorna in Canada ma dopo un tentativo di suicidio fallito, lo ritroviamo in un'isola vicino alle coste del Kenya, a scrivere una lettera aperta alla sorella, una storia o una favola che è la storia di due orfani in viaggio verso il Nuovo Mondo.

Opere citate

- Anselmi, William. “The Theme of Cultural Displacement in the Novel, *Where She Has Gone*.” Marino Tuzi, ed. *Nino Ricci. Essays on His Works*. Toronto: Guernica, 2016, 49-66.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- Callaghan, Barry. “Little Belfast Becomes Boom Town”. I.M. Zoppi, ed. *Routes of the Roots. Geography and Literature in the English Speaking Countries*. Rome: Bulzoni, 1999, 105-110.
- Ciccoritti, Jerry. *La terra del ritorno*. Italia-Canada: RTL, CTV Network, Capri Films, 2004.
- Concilio, Carmen. “Città postcoloniali o città postmoderne? Toronto, Bombay (Mumbai), Johannesburg fra memoria e oblio”. Valeria Gianolio (a cura di). *Le tradizioni del moderno: Memoria e oblio*. Torino: Tirrenia Stampatori, 2002.
- Concilio, Carmen. *Nino Ricci. Roots and Frontiers / Radici e frontiere*. Traduz., cura e note C. Concilio. Torino: Tirrenia, 2003.

- Dvorak, Marta. "Nino Ricci's *Lives of the Saints*: Walking Down Both Sides of the Street at the Same Time." *Commonwealth Essays and Studies* 17.1 (Autumn 1994), 58-66.
- Egoyan, Atom. *The Sweet Hereafter*. Canada: Alliance Production, 1997. Film.
- Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade*. New York: Harper Collins, 1987. Traduz. it. V. Mingiardi, *Il calice e la spada*. Parma: Pratiche, 1996.
- Gimbutas, Marija. "The First Wave of Eurasian Steppe Pastoralists into Copper Age Europe." *The Journal of Indo-European Studies* 5 (Winter 1977), 277-339.
- Hogan, Lise. "Modernity and the Problem of Cultural Identity: A Critical Analysis of *In A Glass House*." M. Tuzi, ed. *Nino Ricci. Essays on His Works*. Toronto: Guernica, 2016, 33-47.
- Iacobucci, Gabriella. "Il viaggio di Nino Ricci". G. Dotoli (a cura di). *Il Canada tra modernità e tradizione*. Bari: Schena, 2001, 101-108.
- Kerényi, Károli. J. Hillman. *Oedipus Variations*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1991. Traduz. it. di T. Cavallo, *Variazioni su Edipo*. Milano: Cortina, 1992.
- Lingiardi, Vittorio. *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Ondaatje, Michael. *In the Skin of a Lion*. Toronto: McClelland & Stewart, 1987.
- Pieri, Paolo Francesco (a cura di). *Dizionario Junghiano*. Torino: Boringhieri, 1998.
- Proust, Marcel. *Dalla parte di Swann*. Milano: Rizzoli, 2006.
- Ricci, Nino. *Lives of the Saints*. Dunvegan: Cormorant Books, 1990.
- Ricci, Nino. *In A Glass House*. Toronto: McClelland & Stewart, 1993.
- Ricci, Nino. *Where She Has Gone*. New York: Picador, 1997.
- Rimmer, M. "Nino Ricci: A Big Canvas. Interview." *Studies in Canadian Literature* 18.3, (1993): 168-184.
- Tuzi, Marino. "Disjunction, Paradox, and the Deromanticization of the Old World in *Lives of the Saints*." Marino Tuzi, ed. *Nino Ricci. Essays on His Works*. Toronto: Guernica, 2016a, 1-31.
- Tuzi, Marino. "Subjectivity, Ideology, and Culture in the Fictional Trilogy of Nino Ricci." Marino Tuzi, ed. *Nino Ricci. Essays on His Works*. Toronto: Guernica, 2016b, 113-156.
- Zuccherò, Jim. "Postcolonialism and Shifting Notions of Exile in Nino Ricci's Fictional Trilogy." Marino Tuzi, ed. *Nino Ricci. Essays on His Works*. Toronto: Guernica, 2016, 67-92.