



IDENTITÀ ITALIANA E CIVILTÀ GLOBALE ALL'INIZIO DEL VENTUNESIMO SECOLO

Meticcianti, relazioni, attraversamenti
– rapporti con la modernità

Budapest 29 – 30 settembre 2011
a cura di Ilona Fried

MATTEO BRERA, ELENA CERVELLATI, DONATELLA CHERUBINI,
SIMONA CIGLIANA, SILVIA CONTARINI, ELEONORA CONTI,
LÁSZLÓ CSORBA, MARCO DE MARINIS, ILONA FRIED, ADALGISA
GIORGIO, GERARDO GUCCINI, MONICA JANSEN, NATHALIE MARCHAIS,
SILVIA MEI, CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI, FEDERICO PELLIZZI,
LAURA RORATO, GIAMPAOLO SALVI, CAROLINE SAVI, TERESA SOLIS,
GIOVANNA TOMASELLO E CLAUDIO VICENTINI

IDENTITÀ ITALIANA E CIVILTÀ GLOBALE ALL'INIZIO DEL VENTUNESIMO SECOLO

METICCIATI, RELAZIONI, ATTRAVERSAMENTI
RAPPORTI CON LA MODERNITÀ

*Convegno organizzato dall'Istituto di Italianistica della Facoltà di Lettere
dell'Università Eötvös Loránd, in collaborazione con l'Istituto Italiano
di Cultura di Budapest e con il Comitato di Budapest
della Società Dante Alighieri*

a cura di Ilona Fried

Ponte Alapítvány, Budapest
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar,
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest

2012

A cura di Ilona Fried
Copertina e realizzazione grafica: Borbála Kováts

ISBN 978-963-08-3061-4
Il volume è stato stampato nella tipografia
GMN Repro, Budapest
© Copyright 2011

PREMESSA

Con il convegno *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo. Meticcianti, relazioni, attraversamenti – rapporti con la modernità* si è tenuto a Budapest l'ottavo (o addirittura il nono se prendiamo in considerazione anche il nostro primo convegno, sotto l'egida dal Dipartimento d'Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs del 1992 dove allora avevo la cattedra) incontro internazionale tra specialisti di vari settori dell'italianistica. L'iniziativa è stata curata dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest. Studiosi di grande prestigio provenienti da vari paesi, come Italia, Francia, Gran Bretagna, Olanda – oltre all'Ungheria –, hanno ancora una volta proseguito e arricchito con aspetti nuovi il dialogo iniziato ormai quasi vent'anni fa.

In occasione del 150° anniversario dell'unità d'Italia, sono stati approfonditi temi di carattere storico e contemporaneo. In particolare, le trasformazioni dell'identità culturale italiana e i suoi rapporti con il mondo globalizzato sono stati trattati attraverso contributi di taglio molteplice: storiografico, giornalistico, teatralogico, economico e, naturalmente, linguistico/letterario, con una significativa indagine sulla funzione degli scrittori settentrionali nella formazione dell'italiano letterario moderno. Sono stati studiati, nei loro rapporti con i vari aspetti della cultura italiana, anche periodi difficili del recente passato: periodi dapprima dominati dalla cultura totalitaria del regime fascista, poi contraddistinti dalla violenza degli anni di piombo. L'Italia contemporanea, come è stato rilevato da diverse angolazioni, appare invece soprattutto impegnata dalle nuove sfide poste dalla globalizzazione. L'Italia, paese di emigranti fino al secondo dopoguerra inoltrato, è diventata di recente la meta di un'immigrazione rapida e intensa, che ha messo in crisi l'idea stessa d'identità nazionale, portandola a riformularsi, fra mille difficoltà e non senza vive resistenze, in senso

multietnico e multiculturale. L'immigrazione, l'emarginazione, l'accoglienza o il rifiuto sono temi affrontati, oltre che dalla società stessa e soprattutto dalla scuola, anche dalla letteratura, dove i nuovi venuti figurano in quanto oggetti o soggetti della scrittura. Negli interventi riguardanti lo spettacolo, si sono sottolineate le dinamiche performative e organizzative del Nuovo Teatro italiano, e le dimensioni trasversali alla danza contemporanea e a quella ottocentesca.

Gli Atti del Convegno dimostrano come la formazione di una società globalizzata alla ricerca delle proprie specificità non interessi soltanto le trasformazioni sociali e tecnologiche, ma si connetta in vario modo, attuando esperienze non meno significative perché sperimentali, specialistiche o di nicchia, con la cultura, con la letteratura, con il teatro e con le risorse espresse dall'insieme delle discipline umanistiche.

Nel momento della pubblicazione vorrei ringraziare tutti gli studiosi intervenuti che hanno anche offerto i loro saggi per la pubblicazione: Matteo Brera della University of Edinburgh, Elena Cervellati dell'Università degli Studi di Bologna, DAMS, Simona Cigliana dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Silvia Contarini dell'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Eleonora Conti dell'Università degli Studi di Bologna, Donatella Cherubini dell'Università degli Studi di Siena, László Csorba Museo Nazionale, Budapest, Marco De Marinis dell'Università degli Studi di Bologna, DAMS, Adalgisa Giorgio della Bath University, Gerardo Guccini dell'Università degli Studi di Bologna, DAMS, Monica Jansen dell'Università di Utrecht, Nathalie Marchais dell'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Carla Meneguzzi Rostagni dell'Università degli Studi di Padova, Silvia Mei dell'Università di Pisa, Federico Pellizzi dell'Università di Bologna, Laura Rorato della University of Bangor, Galles, Giampaolo Salvi dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, Caroline Savi dell'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Teresa Solis dell'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Giovanna Tomasello dell'Università di Napoli "L'Orientale", Claudio Vicentini dell'Università di Napoli "L'Orientale", i colleghi e le dottorande del nostro Dipartimento, in particolare il Direttore Giampaolo Salvi per la gentile collaborazione e prima di tutto, l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria che, grazie al Direttore, Salvatore Ettore, ha ospitato il convegno. Un ringraziamento particolare va a Fulvia Airoidi Namer e a Teresa Solis per il loro aiuto nella revisione di alcuni testi.

Nel concludere i preparativi per l'edizione mi auguro di poter continuare come lo facciamo ormai da quasi vent'anni, a organizzare

i nostri periodici incontri. Vorremmo, inoltre, ampliare i nostri dibattiti offrendo questi atti anche su internet, nella rivista online "Italogramma" <http://italogramma.elte.hu> per colleghi, studenti, persone che s'interessano agli argomenti trattati ma non possono procurarsi i nostri volumi. Per concludere, insisto nell'augurio espresso poc'anzi che le peculiarità delle nostre discipline insieme alle nuove sfide, all'aprirsi di nuovi campi di ricerca ci permettano di organizzare nuovi incontri, e di comparare ancora una volta le convergenze e le divergenze delle nostre ricerche.

Ilona Fried

Donatella Cherubini

IL RISORGIMENTO ITALIANO E LA NASCITA DI UNA OPINIONE PUBBLICA NAZIONALE

La libera stampa è il “mezzo principale di civiltà e di progresso di un popolo” e senza di essa “le società moderne, qualunque fossero i loro ordinamenti, riamarrebbero *stazionarie*, e anzi *indietreggerebbero*”.

Questa affermazione di Cavour consente di sottolineare alcuni aspetti cruciali nella storia del Risorgimento italiano, una storia tanto evocata ma anche *condannata* nel 150° dell’Unità d’Italia. In verità, alla medesima affermazione è ricorso anche Valerio Castronovo nella prefazione alla ristampa del volume di Franco Della Peruta sul *Giornalismo italiano nel Risorgimento*.¹

Non è un caso che si sia ristampato un volume uscito nel 1979.² Infatti in questi ultimi anni, da un lato sono soprattutto fiorite le discussioni – in sede pubblicistica, storiografica e politica – sulla consistenza del nostro sentimento nazionale; sulla effettiva presenza di una salda coscienza *italiana* all’avvento del Regno d’Italia; sull’esistenza di un *comune sentire* tra gli italiani di allora, e perciò tra quelli di oggi.³ D’altro lato,

¹ Cfr. V. Castronovo, *Prefazione*, in F. Della Peruta, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all’Unità*, F. Angeli, Milano 2011, p. 11.

² F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all’Unità*, in *La stampa italiana del Risorgimento*, in *Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Vol. II, Laterza, Roma-Bari 1979. Cfr. inoltre *Giornalismo del Risorgimento*, Introduzione di G. Spadolini, Loescher, Torino 1961.

³ Per le diverse analisi e motivazioni di questo fenomeno tra la metà degli anni ’90 e il 2011, cfr. E. Galli della Loggia, *La morte della patria: la crisi dell’idea di nazione*

nel 2011 sono numerose le iniziative di divulgazione, con la diffusa e sentita partecipazione della cittadinanza nelle varie parti del Paese, che di fatto sembra smentire gli interrogativi di stampo *antirisorgimentale*.

Nella recente produzione non mancano tuttavia approfondite riletture storiografiche del Risorgimento. Basti ricordare il ricco e articolato volume degli *Annali* Einaudi a cura di Paul Ginsborg e Alberto Mario Banti – in parte collegato al filone di analisi sul '48 quale grande momento di partecipazione collettiva alla vita pubblica –, così come le altre pubblicazioni dello stesso Banti.⁴ Quest'ultimo si è infine soffermato sulla continuità dei pilastri simbolici che avrebbero accompagnato la rappresentazione della nazione dal Risorgimento al fascismo, al di là dei diversi valori civili e politici che caratterizzarono i due periodi.⁵

tra Resistenza, antifascismo e Repubblica, Laterza, Roma-Bari 1998; E. Gentile, *Italiani senza padri: intervista sul Risorgimento*, a cura di S. Fiori, Laterza, Roma-Bari 2011. Sulla saggistica revisionista "antirisorgimentale" di ispirazione "meridionalista" cfr. P. Aprile, *Terroni: tutto quello che è stato fatto perché gli Italiani del Sud diventassero meridionali*, Milano, Piemme, 2010; cfr. inoltre G.B. Guerri, *Il sangue del Sud: antistoria del Risorgimento e del brigantaggio*, Mondadori, Milano 2010; G. Di Fiore, *Gli ultimi giorni di Gaeta: l'assedio che condannò l'Italia all'unità*, Rizzoli, Milano 2010. Per precedenti interventi riguardo a questo tema, cfr. C. Alianello, *La conquista del Sud*, Rusconi, Milano 1972; R. Martucci, *L'invenzione dell'Italia unita: 1855–1964*, Sansoni, Milano 1999; F. Izzo, *I lager dei Savoia, storia infame del Risorgimento nei campi di concentramento per meridionali*, Controcorrente, Napoli 1999; L. Del Boca, *Maledetti Savoia*, Piemme, Casale Monferrato 2001. Sulla saggistica "antirisorgimentale" di ispirazione cattolico-intransigente, cfr. G. Formigoni, *L'Italia dei cattolici: fede e nazione dal Risorgimento alla Repubblica*, Il Mulino, Bologna 1998 ; Id., *L'Italia dei cattolici: dal Risorgimento a oggi*, Il Mulino, Bologna 2010; G. Biffi, *Risorgimento, stato laico e identità nazionale*, Piemme, Casale Monferrato 1999; A. Pellicciari, *Risorgimento da riscrivere: liberali e massoni contro la Chiesa*, Ares, Milano 1999; Ead., *L'altro Risorgimento: una guerra di religione dimenticata*, Piemme, Casale Monferrato 2000; M. Viglione, *Libera Chiesa in libero Stato?: il Risorgimento e i cattolici: uno scontro epocale*, Città nuova, Roma, 2005; Id., *1861. Le due Italie: identità nazionale, unificazione, guerra civile*, Ares, Milano 2011.

⁴ Cfr. *Storia d'Italia, Annali 22, Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007; cfr. A.M. Banti, *Il Risorgimento italiano*, Laterza, Roma-Bari 2010; Id., *La Nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2011; Id. (a cura di), *Nel nome dell'Italia: il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Laterza, Roma-Bari 2011 [3a ediz.]. Cfr. inoltre S. Soldani, *Il lungo quarantotto degli italiani*, in *Il movimento nazionale e il 1848*, Teti, Milano 1986; M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Milano, 1994 [Bologna, 2004].

⁵ A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Senza cadere nella oleografia celebrativa, interessa qui sottolineare come il nostro Risorgimento si inserisca nel *generale* contesto culturale e politico *europeo* di metà Ottocento. Un contesto ribadito da Lucio Villari e ben presente negli studi e nelle riflessioni di grandi storici del passato, da Franco Venturi a Alessandro Galante Garrone – ai quali si sono ispirate alcune ricerche di nuovi studiosi italiani e stranieri.⁶

Con il Risorgimento si affermarono i valori di indipendenza, libertà, partecipazione politica e civile. Si trattò di un fenomeno principalmente elitario, ma non mancò una diffusa adesione popolare.

Questo resta un punto fermo nella storia italiana e europea, anche se dopo la fiammata del '48 la realizzazione dell'Unità d'Italia doveva raggiungersi attraverso scelte diplomatiche e militari – e *istituzionali* – che a più riprese procurarono polemiche, divisioni, o almeno temporanei compromessi. È vero inoltre che la dialettica politica sperimentata nel Risorgimento (*monarchico-liberal-moderati e democratico-repubblicani-mazziniani*) ebbe vita breve nella dialettica *parlamentare* del Regno d'Italia, schiacciata dal trasformismo. Così come la scelta accentratrice dalla nuova classe dirigente sacrificò le aspirazioni ad una unità che salvaguardasse le differenze interne al Paese, alimentando perciò la *questione meridionale*. È vero infine che al grande entusiasmo per le iniziative di Pio IX nel '47-'48, doveva seguire quella *questione romana* che pesò sui cattolici italiani fino all'età giolittiana.

Sono questi solo alcuni dei temi con cui gli intellettuali e gli storici hanno nel tempo analizzato anche i limiti e gli errori del Risorgimento, in risposta all'epopea sabauda-garibaldina di crociana memoria.⁷ Alle “minoranze consapevoli ed attive” del Risorgimento, secondo Gaetano Salvemini mancò una più concreta influenza di Carlo Cattaneo mentre la legittimità del nuovo Stato italiano era diven-

⁶ Cfr. L. Villari, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Laterza, Roma-Bari, 2009. Per i riferimenti alla “elaborazione di un'interpretazione in chiave cosmopolita ed europea del Risorgimento” da parte di F. Venturi, A. Galante Garrone e S. Mastellone, ma anche per l'ampia bibliografia internazionale di studi sul Risorgimento italiano, cfr. M. Isabella, *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 4 e p. 9. Cfr. inoltre L. Riall, *Il Risorgimento: storia e interpretazioni*, Donzelli, Roma 2001.

⁷ Cfr. C. Bonanno, *I problemi del Risorgimento nei consensi e nei dissensi dei protagonisti e degli storici, 1789–1919*, Liviana, Padova 1961.

tava progressivamente un simbolico “atto di fede”.⁸ Gioacchino Volpe (prima della propria svolta nazionalista e fascista) intendeva superare l’idea del Risorgimento come “mero patriottismo”; il Risorgimento “*senza eroi*” di Piero Gobetti fu anch’esso influenzato dal regionalismo “realista” di Cattaneo; Nello Rosselli si ispirò ai perdenti e ai critici del Risorgimento: Mazzini, Pisacane e il suo maestro Salvemini; Alfredo Oriani impostò lo studio del Risorgimento sui moduli nazionalisti, il fascismo ne manipolò valori e ideali; Antonio Gramsci stigmatizzò la rivoluzione *mancata*; Alfredo Omodeo rivendicò le istanze etiche risorgimentali. Nell’Italia repubblicana Luigi Salvatorelli ribadiva il pensiero e l’azione del Risorgimento, finché si delineò la storiografia del secondo dopoguerra, con Venturi, Galante Garrone, Della Peruta ecc., ma anche con la rivisitazione del Risorgimento in seno alla complessiva storia d’Italia da parte delle diverse correnti politico-storiografiche.⁹

Nelle “scuole” sulle *interpretazioni del Risorgimento* ha inoltre un peso centrale la storiografia inglese, fin dal rigoroso studio di H. Bolton King sull’economia ma anche sul ruolo degli intellettuali nel processo di unificazione italiana.¹⁰ Si tratta cioè di analisi e tesi che hanno segnato la cultura e la storiografia nel passaggio dal positivismo all’idealismo, dalle ascendenze liberali a quelle nazionaliste e fasciste, dalle influenze del liberal-socialismo e del marxismo alla “deologizzazione del Risorgimento”. Le interpretazioni del Risorgimento hanno inizialmente consentito di superare sia la rappresentazione celebrativa del Regno d’Italia, fornita fino al fascismo dalle classi dirigenti post-unitarie – che quindi così celebravano anche sé stesse –, sia la “storiografia epica” di stampo carducciano.¹¹ D’altro lato, seppur per lo più strettamente col-

⁸ Cfr. G. Salvemini, *Scritti sul Risorgimento*, a cura di P. Pieri e C. Pischredda, in *Opere*, Vol. II, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 432 e ss.

⁹ Cfr. W. Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento: lezioni di storia della storiografia*; prefazione di E. Sestan; aggiornamento bibliografico di R. Romeo, Einaudi, Torino 1962; F. Fonzi, *La storiografia sul Risorgimento nel secondo dopoguerra (1945–1965)*, in *Cento anni di storiografia sul Risorgimento italiano*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 2000. Cfr. inoltre per esempio T. Detti, G. Gozzini, E. Ragionieri e *la storiografia del dopoguerra*, F. Angeli, Milano 2001.

¹⁰ Cfr. H. Bolton King, *Storia dell’Unità italiana, ossia storia politica dell’Italia dal 1814 al 1871*, tradotta dall’Inglese da A. Comandini, 2 Voll., Fratelli Treves, Milano 1909–1910 [*A History of Italian Unity*, 2 vols., London 1899].

¹¹ Cfr. *Lecture del Risorgimento italiano, scelte e ordinate da Giosué Carducci (1749–1830)* Ditta N. Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli Tip. Edit., Bologna 1895.

legati alle ascendenze politiche dei loro autori, si tratta pur sempre di contributi nell'ambito di una *ricostruzione critica* della storia del nostro Paese che però non nega il percorso risorgimentale nel suo complesso.

Se una tale ricostruzione critica quindi ha un indubbio valore in sede *appunto* storiografica, non per questo si deve oggi guardare *solo* agli aspetti negativi del periodo risorgimentale e trasportarli strumentalmente in sede politica. Senza il Risorgimento l'Italia sarebbe rimasta ai margini di un grande processo che nel corso dell'800 investiva tutta l'Europa, portando a compimento la realizzazione dello Stato nazionale, e inserendosi nel progresso e nella modernità che si affermavano in tutto il continente.¹² Affinché gli italiani, come gli altri popoli europei, possano *identificarsi con la propria storia* (e anche questo era un auspicio di Cavour),¹³ è perciò oggi necessario e *naturale* che i valori risorgimentali si consolidino e parallelamente si saldino definitivamente con quelli emersi in altri momenti cruciali della nostra storia, innanzitutto la Resistenza da cui è nata la Costituzione repubblicana.

Tra i valori affermati nel Risorgimento, la libertà di stampa si colloca, sia come obiettivo implicito nelle istanze costituzionali e parlamentari, sia come fattore fondamentale nel costituirsi di una opinione pubblica *nazionale*,¹⁴ sia – infine – come diritto acquisito, che fin dal 1848 concorse alla leadership del Regno di Sardegna. In particolare, la stampa periodica avrebbe vissuto due fasi ben definite, con la iniziale spinta propulsiva delle più aperte riviste culturali, seguita dalla vasta diffusione dei quotidiani politici nel '47-'48 in diversi Stati italiani, ben presto però stroncata dalla "seconda Restaurazione" con l'eccezione appunto del Regno di Sardegna.

Del resto i periodici avevano già avuto un importante ruolo nel diffondersi delle idee libertarie, democratiche e giacobine alla fine del '700: basti per tutti pensare a Eleonora Fonseca Pimentel e al suo "Monitore napoletano".¹⁵ Dopo che la Rivoluzione francese aveva af-

¹² Cfr. L. Villari, *Bella e perduta*, op. cit.

¹³ Cfr. E. Gentile, *Italiani senza padri*, op. cit.

¹⁴ Cfr. J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2005 [Bari 1971].

¹⁵ Cfr. G. Spini, *Una testimone della verità: Eleonora de Fonseca Pimentel tra impegno civile e riflessione etico-religiosa*, La città del sole, Napoli 2007.

fermato la “libertà di stampa assoluta o illimitata”, nell’età napoleonica il giornalismo acquisiva più definiti connotati *politici*.¹⁶

I giornali furono cioè manifesta espressione di una nascente opinione pubblica, rispecchiando il variegato mondo delle diverse posizioni politiche – secondo una articolazione che in Europa si era definita con la Rivoluzione francese, e che in Italia avrebbe aperto la strada al formarsi di quei nuclei rispettivamente moderato e democratico, che concorsero al processo risorgimentale e a lungo furono entrambi definiti “liberali”.

Nel susseguirsi di entusiasmi e delusioni per la presenza francese e poi per la vicenda di Napoleone Bonaparte, a partire dal 1796 in Italia si affermavano innanzitutto i valori giacobini, libertari, egalaritari e patriottici, che trovarono sedi e personaggi centrali per la loro diffusione nei giornali, nei giornalisti e negli intellettuali che scrivevano sulle riviste letterarie e scientifiche. Il giornalista illuminista veneto Giuseppe Compagnoni consacrò il tricolore della Repubblica Cispadana come “stendardo universale”. Ugo Foscolo aveva collaborato al rivoluzionario “Monitore italiano”.¹⁷ Se poi attraverso le parole di Jacopo Ortis illustrò la delusione per la cessione di Venezia all’Austria, continuò in seguito a scrivere sui giornali per l’indipendenza dell’Italia ma anche della Grecia. Gioacchino Murat restò un riferimento per i liberali del Risorgimento napoletano, quando fioriranno le sette politiche ma anche i fogli clandestini che ricordavano le istanze indipendentiste del suo proclama di Rimini.¹⁸

Con la Restaurazione, in Italia doveva subito confermarsi il ruolo della Lombardia nell’impegno scientifico, giuridico, letterario – e *perciò giornalistico* –, rispetto agli altri Stati pre-unitari.¹⁹ Un impegno condotto da intellettuali in cui coincidevano la figura *del philosophe, del cosmopolita, del patriota e del giornalista*, quando ancora “incomparabilmente

¹⁶ V. Castronovo, G. Ricuperati, C. Capra, *La stampa italiana dal 500 all’800*, in *Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Vol. I, Laterza, Roma-Bari 1976.

¹⁷ Cfr. M. Isabella, *Risorgimento in esilio*, op. cit. pp. 93 e ss.

¹⁸ Cfr. A. Scirocco, S. de Majo, *Due sovrani francesi a Napoli: Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat*, Giannini, Napoli 2006.

¹⁹ Cfr. A. Galante Garrone, *I giornali della Restaurazione*, in *La stampa italiana del Risorgimento*, op. cit. Cfr. inoltre S. La Salvia, *Giornalismo lombardo: gli Annali universali di statistica (1824–1844)*, ELIA, Roma 1977.

peggiore era la situazione nel Regno sardo”.²⁰ Anche se in verità era stato il piemontese Vittorio Alfieri a parlare per primo del *Risorgimento* italiano, con una patria finalmente “virtuosa, magnanima, libera, e una”.²¹

Come Cesare Beccaria e il nucleo del “Caffè” avevano precocemente indicato la via del progresso, così Silvio Pellico si opponeva apertamente al regime asburgico e Ugo Foscolo denunciava le “leggi inibitrici dei governi”, mentre nasceva il Romanticismo italiano. Come nel passaggio tra età napoleonica e Restaurazione Gian Domenico Romagnosi già aveva prospettato una Costituzione “pensata come patto tra il popolo e il sovrano”, (influenzando anche Alessandro Manzoni e Giuseppe Mazzini),²² così ora continuava ad auspicare l’“incivilimento” di tutta la penisola, guardando al lombardo Beccaria ma anche al campano Gaetano Filangieri.²³ Infine Carlo Cattaneo avrebbe prospettato un’Italia *repubblicana, laica e federale*, ben lontana perciò dal progetto sabauda, con i suoi *confessionali*.²⁴ Ma anche Alfieri allontanandosi dal Piemonte si era sentito “come allargato il respiro”.

Proprio a Cattaneo la vicina Svizzera offrì una sponda di libertà – con i libri e i giornali delle *Edizioni elvetiche di Capolago* – e proprio da lì veniva l’artefice dell’altra grande pagina per la stampa pre-quarantottesca italiana: Giovan Pietro Vieusseux, che a Firenze fondava l’“Antologia”.

Di fatto erede del “Conciliatore”, fino alla chiusura nel 1833 il periodico toscano fu il punto di riferimento degli intellettuali filo-italiani: da Mazzini a Cattaneo a Romagnosi, grazie all’impegno del nucleo inizialmente raccolto intorno a Gino Capponi – e promotore di un più ampio numero di periodici fiorentini.²⁵ Da questo *milieu*

²⁰ Cfr. C. Barbieri, *Il giornalismo dalle origini ai nostri giorni*, Centro di documentazione giornalistica, Roma 1982; V. Castronovo, *Prefazione*, op. cit.

²¹ Per una analisi del richiamo alfieriano ad una “rivoluzione morale” dell’Italia e ad un Risorgimento come “processo spirituale”, cfr. L. Salvatorelli, *Pensiero e azione del Risorgimento*, Einaudi, Torino 1963 [1a ediz. Torino 1943], pp. 50 e ss.

²² L. Villari, *Bella e perduta*, op. cit. p. 51.

²³ Cfr. F. Colao, *Avvocati del Risorgimento nella Toscana della Restaurazione*, Il Mulino, Bologna 2006.

²⁴ Per un suggestivo quadro dell’evoluzione del pensiero politico di Cattaneo in parallelo con quello di Mazzini, cfr. M. Thom, *Europa, libertà e nazioni: Cattaneo e Mazzini nel Risorgimento*, in *Storia d’Italia, Annali 22, Il Risorgimento*, op. cit. pp. 331 e ss.

²⁵ C. Rotondi, *La stampa periodica toscana dal 1815 al 1847*, in *Atti del II Convegno nazionale di storia del giornalismo, Trieste, 18-20 ottobre 1963*, Trieste 1966.

emersero i futuri leader del giornalismo, e quindi del Risorgimento, nel Granducato dei Lorena: Bettino Ricasoli, Vincenzo Salvagnoli e Raffaello Lambruschini.²⁶

Per i moderati toscani il passaggio all'Unità fu comunque particolarmente dibattuto. In primo luogo perché implicava il superamento della tradizione illuminista e *illuminata* locale, che con Pietro Leopoldo aveva visto un alto impegno culturale e legislativo, non solo per la precoce abolizione della pena di morte, ma anche per lo sviluppo proprio dell'editoria e del giornalismo.²⁷ Intanto cominciava a comparire un giornalismo di ascendenza democratica: l'"Indicatore livornese" di Francesco Domenico Guerrazzi si allineò con quello "genovese", su cui scrisse Giuseppe Mazzini e ben presto chiuso dal governo sardo.

Mentre nel resto dell'Italia il ruolo dei periodici era ancora limitato, nel Paese esplose la nuova ondata cospirativa, sulla scia degli avvenimenti francesi dopo la Rivoluzione del luglio 1830. Allora si svilupparono "echi di rivoluzioni europee" (animati dagli stessi francesi, dai belgi, dai polacchi) e "sensazioni di imminenti rivolgimenti" (confermate dai moti nelle Legazioni pontificie).²⁸

La ripresa politica della Carboneria; l'emergere dell'impegno politico – e quindi ancora una volta *giornalistico* – di Giuseppe Mazzini; la nascita della *Giovine Italia* e la diffusione clandestina del suo giornale, resero complessivamente più pesante la censura: a Milano come nella Toscana di Leopoldo II, dove chiudevano l'"Antologia" e l'"Indicatore".

Da qui alla nuova e ben più vasta fiammata del '47-'48, il ruolo della stampa clandestina sarà centrale per la causa italiana, talvolta diffondendosi anche sul piano popolare – come a Livorno e Venezia –, quale fattore propulsore per la opinione pubblica nazionale.²⁹

²⁶ Cfr. G. Ponso, *Le origini della libertà di stampa in Italia (1846–1852)*, Giuffrè, Milano 1982.

²⁷ Cfr. D. Cherubini, *Giornalismo e Università*, in *Insieme sotto il tricolore. Studenti e professori in battaglia. L'Università di Siena nel Risorgimento*, a cura di D. Cherubini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

²⁸ F. Bertini, *Risorgimento e paese reale. Riforme e rivoluzione a Livorno e in Toscana (1830–1849)*, Le Monnier, Firenze 2003, pp. 16-18. La citazione è già stata riportata in D. Cherubini, *Giornalismo e Università*, op. cit.

²⁹ G. Ponso, *Le origini della libertà di stampa in Italia*, op. cit.; D. Orta, *Le piazze d'Italia, 1846–1849*, Comitato di Torino dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 2008; S. La Salvia, *Le correnti democratiche nella rivoluzione a Venezia*, in

Inoltre gli anni '30 portarono novità anche nel vero e proprio giornalismo, a Napoli e in Sicilia, e finalmente nel Regno di Sardegna: a Torino, è lo stesso sovrano Carlo Alberto a favorire una novità. L'ufficiosa "Gazzetta piemontese" diventa da trisettimanale quotidiano: anche se sulla politica interna non presenta cambiamenti, risulta comunque più aperta alla scienza, all'arte, alla musica.³⁰

Si trattava di una scelta significativa, mentre sul piano europeo si diffondeva quel Romanticismo che dava sacralità all'ideale di nazione e di patria, instaurando così un rapporto nuovo e diretto tra l'artista e il popolo a cui intendeva rivolgersi.³¹ In Italia l'opinione pubblica nazionale era animata da un impegno letterario che vide il romanziere-politico Massimo D'Azeglio delineare i caratteri del Romanticismo, trovando i massimi esponenti in Alessandro Manzoni (e il suo rapporto familiare con D'Azeglio pesò sotto molteplici punti di vista), Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi. Ma anche Vincenzo Gioberti, Cesare Balbo, Carlo Cattaneo e Giuseppe Mazzini negli anni '30 e '40 testimoniano come "la storia e la critica letteraria hanno le premesse di una rilettura, per così dire, militante della storia d'Italia e dell'Europa fatta nel tempo della Restaurazione. E non soltanto della storia politica; anzi, la storia e la critica letteraria [...] furono strutture portanti di una visione strettamente politica del Risorgimento, cioè anzitutto dell'indipendenza dell'Italia".³²

È ben noto come anche la musica, insieme alla letteratura, la poesia ed altre manifestazioni artistiche, sia stata una componente fondamentale del Risorgimento, che Giuseppe Mazzini individuava dichiaratamente in uno scritto del 1836. Nel campo musicale doveva spiccare il ruolo del melodramma – anche per il significato artistico complessivo di questo genere nell'800 (dalle opere di Giuseppe Verdi, ai *Puritani* di Vincenzo Bellini) – concorrendo così al consolidarsi delle aspirazioni indipendentiste italiane.³³

1848-49. *Costituenti e Costituzioni: Daniele Manin e la Repubblica di Venezia*, a cura di P.L. Ballini, Istituto veneto di lettere, scienze e arti, Venezia 2002.

³⁰ Cfr. *La gazzetta piemontese*, n. 1 (2 ago. 1814), n. 2 (3 gen. 1860); *La gazzetta piemontese*, a. 1, n. 1 (9 Feb. 1867), a. 28, n. 354; *La stampa: gazzetta piemontese*, a. 29, n. 1 (1/2 gen. 1895).

³¹ R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Vallardi, Milano 1948.

³² L. Villari, *Bella e perduta*, op. cit. pp. 51 e ss.

³³ Cfr. C. Sorba, *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna 2001.

Tornando al giornalismo piemontese, negli anni '30 la vera novità di Torino è rappresentata da Giuseppe Pomba, il tipografo-editore che darà vita a diversi periodici – mostrandosi *moderno* sul piano tecnico e *liberale* nei contenuti.³⁴ Da segnalare, infine, ancora due periodici di Milano: la “Rivista europea”, fondata dal critico letterario Carlo Tenca, mazziniano e vicino a Cattaneo; il “Politecnico”, “Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e cultura sociale”, con intenti civili e ancora una volta di modernizzazione.³⁵

Un decisivo punto di svolta fu segnato dalle novità *legislative* che tra il '47 e il '48 investirono gli Stati italiani, *in parallelo con la mobilitazione di tante piazze*.³⁶ Dopo decenni di gazzette e giornali “ufficiali” tornavano a comparire i periodici politici e i quotidiani già emersi nel periodo francese; si sarebbe così progressivamente consolidato il panorama di una stampa peridiosa di stampo moderato oppure democratico.

Se una temporanea apertura *costituzionale* si ebbe anche nel Regno delle Due Sicilie, la possibilità di un *allentamento della censura* diventò nevralgica nello Stato della Chiesa – fino all'Editto sulla stampa concesso da Pio IX nel marzo 1847.³⁷ Poco dopo, in Toscana si aveva un Editto ancor più moderno – sollecitato da Ricasoli e Salvagnoli – fino alla Costituzione e alla nuova legge che sostituiva la *censura preventiva* con quella *repressiva*.³⁸

³⁴ L. Firpo, *Vita di Giuseppe Pomba da Torino: libraio, tipografo, editore*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1975.

³⁵ Cfr. T. Massarani, *Carlo Tenca e il pensiero civile del suo tempo*, Ulrico Hoepli, Milano 1886; G. Armani, *Cattaneo riformista: la linea del Politecnico*, Marsilio, Venezia 2004.

³⁶ Cfr. D. Orta, *Le piazze d'Italia*, op. cit.

³⁷ Cfr. G. Ponso, *Le origini della libertà di stampa in Italia*, op. cit.; D. Orta, *Le piazze d'Italia*, op. cit.

³⁸ Cfr. G. Ponso, *Le origini della libertà di stampa in Italia*, op. cit. Cfr. inoltre C. Rotondi, *Il diritto di stampa in Toscana*, L. S. Olschki, Firenze, 1980. Cfr. inoltre D.M. Bruni, *La censura della stampa nel Granducato di Toscana (1814–1859)*, in *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di D.M. Bruni, F. Angeli, Milano 2007, pp. 340–341, nota 28. Cfr. inoltre M. Berengo, *L'organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, in *Il movimento nazionale e il 1848*, op. cit. pp. 45 e ss. [Id., *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, a cura di R. Pertici, Il Mulino, Bologna, 2004, pp. 45 e ss.]; A. Chiavistelli, *Dallo Stato alla nazione. Costituzione e sfera pubblica in Toscana dal 1814 al 1849*, Carocci, Roma 2009; M. Brotini, *La censura sulle stampe tra mercato e politica: i registri della Censura libraria di Firenze per l'anno 1842*, in *Bollettino del Museo del Risorgimento di Bologna*, LI-LII, 2006–2007. Cfr. infine L. Lotti, *Leopoldo II e le riforme in Toscana*, *Rassegna storica toscana*, XLV, 2, 1990.

Nel caso romano la vicenda avrebbe portato al superamento delle istanze moderate, con il prevalere di quelle insurrezionali nel '48-'49 da cui nacque la mazziniana Repubblica romana.³⁹

Quella Repubblica romana, che nel recente film di Mario Martone (dal romanzo di Anna Banti) viene evocata come il punto più alto del Risorgimento.⁴⁰ Un punto da cui *doveva nascere l'Italia repubblicana*, e che invece marcò la fine del sogno per gli antimonarchici – come i democratici del Sud mobilitati fin dai moti del Cilento: *Noi credevamo...*

Quella Repubblica romana che richiama la vicenda capitolina del 1798-99, *illuminata* dai principi costituzionali del napoletano Mario Pagano. Quella Repubblica romana di cui ci resta la vivida testimonianza nei giornali che seguirono le vicende dei palazzi, ma anche della piazza, fin dall'elezione di Pio IX.

Quella Repubblica romana la cui bandiera venne issata nella capitale anche nel gennaio del 1948, perché la nostra Costituzione post-fascista ad essa si era ispirata in nome dei principi democratici e laici.⁴¹

A fronte dell'esito rivoluzionario di Roma, la crisi del movimento mazziniano e democratico era già altrove emersa a metà degli anni '40. In altri Stati si era allora aperta "una grande e diffusa aspettativa nel ruolo di Pio IX, per la nascita di una federazione italiana di stampo liberal-moderato. Al metodo cospirativo di Mazzini si contrapponevano così le teorie neoguelfe ispirate dal piemontese Vincenzo Gioberti, che trovarono importanti adesioni nel Granducato dei Lorena".⁴²

In tale ambito si inseriscono le riforme toscane del '47-'48 – con la nascita dei periodici moderati e democratici tra cui spiccava la "Patria" di Ricasoli e Salvagnoli;⁴³ ma anche la prima apertura nei confronti del Piemonte; la partecipazione dei volontari, dei docenti e degli studenti toscani alla Prima guerra d'indipendenza e soprattutto alla battaglia di Curtatone e Montanara.

³⁹ Per la bibliografia sulla Repubblica Romana del 1849, cfr. D. Orta, *Le piazze d'Italia*, op. cit. (in particolare nota 100, p. 36).

⁴⁰ Cfr. A. Banti, *Noi credevamo*, Mondadori, Milano 2010.

⁴¹ Cfr. P. Calamandrei, *Questa nostra Costituzione*, Bompiani, Milano 1995.

⁴² D. Cherubini, *Giornalismo e Università*, op. cit.

⁴³ Cfr. C. Rotondi, *Bibliografia dei periodici toscani: 1847-1852*, L.S. Olschki, Firenze 1952; C. Ceccuti, *Salvagnoli e l'esperienza de "La Patria"*, in *Il Risorgimento nazionale di Vincenzo Salvagnoli: politica, cultura giuridica ed economica nella Toscana dell'Ottocento*, Pacini, Ospedaletto, Pisa 2004.

Il vento del '48 portò poi alla fuga del Granduca, fino al trionfante di Giuseppe Montanelli, Giuseppe Mazzoni e Francesco Domenico Guerrazzi e poi ai pieni poteri di quest'ultimo. Ben presto seguivano comunque l'esito negativo della guerra e il ritorno di Leopoldo II. Ma ormai in Toscana cominciava a maturare la scelta piemontese, anche per la presenza delle truppe di occupazione austriaca: quelle truppe avvertite come *tedesche* dalla popolazione e che ormai facevano dei Lorena una dinastia *straniera*.⁴⁴

Perciò *la svolta decisiva e permanente rimase solo nel Piemonte di Carlo Alberto*, con lo Statuto del marzo 1848 e il successivo Editto sulla stampa, che superava definitivamente l'*ancien régime* abolendo la censura preventiva – e poi recepito dalla normativa del Regno d'Italia fino al fascismo.⁴⁵ È pur vero che lo Statuto albertino era ben lontano dalla Costituzione romana e ricalcava le Costituzioni monarchiche francesi – con tutta la sua parte introduttiva dedicata alle prerogative regie. Tuttavia lo Statuto e l'Editto restarono in vigore ben oltre il '48 e consentirono la presenza di giornali politici *diversi* e capaci di diffondere l'ideale *nazionale*, in primo luogo il moderato "Risorgimento" dello stesso Cavour, e la "Concordia" del liberal-democratico Lorenzo Valerio.

Dopo il '49 il Regno di Sardegna era perciò, "non solo l'unico Stato d'Italia ad avere la forza militare e a contare le alleanze più appropriate nel giro delle potenze europee, oltre alle risorse materiali e a un robusto apparato amministrativo, per realizzare un obiettivo di così vasto respiro. Era anche l'unico Stato ad avere una carta costituzionale, un regime parlamentare, *una libera stampa*".⁴⁶

Il decennio fino alla Seconda guerra d'indipendenza nel 1859 vide quindi l'alternarsi di istanze patriottiche e di scelte diplomatico-militari. Da un lato, la Società nazionale filo-sabauda diventava il riferimento centrale anche per tanti ex-democratici (come i suoi stessi fondatori, il siciliano Giuseppe La Farina e il difensore della Repubblica di Venezia Daniele Manin), mentre Massimo D'Azeglio tessera legami in tutto il Paese (e i suoi articoli si diffondevano come era avvenuto per i suoi scritti letterari e politici).

⁴⁴ Cfr. D. Cherubini, *Giornalismo e Università*, op. cit.

⁴⁵ Cfr. V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1991 [1a ediz. Bari 1970].

⁴⁶ V. Castronovo, *Prefazione*, op. cit. p. 10.

D'altro lato, Cavour tessava la trama diplomatica, mentre emergevano le mire espansionistiche di Napoleone III, ma anche le esigenze di equilibrio europeo da parte dell'Inghilterra. Così la rinuncia a Venezia con l'armistizio di Villafranca fu parallela al percorso verso i plebisciti nel Centro Italia. A segnare l'annessione della Lombardia intanto nascevano quotidiani dai nomi emblematici ed evocativi, la "Nazione" a Firenze e "La Perseveranza" a Milano, entrambi legati alla nuova classe dirigente dell'imminente Regno d'Italia.

Se il disegno sabauda fu poi coronato grazie alla scelta compiuta da Giuseppe Garibaldi a Teano, la risposta di Vittorio Emanuele II al *grido di dolore che da tante parti d'Italia si leva verso di noi* sembrava echeggiare le parole del suo conterraneo Vittorio Alfieri, che voleva il *Risorgimento* di una Italia, per secoli rimasta "inerte, divisa, avvilita, non libera, impotente"...

Questo ultimo richiamo ad Alfieri vale anche per un altro motivo: se il poeta astigiano ancora guardava con sospetto alla stampa periodica e ai giornalisti – considerandoli di gran lunga inferiori rispetto alla letteratura e ai letterati⁴⁷ –, con la Restaurazione e il Risorgimento si era poi definitivamente saldato il legame tra gli scrittori italiani e il giornalismo.

Lo avevano già dimostrato Ugo Foscolo e Silvio Pellico; doveva poi dimostrarlo Giuseppe Bandi – con i suoi *Mille* che tanto hanno colpito anche gli intellettuali futuri come Luciano Bianciardi, ma anche con il suo ruolo di punta nel giornalismo toscano post-unitario.⁴⁸ Lo dimostrarono Carlo Collodi, oppure Edmondo De Amicis con i suoi articoli sulla "Nazione" di Firenze, fino a Giosuè Carducci e tanti altri.⁴⁹ In definitiva tutti i protagonisti del Risorgimento, famosi e meno noti, furono anche scrittori e giornalisti. All'indomani dell'Unità i giornali italiani – in particolare quelli di provincia –, dovevano perciò vivere una fase di ripiego sul piano della tensione ideale, dopo l'alto impegno risorgimentale dei loro direttori, redattori, collaboratori. Proprio allora sarebbe stato invece necessario alimentare ulteriormente l'opinione pubblica nazionale, anziché celebrare l'epopea ri-

⁴⁷ Intorno al 1780 Vittorio Alfieri fu protagonista di una polemica contro i giornalisti "pedanti" che non sapevano far altro che correre, "sudati e ansanti", dietro alla creatività dei veri intellettuali, cfr. C. Barbieri, *Il giornalismo dalle origini ai nostri giorni*, op. cit.

⁴⁸ Cfr. D. Cherubini, *Giornalismo e Università*, op. cit.

⁴⁹ *Ibidem*.

sorgimentale troppo spesso solo in termini agiografici. Si sarebbe così evitato che l'italianità diventasse quel mero "atto di fede" denunciato da Gaetano Salvemini, impegnandosi piuttosto a "fare" davvero "gli italiani" come aveva indicato Massimo d'Azeglio.

Per concludere voglio ancora una volta sottolineare lo stretto legame del Risorgimento italiano con quanto avveniva in altre parti d'Europa.

Un legame rafforzato dai tanti *esuli* italiani, spaziando dalla contestualità degli altri movimenti per l'indipendenza nazionale (dalla Grecia, al Belgio, alla Polonia, e all'*Ungheria*);⁵⁰ al significato che alcuni tra i protagonisti del Risorgimento italiano – e in primo luogo Giuseppe Mazzini⁵¹ – dettero al ruolo dell'Italia in ambito europeo; alla partecipazione reciproca degli europei nelle lotte per la libertà dei loro Paesi.⁵²

A tale proposito spiccano i rapporti tra patrioti italiani e ungheresi, spesso cementati dalle ascendenze massoniche e alimentati da Giuseppe Garibaldi, ma comunque consolidati dalla comune lotta contro l'Austria – e per questo sostenuti anche da Bettino Ricasoli all'indomani dell'Unità. Del resto tra le tappe del processo verso l'unificazione italiana, l'allontanamento dell'Austria dal Lombardo-Veneto – come ha scritto Lucio Villari – venne assumendo una "rilevanza *europaea*, poiché nazione e libertà, nazione e progresso erano divenuti sinonimi".⁵³

Il poeta-combattente Sándor Petőfi dedicò una famosa lirica all'Italia; un nucleo italiano (o per meglio dire del Lombardo-Veneto) partecipò alla rivolta ungherese del '48-'49; una *Legione ungherese* rimase attiva per quasi venti anni nel Risorgimento italiano, e con Stefano Türr si avvicinò decisamente ai garibaldini; l'ungherese Gustave Frigyesi guidò una colonna nell'impresa di Mentana. E ne raccontò poi le vicende sotto forma di *feuilleton*, in un periodico stampato a Ginevra proprio dal 1867 – con il suggestivo titolo di *Les Etats-Unis d'Europe*.⁵⁴

⁵⁰ Cfr. M. Isabella, *Risorgimento in esilio*, op. cit.

⁵¹ S. Mastellone, *Il progetto politico di Mazzini: Italia-Europa*, L.S. Olschki, Firenze 1994.

⁵² Cfr. *La rivoluzione liberale e le nazioni divise*, a cura di P.L. Ballini, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venezia 2000.

⁵³ Cfr. L. Villari, *Bella e perduta*, op. cit.

⁵⁴ Cfr. D. Cherubini, *Si Vis Pacem Para Libertatem et Justitiam. Les Etats-Unis d'Europe, 1867-1914*, in M. Petricioli D. Cherubini A. Anteghini, (éds.), *Les Etats-Unis d'Europe. Un Projet Pacifst. The United States of Europe. A Pacifist Project*, Berne, Peter Lang, 2004.

Si tratta di un tema che ho già affrontato in un precedente Convegno organizzato dalla Professoressa Ilona Fried,⁵⁵ proprio perché questa scadenza biennale costituisce un importante appuntamento per riflettere sulla storia, la letteratura, la cultura dell'Italia, a confronto con quelle ungheresi e costantemente inserite nel contesto europeo.

⁵⁵ Cfr. D. Cherubini, *Giornalismo e letteratura tra '800 e '900. L'esperienza risorgimentale di Gustave Frigyesi e la parabola finanziaria di E.E. Oblioght*, in *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, a cura di I. Fried, A. Carta, ELTE, Budapest 2003.

László Csorba

LA NAPOLI DEL DOPOGUERRA:
IMPRESSIONI DI UNO SCRITTORE
UNGHERESE AGLI INIZI
DEGLI ANNI 1950

«Già verso Napoli sul treno mi è venuto in mente, e mi animava anche durante i giorni trascorsi a Roma: scrivere un altro romanzo, un'ultimo con il titolo: *Il sangue di San Gennaro*. Un uomo arriva a Napoli, e decide di salvare il mondo – questo sarebbe il romanzo.»¹

Márai scrisse queste righe nel dicembre del 1944, quando partendo da Napoli fece una visita di qualche giorno nella Città Eterna. In questo periodo cominciò a riflettere sui primi motivi di un nuovo romanzo. L'idea iniziale probabilmente è nata da una notizia di stampa del 16 dicembre, in cui si leggeva che nella cappella laterale del duomo di Napoli si ripeté il miracolo del sangue: «Il sangue di San Gennaro che si liquefa tre volte all'anno, da secco diviene liquido... non è un cattivo argomento per un romanzo – scrisse nel suo diario quel giorno. – La vera materia di ogni grande romanzo è il sangue umano, che un giorno – in un modo o l'altro – si mette in moto, comincia ad agitarsi, comincia a bollire.»² Il «*Sangue di San Gennaro* è più importante di tutto – leggiamo qualche pagina dopo nel diario. – Bisogna scriverlo. Per questo sono venuto a Napoli, forse per questo mi sono messo in viaggio. Ma credo di aver bisogno di molto tempo prima di poter cominciare a scriverlo.»³

¹ Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, Helikon, Budapest 2008, p. 407.

² Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. p. 401.

³ Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. p. 407.

La preparazione alla scrittura, è il momento più importante della riflessione sul romanzo. Nelle vicinanze dell'abitazione napoletana di Márai vi era un parco di una bellezza straordinaria, nominato Parco Virgilio per il poeta antico che visse nei dintorni. «Prima della colazione, e prima di mettermi al lavoro, ogni mattina faccio una passeggiata di un'ora verso la terrazza superiore del Posillipo, nella direzione del Parco Virgilio – leggiamo nella nota del diario del 6 dicembre 1948. Non è improbabile che Virgilio avesse scelto questo stesso luogo per i soggiorni e i lavori svolti a Napoli: questa collina è davvero unica, non ce ne un'altra simile al mondo. La passeggiata in mezzo ai giardini pensili conduce con una dolce salita verso il punto panoramico, dove si apre la vista dell'intero golfo di Napoli. Verso Ovest si vede il Cap Misena [*sic!*], Baia, il monte di Cuma, dove stanno scavando adesso i resti di un paese greco di tremila anni, poi si vede Pozzuoli, Bagnoli e dietro la Baia si vede Ischia. A Sud invece si vede Capri, a Est e a Nord ci sono Sorrento e il Vesuvio, e in mezzo il grande e grave corpo di Napoli, che si distende sulla riva del mare con la pigrizia degli esseri preistorici. Tutto questo ci accoglie con un unico sguardo dalla terrazza del Parco Posillipo. Oggi, il giorno di San Nicola, nella luce mattutina mi sono affacciato dallo scoglio senza cappotto, e guardavo l'immagine che raccoglie nell'emiciclo vulcanico misterioso tutto ciò che per l'uomo europeo e per "l'uomo Ulisse" fu caro.»⁴ Dopo qualche settimana continua: «È certo che quest'angolo – lo scoglio del Capo Posillipo, dove con uno sguardo si vedono Cap Misena, Baia, Cuma, Pozzuoli, Capri, Napoli e la Penisola di Sorrento – è uno degli angoli magici del mondo.»⁵ Prima di questo momento aveva già scritto di diversi personaggi che volevano – e come volevano – salvare il mondo: con un'ironia più affettuosa aveva scritto dell'apostolo Paolo, che «si grattò per sette giorni, poi, con la tracoma, l'epilessia e con le palpebre infiammate, attraverso Capua si mise sulla via Appia verso Roma. Accanto alla caserma pretoriana si alloggiò. Ebbe grande fretta: volle salvare il mondo. E ci riuscì.» Dopo queste righe, una pagina sotto, annotò la stessa mattina la sua soluzione: «Gli uomini non possono essere "salvati", ma bisogna tenere vivo nell'animo umano l'impegno per la salvezza. Questo è il compito della letteratura e dello Spirito.»⁶

⁴ Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. p. 383.

⁵ Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. p. 418.

⁶ Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. pp. 417., 419.

Infatti, Márai non si affrettò con la scrittura del romanzo, che ebbe luogo soltanto dopo il suo trasferimento in America (1952). Ma la struttura si formava e si perfezionava nella sua mente proprio durante gli anni napoletani, quando ogni tanto si faceva l'elenco dei suoi progetti letterari, tra i primi tre c'era sempre anche questo: «Il *Sangue di San Gennaro* mi tiene in vita, mi appassiona. Era da tanto tempo che non mi animavo così per un lavoro: prima di un anno non lo voglio toccare, intanto lascio bollire e fremere il sangue» – dice una nota del diario all'inizio del 1949. Comunque Márai stava riflettendo già sulla forma concreta, perchè una pagina più in là cercava di cogliere le prese sull'argomento: «Forse il *Sangue di San Gennaro* prenderà vita per l'autunno. Bisogna trovare il genere, che non è un monologo, e nemmeno una terza persona... qualcosa che ricordi l'epopea, oppure un rapporto poliziesco. Per esempio come un centurio poteva scrivere rapporto su San Paolo. Così, oppure in un altro modo.»⁷ Le alternanze davvero complesse della posizione della voce narrante del romanzo – che nel testo naturalmente si susseguono senza il minimo impaccio – furono stese dopo lunga maturazione. Qualche settimana dopo dà notizia di una nuova fase della costruzione. Il testo sarebbe diviso in tre parti: 1) in terza persona singolare la presentazione del personaggio e di Napoli, 2) in prima persona singolare la confessione 3) il racconto animato di un piccolo medico napoletano al commissario della polizia, «che una notte fu chiamato in un albergo da uno straniero, [il quale] nel letto di morte aveva la convinzione di dover salvare il mondo.»⁸ In agosto scrisse già della soluzione realmente adottata: «Vedo ormai chiaramente il *Sangue di San Gennaro*. Quattro parti, quattro voci scambiate. Chi è il santo, e che cosa è il miracolo?... A questo dà risposta la composizione a quattro voci.»⁹

Sulle pagine del romanzo queste quattro voci in effetti si susseguono nell'armonia e nella bellezza di un concerto polifonico. Per quanto riguarda il pensiero che si esprime nel testo, senza dubbio possiamo essere d'accordo con il consiglio dello storico della letteratura Ernő Kulcsár Szabó, che conosce bene l'opera dello scrittore: «Dobbiamo leggere questo romanzo di Márai prima di tutto come una

⁷ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, Vörösváry Publishing Co., Toronto 1999, pp. 23-24.

⁸ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 53.

⁹ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 177.

confessione.»¹⁰ Il termine *confessione* è adatto anche perchè il testo è colmo di momenti e di riferimenti autobiografici. Potremmo dire che il *Sangue di San Gennaro* è il romanzo del Posillipo, di quel quartiere, di quel microcosmo fisico, sociale e spirituale che fu la casa dello scrittore dalla fine dell'ottobre 1948 all'inizio dell'aprile 1952. Sulle pagine del diario troviamo descritti alcuni episodi che sono esperienze indimenticabili anche del romanzo: il venditore di nocciole,¹¹ il venditore di uova,¹² la lite guidata da un direttore d'orchestra,¹³ le cacce all'alba condotte nei dintorni del Parco Virgilio,¹⁴ la morte del povero costruttore,¹⁵ la vita della trattoria,¹⁶ la malattia del piccolo Antonio,¹⁷ la scena circense con il leone,¹⁸ il monastero francescano di Sorrento,¹⁹ la tempesta di mare con tromba d'aria,²⁰ la trattoria Fenestella a Marechiaro e la sua celebre targa di gesso,²¹ il padre che fa passeggiare il figlio mentecatto,²² il miracolo del sangue di San Gennaro,²³ le atmosfere di Assisi,²⁴ la piccola chiesa, dove la compagna dello «straniero» parla al prete,²⁵ ecc. E naturalmente l'esperienza del mare, l'infinità dell'elemento naturale, la sua perfezione fisica e spirituale, e quella dimensione in cui si esprime la sua effettiva e simbolica esistenza di scrittore. Scrisse dopo essere sceso dalla casa («dove persino dal

¹⁰ Kulcsár Szabó Ernő, *Klasszikus modernség – karteziánus értéktávlalban. Márai Sándor: San Gennaro vére*, Új Írás 1990/5. p. 113.

¹¹ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 205., 221.

¹² Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 69.

¹³ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 69.

¹⁴ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 76-77., 80., 91., 94.

¹⁵ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 134-135.

¹⁶ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 148-149.

¹⁷ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 161-163.

¹⁸ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 25.

¹⁹ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 86.

²⁰ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 171.

²¹ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 148-149.

²² Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, Vörösváry Publishing Co., Toronto, 2001. p. 27.

²³ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 104-107.

²⁴ Márai Sándor: *Napló (1945-1957)*, 2. ed., Occidental Press, Washington 1968, pp. 160-161., Márai Sándor 1950-1951-1952, op. cit. 270.

²⁵ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. p. 234.

gabinetto si vedeva il mare, Capri, Sorrento e Ischia») direttamente sulla riva: «finalmente posso rivedere il mare, che è allo stesso tempo risposta, patria e spiegazione.»²⁶

Questi episodi elencati – e ce ne sono ancora molti – rendono chiaro che è proprio questo microambiente ad essere parte essenziale del romanzo. Il romanzo che è nato *anche* per offrire allo scrittore lo spazio per «scrivere» questo paesaggio e questa società. Quindi i due motivi principali – l’attesa dello «straniero» nella ricerca della salvezza, e la rappresentazione del mondo dei poveri di Napoli e di Posillipo – si intrecciano intimamente sulle pagine del libro, anche se l’idea di quest’intreccio è nata solo dopo un periodo di lunga riflessione. Secondo una nota dell’inizio primavera del 1950, accanto al *Sangue di San Gennaro* progettava anche un altro volume del titolo *Posillipo e dintorni*.²⁷ Ma alla fine prese una decisione diversa. Come ho già detto, Márai sin dall’inizio non voleva affrettare l’ideazione del romanzo, e infatti sono passati quasi due anni interi dalla prima scintilla dell’idea di descrivere la densa vita di Napoli, e le esperienze dai mille volti, finché le due direzioni si resero compatte in lui, e divennero un unico argomento di cui scrivere. All’inizio dell’autunno del 1951 scrisse nel diario: «Tutto il libro può avere un solo contenuto e una sola “azione”: voglio scrivere del miracolo e della povertà. Perché questo è l’argomento italiano: il miracolo e la povertà. Da nessuna parte al mondo la gente sa essere povera in un modo così orgoglioso, artistico e devoto, come i poveri in Italia.»²⁸ Perché «Napoli è un posto curioso: una città dove il miracolo regolarmente, due volte all’anno fa parte della vita della città, come un avvenimento turistico. I napoletani sono gli specialisti del miracolo.»²⁹ E dopo pochi mesi si delineano nella sua mente creativa anche i particolari concreti: secondo un’annotazione verso gennaio-febbraio del 1952 «Questa mattina finalmente ho visto chiaro la soluzione strutturale del *Sangue di San Gennaro*. Ciò che nel libro si riferisce al miracolo, sarà narrato da una donna, in una delle trasandate e malmesse chiese napoletane a un logoro prete anziano semiaddormentato. Costruire intorno a lei l’altra Napoli – quella pagana, superstiziosa, infedele, che aspetta il miracolo.»³⁰

²⁶ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 70.

²⁷ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. pp.56., 60.

²⁸ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. p. 222.

²⁹ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. p. 244.

³⁰ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. pp. 256-257.

Ma questa costruzione non ebbe luogo che dopo il trasferimento in America.³¹ Ad ogni modo anche la maniera con cui lo scrittore venne a trovarsi da queste parti, fa parte delle circostanze della nascita del libro. Márai, essendo un amante dell'Italia, fu sicuramente attratto dai paesaggi meridionali, ma la possibilità concreta la doveva allo zio di sua moglie, la signora Lola. Lajos Marton – leggiamo in una nota *Diario* del novembre 1948 – «da sette anni vive qua dove noi abbiamo appena cominciato: è fuggito dai tedeschi da Belgrado, ha passato la guerra vicino a Torino, poi in campi di concentramento italiani in Calabria, dove gli italiani tenevano bene lui e i suoi compagni di sventura.»³² «Quando arrivarono gli inglesi, era lui il comandante del campo di internamento. [...] Ora qui nelle vicinanze, a Bagnoli è il welfare officier di uno dei campi I.R.O.³³ e si occupa di seimila uomini: povero, vecchio ed è di buoni propositi.»³⁴ Fu quest'uomo a procurare l'appartamento dove lo scrittore e la sua famiglia passarono i successivi tre anni e mezzo, che – secondo i ricordi – fu il periodo più felice della sua vita.

La Via Nicola Riccardi fu nominata in onore di un ufficiale repubblicano dei tempi di Napoleone, giustiziato dai Borboni. Come racconta Márai la vita della gente di questo quartiere che lui attraversa ogni giorno? «Il pomeriggio salgo sulla terrazza posteriore del paese chiamato Villa Riccardi:³⁵ davanti nelle belle ville ci siamo noi, borghesia danarosa di Napoli e gli stranieri: ma dietro ai bei giardini e alle ville si aggrappa sulla collina questo nido di cozze, dove vivono almeno mille uomini: si tengono dalle unghie nelle crepe dei sassi, come le rondini, oppure si tengono rigidi come le lucertole... questo paesino è fatto di poche vie; c'è il panificio, il tabaccaio, l'osteria, la bottega delle spezie, persino le prostitute. Naturalmente c'è anche la chiesa, piuttosto bellina, il prete alle quattro del pomeriggio sta dicendo la predica del Venerdì santo all'armata di donne grasse e

³¹ Mészáros Tibor, „Emlékeink szétesnek, mint a régi szövetek...”. Életrajzi vázlat Márai Sándorról, Bíbor Kiadó, Budapest 2006, p. 97.

³² Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. p. 367.

³³ International Refugee Organization [Organizzazione Internazionale dei Refugi] – un'istituzione speciale dell'ONU (Nazioni Unite) dal 1946.

³⁴ Márai Sándor, *A teljes napló*. 1948, op. cit. p. 330-331.

³⁵ La parola “terazza” è stata usata dall'autore evidentemente come una metafora visto che nel testo non si tratta di un solo edificio. Márai stesso sta giocando con i doppi sensi della parola.

spettinate. Questa tana con i suoi esseri, questo guscio con i vermi è veramente il Sud.»³⁶ Beh, se oggi qualcuno ha voglia di fare quattro passi sul marciapiede della Via Nicola Riccardi, dopo qualche curva raggiunge la via battezzata in onore del poeta Giovanni Pascoli, dove verso destra si trova una piccola chiesetta: consacrata a Santo Strato, il patrono greco di questo quartiere. Sulle scale rimbombano le grida dei bambini, e davanti alle strette porte vi stanno seduti gli anziani e al visitatore per un attimo potrebbe sembrare che il tempo si è fermato davvero da quando Márai scrisse quelle parole. Invece il tempo non si è fermato, ed anche se l'immondizia non è di meno, la sporcizia è decisamente minore rispetto a quell'epoca quando stavano ancora aspettando il miracolo italiano.

Quel panorama che lo scrittore appoggiato alla ringhiera del Parco Virgilio amava ammirare ogni giorno, aveva un angolo – per lui – particolarmente importante: la cittadina di Bagnoli, più precisamente il campo internazionale di profughi che abbiamo già mezionato. Anche se lo scrittore e la sua famiglia grazie agli amici romani disponeva di un permesso di soggiorno illimitato,³⁷ egli fu chiaramente consapevole della propria posizione privilegiata, e non riusciva a non pensare al destino degli abitanti «*displaced person*» (persone senza patria) di questo campo. Grazie al lavoro di Lajos Marton, Márai conobbe più profondamente la vita del Campo. Diverse volte accompagnò Lajos Marton nei suoi viaggi ufficiali, partecipò alla messa celebrata per i profughi ungheresi il giorno di Santo Stefano, e anche la pratica necessaria per l'emigrazione in America, visite mediche ecc. ebbero luogo in questo campo.³⁸ Il testo intitolato *Campo Bagnoli* è nato nel 1950 sulla base di queste sue esperienze.³⁹ In questo testo scrisse per la prima volta apertamente ciò che nel *Sangue di San Gennaro* prese poi una forma artistica: il destino di coloro che partono per l'oltreoceano, e senza speranza, perchè fuoriescono da «quell'eufonia» che credè e tenne in vita la cultura europea. E come il motivo psicologico e spirituale di fondo dell'esistenza nel campo è identico a una delle tematiche di riflessione del romanzo, così appare nel romanzo una scena tratta dal

³⁶ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 86.

³⁷ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. pp. 45-46.

³⁸ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1949, op. cit. p. 180., Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. pp. 109-110., 158-160., 210-212.

³⁹ Nel giornale Szabadság (Cleveland), 15 febbraio 1950.

campo, in una descrizione talmente «realistica» che possiamo giustamente supporre si tratti della trasposizione di un'esperienza personale vissuta. Come è noto una delle poesie più belle – ma sicuramente la più conosciuta – di Márai, *Il Discorso Funebre* è nata qui a Posillipo. In questa poesia vi è uno dei simboli di desolazione del destino degli emigranti: «Nella miniera di Ohio la mano si alza / il piccone colpisce e dal tuo nome cade l'accento»⁴⁰ [traduzione in prosa delle belle righe originali]. Non può essere un caso che sulle pagine del *Sangue di San Gennaro*, questo stesso momento della tragica crisi d'identità degli emigrati si svolga sulla stessa scena! «Questi uomini che oggi giorno arrivano da dietro alla cortina di ferro, tengono tutti ai loro accenti – spiega l'agente di polizia al suo capo, al vicequestore. – A Bagnoli, dove i documenti vengono redatti, si mettono ad urlare che rivogliono i loro accenti. Sembra che in questi Paesi gli accenti siano importanti. Sui loro nomi ci sono vari segni e accenti, nei loro documenti ci sono accenti sia sulle vocali che sulle consonanti. O comunque segni che sono simili agli accenti. Hanno accenti particolari gli ungheresi, altri i rumeni, i cechi e i polacchi. E ci tengono molto. Ho visto a Bagnoli un avvocato ceco che quando ricevette il visto, andava sù e giù agitatamente sul corridoio, voleva ritornare dal console americano, perché dal nome mancava l'accento. Credeva che fosse importante. Sembra che non abbiano più nulla, e un giorno all'improvviso si rendono conto che senza accento sul nome non sono più le stesse persone in questo mondo, che quando avevano ancora l'accento. Per questo si tirano dietro testardamente, anche attraverso continenti interi, quelle vecchie macchine da scrivere che hanno ancora caratteri con gli accenti.»⁴¹

Non è quindi una sorpresa che anche Márai si portasse con sé attraverso i continenti la sua vecchia macchina da scrivere che aveva caratteri ungheresi (anzi forse ne portava più di una)! Nel 1980, quando lasciò definitivamente l'Italia per ritrasferirsi negli Stati Uniti, regalò una di queste macchine ai suoi amici di Salerno.⁴² La macchina conservata nella custodia della famiglia Iorio era una delle curiosità più sensazionali della mostra intitolata «*Luce e mare. Sándor Márai a Salerno 1967–1980*» allestita a Salerno nel 2003.

⁴⁰ Márai Sándor, *Összegyűjtött versek*, Helikon, Budapest 2000, pp. 323-324.

⁴¹ Márai Sándor, *San Gennaro vére*, Helikon, Budapest 1995, pp. 126-127.

⁴² Renato Mazzei, *Salerno, Via Trento 64*. In: *Luce e mare. Sándor Márai a Salerno 1968–1980*, Edizioni 10/17, Salerno 2003. p. 69.

«L'addio a Napoli, a Posillipo fu più doloroso di qualsiasi addio ad una persona, o a qualcosa nella mia vita – scriveva sul ponte del transatlantico *Constitution*, il terzo giorno del viaggio marittimo. – Questi tre anni e mezzo in Italia, a Posillipo, erano il dono più grande nella mia vita. Ho amato tutto qui, e sapevo che a modo loro anche loro, gli italiani meridionali, mi hanno accettato. Molti hanno pianto, nella cittadina e nel palazzo i venditori di vino, di carbone come anche il pescivendolo mi stringevano la mano. Gli ultimi giorni ho capito perché è così difficile andare via da qua [...]. Il paesaggio, la gente, l'Italia rimangono al posto loro, questo è vero. Ma questi tre anni e mezzo erano un cerchio di esperienze per me, che ora ho interrotto con un movimento violento. [...] Come quando qualcuno è sentimentalmente legato ad un altro – ad una donna, e poi la lascia per qualche anno... Non vi si può “ritornare” in un'esperienza. La donna rimane al posto suo, ma non è più la stessa donna.»⁴³

In seguito nel Parco Virgilio per lunghi anni non passeggia più lo «straniero». Ma dopo alcuni anni è apparso il romanzo – e dell'epoca insieme al testo, ogni suo lettore adora Napoli, che da migliaia di anni si riempie di vita con la stessa naturalezza con la quale nella fiola di vetro si mette a bollire il sangue del martire vescovo di Benevento...

⁴³ Márai Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt*. 1950-1951-1952, op. cit. p. 272.

Claudio Vicentini

1961–2011.
L'ITALIA E "L'UNITÀ"

Il 18 maggio del 1961 "L'Unità", allora organo del Partito Comunista Italiano diretto da Alfredo Reichlin, pubblica un articolo, *A Torino Città del Centenario. Non si affitta a meridionali*. È una rassegna degli annunci economici che si leggono sulla "Stampa", giornale della Fiat e principale quotidiano cittadino.

Le offerte di lavoro cominciano inevitabilmente con "settecentrale (o torinese) cercasi", le richieste si aprono con "settecentrale offresi". Nelle proposte di matrimonio è sempre sottolineata la piemontesità del giovanotto e l'analogo requisito per la sposa cercata. Solo un annuncio rivela più ampie vedute: "anche veneta", si sbilancia l'inserzionista. Più brutali sono i cartelli che compaiono sui portoni, per le strade: "Non si affitta a meridionali". Sui tram, sugli autobus, nei bar, un commento è ricorrente: "Ne arrivano sempre di più, fra un po' saremo noi gli estranei".

L'articolo si colloca al termine di un'ampia serie di interventi dedicati, tra il gennaio e il maggio del '61, al centenario dell'Unità d'Italia e alle celebrazioni che trovano il loro centro a Torino. Il momento non è privo di tensioni. Sulla vita cittadina grava la massiccia immigrazione dei meridionali che arrivano come mano d'opera per le catene di montaggio della Fiat o per mansioni di basso livello nelle aziende del territorio. Di fronte ai problemi che investono la città le autorità locali fanno assai poco, la Fiat niente. Mentre la buona società torinese manifesta un crescente fastidio per l'invasione degli "stranieri" e "La Stampa" insiste sulla gratitudine che gli immigrati devono avere per la città che "li ospita", i lavoratori meridionali acquistano coscienza dei loro diritti, il loro disagio si salda alla protesta che cresce tra i

metalmecanici e la conflittualità nel mondo del lavoro diventa più intensa.¹

Nei primi mesi del '61 il Partito Comunista è decisamente schierato contro l'establishment torinese, la Fiat, "La Stampa". E anche sul piano nazionale la situazione non è certo tranquilla. Un anno prima, nel luglio del '60, in occasione dei moti di protesta contro il governo Tambroni sostenuto dai neofascisti sono morti cinque dimostranti a Reggio Emilia, e poi altri ancora a Palermo e a Catania. Caduto Tambroni iniziano le operazioni politiche che dovevano condurre alla nascita del centro sinistra. Proprio nel marzo del 1961 si tiene il Congresso del Partito Socialista con la vittoria della corrente autonomista di Nenni, premessa indispensabile all'ingresso dei socialisti al governo, con il forte rischio di isolamento del partito di Togliatti.²

Poi ci sono i problemi in campo internazionale. Nel partito si è ormai consumata la crisi aperta nel '56 dall'invasione russa dell'Ungheria. Ma è soprattutto la relazione di Kruscev al XX congresso del PCUS a sollecitare una riflessione sulla strategia del PCI, sulle possibilità di una cauta autonomia dalla rigida linea dettata da Mosca, aprendo la strada di quella che sarebbe stata chiamata la via italiana al socialismo.

È dunque in questo clima – tensioni a Torino tra immigrati e società locale, e tra operai e datori di lavoro; difficoltà all'interno della vita politica nazionale nella prima fase della costruzione del centro sinistra; sviluppo dell'esigenza di coniugare la visione internazionalista del comunismo con la percezione dell'importanza dell'identità nazionale e della necessità di considerare modi e procedure della lotta politica in corso alla luce delle vicende della storia italiana – che l'organo ufficiale del partito si trova a prendere posizione in occasione del centenario dello stato italiano.

Vengono percorse due vie. La prima è la più facile, addirittura ovvia per qualsiasi forza d'opposizione: aprire il fuoco contro il modo in cui i poteri ufficiali conducono le celebrazioni. Spreco di fondi, innanzi tutto. *A Torino per 'Italia 61' sciupati miliardi in edifici utilizzabili solo per le celebrazioni. Un dispendioso apparato che costa circa 30 miliardi, in gran parte denaro pubblico, creato da Agnelli e dall'ex*

¹ Vedi Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dall'unità a oggi. Società e politica 1943–1988*, v. II, *Dal "miracolo economico" agli anni '80*, Einaudi, Torino 1989, pp. 340-344.

² Ivi, p. 355.

ingegner Guala, oggi frate trappista – Stipendi favolosi per gli uomini cari alla FIAT, titola l' "Unità" del 22 gennaio. E ancora, a pagina 3 del 4 febbraio, Il geniale Colosseo di Nervi [il palazzo del lavoro] sarà un monumento inutile? – Lo splendido edificio del Palazzo del Lavoro, a manifestazioni concluse, non potrà più inserirsi nella vita cittadina e non servirà più a nulla – Paragoni roboanti – Intanto si rinviando opere di primaria importanza.

Poi constatazione del fallimento delle celebrazioni, che non riescono ad attirare né a entusiasmare il pubblico. Così sull' "Unità" del 7 maggio, sull'inaugurazione torinese delle manifestazioni: *La kermesse risorgimentale in una Torino indifferente*: pochi gli spettatori del corteo presidenziale, con Gronchi, e pochi i presenti al suo arrivo a palazzo Carignano. E a queste cerimonie asfittiche e scontate il giornale contrappone (in prima pagina, il 9 maggio) l'assemblea operaia organizzata pochi giorni prima dal partito a Milano, attaccando la retorica celebrativa ufficiale – l'Italia, come è bella, come si sta bene, come siamo stati bravi – con delle domande elementari: ma chi sta bene? chi è stato bravo?³

Sotto l'unità nazionale di facciata celebrata da chi sta al potere si individua così una spaccatura che rivela una realtà più complessa, sollecitando una visione del risorgimento più articolata, senz'altro più colta. I modi e i toni delle celebrazioni ufficiali, spiega "L'Unità", non sono solo il frutto di un atteggiamento pomposo, retorico e superficiale delle autorità ufficiali. Manifestano il preciso tentativo delle forze conservatrici di appropriarsi di conquiste storiche di cui non hanno alcun merito. Già il 6 di gennaio era apparso in prima pagina un articolo in cui Paolo Spriano commentava l'intenzione espressa da "Civiltà cattolica", il giornale della Compagnia di Gesù, di partecipare ufficialmente alle celebrazioni dell'unità d'Italia.⁴ Ma i gesuiti, osserva Spriano, non si sono certo collocati tra le forze motrici del processo risorgimentale. E la loro partecipazione alle celebrazioni non è che il loro contributo all'operazione promossa da Fanfani, che attraverso una "passata di bianco" sul vero risorgimento e la sua ispirazione laica vuole consegnarne i risultati alle forze clericali, raffor-

³ *Ipcrisia e realtà del centenario. Siamo tutti italiani? L'assemblea degli operai comunisti delle grandi fabbriche e la sfacciata esaltazione clerico-capitalistica di 'Italia '61*, "L'Unità", 9 maggio 1961.

⁴ Paolo Spriano, *Gesuiti e patrioti*, "L'Unità", 6 gennaio 1961.

zandone e legittimandone l'attuale dominio sull'odierna vita politica della nazione. Se Fanfani, democristiani, clericali e gesuiti lavorano ad abbattere lo "storico steccato" che il risorgimento ha posto tra cattolici e laici, è solo per occupare lo spazio degli altri.

Di qui l'ulteriore impegno dell'"Unità" nel denunciare il carattere delle manifestazioni: non sono solo dispendiose e scarsamente seguite, ma soprattutto equivoche e mistificanti. *La mostra delle regioni a 'Italia '61'*, si intitola un pezzo di Diego Novelli del 22 gennaio, *trasformata in una farsa dai clericali*; e più tardi, il 6 maggio, l'apertura a Torino delle "sterminate mostre del centenario" viene descritta da Saverio Vertone in un articolo di terza pagina intitolato *L'odierna inaugurazione di 'Italia 61' in un clima da fiera sabauda e clericale*.

Ora, tutta questa serie di articoli polemici sulle celebrazioni – troppe spese, scarsa presa sul pubblico, evidente mistificazione dei significati del risorgimento – apparirebbe del tutto ovvia e dovuta, almeno da una forza di opposizione, se non fosse in realtà la proiezione, in termini di cronaca giornalistica degli eventi d'attualità, di una riflessione culturale ampia e approfondita, che nell'ottica del Partito Comunista dell'epoca forma non solo la base necessaria di una reale strategia politica, ma costituisce anche uno strumento indispensabile alla formazione del militante e del cittadino davvero preparato e consapevole. È sorprendente, nel clima d'oggi, trovare sulle pagine dell'"Unità" di cinquant'anni fa, destinate a un pubblico estremamente ampio che comprendeva tanto gli esponenti del ceto intellettuale quanto gli operai delle catene di montaggio (per le copie vendute, nel 1961, è il secondo quotidiano italiano, superato solo dal "Corriere della sera"), accanto a questi articoli polemici di facile e immediata attualità, un'altra serie di pezzi diretti a decifrare la realtà della lotta risorgimentale inserendole in un contesto storico e politico di ampio respiro, con il ricorso a documenti e testimonianze d'epoca e strumenti e nozioni storiografiche particolarmente aggiornate ed elaborate. Ed è questa, appunto, la seconda via percorsa dal giornale nel momento di commentare il centenario dell'unità italiana.

Si inizia con un annuncio, nel numero del 18 febbraio: il giornale intende dedicare al centenario dell'unità d'Italia una serie di scritti e di studi "ampiamente documentati". Nella ricorrenza della giornata inaugurale del primo parlamento nazionale (il 18 febbraio, appunto) presenta ai lettori un prezioso documento, la minuziosa cronaca dell'avvenimento scritta da un testimone del tempo, il giornalista

e critico letterario russo Nikolaj Dobroljubov.⁵ Sei giorni dopo un pezzo di Maria Grazia Alloatti⁶ spiega con una sapiente raccolta di documenti e testimonianze d'epoca, corredate da un breve apparato di note a piè di pagina, la contrapposizione delle due forze, da un lato Vittorio Emanuele e la volontà di conservare lo statuto albertino, dall'altra Garibaldi e l'esigenza di ricorrere a un referendum, attive alla nascita del parlamento nazionale. Sottolinea inoltre il carattere conservatore del parlamento, che comprende, come annota un testimone d'epoca, tre duchi, ventinove conti, ventitré marchesi, ventisei baroni, e via dicendo. E sempre l'Alloatti prosegue nel suo lavoro di documentazione critica sul numero del 17 marzo, anniversario della proclamazione del regno d'Italia. S'intitola *Due concezioni dello stato*, e il sottotitolo spiega tutto: *Cavour impose l'iniziativa del governo per impedire che il Parlamento rivendicasse l'unità d'Italia comprese Roma e Venezia. L'opposizione aveva proposto la proclamazione in nome del popolo italiano e la rottura con la tradizione piemontese.*

Inizia inoltre, nello stesso numero la serie di tre ponderosi articoli di un intellettuale organico di rilievo, Gastone Manacorda, che a quell'epoca ha già pubblicato i suoi due volumi *Sulle origini del movimento operaio in Italia* e *Il movimento operaio italiano attraverso i suoi congressi (1853–1892)*. Il primo articolo inquadra il moto risorgimentale nella fase di crescita del capitalismo europeo, e spiega in questa luce le differenze strutturali tra la parte settentrionale e meridionale della nazione, preoccupandosi di chiarire come qui affondino le radici di un problema essenziale, ancora aperto, per lo sviluppo della nazione.⁷ Il secondo pezzo, del 19 marzo, discute il progetto cavouriano di formazione di uno stato moderno, capitalista, industriale, politicamente liberale, chiarendo come nella realizzazione del progetto la raccolta della necessaria ricchezza da investire fosse gravata sulla classe contadina, mediante la tassa sul macinato e il dazio sul grano, strumenti con cui si è esercitata la "ferrea dittatura della borghesia".⁸ E nel terzo pezzo Manacorda pone infine la domanda essenziale: chi sono i veri

⁵ *Cent'anni fa si riunivano a Torino i deputati per proclamare l'Unità d'Italia. Un grande scrittore democratico russo nelle sedute del primo parlamento italiano*, "L'Unità", 18 febbraio 1961.

⁶ Maria Grazia Alloatti, *Cronologia dell'Unità d'Italia. Il parlamento sotto la 'dittatura di Cavour' e la posizione delle correnti democratiche*, "L'Unità", 24 febbraio 1961.

⁷ Gastone Manacorda, *Una storia ancora aperta. Italia ed Europa nel '61*, "L'Unità", 17 marzo 1961.

⁸ Gastone Manacorda, *La borghesia al potere*, "L'Unità", 19 marzo 1961.

eredi del Risorgimento? E ripercorre la dinamica delle forze politiche e sociali interna alla storia d'Italia postunitaria per constatare come oggi il partito cattolico detentore del potere non possa certo vantare l'eredità di una effettiva partecipazione alla nascita dello stato unitario, e il partito della classe operaia all'epoca del risorgimento non fosse ancora nato. Eppure passaggi chiave come la conquista del suffragio universale e poi la proclamazione della repubblica costituiscono indubbi momenti di progresso che ne hanno incrementato lo sviluppo e segnato il percorso.⁹

Ma tutta la ricostruzione di Manacorda nella serie dei suoi tre interventi è poi la premessa necessaria all'articolo ufficiale, firmato da Togliatti che apre la prima pagina dell'edizione della domenica del 26 marzo.¹⁰ Il punto di partenza è ormai chiaro: le celebrazioni in corso tendono a dare del processo unitario italiano un'interpretazione molto lontana dalla realtà, in cui i dominatori di oggi vogliono attribuirsi la parte di protagonisti quando spetterebbe loro solo quella dei profittatori. Nonostante ciò il movimento operaio e dei lavoratori aderisce alle manifestazioni e vi partecipa. Perché l'unità italiana è stato un "fatto rivoluzionario", promuovendo il progresso reale delle strutture economiche e politiche e delle stesse lotte sociali all'interno del paese. Del resto la conquista dell'unità e dell'indipendenza nazionale non è stata opera solo di spiriti illuminati, o dei principi di Savoia e dei loro ministri. Vi hanno partecipato, e in alcuni momenti anche largamente, le masse popolari. E qui Togliatti svolge un'analisi assai articolata delle vicende della storia nazionale dall'Ottocento al Novecento e dei suoi nodi essenziali, per osservare come i motivi della lotta reale, che sgorgavano dalla situazione di fatto, non erano stati ben compresi dalle correnti più avanzate dei combattenti per l'unità, per questo condannate all'insuccesso. Ma nello stato unitario, attraverso la lotta dettata dai problemi posti dallo stesso sviluppo economico e dal progresso delle coscienze, nasceva e si affermava una sinistra nuova, repubblicana, socialista e comunista, non senza qualche analogo sviluppo – Togliatti ha cura di sottolineare – anche in campo cattolico. In ciò consiste l'elemento positivo della nostra storia dell'ultimo secolo, che trova il suo momento nevralgico nella lotta della resisten-

⁹ Gastone Manacorda, *Le due Italie nell'ultimo secolo. Chi sono gli eredi del Risorgimento*, "L'Unità", 25 marzo, 1961.

¹⁰ Palmiro Togliatti, *Il Centenario dell'Unità*, "L'Unità", 26 marzo 1961.

za antifascista, e nella stesura della costituzione repubblicana. E con questa consapevolezza che il PCI aderisce e partecipa appunto alle celebrazioni del centenario.

L'intera operazione condotta dal giornale è dunque chiara. Affermare il valore dell'unità nazionale attraverso una critica alla visione ufficiale che ne viene data, con la consapevolezza che l'efficacia politica della critica possa fondarsi solo su una ricostruzione attenta, approfondita delle nostre vicende, e nutrita di una solida e aggiornata cultura storica e politica.

Nelle primavera del 2011 la situazione è assai cambiata. Il PCI non esiste più, esiste il PD. "L'Unità" è diretta da Concita De Gregorio che da due anni ha sostituito Antonio Padellaro. Il giornale non è più l'organo ufficiale del partito, è un organo di stampa vicino, che talvolta assume la funzione della voce ufficiosa della dirigenza: non per nulla l'articolo centrale dedicato alla celebrazioni per il centocinquantesimo dell'unità nazionale, proprio nel numero del 18 marzo, è affidato a Bersani.

Nel quadro politico del momento gli avversari chiaramente individuati sono due, Berlusconi e la Lega Nord che sono al governo. Ma, questo è significativo, né Berlusconi né la Lega sono percepiti, sono combattuti, come rappresentanti di precise forze economiche e sociali, collocate all'interno di un panorama in cui agiscono potenze straniere, banche, ceti industriali, sindacati, movimenti dei lavoratori. Su tutto ciò il giudizio slitta, o quanto meno evita di precisare quali possono essere i concreti legami tra l'azione politica dei due avversari e le componenti effettive, determinanti, della realtà storica in cui ci muoviamo. La dimensione negativa della loro azione ha un unico carattere: scompagina l'attuale struttura costitutiva dello stato compromettendo l'erogazione di servizi sociali che valgono ormai come diritti acquisiti. L'opposizione sembra aver un unico compito. Salvaguardare la struttura statale con l'equilibrio dei poteri stabilito dalla costituzione e limitare l'erosione dei servizi e delle garanzie sociali, pur concedendo che in parecchi casi queste garanzie debbano ormai essere considerati privilegi.

Di fronte alle celebrazioni per il centocinquantesimo dell'unità nazionale lo spazio di manovra, poste le cose in questi termini, appare assai limitato. Ciò che si può dire senza troppi problemi è che le manifestazioni ufficiali offrono una buona occasione per dimostrare l'impopolarità dei rappresentanti del governo. "L'Italia che si inalbe-

ra di orgoglio patrio sotto il temporale”, scrive Concita De Gregorio raccontando la folla che nella notte romana tra il 17 e il 18 marzo, “riempie i teatri e i musei”, “fischia i leghisti ... E poi fischia La Russa, vendicativo e rancoroso anche nel dispetto. Fischia il Presidente del Consiglio che ormai non può più camminare per strada senza che gli urlino contro”.¹¹ Sempre nello stesso numero Claudia Fusani, in un pezzo intitolato *Anche la piazza lo abbandona. Applausi per Prodi*, descrive la celebrazione ufficiale nella piazza di Montecitorio: la folla acclama e circonda il presidente della repubblica, mentre “il premier un tempo più amato degli italiani” è “oggi a rischio di fischi e contestazioni se improvvisa passeggiare per strada”. E insiste: “bisogna immaginare cosa deve essere stato per Berlusconi sapere che anche Romano Prodi è stato super applaudito ieri ... Anche gli applausi per i presidenti emeriti Oscar Luigi Scalfaro e Carlo Azeglio Ciampi sono andati molto al di là del riconoscimento istituzionale: c’era affetto ma soprattutto nostalgia di un altro tempo”.

Bene, il governo è impopolare. Ma poi che altro resta di dire? Non resta che magnificare la bellezza, l’esigenza della concordia e della collaborazione, contro le forze della discordia e della separazione. Utilizzare insomma due generici valori morali per condannare negli avversari non tanto una precisa linea politica da contrastare, quanto comportamenti inadeguati, disdicevoli, e pericolosi. Così proclamata l’unità della nazione – unità non solo territoriale, ma di spirito e di intenti – come valore irrinunciabile, questa perde un preciso connotato politico e si dilata a comprendere tutto e tutti, senza alcuna distinzione. È, tutto insieme, come scrive Vittorio Emiliani “l’eredità risorgimentale, il primato dell’interesse generale, un riformismo variamente connotato (laico, cattolico, socialista, liberale)”, che bisogna difendere dall’azione “volta alla disunità d’Italia”. Azione che viene operata dal presidente del consiglio, quotidianamente impegnato ad accusare dei peggiori misfatti gli avversari politici, i magistrati, i giornali e i telegiornali a lui non asserviti, e dalla “nuova barbarie della Lega” che “investe e deteriora quanto di civile avevano costruito nelle nostre comunità”.¹²

Spetta poi a Giuliano Amato, presidente del comitato dei garanti per le celebrazioni, intervistato da Federica Fantozzi, il compi-

¹¹ Concita De Gregorio, *La giusta lezione*, “L’Unità”, 18 marzo 1961.

¹² Vittorio Emiliani, *Disunità d’Italia*, “L’Unità”, 7 gennaio 1961.

to di fornire qualche considerazione più articolata sull'anniversario dell'unità nazionale.¹³ Amato inizia sottolineando come l'unità nazionale italiana affondi le sue radici in un'unità culturale: "il nostro patrimonio, cioè il linguaggio comune, esiste da secoli: scorre da Petrarca a Leopardi". Poi, solo nel diciannovesimo secolo si è posto il problema di trasformare l'entità culturale in entità politica. E si arriva alla situazione attuale, in termini che sembrano alla fine stringere un problema reale: la crisi economica. La crisi, chiede l'intervistatrice, ci lascia qualcosa da festeggiare? Amato dice di vedere diverse cause della crisi, che elenca: le piccole imprese non possono permettersi alti salari, il capitalismo familiare, accumulate risorse per figli e nipoti, si disinteressa dell'azienda, le dinastie hanno un ruolo di "restringimento" del nostro sistema industriale. Poi la situazione ostacola l'emergere di forze e iniziative da parte dei giovani. E poi, ancora, la difficoltà di reperire i capitali. Il che elencato, come tutto questo avvenga, sia avvenuto, e si possa superare, resta nell'oscurità. Amato finisce proclamando che "ciò che può davvero unire è il futuro comune".

Dunque, di nuovo, stare uniti è bello e necessario. Il che si ritrova solennemente ribadito nell'articolo cardine del numero del 17 marzo scritto da Bersani.¹⁴ A centocinquantanni dalla nascita dello stato italiano qual è il problema? Le "contrapposizioni profonde", le polemiche di cattolici, socialisti, repubblicani, vivaci ancora cinquant'anni fa, all'epoca delle ultime celebrazioni, oggi "per fortuna", sono "archivate". Motivi di disaccordo, insomma, non ce ne sono. Purtroppo la guida del paese è affidata a quanti contestano la natura e lo sbocco di quella "svolta storica" che è stato il risorgimento, e lo contestano perché non colgono la portata morale e simbolica di quanto è stato raggiunto. La storia degli ultimi cent'anni, ciò che sta "dietro e dentro" la ricorrenza che oggi si celebra è "l'Italia che ha combattuto e combatte per la propria dignità". Ed è sintomatica l'assenza in tutto l'articolo di due termini: economico e politico. Tutto si risolve in categorie etiche: si lotta per la *dignità*, e il valore del risultato è, appunto, *simbolico*. Gli unici avversari sono quelli che attentano alla concordia e all'unità. Ma il Partito Democratico è nato per restituire "speran-

¹³ Federica Fantozzi, *Italia, la vera sfida è quella di darsi un futuro*, "L'Unità", 14 marzo 1961.

¹⁴ Pier Luigi Bersani, *Italia unita alle radici della nostra storia*, "L'Unità", 17 marzo 1961.

za, coraggio e fiducia a un paese che se lo merita”. Di nuovo, valori morali. E la speranza di questo centocinquantenario è la possibilità “di combinare in forme nuove democrazia, cittadinanza e un’etica pubblica”.

Non stupisce, in un’ottica in cui la dinamica politica nazionale si risolve totalmente nello scontro tra quelli che prediligono l’unità e la concordia, e quelli che lavorano per la disgregazione, ritrovare nello stesso numero del giornale un singolare articolo di Filippo Di Giacomo che esalta la celebrazione ufficiale del centocinquantenario dell’unità nazionale da parte dei cattolici: “Il brano introduttivo della liturgia per il 150° anniversario dell’Unità d’Italia”, concelebata dal cardinale Bagnasco e dai presidenti delle conferenze regionali dei vescovi, informa l’autore, “è stato composto da don Valentino Donella, maestro di cappella della Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo”. E “la composizione dell’inno *Cristo Vivente*, per quartetto di ottoni e organo, commissionata per la ricorrenza, è ispirato ai temi musicali tratti dal nostro inno nazionale. Alla fine della messa, su invito del cardinale, tutti i fedeli si uniranno nel canto del *Te Deum*”.¹⁵

¹⁵ Filippo Di Giacomo, *L’Italia unita benedetta anche dai cattolici*, “L’Unità”, 17 marzo 1961.

Carla Meneguzzi Rostagni

ITALIA E CINA UN SECOLO DI RELAZIONI

L'Italia vanta da sempre un'antica tradizione di rapporti con la Cina, caratterizzati da un intenso e pacifico interscambio culturale ad opera prevalentemente dei nostri viaggiatori, mercanti e missionari.

Per tutta l'antichità e fino al XVIII secolo, gli italiani furono i principali protagonisti dell'incontro che si realizzò tra la cultura europea e quella cinese,¹ Marco Polo e Matteo Ricci sono gli italiani che tutti conoscono.

Nell'Ottocento, quando l'antico impero cinese viveva una delle pagine più umilianti della sua storia moderna, costretto a cedere diritti coi trattati ineguali e a aprire le porte al commercio occidentale, il giovane regno d'Italia, spinto da pressioni più economiche che politiche, senza tralasciare l'inclinazione presenzialista, cercò di allacciare rapporti diplomatici;² dopo tentativi non felici, nel 1902, in seguito alla partecipazione alla spedizione militare europea contro le provocazioni dei Boxers, ottenne la concessione italiana di Tientsin.³

Dopo la rivoluzione del 1911 che pose fine all'impero mancese, la presenza italiana nella repubblica cinese indebolita dalle lotte dei

¹ Gabriele Menegatti, *Sulla via di Tientsin*, IsIAO, 2005; Giuliano Bertuccioli, Federico Masini, *Italia e Cina*, Laterza, Bari 1996.

² Giuliano Bertuccioli, *Gli avvenimenti in Cina a cavallo tra i due secoli nei documenti dei diplomatici italiani a Pechino* in *Atti del convegno Le riforme del 1898 e del 1978 in Cina*, Associazione Italia/Cina, Roma 1999, pp. 34-35; Giorgio Borsa, *Italia e Cina nel secolo XIX*, Edizioni di Comunità, Milano 1961, pp. 14-18.

³ Amedeo Tosti, *La spedizione italiana in Cina (1900-1901)* Ministero della guerra-Ufficio Storico, Roma 1926, pp. 23-24.

“signori della guerra” si limitò ai diplomatici e a individui singoli cui furono affidati anche incarichi di rilievo, la situazione non cambiò né durante il primo conflitto mondiale né nel dopoguerra, e anche nei primi anni dopo l'avvento di Benito Mussolini, l'azione diplomatica italiana in Oriente mantenne un indirizzo attendista.⁴

Leclissi della diplomazia italiana in Cina si interruppe nel 1927, quando presidente della Cina del Nord divenne Zhang Zuolin, e, poco dopo Chiang Kai-shek conquistò il potere su tutto il paese. Il Duce cominciò allora a diventare per la classe politico-militare cinese un esempio da imitare e l'Italia, preso atto del mutato clima politico, si affrettò a riconoscere il nuovo governo della Cina costituito a Nanchino.

Nel maggio del 1927 fu destinato a Pechino, come segretario di legazione, il giovane diplomatico Galeazzo Ciano che vi rimarrà fino al 1929, quando sarà richiamato a Roma dallo stesso Mussolini. Nel 1930, dopo il matrimonio con la figlia del Duce, Edda, Ciano fu rinvio in Cina come console generale, e scelse di risiedere a Shanghai con la moglie.⁵

Nel 1932 Ciano, nominato presidente della commissione di pace, incaricata dalla Società delle Nazioni di trovare un accordo per la soluzione del conflitto cino-giapponese, svolse una parte di rilievo nella mediazione con cui i rappresentanti delle grandi potenze, tra cui l'Italia, giunsero a una composizione dell'incidente e a un accordo tra le parti. Grazie a questi successi Ciano ottenne le credenziali di inviato straordinario e ministro plenipotenziario in Cina.⁶

Con la crescente ammirazione del governo di Nanchino per la personalità del Duce e per il fascismo e, soprattutto, grazie ai rapporti personali stabiliti da Galeazzo Ciano con i principali uomini politici cinesi, l'Italia intraprese un nuovo corso nelle relazioni diplomatiche con la Cina, dinamico e senza precedenti. L'ambizioso progetto si snodava su tre direttrici principali: la prima consisteva nella penetrazione commerciale italiana attraverso la ricostruzione economica della Cina, la seconda prevedeva una cooperazione di carattere militare e industriale nel settore aeronautico e, infine, la terza direttrice mirava alla

⁴ Giorgio Borsa, *Tentativi di penetrazione dell'Italia fascista in Cina: 1932-1937, Il politico*, Università degli studi di Pavia, Pavia 1979.

⁵ Edda Ciano, *La mia vita*, Mondadori, Milano, 2002; Giorgio Borsa, *Tentativi di penetrazione dell'Italia fascista in Cina*, op. cit., p. 391.

⁶ *I Documenti diplomatici italiani*, Serie settima (1922-1935), vol XII (1 aprile - 31 dicembre 1932), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1987, pp. 558-559.

costruzione in Cina, per mezzo di interscambio culturale, di una base ideologica per la diffusione dell'ideale fascista nei paesi asiatici.

Gli effetti di queste scelte si manifestarono soprattutto negli anni 1933–1935 quando si instaurò tra l'Italia e il paese asiatico una collaborazione economico-militare contrassegnata da visite di delegazioni cinesi a Roma, dall'invio di missioni militari, una aeronautica e in seguito una navale, italiane. L'attività di Ciano si rivolse anche a favorire la diffusione della lingua italiana in Cina e di quella cinese in Italia. Si moltiplicarono le iniziative culturali volte a avviare il paese asiatico verso un destino politico analogo a quello italiano.⁷

Il riconoscimento politico dell'opera svolta in Cina che portò Ciano a diventare ministro, coincise anche con la fine dell'amicizia tra l'Italia e la Cina; tra il 1936 e il 1937 l'impresa etiope, la successiva partecipazione cinese alle sanzioni votate dalla Società delle Nazioni contro l'Italia, diede un fiero colpo alle relazioni italo-cinesi. L'invasione giapponese in Cina e l'alleanza dell'Italia prima con la Germania e poi col Giappone pregiudicò irrimediabilmente il clima tra i due paesi già amici, ponendoli su fronti opposti.⁸

Dopo la seconda guerra mondiale, durante la guerra civile, di fronte all'evolvere della situazione militare e politica, Roma mantenne una posizione di attesa; la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949 pose il governo italiano in una posizione complessa, stretto tra l'opposizione social-comunista favorevole al riconoscimento del nuovo stato e il rifiuto americano ad accettare la realtà, così che fu richiamato l'ambasciatore a Pechino Sergio Fenoaltea, inviato nel 1946 nel tentativo di ristabilire le relazioni con Chiang Kai-shek.

Prevalse infatti tra gli stati occidentali la scelta americana. Gli Stati Uniti continuarono a considerare il governo di Chiang Kai-shek come rappresentante *de jure* dello stato cinese, nonostante i comunisti di Mao esercitassero *de facto* la sovranità. Gli occidentali quindi non riconobbero ufficialmente la Repubblica Popolare Cinese, mentre lo fecero gli stati del blocco comunista. Altri stati non comunisti de-

⁷ *Missione educativa cinese in visita a Roma, Il Popolo d'Italia*, 10 gennaio 1933; Giorgio Borsa, *Tentativi di penetrazione dell'Italia fascista in Cina*, op. cit. p. 412; *I documenti diplomatici italiani*, Serie settima (1922–1935), vol. XVI (28 settembre 1934 – 14 aprile 1935), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1990.

⁸ *I Documenti diplomatici italiani*, Serie ottava, (1935–1939) vol. II (1 settembre – 31 dicembre 1935), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1991, pp. 416, 464, 525–527, 672, 743.

cisero di intrattenere rapporti diplomatici, come la Gran Bretagna, gli stati scandinavi (Norvegia, Danimarca, Finlandia, Svezia), alcuni stati neutrali come la Svizzera, e i futuri non allineati (Birmania, India Pakistan, Afghanistan). Alla fine del 1950 ventisei stati avevano riconosciuto la Cina comunista.⁹

Allineata alle posizioni americane l'Italia seguì a intrattenere relazioni diplomatiche solo con il governo di Chang Kai-shek, riparato nell'isola di Taiwan.

Negli anni Cinquanta, in mancanza di relazioni politiche, la Cina fu oggetto di vivo interesse da parte degli intellettuali italiani. Nel 1954 si recò in Cina la prima delegazione culturale, guidata da Francesco Flora, seguita, nel 1955, dalla seconda delegazione a cui parteciparono Carlo Cassola, Franco Fortini e Carlo Ternari. Nel 1956 il senatore Ferruccio Parri guidò la terza delegazione, molto più numerosa e di partecipazione più varia: parlamentari, sinologi, professori universitari e altri uomini di cultura, tra i quali figurarono Gianfranco Vigorelli e Curzio Malaparte. I loro saggi di viaggio presentavano il paese al pubblico italiano che rimaneva affascinato, tra i più letti *Viaggio in Cina* di Carlo Cassola, *Asia maggiore* di Franco Fortini, *Cara Cina* di Goffredo Parise, *Domande e risposte per la nuova Cina* di Gianfranco Vigorelli e *Io in Russia e in Cina* di Curzio Malaparte.¹⁰

Mentre i saggi degli intellettuali, attratti dal mistero e dalla cultura cinesi, diffondevano l'interesse per il paese asiatico, già dai primi anni Cinquanta la linea ufficiale del governo di Roma, fedele alle scelte americane, fu messa in discussione dalle voci critiche di numerosi esponenti del mondo politico e industriale italiano, i quali contestavano in particolare l'applicazione delle restrizioni al commercio con la Cina comunista.

Nel periodo della ricostruzione infatti l'andamento dell'economia italiana era strettamente connesso al commercio internazionale, di conseguenza, si riteneva estremamente dannosa l'esclusione del blocco comunista da tale rete di scambi, soprattutto per un paese che faticava a imporsi in un mercato dominato dal dollaro e dai paesi facenti capo all'Unione Europea dei Pagamenti.

⁹ Francois Joyaux, *La tentation impériale Politique extérieure de la Chine depuis 1949*, Imprimerie nationale, Paris 1994, pp. 59-61.

¹⁰ Mario Filippo Pini, *Italia e Cina 60 anni tra passato e futuro*, L'asino d'oro edizioni, Roma 2011, pp. 83-84; Michelangelo Cocurullo, *La cortina di bambù. La Cina nei reportages italiani della seconda metà del Novecento*, Gammarò editori, Sestri Levante 2007.

A giudizio di alcuni la rigida politica atlantica che escludeva dal sistema commerciale alcune aree dinamiche risultava anacronistica.

Negli ambienti politici italiani più progressisti era condivisa l'esigenza di invitare il governo a promuovere iniziative politiche e diplomatiche, indispensabili per riaprire le relazioni commerciali con il blocco comunista, e garantire così all'Italia un ruolo più attivo sul mercato a livello globale.

Tali preoccupazioni nascevano dalla constatazione che già nel 1953 la Cina popolare concludeva trattati commerciali con la Germania occidentale, il Belgio, il Giappone, l'India, il Pakistan, la Birmania, l'Indonesia, il Cile, nonché riceveva delegazioni della Francia e del Regno Unito, coi governi dei quali concludeva proficui accordi. Tutti i principali paesi capitalisti anteponevano alle limitazioni atlantiche il proprio interesse nazionale. Si osservava anzi che gli americani detenevano forti interessi in quelle aree, e perciò la politica di controllo che Washington conduceva nei confronti degli alleati era finalizzata solo a bloccare le iniziative altrui.¹¹

Non mancava l'iniziativa privata italiana che peraltro, non sostenuta adeguatamente da una più ampia politica economica, non si estese a molti settori, ma si limitò a pochi casi come quello della FIAT la quale aggirò le limitazioni imposte dall'embargo, concedendo ad una ditta austriaca le licenze per la costruzione di macchine da esportare in Cina.

L'interesse per la Cina si inseriva anche nel più ampio quadro del progetto di espansione internazionale dell'ENI, l'ente di stato guidato allora da Enrico Mattei.

Il realismo imprenditoriale di Mattei fu il motore quindi di tutte le iniziative che portarono la grande compagnia petrolifera italiana a espandersi su scala mondiale e ad affacciarsi nel 1958 anche sul mercato della Repubblica Popolare, considerato un mercato enorme e in continua espansione.

Una serie di passi tenuti riservati rese possibile la visita di Mattei nel 1958: dopo che un viaggio in Cina dell'ingegnere ENI, Giovanni

¹¹ Esponenti parlamentari come Giancarlo Pajetta del PCI e Guido Mazzali del PSI avevano rivolto appelli alla Camera dei Deputati per promuovere una diversa strategia, *Camera dei Deputati, Atti parlamentari, II Legislatura, Discussioni*, sedute del 22 agosto 1953, del 14 ottobre 1954, dell'8 maggio 1956. Così l'on. Mazzali (14 ottobre 1954) "In Cina sono andati gli inglesi, ci sono andati i francesi e i belgi, ci stanno andando i tedeschi e gli olandesi. Noi non ci siamo andati ancora e ci trastulliamo invece..."

Muratori, aveva confermato che i cinesi erano interessati alle capacità industriali italiane e all'ENI come azienda di stato degna di maggior fiducia delle compagnie private, si svolsero contatti tra funzionari italiani e personalità cinesi presso l'ambasciata cinese di Berna. Fu infine necessaria la mediazione di compagnie private come la China National Import and Export Corporation (CNIEC), organizzazione statale che accentrava tutta l'attività commerciale di importazione e esportazione nel settore chimico, costituita a Pechino nel 1952, e la Compagnia centro orientale (Co.Ce.Or.) collegata al Partito Comunista Italiano, organizzazione di carattere commerciale che fungeva da intermediaria negli scambi commerciali tra l'Italia e i paesi del blocco orientale.

Non mancò neppure l'appoggio politico anche se molto discreto, l'ala sinistra della Democrazia Cristiana, gli esponenti del neatlantismo come Giorgio La Pira,¹² l'allora presidente della repubblica Giovanni Gronchi e il presidente del consiglio Amintore Fanfani, erano a conoscenza dei contatti e del progetto, e appoggiavano il viaggio che fu organizzato in grande riservatezza.

In Cina Mattei incontrò importanti personalità politiche e esponenti della CNIEC, durante gli incontri si discusse soprattutto dell'ampliamento dei settori di collaborazione commerciale, dai fertilizzanti alla fornitura di impianti industriali completi, con l'apporto di assistenza tecnica e industriale.

L'anno seguente, il 1959, nel decennale della Repubblica Popolare, vi fu la visita in Italia di una delegazione tecnica e commerciale cinese, che si recò presso gli impianti del gruppo ENI, AGIP, ma anche alle industrie del gruppo Finmeccanica.

Le missioni e gli scambi che si rinnovarono nel 1961 e nel 1962, approfondirono la collaborazione con l'ENI, così che l'improvvisa morte di Mattei non mutò l'impostazione né la continuità dei rapporti. Mattei era stato un precursore, egli aveva capito che, a causa del dissidio con l'Urss, la Cina avrebbe indirizzato le potenzialità del suo mercato verso l'Occidente, mentre per l'Italia riteneva giusto ridurre

¹² In un colloquio con Mattei, Giorgio La Pira sosteneva che Cina e Occidente avevano interessi complementari. Guido Samarani, *Enrico Mattei e la Cina*, in *Enrico Mattei. Il comandante partigiano, l'uomo politico, il manager di stato*, a cura di Davide Guarnieri, BFS edizioni, Pisa, 2007, p. 93; Camilla Rocca, *Enrico Mattei e la Cina*, tesi di laurea magistrale non pubblicata, che ricostruisce i contatti e i viaggi di Mattei in Cina, alla luce dei fondi dell'Archivio Storico dell'E.N.I., Pomezia (Roma).

la dipendenza dall'economia americana. Vedeva anzi per il suo paese la possibilità di svolgere un importante ruolo politico. "L'Italia non ha colonie e non ha nemici nel Terzo Mondo; può essere la punta avanzata della politica di cooperazione con la Cina: una politica necessaria nella corsa verso il Duemila".¹³

Le iniziative di Enrico Mattei non furono le sole, accanto a Mattei va ricordato un esponente della finanza e dell'industria milanese, il socialista Dino Gentili che, negli anni Cinquanta, riuscì ad aggirare i divieti formali costituendo le società, prima la Comet poi la Cogis (1958), attraverso le quali aveva riunito le attività di import-export con la Cina delle maggiori imprese private e di stato italiane.¹⁴

Grazie ai viaggi, ai buoni rapporti con Zhou en lai, alla collaborazione con la CNIEC, Gentili riuscì a moltiplicare le proprie iniziative.

In tal modo, agli inizi degli anni Sessanta, altre grandi aziende italiane come la FIAT, l'Olivetti, la Snia Viscosa esportavano in Cina. I cinesi erano interessati a ottenere licenze per l'importazione di merci cinesi in Italia e a concludere col governo italiano un accordo commerciale quadro, passo sul quale Roma era esitante e elusiva per i citati legami con gli Stati Uniti, mentre era favorevole a adottare volta per volta operazioni di abbinamento.¹⁵

Nel 1964 il riconoscimento francese della Repubblica popolare pose in evidenza il problema; il primo governo di centro-sinistra, nato nel 1963, pur cautamente, mostrò maggiore determinazione dei governi precedenti. In un'interpellanza al Senato il ministro degli affari esteri Giuseppe Saragat affermava il 14 febbraio 1964: "si tratta di sapere non se il nostro Governo intende procedere ad una intesa, a un certo momento, con quello di Pechino, per il riconoscimento della legittimità di quel regime e della sua rappresentatività... si tratta di sapere quando meglio converrà, nell'interesse dell'Italia e delle nazioni alleate dell'Italia... procedere a tale riconoscimento".¹⁶

¹³ Italo Pietra, *Mattei la pecora nera*, SugarCo, Milano 1987, p. 169.

¹⁴ *Tra politica e impresa: vita di Dino Gentili*, prefazione di Paolo Barile, biografia di Giorgio Luti, testimonianze di Antonio Alosco, Passigli, Firenze 1994.

¹⁵ Mario Filippo Pini, *Italia e Cina* op. cit. pp. 102-104.

¹⁶ Risposta del ministro degli esteri Giuseppe Saragat (Senato della Repubblica, IV Legislatura, seduta del 14 febbraio 1964, p. 217) in *La normalizzazione delle relazioni diplomatiche tra la repubblica Italiana e la Repubblica Popolare Cinese Atti e Documenti con un saggio di E.Di Nolfo*, Senato della Repubblica, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010.

Mentre la posizione italiana maturava lentamente, nel marzo dello stesso anno il socialista Paolo Vittorelli aveva visitato Pechino a nome del partito, nel novembre del 1964, fu il presidente del consiglio Aldo Moro con Saragat agli esteri, a firmare un accordo con la Cina per lo scambio di uffici commerciali nelle rispettive capitali. E all'Istituto per il commercio estero (Ice) veniva affidato il compito di organizzare la presenza italiana nella capitale cinese. L'ufficio della Repubblica popolare cinese a Roma aprì nel febbraio 1965 e quello dell'Ice a Pechino più o meno in contemporanea. La politica italiana si era orientata a concentrarsi sul solo problema dell'incremento degli scambi commerciali, evitando, per quanto possibile, gesti che potessero fare pensare a sviluppi più impegnativi. Anche per questo, a capo dell'Ufficio Ice di Pechino fu messo un uomo dell'Istituto, Giuseppe Manzella, e non un diplomatico.

Nel marzo del 1965 divenne ministro degli esteri Amintore Fanfani; salvo una brevissima parentesi di un paio di mesi, rimase costantemente alla guida della Farnesina per più di tre anni. Tocò quindi a lui gestire i rapporti con la Cina, dopo l'apertura degli uffici di Pechino e di Roma. Carattere deciso e portato all'azione, Fanfani durante tutta la sua carriera politica cercò un ruolo internazionale di rilievo per l'Italia, nonostante le restrizioni imposte dagli americani. Questa ambizione si saldò con la convinzione dell'importanza della Cina, (amava dire che "una realtà come la Cina non può essere ignorata"), egli "fece molto per continuare l'opera del suo predecessore, sgretolando a poco a poco, tutte le volte che valutava di poterselo permettere, l'obbedienza dell'Italia a Washington sulla questione cinese".¹⁷ Per questo decise di mandare un diplomatico a Pechino, sotto la copertura Ice, solo alla fine del 1966, quasi due anni dopo l'apertura degli Uffici. Contemporaneamente si adoperò, senza successo, come presidente dell'Assemblea generale, a porre il problema della Cina alle Nazioni Unite.

La svolta politica avvenne a partire dalla fine del 1968, quando assunse il ministero degli esteri in un governo Rumor, Pietro Nenni, determinato a fare del riconoscimento della Cina Popolare un punto del suo programma di governo. Il primo centro sinistra "organico" imprimeva così una svolta alla politica estera del paese, influenza-

¹⁷ Mario Filippo Pini, op. cit. p. 103; Elisa Giunipero, *Fanfani e la Cina*, in *Amintore Fanfani e la politica estera italiana* a cura di Agostino Giovagnoli e Luciano Tosi, Marsilio, Venezia 2010, pp. 432-438.

to dalle posizioni maoiste, ostentate dalla componente di sinistra del partito e dalla simpatia dei giovani per la rivoluzione culturale, in linea con l'intelligenza europea. Superando le perplessità e esitazioni del suo ministero, la posizione sempre poco incoraggiante degli Stati Uniti, le incognite del dissidio in atto tra la Cina e l'Urss, il 24 gennaio 1969 Nenni annunciò l'intenzione italiana di riconoscere la Cina Popolare senza informare gli americani e neppure i cinesi. La risposta cinese mostrò che la trattativa non era semplice; Pechino pose tre condizioni per avviare i negoziati: il governo della RPC doveva essere riconosciuto come il solo governo legale, Taiwan era parte integrante della Cina, infine i cinesi volevano essere sostenuti nei loro diritti e ottenere all'Onu il seggio occupato dalla Cina nazionalista. Erano le condizioni che sarebbero state proposte anche agli altri paesi disposti a normalizzare le loro relazioni con la Cina, gli Stati Uniti, il Giappone, l'Australia. Si aprirono trattative a Parigi tra l'ambasciatore cinese e quello italiano Francesco Malfatti.¹⁸ Quando, nel luglio 1969, una crisi di governo provocata dalla scissione del partito socialista, interruppe l'azione di Nenni, che era stata fino a quel momento impulsiva e ideologica, fu il successore agli esteri Aldo Moro a condurre in porto l'operazione, gestendone con abilità e realismo i passaggi, inserendola in un disegno che guardava oltre l'Europa e coglieva il peso dell'Estremo Oriente e della Cina nel quadro dei mutamenti internazionali.

Giovandosi del fatto che, per la prima volta Washington non era stata apertamente ostile al riconoscimento, pur impegnando l'Italia a conservare immutata la propria posizione di voto all'Onu, nel novembre 1970, dopo ventun mesi di negoziati, prolungatisi a causa delle rispettive instabilità interne, furono ristabilite le relazioni diplomatiche con la Cina. Nel 1971, se pure dopo incertezze e ambiguità, la delegazione italiana al Palazzo di Vetro votò a favore della mozione albanese che chiedeva la sostituzione di Formosa con la Cina di Mao, in seno alle Nazioni Unite e al Consiglio di sicurezza, astenendosi dalla cosiddetta "questione importante" sostenuta dagli americani. Non era un gesto polemico verso gli Stati Uniti, ma piuttosto interpretava la strategia della politica triangolare americana che, pur sostenendo

¹⁸ Pietro Nenni, *I conti con la storia. Diari 1967–1971*, Sugarco, Milano 1983, pp. 251-254; Ennio Di Nolfo, *La normalizzazione delle relazioni diplomatiche tra la repubblica italiana e la repubblica popolare cinese*, in *La normalizzazione* op. cit. pp. 14-21.

una posizione rigida all'Onu, nello stesso anno aveva avviato i viaggi e i colloqui di Henry Kissinger con la dirigenza cinese a Pechino.¹⁹

Le motivazioni della scelta di Moro emergono con chiarezza se collegate agli interventi in Parlamento e alle istruzioni diplomatiche di quegli anni.

Illuminante a questo proposito un telegramma riservatissimo inviato dal ministro degli esteri italiano nel dicembre 1970, dopo una riunione a Giacarta con gli ambasciatori italiani nel sud est asiatico e nell'Estremo Oriente; il politico esprimeva le sue riflessioni sull'"emergere della Cina potenza mondiale dalla carcassa della Cina colonizzata", la caratterizzavano l'enorme massa di popolazione organizzata (allora più di 800 milioni), il potere dell'arma nucleare e l'ideologia rivoluzionaria che la rendeva influente, sia sulla rivoluzione libertaria del Terzo Mondo, che sui movimenti eversivi occidentali. Benché la Repubblica popolare non praticasse una politica aggressiva e non aspirasse al ruolo di terza potenza nel mondo, era, secondo il politico italiano, prevedibile che in futuro divenisse una superpotenza, un fattore determinante sia su scala regionale che mondiale. Queste considerazioni lo confermavano nell'assunto che fosse opportuno per "un'Europa occidentale unita «stabilire rapporti» articolati e intrecciati" nelle varie aree del mondo, collaborando a evitare che l'incontro tra le grandi potenze si trasformasse in scontro. In questo progetto si inseriva il riconoscimento di Pechino da parte dell'Italia e, di seguito, il voto favorevole all'ammissione all'Onu, motivato dall'impressione che le probabilità della sopravvivenza di Formosa come entità indipendente fossero nulle: con questo passo la diplomazia italiana non aveva inteso diminuire le possibilità di azione degli Stati Uniti, né fare un gesto ostile contro l'Unione Sovietica, da anni in tensione con la Cina, ma piuttosto cooperare alla soluzione di un annoso problema. L'Europa che pure, con rimpianto dell'europeista Moro, non aveva svolto alcun ruolo nel processo, essendo ancora incapace di agire come attore globale, poteva averne ricadute positive.²⁰

¹⁹ Ennio Di Nolfo, *La normalizzazione* op. cit. pp. 25-47; Paola Olla Brundu, *Pietro Nenni, Aldo Moro e il riconoscimento della Cina comunista* in *Le carte e la storia*, X, 2004, n.2, p. 32.

²⁰ Telegramma riservatissimo Moro, 6-12-70, *Riunione a Djakarta Ambasciatori italiani sud-est asiatico e Estremo Oriente – Sintesi conclusioni e istruzioni*, Telegrammi in partenza 1970, B.150, Archivio Centrale dello Stato, Archivio privato Aldo Moro.

L'importante svolta e il disegno sottostante teso a inserire l'Italia e l'Europa nelle trasformazioni della grande distensione, rimane il punto più alto della politica italiana verso la Cina, espressione della consapevolezza di Aldo Moro che il paese doveva guardare oltre i benefici economici immediati, orientando se stesso e l'Europa in una dimensione globale.

L'Italia concludeva un processo iniziato molti anni prima, ma per il quale erano a lungo mancate le condizioni interne e internazionali favorevoli, la Cina con l'avvio di relazioni con l'Italia e col Canada controbilanciava il raffreddamento dei rapporti con Mosca, allargando la rete delle amicizie internazionali.

Il seguito non procedette con lo stesso ritmo, il commercio con la Cina non aumentò in modo significativo. Anche i rapporti politici furono alterni, negli anni settanta si raffreddarono a causa del chiaro coinvolgimento italiano nel processo di Helsinki, processo avversato da Pechino perché implicava la distensione con l'Urss. La Cina ormai era membro permanente all'Onu ed era più interessata all'integrazione europea; nel 1975 la RPC stabiliva relazioni diplomatiche con la CEE, primo stato socialista a prendere tale iniziativa, e nel 1978 firmava l'accordo commerciale col quale la Cina otteneva dalla Comunità la clausola della nazione più favorita. Nel 1977 un rilancio fortunato operato dall'allora ministro degli esteri Arnaldo Forlani, segnò l'inizio di rapporti più frequenti e più fruttuosi. Nel 1979 il primo ministro cinese Hua Kuo-feng, nel compiere la sua prima visita ufficiale nell'Europa occidentale, comprendeva l'Italia nelle tappe del viaggio.

E ancora vi furono negli anni ottanta le visite in Cina del presidente della repubblica Sandro Pertini e del presidente del consiglio Bettino Craxi. Anche in seguito è continuata "l'altalena dei nostri rapporti con la Cina, quei corsi e ricorsi che hanno segnato il lungo percorso dei nostri rapporti bilaterali... Venticinque anni fa assicuravamo con spirito magnanimo ai cinesi di essere disposti a comprare di più da loro, oggi sono i cinesi ad assicurarci con benevolenza che compreranno di più da noi. Ma ormai il mondo è cambiato".²¹

²¹ Mario Filippo Pini, *Italia e Cina* op. cit. p. 260.

Caroline Savi

IMMIGRAZIONE, CITTADINANZA E IDENTITÀ NELL'ITALIA DEI PRIMI ANNI DUEMILA

Nel corso degli anni, l'Italia è passata da Paese di emigrazione a Paese di immigrazione con un tasso di crescita della popolazione straniera tra i più alti d'Europa.¹ Secondo l'Istat, i cittadini stranieri residenti in Italia al 1° gennaio 2010 sono 4.235.059 pari al 7,0% del totale dei residenti, mentre rappresentavano il 6,5% al 1° gennaio 2009. I minori stranieri presenti in Italia al 1° gennaio 2010 sono 932.675 e rappresentano il 22% del totale della popolazione straniera residente alla stessa data. I nati in Italia sono al 1° gennaio 2010, 572.720 (ossia il 13,5% dell'insieme degli stranieri residenti e il 10,4% in più rispetto all'anno precedente) e la restante parte è giunta in Italia per ricongiungimento familiare.²

Si tratta ormai da anni di un'immigrazione stabile e si pone quindi la questione dell'integrazione degli immigrati e dei loro figli tramite, in particolare, la concessione della cittadinanza italiana.

Nel mio intervento mi interesserò al concetto di cittadinanza e ai rapporti che intercorrono tra cittadinanza e identità in particolare per i figli degli immigrati (le cosiddette "seconde generazioni"). L'acquisizione o meno della cittadinanza è in effetti un tema significativo per la definizione identitaria.

¹ Giuseppe Sciortino, Asher Colombo, a cura di, *Stranieri in Italia. Un'immigrazione normale*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 7.

² Istat, *La popolazione straniera residente in Italia al 1° gennaio 2010*, 12 ottobre 2010, p. 1, http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20101012_00/te-stointegrale20101012.pdf (consultato il 20 luglio 2011).

La cittadinanza è il vincolo giuridico e politico definito dalla legge di uno Stato che unisce un individuo a detto Stato, “da cui discendono specifici diritti e doveri, riconosciuti e imposti dall’autorità”.³ La legislazione che disciplina la cittadinanza ha lo scopo di dividere la popolazione in due categorie: “i cittadini-appartenenti” e “i non-cittadini-estranei”.⁴ Esistono diversi modi di acquisizione della cittadinanza:⁵ per nascita, per matrimonio, per naturalizzazione...⁶ Per quanto riguarda l’acquisizione della cittadinanza per nascita, ci sono due concezioni principali: lo “ius soli” (“diritto di suolo”) secondo il quale è cittadino chi nasce sul territorio dello Stato indipendentemente dalla cittadinanza dei genitori e lo “ius sanguinis” (“diritto di sangue”) secondo il quale è cittadino “il figlio di padre o di madre cittadini”. Alla base della scelta di uno di questi principi ci sono fattori di ordine culturale, politico e demografico. Il principio dello “ius sanguinis” è tipico di un paese in cui la fase emigratoria è forte (come l’Italia molti anni fa).⁷

Anche se ne parla nei suoi articoli 22 e 51,⁸ la Costituzione italiana non definisce la cittadinanza e non fornisce al legislatore particolari indicazioni circa il contenuto che deve assumere la legislazione in materia.⁹ La legge che disciplina l’acquisizione della cittadinanza

³ *Enciclopedia del Diritto*, “Le Garzantine”, Garzanti, Milano 2009, “cittadinanza” p. 307; Gérard Cornu, *Vocabulaire juridique*, PUF, Paris 2005, “nationalité” p. 596.

⁴ *Enciclopedia del Diritto*, op. cit., p. 307.

⁵ Ministero dell’Interno, *Approfondimento. “Ius soli” e “Ius sanguinis”*, http://www.interno.it/mininterno/export/sites/default/it/temi/cittadinanza/Ius_soli.html (consultato il 1° marzo 2011).

⁶ “Nel nostro paese la maggior parte delle acquisizioni di cittadinanza avviene ancora oggi per matrimonio, mentre le concessioni della cittadinanza italiana per naturalizzazione sono poco frequenti e, quindi, il fenomeno nel complesso è ancora relativamente limitato. Poiché i matrimoni misti si celebrano prevalentemente fra donne straniere e uomini italiani, tra i nuovi cittadini italiani sono più numerose le donne”: Istat, *La popolazione straniera residente in Italia al 1° gennaio 2010*, op. cit., p. 3.

⁷ Maria Immacolata Macioti, Enrico Pugliese, *L’esperienza migratoria*, Editori Laterza, Roma 2010, p. 95; Andrea Banlieue Intonti, *Identità, cittadinanza e seconde generazioni: “L’Italia agli italiani”. Sì, ma quali?*, 8 gennaio 2011, <http://informarexresistere.fr/2011/01/08/identita-cittadinanza-e-seconde-generazioni-litalia-agli-italiani-si-ma-quali/> (consultato il 3 marzo 2011).

⁸ Ai sensi dell’articolo 22: “Nessuno può essere privato, per motivi politici, della capacità giuridica, della cittadinanza, del nome”; ai sensi dell’articolo 51, comma 2: “La legge può, per l’ammissione ai pubblici uffici e alle cariche elettive, parificare ai cittadini gli italiani non appartenenti alla Repubblica”.

⁹ *Enciclopedia del Diritto*, op. cit., p. 307.

italiana è la legge n. 91/1992¹⁰ (recante “Nuove norme sulla cittadinanza”, modificata dalla legislazione posteriore e in particolare dalla legge n. 94/2009¹¹) che indica il principio dello “ius sanguinis” come mezzo di acquisizione della cittadinanza per nascita. Lo “ius soli” è limitato ad alcuni casi tassativamente previsti: figli di ignoti, di apolidi o figli che non seguono la cittadinanza dei genitori secondo la legge dello Stato al quale questi appartengono.

La legge n. 91/1992 è più restrittiva della legge n. 555/1912 “Sulla cittadinanza italiana”¹² precedentemente in vigore.¹³ Per esempio ai sensi dell’articolo 9, lett. f) della legge n. 91/1992: “La cittadinanza italiana può essere concessa con decreto del Presidente della Repubblica, sentito il Consiglio di Stato, su proposta del Ministro dell’interno allo straniero che risiede legalmente da almeno dieci anni nel territorio della Repubblica” mentre l’articolo 4, paragrafo 2, della legge n. 555/1912 prevedeva una residenza meno lunga: “La cittadinanza italiana, comprendente il godimento dei diritti politici, può essere concessa con decreto reale, sentito il Consiglio di Stato allo straniero che risiede da almeno cinque anni nel [Regno]”.

Per quanto riguarda i figli nati in Italia da genitori stranieri, l’articolo 4, comma 2, della legge n. 91/1992 dispone che “Lo straniero nato in Italia, che vi abbia risieduto legalmente senza interruzioni fino al raggiungimento della maggiore età, diviene cittadino se dichiara di voler acquistare la cittadinanza italiana entro un anno dalla suddetta data”.¹⁴ La restrizione apportata dalla legge del 1992, che l’articolo 3 della legge n. 555/1912 non prevedeva,¹⁵ è l’esigenza che i figli nati

¹⁰ Legge 5 febbraio 1992, n. 91, recante *Nuove norme sulla cittadinanza*, *Gazzetta Ufficiale* n. 38 del 15 febbraio 1992.

¹¹ Legge 15 luglio 2009, n. 94, recante *Disposizioni in materia di sicurezza pubblica*, *Gazzetta Ufficiale*, Serie Generale, n. 170 del 24 luglio 2009, Supplemento ordinario n.128.

¹² Legge 13 giugno 1912, n. 555, *Sulla cittadinanza italiana*, *Gazzetta Ufficiale* n. 153 del 30 giugno 1912, abrogata dalla legge n. 91/1992.

¹³ Asher Colombo, Giuseppe Sciortino, *Gli immigrati in Italia*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 59 e ss.

¹⁴ Per quanto riguarda i figli di immigrati non nati in Italia, la legge n. 91/1992 non prevede nessun percorso specifico.

¹⁵ Ai sensi dell’articolo 3 della legge n. 555/1912: “Lo straniero nato nel [Regno] o figlio di genitori quivi residenti da almeno dieci anni al tempo della sua nascita, diviene cittadino: (...) 2. Se, compiuto il [21°] anno, risiede nel [Regno] e dichiara entro il [22°] anno di eleggere la cittadinanza italiana (4); 3. Se risiede nel [Regno] da almeno dieci anni e non dichiara nel termine di cui al n. 2 di voler conservare la cittadinanza straniera”.

in Italia da genitori stranieri risultino continuativamente residenti in Italia dalla nascita al momento della domanda. Ma può succedere che alcuni genitori, che non conoscevano questa disposizione, abbiano registrato i loro figli all'anagrafe in ritardo o abbiano lasciato l'Italia per un breve periodo e che per questo motivo i figli non abbiano potuto conseguire la cittadinanza italiana in età adulta:

Le poche proiezioni disponibili ci dicono [...] che su 100 ragazzi nati in Italia e qui ancora residenti al compimento dei 18 anni ben 42 rimangono stranieri, nonostante l'intera vita trascorsa in Italia, semplicemente perché non hanno, tutta intatta, la continuità di residenza anagrafica e di soggiorno per tutti i 18 anni che hanno vissuto in Italia. Così, ogni anno che passa, migliaia di diciottenni nati e vissuti in Italia rimarranno stranieri e avranno una buona ragione in più per re-priminare contro l'unico Paese che conoscono e nel quale vivranno tutta la vita.¹⁶

Nasce così un risentimento per ciò che viene considerata “come una scelta di negare loro la cittadinanza italiana”.¹⁷

Per studiare i rapporti tra cittadinanza e identità, mi interesserò in particolare, come accennato prima, alle “seconde generazioni”. È interessante notare che non esiste una definizione unica dell'espressione “seconde generazioni”. Alcuni autori e anche l'Istat ritengono che le seconde generazioni sono rappresentate solo dai figli nati in Italia da genitori stranieri. Altri autori e anche la Rete G2 (di cui parlerò in seguito) ritengono che in questa categoria rientrano anche i figli che sono arrivati in Italia da piccoli, in particolare a seguito di ricongiungimento familiare. Alcuni di loro precisano anche un'età: per certi l'arrivo in Italia dovrebbe avvenire prima del compimento dei sei anni (cioè prima dell'inizio della scuola dell'obbligo)¹⁸ e per altri prima del compimento dei dieci anni. Oltre a questa precisazione sull'espressio-

¹⁶ Paolo Morozzo della Rocca, *Condannati a essere stranieri in Patria, Il Secolo XIX*, 24 novembre 2010, [http://www.santegidio.org/index.php?pageID=64&id=7807&idLNg=1062](http://www.santegidio.org/index.php?pageID=64&id=7807&idLng=1062) (consultato il 28 febbraio 2011).

¹⁷ Jacqueline Andall, *Italiani o stranieri? La seconda generazione in Italia*, in Giuseppe Sciortino, Asher Colombo (a cura di), *Stranieri in Italia. Un'immigrazione normale*, op. cit., p. 291.

¹⁸ Jacqueline Andall, *Italiani o stranieri? La seconda generazione in Italia*, op. cit., p. 284: “Nella mia ricerca, io includo nella seconda generazione tutti coloro che sono nati in Italia, ma anche coloro che sono emigrati in Italia prima dell'età di 6 anni (prima di cominciare la scuola)”.

ne “seconde generazioni”, conviene anche soffermarci qui sulla distinzione tra “immigrato” e “straniero” spiegata dall’Istat nel suo rapporto sulla popolazione straniera residente in Italia. Un immigrato non è necessariamente straniero perché può avere la cittadinanza italiana – infatti secondo l’Istat “La caratteristica di immigrato è una caratteristica permanente” nonostante l’acquisizione della cittadinanza italiana¹⁹ – e uno straniero può essere nato in Italia e dunque non essere immigrato. Secondo la prima definizione di “seconde generazioni” si parlerebbe dunque di “stranieri” non “immigrati” in quanto nati in Italia, mentre la seconda definizione includerebbe non solo “stranieri” non “immigrati” ma anche “stranieri immigrati”.

Ai sensi dell’articolo 4, comma 2, della legge n. 91/1992 sopra citato, i figli nati in Italia da genitori stranieri possono diventare cittadini italiani raggiunta la maggiore età se provano che hanno risieduto in Italia legalmente senza interruzioni fino ai 18 anni. Questo significa che fino ai 18 anni hanno la cittadinanza straniera dei genitori e che dopo il raggiungimento dei 18 anni, se non provano la residenza continuativa, non acquisiscono la cittadinanza italiana. In quest’ultimo caso potrebbero acquisire la cittadinanza in applicazione di un’altra disposizione della legge, chiedendo la naturalizzazione, ma allora non beneficerebbero più del diritto previsto all’articolo 4, comma 2, della legge n. 91/1992 e sarebbero sottoposti ad una “valutazione discrezionale da parte degli organi e degli uffici statali competenti”.²⁰

In seguito all’applicazione di questa legge restrittiva, sembra che venga negata ai figli nati in Italia da genitori stranieri non solo la cittadinanza italiana ma forse e anche in qualche modo una certa identità italiana (almeno “formalmente”). È come se loro avessero solo un’identità “straniera” e non si potessero definire “anche” italiani (preciso “anche” perché si parla sempre più di identità “meticcias”,²¹ di

¹⁹ Istat, *La popolazione straniera residente in Italia al 1° gennaio 2010*, op. cit., p. 12.

²⁰ Ministero dell’Interno, *Approfondimento. “Ius soli” e “Ius sanguinis”*, op. cit.

²¹ Roberta Ricucci, *Italiani a metà. Giovani stranieri crescono*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 196 e p. 174: “Il modello unidimensionale che polarizza il percorso identitario è stato messo in questione con l’emergere, a partire dagli anni Ottanta, di numerose ricerche sull’identità biculturale [...]. Da una concezione che oppone luogo d’origine e luogo di migrazione si è passati a una visione che affianca i due luoghi, e attraverso modelli di analisi sofisticati mostra le interazioni, le contaminazioni e gli effetti di meticcias tra cultura d’origine e cultura della società ospite”.

“identità plurime”,²² di “italiani a metà”,²³ di “italiani col trattino”²⁴) mentre risulta da numerose indagini che si sentono italiani:

[Dei minorenni stranieri] sappiamo che pensano e sognano in italiano, che parlano veneto in Veneto e siciliano in Sicilia, ma anche che vivono i problemi e le speranze comuni a tutti i giovani in Italia, più una; quella di riuscire a riconciliare la loro quotidianità italiana con il fatto di non vedersi riconosciuta la cittadinanza a causa dell’inadeguatezza della nostra legge.²⁵

Ho trovato diverse espressioni in varie fonti che illustrano bene la situazione creata da questa legge molto criticata, ritenuta inadeguata e la cui riforma appare sempre più necessaria: “italiani col permesso di soggiorno”,²⁶ “cittadini di serie B” (rispetto ai loro coetanei con cittadinanza italiana);²⁷ “condannati a essere stranieri in Patria”,²⁸ “straniero nella propria nazione”,²⁹ “essere cittadini italiani nella sostanza ma non nella forma”,³⁰ “vivere da immigrati nei paesi dove sono nati”,³¹ “italiani per socializzazione, stranieri per passaporto”.³²

Come agiscono/reagiscono le “seconde generazioni” per la difesa della loro identità “meticcica”? Presenterò qui brevemente alcune esperienze associative promosse e gestite direttamente dalle nuove generazioni.

²² Jacqueline Andall, *Italiani o stranieri? La seconda generazione in Italia*, op. cit., p. 294.

²³ Roberta Ricucci, *Italiani a metà. Giovani stranieri crescono*, op. cit.

²⁴ Maurizio Ambrosini, *Italiani col trattino: figli dell’immigrazione in cerca di identità*, atto del convegno, *Seconde generazioni in Italia. Presente e futuro dei processi di integrazione dei figli di immigrati*, Bologna, 3 maggio 2007, p. 3, <http://www.cestim.it/35secondegenerazioni.htm> (consultato il 20 luglio 2011): “l’invenzione di inedite forme di identificazione, nel nostro caso di italiani «col trattino» (marocchino-italiani, cino-italiani, ecc.) individua come risorsa la possibilità di riferirsi contemporaneamente a due mondi percepiti come distinti, di essere membri di un gruppo senza rinunciare ad altre possibili appartenenze”.

²⁵ Paolo Morozzo della Rocca, *Condannati a essere stranieri in Patria*, op. cit.

²⁶ <http://www.secondegenerazioni.it/g2-nel-2011/> (consultato il 28 febbraio 2011).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Paolo Morozzo della Rocca, *Condannati a essere stranieri in Patria*, op. cit.

²⁹ Andrea Banlieue Intonti, *Identità, cittadinanza e seconde generazioni: “L’Italia agli italiani”. Sì, ma quali?*, op. cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Jacqueline Andall, *Italiani o stranieri? La seconda generazione in Italia*, op. cit., p. 304.

³² Roberta Ricucci, *Italiani a metà. Giovani stranieri crescono*, op. cit., p. 79.

Tra gli esempi più noti a livello nazionale, troviamo: Rete G2, Asso-cina e Giovani Musulmani d'Italia che sono organizzazioni che privilegi-ano un dialogo diretto con le istituzioni italiane.

Mi soffermerò più a lungo sulla prima, Rete G2, per via del suo carattere più generale (non rappresenta un'origine geografica o una religione in particolare come le altre due organizzazioni). La Rete G2-Seconde Generazioni nasce a Roma nel 2005, si tratta di un'organiza-zione nazionale apartitica fondata da figli di immigrati e rifugiati nati e/o cresciuti in Italia (ragazzi/e dai 18 ai 35 anni). Chi fa parte di quest'organizzazione si autodefinisce come "figlio di immigrato" e non come "immigrato" perché i nati in Italia non hanno compiuto alcuna migrazione, e chi è nato all'estero ma cresciuto in Italia "non è emigrato volontariamente, ma è stato portato in Italia da genitori o altri parenti". "G2" non significa "seconde generazioni di immigrati" ma "seconde generazioni dell'immigrazione".

La Rete G2 si definisce come un "network di cittadini del mon-do" (Asia, Africa, Europa e America Latina) che lavorano insieme su due punti fondamentali: "i diritti negati alle seconde generazioni senza cittadinanza italiana" (difficoltà di accesso agli ordini professionali; impos-sibilità di votare, impossibilità di partecipare al servizio civile volon-tario nazionale...) e "l'identità come incontro di più culture".³³ Sul sito internet della Rete G2 (<http://www.secondegenerazioni.it>) esiste dal 1° febbraio 2011 il primo Sportello Legale interamente dedicato alle secon-de generazioni (in particolare per segnalare casi di discriminazioni...).³⁴

Tra gli obiettivi principali della Rete G2 ci sono da una parte la riforma della legge sulla cittadinanza, affinché sia più aperta nei confronti delle seconde generazioni (la Rete G2 chiede l'approvazione di una legge che riconosca lo "ius soli" per le seconde generazioni dell'immigrazione)³⁵ e dall'altra, la trasformazione culturale della so-cietà italiana "perché sia più consapevole e si riconosca in tutti i suoi figli, indipendentemente dalle loro origini".³⁶

³³ <http://www.secondegenerazioni.it/about/> (consultato il 28 febbraio 2011).

³⁴ <http://www.secondegenerazioni.it/index.php?s=sportello+legale> (consultato il 2 settembre 2011).

³⁵ "La modifica della legge non è un obiettivo opzionale ma è un obiettivo fonda-mentale della Rete G2 sul quale tutti coloro che fanno parte della Rete g2 come membri operativi o supporter lavorano internamente e verso l'esterno": <http://www.secondegenerazioni.it/g2-nel-2011/> (consultato il 28 febbraio 2011).

³⁶ <http://www.secondegenerazioni.it/about/> (consultato il 28 febbraio 2011).

Sempre nel 2005 nasce il progetto Associna. Sul sito internet dell'organizzazione si può leggere che Associna è la prima e principale associazione delle nuove generazioni italo-cinesi nate o cresciute in Italia e che ha aperto e diffuso il dibattito sulle Seconde Generazioni di origine cinese fra le istituzioni, le organizzazioni italiane e le associazioni cinesi.³⁷ Giovani Musulmani d'Italia è un'associazione nata nel 2001 su iniziativa di alcuni giovani musulmani. È costituita da giovani ed è indirizzata a giovani. I giovani musulmani sono ragazzi dai 14 ai 30 anni nati e/o cresciuti in Italia, “con una cultura ed un percorso di studi italiano, ma che sono di religione musulmana e che hanno origini differenti rispetto a quelle degli altri ragazzi italiani”.³⁸

Una soluzione (insisto su “una” perché non parlerò delle pure indispensabili riforme delle politiche sociali) per riconoscere “formalmente” alle seconde generazioni una loro identità italiana e per raggiungere una vera e propria uguaglianza tra loro e i figli di italiani, potrebbe essere la modifica della legge sulla cittadinanza:

La cittadinanza rappresenta un elemento di stabilità per lo straniero (minore o adulto), poiché determina la sua inclusione nella cultura civica e l'effettiva partecipazione politica, in termini di pari opportunità e di inclusione sociale, dell'adulto. Ecco che la cittadinanza diviene un fattore che influisce sul benessere dei minori, in quanto dispiega i suoi effetti sulla stabilità legale, sui processi di inclusione, sulla tutela dell'identità, sul riconoscimento di un'appartenenza culturale plurale.³⁹

In effetti la legge attuale, che riconosce ai figli nati in Italia da genitori stranieri lo status di cittadino italiano solo dopo il raggiungimento della maggiore età e con il requisito della residenza continuativa, corrisponde ad una concezione restrittiva della cittadinanza considerata come “esito” di un percorso di integrazione mentre per le “seconde generazioni” si dovrebbe ritenere un'altra concezione della cittadinan-

³⁷ <http://www.associna.com/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=14> (consultato il 16 agosto 2011).

³⁸ http://www.giovanimusulmani.it/home/index.php?view=article&catid=906%3Anon-commentati&id=99%3Ale-attivita-del-gmi&tmpl=component&print=1&layout=default&page=&option=com_content&Itemid=86 (consultato il 16 agosto 2011).

³⁹ Roberta Ricucci, *Italiani a metà. Giovani stranieri crescono*, op. cit., p. 185.

za vista come una “premessa” del percorso di integrazione e come un fattore di uguaglianza.⁴⁰

Molte proposte di legge sono state presentate in particolare per rivedere i criteri di attribuzione della cittadinanza ai minori stranieri figli di immigrati stabilmente residenti sul territorio. Alcune in un senso favorevole a questi ultimi, altre in un senso ancor più restrittivo della legge attuale. Queste proposte sono state raggruppate in due testi: un testo di maggioranza e un testo alternativo di minoranza.

Il testo di maggioranza conferma la concezione restrittiva della cittadinanza come “esito” di un percorso di integrazione. La relazione di maggioranza afferma infatti che “La cittadinanza non rappresenta [...] un mezzo per una migliore integrazione, ma rappresenta la conclusione di un percorso di integrazione già avvenuta”.⁴¹ Il testo di minoranza ritiene invece la concezione della cittadinanza come “premessa” e come fattore di uguaglianza ed integrazione. Nella relazione di minoranza si può infatti leggere: “per noi il riconoscimento della cittadinanza è la premessa per costruire l’unità della comunità; è il punto dal quale si parte, non quello al quale si arriva, con il rischio concreto di non arrivarci mai”.⁴²

Per quanto riguarda in particolare l’acquisizione della cittadinanza da parte dello straniero nato in Italia e più in generale da parte del minore, ci sono differenze tra il testo di maggioranza e quello di minoranza.

Come detto in precedenza, ai sensi dell’articolo 4, comma 2, della legge n. 91/1992, il figlio nato in Italia da genitori stranieri può diventare cittadino italiano raggiunta la maggiore età se prova che

⁴⁰ Per sviluppi sulle due concezioni di cittadinanza, cfr. Angelo Schillaci, *La riforma della legge n. 91/1992: i progetti in discussione*, *Rivista dell’Associazione Italiana dei Costituzionalisti*, 2 luglio 2010, pp. 1 e 2, http://www.rivistaaic.it/sites/default/files/rivista/articoli/allegati/Schillaci01_0.pdf, (consultato il 26 agosto 2011).

⁴¹ Discussione del testo unificato delle proposte di legge: Angeli; Bressa ed altri; De Corato ed altri; Fedi ed altri; Ricardo Antonio Merlo ed altri; Santelli; Cota ed altri; Paroli; Sbai; Di Biagio ed altri; Sarubbi e Granata; Mantini e Tassone; Sbai; Garagnani: Modifiche alla legge 5 febbraio 1992, n. 91, recante nuove norme sulla cittadinanza (A.C. 103-104-457-566-718-995-1048-1592-2006-2035-2431-2670-2684-2904-2910-A), 22 dicembre 2009, <http://www.camera.it/412?idSeduta=261&resoconto=stenografico&indice=cronologico&tit=00050&fase=#sed0261.stenografico.tit00050> (consultato il 26 agosto 2011), p. 16.

⁴² *Ibidem*, p. 18.

ha risieduto in Italia legalmente senza interruzioni fino ai 18 anni. Il testo della maggioranza aggrava i requisiti, introducendo la frequenza “con profitto” di scuole riconosciute dallo Stato italiano “almeno sino all’assolvimento del diritto-dovere all’istruzione e alla formazione”.⁴³ Per quanto riguarda il minore straniero non nato in Italia, il testo di maggioranza non contiene disposizioni specifiche, il che pone non pochi problemi per quanto riguarda il principio di uguaglianza.

Al contrario, il testo di minoranza mira ad agevolare l’acquisizione della cittadinanza da parte dei minori e si “avvicina” al principio dello “ius soli”. La cittadinanza non è acquisita per la mera nascita sul territorio italiano ma per la nascita sul territorio accompagnata dal rispetto di certe condizioni: che almeno uno dei genitori sia residente legalmente in Italia, senza interruzioni, da almeno cinque anni e che almeno uno dei genitori formuli, al momento della nascita, una esplicita dichiarazione di volontà in tal senso che risulti nell’atto di nascita. In questo caso, entro un anno dal raggiungimento della maggiore età il soggetto può rinunciare, se in possesso di altra cittadinanza, alla cittadinanza italiana. Se al momento della nascita non è stata resa alcuna dichiarazione di volontà da parte dei genitori, la cittadinanza viene attribuita “senza ulteriori condizioni”, se l’interessato ne fa richiesta entro due anni dal raggiungimento della maggiore età.

Se i figli di genitori stranieri nascono in Italia senza rientrare nelle condizioni sopra previste (per esempio i genitori non erano residenti legalmente in Italia da almeno cinque anni), possono beneficiare dell’articolo 4, comma 2, come modificato dal testo alternativo di minoranza. Quest’articolo è destinato anche ai minori entrati in Italia entro il quinto anno di età: “Lo straniero nato in Italia o entrato entro il quinto anno di età, che vi abbia risieduto legalmente fino al raggiungimento della maggiore età, diviene cittadino se dichiara di volere acquistare la cittadinanza italiana entro un anno dalla data

⁴³ Modifica del testo del comma 2 dell’articolo 4 proposta della maggioranza “Lo straniero nato in Italia, che vi abbia risieduto legalmente senza interruzioni sino al raggiungimento della maggiore età e che abbia frequentato con profitto scuole riconosciute dallo Stato italiano almeno sino all’assolvimento del diritto-dovere all’istruzione e alla formazione diviene cittadino se dichiara, entro un anno dal raggiungimento della maggiore età, di voler acquisire la cittadinanza italiana”: http://nuovo.camera.it/453?shadow_organo_parlamentare=1494&bollet=_dati/leg16/lavori/bollet/200912/1211/html/01#30n1 (consultato il 29 agosto 2011).

del raggiungimento della maggiore età".⁴⁴ Il testo di minoranza non impone più la residenza continuativa fino alla maggiore età e si ispira alla Convenzione europea sulla nazionalità del 6 novembre 1997, firmata dall'Italia ma non ratificata, che prevede (art. 6, paragrafo 4, lettera e) che lo Stato faciliti nel suo diritto interno l'acquisizione della cittadinanza per le "persone nate sul territorio e ivi domiciliate legalmente ed abitualmente".

Dal luglio 2010 i deputati non discutono più della riforma in attesa che il Ministero dell'Interno risponda ad una serie di quesiti sottoposti dalla Commissione Affari Costituzionali della Camera dei deputati. Non è sorprendente che il testo della maggioranza tenda a rendere ancora più restrittiva la legge sulla cittadinanza. È in effetti la stessa maggioranza che ha approvato il "pacchetto sicurezza" nel 2009 che ha introdotto nuove disposizioni più restrittive in tema di immigrazione e anche per l'acquisizione della cittadinanza per matrimonio.

Come abbiamo visto, la questione della concessione della cittadinanza è legata alla questione dell'integrazione degli immigrati e dei loro figli. Ci si può chiedere se l'Italia abbia o meno la volontà di riconoscere che la presenza straniera stabile sul suo territorio è ormai una realtà da anni e di trattare nello stesso modo i figli di italiani e i figli di immigrati nati e/o cresciuti sul suo territorio. Solo così si raggiungerà una piena integrazione di questi ultimi che rappresentano una nuova generazione di italiani:

La questione da affrontare allora è: la società italiana, che chiede a questi giovani di diventare nuovi italiani [...], è disposta ad accettarne la concorrenza sul mercato del lavoro, a rendere sostanziale il discorso sulle pari opportunità e sull'uguaglianza che si insegna nelle scuole? Sinora la realtà racconta un'altra storia. È quella di giovani che si scontrano con barriere invisibili nell'accesso al lavoro, che intuiscono come l'Italia abbia riservato loro un posto speciale, quello dei padri e delle madri. È una narrazione che sottolinea come sia difficile depotenziare l'impatto di un'identità sociale costruita, fissa, esclusivamente legata al luogo di provenienza.⁴⁵

⁴⁴ http://www.camera.it/Camera/view/doc_viewer_full?url=http%3A//www.camera.it/_dati/leg16/lavori/stampati/pdf/16PDL0031950.pdf&back_to=http%3A//www.camera.it/126%3FPDL%3D103%26leg%3D16%26tab%3D2 (consultato il 29 agosto 2011).

⁴⁵ Roberta Ricucci, *Italiani a metà. Giovani stranieri crescono*, op. cit., p. 195.

Giampaolo Salvi

IL RUOLO DEGLI SCRITTORI
SETTENTRIONALI
NELLA FORMAZIONE DELL'ITALIANO
LETTERARIO MODERNO

Com'è noto, la lingua italiana è una variante del dialetto fiorentino. È anche altrettanto noto che la diffusione del fiorentino come lingua letteraria è stata promossa, in due momenti cruciali della sua storia, da scrittori settentrionali: dal veneziano Pietro Bembo all'inizio del Cinquecento e dal milanese Alessandro Manzoni nel corso dell'Ottocento. Ma il ruolo degli scrittori settentrionali non si è limitato a questo apostolato a favore della lingua di Dante: l'italiano che parliamo oggi ha incorporato anche vari tratti dell'uso linguistico settentrionale, che si sono imposti accanto o al posto dei tratti toscani originali. Scopo di questo contributo è quello di mostrare una di queste costruzioni e di individuare i meccanismi che l'hanno fatta nascere.

Come in genere nelle altre lingue romanze, in italiano la coniugazione pronominale (quella struttura cioè in cui il verbo è sistematicamente accompagnato da un clitico riflessivo) può tra l'altro servire alla demozione sintattica del soggetto lessicale, dando così luogo a costruzioni di tipo passivo e impersonale. In particolare, in italiano moderno questo fenomeno si manifesta in due costruzioni sintattiche diverse, tradizionalmente chiamate "*si* passivo" e "*si* impersonale" (par. 1). In italiano antico, per contro, esisteva un'unica costruzione di questo tipo, identificabile, pur con varie differenze, con quella moderna del *si* passivo (par. 2). La costruzione del *si* impersonale fa la sua apparizione, nella sua forma attuale, tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX sec. nelle opere di scrittori settentrionali (par. 3). Il

fatto che i fenomeni costitutivi di questa nuova costruzione appaiano inizialmente in scrittori settentrionali (e non toscani), presso parlanti, cioè, per i quali l'italiano non costituiva la lingua materna, ma una lingua appresa principalmente sui libri, ci fa sospettare che l'innovazione possa essere dovuta a una qualche interferenza tra la loro lingua materna e la lingua appresa. In particolare cercheremo di dimostrare che abbiamo a che fare qui con differenti fenomeni di ipercorrettismo da parte degli utenti settentrionali della lingua letteraria (parr. 4 e 6), a cui va aggiunto probabilmente l'influsso del francese, lingua che nel periodo in questione non solo era conosciuta e usata generalmente accanto all'italiano dai ceti colti, ma ha perfino preceduto cronologicamente l'italiano nell'uso scritto di alcuni degli scrittori in cui compaiono le innovazioni qui studiate (par. 5).¹

1. *Si passivo e si impersonale in italiano moderno*

In italiano moderno distinguiamo due costruzioni in cui la coniugazione pronominale serve per la demozione sintattica del soggetto lessicale: la costruzione del *si* passivo (1.1) e quella del *si* impersonale (1.2; cfr. Salvi—Vanelli 2004, 72-78).

1.1. *Si passivo*

Nella costruzione del *si* passivo, possibile solo con i verbi transitivi, la demozione sintattica del soggetto lessicale è accompagnata dalla promozione dell'oggetto diretto a soggetto sintattico, come si può osservare dal confronto tra la frase attiva in (1a) e quella con il *si* passivo in (1b) e dallo schema riassuntivo in (A). La funzione di soggetto di *i diplomi* in (1b) è garantita dall'accordo al plurale del verbo:

- (1) a. Il presidente *ha consegnato* i diplomi agli studenti
 b. *Si sono consegnati* i diplomi agli studenti
 (A) Soggetto (*il presidente*) → ∅
 Oggetto Diretto (*i diplomi*) → Soggetto

¹ Questo lavoro è una versione leggermente abbreviata di Salvi (2010). I dati sul dialetto fiorentino esaminati nel par. 4 sono stati controllati da Alessandro Parenti, che qui ringrazio di cuore. Ad Alessandro Parenti e a Lorenzo Renzi sono grato anche per vari utili commenti a una versione preliminare di questo lavoro.

I due fenomeni che caratterizzano questa costruzione (demozione del soggetto e promozione dell'oggetto diretto) caratterizzano anche la costruzione passiva basata sulla perifrasi *essere/venire* + participio perfetto. A differenza di quest'ultima costruzione, però, la coniugazione pronominale *si* può usare con questa funzione solo alla 3. pers., cioè solo con il clitico riflessivo *si* (da qui la denominazione tradizionale della costruzione). Il soggetto lessicale non espresso sintatticamente resta attivo semanticamente, con un'interpretazione generica o indeterminata in dipendenza dalle caratteristiche semantiche della frase e dal contesto di enunciazione.

1.2. *Si impersonale*

Nella costruzione del *si* impersonale, la demozione sintattica del soggetto lessicale non è accompagnata dalla promozione di alcun costituente a soggetto sintattico, come si può osservare dal confronto tra la frase attiva in (2a) e quella con il *si* impersonale in (2b) e dallo schema riassuntivo in (B). La funzione di oggetto diretto di *li* in (2) è garantita dal fatto che si tratta di un pronome di caso accusativo. Siccome nessun costituente viene promosso alla funzione di soggetto sintattico, otteniamo una costruzione impersonale — il verbo compare nella forma non marcata della 3. pers. sing. (è):

- (2) a. Il presidente li *ha consegnati* agli studenti
 b. Li *si è consegnati* agli studenti
- (B) Soggetto (*il presidente*) → ∅
 Oggetto Diretto (*li*) → Oggetto Diretto

Siccome la costruzione del *si* impersonale non è legata alla promozione di un oggetto diretto a soggetto sintattico, può essere usata con tutti i tipi di verbi che dispongano di un soggetto lessicale demovibile: oltre che con i verbi transitivi (2)-(3), con i verbi inergativi (4), con i verbi inaccusativi non-pronominali (5), con i verbi pronominali (6), con il verbo *essere* accompagnato da un predicato nominale (7) e con la perifrasi passiva (8):²

² Per l'uso del clitico *ci* in (6), v. sotto 3.4; per la forma pl. del predicato nominale in (7) e del participio in (8), v. sotto 3.1-2. Prescindiamo qui per semplicità da alcune restrizioni sull'uso della costruzione impersonale con i verbi transitivi, per cui v. Salvi (2008a,b).

- (3) *Si guarda* solo te
- (4) *Si dorme*
- (5) *Si va*
- (6) *Ci si addormenta*
- (7) *Si è intelligenti*
- (8) *Si viene invitati* spesso

Anche qui, il soggetto lessicale non espresso sintatticamente resta attivo semanticamente, con un'interpretazione generica o indeterminata in dipendenza dalle caratteristiche semantiche della frase e dal contesto di enunciazione.

2. *Si passivo in italiano antico*

Nell'italiano antico, che identifichiamo con la lingua parlata e scritta a Firenze nei secc. XIII-XIV (per cui v. ora Salvi—Renzi 2010), il numero delle combinazioni possibili era molto più limitato: l'uso della coniugazione pronominale per la demozione sintattica del soggetto lessicale era possibile inizialmente solo con i verbi transitivi (9) e inergativi (10). Il valore passivo della costruzione è chiaramente osservabile in (9a), dove il soggetto demosso è espresso con un complemento d'agente (*per alcuno*), come normalmente accade nella costruzione passiva, e in (9b), dove il verbo pronominale (*si dovessero vendere*) è accordato al pl. con l'oggetto diretto promosso a soggetto sintattico (*cierta quantità di pane e d'altre cose*, morfologicamente sing., ma semanticamente pl.), e dove la costruzione pronominale è coordinata con un passivo perifrastico (*fuorono vendute*), con lo stesso valore:

- (9) a. non volemo che in dire questi pater nostri per alcuno *si faccia* consciencia (*Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsammichele* (1297), 66)
- b. Furono in questa concordia (...) che cierta quantità di pane e d'altre cose (...) *si dovessero vendere*, e fuorono vendute a certe persone (*Ordinamenti della Compagnia di Santa Maria del Carmine*, 62.6)
- (10) *Leggesi* della bontà del re giovane (*Novellino*, 18.3)

Verso la fine del XIII sec. la costruzione si estende anche a una parte dei verbi inaccusativi non-pronominali, ma solo nei tempi non-com-

posti del paradigma (11a) (possiamo supporre che la combinazione con i tempi composti fosse agrammaticale (11b)):

- (11) a. non vuol che 'n sua città per me *si vegna* (Dante, *Commedia*, 1.1.126)
 b. *in sua città s'è *venuto*

In italiano antico non abbiamo invece le costruzioni esemplificate sopra per l'italiano moderno in (2)-(3) (**che li si / se li dovesse vendere*, **che si vendesse me*) e (6)-(8) (**che ci si vesta*, **che s'è satolli*, **che s'è invitato / -i*).³

In italiano antico compaiono dunque strutture che in italiano moderno appartengono alla struttura del *si* passivo (ess. (9), da confrontare con (1)), e strutture che in italiano moderno apparterrebbero alla costruzione del *si* impersonale (ess. (10)-(11), da confrontare con (4)-(5)). Possiamo però analizzare anche queste ultime come strutture di tipo passivo, per due ragioni:

a) in primo luogo, in italiano antico, diversamente dall'italiano moderno, l'ambito dei verbi passivizzabili nella costruzione passiva perifrastica comprendeva anche i verbi inergativi e, a partire dal XIV sec., una parte di quelli inaccusativi (cfr. Salvi 2008a,b)⁴ — i verbi che potevano comparire nella costruzione pronominale, e quelli che potevano comparire nella costruzione passiva perifrastica, erano cioè gli stessi;⁵

b) in secondo luogo, come per il passivo perifrastico, l'espressione del soggetto demosso per mezzo di un complemento d'agente era possibile anche con i verbi inergativi e inaccusativi, come si vede in (11) (*per me*); in italiano moderno il complemento d'agente è permesso, in maniera limitata, nella costruzione del *si* passivo (con i verbi tran-

³ Era invece possibile un complemento predicativo con un verbo copulativo diverso da *essere*: *non sen vien satollo* (Dante, *Commedia*, 1.2.12). L'aggettivo era però accordato al singolare (v. sotto, 3.1).

⁴ Diamo in (ia) un es. di passivo di verbo inergativo e in (ib) di verbo inaccusativo:
 (i) a. A questo sonetto *fue risposto* da molti (Dante, *Vita nuova*, cap. 3, par. 14)
 b. L'altra mattina seguente *fu andato* alla campana da casa Tornaquinci (F. Sacchetti, *Trecentonovelle*, 78.50)

⁵ A prescindere da alcune restrizioni nella costruzione passiva perifrastica per i verbi con soggetto lessicale con ruolo semantico diverso da quello di Agente o Esperiente: *avere*, per es., ammette il passivo con *si*, ma non quello perifrastico.

sitivi), ma è escluso nella costruzione del *si* impersonale (per es. con i verbi inergativi e inaccusativi) — la costruzione pronominale con i verbi transitivi e quella con i verbi intransitivi dell'italiano antico non erano invece distinguibili sotto questo aspetto.

Possiamo dunque concludere che le strutture attestate per l'italiano antico appartenevano a un'unica costruzione, simile a quella moderna del *si* passivo, anche se con un ambito di applicazione, per quanto riguarda le classi di verbi interessate, più ampio (non solo i verbi transitivi, ma anche quelli inergativi e una parte di quelli inaccusativi).

3. *Innovazioni settentrionali tra fine Settecento e inizio Ottocento*

Le strutture elencate nel par. 1 che non erano presenti in italiano antico, fanno tutte la loro comparsa tra la fine del XVIII sec. e la prima metà del XIX in autori settentrionali.⁶

3.1. "si è certi"

Nel primo es. che abbiamo individuato (12a) (ma cfr. sotto n. 11), come mostra anche il contesto che riportiamo, la costruzione pronominale ha il significato di 1. pers. pl. Questo significato, come vedremo nel par. 4, era comune al fiorentino parlato di quel periodo e questo uso della costruzione pronominale ha quasi del tutto sostituito la forma della 1. pers. pl. in una parte dei dialetti toscani moderni, dove oggi, invece di (*noi*) *laviamo*, si dice (*noi*) *si lava* (cfr. la carta X di Schlaepfer 1933, e quella a p. 247 di Wehr 1995).⁷ Questa attestazione precede di circa un quarto di secolo quella di (12b), in cui la costruzione pronominale ha il valore generico che ha nell'italiano moderno. Se prendiamo sul serio questo divario cronologico nella attestazione di questi usi, possiamo supporre che questa struttura sia nata in casi in cui la costruzione pronominale era usata come sostituto della 1. pers. pl. del verbo, secondo lo schema in (C), e che solo più tardi sia stata

⁶ Le spiegazioni proposte in 3.1-5 sono contenute in nuce nella spiegazione che del fenomeno esaminato in 3.4 offre Napoli (1976, capp. 5-6).

⁷ L'uso di una costruzione con valore generico/indeterminato per la 1. pers. pl. è comune a molte lingue romanze (v. sotto par. 5) e ha la sua base nel fatto che il gruppo che dice *noi* può essere esteso indefinitamente, fino a comprendere tutti gli uomini.

estesa anche ai casi in cui la costruzione era usata con valore generico/indeterminato:

- (12) a. saliti poi innanzi ai birbi della Municipalità, *si era certi* di non poter più partire, d'andare anzi prigionì, dove se ci trovavano nelle carceri il dì 2 settembre, cioè quindici giorni dopo, ci era fatta la festa insieme con tanti altri galantuomini che crudelmente vi furono trucidati (V. Alfieri, *Vita*, c. 22 [1790–1803])
- b. quando *si è persuasi* d'una verità bisogna dirla (A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, 1.3 [1821-23])
- (C) Noi siamo certi → Noi *si è* certi

Se accettiamo questa ipotesi, otteniamo automaticamente anche una spiegazione del perché il predicato nominale debba stare al pl., diversamente da quello che avveniva in casi paralleli in italiano antico (cfr. n. 3, sopra), e da quello che avviene nelle altre lingue romanze, dove il predicato è sempre sing. (cfr. anche par. 5): il predicato nominale è al pl. perché il soggetto della costruzione era inizialmente *noi*.

3.2. “*si è andati*”

La struttura compare inizialmente con il valore di 1. pers. pl. (13a), come mostra il contesto. Possiamo illustrare il valore generico solo con un es. della seconda metà del XIX sec. (13b), trattandosi di un uso raro.⁸ Anche qui possiamo supporre che la struttura sia nata nei casi in cui la costruzione pronominale era usata come sostituto della 1. pers. pl. del verbo, secondo lo schema in (D), e che solo più tardi sia stata estesa anche ai casi in cui la costruzione era usata con valore generico/indeterminato. Accettando questa spiegazione, otteniamo automaticamente anche una spiegazione dell'accordo pl. del participio:

- (13) a. Sei o sette giorni addietro *s'è iti* in pellegrinaggio. Io ho veduto la Natura più bella che mai. Teresa, suo padre, Odoardo, la piccola Isabellina ed io siamo andati a visitare la casa

⁸ Con il *si* impersonale i verbi inaccusativi non ammettono l'interpretazione indeterminata, solo quella generica (Cinque 1988), ma normalmente i tempi composti favoriscono l'interpretazione indeterminata, mentre per l'interpretazione generica richiedono contesti più specifici e quindi statisticamente più rari.

del Petrarca in Arquà. (U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, parte I, lett. 11 [1798–1801])

- b. Padron 'Ntoni, e Alessi, e Mena, tutto quello che buscavano colla pesca, col telaio, al lavatoio, e con tutti gli altri mestieri, potevano metterlo da parte, per quella famosa barca di san Pietro, colla quale si guadagnava di rompersi le braccia tutti i giorni per un rotolo di pesce, o per la casa del nespolo, nella quale *si sarebbe andati* a crepare allegramente di fame! tanto lui un soldo non l'avrebbe voluto; povero diavolo per povero diavolo, preferiva godersi un po' di riposo, finché era giovane, e non abbaia la notte come il nonno. (G. Verga, *I Malavoglia*, c. 13 [1881])

(D) Noi siamo andati → Noi si è andati

3.3. "ti si vede"

Nello stesso periodo, nella costruzione pronominale si cominciano a usare anche oggetti diretti pronominali di 1. e 2. pers., che di per sé dovrebbero essere esclusi in una costruzione di valore passivo (14). In questo caso non possiamo citare esempi con il valore di 1. pers. pl., ma il fatto stesso che con un verbo di 1. pl. l'uso di pronomi accusativi non doveva invece causare problemi, rende probabile che anche questa struttura sia nata dall'uso di 1. pers. pl., secondo lo schema in (E):

- (14) Alcuni giorni dopo egli mandò ambasciata a voce, per sapere in che ore *mi si potrebbe trovare* (V. Alfieri, *Vita*, c. 12 [1790–1803])

(E) Noi ti/vi vediamo → Noi ti/vi si vede

3.4. "ci si lava"

Un po' più tardi compaiono gli esempi con i verbi pronominali (15), un altro caso che non dovrebbe esistere, o che perlomeno è difficilmente immaginabile: che cosa significa mettere nella forma pronominale un verbo che è già pronominale? Anche qui non possiamo citare un esempio di 1. pers. pl., ma se partiamo da questo uso, attraverso lo schema (F), possiamo spiegare quella che è la caratteristica più sorprendente di questa struttura: il fatto che il clitico riflessivo compaia nella forma della 1. pers. pl. *ci*, e non in quella della 3. pers. *si*:

- (15) la guerra è come un giuoco, che quanto è più forte la perdita, tanto più *ci si ostina*, e si continua finchè ci è vita (G. Rovani, *Manfredo Pallavicino*, c. 3 [1845-46])
- (F) Noi ci laviamo → Noi ci si lava

3.5. “*si è visti*”

I verbi passivi compaiono nella costruzione pronominale più o meno contemporaneamente con il valore di 1. pers. pl. (16a) e con il valore generico (16b). Anche qui, se partiamo dall'uso di 1. pers. pl., secondo lo schema (G), otteniamo una spiegazione semplice di un'estensione di per sé problematica (che cosa significa mettere al passivo una struttura già passiva?), oltre che dell'accordo pl. del participio:

- (16) a. galantuomini tutti ai quali è assai ben nota la parrocchia ove *si è stati battezzati*, ma se in sajo o in cappa ci corrà la morte, e quale de' quattro venti si porterà la polvere de' nostri dieci carcami, è quanto sta ancora nascosto in un fitto bujo (G. Rovani, *Manfredo Pallavicino*, c. 10 [1845-46])
- b. non si scrive egli e dipinge, e promuove le culture tutte, e non si governa egli e non *si è governati*, per viver buoni, per la virtù? (C. Balbo, *Delle speranze d'Italia*, c. 12 [1843])
- (G) Noi siamo visti → Noi si è visti

3.6. “*lo si invita*”

Compare infine anche la struttura con un pronome clitico accusativo di 3. pers.: il primo esempio è da una lettera privata (17a); nella lingua della letteratura il primo esempio che abbiamo trovato è posteriore di quasi mezzo secolo (17b). Sull'origine di questa struttura torneremo nel par. 6:

- (17) a. Ieri si credeva moribondo il generale Championnet, oggi *lo si predica* morto. (U. Foscolo, *Lettera del 10 gennaio 1800*)
- b. Così, cominciatosi a gridare – Viva il Palavicino – da quel gruppo d'uomini che gli si era serrato intorno, poco a poco il suo nome passò per tutte le bocche che gridavano in piazza, e, prese un così esteso giro, che *lo si udì* gridato in via Santa Margherita, e giù giù sino al Portone. (G. Rovani, *Manfredo Pallavicino*, c. 5 [1845-46])

4. Il modello toscano

Nei parr. 3.1-5 abbiamo supposto che le innovazioni che entrano nella costruzione pronominale tra la fine del sec. XVIII e la prima metà del sec. XIX siano state rese possibili dal fatto che la costruzione pronominale poteva essere usata come sostituto della 1. pers. pl.: le possibilità combinatorie della 1. pers. pl. (in realtà, un sottoinsieme di queste, come vedremo sotto) si sarebbero estese alla costruzione pronominale quando questa era usata in funzione di 1. pers. pl., e in seguito queste nuove possibilità combinatorie sarebbero state applicate agli altri usi (generico e indeterminato) della stessa costruzione.

L'uso della costruzione pronominale come sostituto della 1. pers. pl. non è però corrente nell'italiano moderno usato in Italia settentrionale, dove, a quanto sembra, le innovazioni qui studiate si sono prodotte. Come abbiamo anticipato, questo uso è invece diffuso nelle varietà parlate in Toscana e lo era anche nel periodo che stiamo studiando (Renzi 2009, p. 148, n. 16). In mancanza di uno studio dettagliato del fiorentino della fine del XVIII sec., dovremo accontentarci qui dei dati del dialetto moderno, che però non dovrebbero differire molto da quelli di due secoli fa.⁹ Tralasciando il caso dei verbi transitivi, notiamo che la costruzione pronominale si usa con valore generico/indeterminato solo in quei casi in cui si usava in italiano antico, e cioè con i verbi inergativi (18a) e con una parte degli inaccusativi non pronominali nei tempi semplici (18b) — con questi verbi è possibile anche l'interpretazione di 1. pers. pl.:

- (18) a. *(Noi) si dorme*
 b. *(Noi) si va*

In tutti i casi studiati in 3.1-5, il fiorentino dispone sì delle strutture in questione (19), ma queste hanno solo l'interpretazione di 1. pers. pl. e non possono avere valore generico o indeterminato:

- (19) a. *(Noi) s'era felici* 'Eravamo felici / *La gente era felice'
 b. *(Noi) s'era andati* 'Eravamo andati / *La gente era andata'
 c. *(Noi) ti/vi s'accusa* 'Ti/vi accusiamo / *La gente ti/vi accusa'

⁹ Ci basiamo sulla descrizione di Stefanini (1983).

- d. (*Noi*) *ci s'accusa* 'Ci accusiamo / *La gente si accusa'
 e. (*Noi*) *si viene invitati* 'Veniamo invitati / *La gente viene invitata'

Abbiamo visto nel par. 3 che l'innovazione è partita da parlanti settentrionali. Ora sappiamo anche che questa si basa su una precedente innovazione nata in Toscana, ma di ambito più limitato (ristretta all'uso di 1. pers. pl.). Sappiamo inoltre che l'innovazione toscana è in linea di principio estranea alle varietà settentrionali (Schlaepfer 1933, 134-140, da cui appare che solo in Toscana la costruzione pronominale si è grammaticalizzata come espressione della 1. pers. pl.).¹⁰ Possiamo a questo punto tirare le fila del nostro ragionamento e concludere che gli sviluppi esaminati in 3.1-5 non sono altro che un effetto di interferenza linguistica, più specificamente di ipercorrettismo: da una parte abbiamo i parlanti settentrionali, che disponevano della costruzione pronominale con valore generico/indeterminato, ma non nel suo uso di 1. pers. pl.; dall'altra abbiamo la varietà toscana di prestigio su cui si basa la lingua letteraria, in cui la costruzione pronominale, oltre al valore generico/indeterminato, aveva anche un uso di 1. pers. pl. — inoltre, questi due usi non avevano le stesse regole: l'uso generico/indeterminato aveva un ambito di applicazione più ristretto (che doveva corrispondere grosso modo a quello della costruzione parallela in uso nelle varietà settentrionali), l'uso di 1. pers. pl. aveva invece un ambito molto più ampio. I parlanti settentrionali vedevano che la varietà di prestigio offriva una gamma di combinazioni più ampia rispetto a quella delle proprie varietà native, non riuscivano però a individuare la regolarità che sottostava all'uso toscano, cioè la distinzione tra uso generico/impersonale e uso di 1. pers. pl., tanto più che uno di questi usi era estraneo alle loro varietà native, e su questa base hanno esteso (ipercorrettamente) il sistema di regole più ampio (estraneo al loro sistema nativo) a tutti gli usi della costruzione: sono nate così le strutture esemplificate sopra in (12b), (13b), (14), (15) e (16b), che rappresentano le innovazioni introdotte dai parlanti/scrittori set-

¹⁰ Data l'ampiezza di significati che può coprire l'interpretazione generica, è difficile escludere che un'interpretazione di 1. pers. pl. compaia qua e là anche in Italia settentrionale in maniera più o meno istituzionalizzata. Resta il fatto che gli informatori dell'AIS non hanno mai usato questa forma per rispondere a domande che richiedevano una 1. pers. pl., a differenza degli informatori toscani.

tentrionali e affermatesi nell'italiano comune.¹¹ (I tipi esemplificati in (12a), (13a) e (16a), invece, che riproducono l'uso toscano, non si affermeranno nell'uso comune e sono sentiti dai parlanti settentrionali come letterari o tipicamente toscani. Per quanto riguarda la struttura studiata in 3.6, non può valere la stessa spiegazione poiché in toscano questa struttura non esiste, con nessuna interpretazione. Nel fiorentino parlato questo tipo è reso con la struttura esemplificata in (20), una struttura segmentata in cui a un *topic* (facoltativo) costituito dal pronome di 1. pers. pl. segue la costruzione del *si* passivo: in (20) *e'/lalle* sono pronomi clitici soggetto, come si vede anche dal fatto che, se sono pl., anche il verbo appare al pl. (*invitano*) — una traduzione letterale sarebbe “(Quanto a) noi, (lui/lei/loro) si invita(no)”:

(20) *Noi e'/lla si invita / e'/le si invitano*

Su questa struttura torniamo nel par. 6.

5. Il modello francese

In francese il soggetto generico/indeterminato è normalmente espresso con (*l'*)*on*, un pronome clitico soggetto. Il fatto di avere un pronome soggetto con valore generico/indeterminato permette al francese di esprimere questo valore senza restrizioni, e soprattutto senza le difficoltà che devono aggirare quelle lingue romanze che per questo valore usano la costruzione pronominale inizialmente di valore passivo, difficoltà che abbiamo ampiamente illustrato in quanto precede. In particolare in francese sono possibili tutte le combinazioni che abbiamo analizzato nel par. 3, come illustrato in (21). Inoltre nel francese colloquiale, come in fiorentino, la costruzione impersonale può essere usata come sostituto della 1. pers. pl., come mostra sempre (21). Questo uso era sicuramente già stabilmente impiantato nella lingua

¹¹ Gherardini (1847, 169) riporta vari esempi della struttura esaminata in 3.1 tratti da opere toscane del XVIII sec., che non abbiamo potuto controllare sugli originali. Alcuni degli esempi hanno interpretazione di 1. pers. pl., ma altri sembrano avere interpretazione generica, per cui l'estensione di questa struttura all'uso generico sembra essere avvenuta anche nell'uso della lingua letteraria di autori toscani (non quindi per ipercorrettismo). Dei 6 esempi di questo tipo, 4 provengono da un'opera tradotta dal francese, il che confermerebbe le nostre considerazioni nel par. 5.

parlata nel XVIII sec., come mostrano la documentazione scritta e i dati dialettali (Hunnius 1981):

- (21) a. *Nous on est certains / On est certain* 'Noi siamo certi / La gente è certa'
 b. *Nous on est allés / On est allé* 'Noi siamo andati / La gente è andata'
 c. *Nous on te/vous vois / On me/te/nous/vous voit* 'Noi ti/vi vediamo / La gente mi/ti/ci/vi vede'
 d. (*Nous*) *on se lave* 'Ci laviamo / La gente si lava'
 e. *Nous on est vus / On est vu* 'Noi siamo visti / La gente è vista'
 f. (*Nous*) *on l'invite* 'Lo invitiamo / La gente lo invita'

Se consideriamo la presenza pervasiva del francese nella cultura italiana del XVIII e del XIX sec. e il fatto che alcuni degli scrittori in cui compaiono le innovazioni hanno scritto prima in francese che in italiano, non è improbabile che il desiderio di esprimere in italiano quello che veniva espresso in maniera tanto semplice in francese abbia costituito un incentivo a cercare soluzioni innovative per l'italiano che permettessero di superare le restrizioni che presentava la costruzione tradizionale. L'incentivo era tanto più forte visto il parallelismo che esisteva tra francese e toscano nell'uso della costruzione impersonale con valore di 1. pers. pl. Se il francese *Nous on te voit* era in toscano *Noi ti si vede*, perché *On te voit* impersonale non poteva essere in italiano *Ti si vede*, anche in assenza di modelli toscani in questo senso?

Si noti che, se c'è stato un modello francese, le soluzioni sono sempre toscane. Il francese distingue nell'accordo di predicati nominali e participi tra interpretazione generica/indeterminata (con accordo al sing.) e interpretazione di 1. pers. pl. (con accordo al pl.), come si vede in (21a,b,e) (*certain/-s*, *allé/-s*, *vu/-s*), mentre in italiano abbiamo sempre l'accordo al pl., come nella costruzione toscana originaria di 1. pers. pl. Il modello francese può quindi aver favorito l'uso impersonale delle strutture usate per la 1. pers. pl., senza però imporre strutture estranee al sistema italiano.¹²

¹² Può essere interessante notare che nella riflessione grammaticale del tempo (per es. Gherardini 1847, 168-169) il *si* della costruzione impersonale veniva equiparato, in quanto a funzione grammaticale, all'*on* del francese, veniva cioè considerato un pronome soggetto. Questa analisi è criticata da Fornaciari (1881, 243-5), che attribuisce gli usi esaminati in 3.3 e 3.6 all'influsso del francese.

6. Un altro ipercorrettismo

Anche la struttura presentata in 3.6 è frutto di un ipercorrettismo basato sull'uso toscano colloquiale, diverso però da quello studiato nel par. 4. Come mostra (22), il soggetto della costruzione del *si* passivo poteva essere espresso anche da un pronome clitico. Nel caso della 3. pers. sing. femm. questo clitico era *la* (corrispondente alla forma libera *ella*), e precedeva il clitico riflessivo (22a). La forma corrispondente masch. era *e'* (22b), mentre con le forme pl. il verbo era naturalmente accordato al pl. (22c):

- (22) a. *La si* invita spesso
 b. *E' si* invita spesso
 c. *E' / Le si* invitano spesso

Ma la forma *la* che appare in (22a) era omofona con la forma del clitico accusativo di 3. pers. femm., e i parlanti non toscani, che probabilmente usavano già i clitici accusativi di 1. e 2. pers. nella costruzione del *si*, hanno interpretato il clitico nominativo di (22a) come un clitico accusativo e ne hanno esteso l'uso alla forma masch., creando (23a), e alle forme pl., creando (23b) (con il verbo coerentemente al sing.):

- (23) a. *Lo si* invita spesso
 b. *Li / Le si* invita spesso

La caratteristica saliente di questa nuova struttura è che il clitico accusativo precede *si*, invece di seguirlo come nelle combinazioni tradizionali di *si* con i clitici accusativi di 3. pers. (per es. *se la mangia*). Questo garantisce la correttezza della spiegazione: nella sequenza *la si* il clitico *la* precede *si* perché, nel modello mal interpretato, occupava la posizione dei clitici soggetto, non quella dei clitici accusativi di 3. pers.

7. Conclusione

In questo contributo abbiamo visto come la costruzione del *si* impersonale dell'italiano moderno si stabilizza come costruzione indipendente con la creazione di strutture autonome tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX sec. per opera di parlanti/scrittori settentrionali

(par. 3) che, forse spinti dal modello francese (par. 5), utilizzano (in maniera ipercorretta) strutture che nel toscano erano adibite a un uso diverso (par. 4) o che avevano una analisi strutturale diversa (par. 6). La costruzione del *si* impersonale può quindi essere considerata come il risultato di un complesso processo di interferenza linguistica.

Bibliografia

- Cinque, Guglielmo (1988), *On si constructions and the Theory of Arb*, *Linguistic Inquiry* 19, 521-581.
- Fornaciari, Raffaello (1881), *Sintassi italiana dell'uso moderno*, Firenze: Sansoni (ristampa anastatica: ibidem, 1974).
- Gherardini, Giovanni (1847), *Appendice alle grammatiche italiane*, Milano: Molina, II ed.
- Hunnius, Klaus (1981), *Mais des idées, ça, on en a, nous, en France. Bilanz und Perspektiven der Diskussion über das Personalpronomen on im gesprochenen Französisch*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 218, 76-89.
- Napoli, Donna Jo (1976), *The two si's of Italian. An analysis of reflexive, inchoative, and indefinite subject sentences in Modern Standard Italian*, Bloomington: Indiana University Linguistics Club.
- Renzi, Lorenzo (2008), *I pronomi soggetto in due varietà substandard: fiorentino e français avancé*, in *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna: il Mulino, 123-154.
- Salvi, Giampaolo (2008a), *Imperfect systems and diachronic change*, in Ulrich Detges and Richard WALTERIT (eds.): *The Paradox of Grammatical Change. Perspectives from Romance*, Amsterdam: Benjamins, 127-145.
- Salvi, Giampaolo (2008b), *La formazione della costruzione impersonale in italiano*, *Linguística. Revista de estudos linguísticos da Universidade do Porto* 3/1, 13-37.
- Salvi, Giampaolo (2010), *Az olasz személytelen szerkezet születése mint interferencia-jelenség*, in É. Kiss Katalin – Hegedűs Attila (szerk.): *Nyelvelmélet és kontaktológia*, Piliscsaba: PPKE BTK Elméleti Nyelvészeti Tanszék – Magyar Nyelvészeti Tanszék, 99-115.
- Salvi, Giampaolo, e Renzi, Lorenzo (a cura di) (2010), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna: il Mulino.
- Salvi, Giampaolo, e Vanelli, Laura (2004), *Nuova grammatica italiana*, Bologna: il Mulino.
- Schlaepfer, Rita (1933), *Die Ausdrucksformen für "man" im Italienischen*, Zürich: Leemann.
- Stefanini, Ruggero (1983), *Riflessivo, impersonale e passivo in italiano e in fiorentino*, *Quaderni dell'Atlante Lessicale Toscano* 1, 103-114.
- Wehr, Barbara (1995), *SE-Diathese im Italienischen*, Tübingen: Narr.

Marco De Marinis

STRATEGIE INTERCULTURALI
E TRANSCULTURALI NELLA SCENA
ITALIANA POST-NOVECENTESCA.
DUE ESEMPI

Vocazione antica e necessità presenti

Com'è noto, il teatro italiano ha nella *vocazione internazionale* uno dei suoi caratteri originari. Pochi lustri dopo le prime attestazioni documentarie relative a compagnie professionistiche nel nostro Paese, conosciute in seguito col nome di Commedia dell'Arte, abbiamo notizie di truppe italiane in tutta Europa, dalla Spagna alla Baviera, dalla Francia all'Inghilterra. E nel Settecento esse arriveranno fino in Russia.

Di più: il primo teatro stabile italiano nacque lontano dal suolo patrio, nel Seicento, in quel di Parigi, dove restò attivo per oltre un secolo, con una quasi ventennale interruzione a cavallo fra '600 e '700. Dopo la Commedia dell'Arte la stagione del Grande Attore ha rinnovato questa tradizione internazionale, a partire dalle prime tournée europee di Ristori, Salvini e Rossi alla metà dell'800.

È evidente, dunque, quale sia stato per oltre tre secoli il punto di forza del teatro italiano anche e soprattutto in riferimento a questa vocazione internazionale: l'attore. Se in paesi come la Francia e l'Inghilterra erano soprattutto i *testi* a passare i confini, a viaggiare e conferire così a quei teatri nazionali una dimensione sempre più vasta (basti pensare a Molière per la Francia e a Shakespeare per l'Inghilterra), nel caso dell'Italia a viaggiare e a contribuire alla diffusione all'estero del nostro teatro sono sempre stati soprattutto gli *attori*

(senza dimenticare altri artisti della scena, come gli architetti e gli scenografi, dal Torelli ai Bibiena). Basterebbe il nome di Dominique Biancolelli, beniamino del Re Sole, o quello di Tiberio Fiorilli/Scaramouche, maestro nientemeno che di Molière, a rendere perfettamente chiaro il nostro assunto.

E, nonostante Goldoni e Alfieri, le cose non cambiano con il Grande Attore, grazie al quale non soltanto il teatro italiano varca le frontiere, si afferma nelle maggiori capitali dello spettacolo, raggiunge i quattro angoli del pianeta, quando iniziano le tournée transoceaniche, ma si dà anche una dimensione interculturale e persino, talvolta, transculturale. Si pensi ai tanti casi di collaborazioni con attori di altri Paesi e di altre lingue, che il Grande Attore praticò spesso; o al fatto di recitare nella propria lingua all'estero incurante delle barriere linguistiche e capace di abatterle con la forza poetica della propria performance scenica (naturalmente Eleonora Duse è, in tal senso, qualcosa di più di un riferimento riassuntivo).

Se questo è vero, allora non sembrerà poi così strano che sia stata proprio la sparizione del teatro all'antica italiana, e la sua sostituzione con un teatro che cercava di adeguarsi alle novità e agli standard europei della regia, a chiudere la grande epopea internazionale di tre secoli e più e a segnare una lunga provincializzazione della nostra scena, che culmina con la stagione degli Stabili, fra anni Cinquanta e Settanta (con poche eccezioni: come l'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler o l'*Orlando Furioso* di Ronconi).

Non è strano perchè il teatro di regia italiano, nel tentare di mettersi al passo con l'Europa per dir così, superando uno storico "ritardo", spodestava, e comunque penalizzava colui che fino ad allora – come abbiamo visto – era stato il sommo artefice della internazionalizzazione, e cioè l'attore, ridotto perlopiù a interprete funzionale, funzionario-impiegato, per mettere al primo posto una lingua e una drammaturgia che certo non potevano ambire a un respiro e a una diffusione dello stesso tipo (Pirandello a parte).

Bisognerà non a caso attendere gli anni Sessanta, con l'avvento del Nuovo Teatro di Bene Quartucci Ricci De Berardinis Cecchi, perchè prenda avvio un processo di sprovincializzazione della scena italiana che la porta gradualmente a riconquistare una dimensione e un respiro europei. La gradualità è evidente se si confronta la prima generazione di Bene e compagni con quella immediatamente successiva dei Magazzini Criminali (Carrozzone), della Gaia Scienza e di Falso Movimento. Mentre con Bene e gli altri la internazionalizzazio-

ne si limita a qualche, sporadica apparizione fuori confine (soprattutto a Parigi, che teatralmente sembra quasi forzato considerare territorio straniero per gli italiani, o a New York, ma qui quasi sempre grazie agli Istituti Italiani di Cultura), con la generazione successiva la presenza oltralpe e ai festival internazionali diventa molto più assidua e iniziano anche i primi casi di coproduzione.

Ma, a tale proposito, un ulteriore salto di qualità viene compiuto negli ultimi dieci-quindici anni, grazie al prestigio internazionale di gruppi guida come Societas Raffaello Sanzio, Workcenter di Pontedera, Teatro delle Albe, Motus, Compagnia Pippo Delbono, Emma Dante, Fanny & Alexander, gruppi e artisti i cui lavori sono spesso prodotti o co-prodotti quasi interamente da realtà estere (teatri, festival, etc.) o con fondi europei, e non a caso debuttano preferibilmente fuori Italia.

Detta così, e guardata *da fuori*, la situazione del nostro teatro di ricerca sembra dunque essere eccellente, piena di realtà artistiche che tutti ci invidiano e che spesso trionfano nei teatri e nei festival di mezzo mondo. Vista *dall'interno*, essa è invece molto meno florida e positiva. La circolazione nel nostro Paese degli spettacoli di questi gruppi di fama mondiale è molto spesso faticosa e insoddisfacente, con poche eccezioni: il caso Societas Raffaello Sanzio è sicuramente esemplare anche sotto tale aspetto. Per non parlare dei finanziamenti pubblici, che coprono sempre meno i costi di produzione. Del resto – com'è noto – il nostro Paese riserva alla cultura una percentuale del PIL che è nettamente più bassa di quella di tutti gli altri paesi europei avanzati e, negli ultimi anni, sulla cultura e sull'università ha abbattuto spietatamente e dissennatamente la scure dei tagli (ma forse c'è un metodo in questa follia). Sicchè la via delle co-produzioni internazionali non è più una scelta ma – per chi se la può permettere, evidentemente – una vera e propria necessità. E fortunatamente esistono realtà come l'ERT di Modena, il Festival di Santarcangelo, Dro-Centrale Fies o Romaeuropa Festival che vanno controcorrente, assolvendo una funzione particolarmente preziosa oggi.

Questo però significa che, quando – per tante ragioni – non si è in grado di circolare all'estero e di assicurarsi co-produzioni importanti, si rischia letteralmente la sparizione. E non parlo di gruppi giovani o di realtà di poco valore: parlo anche di realtà storiche della nostra nuova scena, come il Teatro della Valdoca, da tempo in difficoltà nonostante il livello qualitativo altissimo del loro lavoro.

Un'ultima cosa va detta, a proposito delle coproduzioni internazionali e delle differenze fra l'Italia e gli altri Paesi europei più avan-

zati. Anche in questi Paesi i teatri e le compagnie si avvalgono di finanziamenti privati e di coproduzioni internazionali. Solo che qui, a differenza dell'Italia, lo Stato fa sempre la sua parte di promozione e tutela del proprio patrimonio culturale, per esempio sovvenzionando i viaggi all'estero, finanziando le traduzioni nella o dalla lingua nazionale etc. Insomma, in Italia, anche per la cultura si sta imponendo una versione tutta nostrana, e molto discutibile, della sussidiarietà.

Due casi esemplari ed anomali

Particolarmente interessanti, perchè esemplari e anomali nello stesso tempo, sono i casi della Societas Raffaello Sanzio e del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera. Scelgo queste due realtà perchè indubbiamente costituiscono due esempi di eccellenza artistica e per le profonde differenze che le contraddistinguono anche dal punto di vista organizzativo e produttivo, oltre che estetico, pure sotto il profilo della internazionalità.

Si tratta in realtà di due esempi quasi opposti, o a specchio, da questo punto di vista.

Da una parte c'è un gruppo italianissimo, anzi romagnolo (di Cesena), a conduzione familiare, due coppie di fratelli, i Castellucci e i Guidi, intrecciate sentimentalmente e accomunate dalla passione per il teatro, che – a partire dagli anni Ottanta – fanno spettacoli coinvolgendo tutta la comunità familiare (mamme e nonne all'inizio, la numerosa prole della coppia Romeo e Chiara in seguito). Insomma un'anomala, italianissima famiglia d'arte che però, pur restando tale (la sola collaborazione artistica straniera di grande rilievo è stata ed è ancora quella del musicista statunitense Scott Gibbons), acquisisce già negli anni Novanta un sicuro prestigio internazionale, che andrà crescendo senza pause o flessioni, fino agli exploit del progetto kolossal *Tragedia Endogonidia* (undici spettacoli coprodotti, fra 2002 e 2004, da nove città europee con Cesena ad aprire e chiudere) e della *Divina Commedia* (2008).

Dall'altra parte c'è invece una realtà, il Workcenter di Pontedera, che nasce sì in Italia ma con un fortissimo imprinting internazionale, come ultimo approdo dell'incredibile nomadismo di uno dei grandi maestri della scena contemporanea, il polacco Jerzy Grotowski, divenuto apolide dopo il precipitoso abbandono della Polonia nei primi mesi del 1982, all'indomani del golpe del generale Jaruzelski. Segui-

rono tre anni americani, presso l'Università di Irvine, in California, che lo accolse. Nel 1986, grazie alla lungimiranza e al coraggio di Roberto Bacci, il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera decide di chiedere i finanziamenti per permettere al maestro polacco di svolgere la sua ricerca in una situazione relativamente tranquilla e protetta. Nasce così il Workcenter of Jerzy Grotowski, ufficialmente residente a Pontedera ma in effetti ubicato poco fuori in campagna (località Vallicelle). In quanto tale, esso non era tenuto a produrre spettacoli (del resto Grotowski non ne faceva più di nuovi dal 1970) ma poteva dedicarsi a un vero e proprio lavoro di sperimentazione laboratoriale sulle arti performative. Il modello, come già per il Teatr Laboratorium di Wrocław negli anni Sessanta, fu il laboratorio scientifico nel senso delle scienze dure, della fisica in particolare (non va dimenticato che il fratello maggiore di Grotowski, Kazimierz, era fisico nucleare). Dopo aver denominato inizialmente *Arti rituali* questa ricerca, il maestro polacco adotterà il nome consigliato da Peter Brook: *Arte come veicolo*.

Per alcuni anni, fino al '93, saranno due le équipes ospitate a Vallicelle: quella guidata dal discepolo designato, l'americano Thomas Richards, da lui conosciuto nell'84 a Irvine, e quella guidata dalla cantante haitiana Maud Robart, figura di fondamentale importanza per il lavoro di Grotowski dal '78 in avanti, anche se un po' trascurata, a mio avviso, dalla storiografia grotowskiana ufficiale (fu lei ad iniziarlo a quei canti afro-caraibici, canti vibratorii tradizionali, che da allora costituiranno uno strumento fondamentale del suo lavoro sino alla fine). Quindi, riassumendo: un grande regista polacco, il suo erede designato, americano, una fondamentale collaboratrice, haitiana. Questo fu, in sostanza, il Workcenter di Pontedera all'inizio. Altri collaboratori polacchi dei progetti precedenti (Teatro delle fonti in Polonia e *Dramma oggettivo* a Irvine) si aggiunsero i primi tempi per poi allontanarsi. E poi c'erano gli allievi, provenienti da ogni parte del mondo, scelti attraverso selezioni molto severe anche se di tutt'altro tipo rispetto a quelle teatrali tradizionali, e disposti ad accettare un regime durissimo, che includeva fra l'altro l'autofinanziamento e l'impegno a restare almeno per un anno. Allievo della prima ora fu, dall'86, il toscano Mario Biagini, che diventerà nel tempo uno dei principali collaboratori di Grotowski e oggi è il direttore associato del Workcenter accanto a Thomas Richards.

Siamo dunque di fronte, per l'appunto quasi a rovescio rispetto alla *Societas*, a una realtà tutta internazionale che però si radica in

Italia, nella sua provincia, e lì lavora per anni e anni in un isolamento quasi monacale (molti parlarono di *asbram*), ma in realtà intessendo un fitto scambio con moltissime realtà giovani del teatro italiano dell'epoca e aprendosi di tanto in tanto a pochi, privilegiati testimoni; studiosi, operatori teatrali o semplici appassionati di tutto il mondo, cui venivano mostrate due opere performative composte in quegli anni: *Downstairs Action* (dall'89), *Action* (dal '95) e talvolta anche gli esercizi, come *Motions*.

Il Workcenter dal '96 a oggi

Cerchiamo adesso di seguire velocemente le vicende del Workcenter da quando cambia nome, e soprattutto dalla morte del suo fondatore, ad oggi.

Nel '96 Grotowski decide che la intestazione del Workcenter deve cambiare integrando, oltre al suo, anche il nome di Thomas Richards, per consacrare ufficialmente un passaggio delle consegne già avvenuto in realtà: la direzione del lavoro pratico già si concentrava, allora, nelle mani del suo collaboratore americano.

Dopo la morte di Grotowski, nel gennaio del '99, la guida del Workcenter passa interamente a Richards, che cerca – con l'aiuto di Mario Biagini – di imprimere al lavoro una decisa apertura verso l'esterno, anche attraverso una diversificazione dei piani. C'era anche la necessità di avviare progetti in Italia e all'estero per autofinanziarsi, visto il progressivo ridursi, in quegli anni, del contributo ministeriale e anche dell'apporto finanziario del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, divenuto nel frattempo Fondazione Pontedera Teatro.¹

Da questa duplice esigenza, artistica e finanziaria allo stesso tempo, deriva la decisione di affiancare alla direzione di lavoro dell'Arte come veicolo, come potenzialità alternativa delle arti performative (all'interno della quale, dal '94, Richards dirigeva *Action* e poi emergerà, dal 2002, *An action in creation*, chiamata alla fine, nel 2006, dopo varie vicissitudini, anche onomastiche, *The Letter*), un'altra direzione: il

¹ Devo tutte le informazioni di carattere finanziario sul Workcenter di Pontedera alla cortesia di Carla Pollastrelli (che ringrazio), uno dei responsabili di Fondazione Pontedera Teatro e una delle persone più vicine a Grotowski soprattutto nei primi anni del suo soggiorno italiano.

progetto “The Bridge: Developing Theatre Arts”, avviato nel maggio 1998, quindi durante gli ultimi mesi di vita del maestro polacco. Come dice il nome stesso, e come scrisse il Workcenter, “qui si è scolpito nella materia stessa delle arti performative un ponte che si slancia dal mondo del teatro verso la ricerca sull’arte come veicolo”.² In altri termini, si trattava di ritornare verso lo spettacolo e verso lo spettatore, partendo dal lavoro svolto sull’Arte come veicolo (che non prevedeva, come ho già detto, né spettacoli né spettatori) e mettendolo diversamente a frutto.

La prima creazione apparsa all’interno del progetto “The Bridge” è stata *One Breath Left* (1999–2002), diretto da Mario Biagini e Thomas Richards, da cui sono derivati in successione, fra 2003 e 2006, *One Breath Left-Dies Irae*, *Dies Irae* e, infine, *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show*, sempre diretto dai due. Sono le tappe di un lavoro creativo in progress³ che porta il Workcenter a riapprodare pienamente ad un vero e proprio spettacolo, offerto a un pubblico pagante.

Gli anni che portano da *One Breath Left* all’ultimo e definitivo *Dies Irae* sono quelli che vedono il Workcenter ampliare il numero degli allievi partecipanti e realizzare alcuni progetti europei, il più importante dei quali è stato “Tracing Roads Across”: un progetto triennale sostenuto dal programma “Cultura 2000” dell’Unione Europea e da una rete di operatori teatrali appartenenti a cinque diversi Paesi.⁴ Dall’aprile 2003 all’aprile 2006 le attività esterne e interne del Workcenter si sono articolate nel quadro di questo progetto, che prevedeva residenze più o meno lunghe e svariati tipi di attività nei vari teatri e istituzioni culturali partecipanti.

² Cfr. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, in Opere e sentieri*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, vol. I, Bulzoni, Roma 2007, p. 435.

³ Questo lavoro si è giovato della fondamentale collaborazione di un gruppo di performers di Singapore, in residenza al Workcenter, e in particolare di Gey Pin Ang.

⁴ Oltre all’Italia, con la Fondazione Pontedera Teatro, l’Austria, con il Theater des Augenblicks di Vienna, in veste di organizzatore e co-ideatore; la Francia, con il Centre Dramatique National de Normandie-Comédie de Caen; la Bulgaria, con “For a New Bulgarian University” Foundation di Sophia; la Grecia, con la Public Agency for Development di Creta (Zaros). Accanto a questi cinque co-organizzatori, il progetto si è avvalso di un partner speciale, Il Grotowski Institute di Wrocław (Polonia), e di una folta serie di partner principali, che hanno consentito soggiorni più o meno lunghi – oltre che nei Paesi summenzionati – anche in Turchia, Cipro e Russia, in quest’ultimo caso grazie all’apporto di The Moscow Theatre-School of Dramatic Art of Anatolij Vasil’ev di Mosca. Per tutte queste informazioni, e per l’elencazione completa, a cura di Elisa Poggelli, delle attività del progetto, cfr. *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, op. cit., pp. 439-451.

In questo periodo, tanto la linea dell'Arte come veicolo quanto quella di "The Bridge" evolvono fecondamente, mettendo capo rispettivamente ai già citati *The Letter*, l'Azione che è ormai responsabilità esclusiva di Richards e di un ridottissimo team di tre altri *doers*, e *Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show*, che vede Richards coinvolto solo come performer e la cui direzione è ormai di fatto tutta sulle spalle di Biagini.

È evidente come tutto questo preludesse a una divisione del Workcenter in due diverse équipes, cosa che puntualmente avviene nel 2007, complice il quasi completo ricambio dei membri del Centro. Dal 2007 il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ospita quindi due gruppi di lavoro: il Focused Research Team in Art as Vehicle, diretto da Thomas Richards, e il gruppo di Open Program, diretto da Mario Biagini.

Sotto la guida di Thomas Richards il Focused Research Team in Art as Vehicle continua la ricerca nel campo dell'arte come veicolo, una prassi che fin dagli inizi del Workcenter si è basata sul lavoro con antichi canti di tradizione. L'arte come veicolo è un'investigazione sul modo in cui le arti performative possono essere strumento di trasformazione della percezione e della presenza dell'artista, e mezzo per il risveglio di aspetti sottili dell'esperienza attraverso il lavoro su flussi strutturati di azione e canto. È una ricerca a lungo termine, che richiede un lavoro disciplinato e svolto con dedizione; l'intenzione è, qui, di entrare in contatto con fonti profonde, e di muoversi con esse verso ciò che Grotowski e Richards chiamano "trasformazione di energia". L'arte come veicolo è un campo in cui l'artista-performer lavora sul ricco potenziale di esperienza racchiuso nel momento presente, per se stesso e con gli altri. Attualmente, Focused Research Team in Art as Vehicle esplora il modo in cui le potenzialità evocate in questo territorio artistico possono esistere all'interno della vita quotidiana e in relazione con essa, e la maniera in cui questi atti performativi possono servire da ponte verso un'apertura della percezione non solo nel contesto dell'atto di per sé, ma anche nelle nostre esperienze e nelle nostre interazioni di tutti i giorni. Focused Research Team in Art as Vehicle è composto da: Benoît Chevelle, Jessica Losilla Hébrail, Teresa Salas, Philip Salata, Cécile Richards, Thomas Richards.⁵

Dai primi mesi del 2010 questo team propone una nuova opera performativa, intitolata non a caso *The Living Room*, la quale riguarda la possibilità data agli esseri umani di poter fluire quasi impercettibil-

⁵ Cfr. *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards/dossier*, a cura di Marco De Marinis, "Culture Teatrali", n. 20, 2010, p. 189.

mente dal quotidiano all'extraquotidiano, dall'ordinario allo straordinario, ovvero – come diceva Etienne Decroux – di estrarre lo straordinario dall'ordinario.

Per quanto riguarda l'altra équipe, guidata da Mario Biagini, e composta anch'essa di attori (dodici) di varie nazionalità, provenienti da Nord-America, Sud-America e Europa.

Il lavoro di Open Program nell'ambito delle arti performative promuove una circolazione tra gli aspetti interiori della ricerca del Workcenter e il più ampio contesto sociale. In questo senso Open Program si avvicina al nucleo più intimo del teatro: il momento di un contatto significativo tra esseri umani. Gli spettacoli e gli eventi attualmente proposti da Open Program sono stati creati a partire dal lavoro su testi poetici di Allen Ginsberg e su canti tradizionali del sud degli Stati Uniti. Uno degli aspetti su cui il gruppo si concentra è la riscoperta dell'aspetto vivo della parola poetica come strumento di contatto e di azione, delle sue qualità ritmiche e sonore, della sua complessità di sensi e significati. E di come queste peculiarità si manifestino nella pratica performativa degli attori. Partendo dalle poesie di Allen Ginsberg, i membri di Open Program hanno composto numerose canzoni, abbracciando stili e gusti musicali diversi che riflettono la varietà e poliedricità artistica del gruppo. Le canzoni rispecchiano l'estrema complessità e ricchezza della poesia di Ginsberg e mettono in luce la relazione tra parola poetica e canto. L'Open Program Team è composto da: Itahisa Borges-Méndez, Lloyd Bricken, Cinzia Cigna, Davide Curzio, Marina Gregory, Timothy Hopfner, Agnieszka Kazimierska, Felicita Marcelli, Alejandro Tomás Rodríguez, Chrystèle Saint-Louis Augustin, Julia Ulehla.⁶

I lavori proposti attualmente dall'Open Program, tutti basati sull'opera poetica di Ginsberg, sono: *I Am America* (spettacolo), il concerto *Not History's Bones – A Poetry Concert, Electric Party Songs*, un concerto in formato di spettacolo da sala, e la festa *Electric Party*.

Va aggiunto conclusivamente che, esauritasi l'ultima linea importante di finanziamento istituzionale (quello proveniente dal Grotowski Institute di Wrocław per il triennio 2007–2009), oggi il Workcenter si sostiene per circa l'85% con attività e progetti in Italia e all'estero, cioè autofinanziandosi. Il 2011 in particolare sta vedendo entrambi i team impegnati in una tournée annuale in giro per il mondo, organizzata anche in occasione dei 25 anni dalla fondazione del Centro.

⁶ Ivi, p. 190.

*La Societas una e trina: da Tragedia Endogonidia a oggi*⁷

Dopo la titanica impresa di *Tragedia Endogonidia*,⁸ fra 2002 e 2004, la Societas entra, per una somma di ragioni private e artistiche che non occorre qui approfondire, in una crisi da cui esce divisa di fatto in tre; con i tre artisti fondatori, Romeo Castellucci, Claudia Castellucci e Chiara Guidi, che intraprendono dei percorsi individuali del tutto differenziati, seguendo e coltivando le proprie predilezioni e specifiche competenze: la regia teatrale per Romeo, la teoria e la pedagogia per Claudia, la drammaturgia sonora per Chiara. E se la dimensione internazionale, anche sul piano finanziario, è maggiormente evidente per Romeo, essa tuttavia caratterizza anche il lavoro delle altre due socie fondatrici.

Romeo Castellucci prosegue la propria traiettoria teatrale alternando grandi produzioni e lavori di più ridotte dimensioni: *Hey Girl!* (2006), debutta al Festival d'Automne di Parigi il 16 novembre 2006; *Divina Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, "imponente excursus esistenziale e teatrale" debutta alla LXII edizione del Festival di Avignone nel luglio 2008 (l'elenco dei co-produttori europei prende mezza pagina e prevede anche il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la regione Emilia-Romagna e il Comune di Cesena). Tra il 2010 e il 2011 egli intraprende un ciclo dedicato al volto umano, il cui primo esito è stato *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (il Théâtre National de Bretagne/Rennes figura come produttore associato, accanto alla stessa SRS produttore esecutivo), che ha debuttato a Essen, in Germania, nell'ambito di Theater der Welt, il 15 luglio 2010; il suo culmine, e forse esito, è ora costituito da *Il velo nero del pastore*, dramma liberamente ispirato al racconto omonimo di Nathaniel Hawthorne: dopo aver debuttato a Rennes, questo lavoro (che vanta anch'esso una lunga lista di coproduttori europei) è stato sospeso dal regista, che ne proporrà una nuova versione a Romaeuropa Festival nel novembre 2011.⁹ (Ma non va dimenticata la regia lirica del *Parsifal*

⁷ Questo paragrafo conclusivo è costruito sulla base di materiali messi a disposizione dalla Societas Raffaello Sanzio. Ringrazio per la collaborazione Valentina Bertolino, della Compagnia, Lucia Amara, Adele Cacciagrano e Piersandra Di Matteo.

⁸ Con ben sedici *Crescite* (opere performative brevi) sviluppatesi organicamente dai suoi undici *Episodi*.

⁹ Cfr. la brochure *The Minster's Black Veil*, pubblicata dalla SRS, contenente un in-

di Wagner, commissionata a Castellucci, senza intervento della SRS, dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e che è andata in scena nella capitale belga nel gennaio-febbraio scorsi).¹⁰

Dopo *Tragedia Endogonia*, Chiara Guidi sviluppa una personale ricerca sulla voce come corpo, azione, disegno e sull'esperienza che se ne può fare, nell'ascolto della sua grana ma anche nella costruzione, attraverso di essa, di un tempo e di uno spazio.¹¹ Nel 1999 ha iniziato una collaborazione con il compositore statunitense Scott Gibbons (che continuerà a collaborare anche con Romeo e Claudia Castellucci), assieme al quale ha diretto per alcuni anni un laboratorio permanente di composizione vocale e sonora e condotto diversi workshop, realizzando lo spettacolo/concerto *The Cryonic Chants* (novembre 2004, RomaEuropa Festival). Nel 2007 ha coordinato il Corso di Alta Formazione "il verso, il suono articolato, la voce" di Emilia Romagna Teatro, cui è seguita un'opera di teatro musicale che riprende il modulo del madrigale e del recitare cantato, intitolata *Madrigale appena narrabile. Concerto per sedici voci e un violoncello* (2007). Nel 2008 ha condotto, ancora per l'ERT, il Corso di Alta Formazione "Tecniche di vocalità molecolare", presentando a conclusione lo studio *Night must fall* (Festival Vie, Modena, ottobre 2008). Del suo percorso di ricerca fanno inoltre parte lo spettacolo *Flatlandia* (2008), lettura drammatica e musicale del racconto omonimo di E. Abbott, e i progetti *L'ultima volta che vidi mio padre* e *Ingiuria*, con Alexander Balanescu, Blixa Bargeld e Teho Teardo (a parte *L'ultima volta*, che ha debuttato a Chambéry il 1 ottobre 2009, si tratta di produzioni interamente italiane). Assumendo il suono come paradigma, attraverso il quale avere un'esperienza pratica e sensoriale della realtà e del suo doppio, Chiara Guidi cura, a partire dal 2008, la direzione artistica di Mantica. Esercizi di voce umana, un programma di teatro e musica al Teatro Comandini di Cesena, che estende l'orizzonte della sua ricerca personale ad artisti e musicisti del panorama contemporaneo caratterizzati dalla medesima tensione nell'elaborazione artistica del suono e della voce. Ha diretto l'edizione 2009 del Festival Santarcangelo dei Teatri. Parallelamente la Guidi

teressante dialogo (tradotto anche in francese e in inglese) fra il regista e Piersandra Di Matteo dal titolo *La legge del bandito*.

¹⁰ Cfr. il volume *Parsifal. Richard Wagner*, Bruxelles, De Munt/Monnaie, 2011, uscito in occasione del debutto.

¹¹ Cfr. il *Dossier Societas Raffaello Sanzio*, a cura di Piersandra Di Matteo, *Culture Teatrali*, n. 20, op. cit., pp. 221-256.

conduce, dagli anni Novanta, un percorso di ricerca nell'ambito della relazione fra teatro e infanzia: suo risultato più celebre resta lo spettacolo *Buchettino*, da Perrault, del 1994, riproposto recentemente e di cui sono state create varie versioni in tutto il mondo.

Claudia Castellucci nel 2003 ha fondato una scuola sul movimento ritmico, Stoa, che nei cinque anni di esistenza (fino al 2008) ha prodotto cinque *Balli*, veri e propri saggi di fine anno, composti di danze improntate a un'interpretazione metronomica del movimento su un tempo musicale. Nel frattempo Claudia ha condotto studi particolari sul movimento ritmico in rapporto alla musica, avvicinandosi alle esperienze folkloriche. Grazie a un viaggio di studio a Budapest scopre i campi di ballo nella regione moldava della Romania, che frequenterà in estate per due anni. Nel 2009 fonda Mòra, una compagnia di ballo che specializza il rapporto del movimento nel tempo e realizza (grazie a una coproduzione internazionale) *Homo turbae*, da un racconto di Edgar Allan Poe con le musiche per organo di Olivier Messiaen (orchestrazione musicale di Scott Gibbons e collaborazione alle luci e ai costumi del fratello Romeo).¹² Nel 2010 ha inaugurato un'altra scuola ritmica: Calla. Nel marzo di quest'anno ha debuttato prima al Festspielhaus di Hellerau (Dresda) e poi al Festival Wiosny di Posnan (i due coproduttori dello spettacolo), rispettivamente 11-12 marzo e 20-21 marzo, con *Il tramonto della primavera*, ispirato al *Sacre du printemps* di Igor Stravinskij, musica originale di Scott Gibbons. A partire dal 19 settembre ha condotto l'Ecole du Rythme, una scuola di movimento ritmico della durata di un mese, nella città di Bordeaux, in occasione della Biennale di Arte Urbana 2011 diretta da Michelangelo Pistoletto. Si occupa anche di letture drammatiche, come *Il Regno Profondo*, sermone drammatico scritto e letto da lei stessa (debutto: 29 giugno 2009).

¹² Questo lavoro ha debuttato al Festival delle Colline Torinesi, il 25 giugno 2009.

Bibliografia

Workcenter

- Doorsways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura di L. Wolford Wylam con M. Biagini e A. Attisani, Seagull Press, London – New York – Calcutta 2010.
- Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, in *Opere e sentieri*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, vol. I, Bulzoni, Roma 2007.
- I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno, Catania 2011.
- Testimonianze e riflessioni sull'Arte come veicolo*, in *Opere e sentieri*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, vol. III, Roma, Bulzoni 2008.
- Osiński, Z.
Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a l'arte come veicolo, Bulzoni, Roma 2011.
- Richards, T.
Il punto-limite della performance (1997), Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2000.
- Richards, T.
Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Routledge, New York – London 2008.

Societas Raffaello Sanzio

- AA. VV.
The Theatre of Societas Raffaello Sanzio, Routledge, London 2007.
- Dossier Societas Raffaello Sanzio*, a cura di P. Di Matteo, «Culture Teatrali», n. 20 (*Teatri di voce*, a cura di L. Amara e P. Di Matteo), Annuario 2010 (ma 2011).
- Castellucci, C., Castellucci, R., Guidi, C.
Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona, Ubulibri, Milano 1992.
- Castellucci, C.
Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Castellucci, C., Castellucci, R., Guidi, C.
Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio, Ubulibri, Milano 2001.
- Pitozzi, E., Sacchi, A.
Itinera. Trajectoires de la forme: Tragedia Endogonia, Actes Sud, Arles 2008.

Gerardo Guccini

BIOGRAPHIC-THEATER

*Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee
dell'attore interprete*

Nuovi sguardi sull'attore interprete

Urgono testi impulsivi e generosi che accumulino documenti e testimonianze intorno agli attori che parlano attraverso il personaggio. Le opere degli storici, allorché si tratta d'indagare le esperienze in corso, evitano infatti di approfondire la tipologia dell'attore interprete.

Già negli anni Sessanta e Settanta, questa modalità, pur quantitativamente centrale, è stata respinta ai margini del suo stesso territorio espressivo, definito dalla gestione performativa della parola, dall'inconscio rigenerarsi della fonè del "grande attore" e dal prepotente irrompere d'una nuova epica teatrale. E cioè dai modelli antitetici e complementari di Carmelo Bene e Dario Fo, dai quali, sintetizza Paolo Pappa in un recente studio, "consegue una polarità fra una tendenza illuministica e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche espressive".¹

In seguito, nel passaggio fra il vecchio e il nuovo millennio, l'innovazione tecnologica e il moltiplicarsi delle prassi hanno configurato altre modalità, che, pur non escludendo il testo e il personaggio, non implicano necessariamente né l'uno né l'altro né tanto meno praticano l'arte di ricavare dal primo la realizzazione scenica del secondo. Ricor-

¹ Paolo Pappa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma 2010, p. 233.

diamo, al proposito, l'efficace scansione tipologica tracciata da Marco De Marinis che comprende "l'attore-figura (o attore-soma)", "l'attore virtuale (o digitale)", "l'attore performer", "l'attore narratore", "l'attore sociale" e "l'attore meticcio".²

Intensamente promossa, nel primo Novecento, dal critico teatrale Silvio d'Amico, che la collegava al primato estetico del testo, e poi assorbita dalle poetiche della regia demiurgica, la modalità dell'attore interprete rischia, ai giorni nostri, di non vedere adeguatamente riconosciuti e memorizzati i suoi successivi sviluppi, finalmente autonomi dal culto del testo e dall'autorità registica.

Mi sembra probabile che, data l'attuale rilievo scenico degli elementi verbali e delle drammaturgie d'autore, l'artigianato esigente e preciso dell'attore interprete, che ricava dalla scrittura partiture di segni molteplici (fonici, ritmici, allusivi, mnemonici, metaforici), tornerà presto a stimolare, sul versante degli studi, l'elaborazione di corrispondenti forme di pensiero. Del resto, molto più che il semplice indizio d'un eventuale mutamento di tendenza, è la monumentale monografia che Claudio Longhi ha dedicato a Marisa Fabbri.³ Ma, si sviluppino o meno anche in questa direzione, le possibilità dell'indagine storiografica sono, comunque, altra cosa rispetto all'urgenza di segnali di affinità e vicinanza che evidenzino la risposta delle nuove generazioni al teatro degli attori interpreti.

Urgono testi di giovani sui recenti sviluppi di questa tipologia recitativa, che, liberata dal culto preventivo dell'autore, ha prodotto opere di scrittura, e che, agendo al di fuori delle coordinate estetiche della regia demiurgica, ha aiutato la regia stessa a ritrovare la leggerezza della concertazione scenica, e cioè quelle immediate relazioni fra azione, testo e spazio, che transitano spontaneamente fra performance e invenzione drammatica combinando in un gioco di rispecchiamenti reciproci i distinti versanti della "composizione testuale" e della "scrittura scenica".

Sono urgenti e necessarie queste prese di posizione, perché nemmeno il teatro è immune da quella specie di male antropologico che è l'emarginazione sociale dei giovani. Ed ha quindi bisogno di una scos-

² Cfr. Marco De Marinis, *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, *Culture Teatrali*, autunno 2005, n. 13, pp. 7-28.

³ Cfr. Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Le Lettere, Firenze 2010.

sa, di un richiamo alle sorgenti del suo rinnovamento novecentesco, che si è, per l'appunto, avvitato ai moti giovanili degli anni Sessanta.

Oggi, non vi sono certamente masse di giovani che chiedano a gran voce il rinnovamento dei linguaggi artistici. Per questo, la relazione fra il teatro e le nuove leve si è fatta, rispetto al passato, più frammentaria e molteplice, non più riassumibile, insomma, nella fortunata equazione *nuove generazioni/nuovi linguaggi*. Le emergenze generazionali non corrispondono più agli schemi progressivi del “modernismo” novecentesco né ai caratteri assertivi e dogmatici delle sue propaggini postmoderne, ma si manifestano per indizi privati, predilezioni, gusti, riconoscimenti elettivi: un flusso di culture carsiche e soggette a dispersione, che Meldolesi, con splendida espressione, chiamava “poesia dello studente”.

Viste attraverso le tesi di laurea (equivalenti intellettuali dei testi drammatici e dei progetti spettacolari che, a centinaia, drammaturghi e giovani ensemble inviano ogni anno ai principali premi teatrali), le inclinazioni e le scelte elettive delle leve degli ultimi vent'anni descrivono un panorama di approfondimenti che in parte coincide con i temi della storiografia “ufficiale”, ma, in parte, se ne distacca delineando una storiografia “ombra”, dove formazioni o artisti restati senza monografie edite sono oggetto di decine di ricerche, dove, già dagli ultimi anni Novanta, gli studi sulla narrazione teatrale e sul teatro degli assolo affrontano sistematicamente anche i casi meno evidenti o addirittura minimi, dove, infine, i nuovi autori drammatici, ai quali la critica specialistica si limita a dedicare smilze prefazioni, sono indagati da studi spesso arricchiti da documentazioni inedite (interviste, materiali di archivio, prime versioni).

Non è insomma un caso che le prime monografie su artisti primari come Danio Manfredini,⁴ Marco Baliani,⁵ Ascanio Celestini⁶ e Maria Paiato⁷ siano tutte nate come tesi di laurea. I contributi editi, però, sono solo la punta di un iceberg la cui parte sommersa com-

⁴ Cfr. Lucia Manghi, *Piuma di piombo. Il teatro di Danio Manfredini*, Il principe costante Edizioni, Pozzuolo del Friuli (UD) 2003.

⁵ Cfr. Silvia Bottiroli, *Marco Baliani*, Editrice ZONA, Civitella in Val di Chiana (AR) 2005.

⁶ Cfr. Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri ed opere di Ascanio Celestini*, Ubu-libri, Milano 2007.

⁷ Cfr. Maria Cristina Sarò, *Maria Paiato. Un teatro del personaggio*, Titivillus, Corzano (Pisa) 2012.

prende un pullulare di sguardi, transfert, intuizioni e indizi. È un magma intellettuale che, di leva in leva, acquista nuove aree d'interesse e altre ne perde, e che, però, non è oggetto di monitoraggi o indagini particolari. Anzi, i suoi fermenti accedono al livello dell'editoria specialistica e delle documentazioni in rete nella misura in cui si adattano alla metodologia accademica, consolidando così appropriate tecniche d'indagine e sostanziali affinità coi principali orientamenti storiografici, ma anche cancellando quegli aspetti ruvidi e istintivi che ne evidenziano le caotiche pertinenze generazionali.

E proprio a questi conviene ora fare attenzione per recepire in concreto le determinazioni contemporanee del "nuovo", che non coincidono affatto – per via dei diversi vissuti e posizionamenti storici – con il "nuovo" novecentesco.

Per fare emergere questo patrimonio di pulsioni e mitologie personali, dove culture indotte e acquisite si aggrovigliano in generosi investimenti di vita, è necessario che ai consueti criteri selettivi – dei premi o dei corsi di studio universitari – si affianchino anche movimenti dal basso, che mettano autonomamente in luce le modulazioni di energia sulle quali s'impennano, come a una specie di soma cellulare, gli sviluppi biografici delle nuove leve.

Urgono, quindi, testi che abbiano valore di testimonianza e descrivano, non solo conoscenze formalizzate e definite, ma anche esperienze conoscitive in cui lo sguardo che osserva è altrettanto rilevante, col suo retaggio di motivazioni e speranze, dell'oggetto indagato.

Non avendo attraversato le conflittualità e le trasformazioni novecentesche, le leve più recenti tendono a recepire con immediatezza e senza affaticamenti problematici le combinazioni di composizione testuale e "scrittura scenica".

Il teatro, estratto dalle conflittualità della sua storia, espone loro differenziati repertori di *eventi con parole* dove, per riprendere la terminologia di Anna Barsotti, il "linguaggio del testo" e il "linguaggio della scena"⁸ si incontrano e interagiscono senza preclusioni. Le parole informano, descrivono, raccontano, esprimono, confessano, e cioè, più generalmente, *dicono e sono*, introducendo la propria sostanza fonica e i propri referenti semantici nelle dinamiche del "linguaggio della scena", che, venute a cadere le coordinate mimetico/illusive del rap-

⁸ Cfr. Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

presentare, si realizza lungo coordinate di svolgimento indifferenti o estranee al principio di finzione, e agganciate, per contro, alla realtà scenica dell'attore.

Urgono quindi ricognizioni, che evidenzino i mutamenti intervenuti nella percezione dell'artista scenico, e facciano meglio capire cosa questi veicola e consegna allorché interrompe nel pubblico la congenita abitudine al virtuale, assumendosi la responsabilità del proprio comunicare ed esserci. Urgono percezioni e orme scritte del visto, che introducano criteri impressivi da intrecciare alle scansioni tipologiche approntate dalla storiografia in risposta alle molteplici filiere del teatro contemporaneo.

D'altra parte, ai giorni nostri, le tipologie stesse, ancor più che scandire l'esistente, costituiscono contesti concettuali di confronto da cui partire verso nuove associazioni e riconoscimenti, come risulta, ad esempio, dal fatto che diverse modalità attoriali post-novecentesche presentino al proprio interno, con varie funzioni e grado d'incidenza, l'oggetto espressivo proprio dell'attore interprete: vale a dire il personaggio.

Fra corpi e scrittura: trasversalità del personaggio

“L'attore-figura (o attore-soma)” teorizzato da Romeo Castellucci, per il quale l'essere umano in scena non agisce ma “viene agito dal palco” e “si configura come pura entità passiva”,⁹ riveste anch'esso denominazioni di personaggio, che ne orientano la composizione visiva e le competenze verbali all'interno della “scrittura scenica” – si veda al proposito l'articolazione per battute testuali/pantomimiche del *Giulio Cesare* da William Shakespeare e gli *Storici latini* (Prato, Teatro Fabbricone, 1997).¹⁰

“L'attore narratore” s'investe di personaggi dai quali traspare la propria identità personale – ad esempio, il Nicola degli *Album* di Marco Paolini – oppure evidenzia teatralmente i personaggi del racconto, sia facendoli parlare in prima persona che alludendoli con inflessioni vocali o movenze mimiche.

⁹ Romeo Castellucci, “Attore”: *il nome non è esatto*, in *Epopea della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio, 1992–1999*, Ubulibri, Milano 2001, p. 79-90:82.

¹⁰ *Giulio Cesare* in *Epopea della polvere* cit., pp. 161-203.

“L'attore sociale” trova nei comportamenti e nelle azioni fisiche del personaggio un momento di incontro fra la propria esistenza quotidiana e il lavoro scenico.

Ma è soprattutto nei riguardi dell’“attore meticcio” che il confronto con il teatro del personaggio suscita associazioni ulteriori e sorprendenti rilanci. “L'attore meticcio”, vale la pena ricordare, “è soprattutto colui che lavora artisticamente, teatralmente, sulla propria interculturalità-multietnicità, e cioè sulle identità plurime e sui livelli di cultura *interni* al soggetto, a ognuno di noi, che sono anzi costitutivi di ciò che chiamano «io», «soggetto», «individuo», «persona» (Arthur Rimbaud: io è un altro)”.¹¹ Nel testo di De Marinis, questa definizione rimanda a processi in cui gli attori fanno i conti con parti rimosse o dimenticate della propria identità personale, oppure “affronta[no] poeticamente il viaggio nell’alterità, a cominciare dalla propria diversità e vulnerabilità, mediante un duro lavoro su di sé”.¹²

D'altra parte, però, gli elementi distintivi dell’“attore meticcio” intercettano anche la creatività originaria del teatro del personaggio. Il lavoro dell'autore interno a un ensemble tende infatti a ricavare dalla persona dell'attore “identità plurime” e “livelli di cultura *interni* al soggetto”. Il Molière commediografo nasce alla confluenza del Molière attore e manager con il Molière uomo etico iscritto nel solco della tradizione scettica rappresentata da Montaigne e dei suoi seguaci secenteschi. Goldoni (lo dice esplicitamente) mette in scena i comportamenti quotidiani degli attori, ricavando i propri personaggi da sottili sinergie fra narrazione scenica, tecniche comiche e qualità personali osservate e conosciute nel vissuto. Eduardo, scrivendo Filumena Marturano, affida a Titina quella lotta per il riconoscimento dei figli che Luisa De Filippo, la madre di Eduardo, Peppino e Titina, non ebbe la forza di condurre nei riguardi del padre, Edoardo Scarpetta.

Capita, così, che “l'attore meticcio”, condividendo le dinamiche esplorative del teatro del personaggio, origini a sua volta personaggi, che lo introducono alle modalità dell'interpretazione e, in prospettiva, alle drammaturgie d'autore.

Ermanna Montanari e Luigi Dadina (due esponenti centrali di questa modalità) suscitano, attraverso l'azione drammaturgica di Marco Martinelli, i personaggi della Madre e di Vincenzo Balsamo in

¹¹ Marco De Marinis, *Dopo l'età d'oro* cit., p. 26.

¹² Ivi.

Rbu. Romagna più Africa uguale (Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 1988), di Daura e Arterio in *Bonifica* (Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 1989) e ne *I refrattari* (Ravenna, Teatro Rasi, 1992),¹³ poi, ritrovano profili analoghi e compatibili alle proprie tipologie sceniche anche nelle parti di Schwab – la signora Cazzafuoco e il signor Kovacic in *Sterminio* (Ravenna, Teatro Rasi, 2006) – e di Antonio Tarantino – la moglie e l'uomo molto anziano in *Stranieri* (Carpi, Auditorium S. Rocco, 2008).

Il personaggio, in sintesi, suscita ed alimenta al livello delle pratiche sceniche nuovi elementi formali e, per così dire, inesauribili artigianati della persona. E ciò specie negli attori che l'accolgono fra le pieghe del vivere, non già come un compito da realizzare, ma come una sospensione esistenziale in cui ritrovarsi e riscoprirsi, “creando – dice Toni Servillo – uno scacco matto alla [propria] vita per essere un altro”.¹⁴ Di qui, l'imprevedibilità e la mobilità degli esiti scenici, che, anziché perpetuare le modalità tecniche dell'interpretazione, colmano di contenuti umani continuamente rinnovati il campo di forze definito dalla pluralità dell'attore (persona portatrice di molteplici culture e personaggi). È significativo che Ermanna Montanari, rivestendo il ruolo di Argante nell'*Avaro* (Modena, Teatro Storchi, 2010), affidi le implicazioni espressive della parte – scrupolosamente rispettate – a un media impreveduto e straniante: femminile anziché maschile e performativamente centrato sull'amplificazione fonica del testo anziché sulla mimesi recitativa. Scelta che stabilisce innovative interazioni fra il teatro dell'"attore-autore" (come lo chiamano Martinelli e Montanari¹⁵) o "attore meticcio" (per riprendere l'espressione di De Marinis) e quello dell'attore interprete, mostrando come le funzioni di quest'ultimo – il cui scopo essenziale è realizzare teatralmente la parte – possano rigenerarsi in profondità una volta assunte in percorsi di diversa ascendenza e orientamento.

L'attore che fa riferimento alle proprie molteplici identità culturali, da un lato, acquista capacità particolarmente disposte ad impegnarsi in ulteriori commistioni, dall'altro, dissemina la “scrittura scenica” di concrete rifrazioni comportamentali e corporee che av-

¹³ Cfr. Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2006, 2° ed.

¹⁴ Toni Servillo, in Oliviero Ponte di Pino, *Un efferato dilettante. Una conversazione con Toni Servillo*, Milano, 17 aprile 1996. <http://www.trax.it/olivieropdp/servillo96.htm>

¹⁵ Marco Martinelli – Ermanna Montanari, *Chi sei, nero pilota. Un dittico sul male, Culture Teatrali*, autunno 2005, n. 13, pp. 99-103:103.

vicinano i processi della composizione performativa a quelli della scrittura letteraria, la quale, osserva Barthes, registra il “viaggio del corpo (del soggetto) attraverso il linguaggio”.¹⁶ Di qui, l’esigenza di riprendere la riflessione sui rapporti fra l’attore e il personaggio, considerando la scena contemporanea con occhi non più esclusivamente novecenteschi. E cioè non più gravati da tutta una serie di sistematiche contrapposizioni fra corpo e testo, performance e scrittura, verità e finzione, persona e personaggio. Contrapposizioni talmente motivate, assimilate e sature, da rinascere da se stesse continuamente uguali, o di poco variate.

Urgono, per l’appunto, altri contributi, altri sguardi, che captino senza pregiudizi le sinergie e le vicinanze che si verificano fra i diversi linguaggi del teatro: passati e attuali, concretati in segni e incarnati in presenze. Se il drammaturgo Novarina ingloba il corpo alla scrittura (“Bocca, ano. Sfinteri. Muscoli rotondi che ci chiudono il corpo. Apertura e chiusura della parola”¹⁷), Ermanna Montanari, con analogo movenza, addebita al corpo la “scrittura scenica” del personaggio, la sua organicità ulteriore e internamente concepita:

So che Rosvita, Iris e Alcina, sono impetuose figure sputate fuori da infiammazioni in corso nel mio corpo e dalle quali non si guarisce, anzi vengono alimentate e moltiplicate come “cura” in teatro. È comunque un nodo, spesso oscuro, da percorrere senza paura e con pudore, perché lì c’è la radice. Ci sono giorni in cui, nonostante tutto sia architettato alla perfezione per accogliere al meglio e riuscire in quello che si deve fare, non ci si riesce. Il punto di partenza di tutte le opere delle “Albe” è l’*imprendibile*, quella leggerezza minuta che non si coglie con la tecnica, quella qualità azzurrina che è la stoffa di cui siamo fatti che, dal buio, pian piano, si fa chiara materia e può essere esposta.¹⁸

Anche questo è il personaggio nelle pratiche rigenerate dell’attore: non una funzione estetica, ma un organico decantarsi di idee istintivamente vissute, quasi un fisico concentrato di archetipi. Qui, infatti, l’aristotelica materialità dell’anima – “sostanza in quanto forma del corpo naturale che ha la vita in potenza” (*De anima*) – viene raffina-

¹⁶ Ronald Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962–1980*, Einaudi, Torino 10986, p. 6.

¹⁷ Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in Id., *Le Théâtre des paroles*, Pol, Paris 1989. Trad. it., *All’attore*, Parma, Pratiche, 1992, p. 7.

¹⁸ Ermanna Montanari, in *Antologia personale*. Ermanna Montanari intervistata da Gerardo Guccini, *Atti & Sipari*, ottobre 2008, n. 3, pp. 2-74.

ta e chiarezza a partire da un arcaico lavoro sulle somatizzazioni corporee. Invece di dare per archiviato il personaggio, gli attori ne rinnovano il senso, portandoci a riflettere sull'emergere corporale – dal corpo e nel corpo – di quell'"entelechia", che, aristotelicamente, è forma e anima della persona.

All'incrocio di identità plurali e processi molteplici

Spesso sostituito dalla personalità degli attori oppure superato da patti percettivi che escludono il testo drammatico e l'arte dell'interpretazione, il personaggio possiede tuttavia la facoltà d'attivare dinamiche essenziali del teatro. Riconoscere la presenza d'una persona nel personaggio, e percepire il procedere di questa identità presente nella vita stessa dell'attore, porta, infatti, ad acquisire per via d'esperienza la fisiologia molteplice, a più strati e polarità, della realtà scenica. "L'io è un altro", dice Rimbaud, cita De Marinis, e ripeto anch'io, ma lo è nella misura in cui l'identità umana, che lo cerca e nomina, non lo coglie oppure, cogliendolo, non gli corrisponde e gli si sente estranea. Iscritto in questa dinamica, il personaggio attiva e quasi provoca la pluralità dell'essere umano. E cioè, consente all'attore di sperimentare le interazioni fra "io" e "non io" o "io altro" in spazi sia concreti che mentali.

L'attore immedesimato di Stanislavskij, l'attore straniato di Brecht, l'attore vittima sacrificale di Grotowski, l'"attore artista" di Leo de Berardinis e ora anche l'"attore meticcio" di De Marinis, sono altrettante modalità dell'inesauribile dialettica fra le diverse identità dell'individuo scenico. A queste mi sembra opportuno aggiungere anche le numerose modulazioni dell'attore interprete, che, come s'è detto, si articolano fino a incontrare performance di tipo decisamente extra-rappresentativo.

Nell'organismo del personaggio realizzato, la persona è, comunque, quella l'attore, che gli presta sentimenti, ricordi, sensazioni, dettagli osservati, il proprio corpo e il proprio vissuto, esistendo in un darsi che è l'esatto contrario del principio di finzione. Questo, per definizione, cela o sostituisce la verità, mentre l'attore la moltiplica, rendendo vero il personaggio attraverso l'artigiana concretezza degli apporti che lo fanno esistere.

In tutte le arti rappresentative, dalla pittura figurativa al romanzo, la verità d'un quadro o d'una narrazione implicano, nell'artista, la capa-

cità d'essere vero. E cioè, presente e riconoscibile tanto nell'individuazione e nell'utilizzo dei mezzi stilistici che nell'immaginazione della visione rappresentata. Solo nel caso dell'attore interprete la verità dell'opera, vale a dire il personaggio realizzato, può ancora sollevare il dubbio di stare osservando una realtà manipolata e, in qualche misura, finta.

Va però detto che la critica dei caratteri fittizi del teatro di taglio rappresentativo, ancora vivace in ambito teatralogico, sta venendo svuotata di ragioni sensibili dal dilagare degli intrattenimenti virtuali, rispetto ai quali le azioni dal vivo degli attori, ancorché interpretative, configurano un artigianato della presenza che si realizza in *eventi con parole* contrassegnati da contenuti narrativi e plurimi intrecci di identità distinte.

Il personaggio/persona esiste infatti nel venire realizzato e partecipa quindi tanto dell'identità dell'interprete che della molteplicità del teatro. Se l'attore realizza il personaggio sviluppando continue interazioni fra attitudini personali, modalità tecniche, identità rimosse, transfert, proiezioni oniriche, intuizioni dell'altro da sé o di sé come altro, il teatro contribuisce a quest'opera in progress prevedendo l'intreccio di processualità diverse, che si svolgono parallelamente in più persone: quanto meno, oltre che nell'attore stesso, nel drammaturgo e nel regista. Affinché le loro risultanze possano circolare fra l'uno e l'altro coautore, si rendono quindi necessarie prassi semplificate, agili, scarne, eppure ricettive e capaci di percepire, riattivare e tradurre le più sottili intuizioni e rilevazioni di senso.

La scrittura e la lettura, dapprima individuale e poi condotta di concerto con il regista, sono operazioni che veicolano nella composizione del personaggio una molteplicità di "io" teatralmente coinvolti.

Non si tratta di fasi esecutive che si limitino a realizzare nei fatti *dramatis personae* progettate a priori, ma d'un vero e proprio processo creativo nel quale l'artigiana solidità delle prassi sottende e indirizza imponderabili intrecci fra flussi di esperienze, che sono sia organicamente presenti, in atto, che iscritti fra le implicazioni della scrittura drammatica. In questa sinergia, le funzioni del *dramaturg* (variamente esercitate in Italia dal regista, dall'attore stesso o da un collaboratore letterario) svolgono mansioni vicarie di quelle dell'autore. E cioè attivano, in sua assenza, flussi di esperienze coinvolgenti il testo e connessi alle speculari dinamiche dell'attore, che pervengono, con loro tramite, a modificare l'opera letteraria e a ripristinare, in tal modo, quell'interazione fra scrittura e performance che è condizione primaria e vitale del teatro di rappresentazione.

Il personaggio procede da una molteplicità di “io” che transitano dalla fluidità del lavoro preparatorio all’organicità eloquente della realizzazione scenica attraverso l’assunzione di responsabilità dell’attore, che, come scrive Laura Curino, fa suo il testo, non tanto e non solo modificandolo o riscrivendolo in parte, ma con l’atto di impossessarsene e “indossarlo”:

La metafora più vicina al lavoro sul testo è quella del [...] lavoro di sartoria [...] di chi è l’abito? Di chi l’ha disegnato e poi pubblicato? Di mia madre [sarta], che lo ha modificato? Delle lavoranti che lo hanno cucito? Della merciaia, che ha trovato rifiniture anche più belle dell’originale? In ogni caso l’abito, alla fine deve piacere anche al cliente, che se lo porta via... da quel momento è suo.¹⁹

Ma anche quando il personaggio è completato, le esperienze, che hanno contribuito alla sua realizzazione, continuano a interagire nella dinamica interpretativa dell’attore, mantenendola reattiva e in crescita. E cioè viva.

Per una storicizzazione dei rapporti fra attore e personaggio

Il personaggio realizzato, da un lato, procede da “io” molteplici e si rigenera a partire dalla loro assunzione dinamica da parte dell’attore, dall’altro, anche preso di per sé, in quanto costruito espressivo, è un organismo multiplo, orientato da polarità e strati compresenti che lo rendono qualcosa di intimamente diverso da una persona virtuale messa in scena. Le drammaturgie scaturite dalla crisi del dramma hanno infatti trasformato il suo statuto, che, nelle pratiche contemporanee, tende a coniugare “io drammatico” e “io epico”, “io confessionale” o “lirico”, “scrittura testuale” e “scrittura scenica”, caratterizza la comicità e universalità tragica.

L’attore interprete, confrontandosi con testi aperti a diverse opzioni espressive, si dispone quindi a cercare nella tridimensionalità della parola agita non solo il comportamento e il vissuto del parlante, bensì un variabile innesto di soggetti rappresentativi.

Dice Maria Paiato:

¹⁹ Laura Curino, *La vicenda del testo, Prove di Drammaturgia*, n. 1/96, pp. 9-18:15.

Il lavoro dell'attore almeno per me è di grande praticità. I personaggi stanno scritti sulla carta e per come sono scritti hanno già una loro tridimensionalità. Li guardi, li osservi e portano già milioni di informazioni alle quali tu devi rispondere con quello che sei. Cosa potrei dire? Poeticamente i personaggi sono l'occasione per guardarsi dentro e tirare fuori delle cose di sé.²⁰

Il problema, per l'attore, è sapere individuare di volta in volta cosa contenga questa "tridimensionalità" del testo, nella quale convergono le diverse dinamiche dei coautori, contribuendo alla sua dilatazione teatrale.

Gli strumenti e gli obiettivi dell'attore interprete sono infatti enormemente cambiati dall'epoca in cui Silvio d'Amico gli chiedeva, per essere veramente tale, "d'annullare il più possibile se stesso per rinascere nell'opera del poeta";²¹ ai nostri giorni, piuttosto, le molteplici e spesso coesistenti dinamiche della creazione teatrale fanno sì che l'"attore contemporaneo *in quanto tale* [...] non [possa] non essere oggi pure autore e regista di se stesso anche quando [...] continui ad avere uno scrittore (o un testo preesistente) accanto a sé".²² E quando – mi sembra di potere coerentemente aggiungere – dilati da interprete la "tridimensionalità" della parte, estendendone le articolazioni sensibili alla dimensione complessiva dello spettacolo.

Storicamente, l'attore interprete occupa posizioni contraddittorie, che, proprio perciò, richiedono ulteriori indagini e approfondimenti: da un lato, inquadrato nel contesto del teatro postnovocentesco, sembra restare in ombra a fronte dell'emergere di diverse e originali tipologie; dall'altro, se allarghiamo l'attenzione agli svolgimenti del secolo scorso, ecco che questa modalità si configura fra le più vitali e durature. Secondo Roberto Tessari, l'*interprete* è uno dei quattro "poli" che originano, interagendo fra loro, i diversi modelli di attore. Gli altri sono l'*esecutore* di funzioni segniche, l'*autonomo poeta*, la *vittima sacrificale*.²³ Di questi, l'*esecutore* entra in crisi con l'esaurirsi della regia demiurgica e la fuoriuscita della partitura fisica dai miti fonda-

²⁰ Maria Paiato, in Maria Cristina Sarò, *Maria Paiato. Un teatro del personaggio*, Titivillus, Corazzano (PI) 2011, p. 137.

²¹ Silvio d'Amico, *Maschere. Note sull'interpretazione scenica*, Mondadori, Roma 1921, p. 24.

²² Marco De Marinis, *Teatro e poesia nel Novecento: alcune riflessioni*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 115-122:121.

²³ Cfr. Roberto Tessari, *Introduzione*, in Roberto Alonge – Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, LED, Milano 1996, pp. 30-34.

ti dell'innovazione, mentre l'attore *vittima sacrificale* tende a perdere visibilità e incidenza a seguito delle svolte compiute dal suo massimo esegeta e indagatore – Jerzy Grotowski – che ha abbandonato il teatro per il parateatro, l'attore per il performer. Restano fra i “poli” compiutamente vitali del sistema rigenerativo dell'attore, l'*interprete* e l'*autonomo poeta*, che si declina nelle distinte tipologie dell'“attore narratore” e dell'“attore artista” congiuntamente esplorato da Claudio Meldolesi e Leo de Berardinis.²⁴ Questo saggio vuole essere un contributo alla conoscenza delle inesauribili interazioni fra tali “poli”.

²⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Sulla scia di Artaud*, in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da “cento” testimoni*, Titivillus, Corazzano (PI) pp. 385-395.

Silvia Mei

ESSERE UN ATTORE GLOBALE.
ITALIANITÀ E TRANSCULTURALITÀ
IN PIPPO DELBONO

Dagli esordi italiani del 1987, con l'intenso duo *Il tempo degli assassini* (elaborato in parte a Wuppertal, in parte a Varazze e messo alla prova della scena nella tournée sudamericana dell'anno prima),¹ il teatro di Pippo Delbono ha sempre abbattuto i confini, geografici, politici, linguistici, distinguendosi per l'universalità di contenuti e sentimenti, veicolati in forme sensibili di straordinaria intensità e immediatezza.

Simile universalità è valorizzata poi da una commistione linguistica di musica, danza, parola, canto, narrazione – cui hanno contribuito anche *special guests* (si vedano, tra gli altri, *Il muro*, prodotto dal Festival Oriente/Occidente di Rovereto nel 1990, con Raffaella Giordano, Anna Redi, Danio Manfredini, Antonio Carallo; e *Questo buio*

¹ Sugli esordi di Delbono-Robledo e sull'attività della Compagnia fino alla produzione di *Guerra* (1998), si veda *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di Alessandra Rossi Ghiglione, introduzione di Franco Quadri, fotografie di Guido Harari, Ubulibri, Milano 1999, al momento l'unico volume in lingua italiana dedicato a una delle esperienze più radicali e internazionali del Nuovo Teatro italiano degli ultimi trenta anni. Il volume di recente pubblicazione, a cura di Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, fotografie di Pippo Delbono, Barbès, Firenze 2009, è un prezioso zibaldone di poetica realizzato a partire dagli incontri della giornalista e critica col regista dopo una lunga frequentazione teatrale. In lingua francese, segnaliamo i tre volumi *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage (six entretiens romains avec Hervé Pons)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2004; Pippo Delbono, *Mon théâtre*, a cura di Myriam Bloedé e Claudia Palazzolo, Actes Sud, Arles 2004; Bruno Tackels, *Pippo Delbono (Écrivains de plateau V)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2009.

feroce del 2006 con Umberto Orsini) – che nel tempo hanno definito una cifra stilistica molto chiara, reinventando due esperienze attoriche e matrici teatrali mitteleuropee: il teatro laboratorio dell’Odin Teatret di Eugenio Barba, nel filtro della ribelle Iben Nagel Rasmussen, sua maestra; e il Wuppertaler Tanztheater di Pina Bausch, dove Pippo ha soggiornato e partecipato anche alla creazione dello spettacolo *Abnen*. Senza tuttavia appiattirsi su questi prototipi.

Dopo la battaglia, l’ultima produzione della compagnia (che a metà degli anni Novanta muta la sua dicitura nell’attuale Compagnia Pippo Delbono, molto più che un vezzo da citazione della tradizione del teatro all’antica italiana), segna una cesura sensibile nella sua produzione teatrale almeno quanto *Barboni*, spettacolo ancora in repertorio, lo fu nel 1997: una creazione che ha visto la partecipazione e poi l’inclusione stabile nell’*ensemble* di figure provenienti da una socialità negletta, emarginata, una diversa umanità che Pippo raccoglie non con una vocazione filantropica e missionaria, piuttosto spinto da un’urgenza poetica. L’incontro con l’*altro* diventa scambio esperienziale, arricchimento linguistico, apprendimento di nuove forme di presenza del corpo passato attraverso la malattia, l’inedia, le coercizioni fisiche che lo hanno diversamente motivato e segnato, producendo uno stato di trasparenza e sottigliezza rispetto al mondo circostante, in una continua metamorfosi dentro l’ambiente. Mi riferisco ovviamente a Bobò, alterego di Delbono, Gianluca Ballarè, Mr. Puma e Nelson Lariccia.²

Dopo la battaglia, invece, vede la partecipazione di due ospiti che avranno continuità nel lavoro di Delbono, non solo teatrale. Mi riferisco all’*étoile* dell’Opéra de Paris Marie-Agnès Gillot e al violinista e compositore rumeno Alexander Balanescu, fuoriuscito ai tempi dell’instaurazione militare di Ceaucescu.

Nella primavera del 2010 Delbono annuncia, nel dibattito che segue la proiezione di *La paura* all’Università di Bologna, l’imminente impegno artistico in un’opera musicale completamente autogestita, dalla scelta dei cantanti alle musiche. Pensa dapprima al *Macbeth* verdiano, lo dichiara *en passant*, criticando certi furori scaligeri (il riferimento era alla *Carmen* diretta da Daniel Barenboim con la regia di Emma Dante, evento diventato un caso italiano). Un anno dopo

² Rimando all’articolo di Cristina Valenti, *Guerra*, “Rivista Anarchica Online” (http://xoomer.virgilio.it/anarchivio/archivio%20testi/256/256_19.htm), per alcuni spunti di riflessione sulla presenza delle *diversità* sulla scena e nel teatro di Delbono.

l'opera, commissionata dal teatro Massimo Bellini di Catania, viene proposta col titolo *Dopo la battaglia* ma debutterà (ironia della sorte!) al teatro comunale Giuseppe Verdi di Padova il 3 maggio 2011 (la fondazione catanese ritira nel frattempo i finanziamenti e respinge il progetto per disfunzioni all'interno della struttura). Si tratta di un'opera coreografica "che unisce la musica, il teatro, la danza e il cinema – spiega il regista nel libretto di sala – per raccontare un viaggio di attraversamento nelle zone nere del nostro tempo verso il desiderio di luce".³ *Macbeth* è rimasto in filigrana, ma la rappresentazione e il senso della creazione di Delbono vanno oltre – per rifarsi al Gabriele Baldini di *Abitare la battaglia*⁴ – le realtà contingenti e cogenti dell'Italia contemporanea.

Durante la gestazione dell'opera viene però sempre più a emersione una necessità scrittoria di Pippo che va a coagularsi nella raccolta dei suoi scritti d'occasione, variamente pubblicati e legati ad alcune testate come "L'Unità", in un tempo di instabilità politica e crisi d'immagine dell'Italia. Poi, grazie all'amicizia e alla collaborazione con Frédéric Maire, direttore della Cinémathèque Suisse di Losanna dopo la direzione del Festival Internazionale del Film di Locarno (dove è stata promossa dietro suo impulso la prima retrospettiva sul cinema di Delbono e su Delbono nell'agosto del 2009), Pippo prosegue la sua attività di cineasta parallelamente a partecipazioni a ruoli come attore,⁵ maturando un progetto del 2010 di un film sulle donne della sua vita, o sulle donne *tout court*, cui va a innestarsi la commissione di un corto per il CERN attraverso la conoscenza dell'attrice francese Irène Jacob, musa di Krzysztof Kieslowski, il cui padre è un noto

³ Per un'analisi dello spettacolo, si veda, della scrivente, *Lamarcord di Pippo Delbono. Un'Opera mancata dedicata a Pina Bausch*, "Culture Teatrali Online" (<http://www.cultureteatrali.org/focus-on/906-lamarcord-di-pippo-delbono.html>).

⁴ Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele D'Amico, Garzanti, Milano 1970. Il volume è l'opera incompiuta dell'anglista romano dedicata all'opera e vita di Giuseppe Verdi, diversamente oggetto di rimandi di Carmelo Bene e che ben si attaglia allo scenario disposto da Delbono per l'ultima creazione del 2011, *Dopo la battaglia*.

⁵ Sul *cineteatro* di Delbono, di recente uscita è il volume di Nicola Bionda, Chiara Gualdoni, *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, introduzione di Oliviero Ponte di Pino, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011. Di imminente pubblicazione, l'articolo della scrivente, *Il teatro come laboratorio il cinema come progetto. L'eresia filmica di Pippo Delbono*, "Rifrazioni", n. 8, gennaio-aprile 2012.

astrofisico impegnato nello studio delle origini dell'Universo. Gira poi in contemporanea con un recital concertante di poesie, in duo con Balanescu, *Amore e carne*.⁶

Il volume di scritti prenderà il titolo dello spettacolo di ispirazione verdiana, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, e uscirà in occasione del debutto patavino.⁷ Il nuovo film invece parteciperà alla 41. Biennale del Cinema di Venezia, nella sezione Orizzonti, col titolo *Amore Carne*, nel solco dell'auto-biografilm, un viaggio nel Mediterraneo e nell'Europa centrale attraverso l'esercizio artistico e la vita privata dei suoi compagni di viaggio: Sophie Calle, Marie-Agnès Gillot, Alexander Balanescu, Irène Jacob, la madre Margherita, Bobò, e un vecchio superstito di guerra con la sua storia. È un non-cast interetnico e transculturale tenuto insieme dalle parole di T.A. Eliot, Virginia Woolf, Pier Paolo Pasolini citati nei titoli di coda come protagonisti, tra gli altri, insieme alle città attraversate nel film.

L'attitudine al viaggio, o comunque il viaggio come scrittura e invenzione della vita, è determinante nella poetica di Pippo: la città, il paesaggio, la natura, il degrado periferico non sono *locations* o scenografie, sono luoghi – nel senso che il francese restituisce alla nozione di *lieu*⁸ – di esistenza e di esistenze che funzionano da contesto, emanatori di un clima emotivo in costante dialettica con lo spettacolo. Ricorderei solo *en passant* il film *Guerra, La Paura, Amore Carne*, e in modo differente *L'India che danza*, corto del 1993, che è un montaggio di visioni d'Oriente, il suo pellegrinaggio indiano – Delbono pratica il buddhismo – discendendo il Gange.

È però attraverso il volume di scritti che vorrei valorizzare il radicamento identitario oltre il cosmopolitismo culturale di Delbono. Pippo riesce a comporre un "dramma continuato" – mi riferisco alla nota formula che Mirella Schino riferisce all'intertestualità scenica di Ele-

⁶ Cfr. Rodolfo di Giammarco, *2 delbono e balanescu=2 amore e carne*, pubblicato sul blog dell'autore «Che teatro fa» (<http://cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2011/07/23/2-delbono-e-balanescu2-amore-e-carne/>).

⁷ Pippo Delbono, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, introduzione di Leonetta Bentivoglio e Gennaro Migliore, apparato critico e postfazione di Silvia Mei, fotografie di Pippo Delbono, Barbès, Firenze 2011.

⁸ Sulla nozione di luogo come *lieu*, si fa riferimento alla definizione data da Michel de Certeau e variamente ripresa e riletta da Marc Augé nelle sue numerosi trattazioni.

onora Duse⁹ – tra i diversi linguaggi e supporti a sua disposizione: fuori, prima e dentro la scena. Dai suoi esordi cinematografici (un'attività, quella del cinema, che scorre oggi parallela a quella teatrale, quasi prevaricante nel suo universo espressivo), fino alla scrittura d'occasione – vieppiù praticata, per riviste e testate *engagées* (pensiamo a “L'Humanité”, o “L'Unità”) –, Delbono ha costruito un suo spazio drammatico, o un teatro, dilatato: una scena cioè in esubero che ributta altrove il germe fecondato dalla materialità del teatro stesso.

Lo prova quest'ultima raccolta di scritti poetico-politici, a rimarcare la dimensione scrittoria, intrisa di una buona dose di oralità. Delbono rimane un comunicatore di grande forza emotiva e poetica, dove la permanenza testuale sussume la traccia orale in uno spazio della scrittura che è *découpage* e mnestica poetici, diario intimo e apostrofe violenta, mottetto e delirio, articolando un personale zibaldone che si fa *sottotesto* per la scena.¹⁰ Il volume raccoglie i pezzi giornalistici, spesso manifesti di poetica, emblemi del suo montaggio d'Arte, note di regia talvolta, composti tra il 2004 e il 2011 (l'ultimo brano, *Io soffoco*, è appunto un'impressione del nuovo spettacolo che viaggia in parallelo al volume). Si tratta di un'antologia che aveva conosciuto una prima edizione parziale nel 2009 in Francia, seconda patria di Pippo Delbono e della sua Compagnia, per i tipi di Actes Sud, col titolo *Regards* – un libro d'arte, squisitamente fotografico, accompagnato dalle *maquettes* e appunti di Pippo per lo spettacolo del 2008, *La menzogna*.¹¹

⁹ Cfr. Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, 1992, Bulzoni, Roma 2008 (nuova edizione riveduta e ampliata).

¹⁰ Per una ricognizione degli scritti d'occasione di Delbono all'intersezione dei diversi linguaggi, si rimanda al mio *La battaglia e il suo dopo. Gli scritti di Pippo Delbono tra journal intime e j'accuse*, postfazione a Pippo Delbono, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, op. cit., pp. 257-267.

¹¹ Pippo Delbono inizia a scrivere pezzi d'occasione “giornalistici” (nel senso che appaiono su pagine di giornali quotidiani e/o riviste legate a quelle testate oppure specializzate) a partire dal 2004, su richiesta di due quotidiani *radicali*, l'italiana “Liberazione” e la francese “L'Humanité”, cui si aggiungono poco dopo “L'Unità”, “Europa” e i periodici culturali “D. La Repubblica delle Donne”, “Rolling Stone”, “Alternatives Théâtrales”. Una prima raccolta di questi articoli viene pubblicata in Francia, in traduzione francese, con una selezione di 33 scritti apparsi tra il 2004 e il 2009. Il volume, *Regards*, a cura di Claire David, con le traduzioni di Myriam Tanant, esce all'inizio del 2010 per la casa editrice Actes Sud e si propone come un libro squisitamente d'arte, dove le fotografie, sempre di Delbono, entrano in dialogo con la pagina scritta, sorta di commento paratestuale o “eco – suggerisce la

È una raccolta di cogente attualità, uno spaccato antropologico dell'Italia contemporanea oltre l'oggettività dei fatti, transeunti nell'infiebrata scrittura, aspirante ad un "teatro-in-forma-di-libro", per usare la nota formula di Fernando Taviani,¹² cui Pippo tende.

In questo consiste la forza degli scritti di Delbono, nella poesia e nella *lingua privata* dei suoi spettacoli, nelle schegge di vita vissuta e riabilitata nella cogenza dei fatti del mondo, dallo tsunami alle aggressioni metropolitane, dai bombardamenti missilistici in Medio Oriente alle occupazioni di tetti e gru, ai presidi e cortei in piazza, che disegnano una orografia delle emozioni intercontinentale, espansa e condivisibile. Universale. Come il linguaggio primario, essenziale, dei corpi unici e delle vite non contraffabili, senza menzogna ma anche senza vergogna, degli abitanti della sua scena e oltre la scena. Si pensi al già citato film *Guerra* del 2003, girato a partire dallo spettacolo omonimo del 1998, un *critofilm* costruito sui *fuori scena* della compagnia a Gerusalemme, urbe sacra scempiata dagli orrori della guerra, e culminante nella scena centrale del muto duello di sguardi tra un gatto e un mostruoso topo nel notturno *souk* della città: allegoria del sovvertimento e pervertimento delle regole umane.

Di questa forza rendono conto le brucianti confessioni, quasi pagine di un *cabier* (non senza doglianze), di uno *storyboard*, sulle più militanti testate giornalistiche italiane; ma è soprattutto la loro collocazione nelle pagine delle testate a rimarcare il valore. Delbono non ha una rubrica, uno spazio suo, tantomeno è confinato in una griglia predefinita, dedicata. I suoi pezzi sono apparizioni, squarci di lucidità non ideologizzata nella cronaca, nella politica, nella cultura; spazi paratestuali di commento, chiose che gettano nel vissuto dell'artista, nella sua percezione di quel momento, nella sua memoria, nel suo presente geografico e familiare, l'impressione di un fatto che sfuma

curatrice – delle sue scelte di vita e del suo lavoro teatrale" (traduzione mia). Tra scrittura e immagine, fanno da *trait-d'union* le *maquettes* e gli appunti di regia tratti dai caotici e "incoerenti" quaderni dell'autore, in stato di creazione per lo spettacolo del 2008 *La Menzogna*. Schizzi, disegni e didascalie nascosti, "au dessous", tra le pagine *ripiegate* del libro. L'edizione italiana fa i conti con un vuoto editoriale e raccoglie la serie completa, o quasi, degli scritti di Delbono, anche quelli successivi al 2009, anno a cui si fermava la precedente francese, componendo una somma ragguardevole di 44 interventi. Per una storia delle edizioni, si vedano le *Avvertenze* all'interno della già citata raccolta italiana, pp. 17-18.

¹² Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, 1995, Officina, Roma 2010 (nuova edizione).

nell'anonimato divenendo sottotesto. Si pensi ai continui riferimenti ai suoi viaggi teatrali attraverso culture e storie altre, dal Portogallo a Israele, dal Sudamerica a Sarajevo: tutti *paesaggi* che diventano i supporti di una pausa meditativa, oltre che le occasioni di uno sguardo che si lancia oltre il mare, l'oceano, le Alpi per rifrangersi sul provincialismo italiano.

In molte di queste pagine, lacerti di un *journal intime*, confessioni folgoranti per immediatezza visiva, si trovano diverse occasioni di poetica pura come presentazione o commento del proprio lavoro, quando non intarsi musicali: *La menzogna*, *Obra maestra*, ma anche *La rabbia*, *Il silenzio*, *Urlo*, *Questo buio feroce*, ricorrentemente citati, sono spettacoli che nascono da smottamenti sociali, da faglie storiche, da rigurgiti (auto)biografici che zampillano urticanti muovendosi tra i due registri opposti dell'universale e del particolare. Qui Delbono parla come se esponesse in terza persona, quasi scrivesse un commento. Diventa il narratore di un protagonista che è lui stesso.

In questo senso si fa urgente la dimensione autobiografica della sua scrittura, al pari del suo teatro, tale da sancire un patto, *autobiografico* appunto, col lettore. Proprio come l'accordo che Delbono sigla con gli spettatori all'inizio dei suoi spettacoli: annullando filtri e diaframmi, irrompendo sulla scena o in platea, facendo entrare l'attualità dentro la storia, quella diegetica e biografica insieme. Si pensi, ad esempio, al monologo iniziale dello storico allestimento di *Barboni* del 1997. Il racconto è scandito in quattro tempi, essenzialmente sospinto dall'iterazione "E poi [...] è successa una cosa", che immette un nuovo episodio dietro cui scorrono come un film gli eventi della Storia (la guerra in Bosnia). Per arrivare al punto in cui la storia privata, per andare avanti, deve interrompersi e lasciare posto a un'altra, e poi un'altra, e un'altra ancora. Tante quanti sono i personaggi, e gli attori, a sua disposizione. Il monologo in questione, nella fattispecie, pone un problema di enunciazione (Benveniste) e di identificazione (Lejeune): "La prima volta che ho detto a mia mamma: «Mamma, sono diventato finalmente un attore» lei mi ha risposto (in dialetto genovese, non so se lo capite): «Ma che ature e ature» [...]".¹³ Delbono cita e re-cita se stesso come altri poeti, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Walt Whitman, Emily Dickinson, Pier Paolo Pasolini, Ber-

¹³ *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, op. cit., p. 74.

nardo Quaranta, metabolizzandoli nella grana della sua voce fino al *découpage* della pagina scritta, supporto di una raccolta, di un album o, perché no, di un *repertorio* da Comico dell'Arte. Nel prologo di Barboni dunque gioca tra la prima e la terza persona singolare, come se riportasse un messaggio altrui, complice l'amplificazione che disloca la voce al livello di una coscienza interiore, con la medesima funzione di un grillo parlante.¹⁴

Osserva lo specialista francese Philippe Lejeune, che si può globalmente definire l'autobiografia "un modo di lettura e insieme un tipo di scrittura, un *effetto contrattuale* storicamente variabile".¹⁵ Delbono con questi scritti opta per una forma ibrida, tutta sua, che affonda le radici, a mio avviso, in due matrici letterarie tutte italiane anche se con infiltrazioni europee.

La prima direttrice è, per l'appunto, quella autobiografica, che recupera la memorialistica ottocentesca, da Silvio Pellico (*Le mie prigioni*, 1831–1832) a Ippolito Nievo del romanzo storico *Le confessioni di un italiano* (versione del 1857–1858). La piccola storia, quella trama privata dell'individuo come persona, si tesse nell'ordito della Grande Storia, di quel soggetto sociale che è il cittadino, come rimarca Pellico stesso in un passaggio del suo epistolario:

Ho scritto queste memorie per vanità di parlar di me? Bramo che ciò non sia, e per quanto non possa di sé giudice costituirsi, parmi d'aver avuto mire migliori: – quella di contribuire a confortare qualche infelice coll'esponimento de' mali che patii e delle consolazioni ch'esperimentai essere conseguibili nelle somme sventure; [...] – quella d'invitare i cuori nobili ad amare assai, a non odiare alcun mortale, ad odiare solo irrimediabilmente le basse finzioni, la pusillanimità, la perfidia, ogni morale degradamento.¹⁶

¹⁴ Circa l'uso della prima, seconda e terza persona pronominale, si fa riferimento alle teorie elaborate da Meyer Schapiro nell'ambito della semiotica della pittura e dell'arte a partire dalle teorie sull'enunciazione di Émile Benveniste. Anche il teorico della letteratura Philippe Lejeune applica la medesima distinzione appoggiandosi però su Gérard Genette. Cfr. Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, traduzione e cura di Giovanna Perini, Meltemi, Roma 2002; Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1986.

¹⁵ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, op. cit., p. 49.

¹⁶ Lettera dell'11 agosto 1832, riportata in Silvio Pellico, *Le mie prigioni. Memorie di Silvio Pellico*, a cura di Laura Gatti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. XXVIII-XIX.

L'altra direttrice è invece quella più marcatamente critico-speculativa che segna l'isolamento come la diversità antropologica – nella nostra storia nazionale – di poeti che fanno politica partendo dall'uso del linguaggio: dal Leopardi delle *Operette morali*, e ancor più dello *Zibaldone*, al Guerrazzi del dramma in forma di romanzo, dei libri-battaglia, fino al Pasolini degli *Scritti corsari* (1975), passando per i *Quaderni del carcere* gramsciani (scritti tra il 1929–1935), con forti richiami nelle forme e nei contenuti all'Émile Zola del celebre *J'accuse*, per finire col Pinter degli scritti civili, veri dardi infuocati contro la politica filostanitense di Blair.

Spesso le autobiografie – scrive Antonio Gramsci nelle osservazioni *indisciplinate* dei suoi *Quaderni* – sono un atto di orgoglio: si crede che la propria vita sia degna di essere narrata perché “originale”, diversa dalle altre [...]. L'autobiografia può essere concepita “politicamente”. [...] Raccontando si crea questa possibilità, si suggerisce il processo, si indica lo sbocco. L'autobiografia sostituisce quindi il “saggio politico o filosofico” [...] in quanto mostra la vita in atto e non solo come dovrebbe essere secondo le leggi scritte o i principi morali dominanti. [...] L'importanza dei particolari è tanto più grande quanto più in un paese la realtà effettuale è diversa dalle apparenze, i fatti dalle parole, il popolo che fa, dagli intellettuali che interpretano questi fatti. Osservazione già fatta del come in certi paesi le costituzioni siano modificate dalle leggi, le leggi dai regolamenti e l'applicazione dei regolamenti dalla loro parola scritta.¹⁷

Ecco allora emergere la dimensione intellettuale di Delbono dalle pieghe intime del suo respiro d'artista: intellettuale *in-civile*, indisciplinato, politicamente scorretto ma soprattutto *dis-organico*. Perché non piegato ad un'ideologia, anche se di sinistra, perché non funzionale all'egemonia culturale di un partito, di una classe, di un ceto, di una lobby.

¹⁷ Antonio Gramsci, *Giustificazione delle autobiografie* [*Quaderno* 14 (1) 1932–1935 Miscellanea], in *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1718.

Bibliografia

- Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di A. Rossi Ghiglione, introduzione di F. Quadri, fotografie di G. Harari, Ubulibri, Milano 1999.
- Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage (six entretiens romains avec Hervé Pons)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2004.
- Baldini, G.
Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi, a cura di F. D'Amico, Garzanti, Milano 1970.
- Bentivoglio, L.
Pippo Delbono. Corpi senza menzogna, fotografie di P. Delbono, Barbès, Firenze 2009.
- Delbono, P.
Mon théâtre, a cura di M. Bloedé e C. Palazzolo, Actes Sud, Arles 2004.
Regards, a cura di C. David, fotografie di P. Delbono, Actes Sud, Arles 2010.
Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici, introduzione di L. Bentivoglio e G. Migliore, apparato critico e postfazione di S. Mei, fotografie di P. Delbono, Barbès, Firenze 2011.
- Bionda, N. – Gualdoni, C.
Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro, introduzione di O. Ponte di Pino, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011.
- Giammarco, R. di
2 delbono e balanescu=2 amore e carne, blogautore “Che teatro fa”, <http://cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2011/07/23/2-delbono-e-balanescu2-amore-e-carne/>
- Gramsci, A.
Giustificazione delle autobiografie [Quaderno 14 (1) 1932–1935 Miscellanea], in *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975.
- Lejeune, P.
Il patto autobiografico, tr. it., Il Mulino, Bologna 1986.
- Mei, S.
Lamarcord di Pippo Delbono. Un'Opera mancata dedicata a Pina Bausch, “Culture Teatrali Online”, <http://www.cultureteatrali.org/focus-on/906-lamarcord-di-pippo-delbono.html>
Il teatro come laboratorio il cinema come progetto. L'eresia filmica di Pippo Delbono, “Rifrazioni”, n. 8, gennaio-aprile 2012 (in corso di stampa).

La battaglia e il dopo. Gli scritti di Pippo Delbono tra journal intime e j'accuse, postfazione a Pippo Delbono, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, Barbès, Firenze 2011, pp. 257-267.

Pellico, S.

Le mie prigioni. Memorie di Silvio Pellico, a cura di L. Gatti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.

Schapiro, M.

Per una semiotica del linguaggio visivo, traduzione e cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002.

Schino, M.

Il teatro di Eleonora Duse, 1992, Bulzoni, Roma 2008 (nuova edizione riveduta e ampliata).

Tackels, B.

Pippo Delbono (Écrivains de plateau V), Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2009.

Taviani, F.

Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento, 1995, Officina, Roma 2010 (nuova edizione).

Valenti, C.

Guerra, "Rivista Anarchica Online", http://xoomer.virgilio.it/anarchivio/archivio%20testi/256/256_19.htm.

Elena Cervellati

SCRIVERE LA PROPRIA DANZA: MARIA TAGLIONI E CRISTINA RIZZO

Premessa

Con questo saggio mi propongo di indagare la relazione che esiste tra corpo danzante e parola scritta attraverso i testi redatti da due danzatrici e coreografe italiane, decisamente lontane per tempi di vita, per esperienze e per pratiche, ma entrambe impegnate nel dare una forma leggibile al proprio fare arte. Intendo infatti affiancare il manoscritto ottocentesco che raccoglie i ricordi di Marie Taglioni, *Mes souvenirs* (1876),¹ e il sito internet di Cristina Rizzo, www.cristinarizzo.it, un contenitore di testi oggi attivo e in divenire.

Marie Taglioni (1804–1884), appartenente a una “dinastia” di danzatori italiani, è una delle grandi stelle dell’industria dello spettacolo europeo della prima metà dell’Ottocento:² basti ricordare che, nel 1832, crea il ruolo eponimo di *La Sylphide*,³ balletto-faro del ro-

¹ Il manoscritto attribuito a Marie Taglioni e intitolato *Mes souvenirs* è conservato a Parigi, presso la Bibliothèque-Musée de l’Opéra della Bibliothèque nationale de France. La storiografia più qualificata lo ha abitualmente considerato opera della danzatrice, anche se la sua attribuzione non è del tutto comprovata ed è in corso di vaglio, in vista di una pubblicazione a cura dell’autrice del presente saggio.

² Marie Taglioni avrà fasi di intensa vita professionale anche nella seconda metà dell’Ottocento, con importanti incarichi di insegnante e di coreografa, ma tutto l’arco della sua attività di interprete si dispiega nella prima metà del secolo, tra il 1822 e il 1847.

³ *La Sylphide* (Paris, Théâtre de l’Opéra, 12 marzo 1832). Coreografia: Filippo Taglioni; libretto: Adolphe Nourrit; musica: Jean Schneitzhoeffter; scene: Pierre Ciceri; costumi: Eugène Lami; interpreti principali: Marie Taglioni (Sylphide), Joseph Mazilier (James).

manticismo in danza, capace di imporre quelle modalità che ancora oggi conosciamo come proprie del balletto romantico per quanto riguarda drammaturgia, aspetto visivo, stile di movimento.

Cristina Rizzo (1965), esponente di punta dell'odierno panorama della scena contemporanea, è una danzatrice e coreografa italiana che, formatasi in una istituzione della danza moderna, la Martha Graham Dance School di New York, nel 1995 è stata tra i fondatori del collettivo Kinkaleri,⁴ di cui ha fatto parte fino al 2007. Impegnata, poi, in una ricerca autonoma, si è dedicata alla creazione di coreografie per un gruppo di giovani danzatori di formazione neoclassica, il Balletto di Toscana Junior, e alla ideazione di progetti che vedono il coinvolgimento di più artisti indipendenti, ma si è in particolare concentrata su un rigoroso percorso di creazione individuale, sempre arricchito, tuttavia, dal confronto fattivo con altri artisti e con studiosi con cui condivide modalità di lavoro e percorsi intellettuali.

Il raccontarsi aiuta a costruire l'identità personale e a caricare di senso la propria esistenza. Scrivere di sé definisce la propria immagine, delinea un quadro, traccia una mappa del proprio mondo, sia agli occhi degli altri sia ai propri: non è soltanto un atto comunicativo e, eventualmente, promozionale, ma è pure un atto che incide nella sostanza di chi scrive.

Dall'altra parte, cosa significa leggere le parole scritte da un altro? L'italianista Ezio Raimondi, in un piccolo e denso volume intitolato *Un'etica del lettore*, descrive ciò che accade quando ci si cala nella "logosfera" di un testo scritto:

Non c'è dubbio che quando leggiamo le parole di un testo le riempiamo della nostra esperienza. Nel momento in cui leggo, è vero, sono come sospeso in un altrove [...]. E tuttavia questo spazio sono io a costruirlo, [...] mentre percorro le frasi di un libro, pur leggendo in silenzio investo la mia voce, ossia qualcosa che viene dal profondo dell'intimità corporea, anch'essa, come il volto, espressione invariabile della mia singolarità e diversità.⁵

⁴ Kinkaleri, realtà della scena performativa italiana nata nel 1995 e oggi formata da Matteo Bambi, Massimo Conti, Marco Mazzoni e Gina Monaco, si muove in un ambito di ricerca interessato al movimento, ma anche al suono e alle arti visive. Produce quindi spettacoli, come *Doom* (1996), *Ecc.etera* (2000/2001) o *I AM THAT AM I* (2010), ma cura anche installazioni, produzioni video, sonorizzazioni.

⁵ Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 11.

Raimondi si interessa della fragilità della “parola divenuta segno”⁶ e della relazione etica che nasce tra il lettore e l’autore di quel segno, seppure in assenza dell’autore, del rispetto che il lettore deve avere per un testo che è “epifania dell’altro, una traccia fragile e finita dell’essere umano”⁷.

Se leggere è una via che aiuta ad accogliere nel proprio mondo chi ancora non ne faceva parte,⁸ una via che, anzi, costringe ad accogliere in sé il diverso da sé, nel nostro caso, grazie alle pagine scritte in tempi così lontani tra loro e con modalità così diverse, possiamo accogliere non solo le parole, ma anche chi queste parole ha scritto. Possiamo accogliere il corpo danzante di chi è vissuto centocinquanta anni fa, il corpo danzante di chi vive ora, ben consapevoli del fatto che, “se non esistono testi assoluti, non si danno nemmeno letture assolute”⁹. Questo saggio si concentra sul corpo danzante divenuto parola divenuta segno. In questo senso, non vuole fare un’analisi dei due testi in sé o collocare, grazie a questi, Taglioni e Rizzo e dipingerne un ritratto, ma vuole, piuttosto, vedere come, attraverso questi testi, due artiste dicono il proprio fare arte e cercare di rintracciare una possibile connessione tra il dirsi e il fare.

Marie Taglioni, Mes souvenirs

Artista del corpo, ogni pubblica manifestazione verbale di Marie Taglioni, per quanto scarna, viene considerata come straordinaria e trova spazio nella stampa periodica che segue con attenzione le esibizioni della diva. È il caso delle parole che pronuncia in conclusione della prima stagione milanese, nel giugno del 1841, quando viene riportata la sua gentile risposta a un brindisi indirizzatole dagli ammiratori acclamanti, durante una cena d’addio: “Se ne promosse uno *Al di lei sospirato ritorno fra noi*, cui ella rispose, cortese non men che valente, *Con tutto il cuore*”.¹⁰ Ancora, si ricorda la commozione del pubblico al termine dell’ultima replica bolognese, nell’autunno del 1842, quan-

⁶ Ivi, p. 1.

⁷ Ivi, p. 20.

⁸ Cfr. ivi, p. 48.

⁹ Ivi, p. 67.

¹⁰ Francesco Regli, *Il Pirata*, 15 giugno 1841.

do “non trovando Madama Taglioni sufficienti modi di esternare la gratitudine per tale accoglienza ricorse alla potenza della parola e con voce tremante concise ed eloquentissime espressioni pronunciando, diede al pubblico la più graziosa e gentile dimostrazione di anima sensibile”:¹¹

calato il sipario immense unanimi grida richiamarono la Regina della Danza innumerevoli volte al proscenio, che aumentarono ancora quando la festeggiata in brevi ma sentite parole espresse alla folla come la memoria della nostra Bologna Le sarebbe stata eternamente nel cuore; espressione soavissima di riconoscenza, che trovò un [sic] eco in ogni cuore.¹²

Taglioni si era invece rivolta in prima persona al pubblico, per iscritto, quando, già anziana e impegnata nell'attività di insegnamento per fanciulle della buona società, a Londra, era corsa voce che si trovasse sola e in uno stato di estrema povertà: l'artista di rango aveva quindi voluto affermare con forza, a mezzo stampa, la propria solida situazione professionale, la propria buona salute e la vicinanza affettuosa della propria famiglia.¹³

Le parole di Marie Taglioni trovano un ampio spazio più tardi, quando la ballerina è ormai da tempo lontana dalla vita del palcoscenico. *Mes souvenirs* viene redatto infatti nel 1876. Si tratta di uno scritto pensato per essere pubblicato, ma, in definitiva, rimasto inedito, redatto in francese, che raccoglie ricordi sparsi e lontani, non ordinati cronologicamente, ma selezionati con cura tra eventi, incontri e pratiche appartenenti al passato. Il fine, non secondario, è quello di costruire una immagine di sé coerente con il proprio modo di fare arte, aggiungendo un tassello autobiografico che si vuole tutt'uno con la propria opera.¹⁴

¹¹ Aug. Agl., *Il Felsineo*, 29 novembre 1842.

¹² Raffaello Buriani, *La Farfalla*, 30 novembre 1842.

¹³ Cfr. Fonds Taglioni, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris.

¹⁴ Si tratta, quindi di un testo che rientra del tutto nel secondo polo del quadro descritto da Marco De Marinis nella sezione del suo *Visioni della scena*, in cui si sottolinea la distinzione tra “scritti autobiografici” – lettere, quaderni di appunti, diari intimi, ecc. – e “autobiografie” – testi scritti con lo scopo esplicito di dare a un lettore informazioni su di sé e sul proprio lavoro (cfr. Marco De Marinis, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 143-171).

L'autrice dimostra piena coscienza del proprio scrivere. Dichiarata di non volersi dedicare alla redazione di strutturate e complete *mémoires*, ma di più sfumati e vaghi *souvenirs*: meglio tacere e dimenticare, piuttosto che dover rileggere pagine troppo tristi o citare persone di basso profilo e rischiare, in tal modo, di ferire chi eventualmente le abbia amate. Del resto, vuole che i propri figli possano leggere le sue parole trovandovi soltanto il percorso artistico, non quello privato, che tale deve rimanere:

Qualche volta mi domando: sono stata davvero felice? Oh, sì, davvero felice in tutto ciò che riguarda la mia arte. Non penso che ci sia stata donna più amata e più viziata dal pubblico, e quindi non parlerò di nient'altro se non di ciò che si collega a quest'arte. Tiro il sipario sul resto e non risveglio che i miei ricordi belli e cari.¹⁵

La chiarezza del taglio che il testo deve avere si unisce alla consapevolezza di non essere una scrittrice, ma una danzatrice, e di non pretendere quindi di essere un *bel esprit*, un'intellettuale. D'altra parte, il testo mostra invece una certa capacità narrativa ed è intessuto di descrizioni di eventi particolari, incontri con celebrità o con persone comuni, aneddoti divertenti e curiosità: racconti spesso tracciati con efficacia, anche se accostati uno all'altro senza connessioni particolarmente curate.

Le informazioni che possono forse contribuire a precisare la vita professionale di Marie Taglioni o di artisti a lei vicini, primo fra tutti il padre Filippo, sono numerose e interessano le prime lezioni con il padre, che precedono e preparano il debutto sul palcoscenico (Vienna, 1822), i ruoli interpretati nella prima fase della carriera, a Vienna, i balletti creati da Filippo e la partecipazione a feste danzanti, anche con il fratello Paul (Stoccarda, 1825–1828), il debutto parigino, il 23 luglio 1827, in *Le Sicilien ou l'Amour peintre*,¹⁶ un "ballet assez mauvais" coreografato da Monsieur Anatole, coronato da un solido successo.

¹⁵ "Je me demande quelque fois: ai-je réellement été heureuse? Oh oui, bien heureuse, dans tout ce qui a rapport à mon art. Je ne pense pas qu'il y ait de femme plus aimée et plus gâtée par le public, aussi ne retracerai-je que ce qui se rattache à cet art. Je tire un rideau sur le reste, et ne réveille que mes chers et beaux souvenirs" (Fonds Taglioni, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris).

¹⁶ *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, Paris, Théâtre de l'Opéra, 11 giugno 1827. Coreografia: Auguste-Anatole Petit (detto Monsieur Anatole); musica: Fernando Sor e Jean Schneitzhoeffter; interpreti: François-Ferdinand Decombe (detto Albert), Jean La Bruinière de Médicis (detto Ferdinand), Lise Noblet, Pauline-Euphrosine Paul (detta Madame Montessu).

Interessanti sono inoltre le informazioni sulla società in cui si muove Marie Taglioni, sulle modalità con cui si svolge la vita quotidiana a Parigi negli anni Venti dell'Ottocento, quando una donna sola, come era in quegli anni la madre di Marie, si trova a curare la vita dei figli e le economie domestiche, tra lezioni di danza, lavori di cucito e pensionanti ospitati per arrotondare le entrate.

Non meno attenta è la scrittura delle pagine dedicate alla vita teatrale, che ci dicono del rapporto con i colleghi e con i direttori, delle abitudini del pubblico, dell'ammontare dei compensi, dei costumi di scena e delle scarpine, del tipo di pavimento per la danza o dell'abbigliamento da lavoro. Marie Taglioni entra nel dettaglio per ricordare Jean-François Coulon, maestro da cui prende lezioni e che, mettendo bene a fuoco le speciali doti della propria allieva, le dà consigli preziosi per preparare il proprio debutto nella capitale francese, sfuggendo all'invidia delle colleghe, pronte a far cadere palline di sapone per farla scivolare. Non mancano le descrizioni piuttosto dettagliate di brani danzati, come il passo a due da *La Vestale* coreografato da Pierre Gardel, e le decise critiche al cattivo gusto imperante nella seconda metà dell'Ottocento, quando è diventato abituale saltare in modo del tutto simile a quello delle rane, o, invece, le lodi sincere all'unica danzatrice che abbia mai davvero ammirato, Mademoiselle Millièrè:

colei che interpretava Tersicore nel balletto del mio debutto, aveva già una certa età e mancava allora di capacità esecutive. Ma era veramente la danzatrice nobile, elegante e modesta. Io l'ammiravo molto, è anzi la sola danzatrice che io abbia davvero ammirato, capivo la sua danza, non ho mai capito quella degli altri.¹⁷

Risultano di particolare interesse, poi, altri temi, in particolare la descrizione che Marie Taglioni fa del proprio corpo e delle modalità con cui lo allena. La scarsa avvenenza, la lunghezza del busto e degli arti, la schiena poco diritta si sommano a un modo unico di camminare in scena, a piedi e mani "spirituali", a una flessuosità verificata e potenziata da accanite ore di esercizi compiuti sotto la guida di un maestro,

¹⁷ "Celle qui représentait Terpsychore dans mon ballet de début, et avait déjà un certain âge et manquait alors d'exécution. Mais c'était tout à fait la danseuse noble, distinguée et décente. Je l'admirais beaucoup, c'est même la seule danseuse que j'ai réellement admirée, je comprenais sa danse, je n'ai jamais compris celle des autres" (Fonds Taglioni, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris).

il padre Filippo, che non cede mai di fronte alle lacrime, alla sofferenza e alla spossatezza della figlia, d'altra parte pienamente felice nel trovare, anche grazie a piegamenti, salti ed equilibri, la propria *unica* danza. Le braccia mollemente incrociate sul petto pongono rimedio a quello che è considerato un difetto nelle proporzioni, ma trovano pure una forma pienamente rappresentativa dell'epoca e dello stile romantici, che ancora oggi ritroviamo nei balletti del repertorio. L'esperienza del volo fatta da Marie Taglioni, sollevata da un insolito vento che batte il cortile di un castello, entra a fare parte integrante del suo stile, tutto proteso verso l'alto e verso il distacco dal suolo.

Doti, esercizio, maestri e volontà fanno di Marie Taglioni la paladina di un modo di danzare "nuovo", seppure collocato all'interno di quella che già dalla fine del Seicento si va stabilizzando come una tecnica di movimento codificata, quella che anche oggi conosciamo come *classico-accademica*. La ballerina diventa incarnazione di un corpo ideale di danzatrice, che fonda la propria unicità anche sull'essere insolito e non bello, come lei stessa sa e riconosce nei propri *Souvenirs*. Chi la guarda danzare la definisce nuova, sorprendente, insolita e proprio la sua diversità porta chi scrive a faticare nel trovare le parole che possono cercare di raccontarla.¹⁸

Cristina Rizzo, www.cristinarizzo.it

Cristina Rizzo è danzatrice e coreografa pienamente capace di usare la parola per dirsi e che, anzi, la pratica intensamente in un lavoro che spesso cerca di proporsi sulla scena portando sia il processo sia il prodotto finito e che quindi lascia anche trapelare la verbalizzazione che comunque appartiene sempre al processo creativo. Produce quindi, intorno alla propria attività creativa, ampi materiali scritti che riversa in parte in un sito internet che, in quanto artista di oggi, sceglie necessariamente come strumento per dire la propria danza, per raccontare – poco – di sé e per fare avvicinare – per quanto possibile – lo spettatore alle proprie creazioni e al proprio modo di lavorare.

¹⁸ Mi permetto di indicare, intorno a questi temi, il mio *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, un saggio in corso di pubblicazione in Nicola Pasqualicchio (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750–1950)*, atti del convegno, Università degli Studi di Verona, Verona, 10-11 marzo 2011, Bulzoni, Roma 2012.

Il sito internet www.cristinarizzo.it, creato da qualche anno e continuamente aggiornato, si pone quindi come un contenitore di testi scritti, oltre che di immagini, una porta aperta sulla fucina dell'artista. Seguito tecnicamente da Biagio Caravano,¹⁹ collega e amico con cui Cristina Rizzo ha da tempo una sintonia artistica e personale, il sito ha una struttura solida e comprensibile, è curato nella veste grafica, ma sobrio, lontano da ammiccanti effetti speciali. Pur raccogliendo e rendendo accessibili informazioni utili per chi vuole sapere dell'artista e delle sue creazioni, non dice tanto, non dice tutto, ma vuole porgere uno strumento grezzo in tante sue parti, un prodotto finito e non finito al tempo stesso.

I contenuti del sito sono accessibili, in italiano o in inglese, a partire da una barra di navigazione che permette di scegliere tra "News", "Bio", "Produzioni", "Formati", "Foto", "Video" "Contatti".

Le "News" propongono un essenziale calendario degli impegni di Cristina Rizzo a partire da quelli più recenti, senza distinzione tra seminari, progetti speciali e spettacoli.

"Bio" offre una essenziale biografia dell'artista, che, senza nulla concedere alla curiosità del lettore, snocciola una articolata successione delle tappe importanti del suo percorso artistico.

"Produzioni" è diviso in due sezioni, "Recenti" e "Archivio", che raccolgono delle immagini tutte prive di didascalia, ciascuna delle quali si apre a sua volta su una pagina dedicata a uno spettacolo, con i *credits* e un testo teso a dare indicazioni di poetica o legate al processo creativo, mai descrittive dello spettacolo stesso. Si tratta di testi asciutti, talvolta evocativi, che non concedono nulla al lettore e non intendono assecondarne le curiosità, che sicuramente non dicono in modo esplicito l'opera, tanto meno la danza: nessuna parola viene spesa per parlare di linguaggio o di stile della danza.²⁰

¹⁹ Biagio Caravano fa parte di MK, gruppo formatosi alla fine degli anni Novanta che, sotto la guida di Michele Di Stefano, porta avanti "un lavoro di indagine corporea autodidatta" (cfr. il sito internet ufficiale di MK, www.mk.it).

²⁰ Riportiamo, a titolo di esempio, la scheda di *Invisible piece*, che, dopo il titolo e i credits (Concept e coreografia Cristina Rizzo / Performance Cristina Rizzo e guests / Consulente storico Stefano Tomassini / Ambient sound Cristina Rizzo / Testo di Cristina Rizzo da: Iggy Pop and the Stooges, Led Zeppelin, Pulp Fiction/Tarantino, Marten Spanberg, Louise Borgeoise, Kurt Cobain, Lady Gaga, Alpheville/Godard e molti altri / Un progetto in collaborazione con CastelloInMovimento progetto di residenze per artisti), recita: "Nuovo progetto coreografico dedicato alla creazione di un «solo» che prende avvio da una personale ri-traduzione della variazione clas-

“Formati”, connotata da un’immagine sfuocata che occupa quasi tutta la schermata, si riferisce a materiali scritti intorno ai laboratori pratici tenuti da Cristina Rizzo, a cui la coreografa dà abitualmente un titolo che si colloca organicamente nella fase creativa che sta sviluppando; alle “collaborazioni”, ovvero le coreografie create su commissione, in particolare quelle per il Balletto di Toscana Junior; ai “progetti” sviluppati in connessione con altri artisti, in particolare *Waudeville*, pensato come un evento nato dalla collaborazione con Xing e svoltosi a Bologna, nel 2010, all’interno del Festival F.I.S.Co. 10.

“Foto” e “Video” sono le sezioni dedicate alle immagini. La prima ospita 18 foto a tutta pagina, alcune tratte da spettacoli, altre di provenienza eterogenea (paesaggi, ritagli di riviste), tutte prive di qualunque accompagnamento testuale. La seconda ospita un solo video, che raccoglie momenti dell’evento *Waudeville*, un documento montato professionalmente, della durata di quasi 18 minuti, in cui Rizzo appare per pochi secondi. La scelta appare, a un primo approccio, singolarmente essenziale per un’artista che pone al centro del proprio operare il corpo in movimento, ma si afferma come consapevole scelta di creare uno spazio che muova l’interesse per il suo lavoro nella complessità lo connota, per le suggestioni e i processi che lo fondano, non per un singolo prodotto da vendere.

I “Contatti” raccolgono le coordinate di chi collabora con Rizzo all’organizzazione nonché quelle della stessa Rizzo e, in sordina, aprono al blog della coreografa, *Kalligraphy*, uno spazio più informale di quello del sito ufficiale, una sorta di blocco per appunti in cui vengono inseriti testi e immagini, senza troppa regolarità né precisa struttura. D’altra parte, anche la pagina “Video” apre al blog *Wetropolitan*, dedicato al progetto *W* sviluppato dai Kinkaleri.

sica *La morte del cigno* nella versione originale del 1924 danzata da Anna Pavlova. Mentre il pubblico si confronta con la visione originale della Pavlova, proiettata su di un monitor posto sul pro-scenio, la coreografa/interprete al centro della scena e di spalle al pubblico, attraverso una traduzione simultanea dell’antica versione, attualizza un loop gestuale, un landscape espressivo infinito e precario, in cui tutti i movimenti e le espressioni dei «corpi» improvvisamente tradiscono la partitura iniziale per diventare ambigui e fuori controllo, come per evidenziare la fragilità dei diversi piani interpretativi: finzione/sentimento, reale/irreale, mimetismo/apparizione. INVISIBLE PIECE è una coreografia di allucinazione e profezia a generare un «teatro d’intrattenimento» in perpetuo delirio, nell’azzardo e nel desiderio di spostare i confini del proprium espressivo” (www.cristinarizzo.it/Invisible_Piece.html).

Le parole scelte dall'artista, unite alla ruvidezza raffinata delle immagini, alle modalità di utilizzo dello spazio offerto dallo schermo del computer, completamente occupato quando accoglie le immagini e invece in larga parte libero quando accoglie la parola scritta, alla stessa scelta dei caratteri tipografici, minuti e minimalisti, sembrano manifestare la volontà di dire la propria danza senza precisarla verbalmente, ma offrendone alcuni tratti, alcune impressioni, alcuni materiali, che, nell'insieme, vanno a costruire un'idea complessiva aperta e suscettibile di adattarsi, in un secondo tempo, in un auspicabile confronto con la realtà della scena. L'interesse dell'artista è, semmai, concentrato nel dare, insieme, indicazioni sul processo creativo e sul risultato del medesimo processo, nel creare, piuttosto che un semplice strumento di promozione, un "luogo di espressione, un luogo artistico importante".²¹

Per concludere

Marie Taglioni e Cristina Rizzo trovano entrambe un modo per dire la propria danza e, così facendo, un modo per definire se stesse, per collocarsi nel mondo di cui fanno parte. Lo fanno non tanto sfruttando l'esattezza delle parole, ma attraverso l'insieme del detto e del non detto che, talvolta, riesce a fare emergere il senso della danza.

Del diario di Taglioni mi piace osservare la consapevolezza da parte dell'autrice, del proprio essere artista, la volontà di dichiarare il proprio essere artista eccezionale come frutto di particolare applicazione unito a grazia e doti proprie. L'artista sceglie parole che l'aiutino a sfiorare alcuni aspetti della propria danza con la grazia raffinata della ballerina di rango che ha piena padronanza di sé e che vuole padroneggiare ciò che di sé trapela nel mondo. Sceglie quindi di descrivere alcuni esercizi fisici che sono alla base del proprio lavoro, afferma la novità del proprio modo di danzare, fa discendere la propria leggendaria leggerezza da un'esperienza di vita vera che l'ha avvicinata al volo, trova nella propria anatomia le ragioni di alcune celebri pose da lei inventate. In realtà nulla di nuovo, ma una conferma autografa, fatta con equilibrio e abilità.

Nelle note digitali di Cristina Rizzo trovo la raffinatezza coraggiosa dell'artista che cerca una via propria per dire senza dettagliare, per

²¹ Cristina Rizzo, colloquio telefonico con Elena Cervellati, 26 settembre 2011.

mostrare la propria arte senza impoverirla confinandola in spazi troppo precisi. Rizzo ha la piena consapevolezza di non volere costringere la propria danza in un testo chiuso e cerca quindi di farla emergere grazie alle immagini visive brute e all'asciuttezza delle parole che girano intorno alla propria danza senza toccarla, che la attraversano rapidamente senza soffermarvisi. Lei stessa, insieme a Elisa Fontana, si chiede se è possibile “mostrare il risultato e il processo che l’ha prodotto in uno stesso istante”²² e cerca di rispondere positivamente a questa domanda cercando una strada per rendere visibile nel suo agire performativo il “meccanismo che si mostra, pur nella sua misteriosa invisibilità”.²³ Così le parole – e i silenzi – che sceglie corrispondono intimamente a questa strada.

Le parole, in questi testi, si danno con una matericità oggettiva eppure non priva di ombre. Sono emanazione di un corpo danzante complesso e non completamente definibile che seguono da vicino quella che Ezio Raimondi ha definito come la funzione antropologica della parola scritta: “trasformare la memoria in esperimento, in costruzione dell’uomo”.²⁴

Prima di concludere, un dubbio.

Marie Taglioni è di padre italiano, di nascita svedese, di religione protestante, di lingua francese. Nasce a Stoccolma, debutta in Germania, viene consacrata a Parigi, vive l’inverno russo, muore sotto il sole di Marsiglia.

Cristina Rizzo, fiorentina, nata e vissuta in Italia fino alla prima giovinezza, ha costruito il proprio corpo di danzatrice negli Stati Uniti e ha definito il proprio fare danza attraverso esperienze internazionali per respiro, frequentazioni e collocazione.

Marie Taglioni non si preoccupa di affermare la propria italianità, mentre la stampa locale, in occasione delle sue *tourné* nella penisola, esalta l’apparizione di una stella autoctona.²⁵

²² Elisa Fontana, *Conversazione con Cristina Rizzo su Invisible piece*, in www.cristinarizzo.it.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ezio Raimondi, *op. cit.*, p. 76.

²⁵ Cfr. tra gli altri, “La Taglioni sarà ognora salutata il vero astro dell’itala danza” (Francesco Regli, *Il Pirata*, 25 maggio 1841); “Maria Taglioni, nata da padre milanese sotto il nordico cielo, Maria Taglioni, educata alla danza, e venuta in fama d’insuperabile, Maria Taglioni visita finalmente la terra de’ suoi padri” (S. a., *Teatri, arti e letteratura*, 27 maggio 1841); “questa figlia d’Italia, nata sotto nordico cielo” (J. Cabianca, *Teatri, arti e letteratura*, 4 settembre 1842).

Cristina Rizzo si considera un'artista italiana e le interessa esserlo, sa di essere influenzata dal fatto di vivere e di lavorare in Italia, sente un'appartenenza e vuole portarla fuori, ma, al tempo stesso, sa anche che il proprio percorso è più vicino a quello di altre esperienze europee.²⁶

Forse possiamo chiederci sinceramente, senza rischiare di cadere nella retorica, se Marie Taglioni e Cristina Rizzo, quindi, sono davvero danzatrici *italiane*.

²⁶ Cristina Rizzo, op. cit.

Ilona Fried

IDENTITÀ ITALIANA E CULTURA EUROPEA – IL TEATRO NEGLI ANNI '30

Gordon Craig leans over to me and says with all his benevolent malice that it seems as though men had come together to talk of women, but find themselves talking of elephants. Which is a pleasanter way of dismissing the subject without facing all the implications.

Gordon Craig si volta verso di me, malizioso e benevolo come al solito mi dice di aver l'impressione che uomini radunatisi per parlare di donne finiscano col parlare di elefanti. Che è un modo più gradevole di cambiare argomento senza confrontarsi con tutte le sue implicazioni.¹

Premessa

Ho scelto il teatro degli anni '30, proseguendo le mie ricerche iniziate tre anni fa e, il Convegno Volta sul teatro drammatico come emblema del "rinnovamento/restaurazione" del teatro italiano del periodo del ventennio. La documentazione riguardante il Convegno Volta sul teatro drammatico, che ho avuto modo di consultare,² ci permette di intravedere i rapporti all'interno della professione teatrale, e con

¹ Ashley Dukes, *The Scene in Europe. A Roman Theatre Congress, Theatre Arts Monthly*, p. 906.

² Grazie al sabbatico reso possibile dai fondi di ricerca dell'Istituto Nazionale di ricerca OTKA SAB81474 ho potuto proseguire le ricerche iniziate precedentemente nell'Archivio dell'Accademia dei Lincei e fare ricerche al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Ringrazio la Sig.ra Rita Zanatta e il Sig. Gian Domenico Ricaldone per il gentile aiuto offertomi all'Archivio dell'Accademia dei Lincei e al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Ringrazio Fulvia Airoidi Namer, Günter Berghaus, Marta Petricioli, Gerardo Guccini e Andrea Mancini per i loro suggerimenti. Il presente saggio fa parte di una ricerca più ampia.

quali procedimenti le decisioni venissero prese dall'Accademia Reale d'Italia.³ Essa era una delle istituzioni di spicco del regime fascista in stretto rapporto con il potere politico. Il Convegno Volta del 1934 colloca in primo piano Pirandello come presidente e Silvio d'Amico come suo assistente. In realtà quest'ultimo, tra le quinte, ha una funzione essenziale nel Convegno⁴ in cui Marinetti ha, in quanto segretario, un importante ruolo pubblico. Bontempelli e Romagnoli in quanto accademici, erano membri della commissione organizzativa e anche relatori, mentre D'Annunzio, era presente solo con il dramma, *La figlia di Jorio*, che in suo omaggio è stato rappresentato ai convegnisti in due serate di gala.

Ashley Dukes afferma nell'articolo sopracitato, che il Convegno era una manifestazione importante della cultura italiana, anche perché un importante evento internazionale veniva organizzato proprio nell'Italia fascista e nazionalista. Erano stati invitati, oltre a drammaturghi, scenografi, rappresentanti politici delle organizzazioni teatrali italiane, molti fra i più importanti e celebri drammaturghi, registi, architetti, studiosi di teatro stranieri.

Nel mio intervento, intendo indagare due diverse direzioni, presentando le tesi di Ashley Dukes e Gordon Craig, che fanno la sintesi

³ Sul Convegno Volta sul teatro drammatico cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; G. Pedullà, *Introduzione*, in Silvio d'Amico, *Cronache*, Vol. IV., Antologia, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Novecento, Palermo 2005; Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988; P. Puppa, *Pubblico e teatro nel teatro fascista*, *Rivista Italiana di Drammaturgia*, n. 18, pp. 65-83; *Teatro e fascismo*, *Ariel* n. 2-3 (maggio-dicembre 1993); A. M. Paladini Volterra, *Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia: Il carteggio con le ambasciate*, *Biblioteca Teatrale* n. 52 (ottobre-dicembre 1999), pp. 25-67; S. Zappulla Muscara, *Il Convegno Volta e la regia pirandelliana de "La figlia di Jorio"*, in *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 347-367.

⁴ Cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, 1929 (ried. a cura di A. Mancini, con una presentazione di Luigi Squarzina e un saggio di Andrea Mancini, La Casa Usher, Firenze 1985); Silvio d'Amico, *Il teatro italiano 1932; Storia del teatro drammatico 1939-40*. Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1939-40 (IV voll.), Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, Edizioni di Critica Fascista, Roma 1931, Silvio d'Amico, L'Istituto nazionale del Teatro Drammatico, *Scenario*, n. 1, febbraio 1932, Silvio d'Amico, *Per una regia italiana*, *Scenario*, n. 10, ottobre 1933, Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, (Vol. I-V), Novecento, Palermo, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, introduzione di Gianfranco Pedullà, note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito. Su Silvio d'Amico cfr. A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, Corazzano, Pisa 2008.

del Convegno in articoli destinati al pubblico inglese. Prima di tutto però accennerò agli interventi di Filippo Tommaso Marinetti, di Silvio d'Amico, di Massimo Bontempelli e, per illustrare come funzionavano i preparativi del Convegno, citerò l'intervento non pronunciato di Enrico Prampolini. Il suo contributo mancato ci permetterà anche di vedere quello che si svolgeva dietro le quinte, ossia alcune delle lotte interne nel mondo del teatro. Per quel che riguarda gli interessi e le ambizioni di Pirandello, che poche settimane dopo il Convegno sarebbe stato insignito del Premio Nobel, farò riferimento anche alla sua "regia" (con la collaborazione di Guido Salvini) de *La figlia di Jorio* di D'Annunzio.

I preparativi

L'organizzazione del Convegno avvenne, come anche gli altri convegni annuali della Reale Accademia d'Italia, tramite la Fondazione Volta sostenuta dall'azienda Edison. Metà dei fondi erano destinati ai convegni annuali, di alto prestigio internazionale, metà ai premi attribuiti. Il tutto, come è noto, mirava alla fascistizzazione della cultura e delle scienze, che i convegni avevano lo scopo di legittimare malgrado (o proprio per controbilanciare) il clima anti-intellettuale e antiborghese ostentato dal regime (come attestano le stesse relazioni del Convegno Volta sul teatro drammatico). Fra gli organizzatori-accademici vediamo alcuni dei personaggi di spicco della cultura e del teatro di quegli anni. Il loro atteggiamento nei confronti del potere politico rivela a volte l'ambigua alternanza di protezione e di repressione da parte della politica. È significativo per esempio l'atteggiamento degli organizzatori verso la stampa a cui si rivolgono tramite Arturo Marpicati, allora capo politico dell'Accademia, vicesegretario del Partito Fascista, intermediario tra l'Accademia e Galeazzo Ciano. Nel periodo del Convegno, quest'ultimo era il Capo dell'Ufficio Stampa di Mussolini, seguiva tutti i preparativi e li riferiva al "Capo", come si legge in alcune lettere di Marpicati, che non è un accademico, come d'altronde non lo sono neanche altri personaggi politicamente importanti e di riconosciuta professionalità. Durante il Convegno Marpicati manda relazioni a Ciano, due volte al giorno, sia sulle sedute della mattina, sia su quelle del pomeriggio.

Mussolini chiama gli organizzatori anche a qualche colloquio personale, ci sono tracce dei telegrammi spediti alla commissione organizzativa, come viene confermato anche nella corrispondenza priva-

ta di Pirandello. I contatti tra Mussolini e gli accademici non mirano soltanto al controllo, ma anche alla loro tutela. Ci si rivolge a Ciano sia per impedire la diffusione di notizie riguardanti la rappresentazione del dramma di D'Annunzio sia poi per diffondere notizia del Convegno prima dell'inaugurazione. Un altro accenno alla stampa lo troviamo più tardi nella relazione di Guido Salvini che propone addirittura che la stampa venga impiegata direttamente per la propaganda politica del nuovo teatro.⁵

Il Duce dell'Italia Fascista col favorire prima i grandi raduni teatrali di Firenze e di Venezia, partecipando poi di persona, agli spettacoli del teatro d'opera di Vienna a Venezia, ha mostrato chiaramente a noi Italiani la via da seguire. Si tratta ora di aver spirito d'iniziativa e di saper interpretare esattamente la nuova parola che ci viene dall'alto.

A proposito della preparazione che la stampa quotidiana dovrebbe curare per i grandi raduni nazionali e internazionali, non sarà improprio tornare sulla *vexata quaestio* dello spazio che i quotidiani concedono al teatro in rapporto agli altri spettacoli. Molti affermano che anche su questo punto il teatro drammatico si trova a figurar da Cenerentola. È ben vero che il giornale deve seguire e dar spazio in misura diversa agli avvenimenti che interessano le maggioranze e a quelli che interessano le minoranze anche in rapporto alle questioni economiche derivanti dal numero (tesi difensiva dei giornali), ma è altresì vero, affermiamo noi, che se per commentare gli incontri calcistici di una domenica, si dà in ogni quotidiano una intera pagina nel lunedì o martedì successivi, oltre alle colonne che vi si dedicano negli altri giorni, mai simile spazio fu concesso al teatro, mai gli spettacoli furono messi in uguale evidenza, mai per un grande attore si usarono i titoli e nei titoli gli aggettivi come per un qualunque giuocatore di prima divisione.

E se per lo spettacolo di uno stadio si riuniscono alla domenica ventimila spettatori, quanti spettatori affollano i teatri di una grande città durante tutta la settimana? Probabilmente più di ventimila.

Il controllo del Duce, ne assicura anche la protezione nei confronti degli organizzatori del Convegno: qualora ci fossero proteste contro le decisioni da loro prese, (per esempio a proposito di inviti o inviti fatti o negati) essi possono giustificarsi adducendo l'appoggio del Duce. In tal modo il controllo e le censure del regime diventano giustificazioni per difendere certi privilegi ottenuti. D'altronde, non è difficile scorgero a che punto i temi del Convegno rispecchino questo atteggiamento ambiguo nei confronti del potere.

⁵ *Convegno di Lettere. 8-14 Ottobre 1934-XII*, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti dei Convegni, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII, p. 44.

Perché mai la Classe di Lettere ha approfittato di questa occasione particolare (e, oggi lo sappiamo, unica perché non c'è più stata nessuna manifestazione del genere) per scegliere proprio il "teatro drammatico" come argomento per il Convegno la cui organizzazione non solo aveva un carattere politico, ma rafforzava anche il potere di alcuni intellettuali o gruppi di intellettuali (vi erano molti uomini di teatro fra i membri dell'Accademia d'Italia)?⁶ Pur non essendo lui stesso accademico, abbiamo fondati motivi per credere che il vero "regista" del Convegno sia stato Silvio d'Amico. Tanto lui quanto il suo grande nemico, Anton Giulio Bragaglia, ma anche Marinetti ed altri ancora avevano presentato progetti per la fondazione di teatri statali, di cui ciascuno ambiva ad assumere la direzione. Quanto al Convegno, è Silvio D'Amico più degli altri che sceglie o rifiuta gli inviti, che progetta gli interventi, che, probabilmente, stabilisce quali siano gli argomenti da trattare.

La scelta del "teatro drammatico" come tema del Convegno Volta del 1934, è illustrata da Carlo Formichi, vicepresidente dell'Accademia per la Classe di Lettere quando pronuncia il discorso inaugurale:

Quando la Classe di Lettere, alla quale è toccato quest'anno, per turno, d'indire il Convegno Volta, dovette scegliere l'argomento delle discussioni, essa fu subito unanime nel preferire come tema: "Il Teatro". Per mezzo del teatro la letteratura si avvicina al popolo, diventa di tutti, rivela fedelmente l'anima d'una Nazione. Nessun genere letterario, nemmeno il romanzo, può competere, quanto a diffusione e penetrazione, col lavoro drammatico rappresentato sulla scena. Non tutti comprano il libro, ma tutti, dai nobili ai plebei, vanno a teatro. Ciò fa sì che l'esercizio dell'arte drammatica assurga all'importanza d'un fatto sociale e politico di cui i governanti d'una Nazione non possono disinteressarsi. Che il teatro langua o muoia è un indizio malinconico, che sia vitale e prosperi è un indizio confortante. Il teatro greco, l'elisabettiano, quello

⁶ Ricordo molto brevemente che Pirandello, accademico della prima ora, fra il 1928 e il 1931, dopo il fallimento del suo teatro, il Teatro d'Arte nel 1928, come è noto, visse per un certo tempo praticamente in esilio volontario all'estero, per lo più a Berlino. Nel 1931 tramite Arturo Marpicati, allora vicesegretario del Partito Fascista, Cancelliere dell'Accademia d'Italia, ebbe contatti sia con Mussolini, sia con Giuseppe Bottai, favorevoli al suo progetto di fondare (soprattutto a vantaggio di Marta Abba) un teatro stabile finanziato dallo stato. Questi contatti e questi incoraggiamenti furono alcuni dei motivi che indussero l'autore non solo a ritornare in patria in quello stesso anno ma anche ad assumere la presidenza del Convegno Volta che poté così vantarsi di avere uno scrittore-drammaturgo di fama mondiale come presidente. Questa carica però avvantaggiava anche Pirandello, già candidato al Premio Nobel, per il quale l'Accademia cercò di sostenerlo in modo informale.

di Luigi XIX documentarono tempi di civiltà, floridezza, espansione. Nè c'è, più del teatro, mezzo efficace d'educare il popolo. Aristofane, che di queste cose s'intendeva pure un poco, ha sentenziato [...]: "all'insegnamento dei fanciulli provvedono i maestri, all'insegnamento degli adulti debbono provvedere i poeti drammatici."⁷

Non c'è nessuna traccia scritta di eventuali interventi da parte di uomini politici nella scelta dei temi da trattare, gli organizzatori certamente cercarono di indovinare quali fossero in proposito i desideri di Mussolini, con il quale sono documentati soltanto gli accordi generali. Risulta dai testi scritti che si doveva evitare sia di mettere nel titolo del Convegno la parola "problemi" del teatro sia di organizzare rappresentazioni: la manifestazione non doveva diventare un "festival". Per questo non si era potuto invitare Reinhardt per una messinscena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (di cui egli aveva realizzato regie di grande successo). Ecco perché certamente non senza uno scopo politico, è stata proposta l'idea di mettere in scena *La figlia di Jorio* di D'Annunzio con la regia di Pirandello. D'Annunzio, con il suo dramma mitico-pastorale, in tal modo poteva essere inserito facilmente nel Convegno, pur non partecipandovi di persona. L'importanza emblematica dell'evento è accentuata anche dalla presenza di Mussolini alla prima (in tutto ci furono due rappresentazioni). La rappresentazione, oltre alla sua funzione celebrativa e politica, non sembra aver avuto un vero rilievo artistico: da alcuni critici fu taciuta, da altri, commentata brevemente, come da Ashley Dukes, che scrisse: "Since this occasion did not invite criticism, there shall be none."⁸ G. Craig nel suo articolo per "The Times"⁹ non vi allude affatto, mentre, a quanto pare nei suoi appunti personali riassume di non aver apprezzato lo spettacolo e di aver trovato sbagliata la scelta degli attori (Ruggero Ruggeri e Marta Abba).¹⁰

L'abbondante corrispondenza di Pirandello e di Silvio d'Amico con vari interlocutori prima dello spettacolo, riguardava quasi esclusivamente questioni finanziarie, e il cambio dell'impresario in capo a una lotta accanita che ha coinvolto i massimi vertici non solo ac-

⁷ Convegno di Lettere, op. cit., pp. 16-17.

⁸ Ashley Dukes, op. cit., p. 910.

⁹ 15 Gennaio 1935.

¹⁰ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in *Gordon Craig in Italia*, Bulzoni Editore, Roma 1993, intr. Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, p. 165.

cademici, ma anche politici. Pare comunque che Pirandello si adoperasse soprattutto per difendere gli interessi (molto esagerati) di Marta Abba e dei suoi familiari, e che in realtà i risultati professionali fossero più che deludenti. (Non accennerò in questa sede al ben noto scambio di lettere tra Pirandello e D'Annunzio in preparazione allo spettacolo, ritenuto segno di pacificazione, ma che non fece capo neppure alla realizzazione della rappresentazione. L'incontro previsto fra i due, venne annullato all'ultimo momento da D'Annunzio, con un telegramma).

I temi del Convegno

Gli uomini di teatro, come scrive anche Craig, vedono le cause della "crisi" del teatro nella mancanza di denaro e l'unico rimedio che riescono a ipotizzare per risolvere i loro problemi è l'interessamento economico dello stato – tramite la fondazione di teatri stabili statali o di eventuali teatri di massa con biglietti più economici e in conseguenza con più biglietti venduti – nella vita teatrale. I cinque temi del Convegno sono strutturati in modo da promuovere il coinvolgimento dello stato nel mondo dello spettacolo, convincendo il potere del profitto che esso può trarne e con la diminuzione dello spazio dedicato al cinema e/o allo sport.

Ecco i temi del Convegno:

1. Condizioni presenti del teatro di prosa, in confronto con gli altri spettacoli: cinematografo, sport, opera, radio
2. Architettura dei teatri: teatri di masse e teatrini
3. Scenotecnica
4. Lo spettacolo nella vita morale dei popoli
5. Il teatro di stato (esperienze delle organizzazioni esistenti – necessità – programmi – scambi).

La questione del teatro di massa è presa in esame anche dal punto di vista dell'architettura, nel decennio delle grandi costruzioni, dei cambiamenti radicali che si volevano imporre all'urbanistica. Gli operatori teatrali probabilmente intendevano partecipare al rinnovo "imperiale" dell'Italia e volevano inserire il teatro nella "modernità totalitaria". I due architetti presenti al Convegno – Walter Gropius e l'ingegner Gaetano Ciocca – hanno presentato i loro progetti, fondamentalmente diversi, per il "teatro di massa". Il Totaltheater di

Gropius che risale al 1927 originalmente ideato per Erwin Piscator si colloca in un contesto teorico generale del teatro democratico moderno, in cui la più avanzata tecnologia doveva promuovere per un legame tra individuo e società, tra spettacolo e pubblico. Si trattava di un teatro nuovo secondo la concezione del Bauhaus, diverso dal teatro di parola dominato dal drammaturgo-poeta, a cui era fedele la maggior parte dei partecipanti italiani del Convegno Volta. Il concetto dell'architettura innovativa di Gropius era un teatro autonomo, lo spettacolo non in quanto semplice interpretazione di un testo, di un'opera letteraria, ma come arte complessa e autonoma. C'è anche da notare che Gropius aveva progettato il Totaltheater per poche mila spettatori non per ventimila come aveva fatto Ciocca – per cui la progettazione di un teatro enorme sollevava soprattutto problemi architettonici (come la visibilità, l'acustica, ecc.) che era riuscito a risolvere alla bell'e meglio.

Ciocca è criticato tra gli altri da Silvio d'Amico – che pure lo aveva invitato perché Mussolini l'aveva lodato in un suo articolo. D'altronde, d'Amico è spesso assai polemico, come per esempio anche nel caso di Gordon Craig, definito in privato “quel pazzo di Craig” che pure ha invitato perché era uno dei personaggi più importanti del teatro internazionale, la cui presenza avrebbe aggiunto al Convegno quel “prestigio” al quale il critico teneva moltissimo. Con il Convegno si voleva non solo dimostrare quale importanza avesse in Italia il teatro ma anche quale fosse il prestigio dell'Italia nella vita teatrale internazionale. Gli invitati erano stati moltissimi, ma non tutti erano venuti: alcuni non avevano voluto, altri non avevano potuto recarsi a Roma. Erano già i tempi delle persecuzioni razziali in Germania, e della dittatura stalinista nell'Unione Sovietica, (che peggiorò però negli anni successivi) per cui non tutti i rappresentanti della cultura internazionale potevano agire secondo la propria volontà. Ma anche se vi furono molte defezioni, il Convegno poté fregiarsi della presenza di numerosi personaggi di prestigio: Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats, Gordon Craig, Walter Gropius, Denys Amiel, Jules Romains e altri. Jacques Copeau e Gerhart Hauptmann inviarono le loro relazioni.

Con ogni probabilità, il maggior risultato ottenuto in seguito al Convegno, fu la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica con Silvio d'Amico come direttore.

G. Craig e A. Dukes – come gli altri vedono il Convegno

Gli ospiti stranieri assumono atteggiamenti assai diversi nei confronti del Convegno: Lucio D'Ambra nelle sue note personali descrive l'ungherese Ferenc Herczeg, autore noto anche in Italia, che partecipava alle sedute la mattina e andava a visitare la sua adorata Roma nel pomeriggio¹¹ (tra l'altro, proprio Herczeg, esprime in una lettera privata all'amico scrittore-giornalista Ignác Balla, parlando di un diverbio con un giornalista italiano, il suo parere personale: i colleghi italiani dovrebbero scrivere più drammi fatti meglio). In quanto convengnista, Herczeg non pronuncia nessun discorso, nessun commento, presiede soltanto a una seduta.¹² Non fa nessuna comunicazione neanche Gordon Craig, che però fa dei commenti e lascia delle note personali oltre al resoconto che pubblica su "The Times" dove parla in maniera molto personale-soggettiva. Parte dallo spunto dell'invito molto formale che gli è arrivato, tacendo della lunga corrispondenza tra Henry Fürst (un seguace di D'Annunzio a Fiume) giornalista che quasi fino alla scena finale corrispose con Craig e fece anche incontri personali a nome di Craig, come suo segretario, e gli organizzatori. Fürst sottolinea che Craig non intendeva né fare una relazione né figurare come rappresentante ufficiale del teatro inglese, che non accettava.

Per prima cosa arrivato a Roma era andato a vedere i cartelloni degli spettacoli, e a trovare l'amico Petrolini (che non era stato invitato al Convegno) con cui passa una piacevole serata. Visita i nuovi quartieri di Roma: gli angoli della città che aveva amati non sono scomparsi, ed egli trova magnifica la nuova Via dei Fori Imperiali. Quanto al Convegno, oltre ad esprimere il piacere di rivedere tanti colleghi stranieri, come Maeterlinck o Yeats, Craig fa il resoconto delle discussioni e osserva che per i colleghi italiani i problemi del teatro sembrano ridursi al suo finanziamento. Egli però non è d'accordo che il denaro possa portare a delle soluzioni valide, così come riprova il fatto che si trascuri il teatro dialettale. A questo proposito rivolge una domanda scomodissima a proposito dei teatri dialettali alla quale

¹¹ Cfr. Lucio d'Ambra, *Gli anni della feluca*, a cura di Giovanni Grazzini, Lucarini, Roma 1989, pp. 22-23.

¹² Cfr. anche le memorie di Ferenc Herczeg, *Hívősvölgy*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1993, pp. 191-193.

d'Amico risponde offrendo una spiegazione ufficiale. Come si capisce dalla documentazione, la risposta è stata suggerita dallo stesso Marpicati, il che spiega la gravità della domanda dal punto di vista politico.

In conclusione, Craig non sa se il Convegno sia stato o no un bene per l'Italia, ma egli è sicuro che esso sia servito a "cementare le amicizie".

Ashley Dukes invece scrive un articolo molto particolareggiato sulle singole sedute del Convegno. Apprezza il fatto che l'Italia nazionalista abbia organizzato un convegno internazionale, per il quale a suo parere molto merito va a d'Amico, e rimpiange che in campo internazionale non ci siano iniziative analoghe.¹³ Ashley Dukes trova che la grande sala della Farnesina dove aveva luogo il Convegno fosse già di per sé uno spazio teatrale ideale, dove il Convegno si svolgeva su di un palcoscenico¹⁴ (e gran parte dell'azione – aggiungiamo noi – si recitava dietro le quinte).

Dukes ricorda che i partecipanti stranieri non osavano toccare certi argomenti come la censura teatrale, per paura di mettere in difficoltà gli ospiti italiani. Egli segue le singole sedute, insistendo sulle costruzioni nuove di Roma che formavano la cornice per il Convegno e che mette in parallelo con le forme nuove nel dramma: "lo stesso dramma è in una creazione e riscoperta continua."¹⁵ Parla della relazione di Hauptmann e di Denys Amiel sottolineando come per quest'ultimo il teatro drammatico non abbia una struttura statica, ma sia una forma artistica popolare in perenne movimento che è necessario difendere dalle altre forme artistiche non-teatrali. Ad altri partecipanti invece quest'atteggiamento sembrava troppo difensivo, troppo negativo: i conservatori non volevano ammettere che il dramma interno dell'uomo moderno potesse essere proiettato anche sullo schermo. Per Dukes i relatori italiani trasmettono i punti di vista ufficiali: Marinetti, con molta retorica, Guido Salvini in maniera più diplomatica, sostenendo che la rinascita del palcoscenico non può essere raggiunta attraverso l'internazionalismo, ma tramite gli stimoli di un "*clima agonistico*."¹⁶ Salvini ha richiamato l'attenzione anche sulla necessità di ottenere la collaborazione della stampa, che diventa così un mezzo

¹³ L'associazione di "Firmin Gémier in his universal society" is a "slender one".

¹⁴ A "marvellous setting from a theatrical standpoint of the «perspective hall». A. Dukes, op. cit., p. 905.

¹⁵ A. Dukes, op. cit., p. 906.

¹⁶ A. Dukes, op. cit., pp. 906-7.

di propaganda: essa dovrebbe consacrare spazio alle manifestazioni importanti teatrali proprio come lo fa con lo sport. E il pubblico prenderebbe d'assalto i teatri... Secondo Dukes anche un vecchio potrebbe pronunciare parole simili a quelle di Salvini, scrivendo a "The Times" (salvo il termine *agonistico* che susciterebbe l'ilarità). Egli apprezza particolarmente la relazione che Copeau ha mandato al Convegno per la sua grande sensibilità. Ma alla fine constatata che il secondo tema del Convegno è rimasto senza una conclusione, come era prevedibile.¹⁷

Dukes ha trovato importante che si parlasse di architettura teatrale, proprio perché di solito non lo si fa, ma ha trovato l'idea del teatro di massa per ventimila spettatori, ispirata da Mussolini in un "momento retorico sconsiderato", un'ossessione insensata. Perché proprio ventimila, perché e come il piacere dello spettacolo ne sarebbe accresciuto? "Nessuno sembra aver pensato alla possibilità per cui ventimila spettatori potrebbero essere accomodati in modo più conveniente in sei serate separate in teatri di una sesta parte della grandezza."¹⁸

Dukes ha scritto anche che Joseph Gregor è stato il relatore il più conciso del Convegno, con una carellata sulla storia della scenografia corredata di 66 illustrazioni nella versione stampata, molte delle quali provenienti dai "Monumenta Scenica": il relatore voleva dimostrare con esempi classici le controparti delle innovazioni moderne. Dukes ha descritto anche il disegno di Gropius per il Totaltheater come sintesi e unione (così aveva detto lo stesso architetto) delle tre forme principali dell'architettura storica: l'arena circolare, il teatro con il proscenio semicircolare e il "teatro di corte" col proscenio dotato di sipario, come lo si conosce a partire dal 18° secolo. Nel disegno di Gropius i tre tipi erano combinati all'interno di un'unica struttura e l'architetto ha risposto con spirito a quelli che lo criticavano dicendo che è il compito di noi moderni dominare le macchine e di non temerle. Craig sosteneva che nessun regista sarebbe stato in grado di controllare un mostro del genere, ma Gropius era del parere che l'uomo del futuro avrebbe sorriso a una simile dichiarazione. Quanto al regista, "la stragrande maggioranza dei presenti, compresi i drammaturghi, erano d'accordo sulla necessità di una «regia creativa» da parte del regista ed erano pronti ad accoglierlo come poeta dello spettacolo." Dukes trovava però un "po' noiosa" la discussione a questo proposito e trovava più vivaci altre polemiche,

¹⁷ A. Dukes, op. cit., pp. 907.

¹⁸ A. Dukes, op. cit., pp. 907-8.

quella su “lo spettacolo nella vita morale dei popoli”, come per esempio quelle lanciate da Marinetti, con i francesi che reagivano con un certo nervosismo (quando Marinetti sottolineava l’“estetica della Guerra” che i rappresentanti francesi assolutamente rifiutavano). Dukes spiegava il “nervosismo” dei rappresentanti francesi adducendo l’impossibilità, per non mettere a disagio gli ospiti italiani, di discutere su questioni essenziali per il “Teatro nella vita morale dei popoli”, come per esempio la censura, di cui avrebbero voluto parlare i relatori. Tutti i paesi l’hanno sperimentata, con l’eccezione forse della Francia, per cui sarebbe stato interessante uno scambio di idee. Invece l’unico ad aver affrontato il problema è stato il polacco Kaden Bandrowski, secondo il quale nessuno stato dovrebbe mancare di rispetto per la libertà dei singoli artisti.¹⁹

Dukes ha ricordato anche l’ultima giornata, dedicata ai finanziamenti che gli stati offrivano ai loro rispettivi teatri e precisa che in Inghilterra e negli Stati Uniti non vi erano sovvenzioni pubbliche per i loro teatri.²⁰ Fra i convegnisti che presentavano delle comunicazioni sui loro teatri nazionali, Dukes citava in particolare il rapporto di Yeats sullo sviluppo dell’Abbey Theatre, e sul carattere aristocratico del teatro, in contrasto con lo spettacolo di massa che veniva richiesto al Convegno da varie parti. Per quel che riguarda l’Italia, Dukes lodava il contributo di Silvio d’Amico “al cui tatto infinito tutta la riunione doveva gran parte del suo successo, è riuscito a riportare il caso italiano con persuasione e individualità.”²¹

Ha concluso il suo saggio alludendo alla rappresentazione de *La figlia di Jorio* sulla quale ho già citato la sua valutazione molto critica, dicendo che a Roma l’unico spettacolo interessante in quel periodo era del “commediante eccezionale Petrolini che si poteva vedere in un pezzo moderno scritto direttamente per lui”.²²

Le relazioni di Marinetti, Bontempelli e d’Amico

Già la selezione degli argomenti e dei relatori del Convegno rispecchia una visione ben precisa del dramma e del suo rapporto con lo

¹⁹ A. Dukes, op. cit., p. 908 .

²⁰ A. Dukes, op. cit., p. 909.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

spettacolo. Il fatto di non voler invitare attori, di prendere in esame la scenotecnica, cioè il filone tecnico (molto di moda in campo internazionale) della messinscena, senza mettere in discussione il primato assoluto dell'autore (del "Poeta" come lo si chiamava ancora, con chiaro riferimento all'estetica che privilegiava il dramma poetico, come *La figlia di Jorio*, messa in scena appunto in occasione del Convegno), e limitando le proposte di architettura teatrale all'ipotetica instaurazione di un teatro di massa, ossia – secondo i promotori italiani – di propaganda, ha impedito al Convegno di accogliere la sfida di Gropius. Costui, tramite l'architettura, aveva ideato un teatro assolutamente nuovo, totalmente moderno, che oltrepassava di gran lunga la visione degli organizzatori e della maggior parte dei partecipanti al Convegno. Oltre che sulla centralità del Poeta, Pirandello e d'Amico erano entrambi d'accordo sulla necessità di finanziamenti statali per il teatro e lo scopo non detto del Convegno era proprio l'ottenimento di tali sovvenzioni, anche se c'erano opinioni diverse sui motivi e sulle modalità del coinvolgimento dello stato nel teatro (il che corrisponde all'argomento che era stato proposto al Convegno.) Ci si chiedeva anche come l'architettura dei teatri avrebbe potuto essere inserita nella "modernità totalitaria" come la chiama Emilio Gentile, ossia più in generale non solo nell'era tecnologica della modernizzazione ma anche nella cultura di massa.

Uno dei protagonisti del Convegno che in base al suo particolare stile oratorio avrebbe dovuto promuovere la modernità anche nel teatro, era Marinetti, appassionato protagonista della vita pubblica, che partecipava a tutte le discussioni ed esprimeva sempre pareri originali, e spesso e volentieri polemici: si dichiarava favorevole all'uso delle nuove tecniche a teatro, sottolineava l'importanza della "scenotecnica" (definisce Ettore Prampolini come maggiore scenotecnico del mondo). Però nello stesso tempo sosteneva che non si doveva prescindere dalla parola dell'autore (come lui) e non perdeva mai l'occasione di inneggiare al futurismo.²³ Anzi, il suo discorso è tutta una serie di enunciati futuristici, fra i quali non mancava un inno all'estetica della guerra (senza naturalmente specificare cosa essa fosse), affermazione, come avevo già accennato a proposito del saggio di Ashley Dukes, contestata da Jules Romains e da Jean-Jacques Bernard come inaccettabile per la mentalità francese a nome di tutti i loro connazionali

²³ *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli, Convegno*, op. cit., pp. 281-284.

presenti al Convegno. Tornando a Ettore Prampolini presentato come il più grande scenografo del mondo, Marinetti, citandolo, voleva con ogni probabilità compensarlo per l'affronto subito da parte di Pirandello e d'Amico, che non lo avevano accettato come relatore – (e su questo dibattito tornerò più avanti). L'odio di Marinetti nei confronti di d'Amico si manifesterà appieno in un altro momento – ma di questo tratteremo in un'altra occasione.

Poc'anzi avevo definito Silvio d'Amico come regista del Convegno “dietro le quinte”: la sua autorità è evidente, egli è molto sicuro di sé nel trattare gli eventuali problemi che sorgono durante l'organizzazione certamente molto complessa e difficile. La relazione di Silvio d'Amico, quando egli fa il suo ingresso, comportandosi da grande attore, nella seduta del Convegno in cui viene trattato il quinto tema, ossia “Il Teatro e lo Stato”, è un capolavoro di retorica. Benché i relatori italiani avessero, prima di lui, ricordato il discorso di Mussolini che aveva lanciato l'idea del teatro di massa, “per le masse”,²⁴ lui rifiuta questo concetto, senza però rinunciare a chiedere il sostegno dello stato, che dev'essere incondizionato e privo di scopi immediatamente politici. D'Amico capisce che il potere politico non può essere del tutto disinteressato, ma sostiene che esso deve mirare ad avere, in cambio di eventuali sovvenzioni, vantaggi culturalmente più interessanti della semplice propaganda. I finanziamenti devono essere devoluti a un teatro che corrisponda ai criteri antiliberali della “nuova Italia” e sia opera del genio creativo degli autori.

L'intervento di d'Amico, strutturato magnificamente, sembra in apparenza contestatario rispetto alle direttive ufficiali, mentre in realtà esalta la cultura fascista. Oltre a proclamare il carattere fondamentale del dramma, opera del “poeta”, ossia del drammaturgo, egli ritiene che il teatro sia fondamentale per lo stato, lo “Stato etico” che ha il compito di sovvenzionarlo. D'Amico sottolinea l'importanza di tale sostegno a cui oppone il mancato coinvolgimento nelle attività teatrali dello stato liberale prefascista. Il teatro serve per interpretare dei testi scritti da “poeti” la cui “parola” è molto più importante degli attori, dello spettacolo, della visualità, o dei movimenti che servono a metterla in scena. Silvio d'Amico, per criticare da un altro punto di vista lo stato liberale, prende poi spunto da una lettera aperta di

²⁴ Tornerò al discorso di Mussolini più in avanti a proposito dell'intervento di Massimo Bontempelli.

certi autori inglesi (compreso G.B. Shaw) al redattore del quotidiano “The Times” in cui essi chiedono aiuto al Governo per la fondazione di un Teatro Nazionale (l'oratore però non parla della notevole somma di denaro che i colleghi britannici hanno già ottenuto da “fonti private”).²⁵ In Italia, dice d'Amico con sarcasmo, probabilmente non si legge “The Times”, perché nessuno ha reagito alla richiesta di Shaw e dei suoi amici, mentre si chiede “con un ardore rinovellato proprio in questi ultimi tempi” al “Governo nazionale un Teatro nazionale”. Lo stato fascista ha già creato uno “strumento potente, invidiatoci anche dall'estero, ch'è la Corporazione dello Spettacolo”, adesso si tratterebbe di realizzare “un vecchio sogno italiano” – “quello d'un grande istituto per la gestione d'uno o più teatri drammatici”.²⁶

“Che cos'ha impedito fino a oggi, in Italia, la realizzazione di questo sogno?” – Lo stato liberale, che non voleva assolutamente intervenire, risponde d'Amico, secondo il quale i liberali attribuivano un significato ridotto al concetto dello stato: “lo Stato poliziotto e basta, in regime di massima libertà per l'individuale iniziativa di tutti i cittadini i quali non offendano certe norme legislative, poche e semplici quanto più possibile.” – “Ma oggi ognuno sa che, di fronte ai disastri derivati da una tale interpretazione dell'idea di Stato, una assai grave e talvolta anche tremenda reazione storica ha adottato un'altra idea opposta, e più terribile: quella dello Stato-Moloch: unica realtà esistente e onnipotente, di cui gli individui umani sarebbero non fine ma soltanto mezzo.” (Nella storia antica, il primo concetto corrisponde ad Atene, il secondo a Sparta)... “oggi lo Stato, in tutti i paesi civili” (“civile” è un termine caro a d'Amico che gli permette di evitare la categorizzazione degli stati) – “compresi quelli che tuttora si definiscono liberali, ha dovuto praticamente assumere una serie di funzioni ispirate a fini morali e sociali. Una tale pratica, se non teoria, dello Stato, è ormai (per quanto con notevolissime e talvolta violente differenze) accettata dappertutto; e a questa, senza equivoci, intendiamo riferirci.”²⁷

D'Amico dopo aver citato varie definizioni del termine “teatro”, cita Nemirovič Dančenko secondo il quale esso significa: “Due saltimbanchi arrivano in una piazza, vi stendono un tappeto oppure non

²⁵ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 310

²⁶ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 311.

²⁷ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 312.

vi stendono niente, e, in mezzo al circoletto di curiosi che s'è formato intorno a loro, cominciano a dialogare: ecco il Teatro".²⁸ D'Amico non è d'accordo con Dančenko che "mette l'autore alla porta", privilegiando l'Attore, la Parola e il Pubblico. Egli allude poi criticamente anche a "un nostro ammirato scenografo" (intende probabilmente Ettore Prampolini, a cui, come avevo accennato sopra, dopo un vivace scambio epistolare, lui e Pirandello avevano negato l'invito a intervenire al Convegno) secondo il quale "l'Attore a teatro è un di più, e conviene rinunziarvi".²⁹ L'oratore non risparmia neanche Craig (il quale, dal canto suo, nel suo articolo, critica senza nominarlo, le posizioni di d'Amico):

Forse un giorno sarà divertente, per lo storico, indagare quanta parte abbiano avuto, in queste allegre interpretazioni della parola "Teatro", le originarie teorie d'un genialissimo artista che la maggior parte dei registi moderni riconosce sotto molti aspetti come il suo maestro, Gordon Craig: il quale Craig dichiara che sinora il Teatro, com'egli lo pensa, non è mai veramente esistito, deve ancora nascere. Ma noi rinunciando, per ovvie ragioni, a un tale esame, ci contenteremo di notare come da quando i grecisti han ricordato che *ἰθὲρατρον* viene da *ἰθὲραμαι*, e i latinisti che *spettacolo* viene da *spectare*, una quantità d'entusiasti s'è messa a sostenere che l'elemento essenziale del Teatro è non la Parola, ma la Visione.³⁰

D'Amico accenna poi ai vari significati del teatro rispetto ai generi moderni di spettacolo, fino alle celebrazioni ufficiali, che però a suo parere deviano il teatro dal suo carattere in quanto "finzione d'arte".³¹

Il Teatro che qui ora c'interessa è quello che propone al consenso d'una collettività umana la parola del Poeta, tragico o comico, messa per così dire in azione, e a tale scopo "servita" – non già sopraffatta dalle altre arti, mimiche e plastiche e figurative e in vario modo anche musicali, tutte al loro posto d'ancelle intorno alla Poesia regina. Il Teatro di Eschilo tragèda e regista, di Plauto commediografo e capocomico, di Shakespeare drammaturgo e impresario, di Molière poeta comico e attore, di Goldoni autore e maestro d'attori, di Ibsen profeta e direttore di scena.

In fondo, per noi che crediamo nella Parola e nella sua vita immortale, nulla è più effimero dello spettacolo puro, per quanto seducente e colorito; dello spettacolo che s'esaurisce in sè stesso: mascherata di tre ore, cenci e cartapesta

²⁸ Ibidem.

²⁹ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 312-3.

³⁰ Ibidem.

³¹ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 314.

resi fulgidi da un incanto ahi come fuggevole, e che subito dopo la labile illusione si scoloriscono e si svuotano e avvizziscono e tornano al nulla; immagine pietosa e tremenda della umana e mondana transitorietà e vanità. [...]

È allora che la bella definizione di Max Reinhardt, per il quale il Teatro è “non rappresentazione ma rivelazione” acquista intero il suo valore. Ed è soltanto allora che possiamo legittimamente rivolgerci al supremo tutore dei valori umani, lo Stato, e chiedergli di non estraniarsi dalla vita d'un tale teatro. Non come spesa di lusso, non come semplice e innocuo divertimento popolare, quali potrebbero le feste folcloristiche o i fuochi d'artificio; non come fastosa pompa di corte, quale l'intesero fin troppo spesso i piccoli e grandi sovrani dei secoli barocchi. Si chiede l'intervento dello Stato etico alla vita d'un istituto intimamente etico: il Teatro drammatico, assemblea d'umani raccolti ad unità nella commossa partecipazione a un mistero rivelato dal Poeta.³²

D'Amico per il quale lo stato detiene a ragione il massimo potere, ha estratto abilmente dalla citazione di Reinhardt il concetto che gli faceva comodo, osservando che Reinhardt oltre a mirare al grande spettacolo, ha valorizzato il testo drammatico, pur alterandolo secondo le esigenze dello spettacolo. (Inoltre – ma questo D'Amico non lo dice – proprio lui è il regista che ha creato insieme ad altri artisti, però senza scopi politici, il moderno spettacolo di massa, al Festival di Salisburgo già nel 1920.)³³

Dopo una carellata storica e europea, d'Amico distingue tra paesi che sovvenzionano il teatro senza scopi politici e quelli che lo fanno per questioni di propaganda. Continua a sostegno della tesi della necessità di sovvenzioni statali per il teatro, ricordando che i due stati che non finanziano il teatro sono la Gran Bretagna e gli USA, campioni di liberalismo. D'Amico dedica però anche un'ampia riflessione al teatro di propaganda, citando l'esempio del teatro sovietico, che a suo parere ha prodotto molti spettacoli ad alto livello di registi importanti senza però produrre, negli ultimi quindici anni, drammi paragonabili a quelli di prima della grande Guerra, di autori quali Gogol, Turgenev, Ostrovskij, Tolstoj, Cecov, Andreiev, o del vivente Gorkij.³⁴

... non escludiamo affatto, si badi, che l'arte in genere e il Teatro in specie possano proporsi anche scopi morali, civili, sociali, religiosi: anzi. Non siamo affatto per le formule dell'arte pura, dell'arte per l'arte, della torre d'avorio, e simili. Non abbiamo nulla contro il Teatro cosiddetto “a tesi”; anzi in tempi in cui ciò

³² Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 316.

³³ Rappresentarono per la prima volta *Jedermann* di Hoffmannstahl a Salisburgo.

³⁴ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 322.

non era di moda abbiamo ricordato con insistenza che innumerevoli commedie, a cominciare da quella Divina, sono “a tesi”, e che una grandissima parte del Teatro più ammirato, da Aristofane a Molière, e da Ibsen a Shaw, è stato “a tesi”. Ma a cotesti autori la “tesi” non fu proposta dal di fuori, con un decreto o una circolare: bensì nacque in loro, dal di dentro. Tutti gli artisti, mettendosi a scrivere, lo hanno fatto perché avevano da dire qualche cosa; e questo qualche cosa era sovente un’idea in cui fermamente credevano, di cui si appassionavano, a cui volevan conquistare sentimento irrefrenabile, e non da una prescrizione esteriore. È stato domandato una volta a Luigi Pirandello: “Si può fare, in arte, teatro di propaganda?” Ed egli ha risposto: “Sì, ma non bisogna farlo apposta”.³⁵

Le folle distaccandosi dal teatro conservano ancora una nota di “nostalgia di ‘una parola di fede’”.

Ma mai e poi mai (e l’abbiam detto sempre) vorremmo che cotesta parola fosse intonata su rime obbligate. Le nostre rinnovate speranze nella vita, e nelle sue umane e sovrumane giustificazioni, ci hanno ormai allontanato così da certo intimismo o sentimentalismo piccolo borghese, come da certo nichilismo spirituale, alle volte disperato, alle volte crudamente cinico e beffardo; al Teatro, oggi, chiediamo dell’altro. Ma questo “altro” non dev’essere e non sarà mai un’esposizione programmatica, oratoria, scolastica: dev’essere arte.³⁶

Affermazione, questa, coraggiosa in un regime totalitario.

E perciò, sollecitando dallo Stato la creazione di Teatri sovvenzionati – intendiamo Teatri d’arte, senza escludere l’eventualità anche di quelli didattici, che tuttavia come abbiám detto sono *un’altra cosa* – noi vorremmo che il sovventore li creasse e mantenesse affidandoli il più possibile alla libera genialità degli artisti.³⁷

Il teatro di propaganda sarebbe inopportuno, è contrario allo stesso teatro di massa: si capiva già dalla sua polemica con l’ingegnere Ciocca, invitato proprio da lui, come abbiamo ricordato poc’anzi, perché il Duce l’aveva lodato in un articolo di giornale. Proseguendo il filone del rinnovamento del teatro e della libera creazione degli artisti, afferma:

Il rinnovamento, se come siamo certi ha da avvenire, avverrà non per imposizioni precettistiche ma per forza di cose. Avverrà come, nel Rinascimento, il Teatro italiano passò dalla religiosità medioevale a certo carnale paganesimo cinquecentesco; o come nell’ultimo secolo la Commedia francese trascorse, dal-

³⁵ Silvio d’Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 323.

³⁶ Silvio d’Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 324-5.

³⁷ Silvio d’Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 324.

la casistica amorosa del Settecento, agli ideali liberali e laici del secolo borghese. Non per propositi ufficiali; ma perché così sentirono spontaneamente i due grandi collaboratori del Teatro, autori e spettatori.³⁸

D'Amico conclude la sua relazione sintetizzando le sue richieste:

Lo Stato dia all'Italia nuova l'istituto, l'edificio, l'organizzazione. Autori e spettatori – e quei loro intermediari che giustamente si chiamano *interpreti*: registi, attori, architetti, scenografi, scenotecnici – gli daranno il Teatro dell'Italia nuova.³⁹

Massimo Bontempelli, scrittore, saggista, drammaturgo, accademico dal 1930, segretario nazionale del Sindacato Fascista Autori e Scrittori fra il 1928-29, prende spunto dal discorso tenuto da Mussolini in occasione del cinquantenario della fondazione della Società degli autori ed editori nel 1933, nel quale aveva prospettato la necessità di un teatro di massa.⁴⁰ “Mussolini ha detto: ‘Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone’”.⁴¹ Da un punto di vista non più solo teorico ma anche organizzativo, Bontempelli oppone positivamente agli immensi stadi degli spettacoli di massa, i “teatrini” (secondo lui un fenomeno tipico della Mitteleuropa che l'Italia ha conosciuto in ritardo, fra il '23 e il '29), e afferma che sia il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia sia quello degli Undici di Pirandello erano esperienze validissime, in quanto “in questi la piccolezza non nasceva da povertà decadente, ma dalla loro funzione di battaglia rieducativa contro il teatro borghese e contro il basso commercialismo che dominava tutta la nostra vita teatrale.”⁴²

Al teatro rimane ancora, secondo Bontempelli, una possibilità: quella di attirare “il tifoso della domenica”. Bontempelli anzi giunge alla conclusione finale del suo discorso in questo modo: “In questo genere di pubblico io amo prevedere il pubblico del teatro di domani”: questo sarà dunque il “teatro di masse”, il teatro per ventimila. Però,

³⁸ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 325.

³⁹ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 326.

⁴⁰ Cfr. R. Forges Davanzati, Mussolini parla agli scrittori, in *Nuova Antologia*, 1933, pp. 187-193.

⁴¹ Massimo Bontempelli, *Teatro di masse, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 139.

⁴² Massimo Bontempelli, *Teatro di masse, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 144.

egli aggiunge anche che il teatro non deve essere solo di questo tipo: accanto ai grandi teatri

dovrà riprendersi, diciamo coraggiosamente, il teatro per i borghesi, il teatro d'abitudine, d'ordinaria amministrazione. Ma la esistenza dell'altro, dello spettacolo a vaste linee, a sentimenti elementari, avrà un benefico influsso anche sul teatro quotidiano per i necessari borghesi.⁴³ Così accadrà che alla somma loro, cioè alla nuova vita teatrale che una creazione a grandi linee potrà dare all'epoca nuova, finirà per essere affidato in gran parte il compito di sborghizzare la borghesia, che è il compito principale della "rivoluzione continua".⁴⁴

Le idee di Bontempelli sul rapporto tra spettacolo e pubblico, l'importanza attribuita al teatro popolare, e non borghese, possono aprire la via al teatro di propaganda. Anche la necessità di miti nuovi propria della Weltanschauung bontempelliana dell'epoca, il desiderio di ottenere il consenso delle masse sembrano essere in perfetto accordo con la politica culturale del regime. (Le note de *L'avventura novecentista* procedono anche oltre il Convegno, alludono alle discussioni suscitate dalla relazione, e all'esperienza della sperimentazione dello spettacolo di massa, il *18BL*, sempre del 1934, che invece Bontempelli insieme alla maggior parte della critica non approvava.)

Esperienze mancate. Le idee dei due precedenti articoli, da me svolte in conferenze, furono molto discusse, e allora e più tardi nel "Convegno Volta" del 1934. Nel campo sperimentale poi si son fatte molte confusioni. Una delle più grosse è stato confondere il teatro per masse con un teatro ove agiscano in scena grandi masse: così nella rappresentazione del *18 BL* a Firenze la sera del 29 aprile '34.⁴⁵

Marinetti nella sua breve relazione inneggia ancora al futurismo e sostiene l'importanza dell'autore del dramma (e non quella della rappresentazione teatrale).⁴⁶

⁴³ Probabilmente: "necessità borghesi".

⁴⁴ Massimo Bontempelli, *Teatro di masse, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 147-8.

⁴⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit. pp. 265-267 (ottobre 1934), cfr. Ilona Fried *Bontempelli e i "teatri di masse"*, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/>

⁴⁶ *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli, Convegno di Lettere*. op. cit., pp. 280-285. Su Marinetti e il Convegno Volta sul teatro drammatico cfr. anche Mario Verdone, *Marinetti al Convegno Volta sul Teatro*, Teatro contemporaneo, Appendice 8, Lucarini, Roma 1981-1983.

Ettore Romagnoli, oltre che insigne grecista, era anche bravissimo uomo di teatro, durante la discussione trova invece sbagliata l'idea di Bontempelli su "l'incompatibilità fra fenomeno sociale e pensiero artistico."⁴⁷ Più in avanti sostiene la figura del regista:

Il Teatro poi, è sempre fenomeno artistico. Non è che l'inventore dello spettacolo possa "anche essere – come dice Bontempelli – qualche volta poeta". L'inventore del più umile spettacolo è sempre poeta. Tra il povero vagabondo dell'antico "Carro di Tespi" ed Eschilo intercede differenza di quantità e non di qualità: differenza, dunque, non sostanziale.⁴⁸

L'altro punto che Romagnoli mette in discussione è la caducità dello spettacolo: non condivide il parere di Bontempelli a proposito della "riesumazione" del teatro antico. Romagnoli invece, che pure sostiene il teatro per le masse, ne trova il modello proprio nel teatro greco "riesumato" e riproposto da lui stesso a Siracusa.

Dietro le quinte

Avevo accennato alla relazione non pronunciata di Prampolini. Fino a adesso sono riuscita a trovare oltre alle lettere di d'Amico e di Pirandello in proposito, la seconda stesura (quella modificata) dell'intervento che Prampolini aveva proposto a Pirandello, quando il nome di Prampolini figurava ancora nel programma non definitivo per il 3° argomento che riguardava la scenotecnica.⁴⁹

Dalla documentazione risultano varie motivazioni per il rifiuto: il disaccordo sul ragionamento di Prampolini che trascura l'autore e mette in rilievo gli aspetti della visualità, della "scenotecnica" per il teatro. L'altro dissenso deriva dall'annuncio che egli si propone di fare della fondazione di un istituto internazionale di scenotecnica, che d'Amico e Pirandello considerano fuori luogo a un Convegno (e il lettore di oggi può sospettare scontri di interessi tra l'istituto voluto da Prampolini e quello progettato da d'Amico). Per quel che riguarda la seconda stesura, essa somiglia nello stile all'intervento di Marinetti,

⁴⁷ *Convegno di Lettere*. op.cit., p. 153.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Cfr. Ilona Fried, *Sua Eccellenza Presidente. Pirandello and the Convegno Volta*, *Pirandello Studies* n° 29, 2009, pp. 129-143. .

la forma e il linguaggio sono quelli dei manifesti futuristi.⁵⁰ Non si tratta quindi di una vera relazione (almeno in questa stesura) e anche per questo viene rifiutata, mentre non si poteva non accettare l'intervento di Marinetti, che pure aveva gli stessi difetti. Prampolini finisce con rinunciare spontaneamente a partecipare, pur manifestando nella lettera indirizzata a Pirandello il desiderio di collaborare con lui in seguito: non rinuncia cioè al rapporto con il drammaturgo.

Conclusione

Prima di concludere vorrei sottolineare un particolare: ricordo Craig che definisce il discorso di Mussolini intorno al teatro per le masse come un "momento retorico sconsiderato". Pronunciato nel 1933 e spesso citato durante il Convegno Volta del 1934 (al pari di organizzazioni teatrali quali il Carro di Tespi, o di istituzioni come il Sabato Fascista, o il GUF)⁵¹ il discorso del Duce non ebbe grandi conseguenze: non ispirò né realizzazioni architettoniche di teatri di massa né teatri di stato (a parte l'Accademia d'Arte Drammatica). Mussolini probabilmente non volle privilegiare con l'offerta di maggiori possibilità di carriera un unico gruppo o singolo aspirante.⁵² Cannistraro, e con lui sono d'accordo anche altri studiosi, ha rivelato che Mussolini parlando con Bottai nel 1932, aveva detto che non vedeva la necessità di costruire teatri nuovi e che bastava ristrutturare il Teatro Argentina: si può quindi supporre che egli in fondo non credesse (e continuasse a non crederlo neanche negli anni successivi) alla necessità di un teatro-stadio per ventimila.⁵³

⁵⁰ Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, Convegno Volta, D) Atti del Congresso 100.

⁵¹ Il teatro di massa praticamente era già stata creato grazie p.e. a Giovacchino Forzano che non è intervenuto al Convegno ma ha mandato un telegramma di saluto insieme agli artisti e ai tecnici con i quali stava girando uno dei suoi soliti film.

⁵² Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini*, Le Lettere, Firenze 2010. Giovanni Sedita analizza la questione dei finanziamenti offerti apertamente o in segreto a certi intellettuali durante il fascismo.

⁵³ Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, pref. Renzo De Felice, Roma, Laterza, Bari 1975, p. 341, (Appunto del 27 maggio 1932, in Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1931-33, f. 3/2.12, n. 1146, *Teatro drammatico*), G. Pedullà, *Il teatro italiano*, op. cit., pp. 123-124.

Un'altra informazione che implicitamente il Convegno suggerisce, è che le compagnie teatrali, malgrado il loro desiderio di evitare la commercializzazione, avessero bisogno di accettare delle sovvenzioni e in cambio, dovessero piegarsi ad assumere una funzione politica superiore a quella che comunque, in un regime dittatoriale, avrebbero dovuto avere.

Leggendo gli interventi, interpretando il non detto, studiando la documentazione, si deduce che lo stato totalitario spesso imponeva agli artisti, agli intellettuali esitanti tra dipendenza e aspirazione all'autonomia, di chiedere favori e privilegi, instaurando o peggiorando ulteriormente la competizione fra i vari gruppi che ambivano ottenerli. Si pensi alle lotte accanite tra Bragaglia e d'Amico (al punto che Bragaglia a cui non viene richiesto di intervenire, non partecipa neppure come spettatore al Convegno). Marinetti, a quanto pare, non perdonerà l'eliminazione di Prampolini (e attribuirà anche altre colpe a d'Amico), ma la sua vendetta avverrà in un'altra occasione.

In quanto al problema proposto, il Convegno non ha risolto la questione della "crisi del teatro", non ha dato una risposta alle questioni del teatro di massa, affrontate da alcuni convegnisti, che hanno presentato soprattutto progetti architettonici. Bontempelli ricordando ancora una volta la necessità di creare miti moderni per la Terza Età, da lui teorizzata fin dal 1926, riconosceva però di essere quanto a lui incapace di scrivere drammi per un teatro di massa. Craig allude – come abbiamo visto poc'anzi all'impossibilità di risolvere un tale problema e Duker conclude la sua presentazione del Convegno a proposito dell'argomento del teatro di massa in particolare: "Finally the theme was left in the air, its proper place". Quanto poi alle altre forme artistiche – il cinema, la radio – molti degli interventi esprimevano la loro diffidenza, senza riconoscere l'importanza del cinema, compreso Marinetti nonostante la sua esaltazione del movimento e del dinamismo, caratteristici della settima arte.⁵⁴

In conclusione possiamo sottolineare che il Convegno è stato importante soprattutto perché ha favorito l'incontro di alcuni fra i maggiori rappresentanti del teatro internazionale, spesso estranei o magari ostili alla politica fascista. È vero però che le nuove sfide a cui il teatro era confrontato, come per esempio il graduale distacco

⁵⁴ Per mancanza di spazio non possiamo analizzare gli interventi del rappresentante ungherese Antal Németh che fra gli altri argomenti parlò anche del cinema e della radio, cfr. *Theater, Film und Radio, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 34-38.

del testo scritto dallo spettacolo, il quale stava diventando una forma espressiva autonoma, con varie conseguenze tra cui la crescente funzione del regista, non sono prese in conto che in pochi interventi. Ma probabilmente a un Convegno dell'Italia ufficiale sarebbe stato difficile chiedere di più.

Teresa Solis

FARE INTERCULTURA
RACCONTANDO IL METICCIATO.
I CASI DI DELL'ORO E RAMZANALI FAZEL

Introduzione

L'identità – ammesso che di una sola, omogenea e costante identità si possa parlare – è il risultato di relazioni costantemente negoziate in circostanze precise, tese alla ricerca di un qualche equilibrio duraturo. Relazioni che generano scambi e scoperte, ma che avvengono in contesti politici caratterizzati da rapporti di forza precisi. Presentandosi l'occasione di riflettere sull'identità italiana all'alba del ventunesimo secolo, non ho potuto fare a meno di pensare ai contesti scolastici, cui in passato ed ancora tutt'oggi viene attribuito un ruolo chiave nella formazione cognitiva e identitaria dei bambini e degli studenti. La scuola ha nel tempo assunto un ruolo sempre più determinante in quanto veicolo di cittadinanza, concetto difficilmente sintetizzabile ma che comprende e molto ha a che fare con il vivere insieme, con la condivisione di spazi e attività. Essa veicola, attraverso modi più o meno diretti, anche valori di tipo identitario. Identità ricondotta ad un presunto spirito nazionale, la quale però non può più fare a meno di proiettarsi e agire in uno spazio sempre più europeo e globalizzato. Le recenti mobilità umane riguardano anche la scuola, ed anzi la scuola è tra le istituzioni che quotidianamente si confrontano con le conseguenze tangibili di tali mobilità, così come con la variegata varietà dei percorsi e trascorsi biografici dei bambini che vi approdano. Si è allora reso necessario un ripensamento degli strumenti didattici da utilizzare in tali contesti definiti multiculturali ed un nuovo termi-

ne è andato imponendosi nel corso degli ultimi decenni: intercultura. Scorrendo la letteratura esistente, l'intercultura sembra essere l'approccio quasi naturale da adottare nei contesti educativi delle società multiculturali.

Questo termine viene spesso usato anche per indicare alcuni testi pubblicati, soprattutto negli ultimi venticinque anni, scritti da autori con un'esperienza migratoria alle spalle, vissuta in prima persona o tramandata dalla propria famiglia. Ricevuti con grande interesse editoriale all'inizio degli anni '90, questi testi hanno fornito materiale per la creazione di vere e proprie collane interculturali da parte di molte case editrici, le quali hanno a più riprese auspicato un loro utilizzo come supporto scolastico. La casa editrice Sinnos, ad esempio, così presenta la collana *I mappamondi*: "*Libri bilingui scritti da autori immigrati per ragazzi italiani che hanno compagni di scuola stranieri e per ragazzi stranieri che hanno compagni di scuola italiani, libri ponte tra storie, lingue, tracce di culture diverse*".¹

In Italia, la necessità di elaborare nuovi e più adeguati supporti pedagogici viene resa esplicita dal Ministero della Pubblica Istruzione nello stesso periodo in cui le case editrici hanno manifestato grande interesse per le scritture e gli scrittori migranti.

In una prima parte di questo articolo vorrei tentare di delineare brevemente la cornice epistemologica ufficiale in cui l'intercultura ha iniziato a comparire ed essere presentata come pratica pedagogica indispensabile, penetrando così nella scuola. Perciò, prenderò in considerazione alcune circolari ministeriali riguardanti le misure da adottare in presenza di alunni stranieri. Si vedrà come cambiano nel tempo le categorie socio-geografiche degli alunni stranieri. È necessario premettere, senza purtroppo poter ulteriormente approfondire, che negli ultimi vent'anni è andato creandosi in Italia uno scollamento sempre più ampio tra la realtà istituzionale e la realtà quotidiana, per cui alle indicazioni presenti nelle circolari ministeriali ed alle deliberazioni del Consiglio d'Europa,² fatica a seguire e trovare spazio, dietro le quinte politiche, una reale programmazione – in particolar modo economica – affinché tali propositi possano realizzarsi.

¹ Quarta di copertina di Igiaba Scego, *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Sinnos, Roma 2003.

² Cinzia Fia, *Una riflessione sull'educazione interculturale*, Cinzia Fia, (a cura di), *Albanesi, Kossovani e molti altri nella scuola di Monteroni d'Arbia*, Edizioni Gorée, Iesa 2006, pp. 101-124.

In una seconda parte, vorrei invece approfondire attraverso quali temi narrativi gli autori detti migranti fanno intercultura nei loro testi. Concentrerò perciò l'attenzione su due testi di due scrittrici, legate all'Africa Orientale, i quali hanno i bambini come protagonisti e si concentrano sulla dimensione del meticciano – come categoria creata dalle leggi coloniali e connotata dunque negativamente. Esse prestano particolare attenzione alla marginalizzazione subita da questi bambini in ambito scolastico, narrando le esperienze – spesso rimosse – visute dai bambini.

1. *Intercultura: nascita e cambiamento di un approccio*

I sempre più stretti contatti tra comunità hanno portato ad introdurre nel pensiero pedagogico il termine *intercultura*. Parola polisemica che ha mutato nel tempo le sue accezioni e le concretizzazioni pratiche cui ha dato luogo, l'intercultura inizia ad essere predicata e praticata in Italia negli anni '60 da alcune associazioni che si proponevano di incoraggiare il dialogo tra i giovani di paesi diversi, per costruire una nuova cittadinanza. L'intercultura trova il suo principio cardine e la sua ragion d'essere nel creare contesti favorevoli al dialogo tra culture diverse, superando innanzitutto le apparenti barriere linguistiche e ponendosi come obiettivo l'attivazione della comprensione reciproca. Comprensione che riguarda l'aspetto espressivo e quello partecipativo: da un lato, l'obiettivo è capire gli atti comunicativi altrui, verbali e non verbali; dall'altro – fine ben più ambizioso! – si allude al riconoscere la legittimità, la presenza e la consistenza di altre forme culturali e linguistiche. In queste prime esperienze e formulazioni, l'intercultura sembra essere intesa come uno strumento di avanguardia. Ed è in questa prospettiva che i primi approcci interculturali *ante litteram* hanno iniziato ad essere incoraggiati nella pratica delle scuole italiane prima di essere ufficialmente denominati come tali. Essi erano in primo luogo finalizzati ad accogliere i figli dei lavoratori migranti provenienti dai paesi della Comunità Economica Europea. Già una direttiva del 1977, sollecita le scuole a prendere misure appropriate “*volte a promuovere l'insegnamento della madrelingua e della cultura del paese d'origine*” dei figli di questi lavoratori nell'intento “*di facilitare il loro eventuale reinserimento nello Stato membro d'origine*”, con la finalità di mantenere e rispettare la “*priorità accordata alle azioni volte a migliorare le condizioni della*

libera circolazione dei lavoratori, in particolare per quanto riguarda proprio l'accoglienza e l'istruzione dei loro figli".³ Questo passaggio contiene un primo proposito di interculturalità, rispondendo tuttavia ad un tipo di migrazione ben precisa. In alcune deliberazioni emanate dal Consiglio d'Europa così come nelle circolari ministeriali inviate alle scuole, chi si spostava in Europa e chi arrivava in Italia era considerato un "lavoratore migrante", e non "immigrato". Alla fine degli anni '70 erano per lo più cittadini provenienti da uno dei paesi CEE a giungere in Italia, dove si stabilivano spesso temporaneamente, sebbene per periodi anche di lunga durata. Date queste caratteristiche di mobilità, l'interculturalità era finalizzata ad accogliere i bambini di questi lavoratori, minimizzando le loro eventuali difficoltà linguistiche, creando contesti di apprendimento specifici. L'attenzione si concentra su l'insegnamento della lingua madre e della cultura del paese d'origine dei genitori, ma – attenzione! – per facilitare l'eventuale reinserimento dei bambini nel paese d'origine dei genitori, eventualità percepita e contemplata dunque come probabile. Il carattere transitorio e temporaneo della permanenza in Italia di questi lavoratori spiegherebbe la necessità di prepararsi ad un eventuale reinserimento nello Stato membro d'origine. Lavoratori migranti per l'appunto, e non immigrati.

La direttiva riguardante i lavoratori comunitari e l'apertura alle loro culture d'origine potrebbe inoltre essere interpretata come un primo passo verso l'idea di una cittadinanza europea, di uno spazio europeo comune, di valori condivisi da uno spazio economico e culturale in via di costruzione, che necessita e conta (ancora una volta) sulla scuola,⁴ in quanto spazio di educazione formale, per diffondersi e in un certo senso legittimarsi. Tali accorgimenti in ambito scolastico vengono infatti indicati come strumenti per facilitare la circolazione dei lavoratori nel nuovo spazio comune europeo. Alla fine degli anni '80, la migrazione inizia però ad assumere caratteri diversi e la promulgazione della legge Martelli⁵ sancisce la necessità di regolare i flussi in maniera ufficiale nonché aggiornata. I migranti cominciano ad essere considerati

³ Direttiva 77/486/CEE del Consiglio, del 25 luglio 1977, relativa alla formazione scolastica dei figli dei lavoratori migranti.

⁴ A questo proposito Raoul Mordenti, *L'altra critica*, Meltemi, Roma 2007.

⁵ Legge 39/1990.

diversamente⁶ ed anche la scuola è chiamata a rinnovarsi. “*La scuola obbligatoria – allora – non può non avere come obiettivo educativo una sempre più acuta sensibilità ai significati di una società multiculturale e prevedere attività didattiche orientate alla valorizzazione delle peculiarità delle diverse etnie*”⁷. Sono *etnie* diverse a costituire i nuovi arrivi, e non più semplicemente o solamente lavoratori CEE con i loro figli. I lavoratori diventano “immigrati”. Si legge allora che: “*La condizione primaria per realizzare le giuste condizioni di tutela giuridica e di dignità personale per il lavoratore immigrato e per la sua famiglia non può che fondarsi sulla uguaglianza delle opportunità formative: essenziale punto di partenza è, quindi, la scolarizzazione dei giovani immigrati nella fascia dell’obbligo. Per garantire tale diritto, la scuola è chiamata a valorizzare le risorse provenienti dall’apporto di culture diverse al fine di cooperare con i popoli rispettando le etnie di provenienza*”⁸. Lo scopo di tale circolare è duplice. Da un lato, vi si trova la necessità di assicurare il diritto allo studio dei minori giunti in Italia:⁹ in questo senso, essa promuove l’uguaglianza tra tutti i minori presenti sul territorio, appellandosi implicitamente agli articoli costituzionali ed alla Convenzione internazionale dei diritti dell’infanzia, che risale proprio al 1989. Dall’altro, si incoraggia la valorizzazione delle risorse attinte dalle diverse culture in arrivo, facendo della scuola un terreno di sperimentazione dove far crescere una nuova cittadinanza. Nel 1990, proprio in seguito all’approvazione della legge Martelli, viene trasmessa la prima circolare ministeriale¹⁰ relativa alla presenza di alunni stranieri in cui si fa esplicito riferimento all’educazione interculturale, in quanto strumento per rafforzare il senso di democrazia e valorizzare le culture d’origine. L’interculturalità inizia a cambiare funzione: da strumento avanguardistico e d’accoglienza, essa viene ora incoraggiata come approccio necessario per rispondere a nuove esigenze.

⁶ Rispetto al cambio di atteggiamento da parte dell’opinione pubblica e della classe politica italiana, Alessandro Dal Lago, *Le non-persone. L’esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano 1999.

⁷ Circolare Ministeriale 8 settembre 1989, n. 301 relativa all’inserimento degli stranieri nella scuola dell’obbligo: promozione e coordinamento delle iniziative per l’esercizio del diritto allo studio.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Giuliana Gennai, *Lessico Interculturale*, EMI, Bologna 2005.

¹⁰ Circolare Ministeriale 26 luglio 1990, n. 205 relativa alla scuola dell’obbligo e agli alunni stranieri. L’educazione interculturale.

2. Fare intercultura: gli scrittori migranti

In questo medesimo anno escono i primi testi che documentano la migrazione attraverso le parole dei migranti stessi. Come sottolinea giustamente Quaquarelli,¹¹ la legge Martelli e questi testi si trovano a condividere qualcosa di più del semplice anno di pubblicazione. Alla base dell'atto legislativo e della presa di parola scritta da parte di chi è immigrato si troverebbe il medesimo evento: l'uccisione del rifugiato politico Jerry Masslo nel 1989. L'avvenimento scosse l'opinione pubblica, attirando l'attenzione del paese sul rinascere del razzismo e sulla presenza dei migranti. In seguito a questo fatto di cronaca, si aprì uno spazio letterario in cui leggere e ascoltare le voci degli immigrati. Tra questi primi testi, *"Io, venditore di elefanti"*,¹² scritto da Pap Khouma, il quale ritornando recentemente su queste prime esperienze di scrittura ha attribuito loro un intento interculturale, il cui scopo era far accettare e far conoscere i vissuti di chi scriveva¹³. A più riprese i testi di questi scrittori sono stati indicati come strumenti per fare intercultura, sottolineando il ruolo di ponte culturale che essi si trovano a svolgere, a volte rischiando di rimanerne ingabbiati.¹⁴ Le autrici e gli autori spesso lavorano anche come mediatori culturali, ed altre volte si trovano ad esserlo loro malgrado. È il caso di Garane Garane, professore alla Allen University in Columbia, designato come mediatore per un gruppo di Somali arrivati nella sua città.¹⁵ All'inizio l'editoria ha manifestato grande interesse verso questo tipo di produzione letteraria, e nonostante – come rileva Gnisci¹⁶ – tale interesse sia andato calando nel corso degli anni successivi, l'attenzione editoriale sembra

¹¹ Lucia Quaquarelli, *Certi confini*, Morellini editore, Milano 2010.

¹² Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di Oreste Pivetta, Grazanti, Milano 1990.

¹³ Pap Khouma, *Culture e interculture... nel tempo della paura*, in *Centro Come, Convivere nel tempo della pluralità*, XI convegno dei centri interculturali, Milano, Franco Angeli 2009, p. 157 – 162 (p. 158).

¹⁴ Lucia Quaquarelli, *Certi confini*, op. cit.

¹⁵ John C. Drake, *Educator aids Somali Bantu refugees*, in *The Post and Courier*, 17 agosto 2004, p. 10, <http://news.google.com/newspapers?id=2482&dat=20040817&cid=8WpJAAAIBAJ&sjid=2QoNAAAIBAJ&pg=3862,414025>. (consultato il 26 ottobre 2011).

¹⁶ Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa*, Meltemi, Roma 2005.

tuttavia rimasta costante rispetto a creazione e pubblicazione di collane per bambini o destinate ad usi didattici. Esse hanno infatti continuato ad arricchirsi di testi, fiabe e proposte che vedevano coinvolti questi scrittori, con l'intento di favorire la comunicazione tra alunni.

Che si tratti di romanzi, di racconti autobiografici, di fiabe o di libri bilingui, che siano destinati ad adulti o bambini, molti di questi testi condividono la presenza di un'ottica infantile. Sotto forma di ricordi di avvenimenti passati,¹⁷ come voce narrante¹⁸ o come protagonisti del racconto, i bambini sono ben presenti in questa produzione.¹⁹ Uno dei temi ricorrenti che accomuna in particolar modo gli scrittori legati all'Africa Orientale è il meticciano, categoria particolarmente emblematica delle occupazioni coloniali. Prenderò ora in considerazione due testi scritti da due autrici legate all'Africa Orientale, accomunate da tale legame ma con una biografia molto diversa: Erminia Dell'Oro – nata ad Asmara da famiglia italiana arrivata in Eritrea alla fine del XIX secolo, e trasferitasi a Milano all'età di vent'anni – e Ramzanali Fazel – nata a Mogadiscio, da madre somala, padre pakistano ed emigrata in Italia negli anni '70.

È necessaria una premessa metodologica. L'interesse per questi autori ed i loro testi risiede proprio nel loro legame con i paesi situati nell'Africa Orientale, e per gli ulteriori legami che questo comune retroterra può ricreare tra loro in quanto comunità di scrittori. Sono scrittrici *legate* all'Africa Orientale nel senso in cui Abdelkebir Khatibi²⁰ scriveva che l'origine etnica o geografica non bastano a definire la coscienza nazionale ed è difficile individuare caratteri universali per definire l'identità e l'appartenenza a un gruppo. Come scrive Tabet: “[...] è il divenire ciò che struttura la persona”.²¹ Prestare attenzione ai legami che gli autori stabiliscono con i paesi descritti, attraverso relazioni di varia natura, può evitare di identificare univocamente e rigidamente gli autori con le loro origini geografiche e aiutare a consi-

¹⁷ Ad esempio Hamid Ziarati, *Salam, maman!*, Einaudi, Torino 2005.

¹⁸ Carla Macoggi, *Kkeywa. Storia di una bimba meticciana*, Sensibili alle foglie, Cuneo 2011.

¹⁹ Si veda a questo proposito Raffaele Taddeo, *Bambini e adolescenti nella letteratura italiana della migrazione*, “*El-Ghibli*”, http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_04_18-section_6-index_pos_4.html (consultato il 26 ottobre 2011).

²⁰ Abdelkebir Khatibi, *Le roman mahrébin*, Rabat Smer 1979.

²¹ Paola Tabet, *La pelle giusta*, Einaudi, Torino 1997 (p. XXXIII).

derare i testi sotto un'altra luce, sondando i dispositivi letterari attraverso cui gli scrittori si riallacciano a queste terre.

La scelta di prendere in considerazione i testi di due scrittrici è nella fattispecie casuale, o forse legata alla presenza numericamente importante di scrittrici implicate nella migrant literature. Di genere femminile sono anche le protagoniste dei loro racconti. Le voci e le esperienze delle bambine fanno parte di un insieme di rimozioni più ampio, che comprende i vissuti delle donne colonizzate cui raramente si è dato voce, così come raramente si sono presi in considerazione i vissuti dei bambini. Le implicazioni di genere presenti in questi testi sono evidenti e meriterebbero un'analisi approfondita supportata dalle teorie di genere,²² che rinviavamo però ad un altro momento.

3. I testi

Due scrittrici legate a due paesi vicini ma distinti, accomunati tra loro da una presenza coloniale italiana di lunga durata. Nei loro testi si trovano a coabitare esperienza migratoria e storia coloniale, in tempi storici successivi e da prospettive diverse. Pur essendo la loro produzione di natura variegata, ci occuperemo in questa sede del loro romanzo primo, *L'abbandono*²³ di Dell'Oro e *Nuvole sull'equatore*²⁴ di Ramzanali Fazel. In entrambi questi testi, protagoniste sono le bambine e le loro madri.

Ne *L'abbandono* di Dell'Oro, la trama si svolge in un arco di tempo che comincia negli anni '30, al tempo in cui l'Eritrea è colonia italiana, e che si conclude negli anni della lotta per l'indipendenza dall'Etiopia. Attirata dalla possibilità di lavoro, Sellass, una giovane donna eritrea, lascia il piccolo paese dove è nata per andare a vivere nella città portuale di Massaua; lì incontra Carlo, un uomo italiano emigrato in Eritrea come manovale, il quale però, non appena scoppia la guerra, decide di lasciare Massaua per non essere inviato al fronte a combattere. Pur volendo riconoscere Marianna e Gianfranco, i due

²² Per un'analisi della letteratura femminile della migrazione si veda Silvia Contarini, *Narrazioni, migrazioni, genere*, in Lucia Quaquarelli, op. cit., pp. 119-160.

²³ Erminia Dell'Oro, *L'abbandono*, Einaudi, Torino 1991.

²⁴ Shirin Ramzanali Fazel, *Nuvole sull'equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia*, Nerosubianco, Cuneo 2010.

figli avuti da Sellass, Carlo non può sposarla poiché le leggi razziali dell'impero italiano vigenti in Eritrea vietavano qualsiasi contatto con le popolazioni locali, primo fra tutti quello sessuale. Divieto conosciuto ma costantemente ignorato e infranto.²⁵ Carlo parte e Sellass decide di trasferirsi con i bambini ad Asmara, dove vivranno tra molte difficoltà. Questo percorso di crescita è al centro del libro di Dell'Oro: attraverso i vissuti di Marianna vengono raccontati i sacrifici di Sellass, gli stenti economici, la rabbia nei confronti di Carlo, inespressa verbalmente ma violentemente riversata su Marianna. La bambina inoltre percepisce chiaramente la marginalizzazione cui sono sottoposti lei ed il fratello, costantemente esclusi dal gruppo di origine materno, dalla famiglia di Sellass ma anche dagli altri bambini ed abitanti eritrei del loro quartiere. Le istituzioni scolastiche rafforzano questo senso di esclusione, aggiungendovi un senso di inferiorità.

La scuola diventa uno spazio di esclusione e marginalizzazione anche in *Nuvole sull'equatore* di Ramzanali Fazel. Un lungo flash-back che racchiude una storia di italiani dimenticati, ovvero gli italiani partiti dall'Italia per andare a vivere nelle colonie, ma anche i bambini – figli di italiani e non – che hanno frequentato le scuole italiane, che si sono formati nella cultura italiana, che ne hanno imparato la lingua e la storia sui banchi di scuola, pur vivendo in un paese altro in un territorio lontano. Tra questi bambini c'è Giulia, padre italiano, madre somala. La storia, pur cominciando ai tempi del colonialismo italiano, si svolge però quasi interamente dopo la sua fine, durante l'Amministrazione Fiduciaria Italiana, nella fase di costruzione del nuovo governo somalo. Dopo che i genitori di Giulia si separano, la madre è costretta a mandare la bambina in collegio per poter lavorare, sperando presto di poter avviare una propria attività e riprendere la figlia con sé. L'esperienza del collegio segna profondamente la vita di Giulia, che si ritrova di colpo in un ambiente in cui le compagne la emarginano e le istitutrici la sminuiscono. Giulia vive questo periodo come un abbandono da parte della madre, che solo alla fine del racconto, quando la figlia è ormai grande, le si svela interamente,

²⁵ Tale divieto fu imposto in seguito all'istituzione delle leggi razziali. Si veda a questo proposito Cristina Lombardi-Diop, *Madre della nazione: una donna italiana nell'Eritrea coloniale*, in Stefano Bellucci – Matteo Sante (a cura di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, FaraEditore, Sant'Arcangelo di Romagna, 1999. Sulla composizione di genere nelle colonie si veda Giulietta Stefani, *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*, Ombre Corte, Verona 2002.

raccontandole la sua storia e spiegandole le scelte obbligate che ha dovuto compiere. La sensazione di solitudine e abbandono che prova la bambina durante i primi tempi della sua vita in collegio sono alimentati dalle istituttrici stesse, le quali ripetono ai bambini che le loro mamme non li vogliono perché sono meticci. Spesso vietavano loro di parlare in somalo, contribuendo così ad allontanare i bambini dal gruppo materno recidendone le capacità comunicative.²⁶

Entrambi i testi si concludono con la partenza per l'Italia delle protagoniste, ormai diventate grandi. Oltre a recarsi fisicamente nella terra dei loro padri, tanto immaginata durante l'infanzia, esse sono spinte anche dal desiderio di trovare ed incontrare i loro padri. Marianna scoprirà tramite una lettera che suo padre è morto, dopo essersi riposato, mentre nel caso di Giulia il racconto si chiude proprio nel momento in cui riuscirà ad incontrare suo padre.

4. *La scuola ai margini. Ai margini della scuola.*

L'infanzia che si trova rappresentata in questi testi è specifica, poiché le autrici scelgono come protagonisti bambini nati da genitori appartenenti a gruppi sociali contrapposti legati tra loro da rapporti di forza iniqui. Tale relazione avviene inoltre nel contesto coloniale, il quale con le sue leggi e la sua ideologia, gerarchizza queste contrapposizioni giustificandole su basi razziali. Queste unioni si trovano stigmatizzate dal gruppo di appartenenza – che le percepisce come un tradimento – e dalle istituzioni che aderiscono e fanno propria l'idea di una razza pura e superiore da preservare. Tuttavia, la marginalizzazione dovuta allo stigma sociale che pesa su tali unioni sembra ricadere solamente sulle donne e sui figli nati da queste unioni, e mai sui padri, corresponsabili di tali nascite.

In entrambi i testi, gli istituti religiosi rivestono un ruolo fondamentale nella perpetuazione di tale stigma. Essi hanno storicamente giocato un ruolo importante nell'accesso all'istruzione, soprattutto in quanto più propensi rispetto ad altri istituti scolastici nel ricevere bambini nati da coppie miste. Le scuole italiane inoltre avevano spes-

²⁶ Così erano organizzate anche le Boarding Schools negli Stati Uniti e le Residential Schools in Canada, le quali sottraevano con la forza i bambini alle famiglie dei nativi per rieducarli. Kevin Annett, *Hidden from History. The Canadian Holocaust, Truth Commission into Genocide in Canada*, Vancouver 2005.

so rette da pagare piuttosto alte, mentre questi istituti si occupavano dell'educazione infantile gratuitamente. L'insegnamento veniva impartito sottolineando l'inferiorità culturale dei bambini, scoraggiando le loro possibilità cognitive, marchiandoli una volta per tutte come meticci. L'emarginazione a scuola è palese e si manifesta in primo luogo attraverso un diverso comportamento che le istitutrici tengono nei confronti dei bambini:

*"[...] Allora, nella piccola scuola di Acria, c'erano altre bambine, meticcie e italiane, con cui dividere l'aula, e sebbene alcune suore avessero sempre fatto una distinzione fra loro preferendo le bianche e mettendole in un tavolo a parte nell'ora del pranzo, Marianna non aveva mai avuto problemi con nessuna compagna.[...]"*²⁷

Evidenti erano inoltre le disparità di trattamento riservato ai bambini ed alle mamme secondo la loro origine:

*"Nell'aula c'erano due file di banchi. Ai bambini bianchi furono assegnati i banchi davanti, tutti gli altri dietro. [...] Giulia percepiva nettamente la disparità di trattamento attuato dalle suore. Una mattina era venuta la mamma bianca di un'alunna; tutta la classe si dovette alzare per salutare. Le rare volte in cui vennero le mamme nere, la suora faceva loro cenno di stare fuori ad aspettare. Giulia si accorse che anche durante le interrogazioni, il tono della suora verso i meticci era più severo [...]"*²⁸

Questi testi rappresentano, ancora una volta, la coppia colonizzata. Sulle madri vigeva imperterrito il giudizio negativo per aver avuto dei figli fuori da un'unione ufficiale ma soprattutto per averli avuti con uomini italiani, escludendo la possibilità che queste nascite avvenissero per un sentimento reale. Le istituzioni coloniali, inclusi gli istituti infantili, tendevano a negare ogni capacità di decisione alle donne, ostacolando l'incontro con i loro figli, attribuendo alle loro presunte leggerezze morali la responsabilità delle loro gravidanze o vedendo in tali comportamenti solo biechi calcoli di natura economica.²⁹ In un libro scritto da Rosalia Pianavia Vivaldi, osservatrice privilegiata di tale condizione, che ha soggiornato lungo tempo in Eritrea a seguito del marito ufficiale coloniale, emerge con chiarezza

²⁷ Erminia Dell'Oro, *Labbandono*, op. cit., p. 186.

²⁸ Shirin Ramzanali Fazel, *Nuvole sull'equatore*, op. cit., p. 92-93.

²⁹ Rosalia Pianavia Vivaldi, *Tre anni in Eritrea*, Tipografia editrice L.F. Cogliati, Milano 1901. L'autrice fonderà nel 1893 l'Istituto degli Innocentini che dava alloggio ai bambini di madre abissina e padre italiano.

za disarmante la convinzione del necessario allontanamento delle madri dai propri figli, sia perché di cattivo esempio sia perché incapaci di occuparsene, poiché supposte essere costantemente occupate ad inseguire continue avventure sessuali. Assai più raro è invece la rappresentazione di unioni formate da una donna appartenente al gruppo dominante dei colonizzatori ed un uomo appartenente a quello dei colonizzati. Sebbene (forse) tale asimmetria letteraria rifletta la frequenza storicamente verificatasi di queste relazioni, sarebbe tuttavia interessante leggere come verrebbe narrata la vita di un bambino cresciuto nella condizione opposta, ovvero con una madre italiana che ha avuto una relazione con un uomo straniero e per di più appartenente al gruppo dei colonizzati.

Nelle esperienze riportate, la scuola emerge come uno spazio in cui vengono riprodotte le discriminazioni vigenti sul piano sociale.³⁰ Attraverso le impossibilità di accesso allo studio, essa perpetra e perpetua una certa supposta gerarchia. È soprattutto attraverso modalità pedagogiche chiuse, che tale esclusione trovava il suo strumento più efficace, rendendo superflua la conoscenza delle proprie origine. Questo rischia di accadere anche in tempi più recenti, come scrive Scego: “[...] *Ho fatto scuole italiane come i miei fratelli. Io a Roma e loro a Mogadiscio. [...] Io ero in una classe tutta bianca. Loro, in una tutta nera. Eravamo ignoranti. Di noi stessi, dei nostri desideri, dei nostri fiumi, delle nostre idee. Eravamo ignoranti anche di tutti gli altri. [...] A Roma nessuno parlava mai di Africa. Il dramma era che nemmeno a Mogadiscio (cioè nelle scuole, italiane?, frequentate dai suoi fratelli, nda) nessuno parlava mai di Africa. [...]*”³¹

Conclusioni

L'interazione tra migrazione ed identità, tenuto conto della problematicità di tale espressione, riguarda molteplici aspetti, tra cui figura l'ambito pedagogico e gli approcci educativi proposti a scuola. Nella prima parte, ho cercato di mostrare come al mutare delle mobilità

³⁰ Per una critica alla scuola in quanto spazio di riproduzione sociale, Pierre Bourdieu – Jean-Claude Passeron, *La reproduction. Éléments pour une théorie de l'enseignement*, Éditions de Minuit, Paris 1970.

³¹ Igiaba Scego, *La Storia Conta E Pesa*, in *Centro Come, Convivere nel tempo della pluralità, XI convegno dei centri interculturali*, Franco Angeli, Milano 2009, pp. 94-100.

sia mutato anche il senso delle pratiche interculturali. L'intercultura è passata da strumento di tutela linguistica ad approccio necessario da utilizzare in tutti contesti scolastici. I testi degli scrittori migranti sono stati proposti e presentati come strumenti interculturali, e la loro portata interculturale oltrepassa il solo dato linguistico. Nella seconda parte, mi sono allora soffermata su due testi in cui le autrici utilizzano come prospettiva narrante lo sguardo infantile, al fine di ricostruire e dare voce ad immaginari rimossi legati ad esperienze scolastiche di marginalizzazione. Questi testi ci sembrano così offrire una risposta alle sollecitazioni dell'interculturalità odierna.

Entrambe queste storie vengono raccontate partendo dal punto di vista di due bambine, prestando particolare attenzione ai loro vissuti ed alle loro prospettive esperienziali. Attraverso tali ricostruzioni, questi testi riconoscono – seppur retrospettivamente – un interlocutore altro, sia in chiave storico-sociologica che da un punto di vista letterario, ponendo sulla scena dei possibili sguardi, delle possibili voci narranti, nuovi attori, spesso lasciati fuori scena. Entrambi mettono in luce la condizione del meticciato vissuto nell'età infantile. Questa attenzione all'infanzia esprime efficacemente l'impatto che determinate scelte ideologiche posso avere sui meccanismi percettivi del sé.³² Tale impatto risulta maggiore nella fase della formazione di tale percezione. Esse pongono in evidenza la posizione dei bambini in balia delle scelte degli adulti, in un contesto di adulti che strutturano la formazione aderendo alle gerarchie cognitive previste dalle leggi razziali. Queste scrittrici si portano cantore di generazioni passate, attraverso la rappresentazione della scuola di ieri fatta spesso di pratiche severe e marginalizzanti, prestando attenzione a vissuti rimossi legati a queste pratiche. In questo modo, esse partecipano e contribuiscono alle istanze educative interculturali odierne.

Due secoli fa i maggiori intellettuali della cultura e della letteratura italiana hanno in parte utilizzato lo strumento letterario per costruire e diffondere l'idea di un'unità nazionale che meritava e doveva trovare corrispondenza in un'unità territoriale e politico-amministrativa. A quell'epoca una delle funzioni sociali della letteratura consisteva dunque nel farsi portavoce di una presunta volontà collettiva e generalizzata di veder finalmente concretizzata in uno stato unitario la nazione italiana. L'insegnamento di codesta letteratura ha in segui-

³² Frantz Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, Tropea, Milano 1996

to contribuito a formare l'idea di nazione naturale anche attraverso lo studio delle letterature nazionali. Oggi le letterature europee si compongono sempre più anche dei testi scritti da autori d'altrove in lingue europee³³ che trattano temi noti, ma da prospettive nuove, aggiungendo inediti punti di vista esperienziali alla storia collettivamente vissuta e cominciando a creare nuovi percorsi di costruzione identitaria, la cui memoria si arricchisce di tali storie. La scuola si rivela allora un luogo privilegiato in cui misurarsi con altre narrazioni,³⁴ che svelano altre culture a cui avvicinarsi e con cui interagire. Non perché le culture possano dialogare solamente in sede scolastica, ma piuttosto perché l'istituzione scolastica in quanto sede formativa, di cittadini e di coscienze oggi transnazionali, si scontra invece con la porosità degli stessi concetti che spesso nel tempo sono stati rigidamente impartiti, senza possibilità di replica, e che trovano oggi una rinnovata possibilità di rimessa in discussione.

³³ Interessante a questo proposito è il caso dei paesi scandinavi. Ingeborg Kongslin, *Migrant or multicultural literature in the Nordic Countries*, <http://www.eurozine.com/articles/2006-08-03-kongslin-en.html> (consultato il 26 ottobre 2011).

³⁴ Giuliana Gennai, *Lessico Interculturale*, op. cit.

Bibliografia

Annett, K.

Hidden from History. The Canadian Holocaust, Truth Commission into Genocide in Canada, Vancouver 2005.

Bourdieu, P. – Passeron J.-C.

La riproduzione. Per una teoria dei sistemi di insegnamento, Guaraldi, Rimini 2006 (titolo originale: *La reproduction. Éléments pour une théorie de l'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit 1970).

Circolare Ministeriale 8 settembre 1989, n. 301 relativa all'inserimento degli stranieri nella scuola dell'obbligo: promozione e coordinamento delle iniziative per l'esercizio del diritto allo studio.

Circolare Ministeriale 26 luglio 1990, n. 205 relativa alla scuola dell'obbligo e agli alunni stranieri. L'educazione interculturale.

Contarini, S., *Genere, narrazioni, migrazioni*, in Quaqurelli, Lucia, *Certi confini*, Morellini editore, Milano 2010, pp. 119 – 160.

Dal Lago, A.

Le non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale, Feltrinelli, Milano 1999.

Decreto Presidente Repubblica 10 settembre 1982, n. 722 in attuazione della direttiva (CEE) n. 77/486 relativa alla formazione scolastica dei lavoratori migranti.

Dell'Oro, E.

L'abbandono, Einaudi, Torino 1991.

Direttiva 77/486/CEE del Consiglio, del 25 luglio 1977, relativa alla formazione scolastica dei figli dei lavoratori migranti.

Drake, J. C., *Educator aids Somali Bantu refugees*, in *The Post and Courier*, 17 agosto 2004, p. 10, <http://news.google.com/newspapers?> (consultato il 27 ottobre 2011).

Fanon, F.

Peau noire, pasque blancs, Éditions du seuil, Paris 1971.

Les damnés de la terre, La Découverte, Paris 2002.

Fia, C., *Una riflessione sull'educazione interculturale*, in Fia, Cinzia (a cura di),

Albanesi, Kossovani e molti altri nella scuola di Monteroni d'Arbia, Edizioni Gorée, Iesa 2006, pp. 101 – 124.

Gennai, G.

Lessico Interculturale, EMI, Bologna 2005.

Gnisci, A.

Creolizzare l'Europa, Meltemi, Roma, 2005.

Khatibi, A.

Le roman mabrèbin, Maspéro, Pari 1969 (prima edizione); consultato nella seconda edizione pubblicata da SMER, Rabat, 1979.

Khouma, P.

Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano, a cura di Oreste Pivetta, Grazanti, Milano 1990.

Culture e interculture... nel tempo della paura, in CENTRO COME, *Convivere nel tempo della pluralità*, XI convegno dei centri interculturali, Franco Angeli, Milano 2009, p. 157 – 162.

Kongslien, I.

Migrant or multicultural literature in the Nordic Countries, <http://www.eurozine.com/articles/2006-08-03-kongslien-en.html> (consultato il 26 ottobre 2011).

Lombardi-Diop, C.

Madre della nazione: una donna italiana nell'Eritrea coloniale, in Bellucci, Stefano e Sante, Matteo (a cura di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, Fara Editore, Sant'arcangelo di Romagna 1999.

Macoggi, C.

Kkeywa. Storia di una bimba meticcica, Sensibili alle foglie, Cuneo 2011.

Mohamed Aden, K.

Fraintendimenti, Nottetempo, Roma 2010.

Mordenti, R.

L'altra critica, Meltemi, Roma 2007.

Pianavia Vivaldi, R.

Tre anni in Eritrea, Tipografia editrice L.F. Cogliati, Milano 1901.

Quaquarelli, L.

Certi confini, Morellini editore, Milano 2010.

Ramzanali Fazel, S.

Nuvole sull'equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia, Nerosubianco, Cuneo 2010.

Scego, I.

La nomade che amava Alfred Hitchcock, Sinnos, Roma 2003.

La storia conta e pesa, in Centro Come, *Convivere nel tempo della pluralità*, XI convegno dei centri interculturali, Franco Angeli, Milano 2009, pp. 94-100.

Stefani, G.

Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere, Ombre Corte, Verona 2002.

Tabet, P.

La pelle giusta, Einaudi, Torino 1997.

Taddeo, R.

Bambini e adolescenti nella letteratura italiana della migrazione, in *El-Ghibli*, anno 4, numero 18, dicembre 2007, http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_04_18-section_6-index_pos_4.html (consultato il 26 ottobre 2011).

Ziarati, H.

Salam, maman!, Einaudi, Torino 2006.

Giovanna Tomasello

LA FIGURA DI MACHIAVELLI E L'UNITÀ D'ITALIA

Il 2011, centocinquantésimo anniversario dell'unità d'Italia ha, com'è noto, sollecitato la revisione della nostra storia risorgimentale, ci sono state molte manifestazioni e l'evento ha di nuovo rivelato la complessità della questione e ha rimesso sul tappeto l'annosa polemica della divisione tra nord e sud e alcuni elementi ideologici che sono sfociati nel nostro nazionalismo.

Certamente il momento storico in cui l'Italia si è trovata a dover celebrare questo evento non era tra i più propizi: un ventennio di politica tesa a sollecitare la rimozione del nostro passato culturale e della cultura in generale non poteva dare spazio alla complessa situazione intellettuale etica e politica che aveva determinato il nostro Risorgimento.

Il ceto intellettuale italiano uscito dalle lotte risorgimentali, ma anche da una plurisecolare tradizione intellettuale, sarebbe stato fondamentalmente legato a una cultura umanistica, e questo, come spiega Asor Rosa nella sua *Storia d'Italia* “non genericamente bensì nel senso preciso che i concetti basilari del giudizio e del comportamento civile, non solo degli intellettuali in senso stretto, ma dell'opinione pubblica colta e semicolta, passavano attraverso il filtro di una visione della storia d'Italia come storia essenzialmente culturale, se non addirittura, per molti, solo letteraria”.¹ In questa direzione pesava ancora

¹ Alberto. Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, v. IV, *Dall'unità a oggi*, t.2, Einaudi, Torino 1975, p. 837.

l'influenza di due grandi modelli ideali, quelli di Mazzini e Gioberti, che su due visioni diverse dell'eredità culturale avevano fondato la legittimità delle rispettive proposte politico nazionali.

Non a caso proprio nel periodo unitario e postunitario fioriscono gli studi su Machiavelli. Il ricordo del glorioso e importante passato umanistico della nazione italiana doveva risistemare dettagliatamente la figura del segretario fiorentino inteso come precursore di una ideologia nazionale e unitaria.

Un impulso alla ripresa degli studi dello scrittore veniva già dalle celebrazioni del quarto centenario della sua nascita, che cadeva proprio nel 1869, alla vigilia della presa di Roma. Era stato costituito un comitato promotore del quale facevano parte personalità insigni come Terenzio Mamiani e Michele Amari che avevano il compito di assegnare un premio alla migliore opera su Machiavelli. Ne sarebbe risultato vincitore Oreste Tommasini. Ed è sintomatico che fra le norme del concorso fosse suggerito "come e quanto questo grande intelletto ha partecipato alla liberazione dell'Italia ed ai progredimenti della società europea in generale, infino ai nostri tempi". Questo aspetto in apparenza marginale, rivelava qualcosa di più profondo. Machiavelli veniva inteso non solo e massimamente come il precursore degli ideali risorgimentali ma anche, nello stesso tempo, riscattato da una lunga tradizione di confutazioni denigratorie che si era prolungata nel corso dei secoli.

Già Hegel, molto tempo prima, aveva posto le basi di una nuova definizione liquidando le precedenti interpretazioni più o meno pesantemente negative del *Principe*. Il grande filosofo tedesco, infatti, nelle pagine scritte tra il 1798 e il 1803 in uno dei suoi più fortunati scritti politici, *La costituzione della Germania*, analizzando la divisione nazionale dell'Italia e cercando di rintracciare i tentativi compiuti per istaurare l'unità, veniva a parlare di Machiavelli leggendo la sua opera in una nuova prospettiva che muoveva dalla tragica situazione storica italiana. Per Hegel non si poteva disgiungere l'opera di Machiavelli dalla realtà storica in cui era stata pensata e ideata, e ciò che secondo il filosofo stava veramente a cuore al segretario fiorentino in quel drammatico 1513 era l'innalzamento dell'Italia al livello delle grandi monarchie europee.

L'indagine di Hegel è quanto mai oggettiva: non solo egli vede le teorie machiavelliane nascere direttamente dalla storia e dalle sue esigenze, ma non le intende affatto come apportatrici di una mera politica di potenza, e le coglie invece come disperata ideologia di un'uni-

ta nazionale. La posizione di Hegel appare tanto più importante a confronto con le precedenti interpretazioni de *Il Principe* che muovevano dalla lettura dell'opera come se si trattasse, per usare le parole di Hegel, di "un compendio di principi politico morali" e quasi esclusivamente di ciò. In ogni caso, tolto dal suo contesto storico culturale, avulso dal problema della crisi italiana, dalle lotte condotte per la liquidazione della società feudale, dalla stessa svolta impressa dalle ragioni della storia alla cultura della tradizione umanistica, il trattato di Machiavelli finiva di essere travisato e, come appunto denunciava Hegel, inteso come una raccolta di norme politico morali "buona per tutti gli usi e adatta a tutte le situazioni, vale a dire a nessuna". Al contrario, proclamava il filosofo tedesco, "si deve giungere alla lettura del *Principe* avendo ben presenti i secoli di storia precedenti a Machiavelli e l'età a lui contemporanea". Solo allora, egli sosteneva, "non soltanto il libro sarà giustificato ma comparirà come una grandissima e vera concezione nata da una mente davvero politica che pensava nel modo più grande e più nobile".²

La lezione hegeliana fermentava, com'è noto, nell'età del nostro risorgimento. Gli anni dopo la presa di Roma registrarono fondamentali esegesi machiavelliane e un imponente lavoro biografico e filologico, da De Sanctis a Villari a Oriani, doveva promuovere un mito di Machiavelli che non sarebbe stato ininfluenza nei secoli successivi.

Il principale responsabile della costruzione del monumento ottocentesco a Machiavelli fu Francesco De Sanctis. I saggi del critico irpino sul segretario fiorentino si addensarono in un periodo centrale sia per le sue personali vicende politiche che per la costruzione dello stato unitario, anni in cui l'impegno etico civile e militanza nella critica letteraria si intrecciavano e si fondevano nella sua esperienza di lavoro.

Le pagine su Machiavelli e sul suo realismo nascevano dall'accettazione desanctisiana del materialismo inteso non positivisticamente ma come richiamo alla concretezza della realtà storica, ed è stato giustamente notato come il capitolo su Machiavelli occupi il posto centrale, sia in senso cronologico sia in senso ideale, dei due volumi della *Storia della letteratura italiana*, scritta tra il 1869 e il 1871, e dunque

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Costituzione della Germania*, traduzione italiana di C. Cesa, in G.W.F. Hegel, *Scritti politici*, Einaudi, Torino 1972, pp.101-108. Vedi Ugo Dotti, *Il "Principe" di Machiavelli e l'Italia di G. F. Hegel in Niccolò Machiavelli. Il Principe con uno scritto di G. W. F. Hegel*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2004, p.237.

nel momento stesso in cui la presa di Roma sanciva il compimento dell'unità politica d'Italia. C'è un passo in questo capitolo che merita di essere citato: "Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui quando crolla alcuna parte dell'antico edificio. E gloria a lui quando si fabbrica alcuna parte del nuovo. In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa e annunciano l'entrata degli italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva dell'unità d'Italia. Sia gloria a Machiavelli".

Mentre a Roma i cannoni aprono la breccia di Porta Pia e i bersaglieri vi irrompono De Sanctis a Firenze, capitale provvisoria d'Italia, redige il verbale della storia nel momento in cui questa sta dando svolgimento alla propria opera. E proprio da qui deriva il carattere "epico" del suo discorso, centrato sull'idea dell'identità di fondamento tra lo sviluppo della letteratura e la formazione della scienza politica della nazione. Posta su questa base, la storia di De Sanctis intende farsi valere come narrazione di un compimento di destino generale al quale si è arrivati attraverso la realizzazione di un disegno previsto da quella "storia ideale eterna" che in qualche misura Hegel aveva configurato come ipostasi dello spirito del mondo .

Sicuramente, la lezione hegeliana nei confronti di Machiavelli non si esauriva con De Sanctis. Anche Pasquale Villari nel 1877, nel periodo più maturo del positivismo italiano pubblicava i suoi due monumentali volumi *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*.³ Di formazione hegeliana e amico di De Sanctis di cui subì un influsso decisivo, Villari sembra recuperare da Hegel l'esigenza di giungere alla lettura dell'opera di Machiavelli avendo ben presenti i secoli di storia precedenti al segretario fiorentino e all'età a lui contemporanea. Lo studioso non disattenderà a questo compito, e anzi cercherà di arricchire il quadro storico con un'altrettanta poderosa monografia su Girolamo Savonarola.

Certo era maturo il momento per pubblicare quest'opera così corposa e soprattutto era proprio il periodo in cui viveva Villari a esigere una precisa e dettagliata risistemazione dell'opera del segretario fiorentino. L'età immediatamente postrisorgimentale, memore delle delusioni recenti ma ancora ricca di speranze costruttive e di ideali, richiedeva una giusta e precisa ricostruzione storica e Villari appare impegnato a soddisfare questa esigenza. Villari non era il solo ad

³ Pasquale Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, Ulrico Hoepli, Milano 1927.

adottare il metodo storico positivista puntiglioso e ordinato. Accanto a lui si trovava un gruppo di studiosi come Domenico Comparetti, Alessandro D'Ancona, Francesco D'Ovidio, Pio Rayna, seguaci di un metodo che richiedeva un'azione disciplinata diretta al conseguimento di risultati esatti, incontestabili, oggettivi. Ed è proprio sulla scrupolosità che Villari concentra il suo impegno trattando la vita, le opere di Machiavelli e il periodo in cui visse, con rigore e profonda erudizione. L'operazione del resto si rivelava in quel momento necessaria per stemperare le interpretazioni critiche negative che avevano tradizionalmente pesato sul *Principe*, l'opera più complessa più importante e più controversa dello scrittore, nel corso di polemiche aspre, durate nei secoli, e iniziate da quella vivissima della seconda metà del Cinquecento in cui il risorgere di una forte vita religiosa riportava sul tappeto la totale frattura tra l'esigenza politica e l'esigenza etica condotta dal pensiero di Machiavelli. Lo spunto vitale della polemica antimachiavelliana era il tentativo di riconciliare l'una e l'altra ricongiungendo la ragione di stato – termine ignoto a Machiavelli, ma che tanta importanza assumeva con l'opera del gesuita Giovanni Botero – con la ragione morale. Si trattava insomma, nel momento in cui Botero dava alle stampe nel 1589 la prima edizione del suo trattato, *La ragion di stato* appunto, di tranquillizzare gli animi di quanti intravedevano oscuri meccanismi di un potere che si pretendeva autoreferenziale e che non necessariamente si armonizzava con le esigenze dell'etica e della religione.

Il dibattito innescato da Botero sembrava muoversi in una prospettiva completamente diversa, anzi addirittura opposta a quella di Machiavelli, e concentrava l'attenzione sul problema dei rapporti fra religione e potere e sulla possibilità di accordo tra l'etica, in particolare quella religiosa, e la politica. Infatti mentre Machiavelli, permeato di cultura umanistica, aveva tramandato ai posteri un concetto alto di virtù, proprio dei condottieri che preludono il capitolo del Valentino – Mosè, Ciro, Romolo e Teseo, “che per propria virtù e non per fortuna sono diventati principi” – Botero, permeato della cultura controriformistica, proponeva un concetto di virtù fondato sull'ubbidienza dei canonici ecclesiastici.

Anche per Villari, del resto, il rapporto tra morale e politica costituiva il grande problema irrisolto di Machiavelli. Villari formulava giudizi fortemente positivi sul segretario fiorentino: “di indole non cattiva, amante della libertà e della patria, ossessionato dall'unità della nazione, allora impossibile per la sua degenerazione civile”, Machiavelli

era stato un profeta dell'unità e dell'indipendenza italiana, condannata allora a restare un'utopia. Per questo, realizzata l'unità della nazione, era ora venuto il momento in cui poteva essergli resa giustizia.

Ma il compito non era facile. È lo stesso Villari ad ammettere nella prefazione alla sua biografia che Machiavelli, sommerso da una letteratura imponente che precipita dal passato sulla saggistica del tempo presente, appare come "una sfinge" di cui "niuno poteva comprendere l'enigma". E ciò proprio per la lacerazione che divide la critica nel corso dei secoli, tra la morte del segretario fiorentino e il periodo risorgimentale: "chi lo dipingeva come un mostro di perfidia" e "chi lo diceva animato dal più puro e nobile patriottismo". "Secondo alcuni", continua Villari, "i suoi scritti davano iniqui consigli per rendere sicura la tirannide, secondo altri *Il Principe* era una satira sanguinosa dei despotti, fatta per affilare i pugnali contro di essi ed istigare i popoli alla ribellione. A coloro che esaltavano il merito letterario e scientifico delle sue opere, rispondevano altri affermando che erano un ammasso di dottrine erronee e pericolose, capaci solo di corrompere e di mandare a rovina qualunque società stolta abbastanza per accettarle. E così il nome stesso di Machiavelli divenne nel linguaggio popolare un'ingiuria".⁴

Villari in questa breve frase racchiude la critica su Machiavelli, da Traiano Boccalini a Federico II di Prussia, cercando di mettere in luce come la figura del segretario fiorentino già amata da Foscolo e Alfieri che lo sentivano come maestro di libertà, non fosse stata ancora studiata approfonditamente nei suoi rapporti con l'umanesimo, nella sua sapiente lettura dei classici, nei suoi ancora oscuri anni giovanili, nel suo scegliere per le sue opere la lingua volgare come atto politico.

Ed è proprio questa la lacuna che deve essere colmata per svelare il volto della sfinge. Villari si impegna quindi ad approfondire lo studio della società in cui Machiavelli visse, a ricostruire il periodo in cui compiva nella biblioteca paterna i suoi studi giovanili conducendo quella sapiente lettura dei classici che avrebbe poi dimostrato nei *Discorsi* e soprattutto nel *Principe* e gli avrebbe dato modo di proporre suggerimenti per rendere più forte la sua debole e amata Firenze. "I materiali storici di recente pubblicati e quelli che solo ora sono accessibili", continua Villari (e qui si riferisce alle carte che dopo la morte del segretario fiorentino andarono alla famiglia Ricci, poi alla biblioteca

⁴ Ivi, vol. I, p. 3.

palatina di Firenze dove per molto tempo vennero assai gelosamente custodite e sono ora alla Nazionale), “a tutti rendono oggi più agevole il risolvere parecchi di quei dubbi che prima sembravano presentare difficoltà insormontabili [...] Anche i rapidi progressi fatti ai nostri giorni dalle scienze sociali, debbono rendere assai più agevole determinare il carattere intrinseco ed il carattere storico di quello che molti chiamarono il machiavellismo”.⁵

Sulla scorta di questo nuovo patrimonio documentale e con l'aiuto degli strumenti offerti dalle scienze sociali, Villari inizia dunque a studiare le lettere d'ufficio scritte di propria mano da Machiavelli, indaga il periodo che precede la nomina a segretario della seconda cancelleria. “E dopo aver studiato il Machiavelli prima del Machiavelli”, cerca di avvicinarsi a lui “quando egli comincia personalmente a divenire visibile nella storia”.

“Uno dei documenti più importanti a conoscere la vita di Machiavelli”, spiega infatti Villari, “sono di certo le *Legazioni*, trovandosi in esse non soltanto la storia fedele delle sue ambascerie, ma anche i primi germi delle sue dottrine politiche”. E “sebbene tutto ciò fosse stato già iniziato da altri, specialmente dal Gervinus, queste continuarono sempre ad essere poco lette, perché in esse l'autore è necessariamente costretto a ripetere assai spesso le medesime cose, fermandosi di continuo sopra minuti particolari”.⁶

I procedimenti di lavoro adottati da Villari, nutriti dalla fiducia nel progresso tecnico e scientifico che esercitava una profonda influenza nel campo della filologia, della storiografia e della letteratura, rappresentavano la celebrazione del metodo storico, nella convinzione che il giudizio estetico e l'osservazione psicologica dovessero innanzi tutto poggiare sopra la più larga base possibile di fatti e di nozioni positive. Tuttavia la minuzia della raccolta dei dati e dello svolgimento dell'indagine, se da una parte poneva sicuramente una pietra miliare degli studi su Machiavelli, dall'altra sembrava poterne soffocare le stesse prospettive generali. E infatti non poteva mancare un'immediata risposta all'opera di Villari da parte del più assiduo e pervicace antipositivista: Alfredo Oriani.

I lavori di Oriani rimasero com'è noto nell'ombra, e per tutta la vita lo studioso dovette soffrire dell'ostinato silenzio che sembrava

⁵ Ivi, p. 6.

⁶ Ivi, p. 7.

accompagnare la sua attività. Il riconoscimento più esplicito doveva com'è noto essergli tributato dal fascismo: la sua opera omnia veniva pubblicata dopo la prima guerra mondiale, tra il 1923 e il 1933, in trenta volumi a cura di Mussolini. E i temi, le immagini, le argomentazioni di Oriani dovevano indubbiamente entrare nella costruzione del tessuto ideologico funzionale agli obiettivi del regime.

La sua posizione, tuttavia, era assai complessa. Asor Rosa, ha potuto individuare nell'opera di Oriani un significativo "crocicchio di atteggiamenti",⁷ Croce, già nel 1908, riconoscendo l'impronta hegeliana del suo pensiero, ascriveva a suo merito una tenace opposizione al positivismo, e lo rivalutava criticamente proprio perché "aveva ripercorso nella *Lotta politica in Italia*, pubblicato a sue spese nel 1890, la storia della nazione".⁸ E più tardi Gramsci doveva indicare Oriani come "il rappresentante più onesto e appassionato per la grandezza nazionale popolare italiana fra gli intellettuali della vecchia generazione".⁹

Il pervicace antipositivismo di Oriani, assimilato attraverso l'insegnamento di De Meis di cui era stato allievo a Bologna, orientava la sua ricerca in una direzione assai diversa da quella di Villari, che sotto l'influsso di De Sanctis aveva fiducia nella scienza, ma sosteneva anche che senza il contributo di un a forte vita morale pure la scienza poteva diventare un fattore dissolutivo. L'hegelismo di De Meis invece era del tutto particolare. Per quanto si fosse formato alla scuola di Bertrando Spaventa e di Francesco De Sanctis, De Meis polemizzava vivamente contro le teorie di Darwin e concepiva il corpo come strumento della libertà dello spirito: nel suo pensiero c'erano già in germe tutti gli elementi anti darwiniani e antipositivisti, e Oriani sotto l'influsso del suo insegnamento doveva assumere nei suoi scritti un atteggiamento antipositivista unito a una concezione della storia intesa hegelianamente come realizzazione di un macrodisegno.

La lettura di Machiavelli, che fa parte dell'ultimo capitolo di *Fino a Dogali* – il primo significativo libro politico pubblicato da Oriani nel 1889 – scandagliava sin dall'inizio la questione del "lavoro largo e minuto" di Villari, "encomiato", osservava Oriani, "dalla critica moderna". Machiavelli, continuava, "vi è seguito giorno per giorno, passo

⁷ Alberto Asor Rosa, op. cit., p. 1073.

⁸ Benedetto Croce, *Oriani postumo*, in *La letteratura della Nuova Italia*, VI, Laterza, Bari 1945.

⁹ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1952, p. 17.

per passo. La sua vita vi è esplorata con lo scandaglio, commentata con la finezza di un avvocato e qualche volta con la penetrazione di un romanziere; il disegno dei tempi nei quali passa ed opera è sicuro. Pare che tutto vi sia detto; un volume descrive l'ambiente nel quale Machiavelli sta per entrare, due altri quello che vi pensa e vi fa". Ma, concludeva lapidariamente, il risultato della lettura attenta dell'opera di Villari, "è stata quella di aver sempre vissuto con Machiavelli e di non averlo capito". Perché "l'opera di Villari ha tutti i pregi e i difetti della scuola positivista alla quale appartiene. La vita dell'uomo non può mai spiegare interamente la vita del pensatore e dell'artista come il quadro del tempo non rivela mai tutto il mistero dell'individuo".¹⁰

Poi Oriani, domandandosi che cosa egli stesso pensasse di Machiavelli, "questa sfinge intorno alla quale si affatica da tanto tempo il pensiero dei dotti e che mutata in simbolo sinistro esprime nei volghi quanto di più profondamente perfido e serenamente cinico possa essere la natura umana", si chiedeva "quanto c'è di vero nella parola machiavellismo per Machiavelli e se egli ha veramente meritato l'iscrizione ampollosamente semplice che in Santa Croce lo dice superiore ai due più grandi uomini dell'Italia Dante e Michelangelo". Certo "la sua azione nel mondo fu uguale alla loro", e Machiavelli "nacque nel secolo forse più ricco d'ingegni per Firenze dove i tempi erano grossi politicamente, la repubblica in continuo pericolo: la forma politica del Comune stava per tramontare in quella più larga e più alta degli stati nazionali". Ma l'Italia, ribadiva Oriani, "era l'unico paese in cui brillassero la civiltà e la ricchezza. Le glorie della penisola, la lingua l'arte il Papato, Michelangelo e Colombo e il progresso erano le ragioni della ideale unità della vita italiana." E tuttavia "la storia delle altre grandi nazioni aveva già raggiunto o stava per raggiungere l'unità politica e Machiavelli fu la coscienza italiana che nelle proprie contraddizioni meglio riflettè ed espresse le antitesi di tale posizione storica".¹¹

Proprio per questo Machiavelli non aveva in fondo compreso la sua età. Oriani metteva l'accento di quanto fascino il Valentino avesse esercitato sullo scrittore. "Un personaggio fra i molti conosciuti nella pratica del suo ufficio gli si era imposto tiranneggiandolo, eroe e genio di quella politica della quale Machiavelli credendo di essere il maestro ne diventò invece il letterato", e il fascino che esercitava fu tale "che

¹⁰ Alfredo Oriani, *Niccolò Machiavelli*, in *Fino a Dogali*, Laterza, Bari 1918, p. 146.

¹¹ Ivi, pp. 152-153

diede la propria forma agli incerti fantasmi che si agitavano nel suo ingegno del pittore della politica".¹² E poi Oriani imputava al segretario fiorentino una sordità per le questioni religiose e la grave incomprendimento per il rinnovamento spirituale che nel suo tempo si era svolta. Analizzando il rapporto machiavelliano sulla Germania intesa massimamente dalla critica risorgimentale come un capolavoro di analisi del governo tedesco e dell'imperatore Massimiliano, Oriani scrive che "la meraviglia davvero singolare di questo rapporto è l'oblio della rivoluzione religiosa e politica che agitava allora la Germania e Machiavelli non sembrava nemmeno sospettare che questa fosse in preda ad una delle più grandi rivoluzioni del mondo".¹³ Le sue osservazioni sulle costituzioni svizzere e tedesche non oltrepassano le forme militari e politiche apparenti. La questione religiosa di allora, che conteneva tutta l'odierna civiltà, gli sfugge quanto tutto il Cinquecento italiano. Questa noncuranza machiavelliana per una profonda riforma religiosa si era rivelata nel suo atteggiamento nei confronti di Savonarola. Oriani evidenzia che l'eroismo religioso del frate domenicano non era stato capito da Machiavelli, proprio nel momento in cui la poderosa monografia di Villari aveva riacceso l'attenzione sul frate domenicano quale guida morale della moderna Europa, che non poteva attingere a Machiavelli insensibile alla nobile missione del profeta dell'avvenire.

Così, davanti alle grandi questioni che la riflessione della letteratura dell'Italia postunitaria su Machiavelli aveva posto – il suo rapporto con la modernità, la sua collocazione all'interno di un processo di riforma intellettuale e civile che potesse essere un sostrato ideale per il presente – Oriani reagiva negativamente: al pensiero machiavelliano non si poteva attingere per configurare una proposta di rinnovamento politico ed etico che tesaurizzasse gli esiti, seppur incompiuti, dell'inserimento nazionale nella moderna civiltà europea. Lo scrittore fiorentino era confinato da Oriani nella sua irreligiosità, nella sua mancanza di ideali che lo rendevano l'archetipo di quella politica arida che rappresentava per lui un tradimento del Risorgimento. Di fronte al recente monumento celebrativo innalzato dalla critica post-risorgimentale, la corrosiva critica di Oriani alla condizione presente della politica nazionale, finiva con il procedere alla costruzione di un antimito della figura di Machiavelli.

¹² Ivi, p. 157.

¹³ Ivi, p. 163.

Federico Pellizzi

IDENTITÀ BREVI.
PER UNA LETTURA COGNITIVA
DEL RACCONTO ITALIANO

“Dell’abbondanza del cuore parla la lingua”.¹ Come è noto questo è pressappoco l’incipit del *Novellino*, l’opera che inaugura la storia effettiva del racconto breve in Italia e in Europa. Il *Libro di novelle e di bel parlar gentile*, il libro delle *Ciento novelle antike* presenta se stesso rivolgendosi ai lettori, a coloro che hanno “i cuori gentili e nobili”.

Ma che cosa intende l’estensore con “abbondanza del cuore”? Il riferimento diretto e ufficiale è chiaramente evangelico (Luca, VI, 45; e soprattutto Matteo, XII, 34: “ex abundantia enim cordis os loquitur”), ma è chiaro da quel che segue che sta avvenendo un’operazione straordinaria, intensificata da un “voi” di cui forse non si è evidenziata abbastanza la novità rivoluzionaria. Qui non si tratta di una particolare propensione creaturale – eppure astratta – all’amore, alla carità e alla bontà. Si tratta di individuare una certa categoria di persone che sono dotate di tale “abbondanza”: una ricchezza spirituale, ma anche di educazione, di cultura e di censo che dà l’accesso al testo. Selezione del lettore, autopromozione, promozione di valori, ma anche costruzione di un’identità. È un’identità fondata sulla parola, sul racconto che, “non dispiacendo a Lui”, cioè a Dio, può “rallegrire il corpo e sovvenire e sostentare”, fatto salvo che questa facoltà e questa capacità di parola devono essere rigorosamente esercitate “con più onestade e con più cortesia, che fare si puote”. Ecco quindi che “li nobili e gentili”

¹ *Il Novellino*, I.

sono d'esempio ai minori, a coloro che non sono dotati di tale abbondanza, e il libro svela anche il suo aspetto servile, di repertorio, ma presentandosi come "diligato stornamento", che fa memoria "d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori".

Tutta questa argomentazione, se si fa un'analisi dei tempi referenziali dell'estensore, è racchiusa tra le parentesi di un remoto passato, che si aprono con: "*Quando* lo nostro Signore Gesù Cristo *parlava* umanamente con noi", e si chiudono con: "facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare [...] secondo che, *per lo tempo passato*, hanno fatto già molti". Ma subito è evidente la funzione presente e futura di tale memoria, il suo ruolo, si potrebbe dire, militante: "[...] chi *avrà* cuore nobile ed intelligenza sottile – binomio già quasi boccacciano – si li potrà somigliare [imitare] *per lo tempo che verrà innanzi*, ed argomentare, e dire, e raccontare, in quelle parti dove *avranno* luogo [dove converrà impiegarli], a prode [a pro] ed a piacere di coloro, che non sanno e desiderano di sapere".²

In poche righe viene rievocata una tradizione, che è quella cortese, ma in funzione del riconoscimento di un nuovo ceto emergente, urbano, colto e dedito a educare il popolo e le nuove generazioni.

Come diceva già Marziano Guglielminetti, "la scala sociale [...] – abbozzata dall'introduzione del *Novellino* – fa dei «cuori gentili e nobili» i protagonisti destinatari di una delle operazioni di divulgazione della cultura che sappiamo essere in corso nell'Italia dei comuni, in specie nella Toscana".³

L'introduzione del *Novellino* funge quindi da cornice alla raccolta, ha una funzione contestualizzante, come la più corposa e successiva cornice del *Decameron*, pur non essendo altrettanto strutturante dal punto di vista compositivo e tematico. La cornice del *Novellino* è una cornice leggera, che pure trova le radici, fa proseliti e abbozza un piano futuro, individua il chi e il dove di una pratica collettiva che è il raccontare. La debolezza della cornice anzi rafforza la funzione di identificazione relativa, di costruzione di un'identità illocutiva – si potrebbe dire – che aspetta la risposta dei lettori. Più la cornice è forte e più aumenta l'autoreferenzialità, più è debole e più aumenta

² Ibidem, corsivi miei.

³ Marziano Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Milella, Lecce 1990, p. 22.

l'apertura, l'approssimazione al lettore. Si attuano forse, nei due modi di concepire la cornice, due modelli diversi di identità.

Anche Matteo Bandello trae vantaggio dalla debolezza della cornice. Si svincola dal modello decameroniano e fornisce ogni novella di una sua cornice autonoma: introduce ogni racconto con una lettera dedicatoria che contestualizza la vicenda narrata, il tempo del racconto, e le ragioni della dedica. Si potrebbe dire con una metafora che lascia liberi i cani: ogni novella vive di vita propria, si dispone ad essere catturata, accudita, tradotta, rigenerata, trasformata, plagiata. Si dispone cioè a quella che si può chiamare "intertestualità produttiva", che genera altri testi e trasposizioni in altre lingue, in altri generi, linguaggi e media. Pensiamo a Shakespeare, a Schiller, a Byron, a D'Annunzio, al cinema novecentesco. Uno sciame intertestuale *ex post* che bene o male si confronta sempre con un problema identitario, drammatizzandolo e universalizzandolo: ogni trasposizione per lo più conserva nomi e luoghi, e al tempo stesso conserva il carattere di esemplarità, ma può farlo proprio perché nella matrice bandelliana quei personaggi (Romeo, Giulietta, Ugo, Parisina, per nominarne solo alcuni)⁴ sono incarnati, storicizzati, vivono, amano e soffrono in una città reale, vivono dei contrasti che li determinano e ne decidono la collocazione nel loro tempo, in una società e in una collettività circoscritta. Ciò avviene con brevità, piccoli tratti, parole singole, espressioni parziali. È il racconto breve, non è il romanzo. Non ci sono descrizioni di ambienti e di ceti, spiegazioni, rappresentazioni e sovrastrutture, come vedremo solo alcuni secoli più tardi. Ci sono solo "identitemi", lasciatemi coniare questa pur orribile parola, per dire che non si tratta di parti, di sineddoche o metonimie, ma di indizi di identità, o, se volete, di proposte di identità.

In effetti la storia del racconto breve in Italia può essere intesa anche come la vicenda di una multipla ricerca di identità, sociale, municipale, regionale, peninsulare – e questo vale, lo sappiamo, un po' per tutta la letteratura italiana. È vero che ciò vale forse, almeno in parte, per tutte le letterature. Tuttavia mi sembra che valga con particolare intensità per il racconto breve e la novella in Italia. La storia di questi generi, negli alti e bassi della fortuna, è la storia del tentativo di identificazione e di riconoscimento di una collettività in

⁴ Si veda, sulle trasposizioni visive e drammaturgiche delle novelle di Bandello, Angela Guidotti, *Scrittura, gestualità, immagine. La novella e le sue trasformazioni visive*, ETS, Pisa 2007, pp. 19-58.

un tempo che *cambia*. Del resto “novella” significa questo: essa contempla un elemento di novità e l’aprirsi del racconto alla cronaca, ai fatti, al presente. Già Lukacs diceva che la novella fiorisce nelle fasi di transizione. Transizione a volte effettiva, a volte solo sperata, solo immaginata. Oggi effettivamente si assiste in Italia a un’esplosione di racconti, e ciò può essere l’indizio o l’auspicio di un cambiamento di grande portata. Ma proprio alla luce di questo dato non intendo ora procedere dal *Novellino* e dal *Bandello* fino ai nostri giorni, seguendo passo passo le piste del racconto italiano verso l’identità e la modernità nel corso dei secoli. Piuttosto vorrei fare un salto vertiginoso e arrivare al 2000.

Negli ultimi vent’anni si respira aria nuova nella letteratura italiana. Perfino Giulio Ferroni ne dà conto in un capitolo del suo piccolo pamphlet *Scritture a perdere*,⁵ che, nonostante il titolo, in parte guarda anche benevolmente al presente. Non c’è da entusiasinarsi oltre misura, ma tra battute d’arresto e strade ingannevoli, tra libri falsi e fabbricati a tavolino, e mode pigliatutto (il *noir*, il *thriller*, ecc.), qualcosa sembra muoversi. E proprio per quanto riguarda il racconto breve questi ultimi anni sono stati estremamente produttivi, anche in termini strettamente quantitativi ed editoriali. Si potrebbero citare decine e decine di titoli di raccolte di racconti uscite nell’ultimo decennio. Non solo gli esordienti, ma anche tutti gli autori più noti hanno pubblicato racconti, da Camilleri a Vassalli, da Cavazzoni a Tabucchi. Ma vorrei prendere in esame un fenomeno che si è particolarmente intensificato negli ultimi tempi: le raccolte di racconti di autori diversi intorno a un tema, a un’occasione, o raccolte pubblicate come espressione di circoli culturali di varia natura o di pratiche condivise.

Ne ho scelto un certo numero, dal 2003 al 2011. E riporto qualche titolo:

La camera 24, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2003 [Le Sage, Perec, Coover] (Barbara Becheroni, Lilit Boninsegni, Stefano Ferrari, Maurizio Lanteri, Coretta Lovi, Valerio Morucci, Filippo Nembrini, Giorgio Rossini, Guido Sgardoli, Carmine Tedeschi); *Gli intemperanti*, a cura di Giulia Bellone, Padova, Meridiano zero, 2003;

⁵ Giulio Ferroni, *Scritture a perdere*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 67-99.

- Notturni. Racconti italiani*, Trieste, Edizioni EL, 2003 (Lia Celi, Barbara Garlaschelli, Nicoletta Vallorani);
- Patrie impure. Italia, ritratto a più voci*, a cura di Benedetta Centovalli, Milano, Rizzoli, 2003;
- La notte dei blogger*, a cura di Loredana Lipperini, Torino, Einaudi, "Stile libero", 2004 (Roberto Moroni, Giulia Blasi, Chiara / Lo, Violetta Bellocchio, Personalità confusa, Margherita Ferrari, Eloisa Di Rocco / La Pizia, Livefast, Eridian, Gianluca Neri, Chiara Fumagalli / Arkangel, Roberta Jannuzzi, Simone c. Tolomelli / sasaki fujika, Ilenia Ferrari, Princess Proserpina, Zazie al binario 17, Emiliano "Colas" Colasanti);
- Malacarne. Scrittori allevano scrittori*, a cura di Teo Lorini e Michele Barbolini, Reggio Emilia, Aliberti Editore, 2004 (Paolo Nori, Giampiero Rigosi, Andrea Cotti, Emidio Clementi, Gianfranco Nerozzi e ventuno esordienti);
- La qualità dell'aria. Storie di questo tempo*, a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo, Roma, Minimum Fax, 2004;
- Bugie. Dieci racconti di narratori italiani*, a cura di Idolina Landolfi, Cava dei Tirreni, Avagliano editore, 2004 (Angelo Australi, Margherita Giacobino, Giuseppe O. Longo, Giovanni Nurcato, Giusi Quarenghi, Pietro Spirito, Simona Venuti, Nando Vitali, Domenico Vuoto, Sara Zanghi);
- Racconti metropolitani. Cronache, episodi, coinvolgimenti, storie di ordinaria vita urbana narrati da 70 nuovi autori*, Roma, Edup, 2004;
- Generazioni nove per due. Diciotto racconti scelti da Ermanno Cavazzoni, Mauro Covacich, Diego de Silva, Carlo Lucarelli, Antonio Pascale, Francesco Piccolo, Luca Ragagnin, Lidia Ravera, Tiziano Scarpa*, Salerno, L'ancora del Mediterraneo, 2005;
- Voi siete qui. Sedici esordi narrativi*, a cura di Marco Desiati, Roma, Minimum Fax, 2007;
- Questo terribile intricato mondo. Racconti politici*, Torino, Einaudi, 2008 (Walter Siti, Rosetta Loy, Ascanio Celestini, Alberto Asor Rosa, Stefano Bartezzaghi, Antonio Pascale, Paolo di Stefano, Sebastiano Vassalli, Eraldo Affinati, Michela Murgia, Diego de Silva, Marcello Fois);
- A occhi aperti*, Milano, Mondadori, 2008;
- I confini della realtà*, Milano, Mondadori, 2008;
- Ho visto cose...*, Milano, Rizzoli, 2008;
- La storia siamo noi. Racconti. Quattordici scrittori raccontano l'Italia dal 1848 a oggi*, a cura di Mattia Carratello, Vicenza, Neri Pozza, 2008 (Antonio Scurati, Giosué Calaciura, Antonio Franchini, Mario Desiati,

- Andrea Camilleri, Helena Janeczek, Sebastiano Vassalli, Laura Pariani, Sandra Petrigiani, Laura Pugno, Giancarlo Liviano D'Arcangelo, Nicola Lagioia, Leonardo Colombati, Giuseppe Genna);
- Articolo 1. Racconti sul lavoro*, Palermo, Sellerio, 2009 (Andrea Camilleri, Ugo Cornia, Laura Pariani, Ermanno Rea, Francesco Recami, Fabio Stassi);
- Lavoro da morire. Racconti di un'Italia sfruttata*, Torino, Einaudi, 2009 (Tullio Avoledo, Andrea Bajani, Matteo B. Bianchi, Carmen Covito, Giorgio Falco, Barbara Garlaschelli, Dacia Maraini, Michela Murgia, Giuliana Olivero, Antonio Pascale, Grazia Verasani);
- Padre*, Roma, Elliot, 2009 (Simona Baldanzi, Giordano Tedoldi, Sergio Nazzaro, Alessandra Amitrano, Michele Cocchi, Stefano Di Leo, Giovanni Martini);
- Italia underground*, a cura di Angelo Mastrandea, Roma, Sandro Teti, 2009 (Gianni Biondillo, Riccardo Brun, Mihai Mircea Butcovan, Ascanio Celestini, Ivan Della Mea, Marco Dotti, Duka, Valerio Evangelisti, Roberto Ferrucci, Ermanno Gallo, Lisa Ginzburg, Vincenzo Latronico, Giulio Laurenti, Stefano Liberti, Angelo Mastrandea, Giorgio Michelangeli, Manolo Morlacchi, Paolo Nori, Laura Oliva, Marco Philopat, Francesca Pilla, Tiziana Rinaldi Castro, Daniele Scaglione, Andrea Scarabelli, Igiaba Scego, Paola Watts);
- Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2009 (Maria Attanasio, Giosuè Calciura, Davide Camarrone, Santo Piazzese, Gaetano Savatteri, Lilia Zaouali);
- Racconti nella rete*®. *LuccAutori*®2009, a cura di Demetrio Brandi, Roma, Nottetempo, 2009;
- Sei fuori posto. Storie italiane*, Torino, Einaudi, 2010 (Roberto Saviano, Carlo Lucarelli, Valeria Parrella, Piero Colaprico, Wu Ming, Simona Vinci);
- Giudici*, Torino, Einaudi, 2011 (Andrea Camilleri, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli).

A queste vanno aggiunte le molte raccolte di racconti di immigrati che hanno usato l'italiano come loro lingua di adozione. Ne cito solo tre:

- La seconda pelle*, a cura di Roberta Sangiorgi, San Giovanni in Persiceto (BO), Ex&tra, 2004.
- Pecore nere*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi, Igiaba Scego, Laila Wadia);
- Italiani per vocazione*, a cura di Igiaba Scego, Fiesole (FI), Cadmo, 2005

Noto, come primo elemento, che in molti dei titoli di queste raccolte compare una specificazione: racconti italiani, storie italiane, racconti di un'Italia sfruttata, Italia underground, stranieri in Sicilia, ecc. Oppure ci sono altri tipi di specificazioni, generazionali (diverse sono le raccolte di autori noti che presentano autori più giovani), marginalizzanti o estranianti (gli intemperanti, gli underground) oppure legate ad attività, situazioni, condizioni o temi specifici che legano gli autori i personaggi o le storie raccontate (pubblicare in rete, l'emarginazione, il precariato, la diversità, il genere, la metropoli, la notte, il padre, i giudici, il lavoro). Certamente sono temi d'attualità, e non stupisce che compaiano. È chiaro che si tratta anche di operazioni editoriali, che puntano a rilanci di scuderia e sfruttano la relativa fortuna del genere e il richiamo dei temi che occupano l'immaginario collettivo. Ma non è questa una ragione per ignorarli singolarmente o trascurare il fenomeno in quanto tale. E le sorprese non mancano. Colpisce ad esempio il fatto che quando non si fa riferimento all'Italia, o all'essere stranieri in Italia, le caratterizzazioni fanno riferimento a situazioni quasi sempre metropolitane. Forse *I giudici*, tra le raccolte menzionate, e *Padre* sono più strapaesane o periferiche. Ma per lo più si tratta di declinazioni del cronotopo della città come luogo privilegiato delle storie, anche come luogo privilegiato di riappropriazione della parola: una parola cittadina, una parola, dunque, politica.

Quindi da una parte molti autori, curatori o editori sentono l'esigenza di esporre in primo piano, già al livello dell'enunciazione o al livello del paratesto, la caratterizzazione italiana dei racconti. E questo già ci porta direttamente al nostro tema. Dall'altra c'è un'ulteriore necessità di specificazione, di caratterizzazione di ambiti, situazioni che generano il racconto o ne sono oggetto. E ulteriori elementi fondamentali accomunano la maggioranza di queste raccolte. Oltre al primo, a cui ho già accennato, la centralità della vita cittadina, ve n'è un secondo, non meno importante: queste storie per lo più rifiutano, come le novelle antiche, lo statuto di fiction.⁶ E quando non lo rifiutano sono comunque zeppe di

⁶ E se a ciò si accompagna l'abbassamento dei registri tonali, il ricorso a una lingua colloquiale, dimessa, schietta e referenziale, tuttavia non viene meno l'intento estetico, e, come scriveva già Vittorio Spinazzola a proposito della letteratura degli anni Novanta, "resta ben percepibile la volontà di fare letteratura, cioè tenere ferma la distinzione tra discorso intonato a coerenza espressiva e discorso comune"; Vittorio Spinazzola, *Crollo dei miti e rilancio delle fantasie*, in *Tirature '98, Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, Il Saggiatore, Milano 1998, pp. 14-19, a p. 17.

riferimenti alla storia, alla politica e alla cronaca contemporanea. E c'è un terzo elemento, altrettanto significativo: le storie sono – come recita il sottotitolo della raccolta a cura di Nicola Lagioia e Christian Raimo, *La qualità dell'aria* – “storie di questo tempo”, storie del presente.

Devo però a questo punto fare una digressione metodologica. Sono chiari i legami di questi testi con il tema di cui ci stiamo occupando. Si coglie l'urgenza, da parte degli autori, degli editori, dei lettori ma forse della società nel suo complesso, di chiedersi che cosa sta succedendo intorno, di riconoscersi, di collocarsi, di ritrovare un piano collettivo di condivisione di una parola che diviene più schietta e più netta, che non riproduce il reale ma cerca piuttosto di dargli senso, forse di ricostruirlo. Ma come possiamo leggere questi testi che si discostano in realtà dal modello di testo letterario come lo abbiamo inteso in passato? E c'è ancora spazio per una valutazione del loro valore estetico? A mio parere ora più che mai. Ma in che modo?

Indugiare sulle origini della novella italiana non era casuale. Volevo mettere in rilievo dei tratti di lungo corso che sono radicati profondamente nella cultura di questo paese e che possiamo intendere meglio nelle loro declinazioni moderne e contemporanee se li consideriamo nella loro profondità storico-identitaria. Il cronotopo della città e il motivo della distinzione, della diversità, della maggior qualità, sono in qualche modo strutture profonde della nostra cultura. Anche se è facile trovarne anche la loro attualità globalizzata.

Faccio degli esempi. Abbiamo parlato di cronotopo cittadino. Ma non c'è forse quel venditore di fumo di Jeremy Rifkin che parla di *homo urbanus*?⁷

Cito da Rifkin: “L'urbanizzazione della vita, con le sue complesse infrastrutture e attività, ha portato – la svolta profonda, secondo lui, è intorno al 2007 – a una maggiore densità della popolazione, a un aumento della differenziazione e dell'individualizzazione, a un rafforzamento della consapevolezza di sé, a una maggiore esposizione alle diversità e all'estensione dei legami empatici”.⁸

È qui troviamo anche un altro motivo che avevamo individuato nelle novelle antiche. Quella “abbondanza del cuore” non è anche una

⁷ Jeremy Rifkin, *La civiltà dell'empatia. La corsa verso la coscienza globale nel mondo in crisi*, 2009, Mondadori, Milano 2010, p. 395.

⁸ Ivi, pp. 395-396.

predisposizione alle “relazioni empatiche”, che trovano il loro tessuto ideale in una civiltà urbana, estremamente densa, estremamente connessa? Rifkin parla di “civiltà dell’empatia”, e ha buon gioco nell’individuare nella contemporaneità globale anche un sovradimensionamento della sfera emotiva. Quindi bisogna stare attenti a non cadere nelle banalità. Forse ha più senso leggere quell’abbondanza del cuore secondo la nostra interpretazione, in senso identitario e distintivo. Ma anche qui vediamo accorrere un sociologo contemporaneo, Pierre Bourdieu, che ha fatto della “distinzione” uno dei tratti distintivi della storia della società e della cultura. Possiamo anche riflettere su questa convergenza. L’abbondanza del cuore è virtù, differenza, ma anche consapevolezza, autocoscienza, senso di fare parte di un gruppo che si mette in relazione ad altri gruppi. Un ceto intellettuale che si contrappone ad altri gruppi, ad esempio a un ceto politico e affaristico, o a un ceto finanziario, o industriale. Ma si ha l’impressione di tornare indietro agli anni Sessanta.

Credo invece che si debba tornare all’estetica, e rileggersi le pagine che Josif Brodskij ha scritto in occasione dell’assegnazione del premio Nobel: “Ogni realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell’uomo. Giacché l’estetica è la madre dell’etica”.⁹ È un’affermazione sorprendente, su cui tornerò tra breve. E ancora Brodskij: “Credo che a un potenziale padrone dei nostri destini si dovrebbe domandare, prima di ogni altra cosa, non già quali siano le sue idee in fatto di politica estera, bensì che cosa pensi di Stendhal, Dickens, Dostoevskij. Già per il fatto che il pane quotidiano della letteratura è proprio l’umana diversità e perversità, la letteratura si rivela un antidoto sicuro contro tutti i tentativi – già noti e ancora da inventare – di dare una soluzione totalitaria, di massa, ai problemi dell’esistenza umana”.¹⁰

Sono parole molto serie, non è una *bontade*.

E di quale estetica sta parlando Brodskij? Dell’estetica filosofica? No, il russo Brodskij parla di carne e di sensi. Concepisce l’estetica come la concepisce un altro russo, Michail Bachtin, a partire dalla sua base etimologica: l’estetica è la percezione concreta dell’altro.

Allora forse dobbiamo riflettere sui cronotopi e sui motivi di lungo corso, che possono servirci per leggere anche i racconti contem-

⁹ Josif Brodskij, *Un volto non comune. Discorso per il premio Nobel*, in Id., *Dall’esilio*, Adelphi, Milano 1988, p. 47.

¹⁰ Ivi, p. 52.

poranei. E qui chiarisco che cosa intendo per “lettura cognitiva”. Per cognitivo intendo un sapere incarnato.¹¹ Che cos’è il cronotopo della città? Un modo di conoscere, rappresentare e mettere alla prova un certo tipo di interazioni sociali. E che cos’è il motivo della distinzione identitaria? La base per qualsiasi relazione di senso. Si tratta di stabilire chi sia io – anche in via provvisoria – in relazione all’altro. Una pur esigua definizione identitaria è la condizione per cominciare a decifrare il mondo. Il cronotopo della città si pone nell’area cognitiva del “noi”, il motivo della distinzione si pone sull’asse cognitivo del rapporto io/altro. Quando la “distinzione” si urbanizza, allora rientra nel dominio del “noi”, del riconoscimento collettivo, nell’appartenenza a un gruppo. Vogliamo indagare che tipo di costruzione del noi e del rapporto io-altro c’è in un racconto? Saremo sulla buona strada per capire anche che tipo di identità si configura e si mette alla prova.

Il cronotopo non è un modello matematico, ma una creazione artistica. È un modo di collocare nel tempo, nello spazio e in una struttura assiologica (ossia entro una scala di valori, entro una cultura) dei soggetti interagenti. È un sapere incarnato, reso concreto e tangibile, e, soprattutto, sperimentale.

Il concetto di cronotopo è stato introdotto, come noto, da Bachtin. Il cronotopo è un costrutto simbolico concreto ad alto coefficiente cognitivo. Ecco perché il cronotopo può integrare, sul piano cognitivo ed epistemico la critica tematica. La critica tematica tende al repertorio, la critica cronotopica tende a ricostruire le strutture cognitive – spazio-temporali e assiologiche – di un testo. Quindi dicendo “cognitivo” non sto strizzando l’occhio alle ultime mode (il termine “neurocritica” mi fa rabbrivire, anche perché mi ricorda “neurodeliri”), ma mi sto riferendo a una tradizione di studi abbastanza ricca e consolidata, che passa per molti autori, i quali, partendo da punti di vista assai differenti, hanno dato contributi fondamentali per una comprensione delle strutture cognitive e antropologiche del narrare. Ne cito alcuni, anche se non c’è qui la possibilità di soffermarsi su di

¹¹ Se si considerano i concetti che la maggior parte dei teorici hanno indicato come caratterizzanti del racconto breve, a cominciare da Edgar Allan Poe (unità, brevità, singolarità d’effetto), ci si accorge che non sono caratteri formali esteriori, ma strutture cognitive.

Poe non è tanto qui un antesignano dell’estetica della ricezione, come pure è stato detto, ma un cognitivista *ante litteram*, perché mostra le condizioni di costruzione e riconoscibilità di un genere letterario come la *short story*.

essi: oltre al già citato Bachtin, Lucien Lévy-Bruhl, Jerome Bruner, Max Black, Paul Ricoeur, Harald Weinrich, Hans Blumenberg, Gregory Bateson, Teun Van Dijk; e per venire più a ridosso dei tempi nostri e del racconto breve, Paul Hernadi¹² e Susan Lohafer.¹³ Va aggiunto anche che questa tradizione deve molto al concetto di “forma simbolica” di Cassirer: ossia come ci siano configurazioni materiali che sono costrutti epistemici, come ci siano stili, generi, forme o artefatti modellizzanti che sono forme di costruzione e di comprensione del mondo. Detto questo, come doveroso quadro di riferimento, vorrei cercare di approfondire il problema della valutazione estetica e infine provare a entrare più direttamente in alcuni di questi racconti.

Dunque “The mind is inherently embodied”,¹⁴ quindi si tratta di un fatto innanzitutto estetico, e di un fatto che ha a che fare prima di tutto, cognitivamente, con la messa a fuoco concreta, incarnata, dell’identità e dell’alterità, nel “noi” e dell’“altro”. Ma che cosa è “bello” in tutto ciò? Che cosa ci provoca veramente emozioni, piacere estetico, riconoscimento, identificazione? È vero che l’identità può essere davvero inestetica e anestetica, può essere pericolosa e piatta, totalitaria, ottusa. Può ridursi a target (proprio quell’introduzione al *Novellino* già profila anche qualcosa di questo genere), o essere anche strategia di assicurazione, come suggerisce Alfonso Maria Iacono parlando di Gregory Bateson e della sua idea di “unità” tra mente e natura. Può essere anche molto peggio: separazione netta, isolamento assoluto, psicosi, oppure annullamento dei confini, annullamento della persona, confusione delle differenze, nella logica di quella che Primo Levi, ne *I sommersi e i salvati*, ha chiamato la “zona grigia”.¹⁵

Quindi che cos’è che ci preserva dall’assolutizzazione dell’identità o dalla perdita dell’identità? Dov’è il “bello” che ci tiene vivi?

¹² Paul Hernadi, *Why is Literature: A Coevolutionary Perspective on Imaginative World-making*, in *Poetics Today*, 2002, n 1, pp. 22-42.

¹³ Susan Lohafer, *A Cognitive Approach to Storyness*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Ch.E. May, Ohio University Press, Athens 1994, pp. 301-311.

¹⁴ George Lakoff e Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, New York 1999, p. 3.

¹⁵ “Il mondo in cui ci si sentiva precipitati era sì terribile, ma anche indecifrabile: non era conforme ad alcun modello, il nemico era intorno ma anche dentro, il «noi» perdeva i suoi confini, i contendenti non erano due, non si distingueva una frontiera ma molte e confuse, forse innumerevoli, una fra ciascuno e ciascuno”; Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, vol. II, Einaudi, Torino 1997, p. 1018.

Posso formulare delle ipotesi. Innanzitutto la costruzione del confine, così come lo intendevano, appunto, Bateson e Bachtin. Non c'è bellezza senza separatezza; ma al tempo stesso la membrana deve essere osmotica, reversibile, mobile altrimenti l'identità diventa assoluta e, quindi, brutta. Non c'è bellezza nell'identità se non c'è complessità. La rappresentazione dell'identità deve mantenere la complessità, la polisemia, l'inesauribilità del significante (una casa non può avere un significato, può solo essere abitata, generare senso). Non c'è bellezza nell'identità se non avviene uno shock creativo che provoca delle relazioni inusitate. Non c'è bellezza nell'identità se non vengono toccate le corde profonde, ossia se non si tocca una sfera pre-logica. Non c'è bellezza nell'identità se essa non si inserisce in una storia.

Ma vediamo un po' cosa dicono gli autori.

Per esserci bellezza deve esserci quella che Luigi Meneghello, in un libro di lezioni che sono anche racconti brevi, ha chiamato "interazione forte", facendo il verso, come lui dice, alla fisica delle particelle. Interazione tra quali elementi? Cito da Meneghello: "C'è di mezzo l'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua [...] e il dialetto [...]; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare [...] e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare".¹⁶

Meneghello rifletteva in questo frangente, in modo non convenzionale, su che cosa costituisca la qualità della scrittura, la bellezza, la pregnanza di un'opera. Ma a ben guardare parlava anche del rapporto profondo tra parola e identità, tra parola propria e parola altrui.

Consideriamo ora questi quattro senari a rime bacciate di Toti Scialoja:

*Il sogno segreto – dei corvi di Orvieto
È mettere a morte – i corvi di Orte*

Dov'è qui lo "shock creativo"? Sta proprio nel richiamo lampante ed estraniato di questo piccolo perfetto nonsense alla storia civile del nostro paese. Ed eccoci tornati all'identità, che è nostra e non nostra,

¹⁶ Luigi Meneghello, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, p. 14.

che è risibile e seria, che è accostata a qualcosa di inusitato e che tocca le nostre corde profonde, sensibili, *estetiche*, con quelle allitterazioni e con quel ritmo semplice e al tempo stesso potente. È la forza della lingua stessa che spesso affiora nei piccoli racconti non tanto nella sua valenza fonico-ritmica, ma nella sua esigenza ecologica di ritrovare la strada del rapporto con le cose. Una costante della maggior parte dei racconti inclusi in queste raccolte è proprio la necessità di ristabilire una lingua comune, pulita, viva, libera dalle incrostazioni: una lingua sensata.

Scrivono Gianrico Carofiglio, nel suo bel saggio *La manomissione delle parole*, che si sente forte l'“esigenza di trovare dei modi di dare senso alle parole: e, dunque, per cercare di dare senso alle cose, ai rapporti tra le persone, alla politica intesa come categoria nobile dell'agire collettivo”.¹⁷

Connessa a questa urgenza di rigenerare la lingua emerge soprattutto l'esigenza di raccontare. Edoardo Nesi, che è sostanzialmente, come anche lui ha affermato, uno scrittore di racconti, ha mostrato ripetutamente come quello shock creativo crei un rapporto strettissimo tra una comunità di persone e il racconto della loro storia, proprio perché in qualche modo non si sostituisce a quella storia, mantiene il rapporto in sospeso, denuncia i propri limiti. Penso a *L'età dell'oro*, ma anche all'ultimo *Storie della mia gente*. Un “cazzotto”, come lo ha definito Sandro Veronesi.

E Nesi però mostra come sia forte la necessità del racconto, per la costruzione del senso e del piacere estetico, perfino nell'ascolto della musica:

“[...] so cosa mi piace, nella musica. A una canzone, per esempio, chiedo che sia – o per lo meno che contenga – una narrazione. Cioè, vorrei che sia la musica sia il testo – mi accontento anche di uno solo dei due – *facessero qualcosa*, durante la canzone, che crescessero d'intensità, per esempio, o che salissero e poi scemassero. Che avessero uno sviluppo, insomma: un prima e un dopo, un inizio e una fine”.¹⁸

¹⁷ Gianrico Carofiglio, *La manomissione delle parole*, a cura di Margherita Losacco, Rizzoli, Milano 2010, p. 16. Altro saggio che esprime fortemente questa esigenza di disincrostare e rigenerare la lingua è quello di Giorgio Zagrebelsky, *Sulla lingua del tempo presente*, Einaudi, Torino 2010.

¹⁸ Edoardo Nesi, *Storie della mia gente*, Bompiani, Milano 2011, p. 89.

Vorrei tornare ora su una questione sollevata prima: i racconti per lo più raccontano il presente. Magari slittando su diversi piani temporali, ma tenendo il *focus* su “questo tempo”. Questo – va sottolineato – è un fatto che riguarda davvero massicciamente l’intera produzione letteraria italiana di questi ultimi anni, e non solo il racconto breve. In queste proporzioni è un fenomeno piuttosto recente, che data dagli anni Novanta, che sancisce una vera svolta nella letteratura. Di questo scarto nella percezione di che cosa significa scrivere, e nella percezione che la letteratura italiana ha del presente, di se stessa e dei propri autori, e della crescita di interesse esponenziale per la letteratura contemporanea dopo gli anni Novanta ci sono molte prove, ne ho parlato anche altrove,¹⁹ ma aggiungo qui qualche indizio che può rendere l’idea del cambio di marcia. Cito solo due esempi (se ne potrebbero citare molti altri). Negli anni Ottanta escono due libri interessanti: il meridiano a cura di Enzo Siciliano, *Racconti italiani del Novecento*, del 1983, in un volume; e i due volumi a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani *Narratori italiani del Novecento*, nel 1987. Si potrebbe pensare che siano dei bilanci di fine secolo. Invece il primo comprende autori nati tra De Roberto (1861) e De Benedetti (1937). Ripeto: 1937. Il secondo presenta schede – indubbiamente utilissime – di autori nati tra il 1890 e il 1941. Unica eccezione Andrea De Carlo, nato nel 1952, che si sarà sentito per lo meno imbarazzato. Solo pochi anni dopo (nel 2001) Siciliano cura la riedizione del meridiano, che esplose in tre volumi, e questa volta arriva fino al 1960 (Giulio Mozzi). Così, dopo diciassette anni, Siciliano è costretto a coprirne ventitre, ma soprattutto a triplicare lo spazio. E questo è un indizio abbastanza significativo dell’espansione della produzione e del cambio di attenzione agli autori contemporanei.

Sebastiano Vassalli, autore per me straordinario non solo per la qualità dei suoi libri, ma anche perché fa parte di questa svolta pur non essendo un “giovane narratore” (e ciò dimostra quindi che non si tratta di svolta generazionale ma di svolta epocale), non a caso pub-

¹⁹ Federico Pellizzi, *I barbari, la letteratura e i nuovi media (1994–2007)*, 2007, in *Cahiers d'études italiennes*, 2010, n. 11, pp. 195-213; precedentemente in *Bollettino '900*, 2007, n 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Pellizzi1.html>; Id., *Non siamo mai stati postmoderni. Corpo, comunità e morte nella narrativa italiana dopo gli anni Novanta*, Intervento al convegno “Flux et reflux de la postmodernité: du postmoderne à la modernité liquide”, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, 6-7 maggio 2010.

blica all'inizio del Duemila due raccolte di racconti: *La morte di Marx e altri racconti*, nel 2006; e *Dio il Diavolo e la Mosca nel grande caldo dei prossimi mille anni* nel 2008. Vassalli ha sempre scritto del presente, in tutti i suoi libri, anche se finge di non saperlo, ma nella nota finale della prima raccolta scrive:

“*Ciao Kafka* [uno dei racconti della raccolta] è stato scritto nell'estate del 2004. Improvvisamente mi ero reso conto che i grandi autori del secolo precedente: i Kafka i Joyce, i Musil, i Céline, i Gadda, pur continuando a dirci molte cose della condizione umana, avevano cessato di essere «moderni». Bisognava avventurarsi sul filo di un'altra modernità, ancora più indecifrabile e paurosa di quella che era stata affrontata dai classici del primo Novecento. Bisognava tentare, ancora una volta, di essere «assolutamente moderni»: a modo nostro, e non alla maniera dei nostri maggiori. [...]. *La morte di Marx e altri racconti* risale all'inverno 2004–2005. Dopo aver pensato per vent'anni (credo a ragione) che il presente non fosse raccontabile, ho voluto tornarci per vedere se era cambiato qualcosa”.²⁰

Questo di Vassalli è uno dei tanti esempi che potrebbero essere citati di percezione di una svolta molto netta in questo ultimo torno d'anni, e da parte di un autore non certo improvvisato.

Il racconto breve è uno dei generi che guidano indubbiamente questa svolta.

Resto convinto che l'intuizione di Guido Guglielmi, che il racconto breve sia già in tutto il Novecento una delle forme più importanti, e che le sue strutture narrative ispirino, influenzino e informino gli altri generi, romanzo compreso, sia fundamentalmente giusta.²¹ Anche Calvino lo confermava: “[...] direi che oggi la regola dello «scrivere breve» viene confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria”.²²

Indubbiamente però ora al racconto è affidato un ruolo di primo piano che forse non ha più avuto dal Trecento. Perché i suoi brevi

²⁰ Sebastiano Vassalli, *La morte di Marx e altri racconti*, Einaudi, Torino 2006, p. 187.

²¹ Guido Guglielmi, *Le forme del racconto*, 1988, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998; Id., *Un'idea di racconto*, 1992, in *Seminario sul racconto*, a cura di Luigi Rustichelli, Bordighera Editore, West Lafayette (USA) 1998, pp. 5-12 (leggibile anche in *Bollettino '900*, 2005, n 1-2, <http://www.boll900.it/2005-i/Guglielmi.html>).

²² Italo Calvino, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, pp. 116-117.

tratti riescono a catturare meglio un mondo che è pervaso di microfratture oltre che da macrofratture.

La rivelazione di una distanza dai padri, che abbiamo visto in Vassalli, è comune a molti autori di questi anni. Un riscontro metaforico di tale distacco culturale ed epocale, nelle raccolte summenzionate, lo troviamo in *Padre*, in cui gli autori si avventurano nel vuoto genitoriale tendendo, come recita la seconda di copertina, “una corda tra la memoria e la carne”. Anche se qui si tratta di padri biologici, è in primo piano il cambiamento del mondo. E questi padri o sono persi nella distanza e nell’assenza, come nei racconti di Tedoldi, Nazario, Amitrano, Di Leo, Martini, o sono l’emblema di una resistenza impossibile, affettuosamente condivisa (Baldanzi); oppure, come nel racconto di Cocchi, la distanza è rovesciata, e il piano-sequenza del personaggio paterno scopre a poco a poco la carneficina provocata dal figlio.

Ma forse la nuova ricchezza del racconto breve, la sua capacità di cogliere in breve spazio la complessità, spicca soprattutto nei casi di docufiction e autofiction. Se si legge ad esempio *Curry al pollo*, un racconto di Laila Wadia incluso nella raccolta *Pecore nere*, ci si accorge di un campo di forze stratificate, che in poche righe mostra tutte le tensioni d’esistenza a cui accennava Meneghello, tra le lingue, tra la serietà e l’ironia, l’urbano e il paesano, la storia civile e letteraria, e l’ambiente familiare:

“Comunque oggi, invece di chiedergli perché ha lasciato il suo villaggio incantevole dove i campi di grano cantavano nel vento e gli alberi di cocco danzavano nella pioggia, per questo schifo di città con le strade pavimentate e le case fatte di mattoni, solo per pulire i cessi della Pubblica Amministrazione, me ne starò zitta, buona buona. Non ribadirò il fatto che sono nata in Italia, che in Italia nessuno si sogna di far sposare una figlia a sedici anni, e non voglio sposarmi con un mungitore di vacca o con il campione degli arrampicatori di cocco di Mirapur. Mi sposerò solo con Marco, il mio bel ragazzo dagli occhi di zaffiro e i capelli di Brad Pitt. Non miagolerò che non voglio mettermi il vestito indiano come fa la mamma. (A Marco piace la minigonna). Che non voglio mettermi il puntino sulla fronte come fa la mamma. (Marco dice che ho una pelle vellutata come un camoscio). Che non voglio portare i sandali infradito (Marco adora i tacchi alti). Anche se quest’anno gli infradito vanno di moda, addosso a me non stanno bene come alle mie amiche. Quest’estate c’era un tale sfoggio di tuniche e panta-

loni indiani, borse di iuta con foto di Bollywood, foulard di chiffon ricamati con le perline – pareva che tutti volessero essere indiani. Io, però, no”.²³

Ecco che con molto garbo, nel resoconto di questa adolescente emergono, anche con buona dose di ironia e un abile uso della bivo-cità, che siamo abituati a ritrovare nel romanzo, tutte le tensioni di cui abbiamo parlato. E vi compaiono anche alcuni dei temi che sono emersi, la città, il rapporto con i padri.

Ma prendiamo per un attimo una delle raccolte già citate, apparentemente la meno letteraria, per fare un minimo di analisi cronotopica. *Racconti metropolitani* nasce da un concorso letterario,²⁴ ma ha un intento dichiaratamente limitato, non ambizioso (“cronache, episodi, coinvolgimenti, storie di ordinaria vita urbana” recita il sottotitolo). Va detto innanzitutto che le settanta storie brevissime di questa raccolta (di tre o quattro pagine l’una) compongono un’opera pluriautoriale, come molte altre analoghe. Stupisce che nonostante la pluralità di registri, stili e generi i racconti sembrino articolazioni di uno stesso mondo. Sono come capitoli di una narrazione plurale e istanti diversi di una narrazione soggettiva.

È la stessa impressione che si prova leggendo *Questo terribile intricato mondo* (Torino, Einaudi, 2008), scritto non certo da autori esordienti, dove dal surreale Celestini al cronachistico Asor Rosa, dall’emblematico Vassalli all’anaforica, identitaria e donna Murgia (“sarà una musica l’identità”),²⁵ si ha la certezza di trovarsi nella stessa storia, una storia nostra, una storia del “noi”.

I *Racconti metropolitani*, a differenza dei racconti dell’antologia Einaudi, sono uno sguardo dal basso, non c’è apparentemente un accesso a qualche tipo di metalinguaggio. Eppure, *nel complesso*, sono un’interrogazione esistenziale. Non si avverte una *semplificazione*, ogni

²³ *Pecore nere*, op. cit. pp. 44-45.

²⁴ Indetto dall’Università popolare di Roma, dalla Federazione italiana dell’educazione continua e dal quotidiano a diffusione gratuita *Metro* di Roma e Milano, 2004. Analoga iniziativa a Milano, con il patrocinio dell’Azienda Municipale dei trasporti, ha dato vita a partire dal 2002 all’iniziativa *Subway*, un concorso che produceva libretti con racconti brevissimi da leggersi tra una fermata e l’altra della metropolitana. Se ne vedano i resoconti di Francesca Sanzo, in *Bollettino '900*, 2002, n. 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/Sanzo.html>, e di Andrea Chiurato, in *Bollettino '900*, 2005, n. 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Chiurato.html>.

²⁵ *Questo terribile intricato mondo. Racconti politici*, op. cit., p. 206.

racconto è una domanda. Quali sono i cronotopi comuni di questi racconti? Possiamo provare ad articularli così.

I racconti sono gremiti di passaggi che riordinano assiologicamente i luoghi del paesaggio urbano e caratterizzano fortemente la percezione dell'altro e del noi. Si può dire che quasi tutti i racconti sono le narrazioni di un incontro, di un avere a che fare con l'altro negli spazi e nei tempi urbani della quotidianità. L'altro è marcato connotativamente, così come il protagonista, da tratti brevi, appena accennati. Spesso si passa da marche negative (cattivo odore, brutto aspetto, malattia, oscurità, freddo, pericolo, morte) a marche positive (attenzione, svelamento di particolari inusitati, accesso a una sfera condivisa da una collettività) che non risolvono la situazione in un lieto fine, ma permettono di vedere le cose da un altro punto di vista. La città non è uno sfondo, fa parte del crescendo connotativo. Ad esempio Anita, nel primo racconto si sporge prima da una parte del ponte, e vede l'acqua che si allontana, poi dall'altra parte, e vede l'acqua venire a sé.²⁶ Spesso i tragitti sono ambigui, implicano non solo uno spostamento spaziotemporale ma anche un arricchimento della percezione. Anche quando il tragitto è fiabesco come nel racconto di Alessandra Chiacchiarini, che narra di un orso scappato dallo zoo, e il percorso è banalmente da una periferia buia e disagiata alla casa illuminata, il protagonista trovandosi a faccia a faccia con l'orso viene preso "da una specie di curiosità insopprimibile, una sete di conoscenza istintiva" che lo obbliga a guardare negli occhi il mostro: "il bestione lo fissò senza aggressività, anzi i suoi occhi esprimevano una tristezza quasi palpabile, una fragilità assurda nel corpo gigantesco, abbassò le zampe unghiate lungo il corpo rassegnato, inerme".²⁷ E così molti personaggi che si incontrano subiscono una trasformazione. Così il violinista che vive nella metropolitana e incontra i fantasmi, gli abitanti del quartiere che trovano la prostituta morta, l'uomo che incontra il barbone inglese, l'uomo che si proietta in una realtà virtuale per ritrovare la fidanzata, la comunità degli ibernati, l'allegria compagnia dei giovani bene sulla spiaggia degli sbarchi, l'alienata che si prostituisce alla stazione e dà sempre un nome nuovo al cane, il giovane che guarda la partita in TV con la mente che vaga, declinando gerundi, tra tutte le alterità possibili, e molti altri. Tra cortili, portoni,

²⁶ *Racconti metropolitani*, op. cit. p. 20.

²⁷ Ivi, p. 80.

scaie, stazioni del metro, camere, strade e binari non avviene nulla di sorprendente: non sono racconti a chiave, non c'è *dimax* e accento sul finale. Semplicemente si articolano tutte le esperienze di alterità e di comunità di una città contemporanea, gli oggetti sono visti attraverso la vita che li ha abitati (o la morte, come le auto incidentate rimesse a nuovo che evocano il golem ordinario delle vite umane che si sono interrotte).²⁸ Sono corpi sensibili e pensanti che fanno esperienza (chi aveva detto che l'esperienza è tramontata?). Esperienza dell'estraneità, dell'incomprensione, del malessere, della paura, ma anche della gioia, dell'attenzione, dell'appartenenza ("Dopo che uno è morto dove va, dopo?" "Ah *noi* annamo tutti in Paradiso! E finalmente staremo in pace... se spera!" "Pure Anna la mora, pure?" "Vorrei vedé, poraccia!").²⁹ E soprattutto questi personaggi fanno esperienza dei fatti, su diverse scaie, reagiscono secondo il loro punto di vista concreto, stabiliscono assiologie contingenti e nondimeno rivelatorie di piccoli paradigmi della costruzione del mondo ("Bene è: Dio, i cani, chi paga, le carezze, il caldo, stare dritti con la schiena. Male è: il Diavolo, parlare troppo, quando piove, chi non paga, fissare le persone negli occhi. Devo ripassarmeli tutti i giorni, anche dieci volte al giorno, non me li posso scordare, altrimenti sono fatta, perduta, e chissà come finisco").³⁰

Una chiave per leggere non solo questa raccolta, ma anche le altre, è leggerle come opera unitaria, plurivoca. Solo così se ne coglie il senso rispetto alla storia e all'identità. Non solo per ritrovare radici (l'antico cronotopo cittadino, con tutte le sue trasformazioni), ma anche per gettare semi di futuro. Ad esempio su un punto che a me sta a cuore. In molti di questi racconti non c'è discontinuità tra la tecnologia e l'umanità. Le reti sono una prosecuzione del mondo, non una sostituzione, sono una dimensione aggiuntiva, che molti di questi personaggi incontrano con naturalezza. Non è qui che entra forse una storia possibile? Cioè un futuro possibile? In questi narratori le nuove tecnologie non sono né moderne né postmoderne, né postumane non sono né buone né cattive, non sono caratterizzate ideologicamente, sono semplicemente altri luoghi dove fare esperienza, e quindi, forse, storia.

²⁸ Ivi, pp. 55-57.

²⁹ Ivi, p. 27, corsivo mio.

³⁰ Ivi, p. 59.

Se è vero che i concetti che la maggior parte dei teorici hanno indicato come caratterizzanti del racconto breve, a cominciare da Edgar Allan Poe (unità, brevità, singolarità d'effetto), non sono caratteri formali esteriori, ma strutture cognitive, è vero anche che tali strutture sembrano particolarmente adatte a cercare di rappresentare e decifrare il nostro tempo. Non si tratta solo di tempi e modi della percezione, che da monomodale sta divenendo multimodale, ma di esplosione della complessità. Il mondo si è rivelato così complesso che è indescrivibile, se non in modo discreto, modulare, sintetico. Che cosa c'è di bello nella maggior parte di queste opere? Vi si coglie un fermento, una predisposizione autentica a cercare di interpretare ciò che succede nel mondo e nelle nostre menti. Non si tratta di *zapping*, non è registrazione di eventi, realismo passivo, restituzione rivomitata di ciò che ci offrono i media, ma nemmeno astrazione metonimica, perché si parla di corpi che si muovono nello spazio, la loro parzialità è contraddistinta dalla finitezza, dalla posizione – e quindi – ancora una volta – è cognitiva, nel senso che si intende qui. Nessuno di questi racconti gigioneggia, si compiace della scrittura, indugia nelle aree scontate dell'io. Si scopre che l'identità non è un fatto soggettivo, ma intersoggettivo e intercomunitario. E una lettura attenta lo conferma: si riattivano i cronotopi collettivi del noi e dell'altro, che ritornano a essere abitati. Ci sono tra queste opere capolavori, grandi rivelazioni? Chi può dirlo? C'è però un terreno fertile, e il terreno, nella storia della letteratura, così come nella storia tragica dell'*homo sapiens sapiens* è sempre stato fondamentale. Oggi rispetta maggiormente la complessità un percorso parziale che un tentativo di sguardo globale, un piano-sequenza piuttosto che una grande opera di montaggio. In fondo anche *Gomorra* è un insieme di racconti brevi. Non per nulla, perché oggi a conti fatti il racconto breve sembra uno dei costrutti più potenti per cogliere il nostro tempo e forse il tempo a venire, cercare di mantenere la complessità, visitare le pieghe sottili non rinunciando a vedere anche il vasto mondo, dove ci siamo effettivamente persi.

E chissà che, come si dice nel racconto di Giordano Meacci, *Più bella del reame*, incluso nella raccolta *La qualità dell'aria*, "Certe volte, quando meno te lo aspetti, ti ritrovi: magari cambiato d'accento".³¹

³¹ *Patrie impure*, op. cit., p. 214.

Simona Cigliana

PASOLINI: UNA RICERCA IDENTITARIA TRA MITO E MODERNITÀ

Io sono una forza del Passato.

Solo nella tradizione è il mio amore.

(P. P. Pasolini, *Poesie mondane*,
in *Poesia in forma di rosa*)

E invece tutto torna indietro.

La più grande attrazione di ognuno di noi

È verso il passato,

perché è l'unica cosa

che noi conosciamo e amiamo veramente.

Tanto che confondiamo con esso la vita.

(P. P. Pasolini, *Pilade*)

CENTAURO: *Solo chi è mitico è realistico*

e solo chi è realistico è mitico

(P. P. Pasolini, *Medea*)

Pensatore e uomo contraddittorio, insieme a Fortini forse ultimo intellettuale militante che l'Italia moderna possa vantare, Pasolini è, per sua stessa ammissione, un'anima antica. Non soltanto per quella sorta di sua nostalgia regressiva verso un'Italia e verso un'intera civiltà destinate a scomparire sotto gli urti della modernità. Per Pasolini il rapporto con il passato fu, infatti, soprattutto uno strumento di lettura del presente: proprio nel confronto con l'universo arcaico del mito e della tragedia, egli trasse materia di riflessione e di elaborazione identitaria per sé e per il mondo contemporaneo, nel decennio cruciale della sua biografia e della sua opera. Riprendendo un interesse che si era già manifestato in gioventù, con le traduzioni dall'Eneide e da Plauto, con la traduzione di Saffo in friulano, in un intenso decennio che coincide con la scoperta delle potenzialità espressive del cinema e

del teatro, Pasolini avviò un serrato confronto con l'universo del mito classico, muovendo dai temi e dalle problematiche che esso esprime per giungere a misurarsi con la concezione del mondo e dell'uomo che sostanziano il mito greco.

Le opere imperniate sul mito occupano tutto il decennio più fecondo del poeta di Casarsa: dal 1960, anno in cui compare la traduzione dell'*Orestide* di Eschilo, realizzata su commissione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni nel teatro di Siracusa, al 1970, anno in cui esce il film *Medea* (anche se prima di questa data si situano le traduzioni giovanili e, dopo, il progetto di una rilettura delle *Argonautiche* che avrebbe dovuto far parte del romanzo *Petrolio*, poi rimasto incompleto). Nel '66, in particolare, durante la convalescenza da una forma grave di ulcera, ispirato dai *Dialoghi* di Platone,¹ Pasolini compone la prima stesura di ben sei tragedie: *Calderòn*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile* (tre delle quali ampiamente debitrice alle fonti classiche), che saranno poi riviste e corrette tra il 1963 e il 1969 per la pubblicazione – ma la cui elaborazione si protrasse nel tempo sino all'ultimo anno di vita dello scrittore. Queste tragedie affrontano grandi temi: il legame tra vita e sogno (*Calderòn* e *Affabulazione*), il rapporto tra padri e figli (*Affabulazione* e *Porcile*), tra potere e sudditi (*Pilade*) e la stessa esperienza pasoliniana di poeta, di sacerdote dello stile, di intellettuale di fronte ai drammi della società.²

In questo periodo, tacciono poesia e narrativa, perché Pasolini sceglie di scrivere – e di scriversi – attraverso interposte persone, attraverso cioè personaggi che gli permetteranno nuovamente di comporre versi, in un momento in cui, per sua stessa ammissione, sentiva esaurita “la sua prima fase poetica”.³ Contemporaneamente, egli fissa le sue riflessioni sul genere drammatico nel *Manifesto per un nuovo teatro*,⁴ saggio in cui espone un progetto di riforma teatrale largamente debitore alle concezioni del dramma antico: il “nuovo teatro”

¹ Walter Siti e Silvia De Laude, *Note e notizie sui testi*, in P. P. Pasolini, *Teatro, Teatro*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2001, pp.1147 sgg. La retrodatazione è di Pasolini.

² Soprattutto in *Bestia da stile* e con particolare riferimento alla Primavera di Praga.

³ Lo ricorda Aurelio Roncaglia, nella Nota a *Porcile*, *Orgia*, *Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979; cfr. anche l'intervista concessa a Jean-Michel Gardair e pubblicata il 13 novembre 1971 sul *Corriere del Ticino*.

⁴ Pubblicato su *Nuovi Argomenti*, n. 9, gennaio-marzo 1968.

sarà essenzialmente un “teatro di parola”, in opposizione sia al teatro borghese della chiacchiera sia a quello puramente gestuale delle avanguardie —che ha soprattutto il torto di mancare di stile e di ricadere in una forma di accademica provocazione—; sarà un misto di “poesia letta ad alta voce”, e di “convenzione teatrale” ridotta al minimo⁵, in cui i versi si rinsanguinano di nuova vita nell’oralità, che fu all’origine della loro nascita, e la poesia ritrovi il suo primitivo senso di liturgia collettiva in un ambito rituale, sottratto all’abitudine di una fruizione passiva;⁶ sarà riservato infine a pochi *aristoi*, che dovranno farne poi partecipi i molti (“per intellettuali che saranno poi tramite per la classe operaia”).⁷

Solo un teatro siffatto, del tutto inattuale, concepito come celebrazione laica di un’assemblea civile convenuta a interrogarsi sui propri fondamenti ideologici e morali e plasmato sulle convenzioni di quello ateniese dell’età di Pericle, avrebbe potuto diventare veicolo di contenuti alti e tragici. Il teatro ricreato da Pasolini è dunque un teatro del *logos*, nel duplice senso di teatro della parola e di teatro della ragione: attraverso di esso, egli si propone di portare all’attenzione degli uomini di cultura quella trasformazione in corso nel mondo cui attribuisce, con profetico intuito, caratteri irreversibili e apocalittici — ma anche di scandagliare, ad argine e rimedio dei mali presenti e futuri, gli strati più arcaici della cultura occidentale, i livelli più profondi della psiche, le forme viscerali ed emotive della comunicazione non verbale, affabulandoli nella loro indomita forza di resistenza, nel loro strenuo persistere a dispetto di tutti i tentativi di razionalizzazione.

Nella stesura delle sue tragedie, Pasolini riprende sia numerose tematiche trattate dalla drammaturgia classica —il rapporto tra padri e figli (*Affabulazione* e *Porcile*), tra potere e sudditi (*Pilade*), la fatalità della passione, la bestialità che dorme nel profondo dell’uomo civilizzato— sia numerosi elementi formali e strutturali: la partizione, comprensiva di prologo e di epilogo; gli stasimi e gli episodi; le unità di tempo luogo e azione; l’andamento dialogico, fedele all’oscillazione dei registri linguistici come nella tragedia attica; e l’enfasi posta sulla

⁵ *Intervista al quotidiano milanese, Il giorno*, 1° dicembre 1968.

⁶ Ricordiamo che Pasolini stesso, già nel 68, assieme a pochi altri, ebbe modo di leggere personalmente le sue poesie in pubblico, anche a teatro.

⁷ *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit.

presenza scenica degli attori, che divengono testimoni e garanti della “verità” e “sostanzialità” di ciò che il dramma porta sulla scena, secondo una modalità che, nell’ottica di Pasolini, è capace di riscattare, con la creaturalità dei corpi, l’artificiosità della lingua e la convenzionalità della parola –che sono sue preoccupazioni costanti– ed è contemporaneamente in grado di mettere a nudo i legami profondi che collegano il presente storico con il passato mitico e ancestrale.

È però nel cinema che il regista di Casarsa scoprirà lo strumento più efficace per dare dimensione esemplare alle sue riflessioni sul mito: le potenzialità visionarie dello strumento cinematografico –che gli appare come una continuazione e un “perfezionamento” dello strumento letterario, come “la lingua scritta della realtà”⁸– contribuiranno a rafforzare l’evidenza della dimensione arcaica e “mitizzante” della sua espressività e gli consentiranno di ridurre drasticamente il ruolo del linguaggio per accentuare un singolare iconismo simbolico, che punta direttamente all’energia dell’immagine, alla forza epifanica delle cose e dei personaggi, alla poetica del silenzio sacrale, del gesto fatico e rituale.

I miti sui quali Pasolini lavorò, a più riprese e in diverse occasioni, corrispondono alle opere più celebri dei maggiori tragici greci: l’*Orestea* di Eschilo, che il poeta tradusse nel 1970, e alla quale si ispirò per *Pilade* (ideale continuazione della tragedia eschilea) e per il film-documentario *Appunti per un’Orestide africana*; l’*Edipo re* del ‘67 che riprende il testo di Sofocle e che, in certa misura, è anche alla base di *Affabulazione* e di *Porcile*; mentre *Medea* è liberamente ricalcato sulla tragedia di Euripide. Sugli assi tematici di questi autori, che lo attraggono in forza di un interesse umano e personale, Pasolini innesta questioni più moderne, rileggendoli attraverso il filtro della psicanalisi e dell’antropologia e rielaborandoli alla luce della propria sensibilità e delle proprie convinzioni politiche. Prima di realizzare i suoi film, inoltre, il regista si documenterà coscienziosamente sugli autori che compaiono in quegli anni nella serie viola delle edizioni Einaudi: gli storici delle religioni Mircea Eliade, Karol Kerényi (i suoi testi sulla mitologia e i suoi carteggi con Thomas Mann), gli antropologi Lévy-Bruhl e Malinowski – e anche il Lévi-Strauss di *Pensiero selvaggio*⁹ che legge con enorme interesse, insieme ai libri di Ernesto De Martino, che lo appassiona per l’attenzione alla vita delle classi subalterne.

⁸ Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1981, p. 229.

⁹ C. Lévi-Strauss, *Pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964 (tr. it. di Paolo Caruso).

Importanti sono i lunghi colloqui preparatori alle sceneggiature con Angelo Brelich, storico delle religioni e antropologo ungherese allora docente alla Sapienza di Roma.¹⁰

Diciamo subito che mentre le riappropriazioni novecentesche del mito – da Hofmannsthal a Cocteau, da Anouilh a Savinio, da Tennessee Williams a Testori, da Gide a O' Neill – sono molto libere, talvolta quasi pretestuose, e intervengono sul mito sia spostandone l'ambientazione per creare effetti di anacronismo, sia operando con le armi della parodia per creare effetti di allontanamento ironico, il rapporto che Pasolini instaura le fonti greche è sostanzialmente rispettoso, anche se ben lontano da ogni forma di idealizzazione estetica e mediato dalla lettura di Nietzsche e di Freud.¹¹ Il suo intento è infatti quello di operare sulla fabula mitologica e sulle sue dinamiche in funzione conoscitiva, utilizzandone le rivelazioni per un percorso di ricerca personale e traendone nel contempo materia per una riflessione antropologica e politica applicata alla contemporaneità, in un continuo trascorrere “dalla storia del corpo al corpo della Storia”,¹² nella sua particolare ottica sempre attenta a non separare le ragioni dello stile da quelle della realtà individuale e sociale. Ciò che Pasolini opera, è una costante contaminazione di piani diversi: dalle motivazioni personali ai moventi della storia, dalle ragioni storiche alle pulsioni che percorrono la sua scandalosa biografia di uomo e di scrittore.

Nonostante collochi le sue rivisitazioni in una dimensione anteriore alla classicità, Pasolini, conformemente al suo genio anticonformista e polemico, ci restituisce inoltre, della Grecia, un'immagine primitiva, barbarica, antiletteraria: depurata, come quella di Eric Dodds,¹³ da ogni incrostazione idealistica e winckelmaniana, domi-

¹⁰ Secondo la testimonianza di B. Zannini Quirini, in *Medea: l'eroe greco, il personaggio euripideo, la creazione pasoliniana*, in *Lezioni su Pasolini*, a c. di T. De Mauro e F. Ferri, Edizioni Sestante, Ripatrasone (AP) 1997, p. 374. Ma ne fanno fede anche svariati documenti conservati presso il Fondo P. P. Pasolini.

¹¹ Scrisse Pasolini che la lettura di Freud fu “atto fondamentale della mia cultura e della mia vita” (in *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, *Il Giorno*, 6-11-1963, poi in P. P. Pasolini, *Il portico della morte*, a.c. di C. Segre, Associazione Fondo P. P. Pasolini, Roma 1988).

¹² Così N. Borsellino, in *Su Affabulazione e il Teatro di Parola*, in *Lezioni su Pasolini*, op. cit., p. 119.

¹³ Dodds, E. R., *I Greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1959.

nata dalle pulsioni irrazionali e dai demoni della passione, in cui egli immagina di ritrovare quello stato aurorale e innocente della coscienza, quello stato d'essere potenziale, "prima della storia", che intravede nel suo Friuli contadino e che è alla base della sua idealizzazione dei "ragazzi di vita" delle borgate romane. Lo dirà poi apertamente: "La parola «barbarico» – lo confesso – è la parola al mondo che amo di più [...]. È semplicemente l'espressione di un rifiuto, dell'angoscia davanti all'autentica decadenza generata dal binomio Ragione-Pragma, divinità bifronte della borghesia".¹⁴ La sua ricostruzione si situa, dal punto di vista filologico, in pieno paradosso, poiché presso i Greci, era considerato "barbaro" tutto ciò che greco non era, ma riesce a fornire una visione persuasiva e potente del mito e della società in seno alla quale esso potrebbe essere stato concepito: una società colta nel suo trapasso epocale: da agglomerato governato dalle forze del sacro, del sogno e dell'eros – immune dalle "malattie" del progresso e della civiltà –, a organismo civile, rispondente a norme codificate e cogenti.

Questa visione dell'antico, si colloca, dunque, nel cuore stesso del conflitto vissuto in prima persona dal Pasolini storico, dilaniato dallo scandalo del "contraddirsi", conteso tra le ragioni illuminate della razionalità e quelle, oscure, delle "buie viscere",¹⁵ attratto dalle dimensioni ultrarazionali, dalle tematiche del religioso e del sacro. È una opposizione bipolare, oppositiva, che, sia pure in modo non sistematico, agisce in tutta l'opera e in tutto il pensiero di Pasolini e in cui il mito di Edipo (che Pasolini, lo ricordiamo, affronta anche in due testi teatrali, *Affabulazione* e *Porcile*) gioca un ruolo molto importante, sia a fini identitari che gnoseologici e politici – anche a prescindere da troppo facili inferenze biografiche legate all'omosessualità (punto sul quale l'autore stesso tornò a più riprese, nelle interviste di quegli anni, per escludere troppo facili parallelismi). Da una parte, la sfera razionale e normativa del mondo civilizzato, oppressivo e urbanizzato: il detestato mondo "paterno", borghese, capitalistico, giudicante e punitivo, il Dio autoritario e severo di Mosè e delle gerarchie ecclesiastiche; dall'altra, il mondo amato della madre (verso la quale il trasporto amoroso ha, in questo film, come in *Mamma Roma* o nel

¹⁴ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a c. di J. Duflot, Roma 1993², p. 120.

¹⁵ Cfr. *Le ceneri di Gramsci*, IV, in *Le ceneri di Gramsci*; ora in *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, 2 voll.; I, p. 820.

Vangelo secondo Matteo, un peso considerevole), cui si lega tutta la sfera emotiva, prerazionale, prelinguistica, corporea: il mondo degli oppressi, del Friuli, del Terzo Mondo, del Cristo offeso, dei ragazzi di periferia, dell'eros potente e trasgressivo e del suo stesso Edipo.

Del resto, Pasolini stesso dichiarò che con *Edipo re* aveva in mente di presentare una sorta di autobiografia completamente metaforica e quindi mitizzata. Di questo rapporto ambiguo tra biografia e mito, è indicativo è il capovolgimento, di chiaro significato biografico, che egli opera per l'*Edipo re* rispetto alla fonte greca. La tragedia di Sofocle inizia infatti *in medias res*, nel momento in cui Edipo, già divenuto re e sposo di Giocasta, si impegna, di fronte al popolo e a Creonte, a scoprire e punire l'autore dell'assassino di Laio: l'intreccio risulta così impostato come un'indagine indiziaria su fatti precedenti, tanto che la tragedia sofoclea è stata spesso considerata un nobile prototipo del "genere" giallo o poliziesco. Tutto il Novecento, nelle sue numerose interpretazioni di Edipo, ha mostrato una particolare predilezione per questa struttura, ravvisando con Freud,¹⁶ nel procedimento a ritroso, un antecedente della terapia psicanalitica. Pasolini rimonta invece la vicenda secondo la linearità cronologica di una biografia, dalla nascita alla morte, con l'intento di enfatizzare i momenti del parricidio e dell'incesto. In questo modo, però, il primo colpevole appare Laio, che si macchia delle colpe di non obbedire all'oracolo, di generare e di ordinare l'uccisione del neonato; colpe aggravate dall'invidia e dalla rivalità nei confronti del figlio, a loro volta ben espresse dall'espediente metafilmico di un cartello che rivela, nel prologo, i pensieri aggressivi del padre ("Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo, ricacciarmi nel nulla e rubarmi tutto quello che ho").

Al "complesso di Laio", dinamica psichica che diverrà oggetto di studi specifici solo a partire dal 1975 – e che Pasolini invece riconosce, riconoscendosi pure in essa¹⁷ – il poeta fa risalire un'alta percentuale di responsabilità nel conflittuale rapporto tra le generazioni, rapporto

¹⁶ S. Freud, *Vorlesungen zur Einföhrung in die Psychoanalyse*. (tr. it.: *Introduzione allo studio della psicanalisi*, in *Opere*, Boringhieri, Torino 1976-80, 12 voll.; vol. VIII).

¹⁷ Pasolini svilupperà particolarmente il tema del "complesso di Laio" in *Affabulazione*: "Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti caccerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. La prima cosa che ti ruberà è la tua sposa, la tua dolce sposa che credi tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già lo sai, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di sua madre, questo qui ammazzerà suo padre".

che egli vede dipanarsi sotto l'ombra della morte, poiché sono i padri che scatenano le guerre in cui i giovani sono chiamati a combattere –mentre la pulsione parricida dei figli si esprime nella tensione rivoluzionaria,¹⁸ cosa di cui, appunto, gli sembrò di scorgere chiara conferma negli avvenimenti collegati alle rivolte studentesche di quegli anni, nel corso delle quali, come è noto, egli si schierò piuttosto dalla parte dei padri.

L'eroe che Sofocle dipinge come un intellettuale, incarnazione della volontà di sapere, (non era stato Edipo a risolvere l'enigma della Sfinge?) si trasforma inoltre in Pasolini in un personaggio dalla psicologia semplice, dominato dalla violenza di forze inconse, la cui sventura è legata alla tragicità della condizione umana, che da una parte lo condanna ad essere in balia del destino e dall'altra lo *obbliga* a superare uno stato di ignoranza che poi rimpiangerà amaramente. Pasolini, inoltre, sottolinea l'atrocità del mito che è contenuto nel mito: quello del destino, per opera del quale Edipo-Pasolini viene punito benché innocente, poiché condannato ad inverare una sorte assegnatagli prima che venisse al mondo: come attesta, nella sceneggiatura, anche il fatto che, dopo il responso nefasto della Pizia, incerto se tornare a Corinto o proseguire per Tebe, Edipo ottenga, dalla monetina che ha lanciato in aria per decidere, l'indicazione di andare a Tebe e non a Corinto; come testimonia, nel film, il fatto che l'eroe, ad ogni bivio, finisca sempre sul sentiero che porta a Tebe, benché, in preda alla disperazione (“Che farò della mia vita?”), scelga sempre a caso quale strada intraprendere. Lo stesso dramma del parricidio – e dell'inimicizia padre-figlio – appare fin dalla sceneggiatura come una necessità connaturata, come un rituale primigenio cui non ci si può sottrarre, legato all'appartenenza alle categorie astratte di padre e di figlio: incontratisi sulla strada per Tebe “il padre di Edipo e Edipo si guardano a lungo, ognuno aspettando di vedere cosa farà l'altro. Un profondo odio, irragionevole, sfigura subito i loro lineamenti: qualcosa di disumano e di isterico”.¹⁹

¹⁸ Lo nota, in *Affabulazione*, uno strano personaggio, la Negromante, chiamata a dipanare i fili del groviglio nel quale il Padre si trova irretito. Ella sottolinea anche che gli autori maggiori della psicanalisi poco si sono occupati dei padri, soprattutto per quel che riguarda i loro rapporti con i figli maschi, “con la pretesa che si tratti soltanto /di un rapporto di rivalsa o di rivalità”.

¹⁹ *Edipo re*, Garzanti, Milano, 1967; poi in P. P. Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Edipo re*, *Medea*, Garzanti, Milano 1991², p. 392.

L'Edipo di Pasolini è però dominato dal desiderio di non sapere, di non voler conoscere il proprio destino e di ignorare le proprie pulsioni; invano la sfinge lo ammonisce: "C'è un enigma dentro di te. L'abisso verso cui mi spingi è dentro di te. È inutile, è inutile".²⁰ Nel film, numerose inquadrature ce lo mostrano mentre si chiude gli occhi, quasi a negarsi la vista della verità, e mentre cammina in un panorama desertico, allucinato, metafora della cecità a cui lo porterà nel finale la propria volontaria ignoranza. Cecità che è altrettanto allusiva, in quanto, come già Sofocle lasciava intendere e come Pasolini sottolinea, conoscere non significa affatto comprendere: l'origine e il perché delle cose continuano a restare inaccessibili al nostro intendimento.

Ad ampliare il discorso, rapportandolo ad un piano gnoseologico e ontologico, provvede poi la cornice, ambientata negli anni del Fascismo. Il prologo, in particolare, anche se introdotto da un cartello con la scritta "Tebe", utilizza ampiamente immagini tratte dalle esperienze infantili dell'autore, girate con grandangolari deformanti che proiettano lo spettatore su un piano onirico. Proprio grazie a questo espediente decontestualizzante, Pasolini riesce a rappresentare il ritorno del rimosso, ovvero a descrivere il mito come deposito psichico primordiale di una psicologia moderna, come il sogno di un bambino che ha i suoi stessi ricordi e il suo stesso vissuto: in sostanza a mostrare se stesso come un rappresentante dell'intera umanità.

In tutto il film, le forze della predestinazione e del sesso – con tutte le sue implicazioni generazionali, con la sua incoercibile energia, con le sue ragioni oscure che pure entrano come dinamiche potenti nella storia, individuale e collettiva – si manifestano come entità irriducibili, che sfuggono alla volontà: pure manifestazione del mistero che assedia la vita umana, e *proprio per questo* attinenti alla sfera del religioso e del sacro, antagoniste della ragione e, perciò, all'origine di ogni tragedia. È opportuno del resto ricordare che il religioso e il sacro – dimensioni ultrarazionali, appartenenti ad un substrato psichico che sfugge al controllo della ragione – si rivelano spesso in Pasolini, in molti momenti della sua opera, nelle forme oltraggiose del sesso e della sfida ai tabù sessuali e familiari. Lui stesso ne confesserà le ragioni, in qualche modo dettate, anch'esse, "dal desiderio edipico

²⁰ Ibidem.

di violare i codici, di infrangere le distinzioni”.²¹ Egli definisce “la sua filosofia” come “un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà”.²²

Religioso in quanto si fonda in qualche modo, per analogia, su una sorta di immenso feticismo sessuale. Il mondo non sembra essere, per me, che un insieme di padri e di madri, verso cui ho un trasporto totale, fatto di rispetto venerante e di bisogno di violare tale rispetto venerante attraverso dissacrazioni anche violente e scandalose.²³

Con tale sfera di forze imperscrutabili e sacre, fluenti da un impulso libidico profondo, ha a che fare anche Medea, personaggio che, nella tradizione greca, appartiene interamente a quel mondo caotico, sovvertito, numinoso, che è all’origine del mito.

Che cosa spinse Pasolini a misurarsi con un personaggio tanto estraneo al sentire e all’esperienza contemporanei e, apparentemente, così lontano anche dai suoi “temi conduttori”?

Innanzitutto, io credo, ancora una volta, una proiezione di ordine intimo e personale. Medea ha impresse, nel fisico e nel temperamento, le stimmate di una eccezionalità fuori dalla norma e dal tempo, che sfugge alla logica ed al giudizio comuni. Pasolini vede in lei una campionessa della dismisura e dunque della sfida sociale. Riprendendo alcuni tratti della protagonista di Euripide (l’accenno alla *sophìa*, alla arcana sapienza; quello al “letto insaziato”), in forza della vocazione all’eccesso – eccesso passionale, intellettuale e, come vedremo, di autonomia rispetto al contesto – il regista fa della figlia di Eete una epitome della *diversità*, e *di conseguenza* una perseguitata. Al tempo stesso, egli ridisegna la *Medea ferox* della tragedia antica, codificata da Orazio,²⁴ vale a dire quella tipizzazione efferata che persino la versione “innocentista” della *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro conserva,²⁵ per descrivere la sua eroina come una donna incompresa, tradita, perseguitata e ingiustamente spogliata dei suoi diritti

²¹ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996, p. 5.

²² Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, op. cit., p. 229.

²³ Ibidem.

²⁴ Cfr. Hor., *Ars poetica* 123.

²⁵ Nella *Lunga notte di Medea* di Alvaro, la maga colchica uccide i figli per sottrarli al linciaggio. Ciò non toglie che la sua fama di efferatezza la segua sempre e in tutte le condizioni gli atti.

dal potere costituito. Trapiantata a Corinto dalla lontana e selvaggia Colchide,²⁶ sapiente e maga, dunque detentrica di conoscenze considerate antisociali e soprattutto guardate con sospetto in una donna; recalcitrante di fronte al sapere tutto pratico e utilitaristico dei Greci; ribelle infine alla norma che la esclude, in quanto concubina e non appartenente al *ghènos*, dal matrimonio e dal regno, Medea non può che essere sgradita: “Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo”,²⁷ le dice chiaramente Creonte. Umiliata e offesa, Medea cerca allora di ottenere il riconoscimento della sua forza e dignità perpetrando una atroce vendetta. Il mito classico diventa così, da questo punto di vista, una sorta di allegoria antropologica della relazione tra Occidente cittadino, scettico, pragmatico e utilitarista e Terzo Mondo credente, assolutista, irrazionale e anche fanatico, nonché, attraverso le ipocrite parole di Giasone (“Io, anche se forse senza molta fatica e magari, lo ammetto, non volendolo, ti ho dato, infine, molto di più di quello che ho ricevuto”)²⁸ una critica spietata della falsa coscienza colonialista. Sono concetti che Pasolini sviluppa anche negli *Appunti per un'Orestia-de africana*, anticipando con intuizione geniale tematiche oggi molto attuali, che appaiono di bruciante attualità in Europa: il conflitto tra culture, l'isolamento impotente cui la società “evoluta” costringe l'immigrato, le possibili reazioni violente degli emarginati.

Il rapporto che Pasolini instaura con il ciclo euripideo, sin dai tempi del *Pilade*, è tuttavia molto complesso, poiché egli ritiene che il significato complessivo delle tragedie legate a Oreste sia “solo, esclusivamente, politico”²⁹ e che i personaggi che vi compaiono siano degli “strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti [...] una ideologia”.³⁰ Poiché però una *Orestea* pasoliniana non fu mai realizzata, essendo il *Pilade* una immaginaria continuazione della trilogia eschilea e gli *Appunti per un'Orestia-de africana* solo l'abbozzo di un'opera mai portata a compimento, preferiamo non addentrarci in un'analisi ideologico-politica di queste opere pasoliniane, che implicherebbero

²⁶ Eur., *Medea* 214-24 e 252-58.

²⁷ *Visioni della Medea di Pier Paolo Pasolini* (trattamento) in *Vangelo secondo Matteo ecc.*, op. cit., p. 510-12.

²⁸ *Visioni della Medea*, op. cit., p. 557.

²⁹ P. P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in *L'Orestia-de di Eschilo nella traduzione di P. P. Pasolini*, Einaudi, Torino 1988, pp. 175-78; p.1 76.

³⁰ *Ibidem*, p. 176.

un discorso molto più ampio. Sottolineiamo soltanto, perché in linea con la traccia che ci siamo prefissi in questo studio, che, del ciclo eschileo, Pasolini colse soprattutto la prospettiva politico-utopistica: quella che avrebbe dovuto portare alla sintesi tra la cultura atavica – e matriarcale – del Fato e della colpa (espressa dalla figura di Oreste perseguitato dalle Erinni) e quella razionale – e maschile – della responsabilità individuale, della democrazia e della polis. Una sintesi sulla cui riuscita e sul cui valore euristico universale Pasolini stesso mostrerà di nutrire qualche dubbio ma che gli ispira la fondamentale convinzione che l'irrazionale debba essere considerato parte integrante della coscienza e del processo storico: convinzione sulla quale si fonda gran parte del suo lavoro sul mito, come egli stesso sottolinea sin dall'inizio delle sue frequentazioni classiche:

Tuttavia certi elementi del mondo antico, appena superato, non andranno del tutto repressi, ignorati: andranno, piuttosto, acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati. In altre parole: l'irrazionale, rappresentato dalle Erinni, non deve essere rimosso (ché poi sarebbe impossibile), ma semplicemente arginato e dominato dalla ragione, passione producente e fertile. Le Maledizioni si trasformeranno in benedizioni. L'incertezza esistenziale della società primitiva permane come categoria dell'angoscia esistenziale o della fantasia nella società evoluta.³¹

Ma Medea, per Pasolini, appartiene interamente all'antico: è soprattutto la rappresentante di un ordine diverso di esistenza e, potremmo dire, di "intelligenza delle cose". Il regista, integrando la vicenda ricostruita da Euripide con i suoi antefatti mitici, insiste nel mostrarcela in Colchide, prima dell'arrivo di Giasone, intenta a celebrare con fervore "rapito" e – scrive Pasolini –, "quasi fanatico",³² sanguinari riti propiziatori delle messi; poi preoccupata di consacrare i luoghi ove si accampa nel suo viaggio con Giasone e compagni verso la Grecia; e quindi spesso assorta in una sua silenziosa ed estatica contemplazione. È come se, attraverso di lei, l'universo ferino e numinoso delle origini continuasse ad esprimere le sue ragioni, misterioso, imperscrutabile, indifferente e crudele: proiettata su questo sfondo, l'uccisione dei due fanciulli da parte di Medea appare nel film un sacrificio più che un assassinio. Il personaggio di Medea, messo a confronto con l'ordinata

³¹ Ibidem, p. 177-78.

³² *Visioni della Medea*, op. cit., rispettivamente p. 483 e 484.

società dei corinzi,³³ riporta in evidenza quel contrasto tra razionalità “illuministica, laica e mondana”³⁴ e sacralità, religiosità primigenia, mistero degli istinti, che Pasolini aveva già affrontato nelle opere precedenti. La catastrofe finale, determinata dalla condotta sconsiderata di Giasone, viene descritta come conseguenza della sua perdita di contatto con il sacro e con le emozioni più profonde: perdita irreparabile, che, secondo Pasolini, è tipica e costitutiva del razionalismo efficientista delle società moderne – nonché foriera di nefaste conseguenze.

Dovremmo dunque concludere che, nell’insieme, la rivisitazione del mito antico condotta da Pasolini racconta la caduta del mito moderno del progresso e, anche, della speranza di un cambiamento, esprimendo la consapevolezza che solo la ricerca dell’irrazionale e del sacro sepolti nell’uomo lo possa sottrarre alla sua alienazione. D’altra parte, le convinzioni del poeta di Casarsa paiono rivelarsi in profonda sintonia con la concezione del mondo espressa dal mito greco, alla cui base vi è la contemplazione angosciata di un conflitto tra la libertà soggettiva individuale – che si fa responsabilità etica per l’intellettuale – e ananke, la necessità oggettiva, iscritta nelle forze nascoste dell’inconscio. Un conflitto che già i greci percepivano come inconciliabile e perciò stesso come tragico e che Pasolini vede ancora incombere sull’uomo moderno, alienato dalle sue radici antiche, diviso tra ragione illuministica e visioni, presentimenti, buie pulsioni viscerali di cui più non comprende la portata.

Altre due conclusioni ci sembra di poter ricavare da questo breve *excursus* sulla rivisitazione pasoliniana del mito antico, aventi l’una ricadute personali e l’altra pubbliche, ma entrambe utilizzate dal poeta per corroborare le proprie capacità di resistenza e di azione, in un momento in cui era fatto oggetto di feroci attacchi sul piano privato e su quello artistico. La prima – derivabile come morale complessiva dalla vicenda di Edipo e degli ultimi Atridi – è che nella pur vana lotta contro un fato che ci condanna ad essere colpevoli – innocentemente colpevoli, dovremmo dire –, si riafferma la nostra libertà di essere e di volere, libertà resa ancor più radicale nel momento in cui si accetti come facente parte di questo destino il peso della punizione (o della *colpa*, come sarebbe portato a dire chiunque, come Pasolini, fosse stato allevato da una cultura cattolica).

³³ Cfr. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971.

³⁴ Sono parole di Pasolini tratte da *Visioni della Medea*, op. cit., p. 487.

La seconda deriva dall'impulso a conoscere, che ci spinge ad interrogare senza sosta il reale e la nostra natura, per cercare di comprenderne il senso profondo: senso che la cultura razionalistica moderna, secondo Pasolini, percepisce e interroga come un enigma, traendone risposte relative e transitorie; senso nel quale la mentalità arcaica, sopravvivente nel fondo del nostro essere, ravvisa l'essenza irriducibile e tremenda del sacro e del mistero. Un mistero che appare ancora più sfuggente per un mondo privo di punti di riferimento, avviato ad una mutazione antropologica senza precedenti e di portata planetaria, intrappolato dalle proprie contraddizioni come quello odierno. Anche per questo il Pasolini critico dell'ideologia marxista, registrando il venir meno di ogni certezza, religiosa ma anche politica o rivoluzionaria, nel suo scritto *Fine dell'avanguardia*, commentando un'affermazione di Roland Barthes, osservava che "quella che potrebbe essere una nuova descrizione dell'impegno, del mandato dello scrittore" si compendia "in una stupenda epigrafe": "sospendere il senso".³⁵ Questo secondo Pasolini sarebbe oggi il compito più necessario e urgente affidato all'uomo di cultura: rifuggire da tetragone certezze precostituite e, come già si era espresso in un lontano scritto del 1957, "adattare il periscopio all'orizzonte".³⁶ Insomma: offrire ipotesi, formulare domande commisurate agli eventi che via via si affacciano alla Storia. Ma formularle *oltre* le parole, nude e radicali come esse albeggiano nella coscienza prelogica, con la consapevolezza di non poterle spesso nemmeno del tutto circoscrivere, perché il mistero può essere solo alluso per immagini o testimoniato con la propria vita e con il proprio corpo, prendendo atto che esso ci rimanda inesorabilmente, per la sua irriducibilità e inesprimibilità, al substrato tragico del mondo, dell'esistenza, del destino individuale e, forse, dello stesso magistero intellettuale.

³⁵ P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes, in *Nuovi Argomenti*, n.s. 3-4 (luglio-dicembre 1966), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999; I, pp. 1422-23.

³⁶ P. P. Pasolini, *La libertà stilistica*, in *Officina*, 9-10 giugno 1957.

Bibliografia

- AAVV., *Il mito greco dell'opera di Pasolini*, Forum Editrice Universitaria, Udine 2006.
- V.Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971.
- Dodds, E. R., *I Greci e l'irrazionale*, La nuova Italia, Firenze 1959.
- Domenach, J. M., *Le retour du tragique*, Editions du Seuil, Paris 1967
- Fusillo, M., *La Grecia secondo Pasolini*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996.
- G.Paduanò, *La situazione dell'eroe tragico*, Sansoni, Firenze 1974.
- Id., *Sulla diversità*. Introduzione a: Sofocle, *Tragedie e frammenti*, UTET, Torino 1982
- P. P. Pasolini, *Nota del traduttore*, in *L'Orestiade di Eschilo nella traduzione di P. P. Pasolini*, Einaudi, Torino 1988, pp. 175-78.
- Id., *Manifesto per un nuovo teatro*, in *Nuovi Argomenti*, n. 9, gennaio-marzo 1968.
- Id., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979.
- Id., *Il sogno del centauro*, a. c. di J. Dufloy, pref. di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1983.
- Id., *Il portico della morte*, a. c. di C. Segre, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1988.
- Id., *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Garzanti, Milano 1991², p. 392.
- Id., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Parma 1992.
- Id., *Il Vantone*, Garzanti, Milano 1994.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W.Siti e S.De Laude, 2 voll., Mondadori, Milano 1999.
- Id., *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Mondadori, Milano 2001.
- Id., *Teatro*, a c. di W.Siti e S.De Laude, Mondadori, Milano 2001.
- Id., *Tutte le poesie*, a c. di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003, 2 voll.
- C. Lévi-Strauss, *Pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964 (tr. it. di Paolo Caruso).
- Rank, O., *Il tema dell'incesto nella poesia e nella leggenda: fondamenti psicologici della creazione poetica*, SugarCo, Milano 1989.
- Steiner, G., *The Death of Tragedy* (1961); tr. it.: *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1991².

Eleonora Conti

RITI DEL CIBO E COSTRUZIONE
DELL'IDENTITÀ IN NATALIA GINZBURG,
PRIMO LEVI, ALDO ZARGANI

La cultura materiale può rappresentare un buon punto d'osservazione per illuminare una civiltà letteraria, e ciò vale anche per il cibo e la cucina, come afferma lo storico Massimo Montanari:

Esattamente come il linguaggio, la cucina contiene ed esprime la cultura di chi la pratica, è depositaria delle tradizioni e dell'identità di gruppo. Costituisce pertanto uno straordinario veicolo di autorappresentazione e di comunicazione: non solo è strumento di identità culturale, ma il primo modo, forse, per entrare in contatto con culture diverse, giacché mangiare il cibo altrui sembra più facile – anche se solo all'apparenza – che decodificarne la lingua. Più ancora della parola, il cibo si presta a mediare fra culture diverse, aprendo i sistemi di cucina a ogni sorta di invenzioni, incroci e contaminazioni.¹

Tali considerazioni si rivelano particolarmente vere per un paese come l'Italia, patria della buona tavola, e per un filone della letteratura italiana che coincide con il prodotto di una comunità numerosa e vitale, come quella degli scrittori ebrei italiani.

Il valore conoscitivo del cibo, presente in molte culture, antiche e moderne, è codificata presso gli ebrei da una sorta di precetto che invita a “conoscere prima con la bocca che col pensiero”, come attesta

¹ Massimo Montanari, *La cucina, luogo dell'identità e dello scambio, Introduzione a Id, (a cura di) Il mondo in cucina. Storia, identità, scambi*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. VII. Un grazie speciale per i suggerimenti e i consigli, nella redazione di questo saggio, a Natalie Dupré, Stefano Visani, Aldo Zargani.

la *Genesi*: “Mangia pure di qualsiasi albero del giardino; ma non mangiare dell’albero della conoscenza del bene e del male” (2, 16-17). Al primo ordine divino fece poi seguito anche la prima trasgressione, che fu di conseguenza un’infrazione alimentare (3, 6). Di questo valore conoscitivo e di testimonianza del cibo parlano i riti legati alle feste tradizionali, in primis il *Séder* di *Pesach*, la cena rituale che ricorda la Pasqua ebraica, ossia la fuga dalla schiavitù dell’Egitto.²

La tradizione rabbinica ci informa che era poi un’usanza ebraica cospargere di miele le forme delle lettere dell’alfabeto perché i bambini, assaggiandole e gustandole, memorizzassero con maggior facilità tali forme e si avvicinassero in modo “dolce” (in tutti i sensi) alla Legge. In particolare – come ricorda William Barclay – il primo giorno di scuola ai bambini veniva mostrata una lavagnetta con le lettere dell’alfabeto, due versetti della Scrittura (*Levitico* 1, 1; *Deuteronomio* 33,4) e la frase “La Torah sarà la mia chiamata”. Dopo la lettura da parte dell’insegnante, veniva chiesto loro di ripetere le frasi e infine la lavagna veniva cosparsa di miele che i bambini leccavano, in ricordo di Ezechiele che aveva mangiato il rolo della *Torah* e poi aveva commentato: “Io mangiai, e mi fu dolce in bocca, come del miele” (*Ezechiele*, 3, 3). Dopo questa cerimonia, ai bambini venivano offerti dei dolci che recavano versi tratti dalla *Torah* perché li mangiassero.³ In questa antica usanza era insita l’idea che l’educazione dovesse spingere a gustare la dolcezza delle verità divine. Altri passi delle Scritture insistono sulla dolcezza di miele delle parole divine (*Salmi*, 19, 10; 118, 103; *Proverbi*, 23, 13-14 a) e appare importante il collegamento etimologico che le Scritture stesse istituiscono fra la parola *chek* (palato, e give) e *chanok* (educazione).⁴

² Sandra Di Segni, in *L’ebraismo vien mangiando*, Giuntina, Firenze 1999, sottolinea come spesso le tradizioni religiose si siano conservate, di generazione in generazione, proprio grazie al tramandarsi di ricette di famiglia legate alle grandi feste religiose. Cfr. p. 12.

³ Cfr. William Barclay, *Education among the Jews*, in *Educational Ideals in the Ancient World*, Collins, London 1959, pp. 12-13. Anche Giulio Busi ricorda tale usanza legata al miele in *Simboli del pensiero ebraico* (Einaudi, Torino 1999) e indica le fonti di tale pratica alla p. VII, nota 1.

⁴ Mentre l’ebraico definisce le altre lingue “safà” (da “pè”, cioè “bocca”), come a dire che esse sono le lingue che abbiamo sulla bocca, le lingue della comunicazione, esso definisce se stesso “lashon ha kodesh” (la lingua del santo). La lingua è l’organo che sta dentro la bocca e l’ebraico si configura così come il linguaggio dell’interiorità. Del resto, la parola “senso, significato” si dice “tam”, che significa anche “gusto”:

Sembra dunque una chiave di lettura interessante quella che intende ricostruire l'identità degli scrittori ebrei italiani a partire dalla presenza, nella loro opera, del cibo tradizionale *kasber*.

Dare agli scrittori ebrei italiani un'etichetta definitoria univoca però non è semplice. Anche solo a un primo sguardo si resta stupiti dall'alto numero di presenze tra i maggiori nomi del nostro Novecento: da Primo Levi a Giorgio Bassani, da Alberto Moravia a Natalia Ginzburg, da Umberto Saba a Elsa Morante, da Carlo Levi ad Arturo Loria, per non contare il precursore di tutti costoro, Italo Svevo, il quale, pur non essendo "neanche del tutto sicuro che gli piacesse essere ebreo", si impose all'attenzione dei critici, segnando una sorta di spartiacque: infatti, come ricorda Henry Stuart Hugues nel suo *Prigionieri della speranza*, "da questo momento in avanti e per circa mezzo secolo, gli scrittori di origine ebraica si sarebbero imposti, in massa, sulla scena letteraria italiana".⁵

L'idea di indagare la costruzione dell'identità di alcuni di questi scrittori attraverso la presenza del cibo tradizionale nella loro opera è nata lavorando al volume *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*: nel capitolo dedicato a *Cucina ebraica e cibo kasber*⁶ ho cercato di servirmi della presenza del cibo come di una cartina di tornasole per definire l'identità degli scrittori ebrei italiani presi in esame. La presenza o assenza del cibo tradizionale, infatti, mi pareva molto eloquente per misurare il grado di integrazione degli intellettuali ebrei italiani nel nostro paese ma anche l'apporto che essi stessi hanno dato al costituirsi dell'identità italiana. Ciò che più mi ha colpito è stata la difficoltà, a una prima lettura, di rintracciare tale presenza, soprattutto nei maggiori autori italiani del Novecento. Cercherò dunque di offrirvi qualche spunto di riflessione, coerentemente con il tema di questo convegno che si occupa di "metticiati, relazioni, attraversamenti".

il significato di una parola sta nel gusto che ci lascia in bocca. Ringrazio Umberto Pavoncello per i preziosi suggerimenti linguistici.

⁵ Henry Stuart Hugues, *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 35.

⁶ Eleonora Conti, *Cucina ebraica e cibo kasber*, in Gian Mario Anselmi-Gino Ruozi (a cura di), *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, Carocci, Roma 2011, pp. 159-171.

1. Fra rigidi precetti e umorismo

L'insieme delle prescrizioni ebraiche sul cibo è detto *kasherut*. L'aggettivo *kasher* o *kosher*, che significa adatto, opportuno, indica quei cibi che si possono consumare appunto perché conformi alle regole. Il contrario di *kasher* è *taref*. Le regole della *Kasherut*, piuttosto rigide e complicate, sono stabilite dai rabbini, seguendo le indicazioni della *Torah*.

Nel suo recente *Il conto dell'ultima cena*, Moni Ovadia – bulgaro sefardita, autore in yiddish e italiano – sottolinea la vocazione vegetariana dell'ebraismo ed elenca i numerosi alimenti prescritti dall'Antico Testamento, a dimostrazione che l'uomo può vivere anche senza uccidere. Al contrario, gli animali compaiono spesso nella Bibbia con funzione salvifica e, mentre non esistono benedizioni da recitare per la carne e il pesce, ne esistono per il pane, i dolci, il vino, la frutta e la verdura. Così, se un ebreo vuol nutrirsi di carne e pesce, dovrà astenersi da precisi animali indicati nel *Pentateuco*.⁷ Inoltre, le regole della *kasherut* impongono che la macellazione avvenga secondo la tecnica dello *shechitah*, ossia la rescissione della trachea e dell'esofago dell'animale perché il sangue ne fuoriesca completamente. Le regole della *kasherut* riguardano poi anche la produzione di vino e formaggio ed uno dei divieti più severi riguarda il mescolare carne e latte, dovuto all'idea che il latte rappresenti il simbolo della vita che viene donata mentre la carne può essere mangiata solo dopo l'uccisione di un animale. Gli ebrei osservanti hanno due servizi di posate distinti, per la carne e per i formaggi, per evitare contaminazioni.

Ma se prevede regole tanto restrittive, la cultura ebraica possiede anche l'antidoto psicologico per alleggerirne il peso, l'umorismo, come dimostrano le divertenti storielle a cui ci ha abituato Moni Ovadia nei suoi spettacoli e libri. Anche i rabbini, infatti, sognano talora macchinose vie d'uscita alle restrizioni che essi stessi hanno imposto alla comunità:

Rabbi Landau ha sempre sofferto in segreto per non aver mai potuto mangiare carne di maiale. Così un giorno sale su un aereo e vola verso una remota isola tropicale.

⁷ Moni Ovadia (con Gianni Di Santo), *Il conto dell'ultima cena. Il cibo, lo spirito e l'umorismo ebraico*, Einaudi "Stile libero", Torino 2010. Cfr. in particolare il cap. *La vocazione vegetariana dell'ebraismo*, pp. 94-105. Il volume si apre con la descrizione dell'ultima cena di Cristo e con la spiegazione della sua complessa ritualità.

“Nessuno lo potrà mai qvi trovare”, pensa.

A sera, va a chiudersi nel miglior ristorante del luogo e ordina del maiale arrosto. Mentre aspetta che lo servano, sente una voce chiamarlo per nome: solleva gli occhi e vede venirgli incontro Moyshele, uno dei membri della sua sinagoga. Proprio in quel momento il cameriere poggia sul suo tavolo un vassoio con un intero maialino arrosto con una mela in bocca.

– Il suo maiale, signore.

Rabbi Landau è imbarazzatissimo.

– No lo è incredibile? – si rivolge a Moyshele. – Tu lo ordini una mela, e guarda qvi come ti lo portano!⁸

2. Il mosaico italiano: *prelibatezze kasher*

Tuttavia, come conclude Ariel Toaff nel suo *Mangiare alla giudia*,⁹ d'accordo con Jean-Louis Flandrin, la cucina ebraica italiana non si determina solo in negativo, sulla base dei suoi rigidi precetti religiosi, ma anche in positivo, con scelte legate al gusto, alla tradizione e alla cultura delle numerose comunità che si sono stanziate nella penisola, sia dall'antichità (gli ebrei italiani), sia in seguito alle numerose diaspore avvenute in età moderna (ebrei sefarditi dalla penisola iberica in seguito alla *Reconquista*, ashkenaziti dalla Germania e dall'Europa centro-orientale, levantini e nordafricani) che hanno caratterizzato la Penisola anche con i loro usi alimentari.

Al di là delle regole e dei precetti religiosi, la cucina *kasher* si è sposata dunque così bene con le peculiarità del territorio italiano che i ristoranti e le botteghe degli antichi ghetti delle principali città italiane offrono da sempre occasioni da veri *gourmets*, come non manca di ricordare Giorgio Bassani descrivendo le raffinate merende (*kasher* solo in parte) offerte nel giardino dei Finzi-Contini:

Era stracolmo, il vassoio: di panini imburrati all'acciuga, al salmone affumicato, al caviale, al fegato d'oca, al prosciutto di maiale; di piccoli *vol-au-vents* ripieni di battuto di pollo misto a besciamella; di minuscoli *buricchi* usciti di certo dal prestigioso negozietto *cascèr* che la signora Betsabea (Da Fano) conduceva da decenni in via Mazzini a delizia e gloria dell'intera cittadinanza. E non era finita.¹⁰

⁸ Moni Ovadia (con Gianni Di Santo), *Il conto dell'ultima cena*, op. cit., pp. 66-67.

⁹ Ariel Toaff, *Mangiare alla giudia*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 10. Il saggio è stato rieditato nel 2011.

¹⁰ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962), in Id., *Il romanzo di Ferrara*, vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 418.

Anche Primo Levi, nel racconto *Argon*, che apre *Il sistema periodico* (1975), in cui si sofferma sulle tradizioni alimentari ebraiche in uso nella sua famiglia e presso i suoi antenati, rievoca un episodio che ruota intorno ad una rinomata ricetta di salami d'oca:

Marchìn [...] si era innamorato di Susanna [...], depositaria di una secolare ricetta per la confezione dei salami d'oca: questi salami si fanno utilizzando come involucri il collo stesso del volatile [...]. Susanna lo rifiutò, e Marchìn si vendicò abominevolmente vendendo a un gòì la ricetta dei salami. È da pensare che questo gòì non ne abbia apprezzato il valore, dal momento che dopo la morte di Susanna (avvenuta in epoca storica) non è più stato possibile trovare in commercio salame d'oca degno del nome e della tradizione. Per questa spregevole ritorsione lo zio Marchìn perdette il diritto ad essere chiamato zio.¹¹

Nel 1931, poi, il poeta futurista Luciano Folgore fu addirittura invitato dal Touring Club a comporre una lirica da inserire in una guida gastronomica, che celebrasse i "carciofi alla giudia", punta di diamante della cucina ebraico-romanesca; eccone un passo:

A questo punto il piatto è bello a posto
pronto a dar molti punti al pollo arrosto,
al timballo, al budino, allo sformato,
ed ogni morto appetito
verrà rimesso a nuovo e invigorito
ché tale piatto è (chi lo nega ha torto)
roba da far risuscitare un morto.
Questi sono i carciofi alla giudia
dal torso snello e dal sapor gustoso
chiamati in romanesco sciccheria.¹²

Ma già Pellegrino Artusi, nel suo *La scienza in cucina e l'arte di mangiare bene* (1891) notava la raffinatezza delle scelte alimentari degli ebrei, per lungo tempo unici estimatori di verdure considerate povere dalla borghesia, come le melanzane (o petonciani, come venivano chiama-

¹¹ Primo Levi, *Argon*, in Id., *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino 1975, p. 16.

¹² Il testo, che appare in versione più o meno completa in vari siti on line, appartiene a un libro ormai introvabile, *Romani a tavola*, di cui non ho trovato ulteriori notizie. Per il testo completo della poesia, cfr. <http://recensione.blogspot.com/search?updated-min=2011-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&updated-max=2012-01-01T00%3A00%3A00%2B01%3A00&max-results=50> (consultato il 25 ottobre 2011).

te in Toscana) e di prelibati prodotti poco diffusi in Italia (come il couscous o l'oca, considerata l'equivalente del maiale – proibito agli ebrei –, per la sua carne nutriente e gustosa). Alcune regole *kasber* vi sono esplicitamente ricordate. Le sue osservazioni sugli usi alimentari ebraici costituiscono testimonianza importante del valore attribuito loro nell'ambito del canone della cucina italiana che proprio Artusi andava diffondendo col suo manuale. Eccone un esempio, a commento della ricetta numero 399:

Petonciani e finocchi, quarant'anni or sono, si vedevano appena sul mercato di Firenze; vi erano tenuti a vile come cibo da ebrei, i quali dimostrerebbero in questo, come in altre cose di maggior rilievo, che hanno sempre avuto buon naso più de' cristiani.¹³

È amaro però ricordare, come sottolinea Piero Camporesi nelle note al testo, che l'elogio al gusto ebraico in cucina venne espunto dalle edizioni successive del libro dell'Artusi, a partire dagli anni del regime fascista, e mai più reintegrato. L'entusiasmo di Folgore per i carciofi alla giudia sarebbe stato impensabile nel 1938, all'emanazione delle leggi razziali.

3. *Scrittori italiani ebrei del Novecento, fra elusione e testimonianza*

Ma veniamo alla presenza del cibo nelle pagine dei nostri scrittori.

Gli studiosi di letteratura italiana ebraica, per quanto riguarda il Novecento, distinguono due filoni narrativi: in effetti, dopo l'ondata di testi pubblicati subito dopo la guerra, al ritorno dai campi di sterminio, opera dei pochi sopravvissuti, che si propongono come vittime e testimoni, il filone che nasce dagli anni Ottanta e Novanta è opera di scrittori che spesso sono scampati alla deportazione e che si fanno portavoce dell'identità ebraica, una volta che hanno riconquistato stabilmente una collocazione nella società e hanno smesso di percepirsi solo come vittime, maturando una consapevolezza che

¹³ Pellegrino Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Introduzione e note di Piero Camporesi, Einaudi, Torino 1970, p. 363.

si sposa talora con le posizioni del sionismo.¹⁴ Ne consegue che anche al cibo tradizionale viene assegnato un ruolo diverso nelle opere degli uni e degli altri.

Nella produzione letteraria degli anni Cinquanta e Sessanta gli scrittori di origine ebraica, per lo più appartenenti alla ricca borghesia italiana, danno poco spazio alla costruzione dell'identità giudaica dei loro personaggi e sembrano piuttosto voler porre l'accento sull'italianità, come nota Henry Stuart Hugues nel suo *Prigionieri della speranza*. In Moravia non compaiono personaggi ebrei; compaiono in misura limitata in Carlo Levi – per esempio nel secondo romanzo *L'orologio* (1950), dove però hanno un ruolo secondario.¹⁵ Erano una presenza fantomatica già in Svevo, criticato per aver oscurato le proprie radici ebraiche da Giacomo Debenedetti nel saggio *Svevo e Schmitz*, del 1929. Le cose cambiano invece nei testi più recenti, in cui l'ebraismo è una componente identitaria ben evidenziata e in quanto manifestazione di tale identità, anche il cibo tradizionale acquista una certa rilevanza. Penso ai romanzi di Clara Sereni, di Elena Loewenthal, di Lia Levi, di Giacomina Limentani e ai due libri di memorie di Aldo Zargani, *Per violino solo* e *Certe promesse d'amore*.¹⁶

La tendenza comune degli scrittori della prima metà del Novecento a sentirsi prima di tutto italiani che ebrei fa sì che anche le loro usanze siano talora rispettate solo se strettamente necessario, ma più spesso trasgredite. Il ritratto del padre di Primo Levi, tracciato dallo scrittore nel primo racconto del *Sistema periodico*, *Argon*, si condensa intorno alla sua passione per il prosciutto, leccornia proibita e agognata:

Mio padre era l'Ingegné, dalle tasche sempre gonfie di libri, noto a tutti i salumai perché verificava con il regolo logaritmico la moltiplica del conto del prosciutto. Non che comprasse quest'ultimo a cuor leggero: piuttosto superstizioso che religioso, provava disagio nell'infrangere le regole della Kasherùt, ma il prosciutto gli piaceva talmente che, davanti alla tentazione delle vetrine,

¹⁴ Raniero Speelman, *Fuori dei Lager. L'"altra" memorialistica ebraica*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana, Civiltà italiana*, n. s. 5, 2009, pp. 297-310 (consultabile on line: http://www.infoaipei.org/attion/ascoli_vol_4.pdf).

¹⁵ Henry Stuart Hugues, *Prigionieri della speranza*, op. cit., p. 80.

¹⁶ Si vedano per esempio: Lia Levi, *Una bambina e basta*, e/o, Roma 1994; Giacomina Limentani, *Dentro la D*, Marietti, Genova 1992; Elena Loewenthal, *Conta le stelle, se puoi*, Einaudi, Torino 2008; Clara Sereni, *Casalinghitudine*, Einaudi, Torino 1987; Ead., *Il gioco dei regni*, Giunti, Firenze 1993; Aldo Zargani, *Per violino solo*, Il Mulino, Bologna 1995; Id., *Certe promesse d'amore*, Il Mulino, Bologna 1997.

cedeva ogni volta, sospirando, imprecando sotto voce, e guardandomi di sottocchi, come se temesse un mio giudizio o sperasse in una mia complicità.¹⁷

Lo scrittore contemporaneo Aldo Zargani, nel suo primo libro *Per violino solo* (1995), che racconta gli anni drammatici 1938–1945, coincidenti con la sua infanzia a Torino e in fuga tra Asti e le montagne circostanti, ricorda:

A Torino, gli ebrei [...] raramente, o comunque non tutti, rispettavano le prescrizioni alimentari ebraiche – a casa mia il prosciutto, permesso nei giorni feriali, non si mangiava di Sabato.¹⁸

Anche Bassani, ne *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962), mettendo in scena l'incontro-scontro fra un io narrante ebreo e piccolo borghese e una famiglia dell'altissima borghesia ferrarese, i Finzi-Contini, aveva talora fatto ricorso alla trasgressione alimentare per mostrare l'atteggiamento di superiore indifferenza di questi ultimi rispetto ai precetti religiosi dell'ebraismo ortodosso (come chiosa il padre del protagonista: sono "gente diversa...non sembrano neanche dei *judim*..."), elemento che rafforza la loro diversità, intesa come superiorità, rispetto ai loro concittadini, da cui vivono separati grazie ai muri del mitico giardino. L'atteggiamento di Micòl è esemplare in questo senso e il narratore la coglie mentre, "nelle pause di gioco, [...] addenta [...] qualche panino che sempre, non senza ostentazione di anticonformismo religioso, sceglieva tra quelli al prosciutto di maiale".¹⁹

Che la ragazza poi provveda con le sue mani a *sciachtare* il pollame in cucina, cioè a scannare polli secondo la tradizione *kasber*, affascina Giorgio non tanto per il suo valore tradizionale, quanto piuttosto per l'anticonformismo che comporta tale gesto, così lontano dall'altero comportamento della giovane. Allo stesso modo, nelle peregrinazioni serali di Giorgio e del Malnate, capita che i due ragazzi si spingano fino a Pontelagoscuro in una locanda celebre per l'anguilla fritta, cibo proibito agli ebrei.

Nel più recente *Certe promesse d'amore* (1997), secondo libro di memorie di Aldo Zargani (dedicato ad una importante storia d'amore

¹⁷ Primo Levi, *Argon*, op. cit., p. 20.

¹⁸ Aldo Zargani, *Per violino solo*, op. cit., p. 85.

¹⁹ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 419.

giovanile che lo mette a contatto con l'ambiente dell'ebraismo ortodosso triestino), il tema della trasgressione delle regole si associa alla trasgressione sessuale: i due protagonisti adolescenti hanno l'occasione di passare una notte insieme e la scarsa disponibilità di denaro li spinge per la cena a dividere un piatto di salame finocchiona (cibo proibito per lei, ebrea ortodossa). Ma le cose si risolvono a tutto vantaggio di una inaspettata iniziazione alimentare:

Il seguito, quando mangiammo, mi deluse non poco, perché alla prima fetta non solo dimenticò del tutto la sacralità del crimine scellerato ma dispense ogni rovello d'amore per soffermarsi a considerazioni entusiastiche sul sapore di quel cibo [...]. Non divenne mia, la sera della finocchiona, si convertì "ebrea secolare", ecco tutto, nel breve giro di un antipasto.²⁰

Molto diversa l'esperienza di una scrittrice come la contemporanea Edith Bruck, appartenente a una famiglia numerosa e molto povera, cresciuta in un villaggio ungherese e trasferitasi poi a Roma negli anni Cinquanta, dopo la deportazione ad Auschwitz. Benché autrice in lingua italiana, nel suo bagaglio culturale e familiare di ebrea dell'Europa orientale occupa un posto centrale la tradizione alimentare, di cui si fa custode la madre – morta ad Auschwitz –. I riti legati al cibo hanno una chiara valenza religiosa, che perdura anche se la fede non c'è: "Io non sono religiosa, ma lo è il mio palato, il mio stomaco alimentato fin da bambina con cibi kasher", commenta Laura, la protagonista del romanzo *L'amore offeso* (2002). Alla donna è necessario un lungo addomesticamento del proprio palato per poter apprezzare il prosciutto, omaggio dell'uomo italiano che ama e che glielo offre.²¹

4. Il romanzo familiare: Natalia Ginzburg e Aldo Zargani

Il genere del romanzo familiare permette di confermare quanto premesso sul diverso atteggiamento degli scrittori degli anni Cinquanta-Sessanta e dei più recenti. Risulta infatti significativo un confronto

²⁰ Aldo Zargani, *Certe promesse d'amore*, op. cit., p. 97.

²¹ Edith Bruck, *L'amore offeso*, Marsilio, Venezia 2002. Molti temi affrontati in questo romanzo tradiscono la propria radice autobiografica e sono già presenti in *Lettera alla madre*, Garzanti, Milano 1988.

fra le famiglie ebrae descritte in *Lessico familiare* (1963) da Natalia Ginzburg e in *Certe promesse d'amore* (1997) da Zargani.

Niente di meglio di un romanzo che contenga la storia di un'intera famiglia, per trovare solidamente rappresentate anche le abitudini alimentari di casa: invece, in *Lessico familiare*, gli accenni al cibo sono pochissimi e quasi nulla si trova di autenticamente *kasher*. Da una parte, ciò si spiega con le rigide abitudini delle famiglie degli anni Venti e Trenta, presso le quali pranzi e cene erano veramente ridotte all'osso, anche in presenza di ospiti: la scrittrice parla solo di minestrine Liebig e frittate. Dall'altra, questo quadro sembra affine alle testimonianze presenti nei testi dei maggiori scrittori ebrei italiani del Novecento, come Levi e Bassani, che dipingono una borghesia a tal punto integrata nella comunità locale, che può permettersi di trasgredire le regole della *kasherut* e ricordarsene solo in occasione delle grandi cerimonie religiose. Del resto, la vera religione in casa di Beppino Levi, padre di Natalia, è da una parte la politica e dall'altra la scienza. Nella descrizione dell'autrice predomina il desiderio di sottolineare il senso di appartenenza della propria famiglia all'*intelligenza* antifascista della Torino degli anni Venti-Quaranta.

La scrittrice, in occasione di una serie di conversazioni radiofoniche raccolte da Marino Sinibaldi per Radio Tre nel 1990, confessa come nei suoi primi romanzi fosse molto restia a dare un cognome ai personaggi per la tendenza naturale a pensare solo cognomi ebrei, quelli con i quali aveva maggiore familiarità e invece, sostiene: "volevo essere mescolata con tutti, non tutti ebrei",²² come se l'italianità volesse essere l'elemento predominante. Questa idiosincrasia per i cognomi fu superata grazie alla scrittura di *Lessico familiare*, in cui si sentì libera di parlare delle persone che frequentava e conosceva, alle quali, realisticamente, attribuì l'esatto cognome, e dunque l'identità ebraica. Eppure, vien da pensare, è una delle poche concessioni all'appartenenza religiosa del padre (la madre della Ginzburg era cattolica). Nemmeno una festa sacra viene ricordata nella ricostruzione dell'infanzia e della giovinezza narrate in *Lessico familiare*.

Significativo, allora, che si parli esplicitamente di cibo *kasher* solo accennando a due sorelle, amiche di scuola di Natalia, il cui padre cucinava "complicati piatti ebraici che alle figlie non piacevano", ma

²² Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*. Conversazioni a più voci condotta da Marino Sinibaldi, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Einaudi, Torino 1999, p. 126.

a cui il vecchio prestava grandissima attenzione, e che vengono condivisi, durante la guerra, con dei profughi ebrei tedeschi, nella casa sempre aperta a tutti, col salottino ingombro di lumi ebraici. “Quelle scure pietanze, che il padre usava cucinare e abbandonare in cucina, in larghi e neri tegami” sono parte inscindibile dell’identità di questo vecchio ebreo piemontese. Egli cerca di portarle con sé fino alla fine: infatti “s’era ammalato ed era entrato all’ospedale israelitico, portandosi dietro un pollo, che sperava gli lasciassero cucinare”.²³

La presenza di ebrei tedeschi in fuga dal nazismo, in questo passo, sembra invece un accenno interessante all’occasione che permise alla Ginzburg di sentire con forza la propria appartenenza ebraica, ossia l’arrivo a Pizzoli (il paese abruzzese dove era al confino col marito Leone e i figli) di alcuni ebrei tedeschi e polacchi che parlavano della deportazione dei loro parenti e amici e ne erano terrorizzati. La Ginzburg fatica persino a rispondere a Sinibaldi che chiede come si è manifestata in lei e nella sua famiglia al confino la coscienza di essere ebrei, ed usa un’espressione che torna spesso nelle parole dei parenti di deportati, “portati via”:²⁴

Poi sono arrivati dei polacchi, dei tedeschi e hanno raccontato delle esperienze tremende che avevano avuto. E allora sì, allora sì è profilata questa idea terribile che gli ebrei...[...] quando l’abbiamo sentito raccontare da questi polacchi, che alcuni sapevano di loro parenti *portati via*, allora l’ho sentito con più forza.²⁵

²³ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, in Ead., *Opere*, raccolte e ordinate dall’autore, Prefazione di Cesare Garboli, Mondadori, *Meridiani*, Milano 1986, vol. I, pp. 1034-1035.

²⁴ Una riflessione su questo uso linguistico del “portati via” e “li hanno presi”, a lungo diffuso nelle famiglie ebraiche, si trova in Lia Tagliacozzo, *Melagrana. La nuova generazione degli ebrei italiani*, Castelvecchi, Roma 2005, pp. 73-74. Qui viene contestata l’interpretazione che fornisce di questa espressione Alessandro Piperno nel romanzo *Con le peggiori intenzioni* (Mondadori, Milano 2005) di “eufemistica delicatezza”, e si preferisce spiegarla con il bisogno di “tollerare” tale tragica realtà, di rendere pronunciabile – grazie a una omissione, a un’ellissi – ciò che non era spiegabile e dicibile riferito ai propri cari.

²⁵ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, op. cit., p. 34 (corsivo mio). Nel 1972, dopo la strage di atleti israeliani durante le olimpiadi di Monaco, la Ginzburg pubblica un articolo sulla *Stampa* che suscita molte aspre critiche, dal titolo *Gli ebrei: “ritengo che non esistano fra gli ebrei delle affinità se non estremamente superficiali, perché penso che gli uomini debbano oltrepassare i confini delle loro origini. Questo è ciò che penso, ma quando incontro un ebreo non riesco a reprimere una strana e buia sensazione di connivenza”* (ora in Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, op. cit., pp. 195-198. La citazione è alle pp. 195-196).

L'elemento dell'identità ebraica della Ginzburg emerge però ugualmente e in modo estremamente suggestivo in un giudizio di Cesare Garboli su *La strada che va in città*, primo racconto lungo, scritto al confino e pubblicato nel 1942 con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte proprio per evitare la censura. Il critico, riprendendo la definizione di Silvio Benco secondo cui lo stile di Natalia è "diritto", definisce il passo della Ginzburg:

[un] passo diritto, inflessibile, austero [...], senza civetterie, che non si perde a guardare... che non si distrae,[...] un passo un po' di quelle donne...di tribù, [...] quelle donne che ci sono anche nelle storie ebraiche, della Bibbia, quelle donne con lo scialle e i figli in braccio, che si attendano e non perdono mai – qualunque cosa succeda, guerre, carestie, devastazioni – non perdono mai il senso di camminare con i piedi per terra, appunto perché sono abituate alle grande marce [...] Muoiono i mariti, muoiono le persone attorno a loro, ma loro continuano a camminare, col figlio in braccio, a cucinare, ad attendarsi.²⁶

Molto diversa è la ricostruzione dell'ambiente ebraico torinese da parte di Aldo Zargani in *Per violino solo* (1995) e di quello triestino in *Certe promesse d'amore* (1997). Soffermiamoci ora sul secondo romanzo, il più facilmente confrontabile con il *Lessico* della Ginzburg.

La voce narrante (Aldino, portavoce dell'autore, ebreo torinese non osservante, impegnato nelle rivendicazioni sioniste), mette in scena una figura di "patriarca", il padre della sua ragazza, nella Trieste del secondo dopoguerra: si tratta di un medico che condivide col padre della Ginzburg l'origine askhenazita triestina, il carattere burbero e l'amore per la scienza. L'identità dell'uomo passa però prepotentemente attraverso le sue abitudini alimentari di "ungarogiudaico" ortodosso e del cibo si parla molto spesso nel romanzo. Il Sabato, in particolare, diventa la giornata che coagula le maggiori tensioni e scontri col resto della famiglia. Zargani si sofferma a descrivere la lunga preparazione del *goulasch*:

Di Sabato non si può accendere il fuoco né spegnerlo, ma è permesso lasciarlo acceso se è stato acceso al venerdì prima del tramonto, e poi lo si spegne dopo la fine del Sabato. La moglie del dottor Giulia perciò, che aveva messo sotto sale la sera del giovedì un bel pezzo di manzo, passava il venerdì a tritare una parte

²⁶ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, op. cit., p. 22. Sul ritardo con cui compaiono tematiche ebraiche nella narrativa della Ginzburg si veda Henry Stuart Hughes, *Prigionieri della speranza*, op. cit., pp. 112-129.

della carne e, con alcuni brandelli, spezie e paprika, a preparare, in una grossa pentola, un goulash portentoso e molto molto liquido, poi, con la carne tritata, patate, farina, pane bagnato e altro non so, preparava uno gnocco, grande quasi come un'anguria, che immergeva, alla sera del venerdì, nel goulash liquido, con sotto la marmitta la fiammella del gas appena appena accesa. [...] al pranzo del Sabato, versato con quel po' di sugo denso rimasto in un piatto da portata, la cuoca-padrone lo serviva fumante sulla tavola imbandita. Lo tagliava di persona il dottor Giulia, pieno di orgoglio ungarogiudaico.²⁷

Il rito si ripete identico ogni settimana, senonché, un sabato, la fiammella si spegne inavvertitamente sotto la pentola e la signora, riaccendendola furtivamente, scatena le ire del marito: “il lunatico spalancò una finestra, scaraventando la pentola, col contenuto fumante di sugo e gnoccone, quasi sulle vetrine della libreria antiquaria del perplesso poeta Umberto Saba”.²⁸

Nel momento in cui lo scrittore ebreo italiano di oggi sente di poter armonizzare in sé tutte le componenti emotive della propria identità, è pronto per accogliere, nel proprio ricettario personale – nella propria personale “casalinghitudine”, come la definisce Clara Sereni –, anche quel cibo della tradizione che, pur costituendo una radice importante della sua vita, risulta fino a certe maturazioni personali ed esistenziali, difficile da integrare.²⁹

Prima di allora, come accade agli scrittori ebrei italiani degli anni Cinquanta-Sessanta, la letteratura fatica a mettere in scena personaggi legati a tradizioni culinarie che in qualche modo ricordano riti che rimandano a una diversità culturale, segno di un passato di diaspora e persecuzioni. L'assimilazione culturale e alimentare ne rimuove, forse, in qualche modo, la traccia dolorosa.

5 Il cibo rituale e quello della deportazione: identità difese, negate e ritrovate

Non sei una bambina ebrea, hai capito? Hai capito?
Sei una bambina. Una bambina e basta.

[L. Levi, *Una bambina e basta*]

²⁷ Aldo Zargani, *Certe promesse d'amore*, op. cit., p. 106.

²⁸ Aldo Zargani, *Certe promesse d'amore*, op. cit., p.107.

²⁹ Clara Sereni, *Casalinghitudine*, op. cit., p. 158.

Se c'è però un campo in cui la tradizione alimentare viene valorizzata nella letteratura italiana del Novecento esso è quello del cibo dei riti e delle feste. Sono in particolare le cene di Pasqua (i *Séder* di *Pesach*) l'occorrenza più frequente e la vera eccezione alla scarsa descrizione di cibi *kasher* presso gli scrittori ebrei italiani. Il rispetto della tradizione, in questa occasione, sembra accomunare gli ebrei italiani, a qualunque classe sociale appartengano.

Già in Bassani, sia i Finzi-Contini che la famiglia del protagonista siedono a tavola per la cena tradizionale, triste cena di spettri in cui sono già evidenti i segni della persecuzione razziale, con il "cestro che custodiva insieme coi «bocconi» rituali la terrina del *haròset*, i cespi d'erba amara, il pane azzimo, e l'uovo sodo riservato a me, il primogenito".³⁰ Ma anche *Il gioco dei regni* (1993) di Clara Sereni si apre con una tavolata di *Pésach*.

In *Conta le stelle, se puoi* (2008) di Elena Loewenthal, saga epico-romanzesca che fa perno sulla vitalissima figura di nonno Moise, straccivendolo diventato ricco venditore di stoffe, la povertà in cui versavano molti ebrei appena usciti dal ghetto a fine Ottocento si riflette anche sul *Séder* di Pasqua:

venne finalmente la cena, in tutto e per tutto un brodo denso con azzima e spinaci a mollo, un agnello con i pezzi contati per commensale, una fritatín di uova, zucchero di misura e azzima pesta.³¹

Ma la cena pasquale più misera e triste è forse quella solo evocata da Lia Levi nel breve romanzo *Una bambina e basta* (1994). La bambina durante la guerra finisce a Roma con la sua famiglia e trova rifugio con la mamma presso un convento di suore:

È arrivata la Pasqua ebraica e siamo tutte tristi perché [...] siamo qui senza azzime e nemmeno un po' di erba amara perché la verdura non si trova.

[...] La madre di Fiamma e Fioretta ha deciso di portare via le figlie per una sera. E cosa è mai una sola sera? Loro vogliono essere di nuovo un attimo tutti insieme per il *Séder*, la cena della Pasqua ebraica.³²

³⁰ Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, op. cit., p. 509.

³¹ Elena Loewenthal, *Conta le stelle, se puoi*, op. cit., p. 41.

³² Lia Levi, *Una bambina e basta*, op. cit., pp. 101-102.

L'episodio ha un epilogo tragico: l'intera famiglia di Fiamma e Fioretta viene catturata dai fascisti e dalle SS, tradita dai vicini di casa. La delazione colpisce sul sicuro, quando la famiglia ebraica si riunisce per celebrare i suoi riti. Si arriva così alla pagina più tragica della letteratura ebraica del Novecento, quella che racconta le vittime della Shoah.

Molta parte della letteratura ebraica più nota del Novecento appartiene, infatti, alla cosiddetta narrativa concentrazionaria. Nel Lager, il tema del cibo si trasforma in tema della fame e della sopravvivenza. Indimenticabili, in tal senso, il blocchetto di pane grigio e duro e la zuppa acquosa evocati da Primo Levi in *Se questo è un uomo* (1947), così come gli stratagemmi dei prigionieri per guadagnarsi una razione in grado di garantire loro anche un solo giorno di sopravvivenza in più.

Eppure, proprio nell'ambito di questa produzione qualche eccezione risulta significativa perché i prigionieri sentono il bisogno di resistere al processo di disumanizzazione messo in atto dai loro carnefici e lo fanno aggrappandosi ai riti legati al cibo e ai digiuni, talora anche contro ogni logica pratica di sopravvivenza.

Primo Levi, in un'intervista rilasciata nel 1978 a Marco Viglino e recentemente pubblicata sul sito "Il primo Amore", rievoca un episodio molto interessante in proposito, successivamente rimasto fuori dai suoi libri ma di cui conservava forte impressione:

C'era con noi un medico ebreo osservante. Lei sa che la religione ebraica prevede dei digiuni molto rigorosi: in quei giorni non si mangia niente e neppure si lavora. Questo medico alla sera – dopo il lavoro – disse al capo-baracca che la zuppa non la voleva, perché era giorno di digiuno e lui non la poteva mangiare. Il capo-baracca era un comunista tedesco, abbastanza indurito dal suo mestiere (aveva dieci anni di Lager alle spalle), però, colpito dalla forza morale del prigioniero, gli conservò la zuppa fino a quando quest'ultimo non terminò il suo digiuno. Questo atto di umanità mi aveva molto impressionato.³³

Un problema, quello dei digiuni religiosi in circostanze eccezionali come la prigionia, su cui si soffermano anche scrittori ebrei non italiani, come Elie Wiesel, quando narra la propria esperienza di internato ad Auschwitz in *La notte* (1959):

³³ Marco Viglino, *Intervista a Primo Levi* (1978), *Il primo amore*: http://www.ilprimoamore.com/testo_2157.html.

Yom Kippur. Il giorno del Grande Perdono.

Bisognava digiunare? La questione venne aspramente dibattuta. Digiunare poteva voler dire una morte più certa, più rapida: qui si digiunava tutto l'anno, tutto l'anno era Yom Kippur. Ma altri dicevano che dovevamo digiunare proprio perché farlo era pericoloso; dovevamo dimostrare a Dio che anche qui, in questo inferno, eravamo capaci di cantare le Sue lodi.³⁴

Il protagonista-ragazzino de *La notte* decide di obbedire al padre e di mangiare, percependo in ogni boccone di pane e in ogni cucchiata di zuppa un gesto di ribellione al Dio che ha permesso la persecuzione del Lager. Ma anche in *Certe promesse d'amore* di Zargani, l'esigenza di sopravvivere ha la meglio: vi si accenna infatti alla storia di una famiglia romana che, fatta prigioniera durante la guerra, in memoria del padre rabbino finito assassinato, continuò ad astenersi dal cibo non *kasber* anche in cattività. Solo quando si accorse di rischiare la vita, la madre arrivò alla decisione radicale di rinunciare alle regole della *kasberut* per salvarsi: "In nome di vostro padre, rabbino e martire, annullo da ora e per sempre le leggi sull'alimentazione. Mangiate salami rancidi e siate salvi"³⁵.

Il cibo conserva dunque anche in cattività (e talora riacquista, *proprio* in cattività) il proprio valore sacrale. Ciò è particolarmente evidente quando si tratta del pane. Nel capitolo *La galera* di *Per violino solo* (1995), Zargani racconta dell'inaspettato incontro con i genitori che, liberati dopo mesi di prigionia, all'approssimarsi dell'equinozio di primavera del 1944, riescono a raggiungere i loro due bambini, rifugiati presso un collegio cattolico. Aldo è colpito dal cambiamento del padre, invecchiato di colpo, con le guance cadenti e scavate e senza più il meraviglioso profumo che normalmente lo avvolgeva. È un passo molto toccante:

Il papà e la mamma [...] non dissero nulla del carcere, ma il papà compì un gesto. Si mise una mano nella tasca dell'impermeabile di guttaperca tutto stazonato e lacero, ne tirò fuori una pagnotta grigiastra, che mia madre guardò stupefatta, la spezzò in due, ne diede metà a me e metà a Roberto e ci disse con lo sguardo allucinato: "È cattiva, ma la dovette mangiare tutta". Il pane sapeva di galera e lui ce l'aveva portato perché conoscessimo, secondo il costume ebraico, con la bocca, prima che col pensiero, quel patimento. C'è riuscito.³⁶

³⁴ Elie Wiesel, *La notte* (1959), trad. it. di Daniel Vogelmann, Giuntina, Firenze 1980, p. 70.

³⁵ Aldo Zargani, *Certe promesse d'amore*, op. cit., p. 131.

³⁶ Aldo Zargani, *Per violino solo*, op. cit., p. 110.

Un necessario rito pasquale si cela dietro questo gesto, una forma di liberazione dalla prigionia – dalla schiavitù – che sta dietro ogni *Séder di Pesach*. Una condivisione simbolica della prigionia che permette, allo stesso tempo, di liberare e di non dimenticare: non è un caso che il pane azzimo del *Séder di Pesach* (la *matzà*) venga chiamato anche “pane dell’afflizione”.

Ma tale liberazione non avviene sempre e talora il ricordare è una sorta di condanna, un marchio, un’esigenza quasi fisica che sta oltre la sfera del conscio. Penso alle riflessioni di Helena Janeczek, ebrea polacca di lingua tedesca, ma scrittrice in italiano, che sembra vivere nel proprio corpo l’esperienza della fame di sua madre sopravvissuta al Lager, in un’ambivalente dialettica in cui la madre incarna il polo dell’anoressia e lei quello della bulimia, grazie alla quale l’esperienza “inutile” del Lager, o meglio la “non esperienza” del Lager continua a logorare, opprimere, persistere nei più remoti recessi dell’anima:

Ho [...] una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più. Parlo solo di questo, di questa fame particolare e chiaramente nevrotica che si scatena in certi momenti davanti a un pezzo di pane, pane di qualsiasi tipo, buono, cattivo, fresco, gommoso, secco [...]. Me l’ha insegnato lei che il pane è sacro, che lei, quando vede in strada un pezzo di pane, lo raccoglie e lo mette da qualche altra parte più in alto, per non lasciarlo lì, per terra.³⁷

La tragedia della Shoah crea il bisogno di una nuova ritualizzazione, ossia di un nuovo processo narrativo con valore testimoniale, che si confronta con un presente storico e allo stesso tempo getta le basi di un trascendimento di esso, di una nuova mitologia (e ritualità) del ricordo. Essa, per le generazioni future, al venir meno della testimonianza diretta, potrà così andare a integrarsi nel racconto plurimillenario del popolo ebraico, divenendone a tutti gli effetti un nuovo capitolo e rispettandone quindi anche motivi e figure. Il cibo viene quindi di nuovo fortemente investito di senso (si tratta di nuove erbe amare, di nuovi pani azzimi). La vividezza con cui gli scrittori ebrei raccontano queste nuove cerimonie del cibo non può non riconnettersi all’antichissimo legame che il popolo ebraico ha istituito tra cibo e conoscenza, al valore del cibo come fonte di significato profondo, come si diceva all’inizio.

Talora il cibo, soprattutto se associato nel binomio “mangiare-raccontare”, ha un ruolo di principio costruttivo del testo – come ha

³⁷ Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra* (1997), Guanda, Parma 2011, pp. 12-13.

sottolineato Daniele Giglioli parlando di Primo Levi narratore:³⁸ è proprio il bisogno di raccontare l'eccezionalità di un'esperienza come quella del Lager in cui ha un peso speciale la fame ("Noi non eravamo normali perché avevamo fame", scrive Levi³⁹) che fa nascere lo scrittore. Ma poi questo bisogno di offrire al lettore un universo possibile – dove norma ed eccezione possono trovare una sorta di equilibrio – diventa una costante della sua esperienza di scrittore, anche quando non si propone più come testimone e acquista, anche nella società letteraria italiana, il posto di scrittore di grande qualità che gli spetta. Il tema del cibo riveste dunque un peso fondativo imprescindibile per tracciarne l'identità e i contorni, come dimostra, tra gli altri, il frequente ricorso ad esso nel racconto *Argon*, che risale alle origini della propria identità ebraica.

7. Conclusioni

Il tema del cibo, dunque, che sia il cibo raffinato della tradizione *kasber* o il cibo della deportazione e della prigionia, permea profondamente la narrativa degli scrittori ebrei italiani o la attraversa sottopelle come una sorta di traccia nascosta; è quindi – a mio avviso – sempre significativo, per la sua presenza ma anche per la sua assenza.

I numerosi rituali ebraici legati ad esso – rappresentati poi in letteratura – hanno un significato non solo religioso, ma anche antropologico, perché sono ricapitolazioni, a volte simboliche – come si è visto –, di quel racconto che costituisce la storia millenaria, e dunque l'identità, di un popolo.

Secondo Ernesto De Martino, il rito risponde alle "crisi della presenza", ossia a quelle situazioni in cui il singolo prova un senso di smarrimento e di anomia causato dal sentir minacciato il proprio essere nel mondo (ad esempio in occasione di calamità naturali, invasioni, diaspore, cambiamenti radicali); esso funziona dunque, fra le altre cose,

³⁸ Il binomio "mangiare-raccontare" è un nodo generatore di scrittura e assegna al cibo "un ruolo di principio costruttivo del testo, qualcosa che lo fa funzionare, che allestisce intorno a sé una voce narrante, un punto di vista, dei registri lessicali, delle scelte stilistiche, e tutte le attrezzature necessarie per la rappresentazione letteraria". Daniele Giglioli, *Narratore*, in Primo Levi, *Riga*, a cura di Marco Belpoliti, 13, 1997, p. 400.

³⁹ Primo Levi, *Cerio*, in Id., *Il sistema periodico*, op. cit., p. 143.

anche da difesa rispetto alle minacce identitarie.⁴⁰ La centralità del cibo riemerge infatti ogni volta che il popolo ebraico è costretto dalla storia a strapparsi dal territorio in cui si era insediato (la fuga dall'Egitto, la diaspora in seguito alla distruzione del Tempio nel 70 d.C., le deportazioni durante la Shoah) e in tal senso le pratiche legate ad esso (le prescrizioni sui cibi ammessi o proibiti e sui modi e i tempi di mangiarli) possiedono una forza rituale evidente anche perché agiscono come riattivatori di identità, rimettono cioè in circolo un'idea di identità offuscata dallo sradicamento e dalle persecuzioni religiose e razziali.

Se allora gli scrittori ebrei italiani che mettono in scena personaggi vissuti prima e durante la seconda guerra mondiale trascurano nei loro romanzi le tradizioni culinarie, questo potrebbe essere interpretato come spia di un rifiuto non solo della diversità di esse rispetto a quelle italiane, ma anche del valore rituale che esse implicano in termini di definizione dell'identità. Un rifiuto che fa pensare a un bisogno di assimilazione piuttosto che a un desiderio di integrazione nella società italiana del tempo: in una società così poco cosmopolita e così connotata da un punto di vista religioso, essi sembrano respingere l'idea essere "altro", di ammettere la "crisi della presenza".

Sembra naturale invece che le opere che insistono sulle atrocità della Shoah o quelle di autori che si sentono ormai portavoce della loro identità anche culturale, come avviene per gli scrittori più recenti, insistano anche sul valore rituale del cibo tradizionale ebraico, sul suo essere parte integrante di una identità che hanno ben presente e che si manifesta esplicitando la propria differenza, distinguendosi e non più assimilandosi.

⁴⁰ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento funebre al pianto di Maria* (1958), Introduzione di Clara Gallini, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Silvia Contarini

RICOMPOSIZIONI IDENTITARIE:
GENERE, ETNIA E CLASSE
IN *LA STRANIERA* DI YOUNIS TAWFIK

Introduzione

Per analizzare le evoluzioni del concetto di identità italiana, oggi, in relazione ai concetti di globalità, meticciato e modernità, come ci invita questo convegno, mi sembra necessario pormi in una ottica di genere, postcoloniale e transculturale. La mondializzazione – intesa come dislocazione delle frontiere sotto la spinta del capitalismo e della modernità, come sradicamento delle attività umane, moltiplicazione e ampliamento dei flussi di ogni genere (merci, idee, persone, denaro, informazione, comunicazione), come riduzione delle distanze, è indissociabile dalla costituzione e disintegrazione degli imperi coloniali. Se i colonizzatori hanno diffuso e imposto i valori e le pratiche occidentali, operazione continuata oggi dal neocolonialismo dei nuovi “imperi” e delle multinazionali,¹ Moreau-Defarges osserva che “l'ondata della modernità occidentale, terribile acido, dissolvendo tradizioni, miti, identità, li conduce a reinventarsi, a metamorfosarsi. È l'era dei meticciati: razze ma anche cucine, costumi, religioni, idee, tutto si mescola per produrre delle sintesi biz-

¹ Oltre all'ovvio Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge 2001, cfr. Silvia Nagy-Zekmi, Chantal Zabus (a cura di), *Colonization or Globalization? Postcolonial Explorations of Imperial Expansion*, Lexington Books, Lanham 2010.

zarre e instabili”.² Insomma, i contatti, gli scambi e gli spostamenti implicano contaminazioni e inducono cambiamenti. In particolare, possiamo affermare, seguendo Rosi Braidotti, che “il fenomeno della migrazione su scala mondiale – dalla periferia verso il centro – costituisce una sfida alla presunta omogeneità culturale degli stati-nazione europei”.³

I processi storico-politici di decolonizzazione, i flussi migratori, l'economia globale, la comunicazione planetaria etc. sono fattori che influiscono anche sulle relazioni di potere, di dominazione e sottomissione, di centralità e marginalità. In questo contesto di ridefinizione delle identità tanto collettive quanto individuali, le teorie ormai ampiamente diffuse dei *gender* e *postcolonial studies* hanno insistito sull'emergere di nuove soggettività, connotate in base a una pluralità di elementi, genere, appartenenza etnica o razziale, condizione sociale, etc.⁴ In altri termini, sesso, razza e classe costruiscono i soggetti all'interno di spazi e in situazioni storicamente determinate; un'analisi della costruzione sociale e culturale dell'identità implica quindi oltre al riconoscere la pluralità delle differenze e al contestualizzarle, anche il tener conto delle influenze, degli innesti e altri ibridismi.

In questo inizio del ventunesimo secolo, l'Italia non può sottrarsi a queste dinamiche mondiali, che anzi esse stanno già producendo sconvolgimenti notevoli, che incidono sull'organizzazione delle attività economiche e la loro distribuzione sul territorio, sulla composizione demografica e etnica, sulla scomparsa di tradizioni locali e la correlativa paradossale emergenza di localismi, sulla modificazione di strutture famigliari e sociali, sugli usi linguistici, etc. Non può sottrarsi. Si impone allora una riflessione sulle soluzioni di continuità, sulle trasformazioni in atto, sulle linee di tendenza, spesso contraddittorie, sul significato della transculturalità e sulle sue ripercussioni sulla società, sulla cultura, sui soggetti e sull'immaginario.

² Philippe Moreau Defarges, *La Mondialisation*, PUF – Que sais-je, Paris 2008 (7a ed.), p. 26 (mia traduzione).

³ Rosi Braidotti, *Figurazioni del nomadismo: “homelessness” e “rootlessness” nella teoria sociale e politica contemporanea*, in *Le differenti uguaglianze: diritti, soggetti e complessità sociale*, “Acoma”, n. 13, anno V, 1998, p. 44.

⁴ La bibliografia sul punto, perlopiù di area anglofona, è immensa. Rimandiamo, in lingua italiana, a Cristina Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano 2003, e al più recente Federica Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, UTET, Novara 2008.

Per indagare questo insieme di relazioni e la loro incidenza sulle modalità di costruzione identitaria nell'Italia di oggi, invece di generalizzare, mi propongo di focalizzare alcune questioni a mio parere cruciali, analizzando un solo romanzo, emblematico: *La Straniera* di Younis Tawfik è esemplare sia della complessa interazione tra le differenze che delle interferenze tra passato e presente, qui e altrove, noi e loro, uomo e donna, individuo e collettività, integrati e subalterni. Attraverso una lettura critica, cercherò di sviluppare una riflessione sulla nozione di italiano / straniero, evidenziando l'importanza delle declinazioni di genere e classe, oltre che di razza, etnia o cultura.

Rispetto alla cosiddetta letteratura italiana della migrazione, produzione ormai notevole per quantità e qualità, e oggetto di numerosi studi cui rimandiamo,⁵ *La straniera*, pubblicato nel 1999,⁶ si distingue perché ha ottenuto in Italia un notevole successo di pubblico e critica, corrispondendo pertanto al gusto e alle attese del pubblico italiano, e perché non si presenta come un libro autobiografico, caratteristica presente in pressoché tutta la produzione migrante degli anni Novanta, ma come un romanzo, un prodotto dell'immaginario.

Anche l'autore è atipico rispetto ad altri scrittori migranti: di origine irachena, già poeta in patria, si è trasferito in Italia per proseguire gli studi nel 1979, prima della vague di immigrazione. È poi un intellettuale, oggi professore di letteratura araba all'università di Genova e residente a Torino. È autore di diversi libri (romanzi, poesie, saggi) scritti in italiano, lingua scelta per affermare la propria integrazione linguistica ma non quella culturale, da lui posta invece sotto il segno dell'ibridismo.⁷

⁵ Anche sulla letteratura italiana della migrazione la produzione saggistica è ormai cospicua. Tra i più recenti, si vedano almeno *La letteratura della migrazione*, a cura di Giuseppe Nava, Moderna, XII, n. 1, 2010, con un repertorio bibliografico ragionato, e *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, a cura di Lucia Quaquarelli, Morellini, Milano 2010.

⁶ Younis Tawfik, *La straniera*, Bompiani, Milano 1999. Le citazioni sono tratte dall'edizione Tascabili 2007.

⁷ Cfr. le affermazioni di Tawfik nei seguenti articoli: Maria Cristina Mauceri, *La straniera di Younis Tawfik: un dialogo tra due culture*, in *Studi di italianistica nell'Africa australe*, vol. 16, n. 1, 2003, pp. 8-25 (consultabile anche su <http://younis-tawfik.maktoobblog.com/585597/dialogo-con-younis-tawfik/>); Eugenia Mazza, *Scrittori "stranieri" di letteratura italiana. Riflessioni ed emozioni intorno all'uso della lingua*, Sagarana, n. 8, 2002 (<http://www.sagarana.net/rivista/numero8/ibridazioni6.html>).

La Straniera racconta una storia d'amore impossibile, nella Torino degli anni Novanta, tra un ingegnere arabo quarantenne, esiliato in Italia da anni e ormai socialmente integrato, e una giovane prostituta marocchina, Amina, da poco arrivata in Italia come clandestina. Mi propongo, dopo aver reso conto dei tre principali saggi critici sul romanzo di Tawfik che mi permetteranno di entrare in materia, di sviluppare una mia lettura complementare, soffermandomi sulle *figurazioni* per mostrare come l'amore impossibile tra due arabi oggi in Italia sottintenda l'impossibile superamento di differenze di genere e di classe, oltre che di razza o etnia: i retaggi culturali che impediscono l'unione / la riunione affondano in pregiudizi sociali e sessuali, aldilà dell'appartenenza d'origine.

Dialogo interculturale o dualismo?

Un'analisi interessante sulla *Straniera* è proposta da Maria Cristina Mauceri nell'articolo "Un dialogo tra due culture". Fin dal titolo, Mauceri evidenzia la sua prospettiva, rilevando nel libro il "procedimento narrativo dell'alternanza [che riflette] sul piano narrativo e stilistico, l'appartenenza dell'autore a due culture". L'alternanza, precisa Mauceri, riguarda "le voci narranti e la focalizzazione, la dimensione temporale e spaziale nonché la mescolanza dei generi letterari e dei registri linguistici".⁸ Il romanzo in effetti è costruito sull'avvicinarsi di capitoli, cinque, seguiti da un breve epilogo; nei primi quattro, si alternano le voci narranti dei due protagonisti, l'ingegnere e Amina, il quali raccontano ciascuno in prima persona e dal proprio punto di vista il loro incontro e la vita in Italia, inframmezzando narrazioni al passato: ricordi di infanzia nei rispettivi paesi di origine e le vicende che li hanno condotti all'immigrazione. Alle parti narrative si inframmezzano anche poesie. L'alternanza, dice ancora Mauceri, "si rivela utile per mettere a confronto due culture diverse", comprese due culture letterarie, e conclude: "Il risultato è un'opera ibrida, e si potrebbe definire più precisamente come un innesto, in cui la pianta è araba, ma questa pianta trasferita in Italia ha prodotto un frutto nuo-

⁸ Maria Cristina Mauceri, *La straniera di Younis Tawfik: un dialogo tra due culture*, op. cit. Alcuni stralci del saggio sono ripresi anche in Maria Cristina Mauceri, Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma 2009 (cfr. p. 225).

vo e originale, in cui elementi delle due culture si fondono in armonia [...]. Io credo che sia riuscito nel suo intento dimostrando anche che l'immigrazione rappresenta per l'Italia un arricchimento non solo dal punto di vista economico, ma anche sociale e culturale, perché immette una linfa nuova e linguaggi nuovi nella letteratura italiana".⁹

L'ottimismo di Mauceri, che vede nel romanzo di Tawkif un esempio positivo di incontro tra culture e di ibridismo, mi sembra poco fondato. Il principio dell'alternanza che mette in parallelo due voci di stranieri, una maschile e una femminile, le quali evocano il mondo perduto e la solitudine presente, si sviluppa piuttosto come principio di contrasto – opposizione uomo e donna, opposizione passato presente, opposizione cultura d'origine e cultura occidentale –, una dualità non ricondotta a unità, considerato l'epilogo drammatico che esprime impossibilità, fallimento, morte, alienazione.

Il nodo sembra situarsi innanzitutto nel confronto di genere. Sandra Ponzanesi, dopo aver rilevato nel romanzo un aspetto insolito – la storia di un'immigrata è raccontata attraverso lo sguardo di un immigrato di sesso maschile (e, aggiungo io, da un autore di sesso maschile), operazione che “conferma e destabilizza molti stereotipi sessuali e culturali”¹⁰ – nota che *La Straniera* parla, più che di un amore impossibile, “di una donna che lotta contro i limiti imposti al suo genere dalla società, specialmente marocchina, ma anche italiana, in cui lei è costretta a prostituirsi”.¹¹ Nota inoltre che la situazione dei due personaggi, benché entrambi immigrati, non è la stessa: Amina è un'emarginata sfruttata che vaga in strade e stazioni e periferie, l'ingegnere è integrato e gode di buona situazione economica, e proprio perché ha raggiunto un equilibrio socio-economico-culturale, rifiuta Amina. Questa analisi, che solleva il problema della differenza di classe oltre a quella di genere è del tutto condivisibile.

Veniamo alla lettura critica della *Straniera* proposta da Isabelle Felici. Anche qui, il titolo dell'articolo *Regards croisés sur l'immigration marocaine en Italie* è chiarificatore dell'ottica prescelta, incentrata sugli sguardi che scambiano un uomo e una donna arabi al di fuori dei

⁹ Ibidem.

¹⁰ Sandra Ponzanesi, *Città Immaginarie. Spazio e identità nella letteratura italiana dell'immigrazione*, in Robert Lumley and John Fost (eds), *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 197.

¹¹ Ibidem.

loro riferimenti culturali e dei loro paesi, nonché sugli sguardi tra immigrati e italiani.¹² L'analisi testuale di Felici è approfondita. Ci interessa qui riprendere un punto. Osserva Felici la ripetitività nel testo di formule come “noi arabi”, “l'uomo arabo”, la “donna araba”, le “nostre donne”, cui possiamo aggiungere “siamo due arabi”, “noi stranieri” “siamo tutti uguali” (sottinteso noi arabi immigrati). Osserva ancora Felici che i due personaggi, *malgrado* la distanza sociale, hanno molto da spartire: la lingua, la cultura (in particolare le canzoni) e un sentimento di nostalgia dovuto alla loro condizione di immigrati: “La condizione di straniero avvicina i due protagonisti *benché* evolvano in una realtà sociale totalmente opposta [...] La complicità che si crea *malgrado* la distanza sociale che li separa”.¹³

È vero, i due protagonisti hanno in comune il fatto di essere stranieri e arabi. Del resto, l'insistenza sul divario tra “noi” (immigrati arabi) e “loro” (italiani) ha soprattutto lo scopo di sottolineare la prossimità tra Amina e l'architetto: “Siamo stranieri, questo ci rende simili” (p. 126); “Noi due, soli nella notte. Insieme nella solitudine e nella nostalgia” (p. 128), dice l'architetto. Tuttavia questo ribadire la prossimità dei due protagonisti ci sembra operare una forzatura, problematica a più livelli: innanzitutto, in questo modo i due protagonisti vengono rinviati alla loro cultura araba e ai codici di comportamento connessi, cultura presentata come omogenea in tutto il mondo arabo, per tutti gli arabi, senza differenza di classe o genere, e a questa cultura vengono fissati, *essenzializzati*, con il risultato di accentuare le differenze culturali tra loro e gli italiani, e di escludere ogni influenza dei contatti.¹⁴ In secondo luogo, Amina è di conseguenza condannata a incarnare la donna araba, un modello ideale cui tuttavia non può più corrispondere, ma da cui le viene impedito di distanziarsi. Infine, viene ignorata la differenza di condizione – una

¹² Isabelle Felici, *Regards croisés sur l'immigration marocaine en Italie. La straniera de Yannis Tawfik*, in *Babel*, n. 11, 2005, pp. 255-286. Le citazioni sono tratte dal documento consultabile su www.univ-montp3.fr/italien.../Regards%20croises%20En%20ligne.pdf

¹³ *Ibidem*, p. 8 (traduzione dal francese e corsivi miei). Cfr. anche p. 6.

¹⁴ Sul punto, condividiamo l'analisi di Felici (cfr. *ibidem*, p. 16), che parla di categorizzazione a oltranza, di impossibilità di scambio e passaggio tra culture. Il suo rimando all'*Orientalismo* di Said, dovrebbe tuttavia far riflettere al fatto che, come si vede, nel romanzo di Tawfik, il rischio di essenzialismo non pertiene ai soli occidentali rispetto all'Oriente.

povera clandestina senza diritti, un ricco e rispettato architetto – che invece incide notevolmente sulla loro vita da stranieri. Insomma, a voler rendere del tutto simili l'architetto e Amina, uniti da identità etnica omogenea, a volerli immobilizzare in questa identità, a voler occultare le differenze tra loro, privandoli delle rispettive soggettività, per riunirli in categorie monolitiche, quella degli stranieri necessariamente soli e inevitabilmente nostalgici, quella degli arabi ovviamente solidari tra loro e con imprescindibili medesimi riferimenti culturali, così si impedisce il dialogo dell'uno con l'altro (e infatti i capitoli presentano distintamente lo sguardo di Amina e quello dell'ingegnere, mai entrambi insieme, mai una sintesi), si impedisce il dialogo con l'altro, l'italiano, e si impedisce la costruzione di una identità personale, singola e singolare.

Figurazioni?

I due protagonisti potrebbero essere delle *figurazioni*, “immigrato integrato” e “prostituta illegale”. Per riprendere la felice definizione di Federica Timeto, “le figurazioni non sono semplici rappresentazioni o metafore, ma mappature dell'attualità e insieme strumenti epistemologici e politici necessari a individuare e attivare luoghi e strategie di resistenza [...] Autoriflessive, incarnate e situate, le figurazioni conservano una forza trasformativa grazie alla quale vedere e immaginare diversamente il presente”.¹⁵ Ciò implica un'interrogazione sulla funzione dell'immaginario, immaginario di cui affermiamo la potenzialità profondamente politica: può riproporre cliché, ma può anche creare appunto figurazioni, incarnando figure storicamente definite e dando loro forza performativa.

Come sono rappresentati nel romanzo i due protagonisti principali?

L'immigrato integrato è un architetto senza nome, definito da un titolo, come usa in Italia per gli uomini, tutti commendatori avvocati cavalieri, ma non per le donne, titolo che evoca rispetto, prestigio e

¹⁵ Federica Timeto, *Introduzione. Femminismo transculturale e pratiche di re-visione*, in Federica Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali*, Novara, Utet 2008, p. IX. La citazione è preceduta dalla precisazione seguente: “Il termine figurazioni è adoperato da Rosi Braidotti, sulla scorta della politica della collocazione di Adrienne Rich (1984) e dei saperi situati di Donna Haraway (1991) per indicare le cartografia dei nuovi rapporti di potere”.

ruolo sociale. Viene da famiglia mediorientale benestante, borghese e intellettuale, e anche in Italia conserva il suo rango. Quando è con Amina, l'architetto insiste sul suo essere arabo, ma non quando incontra altri arabi, cosa che non accade spesso perché non fa vita di comunità, e non vi insiste quando frequenta italiani, che sono anzi gli italiani a rimandarlo continuamente alle sue origini. L'architetto si muove in spazi pubblici, università, studio, ristorante, e in realtà collettive. Nei suoi racconti, affronta temi politici che avvicinano la sua figura a quella dell'esule. Incarna quindi una figura dalle perfette prerogative maschili. Tanto più che i suoi racconti si incentrano spesso su avventure sessuali: le esperienze iniziatiche adolescenziali nel paese d'origine (topos su sensualità e mistero delle donne arabe), la prima relazione stabile in Italia e altre relazioni occasionali (topos sulla libertà sessuale delle donne occidentali). L'architetto è un uomo descritto come amante esperto e vigoroso cui le donne non si negano. Felici lo definisce *Oriental lover*,¹⁶ ma è indistinguibile dal *Latin lover* e infatti le complicità maschili (con l'amico arabo o con il barista italiano), superano l'appartenenza etnico-culturale.

Pieno di qualità, eppure la moglie lo ha lasciato come lo ha lasciato la ragazza italiana con cui ha convissuto da studente, ed è destinato a fallire pure il recente rapporto con un'altra giovane italiana. Le donne italiane sono pronte ad accasarsi con lui, aperte a mescolanze e ibridismi, è l'architetto a mostrarsi restio, sostanzialmente per due ragioni: perché la donna italiana è troppo intraprendente e perché legarsi a lei implica legarsi al nuovo paese. Si osserva allora che la sua apertura alla cultura occidentale non va in profondità: malgrado i bei discorsi sull'emancipazione delle donne, l'accettazione superficiale di reciproche libertà, l'architetto ha una posizione di chiusura rispetto alla cultura occidentale, per paura di perdere, della cultura di origine, una precisa visione dei ruoli sessuali.

Il personaggio, nel romanzo, viene presentato come positivo, è benestante e integrato, ma è anche un uomo sradicato, nostalgico, cosciente dei propri pregiudizi da cui cerca di liberarsi, e i cui tormenti dovrebbero suscitare l'adesione del lettore. L'architetto solitario è in cerca di un'anima gemella, che – quando incontra Amina infine lo capisce – può essere solo la donna araba. La donna araba, ma non Amina.

¹⁶ Isabelle Felici, op. cit., p. 13.

Perché la donna araba dovrebbe essere come sua madre o sua sorella, figure femminili più volte evocate nel romanzo come modelli esemplari, e Amina esemplare non è, non solo perché non è più pura e, peggio, è andata con uomini stranieri,¹⁷ ma anche perché mostra un certo carattere. L'architetto non sopporta questo: una donna povera e sottomessa e vergine può trovare un uomo che magnanimo la solleva dalla miseria e la sposa; ma per una donna contaminata (dalla cultura occidentale e dagli uomini occidentali), un uomo come lui può provare attrazione, compassione, ma non può volerla per compagna.

L'architetto, formalmente, è il personaggio principale del romanzo che comincia e si chiude sui suoi racconti e sulle sue vicende. Ha uno spazio di parola molto maggiore rispetto ad Amina (sua la voce in quattro capitoli su sei), e questo perché il lettore dovrebbe coinvolgersi principalmente nel suo dramma esistenziale, di immigrato integrato che paga il prezzo dell'integrazione con la perdita dell'identità di origine ("Uno straniero non è mai felice fino in fondo", p. 164) e che, appunto, non riesce a liberarsi da pregiudizi sessisti. Tuttavia, il personaggio risulta antipatico e i suoi drammi, almeno in me, non suscitano né compassione né comprensione.

Ben più interessante è la storia di Amina e, aggiungerei, la sua possibile figurazione. Amina subisce nel romanzo tutte le sventure, accumula disgrazie tipicamente femminili, che ne fanno il simbolo della vittima sacrificale: nata in famiglia povera, non può proseguire gli studi, subisce violenza sessuale da adolescente, è incolpata della morte di un fratellino che doveva sorvegliare, perde il padre, perde la migliore amica; dopo una breve parentesi di stabilità in cui lavora, decide di sposarsi ed emigra; in Italia le esperienze drammatiche si accelerano: tradita e abbandonata dal marito, sfruttata e abbandonata dalla sua comunità, rigettata dagli italiani, diventa *prostituta illegale*. Ecco il prototipo della donna caduta in basso, bisognosa di sostegno, che suscita spontaneamente nel lettore una reazione paternalistica e colonialista.¹⁸

¹⁷ Dice Amina "Vorresti che io lasciassi la vita che faccio?... No. Non me lo perdoneresti mai lo stesso. Non sarò mai separata dal mio passato, almeno nella tua mente. Sarò per sempre Amina, quella che aveva venduto il suo corpo e il suo onore sul marciapiede. Quella ragazza che ha macchiato l'onore degli arabi, dormendo con uomini stranieri" (p. 140).

¹⁸ Braidotti ricorda che teoriche di *gender* e *postcolonial studies* come Chandra Mahanty hanno messo in guardia "contro quella consuetudine etnocentrica che consiste nel

Eppure, Amina risulta una donna forte; cerca senza sosta di sfuggire alla predestinazione di vittima sottomessa connaturata al suo essere donna, povera e araba. I suoi tentativi di emancipazione / liberazione (e di cambiamenti di identità) sono molteplici: da adolescente, per non esser più preda delle voglie sessuali maschili, si “mascolinizza” nel comportamento e nel nome (si fa chiamare Amin); da giovane nubile, invece di cercare marito, come la spinge la madre, trova lavoro e diventa il sostegno della famiglia; da immigrata e prostituta, si imbiandisce i capelli¹⁹ e si imbianca la pelle per trasformarsi in italiana e avere una chance. Infine, picchiata, violentata, umiliata, misera, sola e senza casa in una città straniera, ha la forza di risalire dal fondo del pozzo (decide di “cambiare il {suo} destino”, p. 166), di trovare lavoro (in una macelleria non halal...) e fare amicizia (con una vedova italiana...).²⁰ Dice: “Da quando sono arrivata qui, è la prima volta che mi sento veramente libera. Sì, libera [...] sono completamente responsabile di me stessa” (p. 169).

La libertà dura poco. Tutti i suoi tentativi, i suoi sforzi, falliscono. Come se il genere la condizionasse senza scampo, come se la condizione sociale iniziale fosse insormontabile. Amina saprebbe cosa fare per uscire dai ruoli imposti, ma né la madre, né il marito, né l'architetto, né i clienti italiani, detentori della cultura patriarcale e delle convenzioni comportamentali, glielo permettono. Non glielo permette neppure l'autore. Perché dal romanzo emerge una figura di donna che subisce anche questo: il confinamento nel cliché esotico, l'accumulo di pregiudizi e le proiezioni maschili. Il destino non si cambia.

Alla fine del libro, quando finalmente Amina ha trovato la sua strada, le viene tolta la voce, e poi la vita: la sua disgrazia ultima, tumore al cervello, viene raccontata dall'architetto nel quinto e penultimo capitolo. L'ultimo capitolo, che secondo il principio dell'alternanza avrebbe dovuto contenere la parola di Amina, è un breve epilogo, scritto in seconda persona maschile: si esprime il doppio dell'architetto perché, appunto, il romanzo si vuole la storia del suo

costruire la «donna del terzo mondo» quale oggetto di oppressione che richiede il nostro sostegno. Anche Spivak ha paragonato questa forma di «solidarietà» a un paternalismo benevolo che ha molto a che vedere con il colonialismo” (op. cit., p. 48).

¹⁹ Oltre all'evidente voglia di diventare donna bianca/occidentale/italiana, si noti la voglia di assomigliare alla moglie dell'architetto, che ha i capelli biondi.

²⁰ Interessante l'ultimo cambio di nome, italianizzato in Mina, e il taglio di capelli (corti e scuri), come quelli di una giovane qualunque.

amore impossibile, della sua dolorosa integrazione. In questo epilogo sovranaturale, poco credibile,²¹ l'architetto vaga per le strade, divorato dai rimorsi, alienato, come fosse incapace di ricentrarsi sulla sua identità fino a quel momento scrupolosamente preservata: maschio, arabo, immigrato integrato. Poi sale su un albero e si abbandona alla voglia di volare.

Conclusion

L'autore suggerisce in un'intervista di aver scritto questo romanzo con l'intento di "rimettere in discussione il rapporto tra le due culture per un'opera che fosse del Mediterraneo, uno sposalizio tra le due culture".²²

La mia lettura del testo suggerisce altro. Il problema di fondo è che il romanzo elude questioni come cos'è un'identità etnica o nazionale, e come si costruisce una identità personale, dando per scontato che ogni cambiamento sia doloroso, che le culture siano omogenee e che le identità siano immutabili.

Di fatto, la storia raccontata, presentando dualità e impossibilità – impossibile la coppia mista, impossibile l'emancipazione della donna araba, impossibile rinunciare all'affermazione di virilità, impossibile modificare i rapporti di dominazione, impossibile integrarsi senza sofferenza, etc., – va contro l'avvento di un contesto multietnico o multiculturali, rinforzando l'idea di impermeabilità.

Le figure proposte, immigrato integrato infelice e prostituta illegale disgraziata, non contribuiscono a forgiare un nuovo immaginario, ma rinforzano esotismo e stereotipi. Tawfik non perviene a pensare diversamente, né a pensare le differenze; non inventa destini, non alimenta scambi.

La *contaminazione* fallisce a causa della resistenza della cultura maschile / maschilista, resistenza per l'uomo a disfarsi di prerogative di dominazione; fallisce a causa del rifiuto del borghese intellettuale

²¹ Poco credibile non solo perché rompe la struttura alternata, ma perché introduce una dimensione surreale in un romanzo fino a quel momento realistico. Poco credibile anche per l'evoluzione psicologica dell'architetto, di cui si suggerisce un suicidio poco motivato dall'amore impossibile e dai rimorsi.

²² Cfr. Maria Cristina Mauceri, *La straniera di Younis Tawfik: un dialogo tra due culture*, op. cit.

a mettersi al livello dei poveri esseri emarginati e rigettati; fallisce a causa della volontà dell'arabo di restare attaccato a un *noi* fittizio, nostalgico, che gli impedisce di vivere positivamente il meticcio.

La ragione del successo del romanzo presso il lettorato italiano è dovuta senz'altro ai rassicuranti luoghi comuni: gli immigrati sono responsabili del loro destino, restano chiusi tra loro, fermi sulla loro cultura. L'architetto è un uomo del passato che in fondo non mette in discussione né tradizioni, né radici, né privilegi. Ma la ragione del successo è dovuta anche al melodramma finale, la *punizione* della prostituta.

Eppure ho trovato anch'io il romanzo toccante. Credo sia perché malgrado tutto, il personaggio di Amina è terribilmente commovente, perché è una figura di donna contro cui si accaniscono tutti. Contro cui si accanisce anche l'autore che non le ha dato una chance di riuscire nel processo di emancipazione, che non ha voluto che il romanzo fosse la sua storia, che non le ha offerto un lieto fine. Ad Amina che rompe col passato, con le tradizioni e con gli uomini, e guarda al futuro perché solo il futuro le permette di cambiare la propria condizione, viene tolto ogni possibile futuro.

La lettrice femminista e anticolonialista che sono, un futuro glielo darebbe volentieri, più futuri se li immagina, a dispetto di tutti gli uomini e della cultura patriarcale che negano alla *prostituta illegale* una vita diversa, uno scampo al destino designato. E questi futuri se li immagina dando ad Amina la forza di una figurazione. Amina, sappiamo, ha trovato lavoro e si è legata di amicizia con la macellaia: la sua storia può finire qui, nell'affermazione dell'indipendenza economica e dell'autonomia affettiva. Amina ha allontanato dalla sua vita gli uomini, quelli che l'hanno perduta, e così si salva. Invece di un tumore al cervello, le si può poi augurare quello che si vuole; una vita come tante: si sposa, con un italiano, con un arabo, con un cinese, forse diventa madre e poi nonna; una vita particolare, si innamora della vedova, vivono insieme, eredita il negozio, fa venire la sorella a studiare a Torino; una vita straordinaria: riprende lei gli studi, diventa un'architetta famosa. Sono finali coerenti. Non per amore dell'happy-end, ma per liberare l'immaginario politico: la povera araba immigrata e prostituta è una donna che deve poter avere un avvenire, deve poterlo avere anche nell'Italia di oggi, perché ci sono italiani pronti a entrare in contatto con lei, perché lei è pronta ad avere contatti con loro, perché può fare a meno di un uomo, perché le culture non sono impermeabili, e perché i rapporti di dominazione possono cambiare.

Monica Jansen

VOLTARE PAGINA
CON IL CUORE: LA RIFORMA “MITE”
DI MARIO CALABRESI, ANDREA CASALEGNO
E BENEDETTA TOBAGI

“E allora ti accorgi che quando si tratta di figli non ci sono vittime o carnefici, siamo stati tutti bambini traumatizzati da una Storia che non ci apparteneva e che non abbiamo scelto”
(Anna Negri, *Con un piede impigliato nella storia*, 2009)

Voci a rischio

Non è un caso che “Tabloid”, organo dell’Ordine dei Giornalisti della Lombardia e dell’Associazione Walter Tobagi, nel primo numero del 2010 dedichi un articolo a tre volumi usciti tra il 2007 e il 2009 scritti da tre figli-giornalisti sulla memoria dei loro padri, di cui due giornalisti anch’essi. Si tratta in ordine cronologico di *Spingendo la notte più in là* (2007) di Mario Calabresi (1970), dal 2009 direttore de “La Stampa”, de *L’attentato* (2008) di Andrea Casalegno (1944), traduttore dal tedesco e collaboratore de “Il Sole 24 Ore”, e di *Come mi batte forte il tuo cuore* (2009) di Benedetta Tobagi (1977), storica e collaboratrice tra l’altro de “La Repubblica”. Mentre Mario e Benedetta erano molto piccoli quando hanno perso il padre – Mario aveva 2 anni nel 1972 e Benedetta ne aveva 3 nel 1979 – Andrea aveva già 33 anni quando il padre fu colpito mortalmente dai militanti delle Brigate Rosse nel 1977. 33 anni aveva invece Walter Tobagi, colpito alla nuca dai militanti di una nuova frangia terroristica, i Combattenti XXVIII Marzo. Luigi Calabresi ne aveva 37, e Carlo Casalegno 61. Mario e Benedetta hanno ricevuto tanta attenzione mediatica che i loro libri

li hanno in un certo senso lanciati nell'arena pubblica. Oltre a vincere premi per il giornalismo – Mario Calabresi nel 2011 vince il premio “È giornalismo” dopo aver vinto nel 2003 il premio intitolato a Carlo Casalegno, e Benedetta Tobagi vince nel 2011 “Il premiolino”, vinto anche dal padre nel 1975 – ambedue ottengono l'occasione di condurre un programma, Calabresi *Hotel Patria* su Rai 3 e Tobagi *Caterpillar* per Radio 2. Anche il libro di Andrea Casalegno, edito da Chiarelettere nel 2008 in occasione del Primo giorno della memoria dedicato alle vittime del terrorismo e delle stragi in data della morte di Aldo Moro,¹ ha avuto un ampio riscontro nei vari media. Si potrebbe concludere, come fa Sandro Mangiaterra su “Tabloid”, che “ci sono voluti decenni, è passata una generazione, ma le vittime hanno ritrovato la parola. E i loro sentimenti pesano più del piombo”.²

Della testimonianza di Casalegno esiste però già una prima prova del 1980, raccolta nel libro *Storie italiane di violenza e terrorismo* curato dal giornalista Giampaolo Pansa nel marzo del 1980. Nel corso del tempo Andrea, ex-combattente di Lotta continua, non ha cambiato la sua opinione sul terrorismo, una violenza inaccettabile per cui ritiene colpevole anche chi ha omesso di denunciarla nel periodo perché simpatizzava con la lotta armata. Scrive nel 1980 e ripeterà nel 2008: “C'è anche una colpa nostra, la colpa di chi, stando a sinistra, prima non ha saputo impedire che qualcuno cominciasse a sparare, e poi non è stato capace di espellerlo dal proprio seno”.³ Con la differenza però che allora non era una conclusione a conti fatti ma un'esortazione a cambiare l'atteggiamento militante e a fermare gli omicidi commessi per fortificare la lotta contro l'ingiustizia di un sistema che invece ne è stata indebolita “in modo decisivo”.⁴ Esorta Casalegno: “C'è un solo mezzo per salvare questi esseri umani [...] denunciare i terroristi, mandarli in galera. [...] Sì, è vero, prima dell'assassinio di mio padre tutto ciò non mi era così chiaro [...] chi ha la pretesa di cambiare la società deve avere ben chiaro che la vita umana è un con-

¹ Casalegno intervistato da Daniele Scalise per *Prima Comunicazione*: “Mi avevano chiesto che arrivasse per l'anniversario della morte di Moro, il 9 maggio” (settembre 2008, p. 84).

² Sandro Mangiaterra, *Quella stagione che ci rese orfani*, *Tabloid*, 1, 2010, p. 45.

³ *Mio padre, Casalegno*, in Giampaolo Pansa, *Storie italiane di violenza e terrorismo*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 247.

⁴ *Ivi*, p. 246.

fine invalicabile".⁵ Parole radicali con un intento simile a quelle pronunciate nell'ultimo articolo pubblicato da Walter Tobagi il 20 aprile 1980 – riprodotto dalla figlia nel libro a lui dedicato e sul sito delle vittime del terrorismo – *Non sono samurai invincibili* che concludeva con le celebri frasi: "La sconfitta politica del terrorismo passa attraverso scelte coraggiose: è la famosa risaia da prosciugare".⁶ Poco dopo, il 25 aprile, Tobagi avrebbe intervistato il presidente della Repubblica Pertini e Andrea Casalegno per sentire le loro opinioni in proposito. Mentre l'ex-partigiano Pertini gli rispose "Il terrorismo si combatte rendendo la società più giusta" insistendo quindi su riforme concrete, Casalegno, "duro e coraggioso" si rivolse ai giovani combattenti: "Non basta disertare, bisogna denunciare".⁷ Conclude Benedetta Tobagi: "Papà sceglie di concentrarsi sulle motivazioni e il radicamento sociale del terrorismo", e inoltre:

Papà scandagliò ostinatamente la zona grigia in cui il disgusto e la sfiducia nelle istituzioni, che non hanno saputo attuare le riforme promesse né individuare e punire i colpevoli delle stragi, arriva a accecare a tal punto le persone da renderle indulgenti verso la ferocia brigatista. Qui si innesta la sua polemica costante contro chi legittima la violenza come strumento di lotta politica.⁸

È proprio quest'atteggiamento ragionevole che rende Tobagi per i terroristi un obiettivo, insieme a Carlo Casalegno, da eliminare. Sempre secondo Benedetta Tobagi, i due giornalisti erano "diversi tra loro, ma accomunati dall'essere lontani dal modello del cronista investigativo e più attenti agli aspetti sociali e culturali di una violenza che contagia tutta la società".⁹ Aveva scritto Carlo Casalegno nella rubrica *Il nostro Stato* su "La Stampa" il 26 ottobre 1977 a proposito dei gruppi politici del "partito armato" che operano fuori dalla clandestinità ma che "escono dalla legalità" quando "organizzano o favoriscono azioni violente": "Le sedi politiche, in questo caso, diventano «covi», e vanno chiuse; e i militanti politici, trasformati in squadristi, debbono essere perseguiti come autori di reati". Commenta lapidariamente il figlio

⁵ Ivi, p. 248.

⁶ Op. cit. in Benedetta Tobagi, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino 2009, p. 148.

⁷ Ivi, p. 149.

⁸ Ivi, p. 149, p. 150.

⁹ Ivi, p. 143.

che riproduce le frasi nel suo libro del 2008: “Scrivendo quelle parole sapeva di rischiare la vita”.¹⁰

La democrazia del dolore

Se è vero dunque che per una presa di parola da parte delle vittime si deve aspettare la generazione dei figli che inizia a farsi sentire intorno al 2006 – è del 2006 la raccolta di testimonianze *I silenzi degli innocenti* curata da Giovanni Fasanella e Antonella Grippo – una prima voce si era già fatta parola scritta nel 1980 grazie all’impegno del giornalista Giampaolo Pansa, ricordato nel libro di Benedetta Tobagi come uno dei maestri che si era scelto il padre in quanto “giovane cronista famelico di apprendere”.¹¹ Benedetta ricorda anche che Pansa ha contribuito a un nuovo corso del “Corriere” con le sue inchieste sulle “morti bianche”,¹² dettaglio quest’ultimo non irrilevante da ricordare perché il riferimento alle vittime del lavoro compare anche nella testimonianza di Casalegno, quando egli spiega la differenza tra delitto doloso, ovvero volontario, e delitto colposo, cioè commesso per imprudenza o disattenzione, illustrandola con il caso dei dirigenti della Thyssen Krupp di Torino che involontariamente sono responsabili della morte di sette operai bruciati vivi e quindi “colpevoli di strage dolosa, a titolo di dolo eventuale”.¹³ Lo stesso vale per tutti quelli che conoscevano i terroristi ma non li hanno denunciati, che negli occhi di Casalegno sono “degli assassini, né più né meno dei terroristi”,¹⁴ posizione estrema non passata inosservata dalla critica.

La tragedia della Thyssen Krupp avvenuta nel 2007 viene commemorata anche da Giovanni De Luna per segnare una importante svolta nella memoria delle vittime, che secondo lo storico forma uno dei fondamenti dell’identità nazionale italiana, riassunta nel titolo del suo saggio *La repubblica del dolore* (2011). Il passaggio dalla Prima Repubblica, fondata sul ricordo degli eroi del Risorgimento e della Resistenza, alla Seconda Repubblica, che dà invece priorità alle vit-

¹⁰ Andrea Casalegno, *L'attentato*, Chiarelettere, Milano 2008, p. 8.

¹¹ Benedetta Tobagi, op. cit., p. 130.

¹² Ibidem.

¹³ Andrea Casalegno, op. cit., p. 104 e p. 105.

¹⁴ Ivi, p. 102.

time, fa vedere come la loro sofferenza sia diventata il centro della memoria ufficiale nella versione trasmessa dal Quirinale, che mira inoltre attraverso i vari presidenti a raggiungere una forma di "memoria condivisa". Osserva De Luna:

La "memoria condivisa" che viene proposta si fonda quindi essenzialmente su riti di espiazione e di riparazione, ricercando attraverso il dolore suscitato dalle tragedie nazionali "la persistenza di passioni civili, di dedizione a operare per il bene comune, di serietà e scrupolo negli impegni, di consolazione degli affetti, di valori umanitari", quasi che la testimonianza delle vittime possa rappresentare la catarsi di una comunità ferita, che esprime il suo senso di appartenenza a un'identità nazionale modellata sull'immagine della *Mater dolorosa*.¹⁵

Mentre negli anni Ottanta le vittime acquistano una voce che De Luna caratterizza con il termine di "familismo morale",¹⁶ il patto memoriale cambia statuto quando viene lasciato in mano ai media e alla politica a partire dal 2007 all'incirca, anno che raccoglie in concomitanza iniziative di nuove leggi di commemorazione delle vittime, iniziative per celebrare i centocinquanta anni dell'Unità italiana e casi clamorosi quali i morti della Thyssen Krupp. Secondo De Luna il complesso delle leggi varate dimostra per l'Italia "il tentativo di proporre come contenuto del patto fondativo della nostra memoria il dolore e il lutto che scaturiscono dal ricordo delle «vittime»", ma il cosiddetto "paradigma vittimario" si estende a molti paesi dell'Europa occidentale.¹⁷ Ciò che differenzia però il caso italiano è secondo lo storico l'assenza di verità e giustizia su episodi di violenza nel passato che hanno lasciato "aperte troppo ferite" e che richiederebbero un ruolo più impegnativo delle istituzioni:

Nell'assenza di una politica credibile e autorevole, affidata alle regole del mercato e della comunicazione mediatici, la centralità delle vittime posta come fondamento di una memoria comune divide più di quanto unisca.¹⁸

Una preoccupazione espressa anche da Emiliano Perra, nel suo saggio sulla memoria collettiva italiana dell'Olocausto trasmessa dai media audiovisivi, a proposito della serie che il piccolo schermo ha dedicato alla memoria di Giorgio Perlasca, fascista convinto e salvatore a Bu-

¹⁵ Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 83.

¹⁶ Ivi, p. 92.

¹⁷ Ivi, p. 15 e p. 16.

¹⁸ Ivi, p. 17.

dapest di più di 5000 ebrei, in onda nel 2002 in occasione del Giorno della Memoria: essendo l'identificazione emotiva piuttosto che la riflessione critica una cifra della divulgazione televisiva della memoria delle vittime dell'Olocausto, egli si chiede se tali rappresentazioni possano servire a convertire questa memoria in un sistema di valori tale da guidare scelte presenti e future.¹⁹

Ciò che cambia secondo De Luna nel passaggio dalla Prima alla Seconda Repubblica è la mobilitazione civile di cui sono state il perno le famiglie che si sono mosse negli anni Ottanta contro uno Stato che faceva vedere “le prime crepe nel sistema dei partiti”.²⁰ Nelle iniziative dei familiari delle vittime, che fondano anche le prime associazioni – la prima a costituirsi è l'Associazione dei familiari delle vittime della strage alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980 – si può scorgere una “doppia anima” che ispira De Luna a parlare di “familismo morale”: “ethos pubblico e interessi privati si presentavano strettamente intrecciati e quello che ne derivava era un complessivo allargamento dello spazio della cittadinanza”.²¹ Invece di raggiungere una “democrazia del dolore”, nel Duemila tale patto al contempo “contrattualistico” e “sentimentale”, piuttosto che coesione sociale ha creato una “competizione vittimaria” in cui “la storia scompare e sulla scena restano solo vittime e carnefici”.²² Inoltre, le vittime sembrano voler rivendicare il proprio status distinguendosi dagli eroi, troppo inavvicinabili per potersi tradurre in una “religione civile” impostata sul vissuto delle testimonianze dirette. Secondo De Luna si potrebbe anche trattare della volontà democratica “di rafforzare il legame tra compassione, democrazia e vittime” e di “farci fare ulteriori passi avanti verso l'uguaglianza e più ancora verso l'appartenenza a una comune umanità”. Tale esito positivo di una “politica della pietà” è però seriamente a rischio “senza il contrappeso di una statualità sufficientemente autorevole” e quando “il protagonismo assegnato alle emozioni, sembra mutuato direttamente dalla società del consumo e dello spettacolo”.²³

¹⁹ Emiliano Perra, *Conflicts of Memory. The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Peter Lang, Oxford-Bern 2010, p. 231.

²⁰ De Luna, op. cit., p. 91.

²¹ Ivi, p. 92, p. 93.

²² Ivi, pp. 96-97.

²³ Ivi, pp. 97-99.

Per evitare i risultati perversi del paradigma vittimario, che presuppone l'essere vittima una condizione indispensabile per poter legittimare la propria verità e che, in un clima depoliticizzato, si riduce allo scontro binario vittima-carnefice,²⁴ De Luna propone attraverso una conferenza di Norberto Bobbio del 1983, *L'elogio della mitezza*, un invito alla conoscenza, che per lo storico è prima di tutto "conoscenza storica".²⁵ La mitezza di Bobbio è una virtù sociale che ha bisogno dell'altro e dunque può farsi garante della coesione sociale insita nella "democrazia" del dolore delle vittime:

Il mite si propone di incidere sulla realtà di costruire un progetto di inclusione, di delimitare uno spazio pubblico in cui la sua virtù possa operare e dare frutti. Perciò il mite di Bobbio non è mai una vittima. Il vittimismo divide, la mitezza unisce.²⁶

La proposta di De Luna è interessante non solo perché riflette la formulazione di un nuovo tipo di antagonismo che vuole anche essere politico, e che si ritrova presso altri pensatori "impegnati" quali Paul Ginsborg e Gustavo Zagrebelsky a cui fa riferimento. Infatti, lo storico inglese in *Salviamo l'Italia* (2010) formula una serie di virtù civili per il ceto "medio", quali la non violenza, la semplicità, la misericordia, la dolcezza, la limpidezza, la chiarezza, la compassione e la gentilezza dei costumi, partendo sempre dall'*Elogio della mitezza* di Bobbio, che egli combina con la fermezza di Ghandi per farne un valore propositivo: "La storia di Ghandi ci incoraggia a non scindere tra virtù forti e deboli, bensì a identificarne una combinazione particolarmente audace: quella di mitezza e fermezza".²⁷ L'ideale della mitezza viene, penso, anche proposto da Nanni Moretti nel suo ultimo film *Habemus papam*, seppure qui nella variante cattolica del valore dell'"umiltà" ritrovata dal papa eletto che gli darà il coraggio di rinunciare all'incarico, ma comunque fedele allo spirito sociale e interattivo di questa

²⁴ Ivi, p. 176.

²⁵ Ivi, p. 179. Un invito simile a quello espresso da Perra, op. cit., alla fine del suo libro quando esprime il desiderio che la memoria delle vittime dell'Olocausto possa diventare un sistema di valori: "A more accurate understanding of Italy's past, and of the ways this past has been remembered, is a necessary step towards cultivating that system of values" (p. 231).

²⁶ Ivi, p. 178.

²⁷ Paul Ginsborg, *Salviamo l'Italia*, Einaudi, Torino 2010, p. 75.

virtù della mitezza come l'aveva pensata Bobbio.²⁸ Aggiunge De Luna che “per diventare il fondamento di una religione civile, la mitezza deve necessariamente assumere i tratti di una più pronunciata laicità, soprattutto se la si sollecita a diventare la base di un nuovo patto di memoria”.²⁹ O sarebbe qui meglio parlare invece di “oblio”? È questa la proposta di Christian Raimo su “Il riformista” nell'ottobre del 2008 (e poi ripubblicata sul blog di “Nazione indiana”) nell'intervento *La vittima, la memoria, l'oblio*, scritto “a partire” dalla reazione scattosa di Adriano Sofri a un articolo di Mario Calabresi pubblicato su “La Repubblica” nel settembre del 2008 in cui questi narra del tentativo delle Nazioni Unite di arrivare a una nozione condivisa di terrorismo ascoltando in un'assemblea direttamente la voce di un numero di vittime di tutto il mondo tra le quali quella di Calabresi stesso. Sofri su “Il foglio” ribattè a caldo di non essere un terrorista e che l'omicidio di Calabresi non era da considerare un atto terroristico. Nemmeno rovesciando la prospettiva quindi, sposando quella della vittima, si riesce a capire il fenomeno del terrorismo, conclude Raimo:

Il paradosso dell'attenzione alla vittima è proprio questo. Se noi immaginiamo una società che invece di interrogarsi sulle cause dei conflitti, debba prima di tutto elaborare i lutti e proteggere dalle sofferenze, chi riuscirà a darci conto della giusta considerazione di un trauma?

E allora il critico propone di non partire dalla memoria, spesso “mancante, perduta, non condivisa”, ma invece dall'oblio, che può essere “attivo” tanto quanto la memoria:

Oblio è oggi sinonimo di ignominia. Mentre è invece dell'oblio che bisognerebbe fare un'apologia, riscattando la sua funzione dialettica da contrapporre agli eccessi di memoria che cristallizzano il passato. [...] Ossia, renderci capaci

di un lavoro selettivo che interessi i processi della comprensione e del racconto, e quindi diventi al pari della memoria matrice della storia, e costituente della nostra identità.³⁰

²⁸ E ne è un ulteriore esempio il presidente Giorgio Napolitano che sul *Corriere della Sera* ricorda il suo amico il democristiano Mino Martinazzoli come un uomo politico fedele a “due concetti: la mitezza della politica e il limite della politica”. In: *La mitezza e i limiti della politica: un esempio*, 4 ottobre 2011. Ringrazio Matteo Brera per la segnalazione.

²⁹ De Luna, op. cit., p. 181.

³⁰ Christian Raimo, *La vittima, la memoria, l'oblio, Nazione Indiana*, 28 novembre

La “mitezza” di Calabresi, Casalegno e Tobagi

Credo che le testimonianze di Calabresi, Casalegno e Tobagi riflettano lo stesso spirito qui esposto di formulare, attraverso una combinazione di sentimenti e sofferenze personali e analisi storica, un paradigma vittimario in cui le vittime ricordate non si esauriscono in uno scontro autoreferenziale vittima-carnefice – benché questo aspetto non sia assente – ma diventano anche esempi di un paradigma laico della “mitezza” per una comunità a venire, se vogliamo riprendere gli stessi termini di Bobbio e De Luna. L'uso di tale designazione sarebbe inoltre legittimata da alcuni riferimenti testuali espliciti alla “mitezza” che si trovano sia nel modo in cui viene ricordata la morte del giudice Alessandrini nel 1980, sia nelle parole riportate da Benedetta Tobagi per ricordare il padre nel 2009.

Tra le *Storie italiane* raccolte da Giampaolo Pansa c'è quella de *Il giudice di piazza Fontana* che contiene il ricordo della morte di Emilio Alessandrini, ucciso dai terroristi di Prima Linea il 29 gennaio 1979. Una morte violenta, detto per inciso, che ha avuto un grande impatto (premonitore) su Walter Tobagi, che lo ammirava per il suo senso del dovere – nell'articolo *Vivere e morire da giudice a Milano* per commemorarlo il giorno stesso Tobagi riporta le parole di Alessandrini: “Contro le Brigate Rosse ci vogliono i magistrati: se vogliamo fronteggiare il terrorismo politico dobbiamo prima di tutto capirne l'ideologia”³¹ – tanto da associarsi anche con la sua morte, come scrive nel quaderno personale in una nota del 1 febbraio 1979 in cui esprime la sua paura: “Mi pare di essere, forse è una suggestione, il giornalista che come carattere e come immagine è più vicino al povero Alessandrini”.³² A ricordarlo nel libro di Pansa è il suo collega Luigi Fiasconaro che si domanda accorato: “Come potevano aver ammazzato Alessandrini, un magistrato giusto, la persona più *mite* di questo mondo, un uomo che considerava persino la violenza verbale una cosa lontana dal suo modo di esistere?”.³³ E continua: “ho già detto della *mitezza* di Emilio,

2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/11/28/la-vittima-la-memoria-loblio/> (consultato il 15 novembre 2011)

³¹ Cit. in Benedetta Tobagi, op. cit., p. 174.

³² Ivi, p. 173.

³³ Giampaolo Pansa, op. cit., p. 95, cors. mio.

della sua non violenza. Un'altra sua caratteristica era di essere particolarmente curioso degli altri. Gli interessava molto l'umanità delle persone".³⁴

Gli stessi toni affettivi vengono usati da Benedetta Tobagi nel capitolo *Sguardi* nel quale tenta di "carpire da qualche occhiata"³⁵ i frammenti di vita di suo padre conservati attraverso le fotografie. Commentando una delle foto più famose scattata a Milano, a gennaio 1980 con il padre che ha lo sguardo "morbido, tranquillo, divertito",³⁶ arriva a formulare un "elogio della gentilezza" che condivide molti tratti con la "mitezza" e la "fermezza" teorizzate da De Luna e Ginsborg. Scrive Benedetta:

Dal sorriso di mio padre ricostruisco la fenomenologia di un uomo gentile. "Gentile" è un aggettivo fuori moda. Non godeva di buon corso nemmeno negli anni Settanta: prevalevano allora gli atteggiamenti provocatori, la ribellione ostentata, un codice di comunicazione che per apparire libero e spregiudicato trascendeva spesso in aggressività o sfacciataggine. Walter era inattuale anche in questo, come nel portare sempre giacca e cravatta.³⁷

E ancora, in reazione a una descrizione sarcastica del suo avversario sindacale Piero Morganti che lo definì "il morbido Tobagi col suo faccione da bambino col «magone»": "Se si filtra il tono sarcastico, resta la sua effettiva, caratteristica "morbidezza", intesa come mitezza dei modi garbati – dietro cui si celava però una determinazione ferrea".³⁸ E infine il quadro viene completato con l'aiuto del volumetto *Elogio della cortesia* di Giovanna Axia scovato in una delle sue "abituali scorribande in libreria":

La gentilezza si nutre di leggerezza senza superficialità. Rifugge l'enfasi e i gesti plateali, servendosi piuttosto di mezzi semplici, alla portata di tutti, come attenzione, ascolto, riflessione, scelta delle parole, e lo fa in maniera mai banale. Una vera e propria arte tesa a rendere più lieve la fatica del vivere. Papa era proprio così.³⁹

³⁴ Ivi, p. 96, corsivo mio.

³⁵ Benedetta Tobagi, op. cit., p. 93.

³⁶ Ivi, p. 114.

³⁷ Ivi, p. 116.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 119.

Ci si può chiedere fino a che punto le varie testimonianze, scritte da figli giornalisti abituati a combinare il fatto personale con il dato storico, rispecchiano il patto etico di memoria (o di oblio) visionato dai pensatori passati in rassegna. A prima vista ci sono dei dati storici e sentimentali che richiedono di fare anche le dovute distinzioni tra le diverse narrazioni, che per il loro genere tra autobiografia e riflessione storica e per lo stile letterario quale elemento "attrattore",⁴⁰ sono da accostare anche ai generi "ibridi" della non-fiction o dell'autofinzione.⁴¹ Ma forse proprio la sfida alla "narrabilità" costituisce il tasso di attendibilità di quelle testimonianze del terrorismo dei parenti delle vittime, senza colpa e senza risarcimento, e quindi non riconducibili a binomi quali "crimine/ravvedimento, peccato/conversione, errore/presa di coscienza". È questa la tesi di Mario Barenghi che afferma a proposito di *Spingendo la notte più in là* di Mario Calabresi: "Calabresi riferisce la propria tragedia familiare senza avvitarci su di essa, ma, al contrario, costruendovi intorno una serie di contesti storici che ampliano la prospettiva ad altre vicende dolorosamente simili e tuttavia irriducibilmente uniche".⁴²

Se si parte dalla competizione tra i vari gruppi di vittime che mette a rischio secondo De Luna la cosiddetta "democrazia del dolore", con l'aiuto delle narrazioni qui analizzate si potrebbe ipotizzare invece anche una concatenazione di interessi memorialistici che così diventa parte di un ricordo inclusivo invece di esclusivo. Mi spiego.

Il caso del commissario Luigi Calabresi rientra nella categoria delle "vittime del dovere" discussa da De Luna come esempio di un'iniziativa privata con "atteggiamenti marcatamente risarcitori" che esige

⁴⁰ Cfr. Alberto Casadei in *Poetiche della creatività*: "Emotivamente e/o cognitivamente [...] lo stile costituisce un fattore differenziante e introduce elementi di attrazione, senza coincidere con una forma generica" (Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 27).

⁴¹ Per una definizione e analisi del genere ibrido della *non-fiction* rimando a Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, Transeuropa, Massa 2011. Per l'autofinzione si veda anche la seguente osservazione di Daniele Gliglioli sulle narrazioni contemporanee che cercano di raccontare un'esperienza traumatica: "[...] né la realtà inseribile né il Reale indicibile possono essere guardati in faccia [...]. È necessaria una tattica di aggiramento, una sorta di manovra a tenaglia. Da una parte il recupero della letteratura cosiddetta "di genere" [...] Dall'altra la nebulosa dai contorni incerti che viene ormai comunemente denominata autofinzione (e le forme miste, ibride, a essa affini come il *memoir*, il reportage d'autore, il saggio a dominante narrativa)" (*Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 22-23).

⁴² Mario Barenghi, *Ripartire dalla propria storia personale*, in *Tirature 2010: Il New Italian Realism*, a cura di Vittorio Spinazzola, Il Saggiatore/Mondadori, Milano 2010, p. 45.

di occupare una centralità nella memoria ufficiale perché rappresenta “il prezioso patrimonio etico di questo Stato”.⁴³ Aggiunge De Luna ironicamente che basta svolgere il proprio dovere per diventare vittima e dunque lo statuto rivendicato viene determinato, paradossalmente, proprio dalle “azioni terroristiche o criminose» compiute dai nemici dello stato”.⁴⁴ Inoltre l’associazione dal 2010 si vede fronteggiata da un altro gruppo di vittime, l’associazione che rappresenta le “vittime delle forze dell’ordine”.⁴⁵ Mario Calabresi descrive in *Spingendo la notte più in là* in modo toccante come la madre riceve finalmente la riconoscenza ufficiale per il dolore sofferto quando l’allora Presidente Azeglio Ciampi nel 2004 le ha conferito la medaglia d’oro alla memoria delle vittime del terrorismo:

Il presidente scherza, sorride, si emoziona. Quando arriva il nostro turno ci chiede di raccontare, poi si fa serio, allunga una mano e accarezza la faccia di mia madre e le dice le parole che lei aspettava da una vita, già rassegnata a non sentirle mai: “Abbiamo ritrovato la memoria... È un onore per me consegnarle questa medaglia, anche se tutto ciò accade in grande ritardo”. Non l’ho mai vista così serena.⁴⁶

Sono questi i valori civili che dovrebbero essere tramandati alle generazioni future, e non quelli falsi di una ribellione contro la vita. Per citare di nuovo Calabresi: “In un Paese che non riesce a trovare modelli, esempi, che occasione sprecata non ricordare, avere rimosso”.⁴⁷

Al momento dell’uccisione di Luigi Calabresi nel 1972, che coincide con l’apice dei movimenti politici,⁴⁸ ci sono presso i militanti pochi dubbi sulla sua colpevolezza per la morte dell’anarchista Pinelli. È ciò che possiamo dedurre dalla testimonianza di Casalegno, “ex militante di Lotta continua” come recita la copertina,⁴⁹ che descrive per

⁴³ Giovanni De Luna, op. cit., p. 94.

⁴⁴ Ivi, p. 95.

⁴⁵ Ivi, p. 96.

⁴⁶ Mario Calabresi, *Spingendo la notte più in là*, Mondadori, Milano 2007, p. 18.

⁴⁷ Ivi, p. 98.

⁴⁸ Cfr. Andrea Casalegno, op. cit.: “Tra il 1969 e il 1973 i gruppi della Nuova sinistra svolsero una parte notevole, perché diedero alle lotte una prospettiva esaltante, benché illusoria” (p. 65).

⁴⁹ Il testo completo del frontespizio è: “Andrea Casalegno ex militante di Lotta Continua racconta L’attentato a suo padre, vicedirettore della Stampa, ucciso dalle BR”.

filo e per segno come il suo coinvolgimento nelle azioni e nelle prese di posizione del movimento cambia con l'aumento della violenza e infine con l'omicidio del padre. Egli rimane alla fine con una domanda senza risposta:

Nei giorni del sequestro Moro [...] Lotta continua sostenne tutti i tentativi per salvare la vita del prigioniero minacciato di morte. È possibile che nel 1972 le stesse persone abbiano deciso a freddo di assassinare un uomo, sia pure ritenuto colpevole di un delitto, commettendo per di più un gravissimo errore politico? Vorrei affermare con sicurezza che non è possibile. Ma non ho più le certezze del 1972.⁵⁰

Anche se Casalegno con altri ha sempre condannato la lotta armata credendo allo stesso tempo nella via rivoluzionaria e quindi nella possibilità di una controrivoluzione da cui sarebbe stato necessario difendersi, non si ritiene innocente visto che "questa linea apparentemente ragionevole aveva contribuito in modo determinante a creare il clima politico e le basi teoriche che i fanatici avrebbero utilizzato per giustificare la scelta di uccidere". Egli si distingue però nettamente da chi ha scelto di sparare per uccidere: "Può la mente umana escogitare peggio? Questo stravolgimento dei valori fondamentali non può essere perdonato. Nessuno tocchi Caino, d'accordo. Nessuno gli rivolga più la parola. Nessuno gli stringa più la mano".⁵¹ Con il suo ragionamento egli ha fornito a Anna Bravo, nel suo saggio storico *A colpi di cuore. Storie del sessantotto* (2008), scritto dal punto di vista di "una ex del sessantotto e di Lotta continua (non del femminismo)",⁵² gli strumenti necessari per riconsiderare le responsabilità individuali nei confronti della violenza che ha segnato la memoria degli anni Settanta:

Ora molte cose sono cambiate [...]. Lo scarto impressionante fra la produzione dedicata al terrorismo degli anni settanta e quella dedicata alle sue vittime sta piano piano riducendosi. Ma ancora oggi, ogni volta che vedo il dolore subordinato alla storia di chi l'ha inflitto, e gli orrori chiamati errori o sconfitte politiche, non posso non pensare al senso di colpa degli ex deportati per essere sopravvissuti ai compagni, al rimpianto di Primo Levi per non aver diviso un sorso d'acqua con un amico. E le assoluzioni e autoassoluzioni in

⁵⁰ Ivi, pp. 85-86.

⁵¹ Ivi, pp. 10-11.

⁵² Anna Bravo, *A colpi di cuore. Storie del sessantotto*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 25.

nome del contesto, dei fini, dell'età giovane, dell'intelligenza compiacente, suonano spaventosamente frivole. Le pretese di chiamarsi fuori con la motivazione di non aver partecipato in prima persona mi sembrano un'offesa a chi ha sofferto – e a chi ha speso mezza vita a ripensarci.⁵³

Sulla posizione di Adriano Sofri, Casalegno si esprime in un modo meno netto: “La vicenda è un caso giudiziario che ha diviso l'Italia. Adriano è un uomo molto amato e un intellettuale di grande valore”.⁵⁴ La posizione retta invece di Mario Calabresi, che partendo dal bisogno di verità e giustizia delle vittime non accetta la grazia se questa non corrisponde alla giustizia,⁵⁵ ha provocato, come si è visto, in prima istanza un atto di rifiuto nell'ex leader di Lotta continua, che però nel 2009 ha pubblicato *La notte che Pinelli* in cui si definisce “corresponsabile” del clima di odio che ha portato alla morte del commissario.⁵⁶

In questo caso quindi sembra che le diverse memorie non si contendano a vicenda ma invece si completino, creando quel movimento di riscatto attivo nella società civile auspicato dagli storici citati e dai familiari delle vittime. E in questo modo si arriva, attraverso le storie individuali, a formulare comunque un progetto comune di responsabilizzazione della memoria, auspicato da Mario Calabresi in uno dei passaggi chiave della sua testimonianza:

Penso che voltare pagina si possa e si debba fare, ma la prima cosa da ricordare è che ogni pagina ha due facciate e non ci si può preoccupare di leggerne una sola, quella dei terroristi o degli stragisti, bisogna preoccuparsi innanzitutto

⁵³ Ivi, p. 9.

⁵⁴ Andrea Casalegno, op. cit., p. 85.

⁵⁵ “La nostra posizione è sempre stata la stessa e l'abbiamo ripetuta a ogni presidente della Repubblica: Accetteremo qualunque decisione presa nell'interesse generale; chiediamo però il rispetto delle sentenze, sarebbe inaccettabile una grazia che somigli a un nuovo grado di giudizio, a un'assoluzione, che possa essere interpretata o presentata come un risarcimento” (Mario Calabresi, op. cit., p. 106).

⁵⁶ Adriano Sofri scrive in *La notte che Pinelli*, Sellerio, Palermo 2009, che la campagna diffamatoria contro Calabresi “fu un linciaggio moralmente responsabile, benché nient'affatto penalmente” (p. 215); ribadisce che “se qualcuno traduce in atto quello che anch'io ho proclamato a voce alta non posso considerarmene innocente e tanto meno tradito. Ne sono corresponsabile. [...] Di nessun atto terroristico degli anni '70 mi sento corresponsabile. Dell'omicidio Calabresi sì, per aver detto o scritto, o aver lasciato che si dicesse o si scrivesse, «Calabresi sarai suicidato»” (pp. 213-14).

dell'altra: farsi carico delle vittime. [...] Bisogna partire dalle vittime, dalla loro memoria e dal bisogno di verità. "Farsi carico" è la parola chiave. Delle richieste di giustizia, di assistenza, di aiuto e di sensibilità. Lo dovrebbero fare le istituzioni, la politica, ma anche le televisioni, i giornali, la società civile.⁵⁷

Un altro aspetto, di carattere piuttosto sentimentale, che richiede attenzione quando si vuole parlare di "mitezza" è il giudizio "duro" espresso da Andrea Casalegno che sembra rasentare la chiusura dialettica vittima-carnefice. Su "L'Indice" ne prende le distanze Diego Marconi quando osserva:

L'equiparazione di tutte le responsabilità, dirette, indirette e eventuali, è caratteristica di un radicalismo morale che, a mio giudizio, è fonte di pericolose confusioni: offusca la responsabilità dei veri e diretti colpevoli e promuove un coinvolgimento generale che, in casi analoghi, è stata la premessa di un'assoluzione generale.⁵⁸

Possiamo forse capire meglio il suo atteggiamento avverso di ogni compromesso se lo avviciniamo a un'altra analisi della posizione del testimone di ingiustizia, messa a punto da Avishai Margalit in *The Ethics of Memory* (2003) sul concetto di "testimone morale" e "etico". Secondo lo studioso, il messaggio del "testimone morale" è rivolto al futuro con la speranza che ci sarà una comunità morale a cui destinarlo, e la prima persona con cui trasmette l'esperienza vissuta del male, costituisce un valore immanente del testo, indipendentemente dall'uso politico che ne viene fatto. Alla fine del suo discorso Margalit conclude che l'aggettivo "morale" nell'espressione "testimone morale" è costitutivamente ambiguo in bilico tra etica e moralità, dato che il testimone esprime sia la voce di una comunità etica di vittime basata su relazioni "spesse", sia l'idea di un sistema morale costituito da relazioni "sottili".⁵⁹ Il "testimone morale" può quindi essere allo stesso tempo un "testimone etico" nel senso che il valore immanente della narrazione dello scontro tra male e sistema morale serve anche a fortificare l'identità collettiva di una comunità etica in opposizione a forze negative da avversare.

⁵⁷ Mario Calabresi, op. cit., pp. 95-96.

⁵⁸ Diego Marconi, *I rivoluzionari invecchiano in silenzio*, *L'Indice*, ottobre 2008, p. 11.

⁵⁹ Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, Harvard UP, Cambridge Massachusetts 2003, p. 182.

In fin dei conti Casalegno potrebbe essere un testimone “morale” e “etico” anziché “mite”. Ciò si collega bene sia con la sua rivendicazione di continuità con il passato “eroico” della Resistenza – suo padre è stato partigiano nelle formazioni di Giustizia e Libertà e suo nonno materno antifascista – sia con la motivazione con cui ha scritto praticamente “di getto” la storia di suo padre ma soprattutto anche della propria lotta “disarmante”: il suo destinatario ideale sono i lettori giovani che non sanno bene cosa sia successo in quegli anni di piombo.⁶⁰

Come detto, i sentimenti di vendetta e di rifiuto nei confronti dell’assassino non sono esenti dalle testimonianze prese in esame. Benedetta Tobagi per esempio è senza pietà nei confronti di Caterina Rosenzweig, l’amante di Barbone, uno degli assassini di suo padre, alla quale dedica un *Intermezzo* che si distingue per il suo tono sarcastico, e racconta apertamente della sua difficoltà a incontrare l’altro assassino in cerca di qualche forma di risarcimento: “Per quanto cocente e palese il pentimento di Marano, io non ho le forze per perdonare. Voglio che viva e vada avanti, ma non può chiedermi le risorse per farlo. Ho diritto di non perdonare”.⁶¹ Si auspica che l’assassino soffra abbastanza da raggiungere “quella che gli ebrei chiamano *teshuvà*, la conversione nelle parole e nelle azioni”.⁶² Un trattamento “ironico” riceve anche il “mentore” dei giovani terroristi omicidi, Corrado Alunni, fondatore delle Formazioni Comuniste Combattenti e per Benedetta Tobagi “una figura-simbolo del terrorismo”.⁶³ Lo liquida attraverso il montaggio di due fotografie, che lo ritraggono sempre in carcere sorridente e abbracciato alla sua donna, la prima con il commento che tutto sommato “sembra un normalissimo ragazzo di borgata; ha davvero un’aria simpatica” e la seconda accostata al sarcasmo di Indro Montanelli: “a sentir certe cose, ci si chiede se siano uomini, sono le iene che ridono sopra i cadaveri. Ma la vera tragedia è che invece sono proprio uomini. Non sarebbe così difficile pensare al terrorismo, altrimenti”.⁶⁴

⁶⁰ “[...] ho pensato questo libro come utile soprattutto a un lettore giovane, uno che non sappia proprio nulla” (in Daniele Scalise, op. cit.).

⁶¹ Benedetta Tobagi, op.cit., p. 281.

⁶² Ivi, p. 283.

⁶³ Ivi, p. 181.

⁶⁴ Ivi, p. 184, p. 232.

Questo atteggiamento conflittuale delle sue emozioni – “Le emozioni violente non sono coerenti”⁶⁵ – viene invece accolto dalla critica come un atto di sincerità. Roberto Saviano, a cui la scrittrice fa tra l’altro riferimento nel suo libro in quanto modello etico,⁶⁶ è pieno di ammirazione per la sua impresa coraggiosa:

L’onestà di Benedetta in questo libro non sta nel cercare la distanza obiettiva [...] ma riesce a cogliere tutte le possibili sfumature, i dati, le problematiche. Questo libro dà spazio a chi ha dato voce al meglio di questo paese, raccontandolo e difendendolo, un paese che sembra aver perso quella voce. Ma queste parole scritte da Benedetta Tobagi permettono di accorgerci che in molti di noi batte ancora forte il loro cuore.⁶⁷

I sentimenti fanno quindi parte integrante dell’immagine non eroica che si vuole creare della vittima e del modello che la sua vita, più che la sua morte, rappresenta per l’umanità. Accanto all’impegno di Benedetta a togliere al padre l’elmo da eroe, sta quello di Mario Calabresi di “spiegare che gli «eroi» erano persone comuni, ma con la caratteristica di avere passione infinita per le cose che facevano, uomini con cui sia possibile identificarsi”.⁶⁸ A questo punto si delineano due narrazioni, una diretta alla costruzione di un’identità collettiva delle vittime in quanto ente richiedente diritti e riconoscenza pubblica, e una invece orientata verso la creazione di un percorso etico che dovrebbe formare delle garanzie per una società migliore. Scrive Saviano che Benedetta con il suo libro ha fatto capire che i terroristi hanno peggiorato il mondo, hanno “ucciso la parte migliore del paese”.

Mentre Mario Calabresi, figlio di una vittima “simbolo” della “perdita dell’innocenza”⁶⁹ di un paese e oggetto di un processo ancora in corso, si fa portavoce di un’identità collettiva delle vittime del terrorismo legando la sua storia personale a quella di altre vittime,

⁶⁵ Ivi, p. 282.

⁶⁶ “Conservare tracce di vita per capire e per raccontare. «Raccontare significa resistere e resistere significa preparare le condizioni per un cambiamento», ha scritto Roberto Saviano” (Ivi, p. 278).

⁶⁷ Roberto Saviano, *Ecco la verità su mio padre. Tobagi raccontato dalla figlia*, *La Repubblica*, 2 novembre 2009.

⁶⁸ Mario Calabresi, op. cit., p. 88.

⁶⁹ Si veda per un’analisi storica e critica di questa “vulgata della strage di piazza Fontana come “giorno dell’innocenza perduta” (p. 91) Guido Panvini, *Ordine nero, guerriglia rossa*, Einaudi, Torino 2009.

e progettando anche un monumento collettivo delle vittime del terrorismo sul modello di quello americano per le vittime della guerra in Vietnam,⁷⁰ Casalegno punta piuttosto su una rettitudine morale, partendo da sé, da trasmettere alle generazioni future in rispetto per una “nobile” storia di resistenza che va salvata da ogni tentativo di revisionismo. “Nobile” anche perché non nasconde di essere nato e sposato in ceti torinesi e romani colti e abbienti: il nonno materno era lo storico Luigi Salvatorelli, un altro dignitoso esempio di “mitezza” e “fermezza”. Benedetta Tobagi infine parte dall’esempio del padre, che invece rivendica la sua origine umile definendosi un “popularis”, per esemplificarne sia il ricordo – la targa commemorativa contiene le parole di una lettera del padre scritta a Natale e rivolta a tutta la famiglia – sia una condotta all’insegna del riformismo, un termine che dà un significato politico alla “mitezza”. È interessante qui anche riferire al modo in cui Dino Messina sul “Corriere” ricorda Tobagi nel 2010:

Qui non voglio ripercorrere quello che abbiamo già scritto sulle pagine del *Corriere*, ma sottolineare un dato: Walter Tobagi fu ucciso non soltanto perché era uno dei migliori (considerato un maestro a soli 33 anni) ma perché riformista e cattolico, interprete di una tradizione minoritaria all’epoca dei fatti. Riformista come era il magistrato Emilio Alessandrini, ucciso da Prima Linea pochi mesi prima, ma anche come lo fu Giacomo Matteotti (1924) e il giuslavorista Marco Biagi (ucciso nel 2002).⁷¹

Un riformismo che non è inteso qui come un atto di compromesso o di vigliaccheria ma invece del coraggio di “sporcarsi le mani”, un’espressione usata da Casalegno.⁷² È anche in questo senso che Benedetta Tobagi, riflettendo sul protagonismo dei terroristi nel cinema che cerca di rappresentare il terrorismo italiano, prevede invece un ruolo di spicco per le vittime e per “il loro sforzo di migliorare concretamente una realtà sociale e politica”:

⁷⁰ “Da noi manca un luogo come il memoriale dedicato alle 58.202 vittime della guerra in Vietnam. [...] È un luogo della memoria collettiva. Sarebbe bello se ci fosse qualcosa del genere in Italia per ricordare i morti per terrorismo e le vittime delle stragi” (op. cit., p. 92).

⁷¹ Dino Messina, *Walter Tobagi, morte di un riformista*, *Corriere della Sera*, blog *La nostra storia*, 1 giugno 2010.

⁷² “Innocenza e politica sono incompatibili, e chi fa politica l’ha sempre saputo. Agire significa sporcarsi le mani” (op. cit., p. 99).

Perché vedere una grandezza tragica nei fantasmi deliranti dei terroristi e non nella maturità di chi sceglie di fare i conti con la realtà e impegnarsi nel mondo nonostante le molte frustrazioni e contraddizioni, scontrandosi con gli ostacoli del «pratico inerte»? Come si può non cogliere l'idealità intensa, la tragicità persino, di un simile sforzo quotidiano?⁷³

⁷³ Benedetta Tobagi, op. cit., p. 295.

Bibliografia

- Barengi, M., *Ripartire dalla propria storia personale*, in *Tirature 2010: Il New Italian Realism*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore/ Mondadori, Milano 2010, pp. 43-48.
- Bravo, A., *A colpi di cuore. Storie del sessantotto*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Calabresi, M., *Spingendo la notte più in là. Storia della mia famiglia e di altre vittime del terrorismo*, Mondadori, Milano 2007.
- Casadei, A., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- Casalegno, A., *L'attentato*, Chiarelettere, Milano 2008.
- De Luna, G., *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011.
- Fasanella, G. e A. Grippo, *I silenzi degli innocenti*, Bur, Milano 2006.
- Giglioli, D., *Senza trauma. Scritture dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- Ginsborg, P., *Salviamo l'Italia*, Einaudi, Torino 2010.
- Mangiaterra, S., *Quella stagione che ci rese orfani, Tabloid*, 1, 2010, pp. 42-45.
- Marconi, D., *I rivoluzionari invecchiano in silenzio*, "L'Indice dei libri del mese", ottobre 2008, p. 11, http://chiarelettere.gruppi.ilcannocchiale.it/mediamanager/sys.group/941/filemanager/1008_Lindice.pdf.
- Margalit, A., *The Ethics of Memory*, Harvard UP, Cambridge Massachusetts 2003; trad. italiana *L'etica della memoria*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Messina, D., *Walter Tobagi, morte di un riformista*, *Corriere della Sera*, blog *La nostra storia*, 1 giugno 2010, <http://lanostrastoria.corriere.it/2010/06/walter-tobagi-morte-di-un-rifo.html>.
- Napolitano, G., *La mitezza e i limiti della politica: un esempio*, *Corriere della Sera*, 4 ottobre 2011, http://www.corriere.it/cultura/libri/11_ottobre_04/napolitano-martinazzoli_f8ee3928-ee77-11e0-a09e-1525768cac3d.shtml.
- Pansa, G., *Storie italiane di violenza e terrorismo*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Panvini, G., *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino 2009.
- Perra, E., *Conflicts of Memory. The Reception of Holocaust Films and TV Programmes in Italy, 1945 to the Present*, Peter Lang, Oxford-Bern 2010.
- Raimo, C., *La vittima, la memoria, l'oblio*, *Nazione Indiana*, 28 novembre 2008, <http://www.nazioneindiana.com/2008/11/28/la-vittima-la-memoria-loblio/>.
- Ricciardi, S., *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.
- Saviano, R., *Ecco la verità su mio padre. Tobagi raccontato dalla figlia*, *La Repubblica*, 2 novembre 2009.

- Scalise, D., *Ho visto da tante parti un desiderio di voltare pagina*, intervista ad Andrea Casalegno, *Prima Comunicazione*, settembre 2008, pp. 84-85, http://chiarelettere.gruppi.ilcannocchiale.it/mediamanager/sys.group/941/filemanager/settembre2008_Prima%20Comunicazione.pdf.
- Sofri, A., *La notte che Pinelli*, Sellerio, Palermo 2009.
- Tobagi, B., *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Einaudi, Torino 2009.

Nathalie Marchais

IL TRAMONTO DEL PATRIARCATO
“UN GIORNO PERFETTO”
DI MELANIA MAZZUCCO

Introduzione

Colpisce, per chi s'interessa alla recente letteratura femminile, che negli ultimi anni, la famiglia descritta in romanzi o racconti a firma femminile abbia spesso tratti negativi. I membri della famiglia sono infatti personaggi letterari angosciati, depressi, sfasati che per esprimere il proprio malessere riportano su se stessi o sugli altri la violenza che subiscono all'interno del nucleo familiare. Si trovano figure materne depresse o figli sacrificati sull'altare dell'indifferenza che perdono i punti di riferimento e commettono i peggiori crimini. Gli unici a non incarnare questa disperazione sono spesso i padri, ma perché sono per lo più assenti o, nei casi migliori, distanti.

Scrittrici appartenenti a orizzonti letterari assai diversi come Simona Vinci, Letizia Muratori, Isabella Santacroce, Alina Marazzi, Valeria Parrella, Elena Ferrante o Cristina Comencini hanno messo in scena personaggi materni dai contorni complessi alle prese con una depressione cronica, un disagio esistenziale che fa spesso da sfondo a fatti di cronaca nera. Ricordiamo la madre assassina di *Come prima delle madri* e la madre suicida di *Brother and sister* di Simona Vinci,¹ la

¹ Simona Vinci, *Come prima delle madri*, Einaudi, Torino “Supercoralli” 2003 e ET 2004; *Brother and sister*, Einaudi, Torino 2003.

madre sfasata de *La casa madre* di Letizia Muratori,² la madre incapace di curare il neonato del racconto *Baby blues* di Alina Marazzi,³ o ancora la madre disperata de *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante,⁴ pronta ad abbandonare i figli per ritrovarsi donna e non più madre.

Quando si paragonano queste figure parentali con quelle della letteratura femminile degli anni settanta, per esempio i romanzi di Carla Cerati e Giuliana Ferri,⁵ la letteratura di questo inizio millennio sembra un prolungamento della letteratura militante di quarant'anni fa. Già ai tempi del femminismo, infatti, le scrittrici denunciavano l'impossibilità di incarnare un ruolo fortemente connotato e dettato da secoli di patriarcato e di cultura cattolica,⁶ evidenziando nelle loro opere le assurdità e le contraddizioni della società italiana nei confronti delle donne in generale e più specificamente nei confronti della madre. Anna Nozzoli notava a quei tempi che il personaggio prediletto della letteratura femminista era precisamente la madre-moglie,⁷ perché raccoglieva in sé tutte le contraddizioni.

Va tuttavia rilevato che la letteratura più recente ha perso lo spirito rivendicativo che caratterizzava la letteratura femminista. Oggi, i personaggi femminili dei romanzi citati in apertura non rimettono apertamente in causa la società in quanto portatrice di valori contraddittori. Altri tempi, altre tematiche. L'introspezione e l'intimità delle confidenze non mettono più l'accento sul peso dello sguardo altrui, ma sui disturbi psicologici dell'individuo, incapace di adattarsi a un ambiente ostile.⁸

² Letizia Muratori, *La casa madre*, Adelphi, Milano 2008.

³ Alina Marazzi, *Baby blues*, in *Tu sei lei. Otto scrittrici italiane*, a cura di Genna Giuseppe, Minimum Fax, Roma 2008.

⁴ Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Edizioni e/o, Roma 2002.

⁵ Cfr. Carla Cerati, *Un matrimonio perfetto*, Frassinelli, Venezia 1975, 1990 e Ferri Giuliana, *Un quarto di donna*, Einaudi, Torino 1973, 1976.

⁶ Cfr. Carol Lazzaro-Weis, *From margins to mainstream. Feminism and fictional modes in Italian women's writing 1968–1990*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.

⁷ Cfr. Anna Nozzoli, *Sul romanzo femminista degli anni settanta*, in *Donne e letteratura*, Nuova DWF, n. 5, 1977, p. 58.

⁸ Quando ad esempio, scrittrici come Letizia Muratori o Simona Vinci descrivono il mondo visto dai ragazzi, (Mi riferisco a due romanzi che hanno questo aspetto in comune, e cioè Simona Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Torino, Einaudi 1997 e Letizia Muratori, *La casa madre*, op. cit.) offrono una visione parziale e unilaterale della società per mettere in risalto la solitudine e la difficoltà dell'individuo a capire il mondo in cui si trova.

Melania Mazzucco fa parte delle scrittrici che s'interessano alla famiglia italiana e scrivono sulla condizione femminile, e rappresenta un caso interessante emblematico. In *Un giorno perfetto*,⁹ affronta una tematica che si trova a essere contemporaneamente, e in modo paradossale, atemporale e attuale: un dramma familiare in cui il padre uccide i due figli e si suicida per vendicarsi della moglie che lo ha lasciato. Per raccontare questa storia, Mazzucco sceglie una forma plurima, mescolando il genere del *noir* e il romanzo sociale, con una forte intertestualità femminile; così rivisitando il canone, approda a una realtà più ampia di quella solitamente rappresentata nel romanzo femminile contemporaneo. L'estrema precisione delle descrizioni testimonia una scrittura curata, una perfetta documentazione e un senso acuto dell'osservazione costante e minuta della realtà contemporanea. Mazzucco non si limita ai tormenti dell'individuo all'interno della famiglia, ma inserisce la famiglia in un quadro più largo, presentando un ritratto dell'Italia di oggi, l'Italia della globalizzazione. *Un giorno perfetto*, classificato da Vittorio Spinazzola nel *New Italian realism*,¹⁰ è un esempio riuscito di critica sociale al femminile.

Romanzo noir

In quanto romanzo *noir*, *Un giorno perfetto* è segnato dal pessimismo e dalla fatalità, subito percepibili nel paratesto. Il titolo, tratto da una canzone di Lou Reed, contiene in sé le tensioni racchiuse nella staticità dell'idea di perfezione. La canzone citata in epigrafe si conclude come una minaccia, un'ammonizione: "stai per raccogliere quel che hai seminato" e la citazione di Tolstoj, tratta da *Anna Karenina*, inserita dopo il prologo allude al tempo che corre, fonte di dimenticanza, indifferenza e fatalismo.

⁹ Melania Mazzucco, *Un giorno perfetto*, BUR, Milano 2006. Ricordiamo anche *Il bacio della Medusa*, Baldini & Castoldi, Milano 1996, *Lei così amata*, Rizzoli, Milano 2000 e *Vita*, BUR, Milano 2003 che ha vinto il premio Strega nel 2003.

¹⁰ Vittorio Spinazzola, *Il New Italian Realism*, Il sagggiatore, Milano 2010.

Si, passerà il tempo, il tempo che tutto accomoda, e si ristabiliranno i rapporti di prima, cioè si ristabiliranno in tal grado che io non sentirò sconvolgimento nel corso della mia vita. Lei deve essere infelice, ma io non sono colpevole, e perciò non posso essere infelice.¹¹

La tragedia viene preannunciata nel prologo. La polizia interviene in un palazzo dell'Esquilino chiamata da un inquilino che ha sentito degli spari nell'appartamento accanto. Tutto il romanzo si presenta allora come un *flash back* sulla giornata che precede il dramma: un padre ha ucciso i figli.

Il romanzo è suddiviso in ventiquattro capitoli corrispondenti alle 24 ore di una giornata. Questa struttura dilata il tempo, inserendo brani della vita passata, ma comprimendolo in un'unica giornata; Asor Rosa nota che è un'unità tipica della tragedia greca,¹² cui si aggiunge un'unità di luogo, la città di Roma, e un'unità di azione, quasi a suggerire che si tratta della rivisitazione di un antico mito. Antonio, il padre assassino, appare come una Medea maschile.¹³

Mazzucco ricorre a una tecnica convenzionale dei romanzi a suspense, il cambio regolare di personaggi e situazioni, creando delle fratture nel racconto, accumulando eventi, saltando da una situazione all'altra, da un personaggio all'altro. Il finale tragico viene ad esempio interrotto dalla descrizione della madre, che ignora la situazione in cui si trovano i suoi figli, cosa che accresce il sentimento d'impotenza in cui il lettore si trova, osservatore muto davanti alla fatalità.

Il vero interesse è che Mazzucco anticipa, attraverso l'immaginazione e il racconto, quel che succede prima dei drammi di cui sono pieni i giornali. Tenta di capire ciò che di solito viene solo giudicato e condannato.¹⁴ Per il lettore, la storia esercita un fascino quasi catarti-

¹¹ Melania Mazzucco, *Un giorno perfetto*, op. cit., d'ora in poi UGP, p. 15.

¹² Alberto Asor Rosa, *Un giorno perfetto nelle viscere di Roma*, in *La Repubblica*, 19 novembre 2005.

¹³ Cfr. Nadia Setti, *Réécritures de Médée*, in *Travaux et Documents* n. 37, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Centre de recherches en Etudes Féminines et Etudes de genre 2007.

¹⁴ Lo stesso intento sta all'origine del racconto breve di Alina Marazzi, *Baby blues*, op. cit., in cui l'autrice racconta, utilizzando la prima persona la vicenda di una giovane madre che intossica suo figlio dandogli dei sonniferi perché il bambino piange di continuo.

co, esorcizza le paure, come facevano le tragedie greche sugli spettatori terrificati.¹⁵

Occorre precisare che la storia si svolge il quattro maggio 2001, una settimana prima delle elezioni che hanno portato Berlusconi al potere. Non è un caso che Mazzucco abbia scelto quel giorno. Oltre a fornire un pretesto per descrivere una campagna elettorale senza scrupoli da parte dell'ex-democrazia cristiana, la rielezione di Berlusconi si presenta come una sfida in un mondo che non corrisponde più ai valori tradizionali della destra. Con la differenza che nel romanzo, l'onorevole Fioravanti, specie di alter ego di Berlusconi, sa che perderà le elezioni.

Pochi eventi intervengono in questa giornata che possano spiegare il gesto assurdo del padre. La narrazione si concentra su piccoli avvenimenti e minimi gesti della vita quotidiana. Emma Tempesta e Antonio Buonocore sono separati da ormai due anni e hanno due figli, Valentina adolescente di 14 anni e Kevin, 7 anni. Antonio non si è mai arreso all'idea che la sua relazione con Emma sia fallita e ancora non capisce per quali ragioni sua moglie lo abbia lasciato dopo dodici anni di vita comune. È un uomo violento ma un poliziotto leale e zelante, appassionato di armi, incaricato della sicurezza di un deputato di destra, Elio Fioravanti. La giornata comincia con Emma che accompagna i figli a scuola con l'autobus, si reca al call center¹⁶ dove lavora e viene a sapere che il suo contratto non verrà rinnovato perché è troppo vecchia. Valentina, adolescente ribelle, si fa fare un piercing, prima di recarsi all'allenamento di pallavolo. Kevin viene invitato dalla piccola Camilla Fioravanti a una festa di compleanno. Antonio, ossessionato dalla separazione, deciso a vendicarsi, va a prendere Valentina e Kevin, per poi condurli segretamente a casa sua, dove li ucciderà prima di suicidarsi.

¹⁵ Nel romanzo, *La bestia nel cuore*, (Cristina Comencini, *La bestia nel cuore*, Feltrinelli, Milano 2004, 2006, p. 45) Cristina Comencini faceva dire ad un suo protagonista: "Mio padre diceva che gli argomenti del teatro greco erano terribili: matricidio, parricidio, infanticidio, incesto, delitto, e gli spettatori subivano emozioni fortissime, rivivevano storie impossibili da nominare nella vita, impossibili da capire fuori del palcoscenico, senza le parole della poesia. Era uno spettacolo molto popolare, la gente curava i propri terrori, era un culto, per noi dopo è diventata cultura".

¹⁶ Secondo Monica Jansen, il call center è diventato un topos letterario della precarietà al femminile. Cfr. Monica Jansen, *Precariato al femminile: una scelta di parte?*, in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, Narrativa n. 30, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre 2008, pp. 333-345.

In parallelo a questa famiglia, troviamo quella dell'onorevole Elio Fioravanti, deputato di destra, cinquant'anni, divorziato e risposato con Maja, una bellissima trentenne, con cui ha una figlia, la piccola Camilla, innamorata di Kevin Buonocore. Elio e Maja rappresentano una coppia perfetta, che ha tutte le sembianze della felicità: vive nel lusso, in un palazzo nel quartiere Parioli. Ma dietro le apparenze, Fioravanti è un marito infedele che trascura moglie e figlia perché occupato dalla carriera politica. Maja, arrivista, un po' snob e superficiale, ha rinunciato alla carriera per accudire sua figlia, ma soffre ora della condizione di moglie esemplare, costretta a fare bella figura per il protocollo. È appena incinta del secondo figlio e segretamente innamorata di Aris, detto Zero, primogenito di suo marito. Il quattro maggio, Fioravanti, stanco e turbato dall'assenza di contatti con il presidente del partito, sbaglia il discorso, leggendo quello previsto per un altro incontro elettorale. A tarda serata, capisce che è stato sacrificato dal presidente e che non può più sperare di essere rieletto nella circoscrizione che gli spettava. Maja porta sua figlia a scuola, va dal parrucchiere e organizza una festa per il compleanno, che somiglia a un "party elettorale". Dopo un pomeriggio noioso in compagnia delle madri dei piccoli invitati, raggiunge Aris per dichiarargli il suo amore. Ma Aris le annuncia la sua imminente partenza per Barcellona.

Attorno a questi personaggi gravitano anche la madre di Emma, sessantenne un po' megera che trascorre le giornate davanti alla tivù, e l'insegnante di Valentina, omosessuale che intrattiene una relazione amorosa non ricambiata con un presentatore di reality sposato.

Un romanzo sociale nell'Italia globale

Ambientato nella Roma contemporanea, *Un giorno perfetto* descrive la vita nella città affollata e rumorosa. Non è più la Città Eterna come quella di *Vacanze romane*¹⁷ a cui l'autrice fa cenno, ma una metropoli dai contrasti sociali e culturali. È una Roma multi-etnica, che accoglie i turisti giapponesi come gli immigrati, i clandestini, gli zingari nella metro, le colf straniere; è la città di quartieri lussuosi del centro ma anche di periferie squallide. È Roma che lavora, brontola e rimane in-

¹⁷ Un film americano del 1953 di William Wyler, con Audrey Hepburn e Gregory Peck, che presenta Roma come una città romantica.

differente all'infelicità altrui. Gli ingredienti che compongono la città non sono tipicamente italiani bensì internazionali, globalizzati, dai Mac Donalds ai negozi Prada, le musiche anglo-sassoni di Marilyn Manson o Guns and Roses, tanto che il romanzo potrebbe svolgersi a Parigi o a Londra. Salvo certi dettagli riferibili alla sola realtà italiana.

I diversi quartieri in cui i personaggi vivono o si spostano, disegnano una mappatura sociale: da una parte, i quartieri popolari e le tristi periferie, dall'altro il centro città con i bei palazzi lussuosi. Ma l'autobus, la metro, le automobili, la strada, i caffè, sono invece luoghi in cui s'incontra la gente anonima, nei quali ha voce l'uomo della strada. Che esprime luoghi comuni e critiche aperte sull'Italia che va allo sbando, "L'Italia fa schifo",¹⁸ "Siamo la vergogna dell'Europa",¹⁹ cui si aggiungono commenti su malavita, immigrati o ancora sull'omosessualità che restituiscono l'ambiente amaro della società romana, esprimono frustrazioni e funzionano come aggressioni costanti. Cinico appare infine il catalogo razzista delle madri di scuola che classificano le donne di servizio a seconda della loro origine geografica. Altri luoghi completano il panorama sociale con diversi ambienti professionali come la sala di *body sculpture*, la scuola, il liceo, l'università, il parrucchiere, l'ospedale, il commissariato, la sala municipio, il call center..., tutti caratterizzati dal linguaggio che usano: gli eufemismi del direttore del call center, la terminologia criminologica del commissariato, etc. I media anche molto presenti attraverso i titoli dei giornali, i flash della radio, le trasmissioni televisive restituiscono un mondo attuale a cui il lettore può immedesimarsi.

In questa società spesso ostile, i personaggi principali si muovono e s'incrociano, dapprima senza legame apparente, poi man mano si scoprono le relazioni. I personaggi si alternano e cambiano i punti di vista, ma in modo quasi impercettibile (si passa continuamente dalla terza persona alla prima, senza transizione neanche grafica²⁰) creando una prospettiva narrativa multifocale, in cui l'individuo viene percepito e descritto in vari modi, da varie angolature, compreso attraverso i propri pensieri e monologhi interiori. Emma, ammirata da suo ma-

¹⁸ UGP, p. 69.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ La scrittura di Mazzucco ricorda per certi versi il flusso di coscienza, stream of consciousness, spesso attribuito alla scrittura femminile.

rito, sembra una “pescivendola”²¹ per Maja, e per Elio è una “bionda flessibile e formosa”.²² L’individuo non è mai né buono, né cattivo. Anche l’assassino ha le sue ragioni. I personaggi vengono caratterizzati dal nome che portano (emblematico il divario culturale tra il figlio del poliziotto che si chiama Kevin e la figlia del deputato che si chiama Camilla). Ognuno viene definito anche dal linguaggio che usa, il gergo rivoluzionario di Aris o il linguaggio politicamente corretto del deputato. Ma il livello linguistico traduce anche delle fratture tra monologo interiore e comunicazione. I monologhi volgari di Antonio tradiscono una violenza interiorizzata e mai espressa e contrastano spesso con il linguaggio pulito e sottomesso, rivolto al deputato.

Si sente che Mazzucco sta dalla parte della gente comune per la quale esprime una certa compassione. Invece, l’ironia e il cinismo vengono utilizzati per dipingere la classe sociale abbiente.

Romanzo al femminile

In questo realismo sociale si trovano tematiche tipiche della letteratura femminile. Mazzucco dissemina critiche velate, atteggiamenti riprovevoli e contraddizioni che forniscono al lettore spunti di riflessione a proposito delle nuove forme di famiglia, di coppia, del rapporto uomo/donna, della sessualità, del posto della madre nella società e, cosa nuova, del posto del padre nella famiglia. La crisi del modello tradizionale della famiglia italiana s’inserisce in un contesto generale di crisi dei valori e della globalizzazione.

In un mondo forse troppo vasto e difficile da capire come quello descritto, “il mondo globale”, la famiglia potrebbe costituire un baluardo contro il sentimento di solitudine e d’inadeguatezza. Ironicamente, Mazzucco cita in epigrafe un brano di un discorso di George W Bush. “La famiglia è il luogo in cui dimorano le speranze del nostro paese, il luogo che fa spuntare le ali ai sogni”.²³ Questa definizione alquanto conservatrice della famiglia non corrisponde per niente alla realtà descritta nel romanzo. In un attimo, Antonio annienta le speranze e i sogni di due bambini e di una madre.

²¹ UGP, p. 84.

²² Ibidem, p. 100.

²³ Ibidem, p. 7.

La realtà sociale italiana sta cambiando, ma il discorso politico e religioso rimane lo stesso. Benché divorziato e risposato, Elio Fioravanti costruisce il proprio discorso elettorale a partire da principi come la differenza tra famiglia naturale, fondata sul matrimonio e altre forme di famiglia "che disgregano la società".²⁴ L'omosessualità viene descritta in quanto "sessualità egoistica contraria alla procreazione".²⁵ Anche la religione si mostra impotente a incarnare i valori della società e della famiglia, sempre ancorata nel determinismo biologico: le suore della scuola fanno recitare a un bambino che "nella famiglia ci stanno membri con carattere, compiti, sesso e qualità diverse".²⁶ E l'accenno alla Madonna del Caravaggio durante una breve visita a Sant'Agostino ricorda l'importanza della religione nella definizione del ruolo materno. Come sottolinea Antonio, l'Italia è sempre un paese "retrivo abbarbicato alla figura della madre". In tale contesto, non stupisce che in casi di divorzio, i bambini vengano quasi sempre affidati alla madre, come fa notare Antonio, aggiungendo: "[...] invece le donne non sono più quelle di una volta".²⁷

Due modelli di famiglie a confronto

I due personaggi femminili principali di Maja e Emma, incarnano due facce della madre-moglie moderna. A differenza dei romanzi degli anni settanta che proponevano modelli di donne appartenenti alla classe sociale media,²⁸ l'autrice di *Un giorno perfetto* propone una visione sociale differenziata della condizione femminile. Emma e Maja sono figure opposte tra le quali non esiste una solidarietà femminile. Benché tutte e due siano contemporanee, vivono in mondi diversi.

Emma è senz'altro il personaggio positivo della storia. È una madre moderna che non intende sacrificarsi per i propri bambini. Ha lasciato suo marito e rifiuta la violenza coniugale. Mantiene la famiglia da sola e lavora duro, conosce la precarietà del lavoro, sempre minacciato dalla possibilità di essere sostituita da una straniera meno

²⁴ Ibidem, p. 150.

²⁵ Ibidem, p. 154.

²⁶ Ibidem, p. 150.

²⁷ Ibidem, p. 104.

²⁸ Anna Nozzoli, *Sul romanzo femminista degli anni settanta*, op. cit., p. 64.

pagata. È quindi indipendente dal marito e ha rinunciato a percepire gli alimenti. È d'altronde una madre attentissima ma che si dimentica sempre certe cose come ricucire i calzini bucati del figlio perché ha troppo da fare. Emma è inoltre un personaggio molto femminile, che cura la propria immagine. Il suo corpo, i suoi vestiti sono oggetto di numerose descrizioni, è una donna attraente e desiderabile, di cui si intuisce una vitalità sessuale.

All'opposto, Maja somiglia per molti versi alle donne degli anni settanta. Non è indipendente economicamente eppure educa la piccola Camilla nell'idea che le donne possono cavarsela da sole senza gli uomini.²⁹ Rimane con Elio benché suo marito la tradisca e si sottomette a lui, anche fisicamente quando di notte Elio vuole avere un rapporto anche senza il suo consenso. Questa scena, nel secondo capitolo, ricorda numerose scene simili dei romanzi degli anni settanta in cui il marito abusa della propria moglie.³⁰ Maja non è una donna sessualmente soddisfatta.

Ha una bellezza sofisticata, calcata sul modello americano³¹ ed è vittima dell'immagine femminile trasmessa nei media. Giudica severamente Emma, non solo perché le due donne sono socialmente opposte ma anche perché Emma ha un fisico sensuale di cui Maja è in qualche modo invidiosa. Maja rimane attaccata alla figlia, che "rappresenta ancora una parte di sé"³² e si sente sempre in colpa per paura di non essere una brava madre.³³ Rispetto a Emma che è riuscita a stabilire un equilibrio tra maternità e femminilità, Maja è più madre che donna, forse perché è più giovane di Emma, forse perché la sua situazione sociale non le ha permesso di prendere coscienza

²⁹ Cfr. UGP, p. 171. "[...] irritata al pensiero che Camilla, ascoltando questi discorsi, si convincesse che le donne dipendono economicamente dagli uomini e sono incapaci di cavarsela senza di loro".

³⁰ Cfr. Dacia Maraini, *Donna in guerra*, BUR, Milano 1975, 1998, Carla Cerati, *Un matrimonio perfetto*, op. cit., e Gabriella Magrini, *Lunga giovinezza*, Mondadori, Milano 1976.

³¹ Cfr. UGP. Maja viene descritta come l'"ex-principessa di Vacanze Romane", p. 27, Audrey Hepburn, p. 92, "una jacquelinekennedy giovane", p. 280 oppure una "bellezza hollywoodiana", p. 312.

³² *Ibidem*, p. 89.

³³ *Ibidem*, p. 82. A lei piace "essere notata al cancello della scuola elementare. Il pensiero di non essere una brava madre la perseguitava. Si sentiva sempre in colpa. Quando stava con Camilla perché trascurava la carriera. Quando lavorava perché trascurava Camilla".

della sua condizione femminile. Nella società cui appartiene Maja, il lavoro domestico non spetta più alle mogli ma alle colf straniere, di cui si dibatte a lungo in un colloquio volgare e razzista.³⁴ Nell'Italia globale, le immigrate svolgono oggi il lavoro che le casalinghe compivano una volta. E non sembra turbare la coscienza femminile delle casalinghe agiate che certe donne, dentiste nel proprio paese, siano venute in Europa per fare da domestiche perché non hanno altre possibilità nel paese di accoglienza.³⁵

Se le donne sono cambiate, gli uomini invece hanno concezioni arcaiche sul rapporto uomo/donna e sul ruolo del padre nella famiglia. Neanche tra Fioravanti e Buonocore esiste una solidarietà maschile. Benché abbiano idee e concezioni in comune, lo scarto sociale impedisce ogni comunicazione. Antonio non riesce ad esprimersi, scrive una lettera che non manderà mai al deputato. Dal canto suo, Fioravanti intende "mantenere le giuste distanze"³⁶ con il suo capo scorta.

Fioravanti è, come si è visto, un uomo dalle idee arretrate e un pessimo marito, infedele ed egoista, orgoglioso della bellezza di sua moglie, che gli serve per la campagna elettorale. Intrattiene rapporti ambigui con le donne e persino con Emma, la moglie del suo capo scorta. Tradisce sua moglie con una presentatrice della tivù che accoglie nella sua *garçonnière*. È un padre tenerissimo con la figlia, più distante con il figlio maggiore ma comunque un padre assente. Tuttavia, si nota un cambiamento alla fine della giornata, quando si rende conto della precarietà della sua posizione sociale e finisce per rimpiangere la mancanza di rapporti con la sua famiglia.

Antonio Buonocore, uomo semplice, incapace di riflettere sulla propria sorte e sulle ragioni della sua infelicità, sogna una moglie casalinga che dipenda da lui, come una volta. La dipendenza economica femminile è infatti l'unico potere che potrebbe ancora esercitare su

³⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 276-283.

³⁵ Sulle domestiche della globalizzazione, rimandiamo all'articolo di Ruba Salih, *Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini*, in Salvatici Silvia (a cura di), *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2005; anche in http://www.sisso.it/fileadmin/user_upload/Pubblicazioni/collanasisso/confini/confini_salih.pdf (consultato il 27 settembre 2011)

³⁶ UGP, p. 101.

Emma e che giustificerebbe la sopravvivenza del matrimonio.³⁷ È un marito prepotente, violento, possessivo, geloso, un uomo frustrato, la cui virilità è stata castrata dal divorzio. Perciò è affascinato dalle armi, percepite come un sostituto fallico.³⁸ Rispetto al mondo che lo circonda, Antonio sembra perso, attaccato a vecchi valori. Prova una nostalgia immensa di fronte a un passato che non tornerà più; persino le musiche che ascolta, tutte italiane, rimandano a un passato remoto.

Anche Antonio si rivela un padre assente, poco attento ai figli perché incapace di definire il proprio ruolo. Da quando Emma lo ha lasciato, non paga gli alimenti e non esercita il diritto di visita. La famiglia per lui è “lo scopo più nobile della vita di un uomo”,³⁹ ma senza moglie, non ha più senso. Un padre non esiste al di fuori dalla struttura tradizionale della famiglia. Per questo, uccide i figli prima di togliersi la vita. I bambini come sempre sono le vittime innocenti del dramma.

Conclusion

Nell'affresco sociale che propone Mazzucco spiccano critiche nei confronti dell'Italia contemporanea, fortemente divisa tra ceti sociali abbienti e ceti sociali poveri. L'insistenza con cui descrive quartieri, luoghi e persone di origini diverse mette in risalto l'ingiustizia sociale e l'individualismo che caratterizza la società occidentale. La città descritta con molti particolari riflette precisamente la trasformazione sociale del paese: più vasta e variegata, più contrastata di una volta e più complessa. Roma appare come una giungla impietosa per chi non è riuscito ad adattarsi al cambiamento. Tuttavia occorre differenziare tra la gente che vive in un ambiente protetto e la gente che si trova confrontata quotidianamente alle difficoltà economiche e sociali. Per i primi, i cambiamenti sembrano solo scalfire la superficie della loro

³⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 215. “I soldi erano l'unica speranza che gli restava. La precarietà di lei, la sua ultima risorsa. Aveva assistito, compiaciuto, al rapido precipitare di Emma giù per la scala sociale – da moglie viziata e madre a tempo pieno a impiegata part-time, assistente e collaboratrice senza tutele, madre sempre più distratta e inadeguata”.

³⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 361. “La canna eretta come un sesso. Gli venne la paranoia che non fosse carica [...]”.

³⁹ *Ibidem*, p. 178.

vita, (la frattura tra uomo e donna è meno percepibile nella coppia Elio e Maja perché ambedue funzionano con modelli tradizionali che non hanno ancora messo in questione) mentre per i secondi, le trasformazioni sociali scombussolano la vita nonché la rappresentazione del mondo. In tale contesto, la follia omicida di Antonio viene giustificata o per lo meno spiegata dall'impossibilità di adattarsi a un mondo nuovo, con valori nuovi. Antonio è un uomo che non è riuscito a varcare la soglia del nuovo millennio: la storia si svolge nel 2001, anno di transizione, marchiato anche dall'attentato newyorkese. *Un giorno perfetto*, tra affresco sociale e romanzo al femminile, inserisce nell'Italia globalizzata, "il tramonto del patriarcato".

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto, *Un giorno perfetto nelle viscere di Roma*, in *La Repubblica*, 19 novembre 2005.
- Cerati, Carla, *Un matrimonio perfetto*, Frassinelli, Venezia [1975], 1990.
- Comencini, Cristina, *La bestia nel cuore*, Feltrinelli, Milano [2004], 2006.
- Ferrante, Elena, *I giorni dell'abbandono*, Edizioni e/o, Roma 2002.
- Ferri, Giuliana, *Un quarto di donna*, Einaudi, Torino [1973], 1976.
- Jansen, Monica, *Precariato al femminile: una scelta di parte?*, in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, *Narrativa* n. 30, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre 2008.
- Lazzaro-Weis, Carol, *From margins to mainstream. Feminism and fictional modes in Italian women's writing 1968–1990*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.
- Magrini, Gabriella, *Lunga giovinezza*, Mondadori, Milano 1976.
- Marazzi, Alina, *Baby blues*, in *Tu sei lei. Otto scrittrici italiane*, a cura di Genna, Giuseppe Minimum Fax, Roma 2008.
- Mazzucco, Melania, *Il bacio della Medusa*, Baldini & Castoldi, Milano 1996.
- Mazzucco, Melania, *Lei così amata* Rizzoli, Milano 2000.
- Mazzucco, Melania, *Vita*, BUR, Milano 2003
- Mazzucco, Melania, *Un giorno perfetto*, BUR extra, Milano 2005.
- Muratori, Letizia, *La casa madre*, Adelphi, Milano 2008.
- Nozzoli, Anna, *Sul romanzo femminista degli anni settanta*, in *Donne e letteratura, Nuova DWF*, n. 5, 1977.
- Salih, Ruba, *Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini*, in Salvatici Silvia (a cura di), *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubettino, Soveria Mannelli (CZ) 2005.
- Setti, Nadia, *Réécritures de Médée*, in *Travaux et Documents* n. 37, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Centre de recherches en Etudes Féminines et Etudes de genre 2007.
- Vinci, Simona, *Dei bambini non si sa niente*, Einaudi, Torino 1997.
- Vinci, Simona, *Brother and sister*, Einaudi, Torino 2003.
- Vinci, Simona, *Come prima delle madri*, Einaudi, Torino 2003 2004.
- Spinazzola, Vittorio, *Il New Italian Realism*, Il saggiatore, Milano, 2010.

Matteo Brera

IL “CANNETO / CHE AVEVAMO
PROVATO AD ATTRAVERSARE”.
ROBERTO SANESI, IL “MILLENNIO
CHE SI SGRETOLA” E L’ENIGMA
DELLA CONTEMPORANEITÀ

Roberto Sanesi, poliedrica figura di intellettuale nel panorama della cultura italiana contemporanea, si spegneva a Milano nel 2001. Un anno prima, allo scoccare della mezzanotte del nuovo millennio, affermò ineffabile di sentirsi ormai un “poeta del secolo scorso”.¹ In questa provocazione un poco sorniona è racchiuso un dato di fatto fondamentale per lo studioso che si occupa dell’opera di Sanesi: il poeta milanese ha attraversato gran parte del secolo a cui sentiva di appartenere, è stato un osservatore privilegiato del Novecento e tutta la sua opera va collocata nel “secolo breve” e dei “grandi cataclismi”.² Se non si considera Sanesi come “profondamente e drammaticamente” radicato nel suo tempo³ si perde molto della sua poesia, fondata sul presente, ma con tutte e due gli occhi – e il cuore – proiettati nel futuro.

¹ L’aneddoto è riportato tra gli altri da Enrico Baj, *Sodalizio con Roberto*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L’interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 235-236 (p. 235).

² Per usare parte del celebre titolo del corposo saggio di Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914–1941. L’era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1999.

³ La definizione si legge in Giovanni Raboni, *Prefazione*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L’interrogazione infinita*, op. cit., pp. 7-11 (p. 10).

Al lettore che scorre l'ultima produzione poetica di Sanesi e, soprattutto, la sua ultima raccolta, *Il primo giorno di primavera* (Castel Maggiore, Book Editore, 2000), giungono chiari segnali della consapevolezza del poeta di essere protagonista del presente e di trovarsi al punto critico che segna l'attraversamento del "ponte" che collega un millennio e l'altro.

In questo contributo si vedrà come nella poesia di Roberto Sanesi e, in special modo, nell'ultima raccolta di liriche (oltre che in alcuni inediti) sia evidenziata la relazione dell'uomo col presente e il suo spaesamento di fronte al futuro, percepito come luogo del mistero e della sua spesso penosa e difficile – ma non impossibile – decifrabilità. Si mostrerà come la criticità dell'esistenza e la presa d'atto di essere protagonista nella storia in movimento siano avvertite da Sanesi come un ordito di immagini e simboli suggestivamente intrecciati: alla domanda, all'enigma costituito da tale intreccio, l'uomo contemporaneo si trova nella scomoda condizione di dover dare una risposta, trovare una soluzione.

La poetica "inquieta" della primavera

Il primo giorno di primavera raccoglie liriche composte tra i primi e gli ultimi anni Novanta, più precisamente tra il 1994 e il 1998. Nella sua forma finale, la silloge contiene ventuno poesie, scelte dopo un laborioso processo di selezione e sintesi che emerge fin troppo bene dalle carte conservate in quella che fu la casa del poeta in Via Machiavelli a Milano.⁴ L'"assemblaggio" della raccolta, che occupò Sanesi sino agli ultimi mesi del 1999, come testimoniato da una lettera dell'editore al poeta,⁵ è il risultato di una stratificazione di precedenti abbozzi e più brevi sillogi da tenere in debito conto nell'analisi della raccolta finale. Il "primissimo" *Giorno di primavera* va identificato con una micro-raccolta di cui restano l'indice e poche altre poesie. Il titolo di questo primo gruppo di liriche è, emblematicamente, *Quaestiones*: siamo nel 1994 e dintorni e alcuni dei componimenti che avrebbero dovuto far

⁴ Rimando, per questo, alla mia introduzione a Roberto Sanesi, *The First Day of Spring*. Trans. Heather Scott, ed. Matteo Brera, Troubador, Leicester 2012 (in corso di pubblicazione).

⁵ Lettera datata "Ferrara, 5 dicembre 1999" a firma di Massimo Scignoli. L'originale è conservato presso l'Archivio privato di Casa Sanesi.

parte di questa silloge sarebbero confluiti, di lì a pochi anni, nel *Primo giorno di primavera*. In questo primo nucleo di versi è compresa *La casa infanta*:

C'è una porta finestra, e in giardino
gridano la bellezza non si sa, una pietra
rotola ancora nell'aria, sul vetro si estende
un profilo di suoni ininterrotti, ma
ci sono ancora cantine, cantine, e così
per misurare la luce si strappa dal tetto
lo sguardo dell'infanzia. Si può discutere
l'utilità di questo osservatorio
soltanto arrampicandosi, ma il vuoto
resta un'ombra in agguato, non si dimostra
con la distanza o la profondità, e quindi
la casa infanta, la porta finestra, il ridicolo
delle emozioni col visto che certifica
la giacenza finale, la perdita o il profitto,
oscillano in un calcolo impossibile. Era questo
che stavano cercando di spiegarti, ma tu
eri in viaggio da troppo tempo per ascoltare.

Già a partire da questo componimento, che occuperà la prima posizione nell'edizione definitiva del *Primo giorno di primavera*, dopo la lirica “proemiale” *La quiddità per favore*, emergono alcuni caratteri sostanziali della poetica dell'ultimo Sanesi. In un impianto connotato da un registro colloquiale – probabile retaggio delle traduzioni shakespeariane a cui Sanesi aveva lavorato a lungo nel corso dell'ultimo decennio del Novecento – spuntano immagini legate al “nido” domestico e all'amato giardino, biograficamente caro al poeta e spesso eletto a “cantuccio” meditativo.⁶ Ma si tratta di un giardino su cui

⁶ L'immagine del giardino – e l'immaginario poetico a esso legato – dà il titolo della poesia *A Enzo Paci, in giardino*, dedicata alla figura del grande filosofo italiano (1911–1976), mentore di Sanesi ai tempi delle prime prove critiche, pubblicate su “aut aut”, rivista diretta dallo stesso Paci. Tra il filosofo e il poeta si andò consolidando un duraturo sodalizio personale e intellettuale di cui Sanesi dà conto nei versi di una delle sue ultime poesie. Quello di *A Enzo Paci* non è tuttavia l'unico giardino che compare nella raccolta. Sono degni di nota “tutti i giardini” menzionati ne *La macina del mare* (v. 13), universalizzati, nella iperbolica sintassi della lirica, e elevati a icona dell'esistente all'interno del solito vortice immaginario che caratterizza la poesia “accumulativa” di Sanesi (vv. 12-17): “il tramonto che apre l'orizzonte, il custode / di tutti i giardini, la calma e il mutamento, la fiamma / dell'aria, il passaggio, lo specchio, / l'imitazione di sé indefinita, l'abbraccio / della profondità, il vuoto e lo

si aprono porte-finestre misteriose dalle quali – o verso le quali – si innalza un'indecifrabile commistione di suoni e immagini riflesse. In particolare il precipitare delle sensazioni e il generale sbalestramento dei sensi umani di fronte al mistero è ricreato dall'*enjambement* tra i vv. 2-3 (“una pietra / rotola ancora nell'aria”). La condizione della fra-stornata presenza umana, solo accennata dall'allocutivo “tu”⁷ (v. 16) e dai verbi “gridano” (v. 2) e “stavano cercando di spiegarti” (v. 17), che presumono un ascoltatore, è quella di un viaggiatore stanco e turbato, incapace di percepire l'inconoscibile che lo circonda. La figura del viandante è la traccia autobiografica di un poeta consapevole del suo essere “attraversatore” del secolo: il parallelo tra il cammino del Sanesi uomo, conscio del suo avvicinamento inesorabile all'inverno della vita e il viaggio dell'esistenza, dell'umanità incapace di ascoltarsi e di ascoltare, universalizza il messaggio di questa poesia.

Il concetto è ribadito dal poemetto *Terzine*, un interessante esperimento metrico “dantesco”. Più che l'emulazione della prosodia dantesca, Sanesi si concentra, come spesso accade nella sua opera di poeta e di traduttore, sul significato profondo delle cose.⁸ Quello che emerge

scandaglio / della necessità, più lontano, lontano [...]”. Nel serrato catalogo di metamorfosi di *Cerimoniale*, allo schiudersi delle uova “in un cielo di paglia” (vv. 5-6), formula che appicca il fuoco del divenire, il “giardino di cenere” (v. 10) è personificato e “bruciato” dal desiderio, in un contesto afasico e illuminato appena dai raggi lunari (“sotto lo sguardo / sterile della luna”, vv. 15-16). In *Sul passaggio del tempo e altri frammenti* (II), il giardino diviene esempio vivente, insieme con il coniglio, della pressante presenza del tempo che corre, anzi che rin-corre. Mentre un demiurgico “arcolao che dipana numeri / e suoni” (v. 1) dà avvio alla usuale accumulazione di immagini (in cui “ogni cosa si finge / quello che ormai non è per l'invisibile / rassomiglianza con cui si rivela”, vv. 2-4), il giardino e il coniglio sono i protagonisti di una corsa a perdere, che Sanesi riproduce con una suggestiva compenetrazione del poliptoto e dell'annominazione: “si *inseguono inseguiti* dalla stessa ombra che li *perseguita*” (vv. 6-7). Il tempo, infine, col suo agostiniano incedere “lineare e progressivo” (*Sul passaggio del tempo e altri frammenti*, I, v. 1), trapassa l'esistente e lo rende un caleidoscopio di immagini che portano alla “vertigine” (v.12), a un mondo bianco e ovattato di neve.

⁷ Michela Ghirardello nota come il “tu” sanesiano sia spesso di natura autoreferenziale e si accompagni altrettanto frequentemente ad allocuzioni a persone terze, a volte personaggi femminili. Si tratta di una costante presente anche nel *Primo giorno di primavera*. Cfr. Michela Ghirardello, *Alterego tra poesia e prosa. Roberto Sanesi, 1969–1973*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 121-148 (p. 143).

⁸ Cfr. sulla resa dei significati nell'opera traduttoria di Sanesi, il mio *Roberto Sanesi e la traduzione. Alla ricerca di “un'altra voce”*, “Il Confronto letterario”, 56, 2011, pp. 353-367.

dal testo è un "inferno" risultato della compenetrazione dello spaesamento dell'Alighieri viandante (colui che "con lena affannata, [...] si volge", *Inferno*, I, vv. 22-24), della *Waste Land* eliotiana e della furia combinatoria dell'immaginario poetico sanesiano. Il poemetto esordisce con nove versi in cui è sintetizzata la condizione di isolamento e perdita di identità, anche collettiva, che caratterizza l'uomo nella Storia:

E così ci eravamo perduti, ma non era il deserto
che si vedeva, né luce né notte, alla fine
solo la nostra ombra camminava accanto

ai nostri desideri, e nemmeno una traccia, nessuno
che ci dicesse in che modo morire, giustiziare il vento,
dove mari di ghiaccio o di sale parevano sorridere

dentro il buio ingrigito delle notti false, un inganno
che ci spingeva ai confini, costretti a riconoscere
solo noi stessi...

All'uomo del Novecento è mancata una guida, non c'è mai stato "nessuno / che ci dicesse in che modo morire, giustiziare il vento" (vv. 4-5).⁹ L'attacco della lirica ("E così") è un chiaro segno dell'insistenza del poeta sul concetto di transitorietà, di prosecuzione di un discorso lasciato a metà. Sì, perché la poesia di Sanesi ha anche una forte componente "narrativa", si irradia a partire da un "epicentro" ben identificabile, da cui si sdipanano le immagini di una terra desolata di senso. Ed ecco la rielaborazione del "maestro" T. S. Eliot (vv. 13-21):

e tuttavia si poteva distinguere, ai margini
delle nuvole basse, una danza insensata, frenetica
di fiamme e fioriture, e visiere di ferro contorte

appoggiate alle scale o a sedie elettriche, ovvero
chiodi e gerani, calcolatori di devastazione, membrane
epiteliali a difesa del vuoto, impalcature e insetti

che occhieggiavano astuti, valigie di geografi, carte
come di pietra e museruole, denti, rane e fantasmi tattili
più lunghi di un tramonto [...]

⁹ Il concetto della mancanza di punti di riferimento per l'uomo novecentesco è inoltre ribadita più avanti nella stessa poesia: "ma eravamo pochi, inesatte / le nozioni che il tempo ci aveva affidato, / e le frane frequenti, e nel buio inatteso / non una guida a proteggere il branco [...]" (vv. 49-52).

La landa desolata che Sanesi descrive è un reale stilizzato, ferrigno,¹⁰ in cui i fiori si scolorano e si confondono tra i chiodi, simbolo dell'affannoso lavoro dell'umanità, ossessionata dal progresso. L'uomo si agita in una "danza insensata, frenetica" che lascia dietro sé anche segni aberranti (i "calcolatori di devastazione" e le "sedie elettriche" dei vv. 16 e 17). Il reale è stilizzato in una serie di immagini "scheletriche", dalle "scale" alle "impalcature", tra cui sono sparsi i detriti prodotti dal passaggio dell'essere umano. Rimangono però, in tutta questa desolazione, alcuni segni di una vitalità possibile, nella forma di "rane" e "fantasmi tattili", quindi, nelle terzine successive, le "ombre" e le "grida" accompagnano la comparsa di non meglio identificate "figure", segnali di vita ancora una volta "in cammino [...] per miglia e miglia di vuoto" (vv. 80 e 86).

Ma il "vuoto", nella poesia sanesiana, non è mai "nulla": al contrario è il risultato dell'esistenza, concepita come un incessante formicolio di cose che investe e disgrega l'io.¹¹ Questa rottura del "feroce equilibrio" tra l'uomo e l'esistenza è esplicita stilisticamente da Sanesi attraverso quattro canali preferenziali: l'accumulazione di immagini, l'uso dell'*enjambement*, il ricorso alla sinestesia e, quasi cordone ombelicale con il maestro T. S. Eliot, la poetica del correlativo oggettivo.

Le numerosissime immagini, soprattutto naturali, che compaiono nelle poesie sanesiane sono spesso tratte dagli ambiti più disparati e sono adeguate a un contesto nuovo, creando così un immaginario dissonante. Ciò è facilmente verificabile in *La casa infanta*, così come in *Poesia per quattro aggettivi*, una delle liriche conclusive de *Il Primo giorno di primavera*, un vero e proprio manifesto di stile per l'ultimo Sanesi:

¹⁰ Ai vv. 32-33 l'"inverno", stagione in cui la primavera è dormiente, si configura inoltre come "di ferri confitti, di ruggine [...]". Nei versi successivi l'influenza di Eliot emerge ancor più chiaramente, in particolare all'altezza dei "corpi da poco sepolti, avvizziti" (v. 74) che, insieme al passo citato a testo, rimandano ai "corpses" di *The Burial of the Dead*, in cui ci si chiede se quella "semina" un giorno fiorirà ("Will it bloom this year?"). Cfr. T. S. Eliot. *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2009, p. 257. Altre presenze eliotiane sono disseminate a larga mano nelle poesie del *Primo giorno di primavera*; tra esse ricordo la figura dell'"arciduca" (*La quiddità per favore*, v. 1, "l'arciduca mette il gozzo"), che compare sin dai primi versi di *The Waste Land* ("When we were children, staying at the archduke's").

¹¹ Quello di Sanesi è, stando a Vincenzo Guarracino un "io [poetico] ingombrante residuo all'interno di magma feroce di cose da dire". Citato in Gilberto Isella, "Il piacere di scrivere da un paese inesistente" in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., pp. 15-24 (p. 18).

La pianura implacabile dei corvi.
 Il nero denso che racchiude i corpi.
 Il gracchiare pensoso della vita.
 Tutta questa bellezza inenarrabile.

Le sinestesie – ben quattro in soli quattro versi – divaricano al massimo la simbologia sottesa ai correlativi, anche grazie a una struttura “scomponibile” dei sintagmi su cui si fonda la lirica. Alle suggestioni visive, soprattutto coloristiche (il verde della pianura e il “nero” dei “corpi” e dei “corvi”)¹² e sonore (“il gracchiare”), è affidato il compito di sciogliere la cupezza iniziale verso l’ultimo endecasillabo dei quattro (sdrucchiolo) in cui è ribadita la fiducia nella bellezza come essenza di un’esistenza liminale, da cui (e attraverso cui) è comunque possibile raggiungere una dimensione ulteriore.

Nel contesto dell’esistenzialismo sanesiano le porte – o, come nel caso de *La casa infanta*, la “porta finestra” – hanno il ruolo privilegiato di *gateways* che l’uomo deve esaminare e oltrepassare per accedere alla “bellezza inenarrabile” che la vita volutamente preclude e cela agli uomini.¹³ Quello che Sanesi sembra volerci dire al crepuscolo della

¹² Non a caso la quasi-coincidenza delle due “quasi-parole-rima” è ribadita dal poeta attraverso la loro collocazione in clausola di verso, con la creazione di una forte e onomatopeica assonanza.

¹³ Il valore simbolico delle porte è fondante nella raccolta. A solo titolo di esempio si ricorda la “palude / senza nemmeno una porta” (vv. 4-5) di *A metà marzo*, in cui la ricorrente immagine palustre e delle rane che si affannano nel limo è accostata alla desolante assenza di una porta che consenta il passaggio a una dimensione altra. Si ha una traccia di ciò in *Frammento da un incendio II*, vv. 19-20: “[...] nella stanza le porte non avevano / né maniglie né cardini contro la raffica”. La porta, incompiuta, lascia per un attimo l’uomo senza un appiglio e indifeso contro la tempesta dell’esistenza. Ma, nella poesia, la clausola consecutiva ricorrente “e così” ristabilisce il solito incalzante giustapporsi di immagini: “e così tutti allora ricordarono che San Clemente Romano quarto vescovo / aveva già minacciato chi si radeva la barba, / ma ora quella peluria scarsa sulle cartilagini / annerite dal fuoco, mammifera, un lascito [...]”. Il riferimento storico è a papa Clemente I (91 ca-101 ca), quarto pontefice della Chiesa di Roma e autore della celebre lettera di ammonizione alla chiesa di Corinto. Cfr. John N. D. Kelly, *Dizionario illustrato dei Papi*, Casale Monferrato, Piemme, 2003, pp. 30-31. La porta è quindi una membrana “sottile” (v. 3) in *Cerimoniale*, la lirica con forse il maggior numero di connotazioni visionario-mortuarie di tutta la raccolta. L’oltre-mondo, situato temporalmente “a metà marzo”, nel mezzo del mese della rinascita e non della morte, è separato dal mondo da una porta guardata da un “buttafuori dell’anima” (v. 1), un contrappunto ai personaggi mostruoso-allegorici de *La quiddità per favore* (vv. 1-3): “l’arciduca [...], il cardinale [...] lo strizzachiodi / del sacro legno”, tutti “guardiani”

sua esperienza di uomo, oltre che di poeta, è che l'attraversamento dell'apertura che dà sull'ignoto, sull'enigma (il futuro) è spesso oscura e inquietante. Esiste comunque la possibilità di trovare un varco per comprendere i simboli dell'ignoto,¹⁴ tuttavia l'uomo, il viaggiatore in quanto tale, ha i propri limiti: fatica a superare la condizione liminale che gli permetterebbe il balzo nel mistero. Per questo si ferma sulla soglia, a specchiarsi nella porta che è anche finestra, oppure rimane immobile sulle buie scale della cantina. La casa di Sanesi (*infans* e dunque volutamente poco propensa a svelarsi)¹⁵ ne presenta non una sola, bensì una successione: "cantine, cantine" (v. 5); e, insieme con il giardino, anche la cantina ha un ruolo nodale nell'immaginario simbolico sanesiano.

Non a caso Sanesi apre *Il primo giorno di primavera* con un'epigrafe profetica: "Un giorno ti dirò chi c'è in cantina", riferimento non a un anonimo, sebbene sottoscritto con la dicitura "An.". Trattasi invece della moglie Anita: il mistero della buia scala che porta alla cantina è ricondotto alla dimensione domestica, a partire da un *family joke* poi riproposto sotto mentite spoglie. La dedica deriva da una consuetudine di Anita Sanesi, quella di domandarsi ad alta voce e prima di scendere le scale che conducono all'interrato: "Chi ci sarà in cantina?". Il buio che si affronta solo superando il proprio timore dell'oscurità e di ciò che è sconosciuto è il luogo deputato a rappresentare lo scacco dell'uomo di fronte all'ignoto, di fronte a un vuoto che è colmo di cose spesso giustapposte, buttate là sotto alla rinfusa, perché oggi non servono più.

di quella dimensione parallela di cui l'immaginario sanesiano si costituisce simbolo.

¹⁴ Sanesi ce lo conferma più volte, come nel caso de *La polvere e il giaguaro* (Milano, Palazzi, 1972, poi Castel maggiore, Book Editore, 1990) in cui un'epigrafe recita "la puerta escondida no es escondida". Il varco, dunque, c'è e consente il passaggio all'altra sponda dell'esistenza, a quel luogo "dove le percezioni non sono rielaborate da processi razionali". Cfr. Michela Ghirardello, *Alterego tra poesia e prosa. Roberto Sanesi, 1969-1973*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., p. 136.

¹⁵ Frequente, nel *Primo giorno di primavera*, l'uso della personificazione. Oltre alla casa "infanta" e "viva" nell'immaginario poetico sanesiano, si osserva una prosopopea stilisticamente fondante in *Lago di Thun, dal vero I e II* a cui sono dedicate alcune pagine di questo saggio. Nelle già viste *Terzine*, "fiamme e fioriture" (v. 15), sono complici della mescolanza di immagini giustapposte con la loro "danza insensata", mentre in *La quiddità per favore* la primavera manifesta addirittura "pruriti [...] osceni" (v. 11).

La dimensione misteriosa che circonda le cantine sanesiane apre a una possibilità futura e investe il poeta di una chiaroveggenza che lo distingue dagli uomini “comuni”. Il poeta di Sanesi è un profeta che promette di disvelare il mistero che sta di là dalle scale della cantina. Il fatto è che, giocando con il suo interlocutore, non dice quando lo farà, limitandosi a una promessa vaga (“un giorno ti dirò”). Si tratta di una risposta aperta a una domanda altrettanto aperta. Non è un caso che *Il primo giorno di primavera*, nella sua prima fase compositiva avesse come titolo *Quaestiones*, che rimanda per l'appunto alle “domande aperte” che la poesia, come l'esistenza, pone all'uomo.

La primavera “in codice”

Dalle carte dell'archivio del poeta è possibile ricostruire le fasi successive a *Quaestiones* e, frugando tra gli autografi, ci si imbatte in un interessante abbozzo di raccolta. Sul suo titolo Sanesi ebbe non poco a lottare con se stesso. Il titolo originario della silloge, in cui sarebbero dovute comparire venti poesie,¹⁶ era infatti *Notizie dall'inverno*. In seguito, dobbiamo pensare nel volgere di qualche settimana, o mese, al massimo, la raccolta si sarebbe dovuta chiamare *Codice inverno*, passando per un eliotiano *Codice aprile*. In effetti la presenza di T. S. Eliot, maestro mai dimenticato, sebbene rielaborato da Sanesi ai fini della propria personale poetica, è viva in questa versione preliminare del *Primo giorno di primavera*. A solo titolo di esempio si considerino i primi versi dell'inedito *Queste e altre cose*:¹⁷

La nutritizia latina,
la nebulosa sospetta
l'intervista alla rana gigante,
il manoscritto scambiato,
lo sguardo esoterico dell'acqua,
il fragilione che rotola a contrasto
del danno climaterico

¹⁶ Di cui le seguenti cinque saranno poi incluse in *Il primo giorno di primavera: A Enzo Paci, in giardino, La neve, Su fondamenti invernali, La quiddità per favore, La casa infanta*.

¹⁷ La lirica è datata “1998” di pugno dal poeta.

L'accumulazione di immagini è enfatizzata in questo componimento dalla figura retorica dell'anafora. Il periodo include una citazione diretta da Eliot: il "fragilione" di *Mr. Apollinax*, lirica su Bertrand Russell, pubblicata in *Prufrock and Other Observations* (London, The Egoist, 1917). Non a caso, inoltre, *megalobimus fragilione* è il nome scientifico di una specie piuttosto rara di lumaca, una figura ricorrente nell'immaginario poetico sanesiano in quanto riconducibile alla spirale e al labirinto, correlativi dell'enigma dell'esistenza a cui dedicherò alcune riflessioni in chiusura di questo saggio. Il guscio abbandonato del gasteropode – poiché di questo si tratta, fuori di metafora – riconduce nuovamente a una visione del presente come una landa desolata, fatta di resti di conchiglie e manoscritti scambiati, inutilizzati nel frenetico divenire della Storia, esemplificato nella poesia attraverso il correlativo del "palinsesto" (vv. 9-11):

nel caso
ci fossimo inoltrati nello sguardo
del palinsesto

Il "codice" del primo titolo della proto-raccolta, scritto e riscritto, sostituendo un testo a un altro testo superato o comunque non più utile – il linguaggio "cifrato" di un palinsesto, appunto – è il simbolo del divenire ciclico della Storia, di cui oggi il "noi" soggetto della lirica sperimenta unicamente la "palude / di sua fattura" (vv. 12-13). Anche l'*enjambement* sottolinea l'impantanarsi dell'umanità nelle acque stagnanti del presente, immagine privilegiata all'interno del sistema sanesiano.

Nello sviluppo diacronico del *Primo giorno di primavera*, il superamento del "cruellest month" eliotiano si evince dal repentino cambio di titolo della proto-raccolta, che si concentra sull'inverno, stagione cara al poeta in quanto foriera di "fioriture successive".¹⁸ La vena simbolico-misterica sottesa alla poetica sanesiana è invece ribadita dalla predilezione per il "codice", che rimanda soprattutto al carattere allegorico della poesia e alla necessità di decifrarla. Il trapasso esistenziale da un'epoca all'altra – e la conseguente difficile decifrabilità del mistero – sono esplicitati, tra gli altri, dai versi della lirica, a oggi inedita, *Da quando*:

¹⁸ Sono parole di Sanesi, scritte nella già citata corrispondenza con Book Editore.

Da quando abbiamo smesso
di dire cose
e abbiamo imparato a parlare,
l'indifferenza
di una palude sommerge il progetto,
le rane si tuffano allegre
nella materia indistinta, discutono
ad altezza di suono, l'identità tenta la superficie, ploff, la bolla d'aria
si estingue,
un verde fetido
si estende indecifrabile al canneto
che avevamo provato ad attraversare.

La poesia attacca su un'indeterminata clausola temporale, che rende sospeso il "noi", l'umanità che ha faticosamente imparato a comunicare secondo un codice condiviso. Ecco un aspetto fondante della contemporaneità, epoca che si manifesta quando la confusa babele linguistica lascia il posto alla significazione esatta. Ma il passaggio, come al solito, confonde e spiazza: su un mondo reale solo abbozzato per giustapposizione di immagini si riversano le acque putride di una palude. La parola ritorna suono, quello confuso e indistinto del gracidio dei batraci: è di nuovo stato pre-grammaticale. La metamorfosi riconduce l'esistente umano a un acquitrino, a un'acqua morta nella quale i sensi si confondono sino alla sinestesia e al "verde fetido" sprigionato dalla vacua ricerca di identità e di bilateranti discussioni a pelo d'acqua. Vale la pena insistere qui sulla simbologia legata alla rana, che rivela pure un erudito rimando classico. Il batrace è generalmente considerato un simbolo di rigenerazione e di fertilità¹⁹ ma, in questo caso specifico, assume anche un forte valore profetizzante. Dietro al verso sanesiano si riconosce dunque, chiaramente, l'influenza del seguente esametro virgiliano: "veterem in limo ranae cecinere querelam" (*Georgiche*, I.378). Non sarà sfuggito a Sanesi, autore imbevuto di una profonda cultura classica, come le rane, insieme alle rondini, nel

¹⁹ Anche se, su questo punto, occorre precisare come le interpretazioni simboliche della rana siano spesso discordanti. In particolare, come segnalato da Michael Ferber, bisogna distinguere tra la figura della rana ("frog") e del rospo ("toad"), storicamente associate, nella tradizione letteraria europea, a significati simbolici opposti. Mentre alla rana è solitamente associata un'interpretazione positiva, al rospo spettano connotazioni venefiche (specie in Giovanale e Shakespeare). Per un più approfondito resoconto sulla simbologia associata a questi animali si rimanda, almeno, al già citato Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 82-83.

verso di Virgilio predicano, specie attraverso i suoni, l'arrivo di una tempesta.²⁰ Lo scoppio, anche onomatopeico, della bolla riporta alla realtà e al gravoso compito di tentare nuovamente l'attraversamento delle canne che concludono lo stagno. Sullo sfondo della "materia indistinta", il mistero dei simboli, in cui si dibatte il genere umano, la natura si mostra indifferente, si sovrappone all'uomo e alle sue cure. La natura stessa si carica di simboli nell'ultima stagione poetica di Sanesi: in particolare sono gli elementi acquatici a configurarsi come correlativi oggettivi e frequenti rimandi allegorici. Dalla palude, spazio claustrofobico e nauseabondo che compare in una serie di altre poesie – tra cui la già osservata *Queste e altre cose*²¹ – Sanesi si affida, nella versione finale della sua ultima raccolta, a un'immagine tanto più apparentemente consolatoria, quanto enigmatica: quella lacustre. In *Lago di Thun, dal vero* (I e II) si osserva come, a partire dalle placide acque del lago, il "vero", la realtà, si frammenti in una serie di immagini:

Misura la distanza, chiudi gli occhi, il lago
 si esercita in silenzio, prende forma.
 Ma la sua cognizione vespertina, la sua
 prossimità con la luce, con gli alberi,
 richiede una tempesta calcolata, il fulmine
 che taglia in due la montagna, il relitto
 che si inabissa, e il vento di traverso, la riva
 oppressa dalla pioggia, lo schianto improvviso
 che si smarrisce nel verde, e la voce, la vela,
 sfilacciati da un turbine fantasma.
 Soltanto in questo modo potremo distinguere
 la relazione esatta fra le acque e il nulla.

Nella lirica, l'increspatura delle acque del lago, appena accennata, è rappresentata visivamente dai rientri a sinistra in corrispondenza del v. 2 e del distico di chiusura e – metricamente – di numerosi e spesso

²⁰ In qualche modo Sanesi affida lo stesso compito premonitore ai volatili che affollano le sue poesie. Se ne è già visto un caso in *Poesia per quattro aggettivi*, in cui l'onomatopeico gracchiare dei "CoRvi [...] CoRpi" prelude allo svelamento della "bellezza inenarrabile".

²¹ La "palude", in questa poesia, è quella in cui campeggia, manco a dirlo, una "rana gigante", "intervistata" – quasi oracolo – da un "io" misterioso, che ne enfatizza le qualità profetiche.

forti *enjambement*.²² Il secondo verso della poesia riproduce, personificandolo ambigualmente, il moto del lago, che pare adagiarsi mollemente nel proprio bacino. Intorno, il paesaggio è sclerotizzato di luce e di alberi, tra i quali si insinua lo specchio d’acqua. Siamo sempre al cospetto di una broda primordiale, di cui la natura si costituisce correlativo oggettivo. La rottura della bolla d’aria in cui è sospeso questo paesaggio lunare non può che essere una tempesta, che squarci il velo del simbolo e favorisca la comprensione della “relazione esatta tra le acque e il nulla” (v. 12). La poesia di Sanesi gioca spesso proprio sul concetto di relazione, caro al poeta sin dai suoi esordi critici e certo uno dei temi portanti de *Il primo giorno di primavera*.²³ Il mistero cela lo svelamento di questa formula, che consentirebbe il trapasso da una dimensione astratta al mondo reale e che, nella poesia sanesiana, “si scompone/ricompone” per immagini.²⁴ Il fulmine lo squarcia, come “taglia in due la montagna” (v. 6): la scena cambia e diventa quella di un naufragio, con “il relitto / che si inabissa” percosso dal vento (vv. 6-7). La frammentazione della realtà segue l’onomatopeico “schianto”: i resti umani, “la voce, la vela” perdono consistenza, si sfaldano al cospetto di una tempesta che si rivela solo ectoplasmica, irreali. In questi dodici versi Sanesi esprime un altro concetto cardine del suo poetare: il reale, nel quale l’uomo si dibatte, è ambiguo, spiazzante, ma allo stesso modo è accumulazione di immagini esatte. Lo stesso Sanesi, del resto, lo aveva detto negli anni Sessanta, ai tempi dell’*Improvviso di Milano*: “L’ambiguità del reale sta nella sua esattezza”.²⁵ Se

²² L’uso dell’*enjambement* con questa funzione anche “visiva” ritorna con maggiore frequenza nella lirica gemella *Lago di Thun, dal vero II*. Si notino almeno le spezzature metrico-sintattiche che caratterizzano i primi sei versi della poesia e tra i vv. 14-15: “si dimostra / più astuto del vero”. Qui l’“increspatura” del verso si accentua, contrappunto visivo all’agitazione delle acque del lago, che si intorbida – e intorbida la relazione tra simbolo e vero.

²³ Proprio su “la relazione del tempo con il disordine” si apre la lirica *A Enzo Paci, in giardino* che insiste sul concetto di “Immer Wieder”, di ripetizione ciclica e “labirintica”, esplicitata dalla bella immagine finale del “glicine che si attorciglia” (v. 18). Al concetto di “relazione” applicato alla poesia inglese del dopoguerra, Sanesi dedicò peraltro il saggio *Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea*, “aut aut”, 27/1955, pp. 205-213.

²⁴ Si veda Gilberto Isella, “Il piacere di scrivere da un paese inesistente” in Giuseppe Langella (a cura di), *L’interrogazione infinita*. op. cit., pp. 15-24 (p. 18).

²⁵ Roberto Sanesi, *Sei studi per “Arrondissement Voltaire”*, in *Improvviso di Milano*, Guanda, Parma 1969. Citato in Gilberto Isella, “Il piacere di scrivere...”, in Giuseppe Langella (a cura di), *L’interrogazione infinita*, op. cit., p. 22.

dall'estrema ambiguità – l'assenza di forma – il lago si era materializzato nei primi versi di *Lago di Thun, dal vero I*, così è destinato a sprofondare nuovamente nell'ambiguità del simbolo. L'accumulazione di immagini prosegue, incessante e frenetica, nella lirica gemella, *Lago di Thun, dal vero II*:

Immaginando la sua descrizione, il pittore
 scarica i suoi bagagli dal tragheto, scende
 incontro a una ragazza, balbetta, si piega
 con un profilo inglese sulle reti, mastica
 pensosamente la pipa, controlla la cenere, il vento
 assume un'andatura malinconica. Uccelli
 si muovono nervosi attorno all'umile
 palo confitto sgocciolante d'alghè. Pensieri
 di un sistema invernale mai compiuto
 staccano grigi e azzurri dalla riva.

Vuoto di cielo, trasparenza e limite,
 dov'è il colore del vostro intervallo?
 Il tratto fermo, il chiaroscuro, il dramma
 della natura dialettica non sono
 altro che attesa di un avvenimento,
 ma il lago si dimostra
 sempre più astuto del vero, si intorbida,
 e ci separa.

Il vento di tempesta della prima lirica è placato, frenato pure dalla pausa metrica ("il vento / assume un'andatura malinconica", vv. 5-6).²⁶ Gli uccelli sono araldi misterici non meno inquietanti delle rane, con il loro volteggiare attorno a un totemico "palo confitto, gocciolante d'alghè" (v. 8), ultima di una serie di suggestioni montaliane. È infatti viva, nelle due poesie, la reminiscenza di *Arsenio* (1928), almeno per quanto riguarda l'immaginario poetico: il fulmine, il vento, il turbine, in *Lago di Thun I* e poi il palo "sgocciolante d'alghè" di *Lago di Thun II*, che rimanda alle "stuoie / grondanti" montaliane (*Arsenio*, vv. 45-46), ma anche al "viluppo dell'alghè" di *Arsenio* in *Lago di Thun II* (*Arsenio*, v. 19). La tempesta di Montale è "dolce" (*Arsenio*, v. 27), proprio perché costituisce il pretesto, per il protagonista, per discendere "verso il buio

²⁶ Qui, però, personificato allo stesso modo del lago, descritto nel compimento di un gesto incerto: mentre le acque "si esercitano", in apertura di *Lago di Thun I*, qui "il vento / assume un'andatura malinconica". Il "caracollare" pigro e tormentato del vento, sottolineato da Sanesi attraverso l'uso del prediletto artificio metrico dell'*enjambement*, rispecchia l'atteggiamento pensoso del pittore.

che precipita” (*Arsenio*, v. 34); quella di Sanesi, a cui è peraltro carissimo il verbo “precipitare”,²⁷ è invece, lo abbiamo visto, “calcolata”. Al pittore, un’altra figura vagamente autobiografica e “viaggiatrice”, è affidato il controcanto all’*Arsenio* montaliano: la scena è, tuttavia, molto meno astratta (più “calcolata”, appunto): l’uomo – balbuziente, penseroso e incerto²⁸ – “scende / incontro” a una ragazza, che subito scompare, quasi presenza onirica. Quello che in Montale è un vuoto carico d’angoscia, che conduce alla dissoluzione cosmica (“il vento / la porta con la cenere degli astri”, *Arsenio*, v. 59) è sostituito, in Sanesi, da uno spazio naturale simbolico, particolarizzato ma ben reale, da cui si staccano “grigi e azzurri”: è “trasparenza e limite”, ma mai un

²⁷ L’immagine del precipitare, generatrice di vertigine e perdita di senso e punti di riferimento, ma anche simbolo di transitorietà, del fatto che “nulla rimanga di se stesso troppo a lungo” (così Sanesi nella sua breve *Nota in Il primo giorno di primavera*, op. cit., p. 73), ricorre con insistenza nel *Primo giorno di primavera*. Il primo luogo è la programmatica *Quiddità per favore* (vv. 3-4), in cui “la macina / precipita in un gorgo” e si osserva qui un forte *enjambement* che sottolinea il senso di caduta e distacco dalle certezze. Nella *Macina del mare* (che insiste, peraltro, sull’immagine della “macina”, oggetto che riduce un prodotto in particelle minute e omogenee: le forme accumulate nella poesia sanesiana), il mare è descritto, al v. 9, come un “deserto d’azzurri che precipita”, una serie di impressioni coloristiche sovrapposte, la cui “misura finita, infinita”: si assolutizza (v. 23).

²⁸ La balbuzie, la raucedine e il masticare sono correlativi ricorrenti nel *Primo giorno di primavera*, a evidenziarne le incertezze dell’uomo di fronte al presente. Il pittore di *Lago di Tbur dal vero II* “mastica / pensosamente la pipa” (vv. 4-5) in un gesto pensato, enfatizzato dalla inarcatura; in *Frammento da un incendio (I)*, lirica connotata da un evidente onirismo funebre segnalato dai soliti araldi poetici (suoni, colori e uccelli), un non meglio specificato soggetto dai connotati bestiali (da notare l’uso dell’impersonale “si imbecca”, v. 4) si incammina “masticando licheni amaramente” (v. 5). Il masticare è omologo della “raucedine esistenziale” di Sanesi, ribadita nell’ultimo verso della lirica, in cui “i cadaveri” (l’umanità) soffrono una fastidiosa “tosse che li raschia in gola”. Presente anche in altre prose e poesie sanesiane, la raucedine è da ricondurre, alle teorie psicanalitiche di Georg Groddeck (1866–1934) secondo cui la raucedine sarebbe un sintomo di introversione psicologica, come peraltro confermato da Bruno Arcurio, *Notizie dall’altro versante*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L’interrogazione infinita*, op. cit., pp. 149-167. Attraverso questa lente, i gesti dei personaggi sanesiani mostrano tutti la tendenza a non compiere mai un’azione (mentale) sino in fondo, a “rimandare una risposta”, come sottolineato ancora da Arcurio (p. 160). Sanesi offre una suggestiva e cronologicamente precedente rielaborazione di questo scacco di fronte all’espressione di senso in *L’incendio di Milano* e, in particolare, nella poesia *Il merlo*: “il merlo / immaginò di avere nella gola un incubo / di levigati silenzi”. Cfr. Domenico Cara, *Un nomade dell’immanenza nel pubblico rivelarsi della poesia*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L’interrogazione infinita*, op. cit., pp. 25-40 (p. 27).

nulla incommensurabile.²⁹ Il reale è un acquerello dal vero, che prelude a un rinnovamento, a un trapasso verso una nuova dimensione. Nella poesia di Sanesi questo mondo ha il sapore di un aldilà ghermibile solo attraverso la visione del reale come in un caleidoscopio di immagini in successione. L'accumulazione non è mai confusa, un filo conduttore c'è sempre e sta dietro all'interpretazione dei correlativi. In quest'ottica prende qui forza l'immagine del lago, uno specchio d'acqua "più astuto del vero" (v. 17) e che si costituisce come una subdola meta-allegoria. Il suo intorbidarsi non fa che consegnarci come espressione di un oltre-mondo, da cui il suo gesto – l'intorbidarsi – ci separa. L'ambiguità dell'ultimo quinario di *Lago di Thun, dal vero II*, è un gioco sottile sul significato stesso della poesia come separazione dal mondo (e del reale come separazione dal mondo ultraterreno) e sul valore fondante del simbolo: esso è la chiave per capire. Bisogna capire il simbolo se si vuole attraversare il ponte tra "le acque e il nulla".

Nei testi di Sanesi sono proprio i correlativi, i simboli, a suggerire il senso sotteso alla sua poesia, una lirica mai montalianamente pessimista o eliotianamente misticheggiante. Piuttosto blakeianamente visionaria ed esoterica.

Il labirinto e l'enigma

Molti dei correlativi a cui Sanesi affida il suo messaggio poetico sono naturali: ne abbiamo già visti alcuni, e tutti hanno più o meno la stessa radice simbolica comune. Così come le rane, anche il fulmine e il lago sono evocatori di fertilità, di rigenerazione, specialmente quando compaiono, come in *Lago di Thun I e II*, insieme. Il lago, specchio d'acqua, è metafora femminile per eccellenza, spesso associata al passaggio, alla transizione tra la morte e la vita,³⁰ mentre il fulmine, metafora maschile e fallica, è associabile sia alla fertilità, sia all'epifania divina.

Per Sanesi, la natura non è una leopardianamente "matrigna", dunque, ma si pone come ricettacolo di immagini interpretabili, sep-

²⁹ "Un vuoto travestito da cosa", per dirla con Raboni, *Prefazione*, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita*, op. cit., p. 15.

³⁰ Cfr. Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature*, Duncan Baird Publisher, London 2004, p. 279.

pure si mantenga sempre volutamente separata dalle cose umane. Non a caso “la natura ha ben altro a cui pensare”, sostiene il poeta in un’altra lirica inedita, intitolata *Tre anni*:

sette lumache con dodici lanterne
 attraversano il ponte delle sirenette
 passa solo il tempo
 l’argine è ancora bianco di calendule
 che se ne infischiano
 la natura ha ben altro a cui pensare

Anche in questo caso spicca, tra il panorama ben identificabile di un Parco Sempione già autunnale, ma ancora infiorato di calendule, la predilezione per simboli di ambigua decifrabilità, con l’aggiunta di ulteriori complicazioni numerologiche. Le “sette lumache” e le “dodici lanterne” vanno associate al pensiero dominante del passaggio del tempo (settimane e mesi) e l’attraversamento del Ponte “delle sirenette” che, non a caso, sovrasta un corso d’acqua quasi stagnante, ribadisce la differenza tra il passare e l’attraversare. La prima azione è unicamente del tempo, mentre l’esistenza umana è concepita come un continuo atto di attraversamento da un argine all’altro, di passaggio da uno stato dell’esistenza a quello successivo.³¹ L’impianto simbolico di *Tre anni* ribadisce questo concetto, a partire da un argine che è principalmente connotato da un candore vagamente doloroso: la calendula, infatti, rappresenta tradizionalmente le pene d’amore.³² Da ultimo, mi pare interessante notare come l’attraversamento dell’argine sia connotato stilisticamente da Sanesi attraverso l’assenza di maiuscole e punteggiatura: tutto è sospeso, transitorio, difficilmente discriminabile, nelle cose dell’uomo.

Un’ulteriore considerazione a cui ci porta questa breve lirica densa di significati riguarda la simbologia legata alla lumaca, qui più che mai animale ricco di sfumature esoteriche e legato a filo doppio al concetto di “Immer Weider” sotteso a *Il primo giorno di primavera* e

³¹ In questo senso è interessante notare come la lanterna evochi, specialmente nel pensiero induista e buddista, proprio il concetto di trapasso, di attraversamento tra due o più livelli esistenziali. Cfr. Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, op. cit., pp. 281-282.

³² Incidentalmente, il Ponte “delle sirenette” è da anni luogo milanese deputato allo scambio di effusioni amorose di giovani coppie. Si percepisce, nella chiusa di questa lirica, la sottile vena ironica del poeta, sottolineata da un abbassamento del registro linguistico, tendente al colloquiale (“se ne infischiano”).

alle sue redazioni preliminari. La chiocciola è intrinsecamente riconducibile all'idea di rigenerazione e rinnovamento (così come la rana e gli altri simboli, di cui si è già detto),³³ ma è altresì immediata la sua associazione alla spiraliforme figura del labirinto con la quale Sanesi apre *Il Primo giorno di primavera* e per la quale il poeta mostra una chiara predilezione.³⁴ La seconda (o meglio la prima) epigrafe posta in apertura della raccolta è infatti tratta da un'opera di Karl Kerényi: "Si riconoscono per la loro forma a spirale più o meno accentuata, che il più delle volte è semplicissima". È la figura del labirinto che sintetizza e insieme elabora il messaggio poetico di Sanesi, il quale si riconosce nella seguente affermazione di Kerényi:

Il problema del labirinto presenta una particolare peculiarità [...] se lo si affronta con la dovuta serietà: si tratta di problemi privi di soluzione. Sono "misteri" nel senso in cui un illustre esegeta di oscuri, difficili testi poetici, contrappone "mistero" e "problema". Un problema si deve risolvere e, una volta risolto, scompare. Il mistero invece deve essere sperimentato, venerato; deve entrare a far parte della nostra vita. Un mistero che possa essere chiarito, risolto con una spiegazione, non è mai stato tale. Il mistero autentico resiste alla "spiegazione": non tanto perché si sottragga all'esame ricorrendo allo stratagemma di una doppia verità, quanto perché non può, per sua natura, venir spiegato, sciolto razionalmente. E tuttavia è inserito in quella stessa realtà cui appartiene ciò che è suscettibile di spiegazione, e si offre agli sforzi ermeneutici ponendosi in un rapporto di assoluta correttezza. Il mistero esige una spiegazione: ma questa avrà solo il compito di indicare, appunto, ove risiede il vero enigma.³⁵

In questo passo dal *Problema del labirinto* è condensata molta parte dell'idea di poesia di Roberto Sanesi. Il labirinto è la sua forma prediletta in quanto ambigua per eccellenza, così come la parola poetica: è segno di divenire ciclico, di perpetuazione e rinascita;³⁶ l'entrare nel

³³ Si veda in merito, tra gli altri, il già menzionato Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, op. cit., p. 444 e 448.

³⁴ Sottolineo la pregnanza stilistica della spirale in *Lago di Thun, dal vero I*, in cui essa è rappresentata dal "turbine fantasma" che "sfilaccia" la realtà e ne solleva in aria frammenti di immagini. Per la simbologia del turbine si veda Jack Tresidder (gen. ed.), *The Complete Dictionary of Symbols*, op. cit., p. 517.

³⁵ Karl Kerényi, *Nel labirinto*, Einaudi, Torino 1983, p. 213.

³⁶ Sulla simbologia del labirinto si veda Jack Tresidder (gen. ed.), *Dictionary of Symbols*, op. cit., p. 278. La figura del labirinto assume in Sanesi un forte valore iniziatico, un processo di svelamento del sé, attraverso l'inverno (la morte) che conduce a una rinascita (la primavera).

labirinto e l'uscirne passano dallo stesso pertugio. Si tratta del simbolo supremo della “doppia verità” di cui parla Kerényi in quanto esprime, in Sanesi, la perfetta convivenza tra il “problema” dell'esistenza e il suo enigma, che il mistero – il correlativo oggettivo, in termini stilistici – serve a occultare. La “spiegazione” kerényiana dell'enigma non può essere data: essa assume la molteplicità che è propria del labirinto. E *Molteplici* è il titolo di un altro inedito sanesiano, del quale si legge di seguito l'ultima parte (vv. 9-16):

E tuttavia
 se gli occhi oltrepassano il buio
 abilmente disposto fra quelle figure
 di candelabri e di insetti,
 di infermità e di ragione,
 dietro le quinte più tardi
 verrà la primavera a riassumere
 il suo progetto molteplici.

Anche in questi versi c'è l'incitamento a oltrepassare il significato del simbolo, delle figure giustapposte a coprire l'enigma, a cercarne l'origine e a dischiuderne i segreti. La profezia si configura come una futura rivelazione: la primavera, l'enigma stesso dell'ultimo Sanesi, la rinascita dopo le abbondanti neviccate invernali, svelerà il suo progetto molteplici.

Sta a noi aspettare, noi che siamo gli “amici che parlano solo dell'aldilà, / ascoltano il millennio che si sgretola”, attendendo “indiscrezioni / di una qualche utilità”, che forse mai arriveranno. I versi sono tratti dalla lirica, anch'essa inedita, intitolata *Lascia che il dove e il quando discutano fra loro*. Sono anche questi versi i depositari del testamento poetico di Sanesi, i testimoni della sua posizione unica rispetto alla tradizione poetica italiana. Sanesi ha “viaggiato” attraverso tutto il Novecento: in gioventù ha sperimentato la guerra, ha vissuto in prima persona la grande crisi, anche e soprattutto sociale del Sessantotto e degli anni Settanta. E la sua esperienza ne ha contaminato la poesia, come si può notare in una lirica di *Rapporto informativo* in cui il poeta riflette direttamente sulla Storia per ragionare sul contemporaneo, sullo stato di cose del presente. In *Infanzia*,³⁷ Sanesi scrive:

³⁷ Roberto Sanesi, *Rapporto informativo*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 11-15 (p. 12).

Sulla pianura chiusa dall'inverno,
 sui fiumi,
 sui pioppi e sui confini
 segnati dai cancelli,
 attorno al fumo acre
 dei falò spenti con sale e solitudine, qui,
 lungo lo spazio morto delle zolle,
 la nebbia incede silenziosa e nobile, e in essa
 e nel silenzio naufraga l'Europa:
 un silenzio
 di marcite che grondano,
 e il rintocco funebre
 dei franchi tiratori è un gong di legno umido.

La disposizione dei versicoli testimonia la disgregazione dell'io nel momento in cui l'esperienza del conflitto frantuma un'Europa trasformata in un *waste land* dagli orrori della guerra. Il naufragio della civiltà occidentale ha i contorni del "fumo acre", delle "marcite" grondanti sangue e della solita sinestesia che confonde lo scampanio funebre dell'ennesimo funerale con l'infalibile quanto micidiale tiro dei cecchini.

Tra la nebbia e il silenzio, l'Occidente sprofonda in una crisi di valori dalla quale emerge il ritratto di una società devastata, in cui il tempo è cristallizzato in una glaciale immobilità, che lascia impotente gli esseri umani:

A noi, nella civile
 disobbedienza altro non resta che attendere la fine,
 le donne
 dietro le porte dei granai deserti,
 i ragazzi accucciati
 nei molini crollati e nelle fosse
 e gli uccelli negli orti saccheggianti,
 dove il gelo è tempo
 di dire una preghiera e coricarsi,
 dove il tempo uccide
 ogni speranza,
 con tenera perfidia.

In questi versi, anche graficamente, tutto è sospeso, inchiodato in un'alienazione immota, in cui l'inverno ("il gelo", per metonimia) è la stagione della rassegnazione, il "tempo / di dire una preghiera e coricarsi". È in questo contesto che l'uomo si accorge di appartenere al "suo" tempo e di essere travolto – vittima impotente – dal cataclisma della guerra.

Superato il conflitto restano le macerie, i *leftovers* disseminati qua e là, come l'identità dell'uomo, frammentata dalla perdita di senso che deborda dai paesaggi paludosi o lacustri, bruciati o innevati di Sanesi. In essi è tutto un susseguirsi di immagini, di simboli che, incessantemente, si avvolgono su se stessi come il glicine di *Senza data*, che nessuno ha mai visto "concluso", infiorato. Proprio perché la sua conclusione sarebbe impossibile, essendo l'esistenza dell'uomo ciclica e in continuo divenire. Il sinuoso snodarsi del glicine sui sentieri dell'"esperienza visibile"³⁸ è, in fondo, il labirinto di cui parla Kérynyi: un percorso iniziatico che attraversa la storia tra due sponde, la morte e la rinascita, e che mira a raggiungere lo svelamento del proprio io, dell'"essere uomo" di ognuno.

L'attraversamento del nuovo Millennio, così come Sanesi lo descrive, è legato dunque alla trasformazione, alla rigenerazione del tempo e della Storia, che prelude a un futuro altrettanto carico di simboli da decifrare: "un altro archivio delle meraviglie". Il mistero del domani si nasconde dietro ai simboli dell'oggi e che derivano a loro volta dalla comprensione di quelli del nostro ieri: sta all'uomo percepirne l'enigma, raggiungerlo, prenderlo tra le mani ed estrarne "un" senso. La primavera sanesiana, momento di attraversamento tra due stagioni estreme, è un dialogo col lettore di poesia e, soprattutto, atto d'amore per l'uomo; la presa d'atto delle sue fin troppo chiare debolezze, ma anche del suo ruolo nella Storia. Di fronte alla devastante crisi di senso prodotta, di volta in volta, dal trapasso da e per epoche contigue e che fa dell'"universo [...] un catafalco",³⁹ il ruolo dell'uomo è infatti fondamentale. La lezione di Sanesi – poeta mai davvero militante ma dolcemente quanto fermamente civile – è significativa e attualissima: è, anche oggi, un compito non da poco, quello di entrare nel labirinto, seguirne gli snodi, avvicinarsi alla "meraviglia paurosa" del simbolo e trovare le chiavi per spalancare – o, quanto meno, socchiudere – una porta finestra sui giardini del futuro.

³⁸ Il sinuoso abbarbicarsi delle piante ricorre anche nella poesia *Insonnia*, in *Altirego e altre ipotesi*, Munt Press, Samedan 1974, p. 25 ("mentre la vite americana s'arrampica sul pozzo").

³⁹ Così Sanesi in *A metà marzo*, v. 1.

Bibliografia

- Baj, E.
Sodalizio con Roberto, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 235-236
- Brera, M.
I Sonetti di Shakespeare nella traduzione di Roberto Sanesi. Uno sguardo all'officina del traduttore, *Rivista di studi italiani*, XXIX, 1, 2011, pp. 166-199
Roberto Sanesi e la traduzione. Alla ricerca di "un'altra voce", *Il Confronto letterario*, 56, 2011, pp. 353-367
- Cara, D.
Un nomade dell'immanenza nel pubblico rivelarsi della poesia, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 25-40
- Eliot, T. S.
Poesie, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani 2009
- Ferber, M.
A Dictionary of Literary Symbols, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press 2007
- Ghirardello, M.
Alterego tra poesia e prosa. Roberto Sanesi, 1969-1973, in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 121-148
- Hobsbawn, Eric J.
Il secolo breve, 1914-1941. L'era dei grandi cataclismi, Milano, Rizzoli 1999
- Isella, G.
"Il piacere di scrivere da un paese inesistente", in Giuseppe Langella (a cura di), *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 15-24
- Kelly, J. N. D.
Dizionario illustrato dei Papi, Casale Monferrato, Piemme, 2003
- Raboni, G.
Prefazione, in Giuseppe Langella, *L'interrogazione infinita. Roberto Sanesi poeta*, Novara, Interlinea 2004, pp. 7-11

Sanesi, R.

Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea, aut aut, 27/1955, pp. 205-213

Rapporto informativo, Milano, Feltrinelli 1966

L'improvviso di Milano, Parma, Guanda 1969

Altirego e altre ipotesi, Samedan, Munt Press 1974

La polvere e il giaguaro, Castel Maggiore, Book Editore 1990

Il primo giorno di primavera, Castel Maggiore, Book Editore 2000

The First Day of Spring. Trans. Heather Scott, ed. Matteo Brera, Leicester, Troubador 2012 (in corso di pubblicazione)

Shakespeare, W.

L'opera poetica, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori 2000

Tresidder, J.

The Complete Dictionary of Symbols in Myth, Art and Literature, London, Duncan Baird Publisher 2004

Laura Rovato

PER UNA POETICA DELL'INFANZIA
NELL'ERA DELLA GLOBALIZZAZIONE:
“SE ENTRI NEL CERCHIO SEI LIBERO”
DI ANTONELLA OSSORIO
E ADAMA ZOUNGRANA E “IL CATALOGO
DEI GIOCATTOLE” DI SANDRA PETRIGNANI

Il presente articolo fa parte di un più ampio progetto dedicato alla rappresentazione dell'infanzia e del ruolo dei bambini nella letteratura italiana contemporanea. Per tanto, prima di passare all'analisi dei testi, sarà utile soffermarsi su alcune premesse teoriche e metodologiche. Questo lavoro va situato all'interno della disciplina dei *Childhood Studies*, ovvero quel campo di studi che a partire dalla fine degli anni '80 (soprattutto nel mondo anglosassone)¹ cerca di analizzare e rielaborare il concetto di infanzia mettendo a confronto e promuovendo l'interazione di varie discipline quali storia, antropologia, sociologia, psicologia, letteratura e arti visive, che da sempre si erano occupate di studiare l'infanzia ma solo ed esclusivamente nel proprio settore ed in modo non del tutto soddisfacente. Le necessità di un mondo in rapida evoluzione richiedevano un approccio più complesso e diversificato alle nozioni di bambino e di infanzia. Significativa in questo

¹ Per questo motivo si prediligerà il termine inglese “Childhood Studies”. Per un'attenta analisi della nascita e dell'evoluzione dei “Childhood Studies” si veda: Allison James, *Understanding Childhood from an Interdisciplinary Perspective: Problems and Potentials*, in Peter B. Pufall e Richard P. Unsworth (a cura di), *Rethinking Childhood*, Rutgers University Press, Piscataway NJ 2004, pp. 25-37.

contesto è stata l'approvazione da parte dell'ONU della *Convenzione sui diritti dell'infanzia*, avvenuta il 20 novembre 1989 ed entrata in vigore il 27 maggio 1990, che ha riportato i bambini e l'infanzia al centro di discorsi politici a livello nazionale e internazionale, tanto che si parla sempre più spesso di *infanzia globale*. Tuttavia, nel considerare questo concetto è essenziale tenere presente che se da un lato l'idea di tutelare e regolare l'infanzia a livello globale è comprensibile e, per certi versi, necessaria per garantire, come sottolinea il testo stesso della *Convenzione*, migliori condizioni di vita per i bambini di qualsiasi paese e soprattutto di quelli in via di sviluppo,² dall'altro tutto ciò non è privo di problemi. A livello pratico, infatti, la legislazione internazionale si scontra spesso con legislazioni locali nate da concezioni culturali specifiche in quanto il modello di infanzia che sottende alla legislazione internazionale è quello del mondo occidentale, per cui modello di riferimento implicito è un bambino maschio, bianco e borghese.³ Questa idea di infanzia diventa spesso la norma contro cui vengono misurate e giudicate le esperienze reali di certi bambini i cui stili di vita rischiano di essere indiscriminatamente etichettati come patologici. È indubbio, tuttavia, che i processi economici globali stiano contribuendo ad uniformare e deterritorializzare non solo il vissuto ma anche l'universo simbolico e l'immaginario dei bambini in paesi e continenti diversi.

Secondo il sociologo inglese Nick Lee, uno degli effetti più significativi della globalizzazione è stato quello di mettere in crisi il concetto di bambino come *becoming*, ovvero come essere malleabile e non pienamente sviluppato rispetto all'adulto che invece viene visto come *being*, cioè un essere completo capace di offrire protezione e stabilità. Secondo Lee questo binomio non è più valido in quanto i problemi della disoccupazione, i cambiamenti nelle dinamiche familiari e la crescente richiesta di mobilità e flessibilità a livello sociale hanno reso l'adulto più instabile ed insicuro minando quindi le premesse su cui si fondava

² La versione inglese della *Convention on the Rights of the Child* può essere consultata gratuitamente sul sito dell'UNICEF: <http://www2.ohchr.org/english/law/crc.htm> (consultato il 20 ottobre 2011). La traduzione italiana invece può essere acquistata con un contributo libero all'UNICEF. Degno di nota è il titolo della versione italiana, *Convenzione internazionale sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza*, che con l'aggiunta del termine adolescenza sembra voler sottolineare la difficoltà di definire il termine "child".

³ Karen Wells, *Childhood in a Global Perspective*, Polity Press, Cambridge 2009, p. 69.

l'idea stessa di *being* (essere). Il concetto di infanzia diventa sempre più ambiguo e quest'ambiguità si manifesta in modi diversi nei paesi sviluppati rispetto a quelli in via di sviluppo. Nelle società occidentali con il dilagare del consumismo e la diffusione della tecnologia, in particolare del computer e della televisione che hanno aperto le pareti domestiche al resto del mondo, alterando così uno dei luoghi per eccellenza adibiti alla tutela dell'infanzia, il bambino ha acquisito una certa autonomia (ad esempio come consumatore o, grazie all'uso di internet, nella gestione del proprio apprendimento) e secondo il vecchio paradigma andrebbe definito sia in termini di *being* che di *becoming*. Nei paesi del Sud del mondo, invece, il tentativo di imporre il concetto occidentale di infanzia, soprattutto in seguito agli interventi di agenzie internazionali e organizzazioni non-governative, ha creato un forte divario tra standard desiderati e realtà effettive, contribuendo all'ulteriore marginalizzazione del bambino che troppo spesso viene visto né come *being* (essere) né come *becoming* (divenire) e finisce per diventare quasi non umano. Il termine *chokora*, cioè spazzatura, con cui vengono designati i bambini di strada di molti paesi africani è un esempio di tale processo.⁴

Un altro effetto legato ai problemi socioeconomici della nostra epoca descritti da Lee è il prolungamento dell'infanzia o meglio dell'adolescenza. Se dal punto di vista legale, secondo la Convenzione sui diritti dell'infanzia, la parola bambino si riferisce ad un essere umano al di sotto dei 18 anni, vedremo che questo limite nella sfera della vita di tutti i giorni va inteso in senso elastico. Se tra i parametri che definiscono l'entrata nell'età adulta usiamo quelli dell'indipendenza economica, dell'ingresso nel mondo del lavoro e del distacco dalla famiglia di origine, in molti paesi questo limite dovrebbe essere esteso oltre i trent'anni, mentre se usiamo il parametro della partecipazione ad una vita sessuale attiva, il limite in certi casi si abbassa di molto.⁵ Inoltre, come viene sottolineato da molti studiosi già agli inizi degli anni '80 (Elkind, 1981; Winn 1984; Postman, 1984), nel mondo occidentale diventa sempre più difficile avere una distinzione netta tra adulto e bambino perché, se da un lato le pressioni e gli stress delle nostre società responsabilizzano il bambino e ne accelerano la crescita,

⁴ Nick Lee, *Childhood and Society. Growing up in an Age of Uncertainty*, Open University Press, Maidenhead 2001, p. 60.

⁵ Per delle interessanti osservazioni sui problemi di definire l'infanzia in termini di età rimando alla sezione *When is Child?* di Peter B. Pufall e Richard P. Unsworth nell'introduzione al volume da essi curato, *Rethinking Childhood*, op. cit., pp. 16-18.

dall'altro un'eccessiva enfasi sulla necessità di restare sempre giovani ed in forma ha portato all'omologazione dei desideri di adulti e bambini, sia nel campo della moda che delle attività ricreative, causando una specie di infantilizzazione dell'adulto.⁶

Un altro aspetto fondamentale che sta emergendo da molti studi sull'infanzia è la scomparsa della dimensione nazionale: le vite dei bambini sembrano sempre più determinate dalle legislazioni internazionali e da strutture locali quali la famiglia, la scuola e il lavoro.⁷ Porre l'enfasi sulle strutture locali significa anche dover ripensare il rapporto adulto-bambino e i conflitti generazionali non tanto per i motivi illustrati dagli studiosi degli anni '80 di cui abbiamo appena parlato ma per poter uscire da quel modello occidentale di infanzia (sottoscritto persino dalla Convenzione dell'ONU) che vede il passaggio dall'infanzia all'età adulta come un cammino verso l'indipendenza, elemento che tiene il bambino in posizione di subordinazione. Come testimoniano i testi che analizzeremo, bisognerebbe invece promuovere un modello basato sull'interrelazione e sull'interdipendenza,⁸ cioè un modello più equilibrato, capace di riconoscere la maggiore vulnerabilità del bambino ma anche la necessità di garantirgli una voce e quella che i sociologi anglosassoni chiamano *agency*, cioè la capacità di agire sul sociale e sugli spazi che li riguardano.

La questione della voce, come vedremo tra breve, è un aspetto fondamentale di uno dei due testi narrativi che prenderemo in esame. Prima di passare all'analisi di queste opere, però, dobbiamo porci un'altra domanda. Quale può essere il contributo della letteratura ai *Childhood Studies*? Uno dei paradossi della letteratura è che sia che si

⁶ David Buckingham, *After the Death of Childhood: Growing up in the Age of Electronic Media*, Polity Press, Cambridge 2000, pp. 21-40. Sulla questione dell'infantilizzazione dell'adulto si veda anche l'introduzione di Marina D'Amato agli atti del convegno "Infanzia e Società" (Roma, 2005): Marina D'Amato (a cura di), *Per una sociologia dell'infanzia. Dinamica della ricerca e costruzione delle conoscenze*, Lulu Press, New York 2006, pp. 16-17. Dal punto di vista narrativo, interessanti per come trattano questa tematica sono i seguenti testi: *Per voce sola* di Susanna Tamaro (1991) e *Lotta di classe* di Ascanio Celestini (2009).

⁷ Karen Wells, *Childhood in a Global Perspective*, op. cit., pp. 1-24.

⁸ Il sociologo Alan Prout, ad esempio, propone addirittura di applicare i modelli delle teorie della complessità e *actor-network* (nota anche come teoria dell'attore-rete) e la nozione di rizoma sviluppata da Deleuze e Guattari per riconcettualizzare l'infanzia e i rapporti adulto/bambino: Alan Prout, *The Future of Childhood*, Routledge, London 2005, pp. 1-5.

parli di testi per bambini o di testi aventi per protagonisti dei bambini si tratta sempre di opere scritte da adulti. Anche nei casi di memorie dell'infanzia c'è sempre un elemento di finzione ed il bambino che ne emerge è un bambino immaginario/(ri)costruito. Eppure, la letteratura, proprio in quanto finzione, ha una maggiore libertà espressiva e può essere utile a sensibilizzare la società ai problemi legati all'infanzia. Un concetto importante a questo proposito è quello di *poetica dell'infanzia* proposto da Roni Natov in un interessante studio del 2003. Con questo termine si intende una letteratura che riconosca il bambino come essere autonomo in grado di farsi carico della propria vita e di incidere sul sociale e che, per tanto, cerchi di dargli una voce. Secondo Natov per creare una *poetica dell'infanzia* bisogna saper descrivere anche gli aspetti più oscuri dell'infanzia e riconoscere che purtroppo si tratta spesso di una fase dell'esistenza tutt'altro che idilliaca e, in certi casi, persino segnata da profondi traumi. Chi scrive libri per ragazzi però deve sempre saper trovare un equilibrio tra realismo e speranza in quanto è importante impedire che il giovane lettore si senta oppresso o venga colto da disperazione a causa di ciò che legge.⁹ Se costruito attentamente, infatti, un testo narrativo può addirittura avere una funzione terapeutica e promuovere lo sviluppo della resilienza in quanto un racconto stimola le capacità di concettualizzazione e la curiosità per il mondo esterno, fattori estremamente importanti nell'attivazione della resilienza.¹⁰ Infine, i testi che cercano di creare una poetica dell'infanzia promuovono anche una visione meno gerarchica del rapporto adulto bambino, basata sull'interrelazione e l'interdipendenza, simile a quella proposta dai sociologi precedentemente citati, che contesta il modello patriarcale di autorità.¹¹

⁹ Roni Natov, *The Poetics of Childhood*, Routledge, London 2005, pp. 1-7 e p. 220.

¹⁰ Cristina Castelli Fusconi, *Costruire resilienza*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbattella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 165-176. Secondo Castelli Fusconi, il termine resilienza deriva originariamente dalla fisica dove è usato per "indicare la resistenza di certi materiali a forti colpi loro inferti e la capacità ulteriore di assorbire energia cinetica dall'ambiente senza rompersi" (p. 165). In psicologia, invece, indica una caratteristica innata ma anche una competenza sociale che può essere acquisita e che aiuta a costruire delle alternative a traumi e realtà distruttive.

¹¹ Interessanti da questo punto di vista sono i romanzi di Fabrizia Ramondino dedicati alle memorie d'infanzia a partire da *Alibénopis* (1981), *Storie di Patio* (1983) e *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001), e la raccolta di racconti *Si muore bambini* di Nicoletta Vallorani (2008).

Dopo questa premessa possiamo passare all'analisi di due testi estremamente diversi e piuttosto insoliti, scritti a più di vent'anni di distanza ma entrambi utili per illustrare le problematiche dell'infanzia contemporanea. Si tratta de *Il catalogo dei giocattoli* di Sandra Petrignani (1988), che mette in luce come il mondo dei giocattoli sia importante non solo per comprendere il rapporto che i bambini hanno con gli oggetti ma soprattutto in quanto specchio delle ansie degli adulti nei confronti dell'infanzia, e di *Se entri nel cerchio sei libero. Un'infanzia in Burkina Faso* di Antonella Ossorio e Adama Zoungrana (2009). Vorrei partire dal secondo testo, apparentemente scritto a quattro mani dalla scrittrice napoletana Antonella Ossorio e da un autore sconosciuto Adama Zoungrana, in quanto particolarmente adatto ad esplorare la questione della voce e il concetto di resilienza. Il libro narra la storia di Adama Zoungrana, un ragazzino del Burkina Faso che, grazie ad un fortuito incontro con una produttrice cinematografica italiana, Annamaria Gallone, viene dapprima ingaggiato per partecipare a un documentario sulle miniere d'oro del Burkina Faso e poi aiutato a trasferirsi in Italia dove potrà realizzare il sogno della sua vita, ovvero studiare. La maggior parte del libro si svolge in Africa, uno dei luoghi in cui l'infanzia è meno rispettata e in cui risulta particolarmente arduo attivare la resilienza. Come sostiene Castelli Fusconi, affinché il bambino possa sviluppare resilienza deve essere accettato come essere umano autonomo e gli deve essere concessa una voce.¹² Il testo di Ossorio affronta la problematica della voce e della resilienza da due punti di vista: prima di tutto quello formale, grazie a un genere ibrido a cavallo tra biografia ed autobiografia dell'infanzia che, come vedremo, le permette di rivolgersi sia ad un pubblico di adulti che di bambini, e quello del contenuto in cui sottolinea il valore terapeutico del racconto.

L'autobiografia dell'infanzia è un genere estremamente popolare nel mondo anglosassone (soprattutto a partire dagli anni '90) ma assai meno in Italia, dove anche la sociologia dell'infanzia è meno diffusa rispetto ad altri paesi. Secondo un interessante studio di Kate Douglas sulla popolarità di questo genere, l'autobiografia dell'infanzia si presta particolarmente al racconto di memorie traumatiche che vengono offerte al pubblico come testimonianza della determinazione

¹² Cristina Castelli Fusconi, *Costruire resilienza*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbattella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, op. cit., p. 172.

e della resilienza del loro narratore. Questi, solitamente, sottolinea come sia solo grazie alla voce dell'adulto e al particolare ambiente culturale del presente in cui è situato che ha potuto raccontare i traumi della propria infanzia.¹³ Questo genere di autobiografia diventa quindi un meccanismo di mediazione tra il passato e il presente, tra il bambino e l'adulto, tra il trauma ed il suo superamento.¹⁴ Per creare un'immediata sensazione di autenticità, queste pubblicazioni includono spesso fotografie dell'autore da bambino, soprattutto sulla copertina. In mancanza di foto dell'autore vengono usate foto artistiche di bambini che riproducono determinati stereotipi dell'infanzia quali il bambino bisognoso di protezione, il bambino che gioca o il ragazzino energetico.¹⁵ Nelle foto di copertina lo sguardo del bambino è rivolto al lettore/testimone con cui deve instaurarsi fin da subito un rapporto di complicità/solidarietà e a cui è richiesta un forma di ascolto etico. Anche i titoli sono molto importanti in quanto spesso legano il testo ad un luogo o ad un periodo storico preciso contribuendo così ad attribuire autenticità e concretezza al libro. Gli autori di queste autobiografie sono spesso scrittori non professionisti le cui opere, che riscuotono un altissimo successo tra i lettori comuni ma assai scarso di critica, sono destinate ad un pubblico adulto.

Se entri nel cerchio sei libero, in realtà, è un testo ibrido: per essere più precisi si dovrebbe usare il termine "biografia di un'infanzia" dal momento che, sebbene Adama Zourgana sembri essere l'autore/narratore principale, Antonella Ossorio compare brevemente in prima persona nel penultimo capitolo e in un'appendice dedicata alla genesi del libro in cui si scopre che il suo ruolo è più importante di quanto possa inizialmente sembrare. Eppure, il testo ha molte delle caratteristiche dell'autobiografia dell'infanzia illustrate da Douglas. Se osserviamo bene la copertina, ad esempio, ci rendiamo conto che l'enfasi è tutta su Adama in quanto ci offre il primo piano di un ragazzino di colore il cui sguardo serio ed accattivante non può non colpire il possibile lettore. Anche il sottotitolo è significativo: "un'infanzia in Burkina

¹³ Kate Douglas, *Contesting Childhood. Autobiography, Trauma, and Memory*, Rutgers University Press, Piscataway NJ 2010, p. 110.

¹⁴ Kate Douglas, *Contesting Childhood. Autobiography, Trauma, and Memory*, op. cit., p. 111.

¹⁵ Kate Douglas, *Contesting Childhood. Autobiography, Trauma, and Memory*, op. cit., p. 59. Sulle immagini stereotipiche nella rappresentazione dell'infanzia si veda: Patricia Holland, *What is a Child?*, Verso, London 1992.

Faso". Il resto della copertina è di un giallo che fa pensare immediatamente alla terra africana e la terra è un elemento molto importante per il protagonista, dal momento che Adama, in ebraico, vuol dire proprio terra.¹⁶ Anche la figura del cerchio appartiene al mondo di Adama in quanto rappresenta un gioco che faceva da piccolo, una specie di nascondino dove chi veniva inseguito poteva diventare libero e invulnerabile se riusciva ad entrare nel cerchio tracciato sulla sabbia.

Alla fine del libro, in un'appendice intitolata *La voce giusta. Vera storia di una storia vera* la Ossorio racconta di essere per la prima volta venuta a conoscenza di Adama grazie ad un documentario sulle miniere d'oro del Burkina Faso e di essere rimasta talmente colpita dal suo sguardo e dalla sua vicenda personale da decidere di volerla scrivere. L'autrice si mette quindi in contatto con la famiglia italiana di Adama e, grazie ad una serie di incontri con il ragazzo, durante i quali lo invita a parlare della sua vita in Africa, registra le conversazioni che poi trascrive e riordina. Il ruolo della Ossorio in questo caso è quello di doppio testimone (prima del documentario e poi dei racconti di Adama), un ruolo che le conferisce autorità in quanto, secondo Felman e Laub, chi ascolta il racconto di un trauma ne diventa partecipe, si trasforma in co-proprietario dell'evento traumatico poiché, proprio grazie all'ascolto, arriva in parte a provare il trauma in prima persona.¹⁷ L'atto della testimonianza ha normalmente un valore politico¹⁸ in quanto sposta l'esperienza personale sul piano storico e, come sostiene Gilmore, crea un contro-discorso rispetto a quello ufficiale,¹⁹ in questo caso quello di una serie di provvedimenti economici che hanno portato alla negazione dell'infanzia, a far sì che in certe parti del mondo il bambino non sia né essere né divenire.

Il testo è diviso in tre parti e, significativamente, la prima intitolata *La memoria* è la più lunga (145 pagine contro le 20 della seconda, in cui Adama parla della svolta della sua vita, e 32 della terza in cui invece narra il suo ritorno in Africa per iniziare un progetto che possa

¹⁶ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero. Un'infanzia in Burkina Faso*, Rizzoli, Milano 2009, p. 36.

¹⁷ Shoshana Felman e Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992, pp. 57-58.

¹⁸ Kate Douglas, *Contesting Childhood. Autobiography, Trauma, and Memory*, op. cit., p. 152.

¹⁹ Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Cornell University Press, Ithaca 2001, p. 135.

aiutare altri ragazzi di strada a sentirsi persone e non più spazzatura). Mentre solitamente l'autobiografia dell'infanzia è scritta da adulti per un pubblico adulto, qui il narratore è un giovane di appena vent'anni che narra la propria vita dalla prima infanzia fino all'età di sedici anni. Inoltre, se ci concentriamo su Antonella Ossorio, notiamo che sebbene essa scriva sia per adulti che per bambini, *Se entri nel cerchio sei libero* viene pubblicizzato come libro per ragazzi, fatto che contribuisce ad evidenziare la natura ibrida del testo. Questa contraddizione non è certo casuale e sembra avere diverse funzioni. In primo luogo serve a problematizzare la distinzione netta tra adulto e bambino. In secondo luogo, facendo appello anche ad un pubblico adulto (soprattutto nell'appendice in cui la Ossorio illustra la genesi del libro e nell'ultimo capitolo, dedicato al progetto africano di Adama e Bertrand, che termina con l'invito a consultare un sito internet dedicato al progetto), il testo funziona come invito all'azione. In modo simile a quello delle campagne pubblicitarie delle organizzazioni non-governative, *Se entri nel cerchio sei libero* fa leva sulla politica della compassione e richiede una reazione da parte del lettore. Come minimo, come sosteneva Sontag a proposito delle immagini di sofferenza, il nostro testo invita il lettore a riflettere sullo status quo e a chiedersi se ci sia qualcosa di sbagliato in ciò che il mondo occidentale ci presenta come modi validi di pensare ed agire.²⁰ Infine, la natura ibrida del testo (a cavallo tra biografia ed autobiografia) permette di dar rilievo alla questione della voce, o meglio, della mediazione della voce. Il riferimento al registratore nel penultimo capitolo, oltre a dare autenticità alla voce, serve a sottolineare l'importanza di creare degli spazi non-oppressivi che permettano a chi ha subito dei traumi di sentirsi libero di esprimersi. Ci troviamo in una situazione simile a quella descritta da Lee a proposito dei bambini che testimoniano in tribunale. Lee sottolinea come l'uso del videoregistratore serva a far sì che non tutta la responsabilità di ciò che i bambini stanno per raccontare e la necessità di dimostrare la propria affidabilità come testimoni cada sulle loro spalle.²¹ Uno dei maggiori ostacoli nel narrare esperienze traumatiche, infatti, è proprio la paura di non essere creduti.

In *Se entri nel cerchio sei libero* la voce e la narrazione sono estremamente importanti anche a livello di contenuto tanto che se doves-

²⁰ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003, p. 91.

²¹ Nick Lee, *Childhood and Society. Growing up in an Age of Uncertainty*, op. cit., p. 98.

simo sintetizzare il libro in poche parole potremmo descriverlo come il cammino di Adama verso la conquista della parola, un viaggio che lo porta dal silenzio delle sue origini alla partecipazione al documentario di Annamaria Gallone e alla pubblicazione del libro con Antonella Ossorio. La storia di Adama è la storia di un bambino che si fa da sé, sfatando il mito del bambino malleabile che deve essere modellato dagli adulti per poter trovare una sua forma.²² All'inizio del libro, infatti, scopriamo che Adama non aveva neppure un nome ufficiale: sebbene tutti lo chiamassero Basjna (che ironicamente vuol dire vecchietto) in realtà il padre non si ricordava il nome che era stato registrato sull'atto di nascita. Al momento di iscriversi a scuola quindi Basjna decide di scegliersi un nome diverso e, in presenza di suo padre e del direttore della scuola, dice di chiamarsi Adama, un nome che aveva sentito spesso pronunciare per strada.²³ Si tratta di un gesto particolarmente significativo che segna il principio della presa di coscienza di sé, la volontà di farsi carico della propria vita e di poter credere, nonostante le mille difficoltà, in un futuro migliore.²⁴

L'iscrizione a scuola (anche se poi non potrà frequentarla a lungo) diventa per il narratore del libro un vero e proprio atto di nascita in quanto, per la prima volta, esiste un documento ufficiale con il suo nome: Adama Zoungrana. Se il mondo di Basjna era fatto di silenzi e soprusi, di continue violenze a cui era meglio soggiacere perché ribellarsi non sarebbe servito a niente, anzi avrebbe aggravato la situazione, il cammino di Adama verso la libertà è altrettanto impervio: sfuggire al padre violento e alla matrigna crudele scegliendo la vita di strada e il lavoro in miniera significa esporsi a rischi diversi da quelli che correva tra le pareti domestiche e dover sopportare altre

²² Si potrebbe obiettare che Adama è un caso eccezionale e che la sua storia non fa testo. In un posto come il Burkina Faso, però, dove più della metà della popolazione ha meno di diciannove anni ed è analfabeta e dove è troppo facile fare una brutta fine, il racconto esemplare ha una sua funzione. Serve a dare speranza e a incoraggiare i ragazzi a investire nel proprio futuro. È proprio questo il senso del ritorno di Adama in Africa e del suo progetto con Bertrand: offrire ad ai ragazzi di strada come lui "un'occasione" e insegnar loro a coglierla. Non tutti saranno fortunati come Adama ma potranno almeno imparare a leggere e a scrivere o anche solo a crescere "attraverso il teatro, la danza, il gioco, lo scambio di esperienze, il lavoro di gruppo": Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., p. 212.

²³ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., pp. 35-36.

²⁴ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., p. 33.

sofferenze. Anche dopo l'incontro con Annamaria, la produttrice del documentario sulle miniere del Burkina Faso, la vita di Adama non è priva di tormenti: nella lunga attesa per i documenti dell'espatrio Adama è costretto a tornare a Djebougu e a riprendere il lavoro in miniera, rischiando quotidianamente la vita, tra le prese in giro del padre e degli amici che gli danno dello scemo per aver creduto nelle promesse dei bianchi.²⁵ Inoltre, il passaggio dal silenzio alla voce implica imparare il valore e il peso delle parole. Verso la fine del libro, quando Adama rientra in Africa e fa il confronto tra i suoi due io, si rende conto che sebbene da un lato sia importante sapersi esprimere perché "certe parole, quando ce n'è bisogno non vanno trattenute",²⁶ dall'altro, "preziose come sono [le parole] non vanno sprecate".²⁷ Adama capisce che persino la comunicazione non-verbale di Basjna poteva essere più efficace di tante parole in certi contesti.

In generale, comunque, la capacità di esprimersi, di raccontare una storia e l'ascolto di storie vengono visti come strumenti di sopravvivenza, come un modo di creare una certa distanza tra io narrante ed io narrato che permette di superare paure e di non farsi abbattere dalle avversità della vita. Il racconto, inoltre, in quanto mediazione di un'esperienza vissuta che non può essere riprodotta se non tramite l'artificio del racconto, e che quindi offusca la distinzione tra finzione e realtà, toglie l'imbarazzo di non essere creduto a chi voglia narrare un evento reale molto traumatico o poco plausibile.²⁸ Adama, ad esempio, consapevole di parlare ad un pubblico italiano, si rende conto che la storia dell'amico Eric che rischia di essere divorato dai cocodrilli potrebbe sembrare assurda ad un lettore europeo e per evitare di confrontarsi con il dilemma finzione/realtà decide: "facciamo così: io questa cosa la racconto come se fosse inventata. Però giuro che è vera. Così ognuno è libero di pensarla come gli pare".²⁹

Grazie a questo racconto, Adama riesce anche a parlare del proprio padre, uomo crudele e pieno di contraddizioni, che non esita a

²⁵ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., p. 118.

²⁶ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., p. 201.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Marilena Tettamanzi e Silvia Battaglia, *L'uso della narrazione autobiografica come strumento d'integrazione ed espressione del Sé*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbatella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, op. cit., pp. 177-192.

²⁹ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., p. 52.

spendere ingenti somme per fare costruire una vasca per coccodrilli che li aiuti a sopravvivere durante la stagione arida. Questo stesso uomo maltratta e nega il cibo ai propri figli mentre dà quotidianamente polli e altri animali da cortile in pasto agli alligatori.³⁰ Adama struttura il racconto come una fiaba e abbiamo già visto come la fiaba e la narrazione siano strumenti essenziali al fine di stimolare resilienza.³¹ Inoltre, sempre secondo Castelli Fusconi, la capacità di sviluppare resilienza è più alta in quei bambini che nella primissima infanzia hanno potuto instaurare dei rapporti positivi con figure di riferimento, quali un parente, un genitore o un educatore.³²

Significativamente, una delle figure più positive nella primissima infanzia di Adama era stato il nonno materno, l'imam del paese, da cui il ragazzo aveva appreso l'arte del racconto. Sebbene il nonno fosse mancato quando Adama era ancora molto piccolo, *Se entri nel cerchio* può essere visto come un omaggio alla sua memoria. Oltre a descriverci la figura di quest'uomo che tutti rispettavano, ma che per lui era soltanto il nonno, Adama riproduce alcuni dei suoi racconti (nonostante la difficoltà di doverli tradurre dal gourounsi). La cosa più interessante delle storie del nonno è la loro struttura aperta, il fatto che lasciavano sempre spazio all'interpretazione. Il nonno, inoltre, non imponeva mai la propria visione del mondo al nipote, rifiutandosi addirittura di rispondere alle domande del piccolo Adama che, come tutti i bambini, era molto curioso e voleva soluzioni chiare e precise. L'atteggiamento del nonno, oltre a dimostrare rispetto nei confronti del nipote, ritenendolo capace di riflettere in modo razionale ed autonomo, è essenziale nello stimolare l'immaginazione di Adama e a far sì che Adama percepisca la forza terapeutica del racconto. Adama, infatti, arriva addirittura ad inventare un sistema di storie per controllare i sogni:

era un trucco che avevo inventato da piccolo, per impedire alla mia ombra, che mi faceva paura, di venirmi in sogno. Di questa paura dell'ombra mi vergognavo molto quand'ero bambino. [...] Il metodo, per chi volesse provarci, era questo: prima di addormentarmi, chiudevo forte gli occhi e pensavo: non

³⁰ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., p. 54.

³¹ Cristina Castelli Fusconi, *Costruire resilienza*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbattella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, op. cit., pp. 169 e 177.

³² Cristina Castelli Fusconi, *Costruire resilienza*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbattella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, op. cit., p. 172.

devo sognare la mia ombra. Subito dopo pensavo agli elefanti. Intendiamoci, pensare agli elefanti non è obbligatorio. Va bene qualsiasi cosa che ci piaccia e che saremmo contenti di sognare.³³

Per concludere, possiamo vedere come *Se entri nel cerchio sei libero* sia effettivamente adatto non solo ad un pubblico adulto ma anche per ragazzi in quanto oggi, come sottolinea Castelli Fusconi, “la sfida dell’adolescenza è in gran parte narrativa, nel senso che il ragazzino ha bisogno di dare significato attraverso la narrazione ai cambiamenti che sta vivendo”.³⁴ Inoltre, il testo è uno strumento utile per costruire il sé, soprattutto il sé lacerato da eventi traumatici. Si potrebbe anche aggiungere che nel ventunesimo secolo, in seguito alla popolarità di social networks quali *My Space* e *Facebook*, i ragazzi sono particolarmente predisposti alla narrazione autobiografica, strumento che andrebbe maggiormente sfruttato da chi lavora con loro.³⁵

Passiamo, infine, all’analisi di *Il catalogo dei giocattoli* di Sandra Petrignani (1988). Sebbene sia uscito alla fine degli anni '80, questo testo contribuisce alla nozione di *poetica dell'infanzia* in quanto contesta molti degli stereotipi comunemente associati all’infanzia sottolineando come si tratti di un concetto costruito e, per tanto, soggetto a continue mutazioni. Il testo ha una struttura apparentemente semplice. Come suggerisce lo stesso titolo, consiste di una lista di 65 voci, sistemate in ordine alfabetico, dedicate sia a giocattoli antichi che moderni. Petrignani, nel mostrarci come il mondo dei giocattoli sia cambiato nella seconda metà del ventesimo secolo, mette in luce come alcuni di questi cambiamenti riflettano delle alterazioni nel concetto d’infanzia e come, il più delle volte, i giocattoli non siano altro che degli strumenti inventati dagli adulti per controllare i bambini, per modellarli secondo i propri desideri e rafforzare gli stereotipi di genere. I capitoli dedicati alle bambole (la bambola Lenci, la Barbie e il bambolotto) sono particolarmente interessanti. Petrignani ribadisce l’importanza di produrre giocattoli che rispettino le necessità dei bambini e ne riflettano i loro gusti, cosa in apparenza ovvia ma tutt’altro che scontata. Lo studio dell’evoluzione della bambola dagli

³³ Antonella Ossorio e Adama Zoungrana, *Se entri nel cerchio sei libero*, op. cit., pp. 30-31.

³⁴ Cristina Castelli Fusconi, *Costruire resilienza*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbattella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, op. cit., p. 179.

³⁵ *Ibidem*.

anni 30 ai giorni nostri, rivela, ad esempio, come le bambole degli anni '50 cercassero di evocare l'eleganza e la femminilità di una donna adulta e, pertanto, trasmettessero un senso di tristezza e freddezza:

I boccoli biondi erano sintetici. Alcuni esemplari avevano il cappello, annodato con un grande fiocco. Il vestito imitava modelli fine ottocento. [...] Tristezza e bruttezza raggiungevano il culmine nella borsa, che pendeva da un roseo braccino tenacemente alzato. Dal viso bisognava subito distogliere lo sguardo per la pena del colorito. Voleva sembrare di porcellana ma era di celluloid.³⁶

Ripensando alla bambola Marilina della sua infanzia, l'autrice dichiara che invece di incoraggiarla al gioco le faceva venire voglia di distruggerla, tanto che conclude il capitolo con un'immagine forte della bambola gettata in un cumulo di immondizie con la testa sepolta nella spazzatura e i piedi che spuntano tra un mucchio di foglie di carciofo scartate.³⁷ La vecchia bambola Lenci, invece, nonostante l'estrema semplicità era molto più vicina ai gusti dei bambini. Creata negli anni trenta, quella bambola di pezza era sopravvissuta fino agli anni '60 e, a differenza delle altre bambole stile Marilina, trasmetteva un calore quasi umano.³⁸ Ancora più interessante è il caso della Barbie (1959) perché inizialmente, con la sua bellezza e figura perfetta, sembrava rappresentare qualcosa di non convenzionale. Purtroppo, mentre in origine esisteva un'unica Barbie, oggi ce ne sono di diversi tipi e, con questa diversificazione, sono stati reintrodotti gli stereotipi di genere. Sia che si prenda la Barbie sportiva o la Barbie mamma (che viene con tanto di pancione e bebè), queste nuove Barbie riproducono "la tradizionale divisione femminile: emancipata o angelo del focolare. Si è spostata l'attenzione delle bambine dall'oggetto singolo alla collezione, imbrigliando la fantasia negli stereotipi".³⁹ L'unico tipo di bambola veramente degno di rispetto, secondo Petrignani, era il bambolotto che affascinava per la sua indeterminatezza sessuale in quanto lasciava spazio alle fantasie delle bambine che immancabilmente, però, lo volevano maschio.⁴⁰

³⁶ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, Theoria, Roma 1988, p. 18.

³⁷ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 19.

³⁸ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 21.

³⁹ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., pp. 24-25.

⁴⁰ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 22.

Al fine di comprendere il ruolo dei giocattoli nel manipolare e modellare il bambino, un oggetto particolarmente interessante è la casa delle bambole. Nonostante il nome, quest'oggetto, totalmente inutile, non ha niente a che vedere con il mondo delle bambole. Il suo scopo è quello di riprodurre in miniatura il mondo degli adulti e servire da modello alle bambine che giocandoci impareranno a gestire gli spazi della loro futura casa e di una famiglia numerosa. Secondo Petrignani, l'unica forma d'interazione possibile con questo giocattolo era simile a quella di chi spia dalla serratura la vita di un'altra persona.⁴¹ Simili affermazioni si ritrovano a proposito del Lego che, nonostante l'apparente flessibilità, fu inizialmente creato nel lontano 1937 per incoraggiare i bambini a costruire semplici case che esprimessero la loro infantile concezione della famiglia.⁴² Nel capitolo dedicato alle costruzioni in generale, Petrignani sottolinea come questo tipo di giocattolo fosse nato per far fronte alle necessità della vita moderna, per bambini che vivevano in ambienti urbani ed erano costretti a giocare per molte ore in casa, circondati da genitori o parenti che avevano sempre meno tempo di occuparsi di loro.⁴³ Molte volte le costruzioni finivano per contribuire alla nascita di quel senso di isolamento e di invisibilità espressi dai giovani protagonisti di molti libri per e sui bambini degli ultimi vent'anni: si pensi ad esempio alle protagoniste di *Cordelia* (2006) di Vallorani e di *Tobia e l'angelo* (1998) di Tamaro che hanno entrambe otto anni e si sentono già talmente escluse dal mondo degli adulti al punto da considerarsi invisibili. Infine, vorrei concludere con un brano dal capitolo dedicato all'altalena, oggetto che promuove due facoltà che ogni giocattolo dovrebbe incoraggiare, ovvero libertà e fantasia:

Un bambino lanciato nello spazio, solo, contro la legge di gravità. Un bambino coraggioso e forte sul suo trono celeste alla scoperta di altri mondi. La faticosa accelerazione in salita, che diventa velocità. La deriva del rallentamento. E il salto in corsa atterrando nella polvere, le gambe incerte, ancora in volo. Con momentanea sorpresa i piedi saggiano il suolo, duro dopo le nuvole.⁴⁴

⁴¹ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 40.

⁴² Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 73.

⁴³ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 48.

⁴⁴ Sandra Petrignani, *Il catalogo dei giocattoli*, op. cit., p. 9.

Queste parole sembrano il miglior antidoto ad un altro fenomeno tipico del mondo occidentale nell'era della globalizzazione, cioè la tendenza all'iperprotezione del bambino.⁴⁵ Secondo Guldberg, un'eccessiva enfasi sui pericoli, di cui sono in parte responsabili i media, non solo ha fatto sì che oggi i bambini giochino quasi sempre in ambienti monitorati da adulti, ma anche che le paure degli adulti siano state interiorizzate dai bambini. Una ricerca dell'Università di Lancaster su un gruppo di bambini delle scuole elementari ha rivelato che molti di loro non amano giocare all'aperto o lontani dall'occhio vigile di un adulto perché temono di essere investiti da un'auto oppure rapiti. Una certa esposizione al rischio e ai pericoli, invece, viene vista come elemento essenziale della crescita.⁴⁶ Come ci ha insegnato Adama, il protagonista di *Se entri nel cerchio sei libero*, anche le esperienze negative sono utili ad attivare la resilienza.

Per dirla con Roni Natov, quello che il confronto tra questi due testi ci ha rivelato è che l'infanzia è ancora soggetta a processi di colonizzazione assai simili a quelli che le nazioni in via di sviluppo hanno subito da parte delle potenze occidentali.⁴⁷ Uscire da questo meccanismo non sarà facile ma è proprio per questo che il dialogo tra diverse discipline proposto dai *Childhood Studies* è estremamente importante.

⁴⁵ La psicologa Helene Guldberg usa addirittura il termine *cocooning* (avvolgere in un bozzolo) per indicare questa tendenza all'iperprotezionismo: Helene Guldberg, *Reclaiming Childhood. Freedom and Play in an Age of Fear*, Routledge, London 2009, pp. 32-45.

⁴⁶ Helene Guldberg, *Reclaiming Childhood*, op. cit., pp. 39-42 e 69.

⁴⁷ Roni Natov, *The Poetics of Childhood*, op. cit., pp. 203-204.

Bibliografia

Buckingham, D.

After the Death of Childhood: Growing up in the Age of Electronic Media, Polity Press, Cambridge 2000.

D'Amato, M.

Per una sociologia dell'infanzia. Dinamica della ricerca e costruzione delle conoscenze, Lulu Press, New York 2006.

Douglas, K.

Contesting Childhood. Autobiography, Trauma, and Memory, Rutgers University Press, Piscataway NJ 2010.

Felman, S. e Laub, D.

Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History, Routledge, New York 1992.

Gilmore, L.

The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony, Cornell University Press, Ithaca 2001.

Guldberg, H.

Reclaiming Childhood. Freedom and Play in an Age of Fear, Routledge, London 2009.

Holland, P.

What is a Child?, Verso, London 1992.

Lee, N.

Childhood and Society. Growing up in an Age of Uncertainty, Open University Press, Maidenhead 2001.

Natov, R.

The Poetics of Childhood, Routledge, London 2005.

Ossorio, A. e Zoungrana, A.

Se entri nel cerchio sei libero. Un'infanzia in Burkina Faso, Rizzoli, Milano 2009.

Petrignani, S.

Il catalogo dei giocattoli, Theoria, Roma 1988.

Prout, A.

The Future of Childhood, Routledge, London 2005.

Pufall, P. B. e Unsworth, R. P.

Rethinking Childhood Rutgers University Press, Piscataway NJ 2004.

Sontag, S.

Regarding the Pain of Others, Picador, New York 2003.

Wells, K.

Childhood in a Global Perspective, Polity Press, Cambridge 2009.

Adalgisa Giorgio

MINORI A NAPOLI
TRA GLOBALE E LOCALE:
VOCI E AUTORAPPRESENTAZIONI
DOPO “GOMORRA”

Introduzione

Il tema dell'infanzia e protagonisti bambini o adolescenti ricorrono nella produzione culturale napoletana. Si pensi alla figura dello scugnizzo nel teatro e nel cinema e alle rappresentazioni dei bambini del sottoproletariato nella narrativa. Da *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese (1953) a *Ninfa plebea* (1992) di Domenico Rea e alla sua recente riscrittura in *Gennarina* di Corrado Ruggiero (2007), a *Montedidio* di Erri De Luca (2001), ancora fermi alla Napoli del dopoguerra e degli anni '50, giungiamo alla Napoli degli anni '90 e del nuovo secolo con autori e testi come *Figli di un Bronx minore* (1993) e *Un Messico napoletano* (1994) di Peppe Lanzetta, *Il mare guasto* (1999) e *L'età breve* (2004) di Maurizio Braucci, e *Certi bambini* (2001) e *Voglio guardare* (2002) di Diego De Silva.

I romanzi di questi ultimi raccontano infanzie napoletane bruciate. I loro protagonisti sono giovani eroinomani e aspiranti camorristi, spacciatori di droga e prostitute adolescenti, che vivono all'insegna della precarietà e della miseria, circondati da cattivi modelli, in famiglie senza padri, alla mercé di istituzioni inefficienti o latitanti. In queste storie di vite disperate la voce dei bambini è subordinata alla voce narrante. La pubblicazione recentissima di libri-testimonianza che invece mettono in campo la voce dei giovani delle periferie degradate sembra annunciare un nuovo e interessante filone. Questo saggio

si propone di dare una prima valutazione di questi testi offrendo dei parametri per l'osservazione di futuri sviluppi.

La natura stessa dei testi impone che vengano affrontati da una prospettiva sociologica oltre che letteraria che permetta di esaminarli nel loro con-testo. L'analisi dei testi sarà preceduta perciò da un esame dei discorsi contemporanei sui giovani napoletani. Le due parti di cui si compone questo saggio faranno inoltre riferimento al discorso teorico sull'infanzia. Sugli aspetti più precipuamente letterari, mentre è mia convinzione che il tanto discusso "ritorno alla realtà" sia iniziato nella narrativa napoletana molto prima della pubblicazione di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano,¹ qui propongo che *Gomorra* ha stimolato la produzione di autorappresentazioni e testimonianze che sottolineano la graduale conquista di voce e capacità di impatto sulla realtà da parte dei bambini attraverso la riflessione, il racconto orale e la scrittura.

Il con-testo: i giovani a Napoli

Due recenti inchieste sui giovani in Italia e a Napoli mostrano che l'incertezza è la categoria fondante della condizione giovanile italiana. Nella prefazione al libro in cui vengono presentati i risultati dell'inchiesta dell'*Osservatorio Territoriale sui Giovani di Napoli e provincia* del 2005, Antonio de Lillo mette in evidenza come, in una nazione in cui si registra una trasformazione del concetto di lavoro e una riduzione di lavoro stabile in concomitanza con trasformazioni economiche globali, i giovani non siano più in grado di formulare un progetto di vita chiaro e lineare. Questo ha comportato un ritardo dell'ingresso nell'età adulta che ha costretto i sociologi a includere nelle loro ricerche fasce d'età sempre più avanzate.² I risultati dell'indagine su un campione di 1000 giovani, divisi per quattro fasce d'età tra i 15 e i 34 anni e distribuiti su tre macroaree – città di Napoli, provincia Nord e provincia Sud –, non mostrano scarti sostanziali con le rilevazioni nazionali del

¹ Infatti la letteratura napoletana, pur accogliendo il postmoderno, non ha mai abbandonato la realtà: Adalgisa Giorgio, *Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli*, in Ilona Fried (a cura di), *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa*, ELTE, Budapest 2010, pp. 295-312.

² Antonio de Lillo, *Prefazione*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 11-15 (p. 13).

2004 effettuate dall'Istituto IARD.³ A conclusione dell'analisi delle similarità e delle differenze tra il campione nazionale e quello napoletano, e infatti a chiusura del libro, Michela Frontini può affermare:

Evidentemente, il processo di modernizzazione e globalizzazione ha prodotto importanti *effetti omologanti* superando le tipiche fratture strutturali e sociali tra Nord e Sud. [...]

Le vere peculiarità appaiono solo quando si chiama in causa il contesto economico: le risorse ambientali a disposizione nella zona partenopea sono limitate e questo provoca riflessi in diversi livelli attribuiti ad aspetti legati all'immagine del lavoro, alla soddisfazione personale, ad alcuni elementi valoriali; ma, appunto, si tratta di diversi livelli e non di diverse gerarchie.⁴

La percezione del lavoro è tra le differenze più marcate. I giovani napoletani, a causa delle limitate opportunità lavorative che li pongono in testa ai giovani disoccupati italiani, in una realtà meridionale che detiene il primato per il più alto numero di contratti a tempo determinato e il numero più basso di contratti a tempo indeterminato,⁵ attribuiscono un valore più alto della loro controparte nazionale al lavoro come mezzo di autorealizzazione ed espressione della propria creatività. Credono, inoltre, che una continua formazione professionale sia cruciale all'ottenimento di un posto di lavoro che a sua volta li aiuti a sviluppare le loro potenzialità.⁶

In un'analisi precedente degli stessi dati, Enrica Amato sottolinea che di recente si è posto in primo piano "la delinquenza, il disagio, la devianza giovanile", invece di trattare i giovani come risorsa, una risorsa che sta diventando scarsa a livello nazionale e che a Napoli, che conta il più alto numero di giovani in Italia (grazie a una natalità più alta rispetto a quella nazionale), costituisce un vero capitale umano da "sfruttare" per il futuro.⁷ Questa precisazione spiega forse perché

³ Il sito web dell'Istituto IARD su cui erano disponibili i dati non sembra più attivo.

⁴ Michela Frontini, *I giovani napoletani nel contesto italiano*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., pp. 183-198 (p. 198, corsivo dell'autrice).

⁵ Dora Gambardella, *Il lavoro che verrà*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., pp. 95-109 (p. 104).

⁶ Michela Frontini, *I giovani napoletani nel contesto italiano*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., p. 184.

⁷ Enrica Amato, *Introduzione*, in Enrica Amato e Lello Savonardo (a cura di), *I giovani: la creatività come risorsa*, Guida, Napoli 2006, pp. 9-14 (p. 10).

l'inchiesta si è concentrata su certi aspetti e la scelta del campione di giovani. Sebbene le condizioni di vita e la legalità, insieme ad altre variabili come livelli di povertà e immigrazione, devianza minorile e tossicofilia, figurino tra gli elementi di comparazione tra i gruppi esaminati, la discussione dei risultati non rende un quadro sfaccettato delle macroaree, le quali risultano pertanto omogenee. Non ci viene detto, per esempio, come si differenziano le risposte dei giovani tra le zone all'interno delle tre macroaree. Viene anche omessa qualsiasi informazione sulla famiglia e sulla classe sociale di provenienza, nonostante la dichiarata necessità teorica di guardare ai giovani in relazione agli adulti e al mondo in cui sono immersi.⁸ Quest'assenza colpisce in modo particolare nell'analisi delle risposte riguardanti il giudizio dei partecipanti sulla criticabilità dei comportamenti trasgressivi personali e di devianza sociale. Non vengono offerte inoltre interpretazioni di certi risultati potenzialmente interessanti: tra questi il fatto che i giovani della provincia Nord hanno più fiducia nei sacerdoti, nei militari, nella polizia, nei giornali, nei volontari e nei medici dei giovani della provincia Sud e della città, i quali ripongono invece più fiducia nell'Unione Europea o nell'ONU. Quest'ultimo dato viene attribuito alla "vocazione turistica" e alla maggiore apertura verso l'Europa delle due macroaree in questione.⁹ La più alta fiducia dei giovani della provincia Nord nei rappresentanti delle istituzioni locali viene attribuita implicitamente a una chiusura verso l'esterno: non si fa riferimento invece alle condizioni socioeconomiche specifiche del territorio, cui appartengono comuni e comprensori come Secondigliano e Scampia i quali al momento dell'inchiesta erano appena passati attraverso le traumatiche guerre di Camorra. È evidente l'assenza in tutto il libro di riferimenti a questi eventi e ai problemi ad essi collegati. Il fatto che meno giovani della periferia Nord vadano a scuola rispetto a quelli residenti in città e nella periferia Sud o che i primi lascino la famiglia più presto anche senza aver trovato lavoro,¹⁰ o che abbiano una peggiore percezione delle opportunità di svago e delle iniziative culturali

⁸ Antonio de Lillo, *Prefazione*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., p. 12.

⁹ Su tutti questi aspetti, si veda Giancarlo Ragozini e Antonietta Bisceglia, *Il quadro valoriale, i punti di riferimento e gli atteggiamenti devianti*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., pp. 59-94.

¹⁰ Si veda Dora Gambardella, *Il lavoro che verrà*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., pp. 96-97 e p. 99.

offerte dal territorio,¹¹ sembrano a noi dati importanti su cui i sociologi non si soffermano e che non utilizzano per fare delle considerazioni qualitative sulle differenze interne alle tre macroaree. Scampia viene menzionata una sola volta solo perché una sua scuola insieme ad altre di comuni limitrofi hanno fornito i graffiti da cui è stato rilevato il corpus linguistico per l'analisi del mistilinguismo creativo dei giovani napoletani.¹² In conclusione, l'inchiesta tace sulle condizioni di vita di una parte della popolazione giovanile napoletana e non dà un quadro della disponibilità reale dell'offerta di opportunità di formazione, cultura, svago ed espressione della propria creatività, nonché dell'accesso reale di certi gruppi alle risorse cittadine.

È necessario a questo punto ritornare alla realtà della delinquenza, del disagio e della devianza giovanile, se vogliamo occuparci dei testi di recente pubblicazione che riguardano i minori delle periferie napoletane. A questo scopo il libro *Napoli comincia a Scampia* (2005), a cura di Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli, risulta un utile complemento all'inchiesta appena discussa. Il libro è il resoconto "scottante", da parte di un gruppo di operatori sociali e culturali, di educatori, religiosi e urbanisti, degli eventi appena trascorsi a Scampia e nelle Vele.¹³ I vari capitoli, diversi per approccio e per genere, forniscono dati e fatti, denunciano, parlano delle difficoltà di portare avanti esperienze pedagogiche e culturali. I giovani non sono il (s)oggetto di indagine del libro, ma sono presenti, in modo più o meno esplicito, nell'ampio quadro di esclusione sociale di questa periferia che emerge da tutti i capitoli. Quello di apertura, *Una stagione a Scampia* di Braucci, per esempio, è una sorta di bollettino di guerra suddiviso in paragrafi cia-

¹¹ Lello Savonardo, Amalia Caputo, Dario De Notaris ed Evelina Bruno, *Consumi culturali e new media*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., pp. 141-172 (p. 153).

¹² Pietro Maturi, *I giovani e l'espressione linguistica: riflessioni su scritture spontanee napoletane*, in Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, op. cit., pp. 173-182 (p. 180).

¹³ Sorto negli anni '60 in una zona di campagna e sviluppatosi negli anni '80 a seguito del terremoto, il comprensorio di Scampia è diventato un'isola di criminalità organizzata che detiene molti primati: un altissimo numero di residenti e di abitazioni abusive; disoccupazione e analfabetismo tra i più alti d'Italia; primato europeo per quantità di droga venduta al dettaglio. Le Vele sono case popolari futuristiche ispirate a Le Corbusier e Kenzo Tange, che furono costruite negli anni '70 e '80 e demolite sotto il sindaco Antonio Bassolino. Le due Vele ancora esistenti costituiscono una fortezza di illegalità e di abbandono le cui porte si aprono facilmente ai ragazzi.

scuno dedicato a un mese tra settembre e marzo-aprile (chiaramente del 2004-05). Il capitolo comincia informandoci che “tra i giovani proletari è scoppiato un bel casino: in otto mesi sono arrivati a cinque i morti ammazzati per un tentativo di rapina, uno sguardo o un diritto di precedenza, tutti di notte, tutti all’incirca ventenni”.¹⁴ Il racconto che segue è punteggiato di riferimenti ai giovani: un’inchiesta sul dilagare dell’uso della cocaina condotta dall’autore quell’estate; la quattordicenne uccisa nello scontro tra i clan la primavera precedente; una bambina di sei anni che alle sirene della polizia si chiede con naturalezza “Vuoi scommettere che hanno ammazzato qualcuno?”; il fallimento dell’iniziativa della Piazza telematica, destinata a progetti con i giovani, boicottata dallo stesso Assessorato alla Cultura che l’aveva proposta e creata; il successo di un progetto musicale in una scuola di Scampia libera di adottare metodi educativi alternativi grazie al fatto che le autorità non si aspettano altro dagli insegnanti che tengano i ragazzi lontano dalle strade.

La copertina del libro, una foto in bianco e nero di due ragazzini intitolata appunto “Bambini di Scampia”, sapientemente suggerisce il filo conduttore del volume e la collocazione ambigua dei suoi soggetti e del luogo in cui vivono. I bambini sono a torso nudo e indossano pantaloni e sandali di foggia *casual*; sono stati ripresi fermi, in piedi su un pavimento di marmo con alle spalle un muro di cemento sporco e deturpato da scritte. Vediamo un luogo in degrado con vestigia, o passate pretese, di fasto, e due bambini vestiti con abiti “globali” ma trasandati, dai corpi l’uno quasi pingue, l’altro magro ma panciuto: l’immagine è composta di elementi dalle connotazioni contraddittorie, che collocano questi ragazzi nella terra di nessuno dell’incontro tra il globale e il locale.

Se infatti la globalizzazione economica sta conducendo a una dissociazione dell’esperienza dal territorio e quindi alla formazione di un immaginario comune a bambini che vivono in lati opposti del mondo, nelle società meno affluenti si sta verificando un divario tra aspettative e desideri globali e le esigenze e le limitazioni delle realtà locali,¹⁵ divario che genera divisioni, conflitti, perdita del senso di appartenenza e di va-

¹⁴ Maurizio Braucci, *Una stagione a Scampia*, in Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, L’ancora del Mediterraneo, Napoli 2005, pp. 11-36 (p. 11).

¹⁵ Si vedano Nick Lee, *Childhood and Society. Growing Up in an Age of Uncertainty*, Open University Press, Maidenhead 2001, e Karen Wells, *Childhood in a Global Perspective*, Polity Press, Cambridge 2009.

lori tradizionali. Il Sud d'Italia, Napoli e Scampia partecipano di questo fenomeno.¹⁶ Il secondo capitolo, *Cronache dal fronte* di Roberto Saviano, anticipando le rivelazioni che seguiranno poco dopo in *Gomorra*, ci aiuta a capire questi meccanismi e questi posizionamenti in relazione a Scampia. Due punti dell'analisi di Saviano sono particolarmente illuminanti.

Il primo punto riguarda i modelli cui si rifanno i nuovi boss della Camorra, non più i vari Cutolo, Luciano Liggi, Lucky Luciano o Al Capone, ma i personaggi di *Matrix*, *Il Corvo* e *Pulp Fiction*, i quali "ri-tescono con maggiore incisività e velocità a far capire cosa vogliono e chi sono. Sono modelli che tutti conoscono e che non hanno bisogno di troppe mediazioni". E così il boss Cosimo Di Lauro, prima dell'arresto, si preoccupa di (tra)vestirsi da guerriero della notte ispirandosi a *Matrix*: "ha visto gli stessi film del figlio del notaio di Posillipo, si è presentato con la stessa arroganza di un qualsiasi rampollo di una famiglia di notai del Vomero, ha avuto la spocchia di un giovane divetto milanese di Mtv".¹⁷ A loro volta, i giovani diseredati di Scampia eleggono questi boss a loro modelli. Aniello Manganiello, sacerdote dell'Opera Don Guanella, spiega questi meccanismi identificatori: il modello dei ragazzi di Scampia è "il giovane camorrista con una bella macchina, vestiti griffati e una bella ragazza al fianco per soddisfare i propri istinti sessuali".¹⁸ Questi ragazzi vengono facilmente risucchiati nella spirale della criminalità dalla povertà e dalla fame di potere con cui cercano di sopperire alla mancanza di autostima, dalla seduzione di facili guadagni che possano servire non solo a migliorare le condizioni di vita delle loro famiglie ma anche a soddisfare il desiderio, alimentato dai media e dal capitalismo globale, di possesso di prodotti voluttuari, come capi di abbigliamento costosi, moto e cellulari, per non esser da meno dei ragazzi borghesi.¹⁹ Spesso provengono da

¹⁶ Per una rappresentazione surreale e sardonica del fenomeno, si veda Giuseppe Montesano, *Magic people*, Feltrinelli, Milano 2005. Si veda anche Adalgisa Giorgio, "Allegorie" di Napoli. *Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione*, "Nuova Corvina", n. 19, 2007, pp. 121-139.

¹⁷ Roberto Saviano, *Cronache dal fronte*, in Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, op. cit., pp. 37-51 (pp. 39-40).

¹⁸ Aniello Manganiello, *Dove finisce Gomorra*, in Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), *Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, ad est dell'equatore, Napoli 2010, pp. 87-91 (p. 88). Il libro contiene un Cd musicale.

¹⁹ Aniello Manganiello, *Dove finisce Gomorra*, in Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), *Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, op. cit., p. 87.

famiglie numerose (fino a quattordici figli) nelle quali i padri sono assenti — in carcere, morti o alienati mentali — e la madre troneggia come *mater dolorosa* e impotente contro le forze che attirano i figli verso la morte. È ironico trovare che nei romanzi come nei racconti-testimonianza i ragazzi vogliono entrare nella Camorra per rendere la vita migliore alla madre, l'unica figura che ancora svolge il proprio ruolo parentale, garantendo al bambino quel rapporto positivo nella primissima infanzia che attiva resilienza, la capacità di sopravvivere ai traumi e ritrovare fiducia nella vita.²⁰

Il secondo punto è il paradosso di una periferia reietta che contribuisce all'economia globale. Saviano spiega che la zona non solo ospita “i polmoni economici della città — fabbriche in nero, depositi, magazzini, centri commerciali —”, ma è anche serbatoio saturo di forza lavoro a basso prezzo cui attingono i clan per creare la forza economica che andranno a incanalare nel Nord d'Italia, in Europa, in Asia e in America. La Camorra non restituisce ricchezza sociale a Scampia e a Secondigliano: qui si fa solo la guerra mentre si continua a vivere nella miseria.²¹ La popolazione di Scampia è allo stesso tempo avviluppata in meccanismi economici globali e in una situazione socioeconomica di stallo.

Questa situazione suffraga la teoria proposta da recenti studi sull'infanzia che qualsiasi analisi dei bambini non può prescindere né dal livello globale, cioè la legislazione e le agenzie internazionali, i media, i processi economici, le guerre e le politiche globali, né dalle strutture locali come famiglia, scuola e lavoro e dal concetto di infanzia vigente nelle specifiche località socioculturali.²² I testi che esamineremo inducono a riflettere su queste dimensioni spesso in conflitto, screditando certi aspetti dell'infanzia ritenuti naturali e universali e dimostrando come siano invece costruzioni del mondo occidentale, mettendo in luce la latitanza e la malafede di chi a Napoli crede ancora che l'infanzia sia o debba essere uno stadio di innocenza, di immaturità fisiologica e psicologica, di vulnerabilità e di crescita, ma distoglie lo sguardo da Scampia.

²⁰ Si veda Cristina Castelli Fusconi, *Costruire resilienza*, in Cristina Castelli Fusconi e Fabio Sbattella (a cura di), *Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 165-176 (p. 167 e p. 172).

²¹ Roberto Saviano, *Cronache dal fronte*, in Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, op. cit., pp. 38-43.

²² Karen Wells, *Childhood in a Global Perspective*, op. cit., p. 4.

I bambini della copertina di *Napoli comincia a Scampia* sono fermi, assorti, silenziosi, con gli occhi che guardano dritto all'obiettivo. Guardano ma sono guardati, e così si espongono allo sguardo del lettore nella loro nudità letterale e metaforica. Che voce hanno i bambini di queste zone? Che capacità hanno di incidere sul mondo in cui vivono (ciò che in inglese si chiama *agency*)? Sanno e possono autorappresentarsi, articolare i propri desideri, esercitare i propri diritti senza l'intermediazione o l'assoggettamento all'adulto? Sono queste le domande che guideranno le analisi che seguono.

I testi: dar voce ai bambini

I testi di testimonianza di recente pubblicazione trovano un antecedente in *Gomorra*, con il quale hanno in comune lo stile e il genere ibridi e la voce dell'autore-testimone. Saviano ha, inoltre, cominciato ad ascoltare e a far parlare i bambini-soldati della Camorra e ha stimolato in molti gruppi attivi a Scampia il desiderio di informare chi ne è fuori sull'impegno dei suoi abitanti a salvarla.

I ragazzi costituiscono un vero e proprio leitmotif in *Gomorra*. Saviano ritorna regolarmente su di loro mentre ricostruisce le guerre dei clan e spiega i meccanismi su cui si regge il "Sistema". I ragazzi anche giovanissimi sono una miniera preziosa di "manovalanza" che può essere sfruttata meglio di quella adulta. L'autore mette in evidenza anche l'impenetrabilità del Sistema che nega alle reclute ogni possibilità di "far carriera". Vengono arruolati come pali e corrieri, come pushers di riserva quando mancano gli adulti e persino come esche, ma "non saranno mai camorristi. I clan non li vogliono, non li affiliavano [...] Non hanno competenze, talento commerciale".²³ Questi ragazzi si illudono di acquistare valore e potere entrando nel Sistema.²⁴ Saviano ce ne dà quasi una tipologia: hanno tra i tredici e i sedici anni d'età; con le guerre tra i clan e le successive ristrutturazioni, sono stati armati e promossi a capizona; sono esperti dei meccanismi tecnici e fisiologici della morte e alla loro tenera età contemplanò già la propria morte. L'autore si mescola con un gruppo di loro e li fa parlare dei loro progetti e dei loro desideri. Alcuni esprimono disappunto

²³ Roberto Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 31.

²⁴ Roberto Saviano, *Gomorra*, op. cit., p. 98.

per un “lavoro” senza sbocco; altri considerano il lavoro nel Sistema solo una fase di passaggio, il modo per realizzare in fretta il proprio progetto di vita:

I camerieri della pizzeria avevano la stessa età dei ragazzi di Sistema e li guardavano ammirati [...] Qui lavorare come garzone, cameriere, o in un cantiere è come un'ignominia. Oltre ai soliti eterni motivi: lavoro nero, ferie e malattie non pagate, dieci ore di media al giorno, non hai speranza di poter migliorare la tua condizione. Il Sistema concede almeno l'illusione che l'impegno sia riconosciuto, che ci sia la possibilità di fare carriera. [...] Questi ragazzini imbottiti [indossano giubbetti antiproiettile], queste ridicole vedette simili a marionette da football americano, non avevano in mente di diventare Al Capone, ma Flavio Briatore, non un pistolero, ma un uomo d'affari accompagnato da modelle: volevano diventare imprenditori di successo.²⁵

Saviano insiste sul fatto che è impossibile uscire dal giro della criminalità.

Come in *Gomorra*, nel capitolo *Un anno di scuola di Napoli comincia a Scampia*, emerge la voce delle ragazze, ma qui si fa largo la possibilità di una presa di coscienza. Federica Lucchesini, un'insegnante di una scuola di Scampia di origine settentrionale, riflette sulla sua esperienza di insegnamento e sul suo rapporto con le alunne. Le parole di queste ultime vengono riportate nel testo, spesso in un discorso diretto che ha origine nella memoria dell'insegnante. L'osservazione reciproca dei comportamenti – la *performance* della femminilità attraverso il trucco, gli abiti, i capelli, la sensualità – e il dialogo che si istaura tra insegnante e allieve costringe la prima a confrontarsi con la propria sessualità e femminilità (le ragazze le chiedono se è lesbica). Questa autoriflessione la porta a decidere di vestirsi “con più cura, con una gonna magari, e ho comprato qualche vestito un po' più carino”.²⁶ La *bildung* dell'insegnante predomina a questo punto sul divenire delle allieve, mostrando la positiva interdipendenza tra bambino e adulto nella quale sono stati invertiti i termini gerarchici tradizionali.

Altri testi mettono in primo piano il divenire dei ragazzi e l'acquisizione di una voce sempre più affrancata da quella degli adulti che li presentano. Introdotti da operatori istituzionali, da sacerdoti o da giornalisti, essi prendono una forma insieme documentaria e di

²⁵ Roberto Saviano, *Gomorra*, op. cit., p. 124.

²⁶ Federica Lucchesini, *Un anno di scuola*, in Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, op. cit., pp. 55-69 (p. 62).

reportage, di racconto e di dialogo. L'intento dichiarato di coloro che presentano le voci dei ragazzi è di far sapere al mondo che Scampia e le Vele non sono solo il paradiso-inferno della droga, che ci sono tanti che combattono per migliorarla e per il diritto a rimanerci,²⁷ e che i ragazzi che parlano sono un terreno prezioso da recuperare e da coltivare per assicurare il futuro del quartiere. Il racconto orale messo sulla pagina dagli adulti e in certi casi dai ragazzi stessi, quindi anche la scrittura, diventano strumenti di autoriflessione perché i giovani prendano coscienza della loro condizione, di acquisizione di autostima, di avviamento alla redenzione morale e sociale, nonché di informazione e sensibilizzazione della società civile al di fuori di Scampia.

Esemplare il percorso di Davide Cerullo, un ex-camorrista residente nelle Vele, che nel carcere scopre la Bibbia. L'identificazione con il Davide biblico dà il via a un processo di autocoscienza e di ritrovamento di se stesso che continuerà dopo che Davide sarà uscito dal carcere e che gli farà trovare i mezzi e la forza per lasciare la Camorra e intraprendere la scrittura che gli permetterà di proporsi come esempio per altri giovani. "È possibile uscire dall'inferno. Qualcuno ce l'ha fatta. È possibile ribellarsi, annunciare: «Non ci sto» oppure: «Non ci sto più». Qualcuno ci è riuscito", dice Don Alessandro Pronzato, noto autore di saggi religiosi, in *Ali bruciate. I bambini di Scampia*.²⁸ Scritto a quattro mani da Pronzato e da Davide, il libro presenta vari livelli enunciativi. Alla *Presentazione* dell'Arcivescovo metropolitano di Napoli Crescenzo Sepe seguono due brevi capitoli introduttivi firmati A.P., in cui Pronzato chiarisce che il suo intervento sul testo è stato "del tutto marginale":

²⁷ Si veda Sandro Ruotolo, *Prefazione*, in *Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, op. cit., pp. 5-6 (p. 6): "Sono stanchi a Scampia di non sognare. Hanno il diritto di sognare, abbiamo il dovere, per i nostri figli, di sperare in un futuro migliore [...] Volutamente e cocciutamente sono le pagine dei resistenti, di coloro che vogliono liberare il quartiere dai senza coscienza". *Scampia Trip* dà un elenco delle associazioni attive nel quartiere. Tra le iniziative per i bambini segnalò il progetto teatrale e pedagogico *Arrevuoto*. L'esperienza e i testi teatrali messi in scena si possono leggere nei volumi: Marco Martinelli e Ermanna Montanari (a cura di), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta, 1998-2008*, Ubilibri, Milano 2008, e Maurizio Braucci e Roberta Carlotto (a cura di), *Arrevuoto, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli 2009. Si vedano anche gli atti del convegno "Teatro e infanzia": Debora Pietrobbono e Rodolfo Sacchetti (a cura di), *Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte*, edizioni dell'asino, Roma 2011.

²⁸ Alessandro Pronzato e Davide Cerullo, *Ali bruciate. I bambini di Scampia*, Edizioni Paoline, Roma 2009, p. 16.

Io mi sono limitato a far quadrare, in certi casi, i conti con la grammatica e la sintassi, e a introdurre congiuntivi e condizionali là dove ci volevano.

Per il resto ho mantenuto l'impronta inconfondibile della scrittura di Davide, compresi gli scarti, i sussulti e le impuntature. Nonché le ingenuità.²⁹

Ad eccezione di qualche altro breve capitolo recante le iniziali A.P., il libro è affidato alla penna di Davide, ora trentaquattrenne. Il testo è costruito sapientemente, con una prima parte informativa e ricca di citazioni e di riferimenti a saggi, ad articoli di giornale e a programmi televisivi, e corredata di poesie, alcune scritte da Davide. Nella seconda parte, intitolata allusivamente *Se questo è un bambino*, Davide presenta storie vere di bambini delle Vele, i cui nomi sono stati cambiati, come in un saggio di sociologia che si rispetti. Il libro include anche delle foto dei bambini scattate da Davide.³⁰ Davide elegge il piccolo Ciro a loro portavoce e usa il dialogo tra Ciro e se stesso, seguendo quasi il metodo maieutico, per illustrare dialetticamente le condizioni di vita a Scampia, per trasmettere la sua esperienza e offrirsi come modello. Il volume *Scampia Trip* include un intervento di Davide che è una bellissima riflessione teorica sull'infanzia a partire da sé e dalla vita dei ragazzi di Scampia. Davide si pone domande centrali al dibattito attuale sull'infanzia: parla di diritti mancati, di dolori e di storie che non dovrebbero mai toccare la vita di un bambino, di cosa vuol dire essere bambini e infatti cosa vuol dire essere un essere umano a Scampia, di ciò che è accettabile e non, della responsabilità delle istituzioni inclusa la Chiesa, del valore della scuola, della lettura e dell'autoriflessione incoraggiata dai libri, del diritto a vivere una vita libera nella terra in cui si è nati. Ribadisce, infine, l'importanza del narrare per aiutare se stessi e gli altri a risalire la china.³¹

Giungiamo così all'ultimo libro di questa rassegna: *Gioventù camorrista. Crescere a Napoli tra scippi, rapine e prevaricazioni: la sconvolgente educazione criminale dei "guaglioni" di periferia, raccontata dalla voce dei*

²⁹ Alessandro Pronzato e Davide Cerullo, *Ali bruciate. I bambini di Scampia*, op. cit., p. 18.

³⁰ Le foto sono state esposte alla Casa della Memoria e della Storia a Roma nel 2010: <http://www.mpnews.it/index.php?section=articoli&category=53&id=6132/cultura/teatro/Ali-bruciate.-I-bambini-di-Scampia> (consultato il 20 ottobre 2011).

³¹ Davide Cerullo, *A Scampia qualcuno si ostina a sperare nell'attesa che passi 'a nuttata*, in Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), *Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, op. cit., pp. 51-61.

protagonisti (2010), a firma del giornalista, scrittore e documentarista Giuseppe Carrisi. Il libro si propone di rompere il silenzio che circonda la quotidianità di ragazzi e ragazze che cadono nella criminalità. La prima parte narra la vita di strada di una gang di ragazzi attraverso la voce in diretta del capobanda, la quale ci permette di entrare nel vivo dei meccanismi e delle norme che regolano le loro azioni e i loro sentimenti. A chiusura dei capitoli troviamo articoli di giornali sui giovani e la Camorra che rivelano l'intervento dell'autore. La seconda parte è un saggio di Carrisi che ricostruisce il contesto economico, politico e sociale. Il sottotitolo e l'*Introduzione* si vantano che le voci dei ragazzi sono autentiche, mentre i *Ringraziamenti* ci informano che le storie sono state raccolte da Giovanni Savino e messe sulla pagina con il solo intervento di supervisione dei dialoghi in napoletano da parte di Anna Di Corcia. Non ci viene detto in che modo le diverse voci dei componenti della banda si siano coagulate in un racconto ragionato della loro vita per bocca di uno di loro. Inoltre il nome di Carrisi compare in copertina come unico autore del libro. La prima parte del libro potrebbe essere il risultato di un progetto cui hanno partecipato i ragazzi, come suggerisce l'inclusione di alcune poesie scritte da loro (il narratore fa spesso riferimento a un Istituto e a insegnanti).³²

Il racconto del capobanda segue il filo del problema della sopravvivenza, e il tema della resilienza è centrale, perché la vita di questi ragazzi si svolge sul filo del rasoio. Il pur minimo miglioramento o anche solo la speranza di un miglioramento vengono regolarmente annullati da un evento che provoca una ricaduta. La storia avanza secondo la formula del romanzo picaresco, seguendo l'educazione del picaro a difendersi dal ciclo ininterrotto di pericoli inaspettati. I ragazzi imparano alla scuola della vita e riescono a superare gli ostacoli che man mano gli si presentano, a piegare gli spazi e le strutture alle proprie necessità e a ricrearli, a migliorare le poche opportunità di gioco e a inventarsi occasioni di svago con l'estro e la giocosità tipica del picaro e dello scugnizzo.

La minaccia della caduta nelle file della Camorra è sempre presente, perché viene reso chiaro fin dall'inizio, attraverso le parole dei

³² Il sito della cooperativa *Il tappeto di Iqbal* di San Giorgio a Cremano ci informa che i ragazzi del libro sono ospiti dell'Istituto Orfanotrofio Verolino (<http://iltappetodiiqbal.it/gioventu-camorrista/>, consultato il 4 ottobre 2011). Bisognerebbe esaminare le modalità delle interviste e della loro trascrizione per accertare il livello di autocoscienza e le capacità di elaborazione dei ragazzi.

ragazzi e negli articoli riportati nel testo, che la vita di strada e l'associazione in bande sono il preludio alla criminalità. Carrisi non concede niente a questi ragazzi, forse perché vuole scioccarci e sensibilizzarci, e ci riesce mentre mostra la loro innocenza, persino la purezza, sotto la crosta spietata, le loro potenzialità sprecate, la loro vulnerabilità e la loro forza. La storia si conclude con la morte di uno dei componenti della banda per mano della Camorra e con le riflessioni del capobanda sull'impotenza degli insegnanti a far cambiare vita ai ragazzi e sui suoi sogni che non diventeranno mai realtà:

Spesso penso alla mia vita. Da grande vorrei fare un bel mestiere, avere una famiglia e crescere dei figli. Poi mi tornano in mente le ultime parole di Mariano e quella notte di aprile. Il cuore si stringe e sento che la mia pelle non invecchierà.³³

Questo libro, che non offre speranze di riscatto, ha avuto un impatto sulla realtà. Esso è scaturito da un documentario dello stesso Carrisi, *Voci dal buio* (2009), che narra storie incrociate di violenza, miseria e guerra di ragazzi di Napoli e del Congo. I proventi del film e del libro sono andati a finanziare dei progetti per giovani, tra i quali quello della cooperativa sociale *Il tappeto di Iqbal* di Giovanni Savino (il quale ha raccolto le storie dei ragazzi raccolte nel libro) cui ha partecipato il protagonista di *Gioventù camorrista*, ora avviatosi a un percorso lavorativo.³⁴

Concludo con delle osservazioni sulla lingua di questi testi, un aspetto collegato al problema della voce. I curatori dei libri che ho esaminato tengono a sottolineare che il loro intervento sulla lingua è stato minimo. Non abbiamo ragione di dubitarne, visto che i testi sembrano scaturire da progetti svolti in strutture e associazioni, in cui è possibile che la riflessione sull'italiano e sul dialetto abbia fatto parte del percorso di autoriflessione e di emancipazione dei ragazzi.

³³ Giuseppe Carrisi, *Gioventù camorrista. Crescere a Napoli tra scippi, rapine e prevaricazioni: la sconvolgente educazione criminale dei "guagliioni" di periferia, raccontata dalla voce dei protagonisti*, Newton Compton, Roma 2010, p. 118.

³⁴ Si veda l'intervista a Carrisi di Christian Floris: <http://www.youtube.com/watch?v=aohVeOhh7mM> (consultato il 2 luglio 2011). Il documentario voleva sensibilizzare il pubblico sui problemi dell'infanzia nel ventesimo anniversario della Convenzione internazionale sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza (1989) e nel decimo anniversario della Convenzione numero 182 dell'Organizzazione internazionale del lavoro sul lavoro minorile (1999).

Ali bruciate e *Gioventù camorrista* usano l'italiano standard mentre il dialetto è presente nei dialoghi e nelle poesie o in corsivo nel testo in italiano. Sembra che l'accorgimento di isolare il dialetto sia riuscito a tenere a bada il rischio della caduta nel pittoresco e negli stereotipi. Un breve confronto con un testo precedente è utile per illustrare questo punto e per far risaltare la diversità e la forza dei testi contemporanei.

Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani (1990), a cura del maestro Marcello D'Orta, raccoglie i temi degli alunni di una scuola elementare di una periferia napoletana. Le riflessioni dei bambini su argomenti tanto disparati quanto un film, Garibaldi, le parabole di Gesù o la festa della donna rivelano tutti i mali della zona: povertà, disoccupazione, il problema della casa, corruzione, criminalità e violenza, latitanza delle istituzioni e dei politici. I temi propongono letture del mondo insolite, sagaci e spietate, interpretazioni altamente "politiche" da una prospettiva candida che le rende ancora più potenti. Sfortunatamente, l'espressività e lo "scoppiettante humour involontario" che scaturiscono dalla lingua "prodigiosamente" sgrammaticata e dalla mescolanza di italiano e dialetto che ritroviamo in questi temi che D'Orta definisce "colorati" e "vitalissimi", sono tali che l'amarezza che segue alla risata iniziale non basta a scongiurare il pericolo, di cui il maestro è ben consapevole, di trasformare i piccoli autori in tanti sciuscià o Gavroche.³⁵ Questo rischio non viene mai neanche sfiorato nei testi recenti qui esaminati. Al massimo sorridiamo alle discrepanze tra le azioni violente e criminali dei ragazzi e i sentimenti che le sottendono. È grazie anche a una lingua che si è spogliata di quell'espressività e teatralità che tanto pesano sull'identità napoletana che i ragazzi di Scampia che parlano in questi libri riescono a conquistare *auctoritas* e a esercitare *agency*.

³⁵ Marcello D'Orta (a cura di), *Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani*, Mondadori, Milano 1990, pp. 7-8.

Bibliografia

- Amaturo, E.
Introduzione, Enrica Amaturo e Lello Savonardo (a cura di), *I giovani: la creatività come risorsa*, Guida, Napoli 2006, pp. 9-14.
- Braucci, M.
Il mare guasto, Edizioni e/o, Rome 1999.
Letà breve, Una barca di uomini perfetti, Edizioni e/o, Roma 2004, pp. 43-104.
Una stagione a Scampia, Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005, pp. 11-36.
- Braucci, M. e Carlotto, R. (a cura di)
Arrevuoto, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2009.
- Braucci, M. e Zoppoli, G. (a cura di)
Napoli comincia a Scampia, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005.
- Carrisi, G.
Gioventù camorrista. Crescere a Napoli tra scippi, rapine e prevaricazioni: la sconvolgente educazione criminale dei "guagliioni" di periferia, raccontata dalla voce dei protagonisti, Newton Compton, Roma 2010.
- Castelli Fusconi, C. e Sbattella, F. (a cura di)
Minori oggi. Tra solitudine e globalizzazione, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- Cerullo, D.
A Scampia qualcuno si ostina a sperare nell'attesa che passi 'a nuttata, Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), *Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, ad est dell'equatore, Napoli 2010, pp. 51-61.
- Corona, C. e Sanzone, D. (a cura di)
Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia, ad est dell'equatore, Napoli 2010.
- de Lillo, A.
Prefazione, Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 11-15.
- De Luca, E.
Montedidio, Feltrinelli, Milano 2001.

De Silva, D.

Certi bambini, Einaudi, Torino 2001.

Voglio guardare, Einaudi, Torino 2002.

D'Orta, M. (a cura di)

Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani, Mondadori, Milano 1990.

Frontini, M.

I giovani napoletani nel contesto italiano, Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 183-198.

Gambardella, D.

Il lavoro che verrà, Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 95-109.

Giorgio, A.

"Allegorie" di Napoli. Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione, "Nuova Corvina", n. 19, 2007, pp. 121-139.

Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli, Ilona Fried (a cura di), *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa*, ELTE, Budapest 2010, pp. 295-312.

Lanzetta, P.

Figli di un Bronx minore, Feltrinelli, Milano 1993.

Un Messico napoletano, Feltrinelli, Milano 1994.

Lee, N.

Childhood and Society. Growing Up in an Age of Uncertainty, Open University Press, Maidenhead 2001.

Lucchesini, F.

Un anno di scuola, Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005, pp. 55-69.

Manganiello, A.

Dove finisce Gomorra, Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), *Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, ad est dell'equatore, Napoli 2010, pp. 87-91.

Martinelli, M. e Montanari, E. (a cura di)

Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta, 1998-2008, Ubulibri, Milano 2008

Maturi, P.

I giovani e l'espressione linguistica: riflessioni su scritture spontanee napoletane, Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 173-182.

Montesano, G.

Magic people, Feltrinelli, Milano 2005.

Ortese, A. M.

Il mare non bagna Napoli, Einaudi, Torino 1953.

Pietrobono, D. e Sacchetti, R. (a cura di)

Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte, edizioni dell'asino, Roma 2011.

Pronzato, A. e Cerullo, D.

Ali bruciate. I bambini di Scampia, Edizioni Paoline, Roma 2009.

Ragozini, G. e Bisceglia, A.

Il quadro valoriale, i punti di riferimento e gli atteggiamenti devianti, Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 59-94.

Rea, D.

Ninfa plebea, Leonardo, Milano 1992.

Ruggiero, C.

Gemmarina, Marsilio, Venezia 2007.

Ruotolo, S.

Prefazione, Ciro Corona e Daniele Sanzone (a cura di), *Scampia Trip. Restare e (r)esistere a Scampia*, ad est dell'equatore, Napoli 2010, pp. 5-6.

Saviano, R.

Cronache dal fronte, Maurizio Braucci e Giovanni Zoppoli (a cura di), *Napoli comincia a Scampia*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2005, pp. 37-51.

Gomorra, Mondadori, Milano 2006.

Savonardo, L. (a cura di)

Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia, Carocci, Roma 2007.

Savonardo, L., Caputo, A., De Notaris, D. e Bruno, E.

Consumi culturali e new media, Lello Savonardo (a cura di), *Figli dell'incertezza. I giovani a Napoli e provincia*, Carocci, Roma 2007, pp. 141-172.

Wells, K.

Childhood in a Global Perspective, Polity Press, Cambridge 2009.

INDICE

Premessa di ILONA FRIED	3
-------------------------------	---

Storia

DONATELLA CHERUBINI (Università degli Studi di Siena) Il risorgimento italiano e la nascita di una opinione pubblica nazionale	7
LÁSZLÓ CSORBA (Museo Nazionale, Budapest) La Napoli del dopoguerra: impressioni di uno scrittore ungherese agli inizi degli anni 1950	23
CLAUDIO VICENTINI (Università di Napoli "L'Orientale") 1961–2011. L'Italia e "L'Unità"	33
CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI (Università di Padova) Italia e Cina – un secolo di relazioni	43
CAROLINE SAVI (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense) Immigrazione, cittadinanza e identità nell'Italia dei primi anni duemila	55

Linguistica

GIAMPAOLO SALVI (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest) Il ruolo degli scrittori settentrionali nella formazione dell'italiano letterario moderno	67
---	----

Spettacolo e interculturalità

MARCO DE MARINIS (Università di Bologna, DAMS) Strategie interculturali e transculturali nella scena italiana post-novecentesca. Due esempi	83
GERARDO GUCCINI (Università di Bologna, DAMS) Biographic-theater – Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete	97
SILVIA MEI (Università di Pisa) Essere un attore globale. Italianità e transculturalità in Pippo Delbono	111

ELENA CERVELLATI (Università di Bologna, DAMS)	
Scrivere la propria danza: Maria Taglioni e Cristina Rizzo	123
ILONA FRIED (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest)	
Identità italiana e cultura europea – il teatro negli anni '30	135
TERESA SOLIS (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)	
Fare intercultura raccontando il meticcio.	
I casi di Dell'Oro e Ramzanali Fazel	159

Letteratura

GIOVANNA TOMASELLO (Università di Napoli "L'Orientale")	
La figura di Machiavelli e l'unità d'Italia	177
FEDERICO PELLIZZI (Università di Bologna)	
Identità brevi. Per una lettura cognitiva del racconto italiano ...	187
SIMONA CIGLIANA (Università "La Sapienza" Roma)	
Pasolini: una ricerca identitaria tra mito e modernità	207
ELEONORA CONTI (Università di Bologna)	
Riti del cibo e costruzione dell'identità in Natalia Ginzburg,	
Primo Levi, Aldo Zargani	223
SILVIA CONTARINI (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)	
Ricomposizioni identitarie: genere, etnia e classe	
in <i>La straniera</i> di Younis Tawfik	243
MONICA JANSEN (Università di Utrecht)	
Voltare pagina con il cuore: la riforma "mite" di Mario	
Calabresi, Andrea Casalegno e Benedetta Tobagi	255
NATHALIE MARCHAIS (Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)	
Il tramonto del patriarcato "Un giorno perfetto" di Melania	
Mazzucco	277
MATTEO BRERA (University of Edinburgh)	
Il "canneto / che avevamo provato ad attraversare". Roberto	
Sanesi, il "millennio che si sgretola" e l'enigma della	
contemporaneità	291
LAURA RORATO (University of Bangor, Galles)	
Per una poetica dell'infanzia nell'era della globalizzazione:	
"Se entri nel cerchio sei libero" di Antonella Ossorio	
e Adama Zoungrana e "Il catalogo dei giocattoli" di Sandra	
Petrigiani	315
ADALGISA GIORGIO (University of Bath)	
Minori a Napoli tra globale e locale: voci	
e autorappresentazioni dopo "Gomorra"	333

ATTI DEI CONVEGNI PRECEDENTI

CULTURA ITALIANA, a cura di Ilona Fried, Ponte Alapítvány, Janus Pannonius Tudományegyetem Olasz Tanszék, Budapest-Pécs 1992, pp. 162

KULTÚRÁK TALÁLKOZÁSA. INCONTRO DI CULTURE. A MEETING OF CULTURES, a cura di Ilona Fried, Penna, Budapest 1995, pp. 160

TRA TOTALITARISMO E DEMOCRAZIA. ITALIA E UNGHERIA 1943-1945. STORIA E LETTERATURA, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem Tanárképző Főiskolai Kar – Budapesti Dante Társaság, Budapest 1995, pp. 130

CULTURA E SOCIETÀ ALLA FINE DEL SECONDO MILLENNIO: ITALIA E UNGHERIA, a cura di Ilona Fried, ELTE Tanárképző Főiskolai Kar Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 1999, pp. 268

IL NOVECENTO. UN SECOLO DI CULTURA: ITALIA E UNGHERIA, a cura di Ilona Fried e Elena Baratono, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, Budapest 2002, pp. 276

LE ESPERIENZE E LE CORRENTI CULTURALI EUROPEE DEL NOVECENTO IN ITALIA E IN UNGHERIA, a cura di Ilona Fried e Arianna Carta, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Főiskolai Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest 2003, pp. 332

L'EREDITÀ DEL NOVECENTO, a cura di Ilona Fried, «Nuova Corvina», N° 19, 2007, pp. 5-209

TRADIZIONE E MODERNITÀ NELLA CULTURA ITALIANA CONTEMPORANEA. ITALIA E EUROPA, 11-12 giugno 2009, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék – Ponte Alapítvány, Budapest 2010, pp. 360

Con il presente volume vengono pubblicati gli Atti dell'Ottavo Convegno Internazionale tenutosi a Budapest tra specialisti di varia formazione e provenienza che in questo contesto interdisciplinare hanno potuto presentare e discutere contributi dedicati a molteplici problematiche delle realtà e delle culture italiane. L'iniziativa è stata curata dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd di Budapest. Studiosi provenienti da vari paesi, come Italia, Francia, Gran Bretagna, Olanda – oltre che dall'Ungheria –, hanno proseguito e arricchito con nuovi argomenti il dialogo iniziato quasi vent'anni fa e documentato da una serie ormai copiosa di Atti di convegno.

In occasione del 150° anniversario dell'unità d'Italia, sono stati approfonditi temi di carattere storico e contemporaneo. In particolare, le trasformazioni dell'identità culturale italiana e i suoi rapporti con il mondo globalizzato sono stati trattati attraverso contributi di taglio molteplice: storiografico, giornalistico, teatralogico, economico e, naturalmente, linguistico/letterario, con una significativa indagine sulla funzione degli scrittori settentrionali nella formazione dell'italiano letterario moderno. Sono stati studiati, nei loro rapporti con i vari aspetti della cultura italiana, anche periodi difficili del recente passato: periodi dapprima dominati dalla cultura totalitaria del regime fascista, poi contraddistinti dalla violenza degli anni di piombo. L'Italia contemporanea, come è stato rilevato da diverse angolazioni, appare invece soprattutto impegnata dalle nuove sfide poste dalla globalizzazione. L'Italia, paese di emigranti fino al secondo dopoguerra inoltrato, è diventata di recente la meta di un'immigrazione rapida e intensa, che ha messo in crisi l'idea stessa d'identità nazionale, portandola a riformularsi, fra mille difficoltà e non senza vive resistenze, in senso multietnico e multiculturale. L'immigrazione, l'emarginazione, l'accoglienza o il rifiuto sono temi affrontati, oltre che dalla società stessa e soprattutto dalla scuola, anche dalla letteratura, dove i nuovi venuti figurano in quanto oggetti o soggetti della scrittura. Negli interventi riguardanti lo spettacolo, si sono sottolineate le dinamiche performative e organizzative del Nuovo Teatro italiano, e le dimensioni trasversali alla danza contemporanea e a quella ottocentesca.

Gli Atti del Convegno dimostrano come la formazione di una società globalizzata alla ricerca delle proprie specificità non interessi soltanto le trasformazioni sociali e tecnologiche, ma si connetta in vario modo, attuando esperienze non meno significative perché sperimentali, specialistiche o di nicchia, con la cultura, con la letteratura, con il teatro e con le risorse espresse dall'insieme delle discipline umanistiche.

Saggi di:

MATTEO BRERA, ELENA CERVELLATI, SIMONA CIGLIANA, SILVIA CONTARINI,
ELEONORA CONTI, DONATELLA CHERUBINI, LÁSZLÓ CSORBA, MARCO DE MARINIS, ILONA
FRIED, ADALGISA GIORGIO, GERARDO GUCCINI, MONICA JANSEN,
NATHALIE MARCHAIS, CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI, SILVIA MEI, FEDERICO PELLIZZI,
LAURA RORATO, GIAMPAOLO SALVI, CAROLINE SAVI, TERESA SOLIS,
GIOVANNA TOMASELLO, CLAUDIO VICENTINI.

Si può consultare il volume su internet, nella rivista online "Italogramma"
<http://italogramma.elte.hu>

Ponte Alapítvány, Budapest
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar,
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest

2012