



“sul fil di ragno
della memoria”

STUDI IN ONORE DI ILONA FRIED

“sul fil di ragno
della memoria”

STUDI IN ONORE DI ILONA FRIED

“sul fil di ragno della memoria”

STUDI IN ONORE DI ILONA FRIED

a cura di

Franciska d'Elhoungne Hervai

e Dávid Falvay

con la collaborazione di

Fulvia Airoidi Namer

con la prefazione di Giampaolo Salvi

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

2012

A cura di
Franciska d'Elhoungne Hervai
e Dávid Falvai

Con la collaborazione di
Fulvia Airoidi Namer

Con la prefazione di
Giampaolo Salvi

Copertina e realizzazione grafica
Borbála Kováts

ISBN 978-963-284-295-0
Il volume è stato stampato nella tipografia
Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.
© Copyright 2012

Premessa

Gli studi raccolti in questo volume testimoniano del riconoscimento e dell'amicizia che la personalità e l'attività di Ilona Fried hanno saputo suscitare tra gli italianisti non solo d'Ungheria, ma di tutta Europa. Si tratta di un'attività che sorge da un profondo amore per la cultura italiana e che è stata tutta dedicata alla sua diffusione, a cominciare dai dieci anni di insegnamento liceale, per passare poi all'Università Janus Pannonius di Pécs, dove ha contribuito con Giulio Herczeg alla creazione del corso di laurea in Lingua e letteratura italiana. Chiusa l'esperienza di Pécs, eccola di nuovo impegnata a creare un altro insegnamento di italiano di livello superiore nella Facoltà di Magistero del nostro Ateneo, di cui ha diretto la cattedra di Italiano fino alla sua fusione con quella della Facoltà di Lettere, dove attualmente insegna. A questo impegno di carattere più didattico Ilona ha sempre unito un impegno nella ricerca scientifica, che si manifesta nelle sue numerose pubblicazioni dedicate soprattutto alla storia del teatro italiano, alla narrativa italiana contemporanea e alla storia politico-culturale del Novecento, in particolare di Fiume. A questo si aggiunge la sua infaticabile attività di organizzatrice di congressi: una ormai lunga serie in cui ha saputo riunire periodicamente studiosi di valore provenienti da ogni parte d'Europa attorno a temi di attualità relativi alla cultura italiana, e con i quali ha fatto di Budapest un polo importante dell'italianistica internazionale.

Gli studi che le offriamo riflettono in gran parte quegli interessi che Ilona ha contribuito a tenere vivi e a incrementare – ci auguriamo che in questo nostro omaggio possa ritrovare un po' di se stessa.

Giampaolo Salvi

Anna Laura Lepschy & Giulio Lepschy

ASPETTI DELLA TRADUZIONE

Riassunto: Contiamo di parlare di due libri recenti sulla traduzione (Hofstadter 1997; Bellos 2011) e di esaminare le due traduzioni di un'opera finora considerata "intraducibile" (Meneghello, *Libera nos a malo*, 1963, in Meneghello 2007), una in francese, ad opera di Mileschi (Meneghello 2010), l'altra in inglese ad opera di Randall (Meneghello 2011).

Su "L'Indice" (a. XXVIII, n. 10, ottobre 2011, p. 31), recensendo due traduzioni, una in francese (2010) e l'altra in inglese (2011), di *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello (1963, in *Opere scelte*, 2007), abbiamo osservato come il libro fosse stato spesso dichiarato "intraducibile". A questo giudizio si accompagnava una serie di frasi fatte, di designazioni tipo "gioco di parole (o espressione, parola, frase) intraducibile": commenti che si leggono a volte in note aggiunte a testi in traduzione, o anche in testi non tradotti, come caratterizzazione metalinguistica che sottolinei la peculiarità di una frase che sarebbe difficile esprimere con esattezza in una lingua (o in una varietà linguistica) diversa da quella che si sta usando. La categoria, apparentemente paradossale, degli "intraducibili tradotti" è a sua volta diventata un luogo comune, che viene messo in rilievo addirittura in titoli di libri, come quello di Vlahov e Florin, *Neperevodimoe v perevode* (1980) ("L'intraducibile in traduzione"), o quello curato da Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* (2004). In generale per rinvii a questioni relative alla traduzione si veda Lepschy (2009).

Prima di soffermarci sulle due rese di *Libera nos*, accenneremo a due libri interessanti che abbiamo letto da poco, dedicati entrambi a questioni di traduttologia. Sono due libri largamente noti, molto diversi l'uno dall'altro, ma che hanno certi tratti in comune, e che convergono (per motivi di ordine teorico ed empirico) nell'adottare una linea decisamente a favore della traducibilità, e nel negare la tesi opposta dell'intraducibilità.

Quello di Hofstadter, del 1997, è un grosso volume di oltre seicento pagine, di lettura non sempre facile, sebbene sia scritto con vivacità e vigore. L'autore, poliglotta e poligrafo, di straordinaria energia intellettuale, appassionato cultore di arti figurative e musicali, di poesia e letteratura, con una formazione universitaria di matematica, fisica, elettronica, divenne rapidamente professore di scienza cognitiva alla Indiana University di Bloomington, dove appartiene anche ai dipartimenti di letteratura comparata, psicologia, filosofia. Educato negli Stati Uniti, in tutte le sue opere si rivela affascinato dalla diversità delle lingue e delle culture con cui entra in contatto.

Dopo un esordio precoce col suo libro piú noto, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (1979), che gli procurò larga e meritata fama, Hofstadter ha pubblicato una rutilante serie di testi, usciti prima e dopo questo del 1997 sulla traduttologia.

Il modo in cui parla dei suoi interessi è rivelatore: una volta, mentre studiava in Germania, nel 1974-75, fu invitato da un collega polacco a presentare un contributo all'Istituto di Fisica Teorica dell'Università di Varsavia, sull'argomento a cui lavorava per la sua tesi di dottorato:

era, fra parentesi, la prima volta nella mia vita che parlavo in pubblico a un convegno. Ero sempre stato emotivamente attirato dalla Polonia e dalla sua lingua, in buona parte perché Chopin era polacco, ma anche perché i genitori di mio padre erano ebrei polacchi emigrati e stabiliti a Nuova York verso l'inizio del Novecento. Fin dall'infanzia mi sentivo doppiamente attirato dalla Polonia, e ora avevo l'occasione di andarci. (Hofstadter 1997:48)

Il brano citato ci pare indicativo di uno stile e di un atteggiamento ideale che invita il lettore a condividere la cultura, le esperienze e le reazioni dell'autore. Questo è confermato anche dai numerosi teneri e commossi riferimenti alla moglie Carol, rimasta vittima in Italia, nel novembre 1993, mentre stavano completando il presente volume, di un tumore particolarmente aggressivo.

Riguardo alle questioni di traduttologia Hofstadter ritorna spesso sulla centralità dell'aspetto poetico per la traduzione. La massima attribuita a Robert Frost secondo cui la poesia è ciò che nella traduzione viene perduto, è capovolta da Hofstadter in una poesiola da lui composta che si chiude col verso "For poetry's found, not lost in translation" (Hofstadter 1997:139): cioè la poesia può emergere, in maniera originale e sorprendente, proprio nel processo traduttivo,

come risulta da tutto un capitolo, il 14^o, pp. 391-453, dedicato a casi di apparente impossibilità della traduzione, con esempi di come siano stati tradotti aforismi, spiritosaggini, giochi di parola, titoli di libri, anagrammi, palindromi ecc., che si conclude appunto con un elogio dell'intraducibile.

Il libro si rivela particolarmente interessante per lettori italiani, come si vede dalla frequenza con cui vengono analizzate frasi ed esempi in italiano, da "Volare" di Domenico Modugno a "Bella ciao" (p. 33), fino a passi della *Commedia* di Dante in versioni inglesi diverse (pp. 528-47). L'autore non esita a rivelarci come le sue più smalziate analisi teoriche non ostacolino il gusto per cui "cosette minime, come contare fino a dieci in italiano [...] mi desse moltissimo piacere". Questo ci ha ricordato un'occasione in cui il nostro amico, l'eminente dantista Pat Boyde, aveva notato con visibile piacere, durante una lezione, di essere stato colpito da come in italiano si potesse contare da tre a nove producendo un armonioso endecasillabo, anzi approfittando addirittura della scelta fra due modelli metrici, uno a minore, con accento di 4^a sulla parola "cinque", e uno "a maggiore", con accento di 6^a sulla parola "sei". Questo è il tipo di osservazione che si trova spesso nel libro di Hofstadter, e del resto esempi italiani emergono anche a proposito di questioni traduttive complicate, come quelle riguardanti i lipogrammi, con opportuni rinvii a Stefano Bartezzaghi, Piero Falchetta e ai sonetti monovocalici di Giuseppe Varaldo (pp. 112-30), di cui Hofstadter apprezza anche la prefazione scritta "dal famoso semiologo/romanziero italiano Humbert Humbert, detto affettuosamente dai suoi connazionali «Umberto Eco», soprannome che, interpretato letteralmente, corrisponde a «Humbert Echo» in inglese" (p. 127).

Tutto il libro di Hofstadter potrebbe essere interpretato come una gigantesca analisi di una deliziosa poesiola (14 distici trisillabici a rima baciata) dedicata da Clément Marot nell'ottobre del 1537 a Jeanne d'Albret de Navarre, una bambina di sette o otto anni che si era ammalata e a cui il poeta inviava un augurio di pronta guarigione, intitolato "A une Damoiselle malade":

Ma mignonne, / Je vous donne / Le bon jour; / Le séjour / C'est prison. /
Guérison / Recouvrez, / Puis ouvrez / Votre porte / Et qu'on sorte / Vite-
ment, / Car Clément / Le vous mande. / Va, friande / De ta bouche, / Qui se
couche / en danger / Pour manger / Confitures; / Si tu dures / Trop malade,

/ Couleur fade / Tu prendras, / Et perdras / L'embonpoint. / Dieu te doint / Santé bonne, / Ma mignonne.

Intraducibile? Non proprio. La poesia viene via via analizzata non solo nell'originale, ma anche in piú di un'ottantina di traduzioni diverse composte da una serie di amici e colleghi invitati a partecipare a questa specie di certame o di gara.

Il titolo del libro è *Le Ton beau de Marot*, che si può interpretare come “il bel tono” di Marot, e anche come “il tuo bello” (cosí l'autore chiamava sé stesso, parlando alla moglie), oltre che naturalmente come *le tombeau*, “La tomba di Marot”. La copertina infatti esibisce una sorta di poesia visiva, o concreta: c'è una croce tombale, con le iniziali di Marot, e le sue date di nascita e di morte; il montante e la traversa della croce esibiscono il testo completo della poesia che abbiamo appena citato.

Nel 2011 è stato pubblicato un altro libro sulla traduzione, che ha certi aspetti in comune con quello di Hofstadter, oltre a riprodurre anch'esso il testo completo di *Ma mignonne*. L'autore è David Bellos, francesista inglese, docente prima in università britanniche e poi a Princeton, che si è occupato di vari autori, da Balzac a Perec, di cui è anche apprezzato traduttore. Il suo ultimo libro, di teoria e storia della traduzione, si presenta con un titolo misterioso (*Is that a fish in your ear?*) e un sottotitolo poco meno intrigante (*Translation and the meaning of everything*).

Il titolo si richiama a *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* di Douglas Adams (1952–2001), uscito nel 1979 (si veda l'edizione di Pan books, Basingstoke/Oxford 2005, pp. 62-64) che ebbe un enorme successo di pubblico in adattamenti vari, radiofonici, televisivi, teatrali ecc. Si tratta a quanto pare del “pesce di Babele”, un piccolo pesce giallo che, se te lo ficchi in un orecchio, ti consente di capire immediatamente qualsiasi cosa ti venga detta in qualsiasi tipo di lingua. A questo si accenna nel capitolo 24 del libro di Bellos. Avvertiamo fra parentesi che abbiamo usato il libro in parte a Toronto, dove insegnavamo la scorsa primavera, servendoci dell'edizione americana di Faber and Faber, e in parte a Londra dove abitiamo, nell'edizione inglese di Penguin. Non sappiamo se sia uscita, o sia in corso, una traduzione italiana. Siccome l'edizione inglese e quella americana hanno paginazioni diverse dare-

mo rinvii al capitolo invece che alla pagina. Nelle pagine di guardia, all'inizio e alla fine dell'edizione inglese, la frase *Is that a fish in your ear?* è resa in varie lingue, e in italiano compare disinvoltamente come *Che hai, un pesce nell'orecchio?*

Il volume consiste di 33 capitoli, eleganti e leggibili, che si prestano sia ad essere degustati nel loro ordine, dall'inizio alla fine, sia ad essere sbocconcellati separatamente, secondo le preferenze dei lettori. Come è naturale certi argomenti riemergono spesso nel corso del libro, in prospettive diverse, logico-filosofiche, storico-culturali, e più propriamente linguistiche, grammaticali e stilistiche.

Un problema che riemerge spesso è quello (cap. 6) del tipo di padronanza che uno ha della propria lingua. Tanto per cominciare, Bellos si chiede quante lingue diverse ci siano al mondo. I manuali che affrontano la questione danno risposte che oscillano fra cinquemila e diecimila, temperandole, fortunatamente, con riserve riguardo alla difficoltà o all'impossibilità di attenersi a criteri sensati e attendibili. Una domanda diversa, ma altrettanto problematica, tocca il numero di lingue che possono essere padroneggiate da un singolo essere umano. Bellos (cap. 2) osserva che il monolinguisimo prevale in pochi paesi in cui si usi una delle grandi lingue di diffusione internazionale. Ma nella maggior parte del mondo pare che la condizione normale sia il multilinguismo, e quindi la familiarità con la pratica della traduzione. Per singoli individui pare che il numero massimo delle lingue conosciute vari fra cinque e dieci.

Hofstadter (1997:16), a volte considerato un poliglotta eccezionale, che ha studiato una dozzina di lingue, interpellato sul numero di lingue che parla, offre scherzosamente come risposta "p greco", cioè 3.14..., in cui le tre unità corrispondono a inglese, francese e italiano, e l'elemento frazionario dopo il punto rappresenta la somma delle limitate competenze raggiunte, in qualche periodo della sua vita, in tedesco, spagnolo, svedese, polacco, mandarino...

Hofstadter, che ama mescolare registri stilistici diversi, nota quanto sia vano il tentativo di rispondere a chi ti chiede quante lingue conosci, e dichiara che perfino il suo inglese non è immune dall'essere stato intaccato, a sua insaputa, da strutture sintattiche e moduli lessicali stranieri – pur restando per lui la fonte originaria di tutto ("ultimate ur-source of everything") (Hofstadter 1997:38). Riflessioni che ricordano la battuta di Roman Jakobson, che alla stessa domanda rispondeva che lui parlava sempre lo stesso russo perfetto, in una dozzina di lingue diverse.

Oggi i linguisti parlano di madre lingua (o lingua madre, lingua materna) come di un elemento cruciale per caratterizzare la nostra visione del mondo. Ma in realtà è una questione di cui sappiamo assai poco, e di solito non siamo neppure in grado di distinguere fra chi ha assorbito la lingua dall'infanzia, e chi l'ha imparata più avanti, in base ad altre esperienze, o a un'educazione scolastica che si può essere svolta in una lingua diversa da quella dell'infanzia.

Si è creata una confusione inestricabile fra i concetti di lingua nativa, nazione, stato di appartenenza, e paese d'origine. Un altro elemento interessante è l'idea che una lingua nazionale debba essere fornita di un dizionario/vocabolario nazionale. Qui colpisce che Bellos presenti il Dizionario dell'Accademia francese (1694) come il primo vero vocabolario generale, trascurando il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612).

Quanto agli assunti su cui si basano le abitudini traduttive, si noti che nell'Europa occidentale prevale un certo sospetto contro l'idea di tradurre/interpretare in una lingua di arrivo che non sia la propria, mentre nella Russia Sovietica la cosiddetta Scuola di Mosca preferiva ricorrere a Russi che traducevano in altre lingue, sostenendo che la dote essenziale per un interprete doveva essere la sua totale padronanza della lingua di partenza, più ancora di quella di arrivo.

Nel libro di Bellos si trovano naturalmente molte informazioni e istruttivi rinvii sulla storia dei traduttori e degli interpreti e sui termini che li designano, dal sumerico "eme-bal" ("che volta la lingua") (cap. 3), fino ai "dragomanni" e "turcimanni", e ai "giovani di lingua" (espressione basata sul turco "dil oglan") che a Venezia tenevano i rapporti fra l'impero ottomano e l'Occidente, e i fanarioti di Istanbul (cap. 11). Si vedano gli interessanti rinvii alle indagini di Bernard Lewis (2004) e di Natalie Rothman (2009), e si ricordino le traduzioni "sussurrate" (chiamate nell'interpretariato moderno col termine francese "chuchotage") per cui qualcuno leggeva "sotto voce" in traduzione aramaica il testo biblico ebraico pronunciato ad alta voce dal rabbino – secondo una convenzione ripresa nell'Europa centrale e orientale, per cui nei drammi televisivi inglesi e americani al dialogo originale viene sovrapposta la singola voce di un "lector" che traduce, con una sorta di primitivo doppiaggio, le battute in inglese dei personaggi. E qui vengono ricordate anche le vicende della traduzione simultanea al processo di Norimberga (cap. 24), con relative considerazioni sulla

“gesprochene Sprechsprache” o “spoken speech language” cioè la “lingua parlata dei discorsi”, che è uno stile oratorio praticato da uomini politici e figure pubbliche che leggono ad alta voce da testi scritti preparati in precedenza.

Un altro punto interessante è quello della differenza fra traduzione libera e traduzione letterale. Bellos osserva che “l’espressione «significato letterale», presa letteralmente, è una contraddizione in termini, un ossimoro e un controsenso” (cap. 10).

A questo proposito ricordiamo quello che è stato chiamato il “terzo codice” della traduzione: in molti paesi si tendono ad evitare, nel tradurre, tratti dialettali regionali marcati dell’originale, ma a preservare quelli socialmente caratterizzati, in particolare quelli elevati, eleganti, o solenni. Vengono invece censurati quelli bassi, volgari, scorretti. Il risultato è che il linguaggio dei traduttori (cioè dei testi di arrivo) tende ad essere più standardizzato di quello dei traducendi (cioè dei testi di partenza): “Per certi aspetti importanti i traduttori sono i guardiani e, più di quanto ci si potrebbe aspettare, i creatori della forma standard della lingua che usano” (cap. 17).

Il libro si conclude (cap. 33) con un severo attacco (ma a certi linguisti di tradizione chomskiana sembra piuttosto un “telum imbelles sine ictu”) contro la nozione di grammatica universale, sfuggente quanto l’odorosa pantera dantesca. L’autore sostiene una tesi impopolare presso il largo pubblico, ma che Chomsky condividerebbe, secondo cui la comunicazione non è il vero fine del linguaggio, e la storia di Babele andrebbe letta alla rovescia: le lingue si svilupparono probabilmente col fine di consentire agli esseri umani di essere differenti e non uguali, e di parlare quindi, a questo scopo, idiomi diversi e reciprocamente inintelligibili. Come se la cosa più importante fosse creare le condizioni in cui possa fiorire una attiva cultura della traduzione, e i traduttori trovino da lavorare.

Luigi Meneghello (1922–2007) ha pubblicato nel 1963 *Libera nos a malo*, uno dei libri più interessanti usciti in Italia negli ultimi cent’anni, dedicato alla vita di un paese italiano nella prima metà del Novecento, visto attraverso gli occhi di un giovane brillante formatosi nella cultura cattolica e fascista allora prevalente, “convertito” all’inizio della guerra agli ideali del Partito d’Azione, passato attraverso l’esperienza della guerra civile e della lotta partigiana, e poi “dispatriato” in

Inghilterra, dove fondò il dipartimento di italianistica all'università di Reading, e venne a conoscere una civiltà diversa, sobria ed antiretorica, al contrario di quella in cui era stato allevato. Sulla sua opera e sui suoi libri c'è ormai un'ampia bibliografia su cui non ci soffermeremo (si veda Meneghello 2007). Nel contesto di questo articolo noteremo soltanto che uno dei tratti più originali e interessanti di *Libera nos* è il modo in cui viene trattato il linguaggio. Malo è un posto, osserva Meneghello, in cui si parla una lingua che non si scrive, e si scrive una lingua che non si parla. La prima, che lui chiama "alto-vicentino", è considerata un dialetto: ma per loro è la lingua, la madre lingua, usata da tutti e in tutte le circostanze della vita. La seconda è l'italiano, che si impara a scuola, e si usa per leggere e scrivere. Certo che si "parla" anch'esso, ha una grande tradizione letteraria, e si può "pronunciare" (anche se di solito con una fonologia un po' diversa da quella Toscana), ma non è considerato una vera lingua parlata, usata spontaneamente nella vita quotidiana, e di cui si senta immediatamente che esprime la realtà.

Questa è un'esperienza diffusa in tutto il mondo e ben nota ai sociolinguisti che la indicano come una delle possibili varietà di "diglossia", spesso collegata alla distinzione fra scritto e parlato. Nella scrittura letteraria italiana è normale trovare esempi di fusione, o di intenzionale interferenza, fra espressioni del dialetto, dell'italiano cosiddetto popolare, e dell'italiano cosiddetto standard. Ciò che colpisce in Meneghello è la straordinaria bravura con cui viene modulato il rapporto fra questi livelli, arricchiti anche dal ricorso alla lingua letteraria più raffinata, e a una ricca gamma di espressioni straniere, prevalentemente, ma non solo, inglesi. Questi aspetti sono stati esaminati in dettaglio in vari studi. Qui accenneremo soltanto al modo in cui questa situazione si riflette nelle due traduzioni recentemente pubblicate di *Libera nos*.

Mileschi, che traduce in francese, e Randall che traduce in inglese, scelgono due soluzioni diverse, e in qualche modo contrarie, per risolvere le difficoltà poste dalla presenza di parole e frasi maladensi nell'originale. La scelta è del tutto cosciente, e viene esplicitata nell'introduzione dei singoli traduttori.

Mileschi osserva che rendere il dialetto di Malo ricorrendo a tratti di francese popolare sarebbe stato inappropriato, perché si tratterebbe di una lingua bensì a livello basso, spontaneo, colloquiale, ma pur

sempre nazionale, mentre quello che caratterizza il dialetto in Italia è proprio il suo essere “locale”, contrapposto a un italiano che magari sarà controverso chiamare “lingua nazionale”, ma che è comunque una lingua letteraria standard sovraregionale. La soluzione scelta da Mileschi è di ricorrere a un idioma in qualche modo equivalente nel contesto francese, cioè a un “patois”. Il traduttore non indica il nome di questo patois, ma a noi ha gentilmente chiarito che si tratta del Meusien, varietà a lui nota, usata nel dipartimento della Mosa, e rivisitata in occasione della riscrittura di *Libera nos*, arricchita se necessario con altri tratti, per esempio lorenesi, e rispettando quello che chiama il “genio della lingua” di Meneghello. Il risultato è in genere felice, con soluzioni originali e che corrispondono allo scopo dichiarato di mettere il lettore francese in una situazione parallela a quella di un lettore italiano che apprezzi (ma non necessariamente capisca fino in fondo) le espressioni in dialetto. Si potrebbe dire che Mileschi abbia cercato di offrire al lettore francese il libro che Meneghello avrebbe potuto scrivere se si fosse trovato in una situazione linguistica di tipo francese (aderenza, almeno ipotetica, ai contenuti dunque, ma distacco nelle forme, che però in un testo raffinatamente letterario sono fondamentali). Certe perplessità appartengono poi inevitabilmente all'operazione traduttiva: dove l'originale specifica puntigliosamente dettagli complessi e sottili di parlate dell'area vicentina, sentirsi offrire, nella traduzione francese, per le stesse località venete, tutte indicate col loro nome, varianti di idiomi dell'area della Mosa, può avere un effetto in qualche modo perturbante.

Randall ha compiuto una scelta diversa, che cerca di avvicinare i lettori anglofoni all'originale, e di far loro capire la situazione sociolinguistica dell'autore, il carattere intrinsecamente bilingue o diglossico del testo, conservando espressioni, versi, proverbi, filastrocche, citazioni, battute in dialetto, ed appaiandole a una funzionale traduzione inglese.

Pensiamo che lettori che conoscano il francese e l'inglese, ma non l'italiano, e siano desiderosi di avvicinarsi all'originale, possano trovare più utile la traduzione di Randall che non quella di Mileschi. D'altra parte quest'ultima può essere più divertente per chi conosca l'originale e sia curioso di vedere quali acrobazie linguistiche siano state suggerite per rendere in Meusien il maladense di Meneghello.

Nell'originale *Libera nos* ha alla fine una copiosa sezione di Note, che i lettori italiani tendono, giustamente, ad interpretare come parte

integrante del testo, non solo o non tanto per le informazioni e spiegazioni fornite, ma anche perché offrono all'autore l'occasione di sbizzarrirsi ad approfondire le sue scherzose, e filologicamente rigorosissime meditazioni sull'uso del suo dialetto.

Mileschi ha raccolto la sfida, e ha scelto di reinventare piuttosto che di tradurre letteralmente, facendo uso di quella libertà che caratterizza tradizionalmente la resa delle opere letterarie dal greco in latino.

Randall ha deciso, a ragion veduta, di conservare nella sua traduzione solo la pagina iniziale delle Note, intitolandola "On Vicentino usage (author's note)", e per il resto ha sostituito alle note di Meneghello una serie di "Translator's notes" che tengono conto delle informazioni opportune, ma non si presentano come una traduzione. Per un certo aspetto sembra una "resa", nel senso di "arrendersi" (cioè di rinunciare, confermando l'intraducibilità di questa sezione), e non di "rendere" (cioè di tradurre). Per un altro la scelta è utile e sensata, e conferma la posizione di Hofstadter e di Bellos, sulla varietà delle soluzioni possibili, e sulla libertà di scelta che offre l'attività del tradurre. E qui la responsabilità di giudicare se sia preferibile la decisione di Mileschi o quella di Randall ricade sul lettore.

Prendiamo, ad apertura di libro, un breve esempio, in cui si possano confrontare le due traduzioni. All'inizio del capitolo 10 (Meneghello 2007:69-70) si parla di un film intitolato *Il Gaucho* (Meneghello specifica: "pr. *Gau-ko*"). C'è un lebbroso, e il Gaucho gli dice: "Vai nel cuore della foresta e uciditi". Meneghello commenta:

Uciditi è parola esotica ed ha perciò un'intonazione quasi sognante. Il nostro *cópete* non significa mai ucciditi. E come si dice ucciditi? Non si dice: si direbbe *sbàrete*, ma uno deve già avere lo schioppo in mano. Si può dire naturalmente *cópete sètu*? Che significa non farti male.

La traduzione francese (Meneghello 2010:82) dà:

Donne-toi la mort est une expression exotique, qui a par conséquent une tonalité presque rêveuse. Notre *crêfe* ne signifie jamais tue-toi. Et donc, comment dit-on tue-toi? On ne le dit pas: on dirait *fas-ti sauter la crape*, mais il faut que celui à qui on dit ça ait déjà un fusil en main. Naturellement, on peut dire *crêfe, si t'veules*, qui signifie ne te fais pas de mal.

E quella inglese (Meneghello 2011:79):

Do-away-with-yourself was an exotic way of speaking; it had a dreamy quality to it. Our expression *cópete*, “kill”, reflexive, could never mean *do-away-with-yourself*. So how did one say *do-away-with-yourself*? You didn’t say it; there was the expression *sbàrete*, “shoot yourself”, but you’d already have to have the shotgun in hand. You can say *cópete sètu*? You want to kill yourself? But that meant: Look out, be careful not to harm yourself.

Nell’originale troviamo l’accostamento di “uciditi” a “ucciditi”. La forma compare in una frase detta severamente dal Gaucho al lebbroso, e poi rivolta con amaro sarcasmo dal lebbroso al Gaucho, dopo che gli ha ripetutamente addentato una mano, e il pubblico commenta come un Coro “El ghe la ga petà”, spiegando che gliel’ha attaccata. Nella versione doppiata del film la parola sarà stata “ucciditi”. Come viene ripetuta dal pubblico di Malo, e quindi citata in *Libera nos*, la parola viene pronunciata con una sola c. Ma quando Meneghello commenta il modo in cui si può dire “ucciditi” in paese la scrive ovviamente con la sua normale doppia cc. Di queste varianti non resta traccia nella traduzione francese e inglese.

Ucciditi a Malo non si direbbe, perché è una parola “esotica”, cioè italiana. Ma a che cosa equivarrebbe in maladense? A cercare due possibili traduzioni, suggerisce l’autore, si potrebbe pensare a “sbàrete” o a “cópete”, che però hanno valori diversi: per “sbàrete” (sparati) bisognerebbe avere già pronto lo schioppo; e “cópete”, che si userebbe nella forma idiomatica “cópete sètu”, vorrebbe dire sta attento che ti fai male.

Le traduzioni sono corrette, ma perdono, forse inevitabilmente, l’efficacia dell’originale, che è piú spiritoso, oltre che piú compatto (49 parole, contro 67 in francese e 71 in inglese), anche perché cercano in qualche modo di “spiegare” quello che nell’originale viene semplicemente “detto”.

Il titolo che abbiamo dato al nostro contributo è “Aspetti della traduzione”. Speriamo che l’accostamento della prima parte del saggio, che presenta le riflessioni di Hofstadter e di Bellos sulla teoria della traduzione, e della seconda parte, che confronta le scelte divergenti compiute nelle due traduzioni di *Libera nos*, non appaia gratuito o

capriccioso. A noi è sembrato che ci fossero vari richiami che rendono utile l'accostamento. Da un lato il testo di *Libera nos*, e di altri libri di Meneghello, stimola il lettore a riflettere sulla natura del linguaggio, sulla differenza fra scritto e parlato, sulle varietà che si richiamano a ciò che chiamiamo lingua e dialetto, e sull'importanza della poesia e della lingua letteraria. Dall'altro i volumi di Hofstadter e di Bellos offrono frequenti occasioni per riflettere proprio sulla diversità delle scelte, di natura semiotica, linguistica, e stilistica, compiute da Mileschi e da Randall nelle loro traduzioni.

Bibliografia

- BELLOS, David, *Is that a fish in your ear? Translation and the meaning of everything*, Faber and Faber, an affiliate of Farrar, Straus and Giroux, New York / Penguin Books (Particular Books), [London] 2011.
- HOFSTADTER, Douglas R., *Le Ton Beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, Basic Books, New York 1997.
- LEPSCHY, Giulio, *Tradurre e traducibilità. Quindici seminari sulla traduzione*, Nino Aragno Editore, Milano 2009.
- MENEGHELLO, Luigi, *Opere scelte*, Progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy. A cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Mondadori (I Meridiani), Milano 2006 (III edizione 2007).
- MENEGHELLO, Luigi, *Libera nos a malo*, Traduction française de Christophe Mileschi, Éditions de l'éclat, Paris 2010.
- MENEGHELLO, Luigi, *Deliver Us*, Translated from the Italian and with an introduction by Frederika Randall, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2011.

Fausto De Michele

**CAMILLERI IN EUROPA.
ESPERIENZE TRADUTTIVE,
ANALISI E CONSIDERAZIONI
SU UN CASO LETTERARIO**

Che quello di Andrea Camilleri sia il caso letterario italiano del momento è un dato di fatto. Ed è altresì chiaro che l'uso del dialetto nella narrativa italiana non è certo una novità ma ha una lunga tradizione. L'autore a cui lo scrittore di Porto Empedocle si rifà, per sua stessa ammissione, è Carlo Emilio Gadda, ma in mente ne verrebbero tanti altri, primo fra tutti, l'illustre concittadino Luigi Pirandello presente non solo come modello nell'uso del dialetto, ma anche come modello di scrittura umoristica. Lo stesso Camilleri, del resto, in una postfazione a *Il corso delle cose*, spiega ai suoi lettori che scrive in dialetto semplicemente perché questa modalità narrativa gli è più congeniale e tutto sommato funziona.¹

¹ "Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie. [...] La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. *Mi feci subito persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel «parlato» quotidiano di casa mia.* Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto ormai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta. ⇒

Camilleri non sta facendo dunque nulla di nuovo, almeno apparentemente. Dico, apparentemente, perché invece Camilleri si distingue chiaramente per l'indiscutibile originalità della lingua dei suoi romanzi che, più che un dialetto, è un ibrido di sua invenzione molto simile al siciliano di molte macchiette cinematografiche e televisive, creato ad arte per permettere al pubblico di capire senza perdere l'effetto grottesco e caricaturale del dialetto. Quello che intendo dire si può forse capire in modo migliore andando a leggere uno qualsiasi dei romanzi scritti nei primi anni del Novecento dal verista Alessio Di Giovanni che usa una variante di siciliano proprio della provincia di Agrigento. Ecco qui l'*incipit* di *Lu saracinu*².

Lu zu Vastianu Tagghialavuri, ogni vota ca, discursu facennu, o all'antu o a la chiazza o nni lu vicinanzu, vinia ca si parrava di quant'era murritusu e di quant'era tortu ddu diavulu scatinatu di sò figghiu Sarvaturi, si facia la vucca amara, puvireddu e dicia tistiannu: – Chi cci pozzu fari?... Mi l'arrobba lu pani ca si mancia, com'è veru Diu!... Ma è tempu persu!... Nasciu mònacù! Nun ci cura iddu! – [...]³

Si confronti ora questo *incipit* con quello de *Il re di Girgenti*, uno dei romanzi dove il dialetto, a detta di molti critici, è più presente e meno mescolato all'italiano.

Ora comu ora, i Zosimo se la passavano bona. Ma sidici anni avanti, quando erano di frisco maritati, Gisuè e Filònia la fame nivura avevano patito, quella che ti fa agliuttiri macari il fumo di la lampa. Erano figli e niputi di giornatanti essi stessi, braccianti agricoli stascionali che camminavano campagne campagne a la cerca di travaglio a sicondo del tempo dei raccolti e quando lo trovavano, il travaglio, potevano aviri la fortuna di mangiare per qualche simanata, [...]⁴

⇒ *Ero a questo punto, quando tornai a imbartermi nel gaddiano Pasticciccio: credo, malgrado qualche critico abbia scritto il contrario, di non dover nulla a Gadda, la sua scrittura muove da assai più lontano, ha sottili motivazioni e persegue fini assai più ampi dei miei. Molto devo invece al suo esempio: mi rese libero da dubbi ed esitazioni. E così, a quarantadue anni, il primo aprile (lo feci apposta, è il giorno degli scherzi) del 1967 cominciai a scrivere il mio primo romanzo, questo.* Andrea Camilleri, *Mani avanti*, in *Il corso delle cose*, Sellerio, Palermo 1998, pp. 141-142. I corsivi sono miei.

² *Lu Saracinu* fu scritto intorno al 1914.

³ Alessio Di Giovanni, *Lu Saracinu*, a cura di Pietro Mazzamuto, Il Vespro, Palermo 1980, p. 65.

⁴ Andrea Camilleri, *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo 2001, p. 13.

La forte contaminazione con l'italiano nel testo di Camilleri è subito evidente senza bisogno di un'analisi filologica dettagliata, perché già nella terminazione di molte parole del siciliano del Di Giovanni troviamo frequentissima la "u", retaggio del latino, mentre nel siciliano di Camilleri le parole finiscono ormai più toscaneamente in "o". Anche nel titolo del libro di Alessio Di Giovanni sta in bella vista l'articolo determinativo siciliano "lu", mentre nel titolo del libro di Andrea Camilleri si legge un italianissimo "il". Assieme a queste considerazioni va tenuto conto del particolare contesto storico attuale, caratterizzato da una globalizzazione ormai conclamata a da un'industria editoriale, cinematografia e televisiva affamata più che mai di *best-seller*. I romanzi di Camilleri, infatti, oltre ad essere per diversi aspetti indubbiamente interessanti, sono scritti come delle sceneggiature, e questo li rende, non solo di facile lettura, nonostante l'uso di un italiano fortemente ibridizzato, ma anche predestinati all'adattamento televisivo o cinematografico. Il perché di questa caratteristica principale, lo si può andare a trovare, non solo in una scelta stilistica, ma anche nel *curriculum vitae* dell'autore che è stato sceneggiatore e professore all'Accademia di Arti Drammatiche a Roma.

Volendo affrontare ora più direttamente il tema delle traduzioni dei testi, non si può che cominciare da un testo fondamentale: *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*⁵. Si tratta di un interessantissimo libro uscito per i tipi della Sellerio nel 2004 e che definirei imprescindibile per chiunque voglia avvicinarsi alla ricca e affascinante problematica legata alle traduzioni di questo recente fenomeno letterario italiano. Il libro raccoglie le relazioni tenute in un convegno dallo stesso titolo dai più importanti traduttori di Camilleri e una conclusione dello stesso autore. Vorrei qui ora riassumere alcune delle informazioni più interessanti date in prima persona dai traduttori, per poi fare delle considerazioni personali legate alle mie letture delle traduzioni dei libri del padre del commissario Montalbano.

Moshe Kahn, apprezzatissimo traduttore di molti autori italiani, esordisce con un'affermazione d'importanza capitale e dice che i dialetti nei testi letterari normalmente non vengono tradotti ma "trattati",⁶

⁵ AA.VV., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Sellerio, Palermo 2004.

⁶ Moshe Kahn, *Il dialetto nelle traduzioni di Andrea Camilleri*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 180.

con la conseguenza che si cambia il “sapore” del testo, ma non l’identità. In pratica il traduttore negozia una scelta traduttiva tra le caratteristiche del testo, le sue personali opinioni come esperto della materia, le sue oggettive capacità e conoscenze di dialetti e/o parlate del suo paese e le “presunte” attese del pubblico. Quindi, Kahn ricrea il dialetto ibrido di Camilleri “inventando” un ibrido equivalente in tedesco. Si può allora dire in una parola che il pubblico tedesco legge il Camilleri di Kahn, come lui lo vede, lo capisce e com’è in grado di proporlo in modo che sia – secondo il suo personale giudizio – corrispondente a quello che è per lui l’originale.

Dominique Vittoz è la traduttrice dal francese, il suo approccio alla traduzione di quello che lei definisce “l’italiano geneticamente modificato”⁷ di Camilleri è molto interessante, proprio perché diametralmente opposto a quello in tedesco scelto da Kahn. La Vittoz elenca una serie di motivazioni che sono in prima linea legate alla situazione linguistico-politica francese che è estremamente rigida e certamente *sui generis* nel panorama europeo. Ma la cosa che colpisce di più è che questa traduttrice inviti espressamente a guardarsi dalla tentazione, secondo lei comprensibile ma non ammissibile, di “inventare” quello che lei definisce un “narcisistico dialetto”⁸. In pratica, anche se lei nell’articolo non va apertamente in rotta di collisione con Kahn, denuncia l’atteggiamento di quel tipo di traduttore che prende una decisione come il famoso traduttore tedesco e s’inventa di sana pianta un dialetto equivalente che, come dice la parola è solo equiparabile, ma che nasconde una forte scelta soggettiva del traduttore che non a caso la Vittoz stigmatizza come “narcisistica”. La Vittoz ha scelto, per esempio, di tradurre *La concessione del telefono* ricorrendo solo all’idiomatica del francese, mentre per *Il gioco della mosca* ha dovuto scegliere un francese regionale, finendo per andare a pescare nel dialetto lionese che ha caratteristiche stranianti per i francesi simili a quelle che il siciliano può avere per gli italiani continentali. Sempre per il francese, è anche molto interessante quello che dice un altro traduttore: Serge Quadruppani. Quadruppani prima di tutto spiega attraverso quali canali e per quali ragioni Camilleri è stato recepito con

⁷ Dominique Vittoz, *Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 187.

⁸ Dominique Vittoz, *Quale francese per tradurre l’italiano di Camilleri? Una proposta non pacifica*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 187.

grande successo dal pubblico in Francia e fa un interessante discorso sulla “bocca”. La bocca diventa un organo che riecheggia allegorie alla Rabelais dove questo organo diventa carnevalescamente simbolo allo stesso modo di morte, di vita, di allegria e organo per comunicare con parole e sorrisi che hanno la capacità addirittura di fecondare⁹. Quello che dice questo simpatico traduttore, non ha forse alcuna base scientifica, ma a me sembra profondamente vero. Come encomiabile mi sembra la sua scelta di tradurre Camilleri con il provenzale, parlata che fa parte del suo bagaglio personale. Questa è, allo stesso modo, una scelta soggettiva come quella della Vittoz che poteva attingere per motivi anagrafici al lionese, ma in questo caso mi si consenta di ricordare i profondi legami storici che uniscono il provenzale al siciliano, due lingue che sono, per così dire, cugine di primo grado. Per questo motivo la scelta di questa parlata del mezzogiorno di Francia mi sembra – probabilmente con un giudizio più romantico che scientifico – quella più azzeccata.

María de las Nieves Muñiz Muñiz è una delle migliori traduttrici in spagnolo di Camilleri e anche lei dice una grande verità, quando sostiene che il problema che pone Camilleri non è solo quello dato dall’opposizione superficiale norma vs dialetto:

[...] bensì di una lingua microcosmo, metaforica e a scatola cinese, i cui conflitti comunicativi e la cui densità significante sono specchio della realtà rappresentata e del modo di assediarela.¹⁰

La Muñiz finisce il suo intervento, auspicando nuove e migliore traduzioni che siano in grado di dipanare i tanti codici non accessibili a tutti che Andrea Camilleri propone e, in questo modo, implicitamente denuncia una situazione non soddisfacente nelle traduzioni spagnole.

Stephen Sartarelli, che traduce Camilleri in inglese, deve seguire le regole editoriali-culturali inflessibili dell’editoria anglosassone che non gli permettono di usare troppo lo *slang* o dei dialetti che si allontanano dalla norma, allora gioco forza, è costretto a puntare sui contenuti che a suo avviso sono talmente originali ed esotici che rendono le storie narra-

⁹ Serge Quadruppani, *Il caso Camilleri in Francia. Le ragioni di un successo*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., pp. 200-205.

¹⁰ María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., pp. 207-208.

te da Camilleri comunque “altre” anche se la traduzione inglese propone ormai solo un “cosa” senza più il “come”, fosse anche solo equivalente:

[...] sarà l’ambientazione siciliana, l’apparente stranezza dei costumi, la complicatissima “dietrologia” dei problemi politici e burocratici, a dare quel tocco di piccante e d’esotismo al conosciutissimo modello letterario [intende il giallo, N.d.R.] e a renderlo sufficientemente “altro”, ma non troppo, per piacere al pubblico.¹¹

Quello che fanno, in un modo o nell’altro, quasi tutti questi traduttori di Camilleri, è seguire la regola che la teoria della traduzione definisce “dell’equivalenza dinamica”. Questa regola è abitualmente usata per risolvere i problemi legati all’intraducibilità di molte espressioni idiomatiche. Essa si applica quindi alle proprietà formali di un testo, dove però dovrebbe restare intoccato quello che si definisce il “nucleo invariante” del testo originale. In pratica si tratta di variazioni che nell’operazione di traduzione avvengono al livello della forma e che non cambiano il nucleo del significato di un testo¹².

I testi tradotti, però, non traghettano solo storie¹³ e personaggi di romanzi da una lingua ad un’altra, essi veicolano anche modelli, contesti, caratteristiche dell’identità di un popolo a cui appartiene l’opera d’arte, all’altro popolo che l’opera d’arte o il testo finzionale semplicemente recepisce. Se questo è vero per tutte le traduzioni è ancor più vero che, a seconda delle caratteristiche del testo tradotto, la veicolazione di aspetti identitari di una nazione è più o meno presente o addirittura acquista una particolare importanza. Mi spiego meglio, se io traduco la *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne o le favole dei Grimm allora ho davanti a me come editore e traduttore una serie di problematiche, ma se traduco *Delitto e castigo*, *Il gattopardo* oppure

¹¹ Stephen Sartarelli, *L’alterità linguistica di Camilleri in inglese*, in AA.VV., *Il caso Camilleri*, op. cit., p. 215.

¹² Susan Bassnett-McGuire, *La traduzione, teorie e pratiche*, Bompiani, Milano 1993, pp. 40-48.

¹³ “La carne reale dell’opera letteraria consiste di un testo (sistema di relazioni intratestuali), del suo rapporto con la realtà extratestuale – con la realtà, con le norme letterarie, con la tradizione, con il sistema delle credenze. È impossibile una percezione del testo avulsa dallo «sfondo» extratestuale.” Jurij M. Lotman, *Il problema del testo*, in *Teorie contemporanee della traduzione* a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano 1995, pp. 100-101.

i *Buddenbrook* è chiaro che l'aspetto dell'identità regionale o nazionale contenuta nel libro diventa di fondamentale importanza, come del resto sostiene nel brano citato prima anche il traduttore Sartarelli. Essendo, chi scrive agrigentino residente da più di un ventennio in Austria e, suo malgrado, poliglotta, una delle mie prime preoccupazioni, nell'andare a leggere le traduzioni di Camilleri, era proprio quella di temere di finire per imbartermi in un Camilleri tutt'altro che originale, quanto piuttosto adattato all'idea preconcepita che ha un certo pubblico continentale dei siciliani, della loro cultura e della loro storia, oppure, nel peggiore dei casi, in un Camilleri non compreso e mal tradotto. E qui, per farla breve, faccio riferimento al celeberrimo saggio di Leonardo Sciascia *Come si può essere siciliani?*¹⁴ che apre *Fatti diversi di storia letterari e civile*, dove il grande scrittore di Racalmuto elenca e spiega con sagace autoironia i *cliché* veri e presunti sui siciliani che gravano nell'immaginario collettivo di chi siciliano non è.

Vero è anche che Camilleri, rivolgendosi al pubblico italiano, gioca in maniera smaliziata e spesso ironica con questi *cliché*. Ma che cosa succede quando l'ibrido girgentano-italiano di Camilleri diventa tedesco? Un lettore tedesco medio (ma anche portoghese o olandese) non è solitamente in grado di mettere a fuoco perfettamente, per esempio, le differenze tra un catanese e un palermitano, tra un borghese e un nobile siciliano dal blasone antico, oppure tra un poliziotto che fa il piantone, come Catarella, e un ispettore come Galluzzo.

Adesso, per ovvi motivi di praticità, analizzerò qui un solo racconto breve tratto da *Un mese con Montalbano*¹⁵ nelle traduzioni fatte in spagnolo, portoghese e tedesco, dove tre traduttrici, diverse da quelle che ho citato prima, affrontano i problemi legati alla traduzione della lingua e di un testo di Camilleri. In tutti e tre i casi, nessuna fa uso di tecniche di equivalenza dinamica vera e propria, ma finisce per restituire in traduzione solo la storia e non la forma. Questa analisi mi servirà come *tertium comparationis* per riprendere quanto detto sin ora, facendo riferimento ad un esempio concreto.

Prima di cominciare un'analisi in parallelo delle tre traduzioni, è sicuramente utile citare qui anche un brano tratto da *La corda pazza*

¹⁴ Leonardo Sciascia, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo 1989, pp. 9-13.

¹⁵ Andrea Camilleri, *Un mese con Montalbano*, Mondadori, Milano 1998.

di Sciascia, in cui lo scrittore e saggista spiega il meccanismo che sta dietro l'invenzione e la creatività, in questo caso, di Luigi Pirandello. L'analisi e spiegazione delle tecniche pirandelliane ci farà capire in che modo Andrea Camilleri per molti aspetti riapplichì in modo molto simile le tecniche del modello pirandelliano e segue, quindi, le orme del grande maestro dell'umorismo. Allo stesso modo, partendo da questa definizione, sarà più semplice vedere in cosa consiste la peculiarità dell'umorismo del padre del commissario Montalbano.

La genesi delle cose pirandelliane è quasi sempre questa: c'è un "avvenimento faceto", di tradizione o di cronaca locale, un "mimo"; Pirandello ne scopre il rovescio doloroso, pietoso, assurdo: e l'"avvenimento faceto" è già dramma. La scena è quasi sempre Girgenti, anche se appena delineata o alterata o taciuta. Pirandello opera insomma una specie di mediazione tra un fatto realmente accaduto in quel teatro che è la sua città e la vera e propria rappresentazione teatrale dello stesso fatto. In questa mediazione, tra i due fatti egualmente ed equamente teatrali, il fatto com'è e il fatto interpretato, la sua condizione d'autore è un po' simile a quella dei persiani di Montesquieu a teatro.¹⁶

Il racconto che ho voluto analizzare ha le stesse caratteristiche del mimo di cui parla Sciascia ed è uno dei più interessanti della raccolta. Qui viene presentata una Sicilia "esotica" e "folcloristica" tratteggiata con forti tinte umoristiche in cui il commissario Montalbano si muove come un pesce nell'acqua. Ho scelto questo pezzo perché l'aspetto legato all'identità è molto presente e perché la storia stessa è originalissima e lo resterebbe anche senza la presenza del dialetto siciliano. In questo racconto il commissario solitamente protagonista è questa volta osservatore esterno. Il commissario Montalbano è qui solo deuteragonista, quindi, ma anche questa condizione di avere in un racconto una posizione così marginale è, per certi aspetti, una sua caratteristica peculiare. Montalbano non è, infatti, un eroe, bensì un anti-eroe, un poliziotto dalle caratteristiche molto umane e un po' anarcoidi, in accordo con il *cliché* più tipico sui popoli mediterranei. Il commissario è riflessivo, un po' indolente, grande amante della cucina, un po' donchisciottesco forse, ma estremamente intelligente, in una parola, è un uomo che conosce la sua gente e la sua cultura e sa

¹⁶ Leonardo Sciascia, *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991, p. 146.

interpretare come un ermeneuta la realtà che lo circonda e ciò che accade davanti ai suoi occhi. Con queste caratteristiche Montalbano segue la tradizione di Carvalho di Manuel Vázquez Montalbán dei commissari veri di Leonardo Sciascia come Rogas (*Il contesto*) e improvvisati come Laurana (*A ciascuno il suo*), ma anche del laconico Bärlach di Friedrich Dürrenmatt.

Il racconto s'intitola: *L'uomo che andava appresso ai funerali*. La trama molto schematicamente è questa: Cocò Alletto, un portuale, perde una gamba in un incidente di lavoro e deve ritirarsi a vivere con una pensione minima. Costretto all'inattività forzata e per passare il tempo si sceglie un *hobby* dal sapore pirandelliano, quello di seguire i funerali, che in Sicilia hanno la caratteristica particolare di essere rappresentazioni teatrali in cui la società di un paesino o di una cittadina partecipa come un coro di una tragedia di Sofocle. Alletto da spettatore diventa presto protagonista dei funerali, ma è chiaro che la sua presenza costante a tutti i funerali non può che finire per associarlo non solo alla *pietas* dell'ultimo commiato, ma anche alla morte stessa.

La componente umoristica alla Pirandello è fortemente presente nella scelta della storia e nella tecnica diegetica. Alletto, diventato una presenza fissa di ogni funerale, finisce per diventare un uccello del malaugurio, soprattutto per chi, come Gegè Nicotra, è un malato terminale. Nicotra prova a esorcizzare la paura della morte uccidendo Alletto che, per la sua costante presenza ai funerali, metonimicamente la rappresenta. È lampante che il protagonista di questo racconto è un personaggio imparentato con il Chiarichiaro de *La patente* di Pirandello e la sua fine è ancor più amaramente umoristica, perché inutile anche per l'omicida che finirà da lì a poco per suicidarsi. Montalbano troverà la soluzione al caso con un *escamotage* che indirettamente presenta al lettore anche una certa "cultura" e mentalità siciliana. Montalbano capisce, infatti, tutto per caso, ascoltando due che litigando e usano un insulto dalla fine quanto lugubre ironia: "tu, a mia non mi vieni appresso!". Questa affermazione in italiano significa: "tu non verrai al mio funerale", che ha come implicito ironico: "perché morirai prima di me, perché ti ammazzo io". Montalbano ha un *flash*, le sinapsi gli si mettono in moto e ormai ha capito come risolvere il caso, grazie a una casualità offerta da un modo di dire urlato durante una lite. L'antieroe di Vigata potrebbe cercare delle conferme con semplici esami balistici, invece decide di non continuare la sua inda-

gine, per senso di pietà nei confronti dei morti e dei vivi che non ne trarrebbero nessun giovamento, ma solo un rinnovato dolore.

L'umorismo alla Camilleri si stempera quindi, non in una riflessione del lettore che dovrebbe provare empatia con il protagonista, come succede nella prosa di Pirandello, ma nell'umanità e l'empatia che prova il commissario Montalbano che, fino a quel momento, era marginale alla storia e che alla fine, con un colpo di scena, assume a grande centro etico del racconto.

L'andamento diegetico della storia è interessante, comincia con un *incipit* che racconta il destino grammo di Cocò Alletto. Poi viene introdotta la sua scelta che sarebbe eccentrica e stravagante per qualsiasi altro posto al mondo, tranne che per un paese siciliano, dove addirittura un uomo di rispetto si ritiene personalmente offeso per non vederlo al funerale del fratello, perché ormai l'ex portuale zoppo è diventato una sorta di istituzione, non ufficiale forse, ma consolidata dall'uso. A questo livello siamo già nel grottesco folclorico più tipico dell'isola e il meccanismo umoristico porta in questo caso il marchio di fabbrica personalissimo del migliore Camilleri macchiettista. Segue l'inspiegabile omicidio con le domande che solleva, l'inevitabile ennesimo funerale anche questo caricato dal grottesco della presenza del Nicotra malato terminale (e, come il lettore capirà solo dopo, omicida) e presto suicida. Quindi, segue la casuale epifania del commissario e la "non-soluzione" del delitto. Tutto quello che aveva fatto sorridere il lettore fino ad ora, delle bizzarrie di Cocò e di questi eccentrici siciliani, non fa più ridere. L'omicida suicida è un malato terminale che cerca, con un disperato tentativo, di fermare la morte, investendo di responsabilità il povero Alletto, solo per colpa del suo originale *hobby*.

Fuori da queste dinamiche tra il grottesco e l'umoristico, il racconto finisce con la decisione salomonica dell'antieroe Montalbano. Sulla base di questo schema vediamo ora come si comportano la traduzione spagnola quella portoghese e quella tedesca. Comincio dal titolo del libro, *Un mese con Montalbano* (titolo che ricorda *Novelle per un anno*) che è tradotto letteralmente sia in spagnolo: *Un mes con Montalbano*¹⁷ che in portoghese.¹⁸ *Um mês com Montalbano*, in tede-

¹⁷ Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, Narrativa Salamandra, Barcelona 1999, pp. 269-275.

¹⁸ Andrea Camilleri, *Um mês com Montalbano*, Editorial Presença, Lisboa 1998, pp. 180-184.

sco diventa *Das Paradies der kleinen Sünder*,¹⁹ cioè *Il paradiso del piccolo peccatore*, un titolo che introduce una quotidianità spicciola che è il contesto di tutte le storie. La traduttrice, Christiane von Bechtolshheim, e la casa editrice Bastai Lübbe non hanno ritenuto importante ricreare il piccolo omaggio di Camilleri alla più grande e – per l'autore – evidentemente esemplare raccolta dell'illustre concittadino premio Nobel. Il titolo del racconto: *L'uomo che andava appreso ai funerali* diventa in tedesco: *Das letzte Geleit* (*L'ultimo accompagnamento*), in portoghese la traduttrice Maria Jorge Vilar de Figueiredo rispetta l'originale: *O homen que ia aos funerais*, anche in spagnolo la traduttrice Elena Grau Aznar traduce letteralmente: *El hombre que iba a los entierros*. È chiaro da subito che è la traduzione tedesca quella che si prende più libertà, cosa che ritroviamo anche nell'*incipit* che introduce il protagonista. Qui di seguito confronto l'originale con le traduzioni:

Omo singolo, che da noi viene a dire tanto magro di corpo quanto senza pensieri di mogliere e figli, la pensione che il governo gli passava gli permetteva una dignitosa puvirizza. [...]»²⁰

Hombre solitario, que en nuestra tierra significa tener el cuerpo enjuto y ninguna preocupación de mujer a hijos, la pensión que le pasaba el gobierno le permitía una pobreza digna, [...]»²¹

Homen solteiro, o que entre nós significa ser magro de corpo e não ter preocupações com mulher e filhos, a *pensão* que recebia do governo dava-lhe par viver uma pobreza digna, [...]»²²

Als *omo singolo*, was bei uns bedeutet, dass er sowohl von hagerer Gestalt als auch ohne Sorge für Frau und Kinder war, erlaubte ihm die Rente, die ihm der Staat zahlte, eine Armut in Würde, [...]»²³

¹⁹ Andrea Camilleri, *Das Paradies der kleinen Sünder. Die Nacht des einsamen Träumers*, Bastei Lübbe, Köln 2006, pp. 276-283. Questo libro ha un doppio titolo perché comprende non solo i racconti di *Un mese con Montalbano*, ma anche quelle raccolte ne *Gli arancini di Montalbano*, che vanno sotto il titolo in tedesco *Die Nacht des einsamen Träumers*.

²⁰ Andrea Camilleri, *Un mese con Montalbano*, p. 279.

²¹ Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, p. 269.

²² Andrea Camilleri, *Um mês com Montalbano*, p. 180.

²³ Andrea Camilleri, *Das Paradies der kleinen Sünder*, p. 276.

La cosa che risalta subito all'occhio è che nella traduzione tedesca affiora, se pur in corsivo, un'espressione originale nel siciliano di Camilleri, ovviamente comprensibilissima perché formata da due parole che esistono anche in tedesco, anche se in altri contesti o come prestiti di altre lingue ("single" in inglese, di uso comunissimo nel tedesco, è certamente molto vicino a "singolo"). Di queste parole normalmente comprensibili, per esempio, a chi è stato in vacanza sull'isola maggiore, ne è pieno il testo. Si trovano in corsivo: tressette e briscola, briosce, granita di limone, e addirittura, càlia e simenza. Il lettore che non capisse, ha a disposizione un piccolo glossario alla fine del libro.

Come già detto, nessuno di questi tre traduttori opta per un dialetto o una parlata regionale, non siamo quindi qui in presenza di traduzioni con un'equivalenza dinamica. Colpisce forse solo la scelta del traduttore spagnolo che traduce "da noi" con "en nuestra tierra"²⁴, una traduzione che suona più siciliana dell'originale. Infatti, un siciliano usa con una certa frequenza la parola "terra" per intendere indifferentemente, l'isola, la regione, ma anche la nazione, facendo, per altro, un uso spagnolescente di questo vocabolo. Insomma nell'*incipit* la traduzione spagnola e quella tedesca, in modi diversi, pigiano un po' di più sul tasto dell'aspetto identitario, cominciando a creare soprattutto un'ambientazione siciliana: la traduttrice tedesca non disdegnando di usare addirittura il siciliano e la traduttrice spagnola (consapevolmente o inconsapevolmente), rendendo evidente l'originalità della "terra" in cui si svolge la storia.

Andando avanti, arriviamo a un punto in cui il grottesco ha ormai fatto la sua entrata nel racconto, qui si racconta come don Simone Sferra, il mafioso del paese, si sia indispettito perché Alletto non partecipa al funerale del fratello. Questo sgarbo, che il mafioso non può lasciare impunito, salverà la vita ad Alletto, che al funerale non era andato a causa di un incidente domestico. In questa parte del racconto si presenta al traduttore un aspetto culturale tipicamente siciliano che va diritto all'immaginario collettivo globale, che alla Sicilia per prima cosa associa – ahimè – la mafia. Camilleri, giustamente, non usa la parola: "mafioso", che è piuttosto di uso cinematografico o giornalistico, ma usa l'espressione più corrente tra siciliani (ai continentali può forse sembrare un eufemismo, ma non lo è) e cioè "uomo di rispetto". Con

²⁴ Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, p. 269.

questa espressione non s'intende ovviamente un "uomo rispettabile", cioè una persona esemplare dai costumi morigerati, ma piuttosto due cose, la prima è: "un uomo che incute rispetto" nel senso di timore, quindi "un uomo temibile" e la seconda è: "un uomo a cui si deve rispetto" nel senso di obbedienza. In questa fase grottesca del racconto si introduce infatti un tipico ambiente siciliano in una maniera a dir poco irrispettosa e questa è proprio la sua utilità e intenzione, vale a dire fare di certi atteggiamenti il bersaglio dell'umorismo mettendoli in ridicolo. Se si analizzano le traduzioni in questo punto, notiamo però che la traduttrice spagnola propone incomprensibilmente per uomo di rispetto: "*hombre responsable*"²⁵, con il risultato che il lettore spagnolo non può mai capire che si tratta di un mafioso. Il portoghese traduce: "*homem de respeito*"²⁶ e si avvicina di più all'originale. In tedesco la traduttrice sceglie: "*geachteter Mann*"²⁷ che equivale in italiano letteralmente a "uomo tenuto in (gran) considerazione". Come si vede delle tre traduzioni probabilmente solo quella portoghese restituisce il messaggio implicito nell'espressione italiana (anche perché Maria Jorge Vilar de Figueiredo avrebbe potuto usare "*homem respeitável*") le altre danno sostanzialmente un altro tipo di informazione che cambia completamente il senso del testo originale, annullando gran parte del grottesco e dell'umorismo del racconto.

Un altro punto chiave per le dinamiche diegetiche del racconto breve è il momento epifanico che Salvo Montalbano vive, ascoltando i due litigare sul molo. Qui Camilleri mette in scena ancora una volta chiaramente la Sicilia come luogo particolare quando dice:

"Tu, a mia, non mi vieni appresso!"

Quella frase, da poco sentita, gli sonò nel cervello.

"Tu, a mia non mi vieni appresso!"

Per uno che non era siciliano, quelle parole sarebbero state certamente poco comprensibili, Ma per Montalbano erano chiare come l'acqua. Venivano a significare: tu non verrai al mio funerale, sarò io a venire al tuo perché ti ammazzerò prima.²⁸

²⁵ Andrea Camilleri, *Un mes con Montalbano*, p. 270.

²⁶ Andrea Camilleri, *Um mês com Montalbano*, p. 181.

²⁷ Andrea Camilleri, *Das Paradies der kleinen Sünder*, p. 277.

²⁸ Andrea Camilleri, *Un mese con Montalbano*, p. 283. Il corsivo è mio.

In questo caso tutt'e tre le traduttrici hanno gioco facile, il testo non presenta alcuna difficoltà interpretativa né di tipo linguistico né di tipo culturale. Il significato del testo è salvo assieme all'originalità dell'ambientazione che è qui espressamente dichiarata.

Se mettiamo ora assieme le esperienze dei migliori traduttori di Camilleri e il risultato di questa pur breve analisi di alcune traduzioni di questo racconto, abbiamo in un solo colpo d'occhio le principali problematiche che caratterizzano le traduzioni dei testi di Camilleri. A mio avviso, i risultati, in genere, non si possono considerare certamente soddisfacenti per una serie di ragioni. La scelta, imposta dalle caratteristiche particolari dell'ibrido di Camilleri, obbliga molti a tradurre seguendo le regole dell'equivalenza dinamica. Questa tendenza spesso crea dei testi molto diversi nella forma che sono, oltretutto, il frutto di scelte definibili come arbitrarie. Non è un caso che almeno due traduttrici importanti, la Vittoz e la Muñiz, si lamentino di questa situazione. A questo si aggiunga che, come dimostrato nell'esempio della traduzione de *L'uomo che andava appresso ai funerali*, a volte non mancano degli errori anche banali che falsano il contenuto e mettono a repentaglio il buon funzionamento delle tecniche narrative su cui si fonda l'umorismo di Andrea Camilleri che, come l'umorismo pirandelliano, è edificato su una serie di dinamiche diegetiche molto raffinate. Sono queste, infatti, che creano la storia e si risolvono in un'epifania che in Pirandello è offerta al pubblico e in Camilleri è invece vissuta dalla figura di commissario il quale – seguendo la struttura del romanzo giallo – mette assieme una serie di deduzioni, per poi applicare alla fine il suo giudizio da antieroe e da uomo qualunque. Un atteggiamento caratterizzato soprattutto da un comunissimo buon senso, la qualità di Salvo Montalbano – tra le tante stravaganze di eccentrici siciliani – che più piace ai lettori.

Franca Bosc

TRADUZIONE INTRALINGUISTICA DI UN TESTO DISCIPLINARE: VANTAGGI E SVANTAGGI

I manuali e la lingua

La lingua dello studio non può essere considerata una vera e propria lingua speciale. Come infatti sostiene Seriani (2003), il libro di testo nasce espressamente con l'intento della divulgazione di contenuti più o meno tecnici e complessi, mentre il linguaggio specialistico è intenzionalmente destinato ad un pubblico più ristretto. Riprendendo la distinzione di Cortelazzo (1994)¹ tra la dimensione orizzontale e verticale della lingue speciali, Dardano (1987:137) evidenzia che "la scoperta di una dimensione verticale delle lingue speciali è dovuta principalmente all'attenzione riservata a due forme di uso speciale di tali lingue, e precisamente la divulgazione e l'insegnamento". Benché il manuale abbia un intento divulgativo, è ormai opinione largamente diffusa tra molti insegnanti che gli alunni alloglotti e spesso anche gli italofoeni incontrano difficoltà di comprensione dei testi scolastici. Infatti i manuali sono spesso poco accessibili in quanto presentano una lingua astratta, fortemente decontestualizzata, ricca di concetti e di strutture complesse: "I libri di testo non sempre sono semplici, stimolanti, capaci di suscitare l'interesse e la curiosità degli alunni. Spesso, anzi, sono scritti in un modo che si rivela insensibile ai problemi squisitamente linguistici degli alunni-destinatari, che non fa molto per agevolarne la comprensione evitando le frasi troppo lunghe e complesse, la concentrazione in poche righe di una fitta terminologia tecnica senza averla, in precedenza, introdotta gradualmente e spiegata chiaramente" (Lecca, Pudda 1988:166). Tale lin-

¹ Cortelazzo individua due dimensioni: una prima definita orizzontale, che distingue le lingue speciali secondo l'ambito disciplinare (es. lingua della medicina, lingua della chimica, ecc...) e una seconda chiamata verticale che individua all'interno di ogni lingua diversi livelli d'uso (accademico, scolastico, divulgativo, ecc...) legati sostanzialmente al destinatario.

gua richiede, da parte dell'apprendente non italofono, una competenza linguistica più sviluppata rispetto a quella necessaria per l'interazione sociale. Il testo disciplinare abbonda di termini tecnici e si presenta complesso dal punto di vista morfosintattico; in questa tipologia testuale prevale l'informazione rispetto alla comunicazione: per misurare ciò è sufficiente contare le informazioni presenti in un paragrafo di poche righe. A tal proposito il gruppo GISCEL Sardegna (1988:269) afferma che "la specificità (e la difficoltà) dei linguaggi scientifici relativi alle diverse discipline è percepita in genere come limitata alla terminologia. Siamo invece convinti che l'apprendimento e il buon rendimento scolastico siano strettamente legati anche all'organizzazione linguistico-testuale degli strumenti didattici usati e alla leggibilità dei libri di testo". Nei manuali è infatti, come abbiamo anticipato, più complessa l'organizzazione morfosintattica e testuale; tali testi sono spesso sottoposti a passaggi di semplificazione e risultano uno scheletro di meri dati, non strutturati e decontestualizzati. Il dato più immediato nella lettura dei manuali è l'estrema condensazione delle informazioni. Si veda il seguente esempio tratto da un manuale di storia² per la scuola media di I grado:

All'inizio del Quattrocento partì dall'Italia, per estendersi al resto dell'Europa, un movimento artistico e intellettuale che cambiò profondamente la cultura dell'epoca e che prese il nome di "Rinascimento". Il termine esprimeva l'esigenza di fare "rinascere" le arti e la cultura del mondo classico: gli intellettuali e gli artisti rinascimentali considerarono infatti l'arte e la letteratura greca e romana come un modello da imitare e guardarono con disprezzo a ciò che li separava da questi ideali, ossia l'età di mezzo o medioevo, visto come un'epoca oscura, dominata dal gusto dei barbari. Il Rinascimento esaltò l'uomo anche nei suoi aspetti terreni e cercò di rendere l'agire umano più autonomo rispetto alle norme della religione. Il rinnovamento interessò tutti i campi: dalla pittura all'architettura, dalle scienze alle tecniche, dalla politica all'educazione. La diffusione della nuova cultura fu poi favorita da una straordinaria invenzione: la stampa.

Sabatucci, Vidotto, Vol. 2, Laterza, p. 150

² Nella postfazione al Grande Dizionario Italiano dell'Uso, noto anche con l'acronimo Gradit, Tullio De Mauro afferma di aver distinto circa 200 diversi linguaggi speciali. Tra questi linguaggi, la storia si colloca al quinto posto dopo medicina (10%), chimica (6,8%), botanica e zoologia, e – con ben 10.400 lessemi – ricopre il 3,29% del totale. Si tratta senza dubbio di un valore molto alto, soprattutto se confrontato con la minore incidenza di discipline come il diritto (6563 voci), la filosofia (4074), la psicologia (2994) e l'arte (1655), che quindi permette di parlare dell'esistenza di una vera e propria "lingua della storia".

Le numerose informazioni sono così distribuite:

- sette informazioni per esprimere il concetto chiave Rinascimento
- otto informazioni per esprimere i concetti chiave Rinascita della cultura classica – Medioevo
- tre informazioni per esprimere i concetti chiave Uomo del Rinascimento – Agire umano
- sei informazioni per esprimere il concetto chiave Rinnovamento del pensiero
- tre informazioni per esprimere il concetto chiave Stampa

La lettura di un testo disciplinare implica le stesse competenze necessarie per un qualsiasi testo narrativo, descrittivo o espositivo, ma la comprensione è un'operazione più complessa e meno immediata. Non ci si può, infatti, limitare ad una pura attribuzione di significato, ma è necessario fornire un'interpretazione consapevole del testo, che successivamente darà luogo ad una produzione personale e critica. Nel testo disciplinare, inoltre, la comprensione è prodotta anche dal rapporto tra eventuali conoscenze pregresse e la capacità di rielaborarle e collegarle per costruire reti di nuove acquisizioni. Questo è un passaggio che raramente gli alunni anche italofoeni riescono a compiere da soli: la mediazione dell'insegnante gioca quindi un ruolo importante nella comprensione del testo. I manuali hanno l'obiettivo di divulgare i contenuti e si rivolgono a un pubblico di destinatari che non possiede adeguate competenze per quanto riguarda i temi affrontati; rispetto alla lingua speciale in cui gli interlocutori sono di pari livello comunicativo, qui la comunicazione risulta asimmetrica.

Di solito la scuola si occupa della competenza tecnica (associazione morfema-grafema), della competenza semantica (dare un significato ai singoli lemmi) e la comprensione di un testo viene data per scontata. Come suggerisce Ferreri (2002:35) "il comprendere, nella sua complessa processualità, resta avvolto nell'ombra e rimane il «vero enigma» della scuola". Questo vale sia gli italofoeni e sia per gli allofototi. In modo particolare per questi ultimi che non hanno un bagaglio di conoscenze molto ampio e non hanno ancora un sufficiente grado di autonomia e controllo dei processi linguistici e inferenziali necessari al comprendere, l'avvicinarsi a un testo disciplinare senza far ricorso a strumenti che aiutino la comprensione è un grosso problema.

L'input comprensibile in questi casi è ben superiore a $i + 1$, la formula che Krashen (1985) ha definito per valutare il distacco tra il lettore e il testo. Se l'indice è troppo alto succede che i ragazzi, non riuscendo a capire il testo, si demotivano, si frustrano e si estraniano; si corre così il rischio di aumentare il numero degli insuccessi scolastici.

1.2 L'allievo straniero e il contesto scolastico

Le difficoltà che devono affrontare gli apprendenti alloglotti, quando diventano parte integrante di un nuovo contesto scolastico (e di socializzazione), sono molteplici e riconducibili a diversi fattori:

- personalità (l'abbandono del paese d'origine per l'immediato trasferimento in una nuova realtà di vita è generalmente scelto dai genitori e può avere effetti diversi sulla crescita e sulla formazione dei figli);
- profilo dell'apprendente (storia scolastica e condizioni socio-linguistiche di partenza);
- conoscenze pregresse e statuto delle discipline nel precedente contesto educativo;
- livello cognitivo e metacognitivo dell'apprendente (abilità sviluppate e strategie di apprendimento incoraggiate nel contesto educativo di provenienza);
- livello linguistico dell'apprendente.

A questi fattori che potremmo definire in un certo senso biografici perché riconducibili alla storia dell'apprendente e al suo percorso di vita e di scuola precedente, se ne affiancano altri che fanno riferimento al contesto classe in cui si trasferisce, un contesto dove uno dei primi, maggiori ostacoli che un alloglotto si trova ad affrontare è costituito dalla lingua o, per meglio dire, dalle lingue necessarie alla comunicazione e allo studio.

Come gestire dunque il passaggio dalla lingua legata al contesto alla lingua indipendente e cognitivamente più complessa? Essa richiede lo sviluppo di abilità complesse: ragionare di questioni astratte, parlare di fatti lontani nel tempo e nello spazio, analizzare argomenti non legati all'esperienza diretta e quotidiana, comprendere testi che sottendono conoscenze pregresse spesso non possedute, comprendere testi che possiedono un lessico specifico, comprendere testi con una sintassi spesso complessa. Si tratta di mettere in atto quelle che

Cummins (1984) ha definito CALP (Cognitive Academic Language Proficiency), espressione della competenza linguistica che affronta operazioni cognitivamente superiori (confrontare, instaurare relazioni logiche, fare sintesi, argomentare, esprimere relazioni causali e temporali, ecc..). Queste ultime sono trasversali a tutte le discipline e svolgono un ruolo centrale nella riuscita scolastica.

Dal punto di vista metodologico l'insegnante deve ideare un percorso che porti l'allievo a individuare e a comprendere tutti gli argomenti presenti nel testo, tutte le informazioni utili alla definizione degli argomenti, tutte le connessioni che legano argomenti e informazioni, tutti i vocaboli della lingua della disciplina (ridefinizioni, termini specialistici, prestiti).

1.3 Come affrontare il testo disciplinare

Per aiutare gli allievi stranieri nella comprensione dei manuali, nella scuola italiana si sono seguiti due filoni:

- la semplificazione: si tratta di intervenire, per quanto possibile, sulla lingua in cui i saperi disciplinari sono espressi e quindi elaborare testi che esprimano i contenuti delle diverse discipline scolastiche, facilitando lessico e morfosintassi. Semplificare i testi relativi ad un ambito disciplinare può richiedere anche la necessità di selezionare i contenuti da trasmettere per alleggerire il carico cognitivo, soprattutto nelle prime fasi di accostamento alla lingua dello studio. Inoltre la strutturazione del testo può essere resa più accessibile pianificando la successione delle informazioni in modo da presentare prima quelle generali e poi quelle secondarie.
- la facilitazione: consiste nell'elaborazione di strategie di lettura e di comprensione che permettano in tempi relativamente brevi di utilizzare il testo in adozione e utilizzato da tutta la classe.

Per il primo, ossia la semplificazione, i testi e i contenuti disciplinari sono appositamente elaborati secondo criteri di maggiore comprensibilità³. Questi testi possono in via transitoria ridurre il *gap* tra la com-

³ Lumbelli (1989) sostiene che un testo è comprensibile quando non frappone ostacoli tra sé e i destinatari.

petenza linguistica di cui dispongono gli allievi stranieri e la lingua necessaria a studiare.

Per Debetto (2003) non devono essere, tuttavia, assunti dagli insegnanti come uno strumento risolutivo delle difficoltà che questi allievi hanno ad affrontare lo studio in lingua. Largo spazio deve essere riservato alla ricerca di strategie glottodidattiche per facilitare la costruzione di una competenza linguistico comunicativa di più ampio respiro.

Grassi (2003) offre un'analisi dei pro e dei contro la semplificazione:

<i>I contro</i>	<i>I pro</i>
<ul style="list-style-type: none"> • altera l'autenticità di un testo; • crea un testo poco naturale e stilisticamente poco apprezzabile; • impoverisce il testo dal punto di vista linguistico (lessicale e morfosintattico); • rischia di impoverire il testo dal punto di vista contenutistico; • non garantisce l'effettiva comprensione (lo studente potrebbe infatti limitarsi a memorizzare il testo); • è stimolo insufficiente all'apprendimento dell'italiano per lo studio" necessario per la prosecuzione della carriera scolastica • richiede una preparazione complessa, rischia di produrre testi solo apparentemente più semplici, spesso scarsamente coesi o imprecisi, in cui la concatenazione cronologica dei concetti può addirittura risultare meno chiara che nell'originale. 	<ul style="list-style-type: none"> • si dà priorità al passaggio di alcune nozioni fondamentali rispetto alla padronanza di una forma linguistica "modello"; • l'uso dei testi non semplificati costituirebbe un ostacolo insormontabile per l'allievo, privandolo della possibilità di entrare in possesso di contenuti fondamentali e ritardo rispetto ai compagni di pari età e classe d'inserimento; • permette, in fase iniziale, di stabilire un contatto con il lavoro svolto dai compagni, evitando l'isolamento totale dello studente ma consentendogli, al contrario, di sentirsi partecipe dell'attività della classe

Per il secondo filone, invece, il contatto con i contenuti disciplinari attraverso una lingua seconda assume la valenza di essere uno strumento potente per l'apprendimento della stessa.

È didatticamente molto utile, sul piano linguistico, l'insegnamento veicolare, cioè quell'insegnamento che ha il duplice obiettivo di passare contenuti attraverso una lingua seconda ed è strumento di apprendimento. L'efficacia di questo tipo d'insegnamento è dovuto alla maggior esposizione alla lingua e all'autenticità della lingua stessa usata per veicolare i contenuti disciplinari (Marello 2003, Bosc 2006). Lo spostamento dell'interesse dell'allievo dalla forma al contenuto agisce sulla motivazione, abbassa notevolmente il filtro affettivo e accelera i processi di acquisizione. Si tratta di elaborare attività per la comprensione e memorizzazione dei contenuti: il lavoro consiste nella costruzione di percorsi che sviluppino le abilità di lettura, del parlato e le abilità integrate e che continuino a porre attenzione alla lingua e di puntare, come le definisce Marchese (2002) verso competenze alte.

1.4 Lingua e contenuti: un binomio indissolubile

La semplificazione, intesa come pura selezione dei contenuti, sintesi delle informazioni, riformulazione del testo con termini più accessibili presenta dei limiti perché impoverisce il testo sia dal punto di vista linguistico (lessicale e morfosintattico) sia contenutistico, altera l'autenticità del testo, non garantisce l'effettiva comprensione perché lo studente potrebbe limitarsi a memorizzare il testo.

Può rappresentare uno stimolo insufficiente all'apprendimento dell'italiano per lo studio, indispensabile per la prosecuzione del percorso e per un buon rendimento scolastico, rischia di produrre testi solo in apparenza più semplici, che risultano spesso scarsamente coesi o imprecisi (quindi più "sfocati" dell'originale), ha una validità temporanea, perché può essere utile o necessaria solo nella fase iniziale per evitare l'isolamento dello studente alloglotto e dare priorità al passaggio di alcune nozioni fondamentali, consentendogli di sentirsi in qualche modo parte dell'attività della classe.

Per i seguenti esempi si è fatto ricorso ad Eulogos per l'indice Gulpease⁴ che misura la leggibilità di un testo, ossia la struttura superficiale con i lemmi che appartengono al Vocabolario di Base, al numero di lemmi in ogni frase e alla lunghezza delle parole. Si vedano alcuni esempi (Pallotti 2003):

La zona più ricca è l'Italia settentrionale; oltre ai numerosi laghetti alpini alimentati dalle acque dei ghiacciai, sono presenti nella zona prealpina i grandi laghi di origine glaciale; il Lago Maggiore, il Lago d'Iseo, il Lago di Como, il Lago di Garda, il più esteso di tutti.	49,41
La presenza dei grandi laghi riesce a modificare il clima circostante; la massa d'acqua rende la temperatura sempre mite e le cittadine che sorgono sulle loro rive sono rinomate località turistiche estive ed invernali.	45,57
Nell'Italia centromeridionale l'acqua è più scarsa e i laghi sono meno numerosi.	63,29
Il più vasto è il Trasimeno formatosi da un accumulo di acqua su un terreno impermeabile.	62,13

Vediamo ora la riscrittura con il corrispondente indice Gulpease:

L'Italia ha tanti laghi, grandi e piccoli, naturali o artificiali, cioè fatti dall'uomo.	62,33
Al nord ci sono tanti laghi.	-
Ci sono dei piccoli laghi in montagna; l'acqua di questi laghi viene dai ghiacciai, cioè dal ghiaccio e dalla neve che stanno sulle montagne più alte.	55,30
In pianura, vicino alle montagne, ci sono laghi molto grandi; si chiamano lago Maggiore, lago d'Iseo, lago di Como e lago di Garda.	59,00

⁴ L'indice Gulpease permette di valutare la leggibilità di un testo rispetto al livello di scolarizzazione del lettore (licenza elementare, licenza media, diploma di scuola superiore). La formula Gulpease elaborata alla fine degli anni Ottanta dal Gruppo universitario linguistico e pedagogico (GULP). In base alle ricerche di quanti hanno elaborato l'indice Gulpease (Lucisano, Piemontese 1988) un testo risulta di facile lettura se l'indice di leggibilità è pari o superiore a 80, per un lettore con la licenza elementare; 60, per un lettore con la licenza media; 40, per un lettore con diploma di scuola superiore.

Il lago di Garda è il più grande.	95,25
Questi laghi si trovano dove tanto tempo fa c'erano dei grandi ghiacciai.	65,92
L'acqua dei grandi laghi scalda la terra intorno a loro; per questo tanti turisti vanno in vacanza nelle città vicino ai laghi, in estate e in inverno.	56,50
Nel centro e nel sud d'Italia i laghi sono pochi perché c'è poca acqua.	73,38
Il lago più grande è il lago Trasimeno.	87,75
Il lago Trasimeno si è formato perché l'acqua non riusciva ad entrare nel terreno.	64,33

Sicuramente dal punto di vista della leggibilità, la parafrasi esplicativa (Mortara Garavelli, Lumbelli 1999) ha dato ottimi risultati ma è inevitabile la perdita o la deformazione di informazione in alcune semplificazioni. Per esempio, se nel caso di (a) e (b) la semplificazione è felice, non altrettanto si può dire di (c) e (d) (Marello 2007):

- a) **Il più vasto è il Trasimeno formatosi da un accumulo di acqua su un terreno impermeabile.**
- b) **Il lago Trasimeno si è formato perché l'acqua non riusciva ad entrare nel terreno.**
- c) **La presenza dei grandi laghi riesce a modificare il clima circostante; la massa d'acqua rende la temperatura sempre mite e le cittadine che sorgono sulle loro rive sono rinomate località turistiche estive ed invernali**
- d) **L'acqua dei grandi laghi scalda la terra intorno a loro; per questo tanti turisti vanno in vacanza nelle città vicino ai laghi, in estate e in inverno.**

In d. il lessico disciplinare non è mantenuto e ci sono impliciti: non viene spiegato perché il clima intorno ai laghi è mite.

1.5 Una conclusione applicativa

I manuali costituiscono testi di divulgazione, più specificamente testi divulgativo-pedagogici. In estrema sintesi, essi aspirano da un lato a rendere accessibili contenuti specialistici attraverso procedure di semplifi-

cazione concettuale e linguistica, dall'altro a introdurre al discorso scientifico, attraverso una sistematica acquisizione da parte di allievi e allieve di nozioni, metodi, *habitus* mentali ed anche di linguaggi (Minuz 2006)

È interessante per il nostro lavoro l'ulteriore specificazione che fa Gotti (1996:219): "occorre prendere in considerazione, oltre al grado di competenza dei destinatari, anche le finalità stesse dei testi stessi e il manuale è un testo istruttivo perché si propone di dotare il destinatario sia di un apparato concettuale sia di un bagaglio terminologico appropriato alla disciplina". Dovrebbe quindi esserci una tendenza costante, non solo a livello contenutistico ma anche linguistico, verso la cultura della scuola.

Il referente del messaggio, nel fenomeno della divulgazione, non è più identificato in un gruppo di esperti di una data disciplina bensì in un pubblico di non specialisti. Il processo informativo che si realizza nell'esperienza divulgativa è stato spesso paragonato a quello della traduzione. In entrambi i processi si effettua la trasformazione di un testo originario in un testo derivato: è indispensabile presupporre l'esistenza di un testo specialistico che costituisca la fonte di un *target text* di tipo divulgativo (Gotti 1996). Si può quindi parlare di traduzione intralinguistica.

Vi è poi un altro aspetto che suggerisce l'analogia tra il fenomeno della divulgazione e quello della traduzione e consiste nel fatto che entrambi tendono a dare un equivalente non sempre perfetto del testo di partenza. Come il testo risultato da una traduzione difficilmente costituisce un equivalente perfetto del testo originale, così anche il messaggio divulgativo fornisce i contenuti del testo base con un certo grado di approssimazione.

I testi semplificati utilizzati per facilitare la comprensione di contenuti disciplinari risulterebbero essere quindi "una traduzione di una traduzione" e non costituiscono un vero modello di produzione testuale scritta: diventano strumenti di servizio per capire e per questo motivo la perdita o la deformazione di informazione inevitabile in alcune semplificazioni sono ancora più delicate.

Se, da un lato, il testo semplificato, potrebbe aiutare i ragazzi stranieri a mettere a fuoco i contenuti, di certo non li aiuterebbe a imparare a padroneggiare l'"obiettivo" lingua, ad imparare a "ruotarlo" a piacimento per focalizzare di volta in volta aspetti diversi tanto della lingua quanto del contenuto filtrato.

D'altro canto, vista la complessità dei manuali esso diventa uno strumento importante nella fase di inserimento in aula per evitare un input troppo alto e la totale non comprensione da parte degli allottati che hanno dato un impulso considerevole ad una problematica che andava comunque presa in considerazione. Gli svantaggi, se così li possiamo definire, hanno aiutato chi opera nella scuola a riflettere sulla facilitazione testuale, ossia una naturale strategia di lettura e comprensione che l'insegnante dovrebbe favorire come lavoro da svolgere autonomamente sul testo. Esso viene presentato intatto nella struttura e nell'impostazione, ma è preceduto e affiancato da percorsi di avvicinamento che permettono allo studente allottato (e anche agli italofoeni, in molti casi) di comprenderlo, focalizzando allo stesso tempo la lingua dei contenuti disciplinari e la lingua/cultura in senso lato. Nel privilegiare il percorso di facilitazione l'insegnante si propone di far entrare l'allunno in contatto con il testo nella sua versione autentica, sollecitare la progressione dell'interlingua verso il livello di piena autonomia nella comprensione del testo e incrementare l'autostima dell'allievo.

Questi obiettivi dovrebbero rendere possibile il passaggio dal binomio "lingua specialistica - lingua comune" al monomio "lingua specialistica è (anche) lingua comune". Costruendo un percorso didattico ad hoc, infatti, l'insegnante può favorire non solo la comprensione e l'assimilazione dei contenuti, ma anche l'appropriazione di strategie di lettura, di comprensione e di apprendimento, nonché il miglioramento della competenza linguistico-comunicativa e l'acquisizione di un valido metodo di studio.

Bibliografia

- Franca BOSCH, *Andare a spasso per il testo*, in Franca Bosch, Carla Marrello, Silvana Mosca, a cura di, *Saperi per insegnare*, Loescher, Torino 2006, pp. 228-243.
- Michele CORTELAZZO, *La dimensione verticale*, Unipress, Padova, 1994.
- Jim CUMMINS, *Bilingualism and Special Education Issues in Assessment and Pedagogy*, Multilingual Matters, Avon 1984.

- Maurizio DARDANO, *Linguaggi settoriali e processi di riformulazione* in "Parallela" 3. Atti del IV incontro italo-austriaco dei linguisti (Vienna 15-18 settembre 1986), Narr, Tübingen 1987.
- Gabriella DEBETTO, *L'italiano per imparare scuola* in Elena Ricciarelli, a cura di, *Nuovi compagni di banco. Percorsi e proposte per l'integrazione degli alunni stranieri*, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 295-315.
- Silvana FERRERI, *Breve storia di un Curricolo di Lettura* in Silvana Ferreri, a cura di, *Non uno di meno*, La Nuova Italia, Milano 2002, pp. 3-90.
- GISCCEL SARDEGNA, *Materie Scientifiche, libri di testo e linguaggio: il punto di vista di insegnanti e studenti* in Anna Rosa Guerriero, a cura di, *L'educazione linguistica e i linguaggi della scienza*, La Nuova Italia, Firenze, 1988, pp. 267-286.
- Stephen KRASHEN, *The input hypothesis*, Longman, London 1985.
- Maria Teresa LECCA, Vannina Pudda, *Il testo descrittivo* in Anna Rosa Guerriero, a cura di, *L'educazione linguistica e i linguaggi della scienza*, La Nuova Italia, Firenze 1988, pp. 270-292.
- Maurizio GOTTI, *Il linguaggio della divulgazione. Problematiche di traduzione intralinguistica* in Giuseppina Cortese, a cura di, *Tradurre i linguaggi settoriali*, Edizioni Libreria Cortina, Torino 1996, pp. 217-236.
- Roberta GRASSI, *Compiti dell'insegnante disciplinare di classi plurilingui: la facilitazione dei testi scritti* in Cecilia Louise, a cura di, *Italiano Lingua seconda. Fondamenti e Metodi*, Vol. I, Guerra Ed., Perugia 2003, pp. 121-142.
- Pietro LUCISANO, Maria Emanuela PIEMONTESE, *GULPEASE: una formula per la predizione della difficoltà dei test in lingua italiana*, in "Scuola e città", 3, 31, marzo 1988.
- Lucia LUMBELLI, *Fenomenologia dello scrivere chiaro*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- Maria Antonietta MARCHESE, *Linee guida per un curricolo* in Silvana Ferreri, a cura di, *Non uno di meno*, La Nuova Italia, Milano 2002, pp. 93-110.
- Carla MARELLO, *Introduzione* in "Quaderno giallo" n.6, UTS, Torino 2003, pp. 3-5.
- Fernanda MINUZ, *I manuali scolastici: un problema di lingua* in Franca Bosch, Carla Marellò, Silvana Mosca, a cura di, *Saperi per insegnare*, Loescher, Torino 2006, pp. 112-128.

Gabriele PALLOTTI, *Comprensione dei testi e abilità di studio*, in
“Quaderno giallo” n.6, UTS, Torino, 2003, pp. 6-9.

Giovanni SABBATUCCI, Vittorio Vidotto, *Viaggio intorno al tempo.
Per la Scuola Media. Le origini del mondo moderno*, Vol. 2, Later-
za, Bari 2001.

Luca SERIANNI, *Italiani scritti*, Il Mulino, Bologna 2003.

Zsuzsanna Fábíán

**IL DIZIONARIO GIURIDICO
UNGHERESE-ITALIANO
DI LUIGI PAULETIG**

1.

Non siamo in grado di dare una spiegazione del motivo per cui il *Dizionario giuridico ungherese-italiano* di Luigi Pauletig non abbia finora risvegliato l'interesse dei filologi e dei lessicografi, anche perché l'opera pubblicata a Fiume è rimasta, fino ai nostri giorni, l'unica bilingue tra ungherese e italiano nel settore del linguaggio giuridico. Per colmare la suddetta lacuna, nel centesimo della pubblicazione di questo unicum intendiamo rendere omaggio a questo prodotto della "lessicografia italo-ungherese fiumana" e al suo autore con la presente analisi.

2.

L'unico dizionario giuridico ungherese e italiano è nato, indubbiamente non per caso, a Fiume all'inizio del Novecento. Come è noto, dal 1867 (anno della Conciliazione tra l'Ungheria e la Casa Asburgo) fino alla fine della Grande Guerra (1918) l'italo-slava Fiume fece parte (nello status di "Corpus Separatum") del Regno Ungherese, realtà che rese possibile il ravvivarsi dei rapporti italo-ungheresi in tutti campi (sulla "Fiume ungherese" v. p.es. i preziosi Fried 2001, Fried 2005). Mezzi assolutamente necessari, in quella situazione, ma di fatto del tutto assenti, erano i dizionari moderni di italiano e ungherese. È questa la causa per cui Fiume, come luogo di nascita di tre (coppie di) vocabolari generali bilingui pubblicati nell'arco di tre decenni, può

¹ Una descrizione particolareggiata delle condizioni degli ultimi decenni dell'Ottocento si legge prima di tutto nel tuttora valido *Fiume és a magyar-horvát tengerpart*, Budapest, Apollo Irodalmi Intézet, 1897. Un sunto del periodo magiaro di Fiume si legge, per esempio, sul sito <http://www.arcipelagoadriatico.it/storia.php>.

essere ritenuta la culla della lessicografia italo–ungherese (v. Fábíán 1986-87, Fábíán 1990, Fábíán 2011a). Il più significativo di questa fervida produzione vocabolariesca rimane il “grande” dizionario (in due volumi e su 1382 pagine)² di Sándor Kőrösi, pubblicato sempre nel 1912 (v. Fábíán 2011b, Fábíán 2012a, Fábíán 2012b). Ed è a Fiume, quindi, che è stato pubblicato anche il dizionario giuridico ora in esame.

3.

Sulla persona dell'autore del dizionario sappiamo, allo stato attuale delle ricerche, molto poco. Al nome *Luigi* corrisponde, sul frontespizio del dizionario, l'allora ancora più frequente *Alajos* (prenome oggi desueto, di sapore arcaico, sostituito dalla variante *Lajos*). Quanto al nome di famiglia *Pauletig*, si tratta di “un patronimico che deriva dall'agionimo *Paulus* o meglio dalla forma slovena contratta *Pavle* con il tipico formante *-ič* [...] dalla quale è sorto il cognome *Pavlètič* / *Pauletig*”³ È tipico “del paese di Seuzza⁴ da dove si è diffuso soprattutto nella valle di S.Leonardo”,⁵ ma anche quanto all'odierna distribuzione territoriale risulta essere un cognome caratteristico quasi esclusivamente dell'area nord-orientale vicina ai confini con la Slovenia e la Croazia, confermata (pure nelle varianti *Pauletich*, *Pauletič*, *Pavletič*) anche dai dati di www.gens.labo.net (*fig. 1*).

Le ricerche riguardo alla persona di Luigi/Alajos Pauletig sono rese difficili anche per una specifica ragione connessa alle vicende storiche dell'Italia fascista. Si tratta delle eventuali conseguenze delle leggi sull'italianizzazione dei cognomi delle minoranze etniche, processo in cui era stata coinvolta in grande misura proprio la popolazione della zona della Venezia Giulia (su questo vedi Parovel 1985). In base ai dati reperiti (quali p.es. annunci di decreti sulla “Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia”) possiamo ribadire che negli Anni Venti e Trenta numerosi portatori del cognome *Pauletig* avevano ricevuto un nuovo cognome (il più spesso *Paoletti*). Sulla Gazzetta Ufficiale (24 agosto 1929)

² Kőrösi, Sándor: *Olasz–magyar szótár. Dizionario italiano–ungherese*. I–II. Lampel, Budapest 1912.

³ <http://www.lintver.it/cultura-cognomi-cognomip.html>

⁴ La frazione di Seuzza appartiene al comune di Grimacco (provincia di Udine) e si trova cc. a metà strada tra Cividale del Friuli e Grimacco.

⁵ <http://www.lintver.it/cultura-cognomi-cognomip.html>

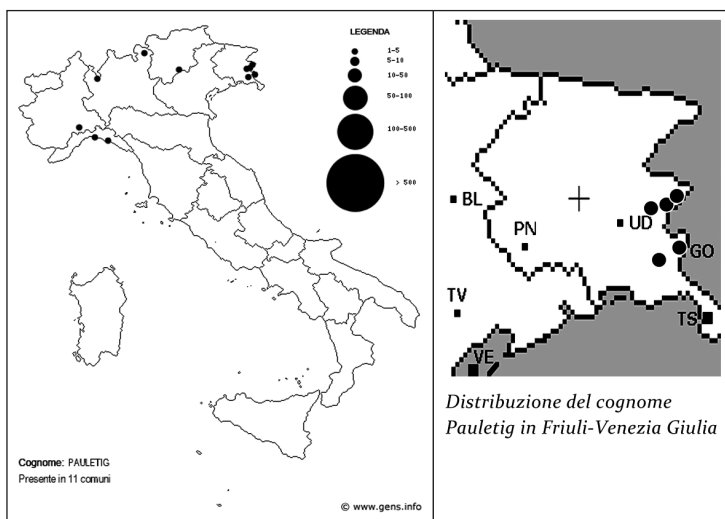


fig. 1

abbiamo trovato, per esempio, il decreto seguente: “IL PREFETTO DELLA PROVINCIA DEL CARNARO – Vista la domanda presentata dal sig. Luigi Pauletig, nato a Monfalcone l’11 maggio 1871 da Giacomo e da Maria Battistella, residente a Fiume, diretta ad ottenere ai termini dell’art. 2 del II. decreto-legge 10 gennaio 1926, n. 17, la riduzione del proprio cognome in quello di «Paoletti»; [...] Decreta: Il cognome del sig. Luigi Pauletig è ridotto nella forma italiana di «Paoletti» a tutti gli effetti di legge. [...] Fiume, addì 25 luglio 1929” (firmato dal prefetto Vivario). Se dovesse essere proprio questa persona il Nostro, le ricerche sarebbero rese ancor più difficili essendo il cognome *Paoletti* frequente in tutta la Penisola. (Notiamo ancora che *Paoletti* pare essere più frequente in Venezia Giulia, proprio nelle zone vicine al confine; si potrebbe, quindi, supporre una connessione tra i due cognomi nel senso che la frequenza di *Paoletti* nelle zone di confine è forse più alta per effetto dei cambiamenti da *Pauletig* e varianti in *Paoletti*.)

Nello stato attuale delle ricerche gli unici dati certi sulla vita di Pauletig⁶ riguardano la sua attività presso il Tribunale di Fiume (no-

⁶ *Magyarország tisztí cím- és névtára*. M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal kiadása, Budapest 1906, p. 399; 1907, p. 407; 1908, p. 416; 1909, p. 432; 1910, p. 456; 1911, p. 461; 1912, p. 470; 1913, p. 486; 1914, p. 500; 1915, p. 507.

tiamo che in questa fonte il prenome del Nostro appare sempre nella variante *Lajos*). Negli anni dal 1906 al 1909 è *írnok* (scrivano), dal 1910 al 1913 è *irodatiszt* (ufficiale), e nel 1914-15 *irodaigazgató* (direttore d'ufficio). Nella stessa fonte, dal 1911 il nome è accompagnato dalla lettera P che indica l'acquisizione di un'onorificenza statale. Sempre nel 1911 si legge anche la nota “trasferito al r. tribunale di Budapest”. In questo periodo, dunque, doveva vivere nella Capitale. Siamo riusciti, infatti, a rintracciare gli indirizzi budapestini dell'*ufficiale* (in questa fonte,⁷ però, il prenome appare nella variante *Alajos*): nel 1910-11 abitava al n.55 di Váci körút (in quell'epoca VI distretto a Budapest), nel 1912 invece al n. 4 di Piazza Szervita (allora IV distretto).

Oltre ad essere noto come compilatore del dizionario giuridico, in base ai dati del catalogo della Biblioteca Nazionale “Széchényi” lo stesso Luigi Pauletig è autore anche della “*Novella esecutiva articolo di legge XLI. dell'anno 1908 sulla modificazione e completazione dell'articolo di legge LX. dell'anno 1881 concernente la procedura esecutiva: sanzionato il 6 agosto 1908 / dall'ungherese Luigi Pauletig, r.[egio] ufficiale giudiz[iario]*” (Fiume, Tipografia P. Battara, 1911).⁸ Si tratta di un opuscolo di 24 pagine (alte 23 cm), con la versione italiana delle modifiche della legge menzionata nel titolo. È da notare che Pauletig, nel titolo italiano, viene indicato come “ungherese”. Oltre al testo rigidamente tecnico l'opuscolo non contiene altre informazioni.

4.

Il dizionario giuridico ungherese-italiano è di piccolo formato (cm 17,5×11), un paperback tascabile con copertina color marroncino, su cui l'iscrizione appare in caratteri marrone più scuro. Il numero delle pagine è 307. La data dell'edizione è 1912 (la data della Prefazione è “maggio 1912”), e la stampatura è stata eseguita nello Stab[ilimento] tipografico “Minerva” s.a.

4.1. Com'era usuale in quel periodo negli ambienti bilingui, il dizionario porta il nome del “compilatore” (Pauletig Alajos – Luigi Pauletig)

⁷ *Budapesti cím- és névjegyzék*, Franklin-Társulat, Budapest 1910, p. 1684; 1911, p. 1789; 1912, p. 1896.

⁸ Consultato il 21 agosto 2012, numero di catalogo: 164.497.

e il titolo nelle due lingue ungherese e italiano. Al titolo ungherese *Magyar-olasz jogi műszótár*, in cui è presente la parola *műszótár*⁹ usata in quei tempi per intitolare i vocabolari settoriali (raccolte terminologiche), corrisponde l'italiano *Dizionario giuridico ungherese-italiano*.

È necessario sottolineare l'importanza della direzione delle lingue nel dizionario: si tratta di un'opera pubblicata a Fiume, in cui la lingua di partenza è l'ungherese. Questi dati ci rivelano che similmente ai suoi "confratelli" nati nella città litorale anche il dizionario giuridico aveva la funzione primaria di aiutare gli Italiani nello studio dell'ungherese, allora "lingua di stato" per i Fiumani (v. Fábíán 1986-87), come confermato anche da un passaggio della *Prefazione* (v. sotto).

4.2. Il volume è articolato come segue: alle prefazioni nelle due lingue (una pagina ciascuna) segue il lemmario (pp. 7-303); nella parte finale dell'opera sono state inserite le liste delle abbreviazioni (p. 305) e dell'errata corrige (pp. 306-307).

Nella prefazione (quasi completamente identica per il contenuto in entrambe le lingue) veniva sottolineata la necessità di un compendio della "terminologia legale ungherese-italiana" che in "breve mole" facilitasse, da una parte "agli studenti in legge di origine fiumana gli studi superiori", e dall'altra agevolasse lo "scambio di idee di tutti i legali dell'Ungheria nelle lingue politicamente sorelle". Secondo l'intenzione dell'autore, quindi, il dizionario doveva servire agli italiani in modo "passivo" (= traduzione dall'ungherese) e agli ungheresi in modo "attivo" (= produzione linguistica in italiano). L'autore è consapevole del compito "arduo parecchio ed ingrato" che si è assunto, ma spera di offrire un "vasto materiale di frasi e voci legali" e si augura che i fruitori lo "informino sui difetti riscontrati e sulle eventuali lacune

⁹ I primi dizionari settoriali ovvero *műszótárak* sono stati pubblicati in Ungheria nell'Ottocento (p.es.: *Mathematikai műszótár* 1834, *Váltójogi műszótár* 1840 ecc.). Dizionari giuridici bilingui dell'epoca che portano nel titolo la parola *műszótár* sono p.es.: Schwartz Izidor: *Jogi műszótár, német-magyar*, Budapest, 1908, Dr. Révész Vilmos: *Jogi műszótár I. Magyar-német*, Budapest, 1910; Gabriel Bargár: *Magyar-szlovák jogi műszótár*, Trenčín, 1919; ecc. Per lo stesso genere lessicografico oggi viene usato il termine *szakszótár* o, più spesso, il nome del settore in questione viene semplicemente preposto alla parola generica *szótár* "dizionario" (p.es. *zenei szótár* "dizionario musicale", *jogi szótár* "dizionario giuridico"). Dizionari giuridici bilingui moderni sono p.es.: Bárdosi Vilmos – Trócsányi László: *Magyar-francia-magyar jogi szótár*, Budapest, 2001; Bozóki Antal: *Szerb-magyar jogi szótár*, Novi Sad [Újvidék], 2011 e sono in funzione anche dizionari on line quali p.es. il dizionario giuridico rumeno-ungherese-rumeno (<http://szotar.ro/?szotar=rohu&html=1> e <http://szotar.ro/?szotar=huro>) ecc.

238	S
sikkasztó , defraudatore	— <i>ítás</i> , moltiplicazione; riproduzione
silányabb minőségű , di qualità inferiore	solutio indebiti , (tartozatlan fizetés), pagamento indebito
sír , sepolcro; tomba	sommás , sommario
— <i>emlék</i> , monumento sepolcrale	— <i>bíróság</i> , giudizio sommario
— <i>emlék rongalása</i> , violazione delle sepolture	— <i>eljárás</i> , procedura sommario
skonto , sconto	— <i>kereset</i> , petizione sommario
só , sale	— <i>per</i> , processo sommario
— <i>adó</i> , imposta o dazio sul sale	— <i>tárgyalás</i> , trattazione sommario
— <i>bánya</i> , miniera di sale	— <i>ügy</i> , affare sommario
— <i>bányajog</i> , privativa delle saline	— <i>váltókereset</i> , azione cambiaria in via sommario
— <i>jövedék</i> , monopolio del sale	— <i>végzés</i> , ordine di pagamento
— <i>tengeri</i> —, sale di mare	— <i>visszahelyezés</i> , reintegrazione sommario
sógor , affine	— <i>visszahelyezési per</i> , azione possessoria sommario
sógorság , affinità	sor , serie; fila; ordine
— <i>i viszony</i> , rapporti di affinità	— <i>on</i> , nel corso
sokalni , ritenere per troppo; trovar eccessivo	— <i>első</i> — <i>ban</i> , in primo luogo; in prima linea
sokaság , moltitudine	— <i>ban</i> , in ordine progressivo
sokbeszédű , loquace	— <i>on kívül</i> , fuori di turno
sokérdemű , di gran merito	— <i>on kívüli elintézés</i> , [e]vasione fuori di turno
sokértelemű , che ha molti significati; ambiguo	— <i>a per</i> — <i>án</i> , nel corso, durante la trattazione
sokféle , in molti luoghi	sorozás , classificazione; leva militare
sokféle , diverso; di molte specie; eterogeneo	sorozat , serie; classe; categoria
— <i>ség</i> , eterogeneità; varietà; diversità	
sokférjűség , polandria	
soknejűség , poligamia	
sokszoros , moltiplice	
— <i>ítani</i> , moltiplicare; riprodurre; duplicare	

fig. 2

da colmare” a cui non mancherà “con doverosa sollecitudine di porre riparo” nelle ulteriori edizioni del suo modesto lavoro.

Nella lista delle abbreviazioni, inserita insolitamente nella parte finale del volumetto, sono elencate 1) nove abbreviazioni riguardo ai singoli settori del diritto (penale, ereditario, marittimo ecc.), a dire il vero poco usati nei lemmi; e 2) abbreviazioni della tecnica lessicografica (vki, qd ‘qualcheduno’; vmi, qc ‘qualchecosa’; v ‘o’; l ‘latino’, ecc.). Nella prima parte del dizionario, però, qd. e qc. appaiono segmentati da punti (q. d. e q. c.).

L’errata corrige elenca una settantina di correzioni di sviste e di errori di battitura, ma bisogna tenere conto del fatto che la quantità di errori nel dizionario è maggiore (fig. 2-3).

S		239
sorozni , mettere in fila; ordinare; classificare; reclutare		stipendium , (őszöndij) sussidio pecuniario; sti- pendio
sorrend , ordine; rango — <i>i tárgyalás</i> , udienza di riparto — <i>i végzés</i> , decreto di ri- parto		stóladij , tassa ecclesiastica suggestiv kérdés , doman- da insinuante sugalmazás , suggestione sui juris , indipendente; di proprio diritto
sors , sorte — <i>huzás</i> , estrazione a sorte — <i>játék</i> , lotteria — <i>jegy</i> , biglietto di lotteria — <i>olás útján</i> , per via di sorteggio — <i>ot huzni</i> , tirare a sorte; sorteggiare		súly , peso <i>az eset</i> — <i>a</i> , la gravità del caso <i>hamis</i> —, peso falso <i>t helyezni vmire</i> , dar peso a qc. — <i>hiány</i> , mancanza di peso — <i>jegyzék</i> , specificazione del peso — <i>különbözet</i> , differenza di peso — <i>mérték</i> , misura di peso <i>nyers</i> —, peso brutto — <i>szerint eladni</i> , vendere a peso <i>teljes</i> —, peso totale <i>tiszta</i> —, peso netto — <i>veszteség</i> , perdita di peso
sorszám , numero ordinale; numero di sorteggio; numero progressivo		súlyos , grave; duro; diffi- cile — <i>bántalmazás</i> , maltratta- menti gravi — <i>gondatlanság</i> , grave colpa (culpa lata). <i>házasársi kötelesség</i> — <i>megsértése</i> , grave vio- lazione dei doveri co- niugali
sör , birra — <i>adó</i> , tassa sulla birra — <i>főzde</i> , fabbrica di birra		
special delictum , delitto speciale		
specialis meghatalma- zás , procura speciale		
stadium , stato; stadio <i>új</i> — <i>ba lépni</i> , entrare in una nuova fase		
statisztika , statistica — <i>i adat gyűjtő lap</i> , fo- glio di dati statistici — <i>i hivatal</i> , ufficio di sta- tistica — <i>i táblázat</i> , tabella di statistica		
statuálni , costituire		
status , stato personale <i>vagyoni</i> —, stato attivo e passivo		

fig. 3

4.3. Nel dizionario gli esponenti sono stampati in neretto e seguiti da virgola (che noi non useremo in questa analisi); i sintagmi e i nessi fissi inseriti nei lemmi sono in corsivo, gli equivalenti in caratteri normali. Nei lemmi l'esponente viene generalmente segnalato con una linea orizzontale (—), ma molto spesso ripetuto per intero (p.es. nei lemmi di **ág** linea, **akarat** volontà, **adósság** debito ecc.). Come equivalenti sono al solito indicati più lessemi ungheresi, spesso sinonimi, separati da punto e virgola (p.es. **kitűzni** fissare; stabilire; prefiggere, **lakás** abitazione; dimora; casa; alloggio; quartiere ecc.). Non sono distinte eventuali accezioni (metodo accettabile in quanto la polisemia, nel caso di termini tecnici con significati assai precisi, è un fenomeno molto più raro come nei dizionari generali, specialmente nel caso di

un corpus non troppo vasto). Per orientare gli utenti appaiono ogni tanto i discriminatori di significato¹⁰ (ovvero le glosse o note di orientamento) che designano l'ambito dell'uso del lemma (p.es. **lejártni (váltót)** lasciar scadere una cambiale, **szabni pl. törvényt** fare la legge, **kiosztani** (*folyó ügyet*) assegnare (un atto corrente), distribuire, ripartire ecc.), anche se – come si vede dagli esempi riportati – formalmente non sono omogenee.

Gli esponenti sono parole ungheresi, ma trattandosi di un dizionario giuridico, non mancano nemmeno alcuni termini latini, spesso polirematici (p.es. **laesio enormis** feléntúli sérelem, **iuxta alligata et probata** secondo le prove acquisite dal giudizio, **actio** in 4 nessi fissi, **legatum** in 3 nessi fissi ecc.). L'espressione latina è spesso seguita da un'esplicazione ungherese a cui segue l'equivalente italiana (p.es. **denegatio iustitiae** (a **jogszolgáltatás megtagadása**) denegazione, rifiuto di giustizia; **superdividenda** (felülosztalék) dividendo ulteriore ecc.), ma la spiegazione ungherese può anche mancare (p.es. **donatio propter nuptias** controdotte del marito costituita a favore della moglie, per i bisogni del proprio stato ecc.). Espressioni latine appaiono anche entro i lemmi (come a precisare, identificare un concetto noto, p.es. **lehetetlenre nincs kötelezettség** – impossibilium nulla obligatio – il pericolo con la conclusione del contratto passa sul compratore ecc.). Sono stati inclusi nel lemmario 28 nessi fissi latini che hanno come primo elemento *in* (p.es. **in contumaciam**, **in defectum**, **in fidem**, **in flagranti** ecc.) e 4 con *de* iniziale (p.es. **de jure**, **de facto** ecc.).

Gli esponenti appartengono, per circa l' 80-90 %, alla classe dei nomi, fatto connesso al tipo del dizionario (terminologico). Gli aggettivi sono spesso di relazione (p.es. **alkalom** occasione – **alkalmi** occasionale, **elfogadni** accettare – **elfogadó** accettante ecc.). I verbi appaiono spesso come varianti verbali dei rispettivi termini nominali (p.es. **beiktatás** inserimento – **beiktatni** inserire; **bejegyezni** iscriverne – **bejegyzés** iscrizione, **elállás** recessione – **elállani** vmitől rinunciare – ecc.).

Gli esponenti non sono corredati di nessuna informazione fonetica, grammaticale o sintattica, si tratta praticamente di una classica nomenclatura.

¹⁰ Termine proposto da Carla Marelli in *Dizionari bilingui*, Zanichelli, Bologna 1989, pp. 52-55.

L'ordinamento interno dei lemmi mostra parecchi errori ed incongruenze. Prima di tutto, oltre le forme suffissate degli esponenti giustamente inseriti (p.es. **hely** -ének lenni aver luogo, **felebbezés** [sic!] -t beadni presentare l'appellazione ecc.), vi si trovano spesso anche forme derivate (p.es. quelle con -i o con -os che derivano aggettivi, p.es. **hallgatólág** tacitamente, -os tacito), e in molti casi (specialmente nella prima parte del volume) addirittura parole composte (p.es. *koronajavak* beni della Corona, *koronatanú* testimone d'accusa, *koronatanács* consiglio della Corona si trovano nel lemma di **korona**, *királygyilkos* regicida in quello di **király** re, *köbláb*, *köbméter* in quello di **köb** cubo ecc.).

Vediamo ancora alcuni altri esempi per queste anomalie. La parola **közigazgatás** [amministrazione pubblica] è esponente, ma nel suo lemma sono inseriti 9 espressioni fisse che contengono l'agg. derivato con -i **közigazgatási**; lo stesso è il caso di **külföld** [estero] che nel suo lemma contiene 5 espressioni con **külföldi** [straniero], ecc. In altri casi, invece, la parola base e il suo derivato aggettivale figurano in lemmi autonomi (p.es. **anyakönyv** registro dello stato civile e **anyakönyvi utasítás** regolamento del servizio dello stato civile; **szövetség** lega e **szövetségi bíróság** tribunale federale, **szövetségi gyűlés** adunanza della confederazione, **szövetségi oklevél** atto, legge federativa; lo stesso ancora con **ág** linea - **ági**, **alak** forma - **alaki**, **község** comune - **községi** ecc.) e anche le parole composte costituiscono, giustamente, lemmi autonomi.

È frequente che collocazioni e nessi fissi, che potrebbero fare parte di un lemma complesso (come il caso di **kereskedelmi** commerciale, lemma unico con una quarantina di espressioni) appaiono in lemmi separati. Per esempio, **színlett** [fittizio] è esponente che forma lemma unico con **színlett alapon** e **színlett ügylet**, ma oltre a ciò appaiono in lemmi separati anche **színlett cselekvény** operazione fittizia, atto simulato e **színlett vásárlat** compravendita simulata. Casi simili sono (tra parentesi il numero dei lemmi autonomi): **aggályos** (2), **állandó** (2), **szabadalmi** (7), **nemzeti** (5) ecc.

Tra gli esponenti che sono unità polirematiche numerosi sono concetti importanti e noti della giurisprudenza (perciò spesso anche nella forma latina, come già ricordato, p.es. **legyőzhetetlen akadály** insuperabile impedimento, **le nem járt követelés** una pretesa non scaduta, **le nem foglalható** non pignorabile, **tulajdonostársi jogá-**

ban korlátozni limitare il diritto di comproprietà, **korörökségi alaku hitbizomány** fedecommesso della forma di seniorato ecc.).

Le unità polirematiche appaiono spesso raddoppiate nel dizionario, nel senso che possono essere trovate nei lemmi di ogni loro elemento (p.es. **bemászásos lopás** furto con scalata sia in **bemászás** che in **lopás**, lo stesso vale per **levéltitok megsértése** violazione del segreto epistolare e per altri casi ancora). Il metodo rende più agevole l'uso di un dizionario e nel passato era stato adoperato in molte opere, ma per la teoria lessicografica moderna è da evitare.

Abbiamo osservato che l'ordinamento dei lemmi diventa molto più ordinato e regolare nella seconda parte del dizionario.

Vi si scorgono i tentativi (incerti e senza regole omogenee) di presentare gli argomenti, prima di tutto quelli dei verbi, stampati nella parte ungherese in corsivo o in grassetto, ogni tanto separati da parentesi (p.es. **kitartani vmi mellett** perseverare in q. c.; **kitéve lenni vminek** essere esposto a qc. ecc.). È già presente la valenza semantica in quanto qd segnala gli esseri animati e qc quelli inanimati (p.es. **kölcsönözni** prestare una somma a q. d.; **lemondani** rinunciare a q. c. ecc.). Sono indicati anche diversi argomenti con significati diversi (p.es. **külömbözni** [sic!] (vmiben) distinguersi per q.c., differire in q.c., (vmitől) differire da q.c. ecc.). A volte sono segnalati gli argomenti doppi, anche tramite esempio e non tramite struttura (p.es. **kizsarolni vkitől vmit** estorcere q. c. a q. d.; **kizárni** [...] cacciare q. d. [da una società]). Appaiono anche gli argomenti in forma di frase indicati come struttura (p.es. **megbízás -t adni** incaricare (qd. di fare qc)). Come vediamo, il parallelismo tra le due lingue non è sempre realizzato.

5.

Ai nostri giorni il dizionario giuridico di Pauletig è pressoché introvabile in Ungheria¹¹ (e, comunque, non reperibile nei cataloghi online): in base alle ricerche attuali il dizionario risulta essere possesso di due biblioteche.¹² La situazione in Italia è certo migliore: il dizionario è

¹¹ Esprimo anche in questa sede i miei più sentiti ringraziamenti al collega Andrea Del Ben e all'amico prof. Giampaolo Borghello, entrambi dell'Università di Udine che me ne hanno regalato un prezioso esemplare (non ancora tagliato!).

¹² La Biblioteca Nazionale "Széchényi" e la Biblioteca dell'Accademia delle Scienze Ungherese.

consultabile in 18 biblioteche (delle quali la più vicina all'Ungheria è la Statale Isontina a Gorizia)¹³.

6.

Per concludere, è superfluo sottolineare che il dizionario giuridico di Luigi Pauletig è desueto, quanto al contenuto, e antiquato quanto a teoria e prassi lessicografica, con numerose sviste, lacune e incongruenze. Ciononostante l'opera rimane un interessante e valido monumento ungherese-italiano della lingua giuridica della *Jahrhundertwende*, che potrebbe servire da punto di riferimento per la preparazione più che mai attuale di un dizionario giuridico moderno, di cui le nostre nazioni hanno un urgente bisogno.

Bibliografia

- FÁBIÁN Zsuzsanna (1986-87) *Száz éves az első magyar-olasz és olasz-magyar szótár (Cento anni il primo dizionario ungherese-italiano e italiano-ungherese)*, "Filológiai közlöny", 3-4, 247-256.
- FÁBIÁN Zsuzsanna (1990) *Disamina storica dei vocabolari di italiano-ungherese e ungherese-italiano*. "Acta Romanica, Tomus XIV" / "Studia Lexicographica Neolatina II"/, Szeged, 5-60.
- FÁBIÁN Zsuzsanna (2011a) *La lessicografia ungherese / italiana*. In: Fábrián, Zsuzsanna (ed.): *Hungarian Lexicography I. Bilingual Dictionaries*, Akadémiai Kiadó, Budapest 93-108. /Lexikográfiai füzetek 5./
- FÁBIÁN Zsuzsanna (2011b) *Száz éves Kőrösi Sándor olasz-magyar nagyszótára (Cento anni il dizionario italiano-ungherese di Sándor Kőrösi)*. In: Szegedi Eszter – Falvay Dávid (ed.): "Ritrar parlando il bel". *Tanulmányok Király Erzsébet tiszteletére*, L'Harmattan, Budapest, 373-388.
- FÁBIÁN Zsuzsanna (2012a) *Az első olasz-magyar nagyszótár olasz forrásai (Le fonti italiane del primo grande vocabolario italiano-ungherese)*. In: Szabó Dávid (ed.): *Szavak, frazémák, szótárak. Írások Bárdosi Vilmos 60. születésnapjára. (Mots, phrasèmes,*

¹³ Dati: <http://opac.sbn.it>. Ringrazio ancora il collega Andrea Del Ben per avermi indicato questo utilissimo sito.

- dictionnaires. Mélanges offerts à Vilmos Bárdosi pour ses 60 ans.*)
ELTE Egyetemközi Francia Központ, Budapest, 2012, 139-148.
- FÁBIÁN Zsuzsanna (2012b) *Cento anni il primo grande dizionario italiano-ungherese*, “Nuova Corvina” (in stampa)
- FRIED Ilona (2005) *Fiume, città della memoria 1868-1945*. Del Bianco Editore, Udine. (versione ungherese: *Emlékek városa Fiume*, Ponte Alapítvány, Budapest 2001.)
- PAROVEL, Paolo (1985) *L'identità cancellata. L'italianizzazione forzata dei cognomi, nomi e toponimi nella “Venezia Giulia” dal 1919 al 1945, con gli elenchi delle province di Trieste, Gorizia, Istria ed i dati dei primi 5300 decreti*, Eugenio Parovel Editore, Trieste.

Giampaolo Salvi

LA STRUTTURA ARGOMENTALE DEI VERBI

Pubblico qui, in versione leggermente ampliata, il par. 6.2 di un mio volumetto dedicato a Le parti del discorso, di prossima pubblicazione nella serie Grammatica tradizionale e linguistica moderna, diretta da Giorgio Graffi per l'editore Carocci di Roma. Spero che il carattere didascalico di questo testo non dispiacerà a Ilona, che ha sempre attribuito molta importanza agli aspetti didattici delle nostre discipline.

Le grammatiche tradizionali trattano normalmente la struttura argomentale dei verbi sotto due punti di vista. Siccome la struttura di frase è basata sull'asse soggetto-verbo (predicato), vengono toccati: 1) il problema delle frasi senza argomento soggetto o, in altri termini, dei *verbi impersonali*; e 2) il problema dei complementi del verbo, con la distinzione tra verbi che reggono un *oggetto diretto* (o "complemento oggetto"), detti *transitivi*, e gli altri, detti *intransitivi*. Si tratta di due problemi importanti – vediamo perché.

1. I verbi impersonali

Le frasi senza argomento soggetto ci pongono di fronte a un interessante problema teorico. Infatti queste frasi, pur non avendo un argomento soggetto, esprimono lo stesso il soggetto. In italiano questo avviene in maniera visibile attraverso la flessione verbale: in (1) il verbo impersonale presenta lo stesso morfema flessivo che in (2a), dove il verbo ha un argomento soggetto con cui il verbo si accorda in persona e numero (3. persona singolare), e che in (2b), in cui non compare nessun soggetto, ma in cui la flessione permette di risalire a un soggetto di 3. persona singolare:

- (1) *Piove*
 (2) a. *Il vaso cade per terra*
 b. *Attento che cade per terra!* (riferito per es. a un vaso presente nel contesto extralinguistico)

In (1) la flessione verbale esprime dunque un soggetto, ma un soggetto vuoto, semplicemente formale, a cui non corrisponde nessun argomento. In altre lingue questo è ancora più evidente perché questo soggetto vuoto può essere rappresentato, oltre che dalla flessione verbale, anche da un pronome (detto *espletivo*), come per es. ingl. *it rains*, fr. *il pleut*, e anche it. ant. *ē* [“egli”] *piove* (Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino*, 33, r. 116). Per questo le analisi formali assumono in genere anche per l’italiano la presenza di un soggetto astratto con cui il verbo si accorda (Graffi 2012, par. 5.3.2, a cui rimandiamo per una discussione più approfondita).

Il problema della delimitazione della sottoclasse dei verbi impersonali non è affrontato in maniera molto chiara dalle grammatiche tradizionali (questo è anche dovuto alla poca chiarezza delle loro definizioni della categoria, che per brevità non discutiamo qui). Sia Fornaciari (*Grammatica*, 207-11), sia Serianni e Castelvechi (359-60) elencano tre tipi di verbi (o complessi verbali) impersonali: a) i verbi meteorologici, come *nevicare*, *piovere*, *far freddo*, ecc.; b) un gruppo di verbi che reggono una frase subordinata, come *bisognare*, *parere*, *essere giusto*, ecc.; e c) la costruzione del *si* impersonale.

Ora, se i gruppi (a) e (c) contengono verbi in cui nessuno degli argomenti funge da soggetto, per il gruppo (b) si potrebbe sostenere che in frasi come *Bisogna che tu parta*, sia la frase subordinata (*che tu parta*) a fungere da soggetto del verbo *bisogna*. Questo è infatti quello che sostengono Serianni e Castelvechi (correggendo la loro classificazione), mentre la posizione di Fornaciari è più sfumata. Nella *Sintassi* (239-40), infatti, elenca come costruzioni impersonali anche frasi come (3a), variante toscana della frase standard (3b):

- (3) a. *in due mesi, può nascer di gran cose* (A. Manzoni, *I promessi sposi*, cap. 2)
 b. *In due mesi possono nascere delle grandi cose*

In (3b) il SN *delle grandi cose* può essere analizzato come il soggetto della frase (è accordato con il verbo), per cui potremmo pensare che anche il SN *di gran cose* in (3a) sia soggetto. In (3a), però, il SN non è accordato con il verbo, come normalmente accadrebbe nel caso di un soggetto.

Inoltre, nelle lingue che richiedono un soggetto pronominale espletivo con i verbi impersonali, il pronome espletivo appare anche in questo tipo di esempi: fr. *il faut que tu partes* (pronome-bisogna-che-tu-parta), *il arrive des choses étranges* (pronome-succede-delle-cose-strane), e it. ant. *e' non pareo che lo Saladino sapesse stare senza lui* (Novellino, 23, Interpolazione di P¹, rr. 8-9), *quando elli vi passasse alcuno gentile uomo* (Novellino, 62, r. 27). Dobbiamo quindi registrare un ulteriore problema: quello delle frasi in cui c'è un argomento che apparentemente dovrebbe fungere da soggetto, ma il cui verbo si comporta come un impersonale, cioè come se non avesse un soggetto (mancanza di accordo, presenza di un espletivo). Ritourneremo su questa questione nel par. 6.

2. I verbi transitivi

Anche l'individuazione dell'oggetto diretto, e quindi della sottoclasse dei verbi *transitivi*, come una categoria fondamentale trova ampia giustificazione nei fatti linguistici: l'oggetto diretto è infatti la funzione grammaticale che nelle frasi passive diventa soggetto, come si vede dal confronto tra (4a) e (4b), mentre questo non è possibile con nessun altro tipo di argomento (5) – i verbi transitivi sono quindi i verbi che in italiano possono essere usati nella costruzione passiva:

- (4) a. *Piero ha mangiato* [_{oggetto diretto} *il formaggio*]
 b. [_{soggetto} *Il formaggio*] *è stato mangiato da Piero*
- (5) a. *Piero ha dato un libro a Maria / *Maria è stata data un libro da Piero*
 b. *Piero aspira a quel posto / *Quel posto è aspirato da Piero*
 c. *Maria ride di Piero / *Piero è riso da Maria*

L'oggetto diretto si distingue dalle altre funzioni grammaticali anche per essere, assieme al soggetto, l'unico tipo di argomento a cui può riferirsi un predicato, come si vede dal confronto tra (6a), con oggetto diretto, e (6b), con un altro tipo di argomento:

- (6) a. *Ho visto* [_{oggetto diretto} *Piero*] [_{predicato} *incerto*] (= “Ho visto che Piero era incerto”)
 b. **Mi sono accorto* [*di Piero*] [_{predicato} *incerto*] (= “Mi sono accorto che Piero era incerto”)

Se la sottoclasse dei verbi transitivi è più che giustificata, la sua definizione tradizionale lo è molto meno. Vediamo come presenta il fenomeno Fornaciari (*Grammatica*, 144): “L’azione espressa dal verbo può... essere o considerarsi di tal natura da poter passare in una persona o cosa distinta dal soggetto [= verbi transitivi], ovvero da dover restare nel soggetto [= verbi intransitivi]”. L’“azione” è vista come un accadimento che ha come fonte il soggetto e può riversarsi (“transitare”) in un altro argomento. Ma non è chiaro perché questo passaggio avverrebbe solo con l’oggetto diretto. Come notano anche Serianni e Castelvechi (321), eventi molto simili possono essere espressi con verbi transitivi e con verbi intransitivi, come per es. *Gli amici deridono Piero* e *Gli amici ridono di Piero*: in ambedue i casi Piero è la vittima (l’oggetto) della derisione, e non si vede che senso abbia dire che nel primo caso l’“azione” passa in Piero, e nel secondo resta negli amici. Altre coppie simili sono: *Piero ha notato Maria / Piero si è accorto di Maria*, *Piero ricorda quegli anni / Piero si ricorda di quegli anni*, ecc. (Paradossalmente, nella frase *L’azione passa nell’oggetto*, secondo la concezione tradizionale l’“azione” non passerebbe nell’oggetto, ma, dato che il verbo *passare* qui è intransitivo, resterebbe nel soggetto.)

La concezione tradizionale parte dal concetto di transitività per definire, su base nozionale, l’oggetto diretto: “Dicesi oggetto quella cosa o persona, nella quale passa l’azione del soggetto” (Fornaciari, *Sintassi*, 306). Come abbiamo appena visto questa concezione è difficilmente sostenibile perché il concetto di “passaggio” su cui si basa non è sufficientemente definito. La linguistica moderna, invece, fa in genere il cammino inverso: parte dall’esistenza dell’oggetto diretto come funzione grammaticale, definita in base alle sue proprietà sintattiche (come abbiamo fatto per es. qui sopra), e definisce la sottoclasse dei verbi transitivi in funzione della loro proprietà di avere come argomento, cioè di *reggere*, un oggetto diretto. Al posto di una definizione nozionale, abbiamo una definizione sintattico-funzionale.

3. Strutture argomentali

Ma vediamo ora come la linguistica moderna concepisce la struttura argomentale dei verbi, e come i problemi della grammatica tradizionale si inseriscono in questo quadro. Una frase può essere concepita come la descrizione di un evento, dove il tipo di evento è reso da un predicatore (nel nostro caso un verbo) e i vari attanti sono resi dai vari argomenti. In questa prospettiva, il problema centrale è quello della corrispondenza tra i diversi attanti e gli argomenti che li rappresentano: dato un evento come “accarezzare” a cui partecipano due attanti, l’“accarezzatore” e l’“accarezzato”, come facciamo a sapere quale argomento rappresenterà l’“accarezzatore” e quale argomento rappresenterà l’“accarezzato”?

La soluzione consiste nello stabilire una tipologia degli attanti a seconda del ruolo che questi svolgono nell’evento (Agente, Paziente, Esperiente, Luogo, Origine, ecc.), e nel formulare regole di corrispondenza tra attanti e argomenti. Una regola dell’italiano potrebbe essere la seguente: se i ruoli di un evento sono Agente e Paziente, l’Agente viene realizzato dall’argomento soggetto, il Paziente dall’argomento oggetto diretto: *Piero*_{Agente} *straccia il documento*_{Paziente}, *Maria*_{Agente} *lava la camicetta*_{Paziente}, ecc. Per esempi più articolati cfr. Salvi-Vanelli (2004, 27-9).

4. I verbi inaccusativi

Per avere un quadro più completo di queste relazioni è necessario introdurre un’importante differenza tra gli argomenti, messa in luce dalla ricerca recente,¹ e che ha importanti implicazioni per la classificazione dei verbi. Si tratta del fatto che non tutti i soggetti sono uguali, in particolare, in alcuni tipi di costruzione il soggetto, oltre alle normali proprietà sintattiche dei soggetti (per es. l’accordo con il verbo), mostra anche alcune delle proprietà tipiche degli oggetti diretti. Vediamo come.

Il soggetto può occupare la posizione immediatamente postverbale, come negli ess. seguenti, con due diversi verbi intransitivi:

¹ Questi fenomeni sono stati individuati e spiegati dai linguisti americani David Perlmutter e Paul Postal. Per l’italiano cfr. anche lo studio approfondito di Burzio (1986).

- (7) a. *Qui sono arrivati molti attori*
 b. *Qui hanno starnutito molti attori*

I soggetti posposti nei due tipi di frase non mostrano però le stesse proprietà sintattiche: mentre in (7a) possiamo sostituire *attori* con il clitico *ne* (8a), questo non è possibile in (7b), come mostra (8b):

- (8) a. *Qui ne sono arrivati molti*
 b. **Qui ne hanno starnutito molti*

Per scoprire qual è la causa di questo comportamento divergente dei soggetti postverbali, possiamo chiederci in quali altre costruzioni grammaticali la sostituzione con *ne* sia possibile e, rispettivamente, impossibile. Ora, questa sostituzione non è mai possibile nel caso di circostanziali (9a), di argomenti introdotti da preposizione (9b), o di soggetti preverbali, indipendentemente dal tipo di verbo (9c-d). È invece sempre possibile nel caso dell'oggetto diretto (10):

- (9) a. *Sono stato molte settimane in Australia / *Ne sono stato molte in Australia*
 b. *Posso contare su molti amici / *Ne posso contare su molti*
 c. *Molti attori arrivano domani / *Molti ne arrivano domani*
 d. *Molti attori starnutiscono in questo parco / *Molti ne starnutiscono in questo parco*
 (10) *Ho incontrato molti amici / Ne ho incontrati molti*

Possiamo dunque concludere che la costruzione in esame concerne tipicamente gli oggetti diretti, e che una parte dei soggetti postverbali si comporta, da questo punto di vista, come gli oggetti diretti, un'altra parte come i soggetti preverbali.

Questi fatti trovano una spiegazione molto semplice se ipotizziamo che la costruzione sia possibile solo con un SN che occupi la posizione strutturale adiacente al verbo, e che questa posizione possa essere occupata non solo da SN con funzione di oggetto diretto (11a), ma anche da SN con funzione di soggetto (11b); i soggetti preverbali (11a) e quelli postverbali che non ammettono la sostituzione con *ne* (11c), non sono strutturalmente adiacenti al verbo, ma esterni a questo dominio, che rappresentiamo con le parentesi quadre:

- (11) a. *Piero* [*ha invitato molti attori*]
 b. *Qui* [*sono arrivati molti attori*]
 c. *Qui* [*hanno starnutito*] *molti attori*

Nel caso dei verbi transitivi, la posizione adiacente al verbo (che chiameremo *interna*) è occupata dall'oggetto diretto, per cui un eventuale soggetto posposto può essere solo esterno a questo dominio, e non ammette quindi la sostituzione con *ne*:

- (12) [*Hanno interpretato questo ruolo*] *molti attori* / **Ne hanno interpretato questo ruolo* *molti*

Questa ipotesi è confermata da una serie di altri fatti, di cui, per brevità, esporremo solo il seguente. Nella costruzione del *participio assoluto*, il participio di un verbo transitivo è accompagnato dal suo oggetto diretto (13), ma non può essere accompagnato dal suo soggetto (14):

- (13) *Letto* *l'articolo*, *Piero si coricò*
 (14) **Letto* *Piero*, *Maria glielo chiese in prestito* / **Piero* *lettolo*,...

Quanto ai verbi intransitivi, quelli come *arrivare* ammettono l'espressione del soggetto, ma solo in posizione postverbale (15), quelli come *starnutire* non l'ammettono in nessun caso (16):

- (15) *Arrivato* *Piero*, *Maria abbandonò la sala* / **Piero* *arrivato*, *Maria abbandonò la sala*
 (16) **Starnutito* *Piero*, *Maria aprì la finestra* / **Piero* *starnutito*,...

Possiamo spiegare questo insieme di fatti ipotizzando che nella costruzione del participio assoluto possa comparire solo un SN strutturalmente adiacente al verbo: o l'oggetto diretto (13) o il soggetto postverbale di verbi come *arrivare* (15); ma non un SN esterno a questo dominio (soggetto preverbale o, come in (14) e (16), soggetto postverbale di verbi transitivi o di verbi intransitivi come *starnutire*). Come si può vedere, la stessa ipotesi che spiega i fatti esemplificati in (8)-(12), spiega anche i fatti relativi al participio assoluto.

Un'altra conferma dell'ipotesi di una connessione tra oggetto diretto e soggetto postverbale di una parte dei verbi intransitivi ci viene

da un esame di quali sono questi verbi intransitivi. Abbiamo prima di tutto le varianti passive dei verbi transitivi:

- (17) a. *Sono stati invitati molti attori / Ne sono stati invitati molti*
 b. *Si sono fatte molte spese inutili / Se ne sono fatte molte*

Quello che in queste costruzioni funge da soggetto, nelle rispettive frasi attive fungerebbe da oggetto diretto: *Hanno invitato molti attori, Hanno fatto molte spese inutili*. Questo parallelismo è evidenziato in (18):

- (18) a. *Le autorità [hanno invitato molti attori]*
 b. *[Sono stati invitati molti attori]*

Abbiamo inoltre tutta una serie di verbi che accanto alla variante intransitiva hanno anche una variante transitiva, come per es. *aumentare, cominciare, guarire* o *accendersi/accendere, spostarsi/spostare*, ecc. – il soggetto della variante intransitiva di questi verbi corrisponde sempre all'oggetto diretto della variante transitiva:

- (19) a. *Il medico ha guarito molti attori / Sono guariti molti attori*
/ Ne sono guariti molti
 b. *Piero ha acceso molte lampadine / Si sono accese molte*
lampadine / Se ne sono accese molte

(La seconda frase in (19b) può avere anche un'interpretazione passiva parallela a quella di (17b).) Il parallelismo è evidenziato in (20):

- (20) a. *Il medico [ha guarito molti attori]*
 b. *[Sono guariti molti attori]*

Ma come si spiega che il SN strutturalmente adiacente al verbo ogni tanto funga da soggetto e ogni tanto funga da oggetto diretto? La risposta è semplice: se nella frase c'è già un soggetto, il SN assumerà la funzione di oggetto diretto (schema A), se invece non c'è un soggetto, sarà proprio questo SN a fungere da soggetto (schema B):

- (A) SN_{soggetto} [V SN_{oggetto diretto}]
 (B) [V SN_{soggetto}]

Le costruzioni in cui il soggetto occupa la posizione interna vengono chiamate nella ricerca recente *inaccusative*, perché il SN interno nella costruzione (B) non riceve il caso *accusativo* che invece riceve nella costruzione (A) (in italiano il caso è visibile solo in alcune forme pronominali: *Il medico lo ha guarito*, dove *lo* = clitico di caso accusativo). In italiano queste costruzioni usano sempre l'ausiliare *essere* nei tempi composti.

Si noti che l'analisi che abbiamo presentato presuppone che le proprietà sintattiche dei vari argomenti non dipendano solo dalla loro funzione grammaticale, ma anche dalla loro realizzazione sintattica, per es. dalla posizione che occupano nella struttura di frase. In particolare, il soggetto delle costruzioni *inaccusative* può occupare anche la posizione esterna preverbale, ma in tal caso ha proprietà diverse rispetto al caso in cui compare in posizione interna, come mostra per es. il confronto tra (8a) e (9c).

5. Classi di verbi

L'introduzione della categoria dell'*inaccusatività* ha conseguenze immediate per la classificazione dei verbi. In primo luogo, i tradizionali verbi intransitivi andranno suddivisi in due sottogruppi: gli *inaccusativi* e gli altri, chiamati nella letteratura recente *inergativi* (per il termine cfr. Pullum 1988).

Ma in realtà si può fare un passo ulteriore, e prendere come punto di partenza per la classificazione dei verbi la differenza nella realizzazione interna o esterna del soggetto: avremo così verbi a soggetto interno (*inaccusativi*) e verbi a soggetto esterno (che possiamo chiamare *accusativi*; cfr. Salvi-Vanelli 2004, 55-6), come negli schemi (C)-(D):

- (C) [V soggetto (altri argomenti)]
 (D) soggetto [V (oggetto diretto) (altri argomenti)]

La sottoclasse dei verbi *accusativi* (D) comprende i tradizionali *transitivi* e gli *inergativi*. Si noti che questo accoppiamento ha qualche vantaggio: in particolare gli *inergativi*, pur essendo *intransitivi*, pos-

sono spesso reggere un oggetto diretto di tipo particolare, il cosiddetto *oggetto interno*, come in *dormire un sonno tranquillo* o *vivere una vita tormentata*. L'oggetto interno non costituisce un vero argomento: Fornaciari (*Grammatica*, 145) lo chiama "falso oggetto", perché "non riceve l'azione del soggetto..., ma... serve solo a spiegare meglio l'azione stessa." E in effetti *dormire un sonno tranquillo* corrisponde a *dormire tranquillamente*, e *vivere una vita tormentata* corrisponde a *vivere in maniera tormentata*. In questi ess. il nome testa del SN oggetto diretto serve soltanto da supporto per l'attributo che lo accompagna, che va interpretato come attributo del verbo. La possibilità dell'oggetto interno mostra però anche che i verbi inergativi possono avere un oggetto diretto (e assegnare quindi il caso accusativo), anche se si tratta solo di un oggetto formale, e che quindi sono più vicini ai verbi transitivi che non ai verbi inaccusativi.

Non entriamo nei particolari di questa classificazione dei verbi (ma cfr. Salvi 2001, 63, 81-9; Salvi-Vanelli 1992, 28-31). Tocchiamo solo due problemi teorici: la classificazione prevede: 1) che non esistano verbi con oggetto diretto, ma senza soggetto (che non rientrerebbero né nello schema (A)/(D), né nello schema (B)/(C)); e 2) che si possano classificare anche i verbi senza soggetto. Quanto al primo problema, la previsione è, almeno tendenzialmente, soddisfatta: in italiano le uniche eccezioni sono le espressioni meteorologiche del tipo *far bello*, *far freddo*, ecc., dove *bello*, *freddo*, ecc. è oggetto diretto (anche se i parlanti mostrano qualche incertezza),² e non c'è un argomento soggetto; ma si tratta di un complesso verbale, in cui *bello*, *freddo*, ecc. ha piuttosto funzione predicativa e non argomentale.³

Quanto al secondo problema, in italiano i verbi senza soggetto sono i verbi meteorologici *nevicare*, *piovere*, ecc., e i tre verbi *dispiacere*, *importare* e *trattarsi* (*Non mi dispiace/importa della cosa*, *Si tratta di Piero*). La loro classificazione può essere fatta in base ad altre proprietà dei verbi inaccusativi, per es. la scelta dell'ausiliare. *Dispiacere*, *importare* e *trattarsi* usano l'ausiliare *essere*, e quindi saranno inaccu-

² Trovo su internet sia *con i caldi che fa* (maggioritario), sia *con i caldi che fanno*; la prima variante analizza *caldi* come oggetto diretto, la seconda come soggetto.

³ Ma in it. ant. (e ancora oggi in francese, portoghese e spagnolo) c'era anche *avere* nel senso di "esserci": *Dinanzi alla casa avea una fossa* (Novellino, 38, rr. 10-11), dove *una fossa* è oggetto diretto e non c'è soggetto; e anche: *e' v'avea gran gente* (*Disciplina clericalis*, p. 77, r. 31), con pronome espletivo (Salvi 2010, parr. 5-6).

sativi; i meteorologici possono usare sia *essere* sia *avere* e potrebbero quindi avere una doppia classificazione (ma quando sono usati con un soggetto, sono inaccusativi: *Sono piovute pietre*).

In relazione al problema fondamentale della corrispondenza tra i ruoli svolti dagli attanti e gli argomenti che li realizzano, ci possiamo chiedere se l'introduzione della distinzione tra soggetti interni e soggetti esterni possa rendere più semplici le regole di corrispondenza. Sarebbe così se per es. i due tipi di soggetto corrispondessero sistematicamente a ruoli diversi, se per es. un soggetto esterno corrispondesse sempre a un Agente (= attante che attiva e controlla l'evento) o a un Esperiente (= attante che sperimenta l'evento) e un soggetto interno a un Tema (= attante coinvolto in maniera non attiva nell'evento). Ora, una corrispondenza semantica precisa di questo tipo non può essere stabilita: il soggetto esterno dei verbi transitivi può assumere qualsiasi ruolo (Salvi-Vanelli 2004, 38): per es. anche Ricevente: *Piero ha ricevuto una lettera*, o Luogo: *La bottiglia contiene veleno* (cfr. *Il veleno è contenuto nella bottiglia*).

Se ci limitiamo al soggetto interno degli inaccusativi, possiamo constatare che tendenzialmente si tratta di Temi: *È caduta una tegola*, *Si è spezzato un ramo*, *È uscito il 13*, ecc., ma con molti verbi il soggetto può essere anche Agente: *Sono fuggiti due prigionieri*. Cfr. per una breve discussione Salvi-Vanelli (2004, 51-3), per un approccio più teorico Belletti-Rizzi (1988).

6. Costruzioni impersonali

Alla luce dell'ipotesi inaccusativa possiamo ora riprendere il problema lasciato aperto sopra (par. 1) a proposito delle frasi che presentano un argomento soggetto, ma si comportano come se avessero un verbo impersonale. In queste frasi il verbo è inaccusativo, per cui l'argomento postverbale deve essere un soggetto interno. Prendiamo l'es. (3a): *può nascere di gran cose*. Vediamo che in questa varietà di italiano il soggetto interno non presenta una delle proprietà tipiche del soggetto: l'accordo con il verbo (che invece c'è nella variante standard (3b)). Potremmo dire che in questa varietà il soggetto interno è un soggetto solo potenziale: può diventare un soggetto effettivo solo se diventa un soggetto esterno e come tale controlla l'accordo verbale (per es. spostandosi in posizione preverbale: *gran cose possono nascere in due mesi*).

Nelle varietà linguistiche, poi, che in assenza di un argomento soggetto richiedono un soggetto espletivo, un soggetto potenziale non è sufficiente a soddisfare l'esigenza che ci sia un soggetto, per cui anche con i soggetti potenziali è necessario il soggetto espletivo: fr. *il arrive des choses étranges (pronome-succede-delle-cose-strane)*.

Riassumendo: in italiano standard un soggetto interno diventa soggetto effettivo (e controlla l'accordo) anche restando in posizione interna; nella varietà esemplificata in (3a) e in francese un soggetto interno è un soggetto solo potenziale, e per diventare un soggetto effettivo (e controllare l'accordo) deve diventare un soggetto esterno; in francese, inoltre, in assenza di un soggetto effettivo/esterno, si deve usare un soggetto espletivo (per una versione formalizzata di questa ipotesi cfr. Graffi 1994, 8.1).

Un inquadramento analogo avranno anche quegli esempi in cui il verbo è seguito da una frase subordinata, come *Bisogna che tu parta*: il verbo è inaccusativo, ci aspettiamo quindi un soggetto interno, che possiamo identificare con la frase subordinata. In francese, per le ragioni appena esposte, ci vorrà un soggetto espletivo: fr. *il faut que tu partes (pronome-bisogna-che-tu-parta)*.

Per chiarezza si potrebbe limitare l'uso del termine *impersonale* alle frasi senza un argomento soggetto, e usare *semi-impersonale* (Salvi 2010, par. 5) per le frasi che hanno un argomento soggetto solo potenziale.

Bibliografia

- BELLETTI, Adriana, e Rizzi, Luigi
(1988), *Psych-Verbs and θ -Theory*, in "Natural Language & Linguistic Theory", 6, 291-352.
- BURZIO, Luigi
(1986), *Italian Syntax. A Government-Binding Approach*, Dordrecht, Reidel.
- FORNACIARI, Raffaello
(1881/1974), *Sintassi italiana dell'uso moderno*, presentazione di Giovanni Nencioni, Firenze, Sansoni.
- (1882), *Grammatica italiana dell'uso moderno. Scrittura e pronuncia, parti del discorso e flessioni, formazione delle parole, metrica*, 2. ed., Firenze, Sansoni.

GRAFFI, Giorgio

(1994), *Sintassi*, Bologna, Il Mulino.

(2012), *La frase: l'analisi logica*, Roma, Carocci.

PULLUM, Geoffrey K.

(1988), *Citation etiquette beyond Thunderdome*, in "Natural Language & Linguistic Theory", 6, 579-588.

RENZI, Lorenzo, Salvi, Giampaolo, e Cardinaletti, Anna (a cura di)

(2001), *Grande grammatica italiana di consultazione*, 3 voll., Bologna, Il Mulino (1. ed. 1988-95).

SALVI, Giampaolo

(2001), *La frase semplice*, in Renzi-Salvi-Cardinaletti (2001), vol. I, cap. 1.

(2010), *La realizzazione sintattica della struttura argomentale*, in Salvi-Renzi (2010), cap. 3.

SALVI, Giampaolo, e Renzi, Lorenzo (a cura di)

(2010), *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, Il Mulino.

SALVI, Giampaolo e VANELLI, Laura

(1992), *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.

(2004), *Nuova grammatica italiana*, Bologna, Il Mulino.

SERIANNI, Luca, con la collaborazione di Alberto Castelvocchi

(1988), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, Torino, UTET.

Maria Soresina

PERCHÉ LEGGERE DANTE OGGI?

Incominciamo col porci la domanda: “Perché leggere?”. Si legge per il piacere, il godimento. Qui la risposta alla domanda “Perché leggere Dante?” è fin troppo facile: i suoi versi sono di una bellezza assoluta! Il piacere che dà la lettura di certe terzine è immenso.

Ma si legge anche per apprendere, e qui sta la radice di quel provocatorio “oggi” nel titolo, che sottintende: Dante è un uomo del Medioevo, espone dottrine, idee filosofiche, scienza del Medioevo. Che interesse può avere oggi per noi? Forse quello di sapere cosa si pensava nel Medioevo, ma cosa ce ne facciamo noi oggi di un’idea, per esempio, come quella dell’Impero? È “necessario al benessere del mondo”¹, scrive Dante: cose da Medioevo!

Sì, ma non fermiamoci alla parola (Impero) guardiamo al di là, guardiamo all’idea: l’idea di Impero in Dante non è quella di una nazione che si espande a spese delle altre, a forza di aggressioni e guerre. No: è l’idea di un potere sovranazionale che, in quanto tale, può essere garante della pace e della concordia tra le nazioni, da cui consegue il benessere dell’umanità. L’anelito che sta dietro all’idea di Impero in Dante è esattamente lo stesso che ha mosso gli uomini del XX secolo a istituire la Società delle Nazioni prima, e l’Onu poi. È un’utopia. Ha potere l’Onu? Riesce a far smettere le guerre? No. È un’utopia.

Ma, e questo è il punto: era un’utopia già per Dante! Dante espone questa idea, questo sogno, però è lui il primo a sapere (e a dire) che è irrealizzabile... se non si va alla radice del problema. È lui il primo a dire quali sono i motivi per cui non è realizzabile. E sono gli stessi motivi per cui ancor oggi non c’è pace sulla terra.

E quali sono? Da un lato la cupidigia dei potenti, interessati solo al potere e al denaro (ieri come oggi) e, dall’altro lato (e questo è molto

¹ Dante Alighieri, *Monarchia*, I, II.

più importante) il popolo, le persone che come pecore seguono i propri capi, religiosi o civili che siano.

È la cupidigia per il *maladetto fiore* (il fiorino, la moneta fiorentina che all'epoca era come il dollaro oggi), che *ha disviato le pecore e gli agni* (gli agnelli).² Dante vede la gente come *pecorelle che non sanno* ma, dice, *non le scusa non veder lo danno*,³ perché

*se mala cupidigia altro vi grida [altro rispetto a quello che è la giusta via]
uomini siate, e non pecore matte.*⁴

Sono esortazioni come questa a far capire, più di qualsiasi discorso, quanto sia importante leggere Dante oggi: la *Divina Commedia* non insegna solo un cammino spirituale, ma è anche un manifesto politico di assoluta attualità.

Dante è attuale perché è eterno, è fuori dal tempo, fuori da quello che sono i costumi degli uomini che vanno, vengono, si modificano negli anni: a lui interessa l'essenza dell'uomo, che è sempre la stessa, non muta; ed è questa la ragione per cui anche l'uomo d'oggi vi può trovare risposta alle grandi domande della vita.

È quello che hanno capito i poeti di tutti i tempi – e non solo italiani – che con Dante si sono da sempre confrontati:

O, Divina Commedia, cosa sei dunque?
Opera maldestra del piccolo Dante?
Immensa opera del grande Dante?
Opera mostruosa del perfido Dante?⁵

Così scrive, nel 1966, Witold Gombrowicz in un delizioso breve testo che termina con un'ardente invocazione: "Spiegaci, o Pellegrino, come dobbiamo fare per giungere a te?".

Vi sono poeti e letterati che hanno scritto su Dante, a partire da autori antichi come Boccaccio, e altri (talvolta gli stessi) che si sono

² *Paradiso* IX, 130-1.

³ *Paradiso* XXIX, 106-8.

⁴ *Paradiso* V, 79-80.

⁵ Witold Gombrowicz, *Su Dante*, Sugar Editore, Milano 1969, pp. 39-40.

ispirati a Dante nello scrivere le loro opere. Per citare i nomi di alcuni moderni, e non italiani: Ezra Pound e T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Osip Mandel'stam, Samuel Beckett, Peter Weiss... e Philippe Sollers che ha scritto un voluminoso libro intitolato *La Divine Comédie*.⁶ Non è una traduzione. Di che cosa tratta? Esattamente dei temi di cui tratta anche Dante: di noi, della *nostra vita*, della nostra società in tutti i suoi aspetti (cultura, religione, politica). È, si potrebbe dire, una intelligente riscrittura. Lo stile è quello di oggi e i personaggi citati sono a noi noti. Ma quello che conta, l'essenza, è quella di sempre, perché Dante "*va beaucoup plus loin que son temps*" e a leggerlo "medievalizzandolo" (come in genere si fa) ci priviamo della possibilità non solo di capire Dante, ma soprattutto di trovare in lui una prodigiosa chiave di lettura per capire il nostro tempo.

Nei secoli Dante ha ispirato non solo poeti, ma anche pittori, musicisti, coreografi, registi cinematografici... e continuerà a essere una fonte inesauribile di bellezza e creatività. Sarà sempre attuale, sempre "moderno".

Moderno, modernissimo, soprattutto se paragonato con le idee e le prassi della Chiesa del suo tempo, è il suo approccio a Dio, nonostante non sia altro che l'antico cammino tradizionale. Questo è un ulteriore buon motivo per leggere Dante, a patto però che la peculiarità di questo cammino spirituale venga alla luce. Cosa che perlopiù non succede, perché nei commenti (scolastici e non) Dante viene compresso dentro i binari della più stretta ortodossia. È un'operazione miope e anche sterile, perché la religiosità di Dante è troppo grande e profonda: lui va al nocciolo più alto, più sacro dell'anima del cristianesimo, al rapporto dell'uomo con Dio.

Dante esorta a essere *uomini e non pecore*. Cosa significa essere uomini, vivere da uomini? Significa in primo luogo usare la ragione. Il nostro poeta lo dice già nel *Convivio*: "Vivere nell'uomo è ragione usare".⁷ Usare la ragione è un concetto molto ampio, e ambiguo: i peccatori nel fondo dell'Inferno sono così in basso proprio perché hanno usato la ragione. L'hanno usata male, naturalmente, ma l'hanno usata. Che

⁶ Philippe Sollers, *La Divine Comédie*, Desclée de Brouwer & Gallimard, Paris 2000.

⁷ Dante Alighieri, *Convivio* IV, VII, 12.

cosa intende quindi Dante per “ragione”? Quando, nel canto XXV del *Purgatorio*, vuole distinguere la facoltà razionale dell’anima da quelle vegetativa e sensitiva, la definisce come capacità di riflettere su se stessa. In altre parole è la capacità di vedere noi stessi, di essere consapevoli. Non si tratta di una facoltà innata nell’uomo, bensì di una capacità acquisita dopo tutto un cammino e un duro lavoro su di sé. È il conoscere se stessi. “Conosci te stesso” raccomandava l’oracolo di Delfi. Non è certo una cosa semplice: è la cosa più difficile!

Questo è il nocciolo fondamentale della *Commedia* e il motivo principale per leggerla: Dante insegna il cammino che ci conduce alla conoscenza di noi stessi, senza la quale non vi può essere vera felicità. Egli stesso dice che lo scopo per cui ha scritto il suo poema è quello di “togliere i viventi in questa vita dallo stato di miseria e condurli allo stato della felicità”⁸

È un percorso che tradizionalmente è suddiviso in tre tappe. Gli alchimisti le chiamavano:

Nigredo o *opera al nero*;
Albedo o *opera al bianco*;
Rubedo o *opera al rosso*.

Nell’induismo sono *tamas*, *rajas* e *sattwa*.

Nella *Commedia* Inferno, Purgatorio e Paradiso.

La prima tappa è un percorso nell’oscurità e discendente. Si tratta di vedere il male che alberga nel proprio cuore, nella propria mente. Ma ciò non riguarda i tanti personaggi che Dante incontra. Questi non compiono alcun cammino: sono lì, fermi, fissati per l’eternità, ma tanto affascinanti che alla fine ciascuno ricorda solo loro, ricorda Paolo e Francesca, il conte Ugolino e dimentica l’unico personaggio veramente importante, l’unico che compie un cammino: Dante stesso.

Per quanto riguarda l’*Inferno* i vari personaggi non sono che la personificazione del male, di tutto il male che può esserci nel cuore dell’uomo. “Perché cotanto in noi ti specchi?”⁹ gli chiederà un dannato

⁸ Dante Alighieri, *Epistola XIII* (a Cangrande della Scala).

⁹ *Inferno* XXXII, 54.

conficcato nel lago ghiacciato sul fondo dell'Inferno. Dante si specchia perché vuole vedere e riconoscere il male nel suo cuore. Arrivato in fondo, il "maestro" (Virgilio) gli dice che ormai possono lasciare quel luogo, perché *tutto avem veduto*.¹⁰

Poi giungono al Purgatorio, al
secondo regno
dove l'umano spirito si purga
*e di salire al ciel diventa degno.*¹¹

Basterebbero questi pochi versi per attestare la credenza di Dante in questo regno intermedio inventato dalla Chiesa solo nel 1274. Il Purgatorio dantesco è però tutt'altra cosa. Certo, ci si "purga", ma la purificazione è prevista in ogni cammino: non si può "salire al ciel" se non si è totalmente puri. Anche qui, concentrati sui personaggi e sulle modalità delle pene, non si pone sufficiente attenzione al fatto che a purificarsi è soprattutto Dante, come afferma inequivocabilmente nell'ultimo verso della cantica, dove dichiara di essere *puro e disposto a salire a le stelle*.¹² Infatti salirà alle stelle, ed è l'unico personaggio che vediamo "salire al ciel" alla fine del *Purgatorio*. Da un punto di vista teologico ciò è assurdo, improponibile, perché Dante è vivo!

Raggiunto l'anelato incontro con Beatrice, il ritrovarsi puro e pronto a salire – con lei – verso il cielo potrebbe sembrare la fine del poema, ma non è così: c'è ancora un lungo cammino da compiere, l'intera terza cantica, che a detta dei grandi conoscitori della *Commedia* è la più bella. Qui viene portato a compimento il percorso della conoscenza di sé, che non consiste soltanto nel vedere il proprio male. Quello è un aspetto importante, ma rappresenta solo un primo passo: non si esaurisce qui la conoscenza di se stessi, come non si ferma all'Inferno, e nemmeno al Purgatorio, il viaggio di Dante. La conoscenza di sé consiste soprattutto nel riconoscere l'elemento divino nella propria anima e nell'identificarsi con esso, nel prendere coscienza della propria libertà eterna e della propria sostanziale identità con Dio.

¹⁰ *Inferno* XXXIV,69.

¹¹ *Purgatorio* I, 4-6.

¹² *Purgatorio* XXXIII, 145.

Nell'ultimo canto del poema Dante si paragona al geometra che si sforza invano di trovare la quadratura del cerchio, il grande enigma che ha assillato gli uomini nei secoli passati. Aveva già visto Dio come un punto luminosissimo. Ora sembra essere entrato in questo punto indivisibile, immensurabile e inalterabile (*che tal è sempre qual s'era davante*),¹³ e vede in esso tre cerchi, che rappresentano la Trinità. Nel secondo cerchio, che rappresenta il Figlio, Dante vede un volto umano. I commenti leggono questi versi come un accenno al mistero dell'Incarnazione e quindi il volto sarebbe quello di Gesù Cristo. Ma Dante non lo dice. A mio avviso Dante vede il proprio volto: *per che 'l mio viso in lei tutto era messo*¹⁴ (perché il mio viso era tutto messo in quel cerchio). Trovando Dio Dante trova se stesso.

E mi piace citare ancora il mitico oracolo di Delfi, che non diceva solo "conosci te stesso". Diceva anche: "se non riuscirai a trovare dentro te stesso ciò che cerchi non potrai trovarlo nemmeno fuori. [...] In te si trova occulto il Tesoro degli Dei. Oh Uomo, riconosci te stesso e conoscerai l'Universo e gli Dei".

Infine vorrei affrontare una questione spinosa, sottesa in quanto finora detto: non *perché* leggere Dante, ma *come* leggere Dante.

Sul modo tradizionale di leggere Dante avrei molto da dire, o piuttosto da ridire. Per quanto riguarda la scuola, in Italia, trovo criticabile il fatto che, non potendo ovviamente leggere l'intero poema, si scelgano (soprattutto per il *Purgatorio* e il *Paradiso*) solo alcuni canti, quelli ritenuti più belli, più poetici e dunque più famosi. È un criterio che non consentirebbe (e uso il condizionale) nemmeno di farsi un'idea della *Commedia*, se non fosse per l'insegnante che integra. Qui il ruolo dell'insegnante è fondamentale. Altrettanto criticabile è la prassi tradizionale di leggere separatamente le tre cantiche.

Ricevuto l'*imprinting*, si va avanti così *in saecula saeculorum*. Sì, perché è fin dai primissimi tempi (la *Lectura Dantis* è una tradizione che risale al Boccaccio) che si legge la *Commedia* canto per canto. Capisco che per la lettura non si possa fare diversamente, ma l'interpretazione deve spaziare: non si può cogliere il pensiero di Dante leggendo un canto come se fosse una poesia a se stante. La *Divina Commedia*

¹³ *Paradiso* XXXIII, 111.

¹⁴ *Paradiso* XXXIII, 132.

è un'opera organica composta da cento canti. Ogni singolo canto è, in un certo senso, come la tessera di un *puzzle*: il significato lo si coglie solo all'interno dell'opera complessiva.

Non a caso Dante l'ha strutturata in modo che (ad eccezione dei primissimi canti dell'*Inferno*) tutti i passaggi da un cerchio all'altro (o da un cielo all'altro per il *Paradiso*) avvengano sempre a metà di un canto. Ovviamente i commentatori considerano questi canti "brutti", mancanti di unità, ma non si chiedono come mai Dante abbia operato in questo modo. A mio avviso si tratta di uno stratagemma escogitato proprio per far capire che il canto non significa niente, non rappresenta un'unità! Semmai è il cerchio o il cielo che può rappresentare un'unità, ma mai il singolo canto.

Il bello della lettura della *Divina Commedia* è proprio quello di scoprire similitudini o contrapposizioni tra canti diversi, tra personaggi diversi. Non si tratta solo di godere dell'armonia dei versi, anche se questo rappresenta un aspetto importante. Assai più significativo – e davvero entusiasmante – è lo scoprire il pensiero di Dante.

Dante aveva un messaggio da trasmettere, una dottrina. Lo dice a chiare lettere all'inizio del *Convivio*: "Movemi desiderio di dottrina dare".¹⁵ Della *Commedia* sono famosi e citatissimi i versi:

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.*¹⁶

Trasmettere una "dottrina" è l'obiettivo prioritario di tutta l'opera di Dante. Ma quale dottrina? La dottrina che lui espone è cristiana, ma non è quella cattolica: è proprio per questo che la deve "nascondere".

Ora, per cogliere la dottrina esposta da Dante, o meglio, per cogliere il suo pensiero, non c'è che un metodo: leggerlo. Leggerlo stando stretti alle sue parole (come esorta lui stesso: se non volete andar smarriti, restate nella scia della mia barca)¹⁷ e sforzandosi di capire, umilmente e senza preconcetti, quello che lui voleva dire. Le note nel-

¹⁵ Dante Alighieri, *Convivio* I, II, 15.

¹⁶ *Inferno* IX, 61-63.

¹⁷ Cfr. *Paradiso* II, 14-15.

le edizioni scolastiche troppo spesso stravolgono il pensiero di Dante. Lo fanno, a mio avviso, soprattutto allo scopo, come già dicevo, di costringerlo entro i limiti dell'ortodossia. In parte in buona fede, in parte, temo, in malafede, perché se si va a fondo non si può non scoprire che molto ortodosso il pensiero di Dante non è.

A questo proposito vorrei citare un libro di Leo Strauss dal titolo molto esplicito: *Scrittura e persecuzione*.¹⁸ Leo Strauss non parla di Dante, ma spiega che quando c'è una persecuzione in atto gli scrittori che pensano in modo eterodosso sono sempre ricorsi a una determinata tecnica letteraria: esprimono il pensiero ortodosso in modo esplicito e ripetutamente, ma non rinunciano al proprio pensiero (eterodosso), e lo comunicano tra le righe con vari trucchi. È esattamente quello che fa Dante: la *Divina Commedia* è piena di asserzioni assolutamente ortodosse, cioè corrispondenti alla dottrina cattolica. Ci sono però anche dichiarazioni inequivocabilmente eretiche. Dante ricorre a un trucco fin troppo palese: fa dire a Beatrice più volte, all'inizio del *Paradiso*, che solo lei e i beati, che vedono in Dio, conoscono e dicono la verità.¹⁹ In altre parole è come se dicesse: "Qualunque cosa ti abbiano detto Virgilio o i tanti personaggi incontrati in Inferno e nel Purgatorio non è necessariamente vero". Infatti su moltissimi problemi vi sono evidenti contraddizioni tra quanto dice Virgilio e quanto dice Beatrice, ma se non si paragonano i canti fra di loro non si farà mai chiarezza su quello che è il pensiero meraviglioso, grande, altissimo di Dante. E si continuerà a sbandierare come "pensiero di Dante" ciò che dice Virgilio anche quando in *Paradiso* viene detto l'esatto contrario.

In conclusione: leggere Dante è un viaggio della mente e del cuore, un'esperienza straordinaria, di quelle che possono cambiare la vita, ed è un privilegio riservato a coloro che conoscono la nostra bella lingua.

¹⁸ Leo Strauss, *Scrittura e persecuzione*, Marsilio Editori, Venezia 1990.

¹⁹ Cfr. per esempio *Paradiso* III, 31-33, *Paradiso* IV, 94-96, *Paradiso* VIII, 85-90 e 94-95, *Paradiso* XV, 55-63.

Olga Zorzi Pugliese

SENSORIAL LANGUAGE
IN MACHIAVELLI'S *IL PRINCIPE*¹

A study of Machiavelli usually involves the challenge of deciphering and reconciling what appear to be varying and even conflicting ideas found in his works, but it is perhaps equally important to examine the modes of expression that the author devises and that provide considerable pleasure to the readers of his texts. Machiavelli himself might not approve of such a focus on the stylistic features of his writing: after all he declared in the dedicatory letter to *Il principe* that he had adopted no “ornamento estrinseco” in the work.² In like manner in *Proemio A to Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* he insisted that history books should be read for what they can teach us, not simply for any aesthetic reasons that might derive from the pleasure (“piacere”) of reading about a variety of events from the past.³ Yet, despite his insistence on the utility of texts, it is clear that he was a master of style and demonstrated this flair consistently in all that he composed. Moreover, the stylistic features of his works reveal a great deal about his very thought for, rather than being extrinsic ornaments, they may be interpreted as valuable clues to the intrinsic meaning of the texts.

Many studies have been produced concerning Machiavelli's writing style, his use of figurative language in *Il principe*, and the generally

¹ An earlier version of this paper was presented at the conference of the Renaissance Society of America in San Diego (March 2009) and another was prepared for but not delivered at the conference of the Canadian Society for Renaissance Studies at Concordia University in Montreal (May 2010), p. 43.

² Niccolò Machiavelli, *Il principe*, Rizzoli, Milano 1997, p. 84. All quotations from the text are taken from this edition. Machiavelli's is a conventional statement according to the rhetoric of anti-rhetoric, as defined by Paolo Valesio, *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*, Indiana University Press, Bloomington 1980, p. 43 and is not to be taken literally, of course.

³ Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, ed. Giorgio Inglese, Rizzoli, Milano 1984, p. 56.

'poetic' and rhetorical nature of his prose.⁴ In an early book of 1952 on the language of Machiavelli's writings, Fredi Chiappelli examined the imagery found in *Il principe*, and in later studies too the scholar noted how, from the very beginning, the tendency toward the use of metaphors was Machiavelli's spontaneous manner of expression. Such forceful organizing images as archers, trees, rivers, dams, weather, buildings (including doors), and medicine, highlighted by Chiappelli and all of which underscore the view that states are like natural organisms⁵ subject to evolution and death, are familiar to readers of *Il principe* and are also to be found in Machiavelli's early official writings.⁶ Another particular pattern of imagery in *Il principe*, that of religious redemption, was singled out for analysis by Charles D. Tarlton.⁷ John Bernard too in an article of 2006 speaks of "the plasticity of the synthetic imagination always lurking near the surface of Machiavelli's political analyses",⁸ a feature found in one of Machiavelli's sources, namely, Lucretius, who was particularly fond of analogies.

One aspect of Machiavelli's linguistic practice in *Il principe* is the use he makes of what might be called sensorial language. An author and politician who strongly advocated adherence to actual truth ("la verità effettuale"), he often appeals to the senses in the formulation

⁴ Francesco Bausi, *Machiavelli*, Salerno, Roma 2005 provides a useful review of the literature on pp. 352-362.

⁵ Fredi Chiappelli, *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Le Monnier, Firenze 1952, p. 88.

⁶ In connection with Machiavelli's *Legazioni*, Chiappelli states that "la spinta immaginativa ed affettiva in cui sorgono le espressioni figurate è forte fin dagli inizi", *Nuovi studi sul linguaggio del Machiavelli*, Le Monnier, Firenze 1969, p. 43. Later in *Primi avvisi su come lavorava Machiavelli*, in *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. Peter Hainsworth et al., Clarendon, Oxford 1988, p. 124, Chiappelli speaks of "il proluvio metaforico che gli viene spontaneo" and that the author tried early on to suppress.

⁷ Charles D. Tarlton, *The Symbolism of Redemption and the Exorcism of Fortune in Machiavelli's "Prince"*, "Review of Politics" XXX, 1968, pp. 332-348. On the imagery of landscape see Charles D. Tarlton, "Fortuna" and the Landscape of Action in Machiavelli's "Prince", "New Literary History" XXX, 1999, pp. 737-755.

⁸ John Bernard, *Writing and the Paradox of the Self: Machiavelli's Literary Vocation*, "Renaissance Quarterly" LIX, 2006, pp. 59-89. He speaks of Machiavelli's "fertile imagination", "plastic imagination", and "inventive plasticity" (pp. 59, 60, 63, and 86).

of his ideas.⁹ This feature can be connected, moreover, to some of the other categories of imagery and expressive modes that underlie his best-known tract.

Before analyzing the text further it is essential to review the generally held ideas about the sensorial system that the author would have been familiar with. The five senses were traditionally arranged in hierarchical order with sight and hearing at the top. These superior senses served as the chief vehicles for cognition, as Stephen Nichols explains in his book.¹⁰ On the other hand, taste, smell, and touch (that is, the bodily senses, which were condemned in the Christian tradition as being related to sin¹¹) occupied instead positions at the bottom of the hierarchy. The same gradation informed early Renaissance love theory too with spiritual love, which involved the higher senses, winning praise over physical love, which engaged instead the lower senses and thus represented the lower rungs of the ladder of love.¹² An examination of the references to the senses in *Il principe*, will demonstrate that Machiavelli draws frequently from the lower range of the five sensorial categories, thereby overturning the traditional hierarchy inherited from the Middle Ages and also the Neoplatonic ideology that dominated much of the culture of the day.

This does not mean that Machiavelli excludes altogether what were deemed the most lofty of the senses according to the conventional scheme, for he does refer to the sense of sight, along with foresight.

⁹ The phrase appears in *Il principe*, Chapter 15, p. 147. The aesthetic element and the images relating to sensory cognition found in Machiavelli's *Dell'asino d'oro* are analyzed in Diego A. von Vacano, *The Art of Power: Machiavelli, Nietzsche, and the Making of Aesthetic Political Theory*, Lexington Books, Lanham 2007 (see especially Introduction, pp. 2 and 4). For an analysis of Machiavelli's theory of sensation see, especially pp. 83-95.

¹⁰ Stephen G. Nichols, *Prologue*, in *Rethinking the Medieval Senses. Heritage/Fascinatio/Frames*, ed. Stephen G. Nichols, Andreas Kablitz, and Alison Calhoun, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008, p. vii.

¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Introduction: Erudite Fascination and Cultural Energies. How Much Can We Know About the Medieval Senses*, in *Rethinking the Medieval Senses*, p. 7.

¹² The traditional hierarchy as related to the spatial ordering and imagery of Neoplatonic love that was typical of the Renaissance and its aspiration to reach higher levels, is described by Marc Bensimon, *Modes of Perception of Reality in the Renaissance*, in *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, ed. Robert S. Kinsman, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, pp. 221-271.

But whereas the higher senses in the philosopher Marsilio Ficino's orderly scheme enabled man to arrive at ultimate truth and to experience the divine through contemplation of the angels and God, and even by listening to the divine music of the spheres, for Machiavelli instead sight is deceptive. An oft-quoted passage from Chapter 18 of *Il principe* explains how the majority of the people see only the surface of things. Few are those who have the possibility to feel how things really are ("tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi"¹³). We may deduce from this distinction between appearance and reality that feeling, or the sense of touch, is more important than seeing for Machiavelli. In this connection Wayne A. Rebhorn has observed how Machiavelli "invert[ed] the traditional hierarchy of the senses, in which sight was privileged over touch, just as he invert[ed] the beast-man hierarchy in praising his prince as a lion and a fox"¹⁴ that is, seeking models in animal and not angelic behaviour. Sebastian de Grazia too points out that Machiavelli "grants simple sight to everyone, while restricting the long sight, the touch, feel, or grasp, and the taste of history and experience to few."¹⁵ Turning to other parts of the treatise one finds that in Chapter 9 of *Il principe* foresight is designated by Machiavelli simply as "vedere", the infinitive *to see* serving as a noun in the description of the "grandi", one of the two humours of society, who, with respect to their lower placed counterparts comprising the "popolo", possess more of this quality and therefore present a greater threat to the prince.¹⁶ Furthermore, the words *prevedere* (to foresee) and *vedere discosto* (to see from a distance) are used in Chapter 3 of *Il principe*¹⁷ to delineate the quality of foresight that forms part of political *virtù*. But this attribute, displayed most excellently by the ancient Romans, involved, according to Machiavelli, nothing supernatural whatsoever. Indeed for the Renaissance writer there could be some rather questionable practices

¹³ *Il principe*, p. 157.

¹⁴ Wayne A. Rebhorn, *Lions and Foxes: Machiavelli's Confidence Men*, Cornell University Press, Ithaca and London 1988, p. 91.

¹⁵ Sebastian de Grazia, *Machiavelli in Hell*, Princeton University Press, Princeton 1989, p. 288.

¹⁶ *Il principe*, p. 123.

¹⁷ *Il principe*, p. 93. The digitized versions of Italian literary texts available in Letteratura Italiana Zanichelli (LIZ), co-ord. Pasquale Stoppelli and Eugenio Picchi have been most useful tools for the present analysis.

associated with this type of virtue. On the subject of the need to cultivate appearances, princes are inclined to simulate and dissimulate and, in order to clarify his recommendations in this connection in Chapters 18 and 19 of *Il principe*,¹⁸ Machiavelli utilizes the verb *colorire* (to mask) and the related noun *colore* (or pretext), words whose literal meaning, colour, refers fundamentally to the sense of sight.

In spite of the often non-conventional references to sight that are quite frequent in *Il principe*, it is actually the appeal to the lower senses that is most striking in Machiavelli's text, and the contrast between sight and touch already cited is not the sole example. The analogy of taste is adopted at the end of Chapter 8 in another well-known passage based on a metaphor displaying what Chiappelli termed physicality.¹⁹ It contrasts the appropriate manner of enforcing harsh measures on the one hand – in large doses and all at once, just as one would administer a bitter medicine –, to the effective method for introducing beneficial measures, in this case gradually so that, rather than being swallowed quickly and tasted as little as possible, they will be prolonged and savoured fully (“le iniurie si debbono fare tutte insieme, acciò, che, assaporandosi meno, offendino meno: e' benefizii si debbono fare a poco a poco, acciò si assaporino meglio”²⁰). At the beginning of *Discorsi* too when in *Proemio A* Machiavelli condemns the superficial way of reading history books (“le storie”) for strictly aesthetic pleasure, he stresses that one must instead draw the sense or meaning from them (“trarne” “quel senso”) and savour the taste that they contain (“gustare di loro quel sapore che le hanno in sé”).²¹ The sense of taste is again in play here, but in this case it is a beneficial and pleasant taste that is emitted by historiographical texts.

Of particular interest, moreover, is something that, it would appear, has not been stressed by the critics to date, namely, Machiavelli's recourse in *Il principe* to the sense of smell. In Chapter 6, on the subject of imitating the greatest examples (“grandissimi esempli”), where it is advised that one aim high, as an archer would do in order to hit

¹⁸ *Il principe*, pp. 156 and 166.

¹⁹ Chiappelli, *Studi*, p. 96 refers to “la natura fisica di tale metafora”.

²⁰ *Il principe*, p. 121.

²¹ This passage from *Proemio A* of Machiavelli's *Discorsi*, p. 56, was singled out by de Grazia, p. 287, in connection with Machiavelli's ideas on knowledge.

the target, it is specified that this procedure will allow the archer to get close to or attain at least an “odore” or scent, that is, some semblance of the model’s abilities.²² Another figurative but very different usage of the term *odore* was to be found instead in Renaissance texts by Ficino²³ and Baldassar Castiglione.²⁴ In the case of Machiavelli’s two contemporaries, both representing to varying degrees the Neoplatonic ideology of the day, it is the veiled presence of divinity that is detected in the physical world or in the beauty of human beings. Far removed from them Machiavelli instead finds no hidden signs of the divine in the real world. His archer’s target consists of specific individuals like Moses and Cyrus, whose actions, however remote in time they may be, remain relevant.

But the example of olfactory elements that stands out in Machiavelli’s treatise on the prince is undoubtedly the exclamation that forms part of the rhetorical peroration in Chapter 26 of the work, to the effect that “A ognuno puzza questo barbaro dominio.”²⁵ Here the more elegant *odore*, used in a figurative sense by contemporary writers and even Machiavelli himself, gives way to a much baser appeal to the sense of smell with the verb *puzzare* (to stink). It is interesting that this strong word is placed in the midst of the uplifting final message that rings out in the exhortation of the treatise as the author urges his compatriots to rise up and unite. The concluding words of advice conveyed in the text in this manner thus remain firmly grounded in reality and, more specifically, in the senses. Yet another instance of an appeal to the olfactory sense is found just a little earlier, not far from the end of the treatise, in Chapter 23 where flatterers who fill the courts are compared to a veritable and difficult-to-avoid plague (“peste”²⁶). The

²² *Il principe*, p. 103. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Vol. XI, UTET, Torino 1981, pp. 815-817 gives many meanings for the word *odore*. While one is proper to mystical language, others include *ricordo* and *suggestione vaga*.

²³ Marsilio Ficino, *De amore*, Oratio II, Caput 6 and Oratio VI, Caput 10, in *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. Raymond Marcel, Société d’Edition “Les Belles Lettres”, Paris 1956, pp. 152 and 219. The term *odor* is used as a synonym of *vestigia*, or of *pedate* in the Italian version, *Sopra lo amore o ver’ Convito di Platone*, ed. G. Ottaviano, Celuc, Milano 1973, pp. 29 and 105.

²⁴ One of the several examples in *Il libro del cortegiano* (“odor di [...] divinità”, Book III, Chapter 52) is analyzed by Carlo Ossola, “*Il libro del cortegiano*”: *esemplarità e difformità*, in *La corte e il “Cortegiano”*, Bulzoni, Roma 1980, Vol. 1, pp. 54-64.

²⁵ *Il principe*, p. 194.

²⁶ *Il principe*, p. 182.

Italian word *peste*, in addition to signifying stench, often has figurative meanings too – always negative ones, of course. Such unpleasant connotations associated with disease and foul smells are present here and in occurrences of the word found in other works by Machiavelli as well, namely *Discorsi*, *Storie fiorentine*, and the poem on ingratitude. In *Discorsi*, Book I, Chapter 37 and Book III, Chapter 8, *peste* is employed to describe difficult political problems; and in *Istorie fiorentine*, Book IV, Chapter 21, a treacherous commissioner is labelled “una peste mortifera”; while in verse 40 of the poem *Dell'ingratitude*, the personified figure of Ingratitude is likened to a plague.²⁷

It is interesting to note in passing that, while stench pervades the world of human politics and human relations as Machiavelli sees them, just as they were the properties of Dante's hell (in *Inferno* the word *puzzo* occurs in Cantos 11: 5 and 29:50²⁸), Machiavelli's underworld, on the contrary, as described in the short story *Belfagor*, is orderly and harmonious, infernal clamour and corruption being relegated instead to the earthly sphere.

At this point, in addition to observing the effects of these terms as used by Machiavelli in each of their contexts, it is useful to examine the exact placing of these references to the five senses. What such an examination reveals is that in *Il principe* Machiavelli arranges them almost in reverse order with respect to the conventional hierarchy since the climax of the treatise is reached with the sense of smell and not with sight. This overturning of the hierarchy of the senses may be related to the parodic tendency of much of Machiavelli's writing – something that is evident not only in the novella *Belfagor*, but also in one of his little-known compositions, namely, the *Capitoli per una compagnia di piacere* that I have had occasion to analyze elsewhere.²⁹

²⁷ *Discorsi*, pp. 141 and 493; *Istorie fiorentine*, in *Tutte le opere di Niccolò Machiavelli*, ed. Francesco Flora and Carlo Cordié, Mondadori, Milano 1960, Vol. II, p. 198; *Dell'ingratitude*, in *Tutte le opere*, Vol. II, p. 704.

²⁸ Dante Alighieri, *La divina commedia*, ed. S. A. Barbi, Sansoni, Firenze 1959, pp. 96 and 275.

²⁹ Olga Zorzi Pugliese, *Machiavelli e le confraternite: partecipazione e parodia, in Brotherhood and Boundaries: Fraternalità e barriera*, ed. Stefania Pastore, Adriano Prosperi and Nicholas Terpstra, Edizioni della Normale (ETS), Pisa 2011, pp. 259–274; and *Machiavelli and Confraternities: Oratory and Parody, in Faith's Boundaries: Laity and Clergy in Early Modern Confraternities*, ed. Nicholas Terpstra, Adriano Prosperi, and Stefania Pastore, Brepols, Turnhout 2012 (in press).

Whether all parodic or not Machiavelli's sensorial references can certainly be related to the general verticality that structures much of the imagery underlying the text of *Il principe* and his other writings too. De Grazia describes the vertical motion that characterizes the imagistic dimension of Machiavelli's writing as an "up-and-down, ceaseless alternation"³⁰ and, in connection with the *Istorie fiorentine*, he states that Machiavelli "applies the up-and-down figure of speech to many sorts of ideas and things – states, persons, whole civilizations, fortune – and employs it in couplets of health and disease, order and disorder, rise and fall, good and bad, recovery and relapse, corruption and redemption."³¹ And to this list one could add the images which recur in *Il principe* of buildings that need foundations in order to remain standing and plants that need roots in order to withstand external forces and remain upright.

The vertically ordered hierarchy of the senses implies a veritable ladder and this image is a common feature of Platonic philosophy, in particular in the concept of the chain of being and the theory of the ladder of love. Machiavelli mentions ladders and rungs of ladders specifically in many of his political and historical works and the terms bear meanings that are quite unusual. In *Il principe* the term "scala" occurs only once, but with quite extraordinary significance, in Chapter 20 where Machiavelli discusses the usefulness of having enemies who can be challenged, thus allowing the prince to climb farther up the ladder that these opponents have provided ("su per quella scala che gli hanno porta è nimici sua, salire più alto").³² This metaphor is of particular importance since the ladder that Machiavelli speaks of leads not to spiritual elevation or moral perfection, as in the traditional discourse of the Middle Ages, but rather to earthly glory. In his authoritative historical Italian dictionary Salvatore Battaglia explains that, in Machiavelli's usage, *scala* signifies a means to reaching an objective.³³ The context in which the term occurs demonstrates how

³⁰ de Grazia, p. 252. Although de Grazia's views on Machiavelli's religiosity may not meet with general consensus, his individual observations on the texts are insightful. See my review in "Quaderni d'italianistica", A. XII, N. 1, 1991, pp. 148-150.

³¹ de Grazia, p. 242.

³² *Il principe*, p. 173. This image is mentioned but not discussed fully by Chiappelli, *Studi*, p. 85.

³³ Battaglia, Vol. XVII, 1984, p. 750 cites Machiavelli as one of the authors who use the term with this meaning.

Machiavelli secularizes the image of the ladder, just as he secularized and intellectualized the idea of a rite of passage in the letter to Vettori – a text that I commented upon many years ago³⁴ – and just as he secularized, as every student of Machiavelli knows, the very concept of virtue. The critic Roberto Esposito, although he does not compare Machiavelli's metaphor of the ladder to that of the more spiritual tradition, does refer to the verticality of power (“verticalità del potere”³⁵) that informs Machiavelli's views. This is an image that bears archetypal connotations since, as one communications scholar puts it, “[v]ertical scale images, which project desirable objects above the listener and undesirable objects below, often seem to express symbolically man's quest for power.”³⁶ Although the word *scala* occurs only once in the text of *Il principe*, the idea of a ladder is suggested in the many references to “gradi”, or rungs, steps, and stages, that appear in his other political writings as well, too numerous to list here.

Machiavelli's use of the language of the senses – in a more revolutionary hierarchy, however – is one of the semantic fields that he utilizes creatively in his writing. It is reflective of a concrete linguistic register far removed from the strong classicizing trends evident in the works of many of his contemporaries – the *odor-puzzo* contrast being emblematic of this stark difference. In his fictional works too Machiavelli places emphasis on the lower senses: suffice it to recall in *La mandragola* the body search conducted on the young Callimaco by the foolish messer Nicia, who is also made to feign deafness and is indeed lacking in good sense, or the description in *Clizia* of the stinking limbs of the elderly Nicomaco whose vision – in all senses – is impaired, or Machiavelli's epistolary account of the old Veronese prostitute, a veritable plague whose horrible appearance and smelly breath offended his eyes and his nose and caused him to vomit all over her.

³⁴ Olga Zorzi Pugliese, *Passage to Humanism: A Renaissance “topos”*, “NEMLA Italian Studies” V, 1981, pp. 15–23; *Liminality and Ritual in the Renaissance Attitude Toward Antiquity*, “Altro Polo” VII, 1984, special issue: *The Classical Continuum in Italian Thought and Letters*, pp. 15–22.

³⁵ Roberto Esposito, *La politica nella crisi: “Il principe”*, in *La politica e la storia. Machiavelli e Vico*, Liguori, Napoli 1980, p. 163.

³⁶ Michael Osborn, *Archetypal Metaphor in Rhetoric: The Light-Dark Family*, in *Methods of Rhetorical Criticism: A Twentieth-Century Perspective*, ed. Robert L. Scott and Bernard L. Brock, Harper & Row, New York 1972, p. 385.

In brief, on the basis of this analysis, one might be tempted to say that Machiavelli adopts the Aristotelian view that all knowledge begins in the senses. But rather than a fully worked out philosophy deliberately followed to its logical conclusions, his stress on sensorial language may simply be the result of a general anti-metaphysical and pragmatic stance. By expressing himself in language that gives pride of place to solid physicality Machiavelli did truly succeed in conveying “la verità effettuale della cosa”, thereby guaranteeing a lasting readership that continues to be fascinated by his writings.

Bibliography

- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, ed. S. A. Barbi, Sansoni, Firenze 1959, pp. 96 and 275.
- BATTAGLIA, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, Vols. XI and XVII, UTET, Torino 1981 and 1984.
- BAUSI, Francesco, *Machiavelli*, Salerno, Roma 2005.
- BENSIMON, Marc, *Modes of Perception of Reality in the Renaissance*, in *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, ed. Robert S. Kinsman, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1974, pp. 221–271.
- BERNARD, John, *Writing and the Paradox of the Self: Machiavelli's Literary Vocation*, “*Renaissance Quarterly*” LIX, 2006, pp. 59–89.
- CHIAPPELLI, Fredi, *Nuovi studi sul linguaggio del Machiavelli*, Le Monnier, Firenze 1969.
- CHIAPPELLI, Fredi, *Primi avvisi su come lavorava Machiavelli*, in *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. Peter Hainsworth et al., Clarendon, Oxford 1988, pp. 123–132.
- CHIAPPELLI, Fredi, *Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Le Monnier, Firenze 1952.
- DE GRAZIA, Sebastian, *Machiavelli in Hell*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1989.
- ESPOSITO, Roberto, *La politica nella crisi: “Il principe”*, in *La politica e la storia. Machiavelli e Vico*, Liguori, Napoli 1980, pp. 101–167.
- FICINO, Marsilio, *De amore*, in *Commentaire sur le Banquet de Platon*, ed. Raymond Marcel, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, Paris 1956.

- FICINO, Marsilio, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone*, ed. G. Ottaviano, Celuc, Milano 1973.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Introduction: Erudite Fascination and Cultural Energies. How Much Can We Know About the Medieval Senses*, in *Rethinking the Medieval Senses. Heritage/Fascinations/Frames*, ed. Stephen G. Nichols, Andreas Kahlitz, and Alison Calhoun, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 2008, pp. 1-10.
- LETTERATURA ITALIANA ZANICHELLI (LIZ) digital database, coord. Pasquale Stoppelli and Eugenio Picchi.
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, ed. Giorgio Inglese, Rizzoli, Milano 1984.
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Il principe*, Rizzoli, Milano 1997
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Tutte le opere*, Vol. II, ed. Francesco Flora and Carlo Cordié, Mondadori, Milano 1960.
- NICHOLS, Stephen G., *Prologue*, in *Rethinking the Medieval Senses. Heritage/Fascinations/Frames*, ed. Stephen G. Nichols, Andreas Kahlitz, and Alison Calhoun, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 2008, pp. VII-X.
- OSBORN, Michael, *Archetypal Metaphor in Rhetoric: The Light-Dark Family*, in *Methods of Rhetorical Criticism: A Twentieth-Century Perspective*, ed. Robert L. Scott and Bernard L. Brock, Harper & Row, New York 1972, pp. 383-399.
- OSSOLA, Carlo, "Il libro del cortegiano": *esemplarità e difformità*, in *La corte e il "Cortegiano"*, Vol. 1, Bulzoni, Roma 1980, pp. 15-82.
- PANAGIA, Davide *The Political Life of Sensation*, Duke University Press, Durham and London 2009.
- PUGLIESE, Olga Zorzi, *Machiavelli and Confraternities: Oratory and Parody*, in *Faith's Boundaries: Laity and Clergy in Early Modern Confraternities*, ed. Nicholas Terpstra, Adriano Prosperi, and Stefania Pastore, Brepols, Turnhout [Belgium] In press 2012.
- PUGLIESE, Olga Zorzi, *Machiavelli e le confraternite: partecipazione e parodia*, in *Brotherhood and Boundaries: Fraternità e barriere*, ed. Stefania Pastore, Adriano Prosperi and Nicholas Terpstra, Edizioni della Normale (ETS), Pisa 2011, pp. 259-274.
- PUGLIESE, Olga Zorzi, *Passage to Humanism: A Renaissance "topos"*, "NEMLA Italian Studies" V, 1981, pp. 15-23.

- PUGLIESE, Olga Zorzi, *Liminality and Ritual in the Renaissance Attitude Toward Antiquity*, "Altro Polo" VII, 1984, special issue on *The Classical Continuum in Italian Thought and Letters*, pp. 15-22.
- PUGLIESE, Olga Zorzi, Review of de Grazia, *Machiavelli in Hell*, in "Quaderni d'italianistica", A. XII, N. 1, 1991, pp. 148-150.
- REBHORN, Wayne A., *Lions and Foxes: Machiavelli's Confidence Men*, Cornell University Press, Ithaca and London 1988.
- TARLTON, Charles D., "Fortuna" and the Landscape of Action in Machiavelli's "Prince", "New Literary History" XXX, 1999, pp. 737-755.
- TARLTON, Charles D., *The Symbolism of Redemption and the Exorcism of Fortune in Machiavelli's "Prince"*, "Review of Politics" XXX, 1968, pp. 332-348.
- VALESIO, Paolo, *Novantiqua: Rhetorics as a Contemporary Theory*, Indiana University Press, Bloomington, IN 1980.
- VON VACANO, Diego, A. *The Art of Power: Machiavelli, Nietzsche, and the Making of Aesthetic Political Theory*, Lexington Books, Lanham, MD 2007.

Michael Roessner

IL GALILEO COME TEATRO
GROTTESCO DEL RISORGIMENTO:
RIFLESSIONI SUL LIBRO
“SULL OCEANO” DI DE AMICIS

Lo sappiamo tutti: nei Cultural Studies è diventato d'obbligo definire di un testo il punto da dove si legge e da dove si parla. Chi scrive queste pagine è un austriaco che lavora in Germania, ma soprattutto è un italianista che a volte deve occuparsi di altre letterature e la mia specialità sono le letterature latinoamericane, in particolare quelle dei Paesi del Rio de la Plata.

Mi permetterò dunque di analizzare un libro relativamente poco conosciuto di Edmundo De Amicis (*Sull'Oceano* del 1889) non – o non soltanto – da italianista, ma da latinoamericanista. Chi si occupa di letteratura argentina, del resto, deve conoscere qualche cosa della cultura italiana: troppo forte è la presenza di italiani o italo-argentini di seconda generazione nella cultura argentina e uruguayana almeno a partire del 1900, per non tenerne conto. I più importanti poeti del tango classico, i più importanti drammaturghi del “*grotesco criollo*”, movimento cresciuto sotto l'influenza di Luigi Pirandello e rimasto un modello fino ai nostri giorni, sono tutti oriundi di famiglie italiane.¹

Ma forse ancora più importante per il nostro tema è il personaggio dell’“italiano”, dal nostalgico nonno al poco simpatico carrierista, dal ridicolo “cocoliche” al tragico fallito nelle sue ambizioni. L'italiano appare presto nella letteratura argentina, – già nel classico poema *Martín Fierro* (1872–1879), (poema delle sofferenze e delle lotte del *gaucho* libero e nomade, obbligato a cedere il posto alla nuova società

¹ Vedi per esempio: Michael Roessner, Tollpatsche (Versager), Heuchler, Menschenfresser. Zu einigen ernsten und unernten Stereotypen von Immigranten in Brasilien und Argentinien, in: Helmuth A. Niederle – Elke Mader (Hg.), *Die Wahrheit reicht weiter als der Mond. Europa – Lateinamerika: Literatur, Migration und Identität*, Wien (WUV Universitätsverlag) 2004, 149-160.

più organizzata e più controllata), egli appare come un “gringo” appena arrivato, ma che subito è promosso ufficiale dell’esercito senza sapere montare a cavallo come un vero gaucho argentino e senza nemmeno essere in grado di capire la lingua:

Era un gringo tan bozal (= incapace, in particolare incapace di parlare)
 que nada se le entendía.
 ¡Quién sabe de ande sería!
 Tal vez no fuera cristiano,
 pues lo único que decía
 es que era *pa-po-litano*. (vv. 847-852)²

In altri libri di *gauchos* diventa addirittura il traditore, truffatore per eccellenza, colpevole del triste destino del *gaucho* argentino che, vendicandosi del tradimento subito dall’immigrante, diventa un criminale, una specie di *outlaw*, perdendo così la possibilità di vivere tranquillo con la sua famiglia nel suo paese. Tale *outlaw* o *gaucho matrero* è il protagonista del mitico romanzo popolare *Juan Moreira* di Eduardo Gutiérrez (1880), romanzo che sarà poco dopo portato in teatro da un gruppo di artisti del circo crollo, tutti artisti di una famiglia uruguayana di origine italiana (i fratelli Podestà), i cui membri diventeranno i fondatori del moderno teatro argentino.

Un’altra variante dell’italiano immigrato debutta nello stesso circo dei Podestà: il comico, clownesco “Cocoliche” che crea infinite confusioni con il suo linguaggio misto di dialetti italiani (per lo più meridionali) e di spagnolo imparato a metà. Questo linguaggio misto, chiamato in seguito “cocoliche”, diventa un registro onnipresente nel teatro, fino ad un’opera come *Babelia* del grande drammaturgo Armando Discépolo (1925), dove il comico risulta dalla compresenza del cocoliche, della lingua della Galizia spagnola, del dialetto delle province ar-

² José Hernández, *Martín Fierro* ed. Luis Sáinz de Medrano, Madrid (Cátedra), 1995. *Era colui bun gringo tan incapace di parlare che non si capiva niente. Chi sa da dove era! Può darsi che non era neanche cristiano, giacché l’unica cosa che diceva era que era “pa-po-letano”.*

gentine (Córdoba), del franco-spagnolo e germano-spagnolo dei tanti impiegati e servitori in una casa di un nuovo ricco di origine italiana.³

Ma dove il personaggio dell'italiano costituisce una presenza dominante è proprio nel teatro popolare con musica, il cosiddetto *sainete criollo*, che ritrae, in forma comica e allo stesso tempo leggermente idealizzante, la vita degli immigrati italiani in Argentina e soprattutto nella grande Buenos Aires dove molti dei nuovi arrivati rimangono per parecchio tempo, se non per sempre. Uno dei grandi dominatori di questo teatro e poeta di quel gergo tipico di Buenos Aires, che comprende molte parole italiane (il cosiddetto "lunfardo") è Alberto Vacarezza (1886-1959). Il suo spazio preferito è rappresentato dalle grandi case decadute nelle quali vivono molti, troppi di questi poveri immigrati italiani, almeno nei primi mesi, case che la gente di Buenos Aires chiama "conventillo", piccolo monastero.

Il suo "sainete" *El conventillo de la paloma* (1929) ebbe non meno di 1500 repliche e questo successo si traduce negli anni '20 in ben centodieci commedie un po' stereotipate; con molta auto-ironia, il Vacarezza sviluppa in un altro suo *sainete*, *La comparsa se despide*, una poetica drammatica il cui titolo si riferisce al poema classico del grande Lope de Vega ("Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo", 1609): un "nuevo arte de componer sainetes": "un cortile di un *conventillo* / un italiano affaccendato, / un *gallego* furibondo, / una ragazza, un bell'uomo, / due *compadritos*, (bravi) / un sussurrare, una passione, / conflitti, gelosia, litigio, / una sfida, una lotta col coltello, / gridi di terrore e un tiro, / soccorso, prigionia... telone!"⁴

Si potrebbero ancora scrivere tante pagine sulla presenza degli italiani nella cultura sud americana: in un primo momento odiati e/o ridicoli stranieri, successivamente, nella letteratura dei figli di immigrati, personaggi sentimentali o grottescamente umoristici (nel senso pirandelliano), perché frustrati nei loro sogni, ma ciò che qui interessa e che essi diventano elemento indispensabile della ricca cultura argentina: dai fratelli Discepolo a Piazzola, la cultura musicale e anche

³ Cf. Michael Roessner, Discepolón, Discepolín. *Invariantes temáticas y estructurales en el tango y en el teatro del "grotesco criollo" en el laberinto de los géneros "popular" y "serio"*, in: Inke Gunia et al. (hg.), *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX* (Festschrift für Klaus Meyer-Minnemann), Berlin (tranvía), 2000, 213-227.

⁴ Alberto Vacarezza, *La comparsa se despide*, Buenos Aires 1932 (la traduzione è mia).

letteraria dell'Argentina e dell'Uruguay è impensabile senza i nomi di origine italiana.

Ora: che legame c'è tra questo sfondo culturale appena delineato ed il libro di De Amicis che stiamo analizzando qui? Ovviamente, il libro si potrebbe leggere anche senza tener conto della cultura rio-platense. Dell'America si parla ben poco, gli "argentini", come li chiama l'autore, appaiono soltanto in poche pagine, il libro già originalmente pensato come un libro di viaggio, prende la forma di un libro di viaggio nel senso più stretto della parola. È un libro che parla del "viaggio", ma non della meta; della traversata e del microcosmo della nave italiana che diventa una specie di "seconda Italia", un'immagine dell'Italia unita allo specchio, ma, ahimé, un'immagine grottesca nello specchio concavo dell'emigrazione forzata, immagine che si potrebbe anche concepire come un vero e proprio teatro, giacché De Amicis usa esplicitamente il termine "rappresentare".

Questo carattere simbolico è molto chiaro: non soltanto l'autore cambia il nome della nave da "Nord America" in uno più italiano ("Galileo"), ma rende anche esplicito il paragone tra Stato e Nave:

... e non era soltanto un grosso villaggio [...]; ma un piccolo Stato. Nella terza classe c'era il popolo, la borghesia nella seconda, nella prima l'aristocrazia; il comandante e gli ufficiali superiori rappresentavano il Governo; il Commissario, la magistratura... (22)⁵

È dunque una specie di rappresentazione teatrale della nuova Italia appena formata come Stato unitario quella che ritroviamo sulla nave "Galileo", l'autore si dà da fare per farcelo capire anche attraverso una chiara caratterizzazione regionale dei personaggi – sebbene sia ovvio che, nonostante i conflitti classici tra settentrionali e meridionali, i personaggi ritratti più nel dettaglio sono tutti settentrionali (da Torino fino al massimo a Bologna). De Amicis li fa parlare nei loro dialetti ed insiste sul fatto che quasi non si capiscono tra loro: "Spesso non si capivano tra di loro e bisognava nominare un interprete" (p. 171).

Ma se questa Italia s'è messa in viaggio proprio nel 1884, appena un ventennio dopo la sua unificazione, se tutti questi italiani la-

⁵ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione: Edmondo De Amicis: *Sull'oceano*, a cura di Francesco De Nicola, Milano (Mondadori, Gli Oscar), 2004, soltanto citando la pagina.

sciano la madre Patria per cercare fortuna altrove, non è una specie di bancarotta degli ideali risorgimentali che si rispecchia qui? Invece di partecipare alla costruzione del grande Stato comune, invece di “fare gli italiani”, questi piemontesi, liguri, veneziani, bolognesi e toscani si preparano a diventare argentini o uruguaiani, a disertare il progetto comune dell’Italia grande, Stato-Nazione arrivato tardi a partecipare al concerto dei Grandi. In più, la traversata assomiglia un po’ al mitico “*Middle passage*” degli schiavi africani e l’autore ricorda casi peggiori in cui i poveri emigrati erano stati veramente venduti come schiavi in altri paesi o morti durante il passaggio da un continente all’altro (p. 71); così, non soltanto non partecipano, non possono partecipare, alla costruzione di una nuova Italia grande, forte, unita, ma rappresentano una specie di vergogna nazionale espressa nella frase: “provavo un senso d’invidia amara per tutti coloro che possono girare il mondo senza trovare in ogni parte miserie e dolori del proprio sangue” (71). Ovviamente il De Amicis questi dolori li prova e accusa persino sé stesso e con sé gli italiani del suo tempo di non aver lavorato abbastanza da permettere a tutti i compatrioti di ritrovarsi in questa nuova Italia unita:

... siamo colpevoli noi, che dei difetti e delle colpe che vi rinfacciano nel mondo, siamo macchiati noi pure, perché non v’amiamo abbastanza, perché non lavoriamo quanto dovremmo pel vostro bene. (p. 155)

C’è però qualcosa che può confortare in mezzo a questo bilancio desolante: è il fatto che proprio in questo microcosmo della nave e dinnanzi alla prospettiva dell’esilio, i piemontesi, veneziani, liguri, bolognesi, cominciano a “italianizzarsi”: per gli argentini saranno semplicemente italiani, “tanos”, e nient’altro (“...perdono una parte del proprio dialetto e acquistano un po’ d’italiano”, p. 41). Così, l’autore concepisce quasi una specie di raccomandazione diretta ai popoli dell’America:

Trattateli con bontà e con amorevolezza. Ve ne saremo tanto grati! Sono nostro sangue, li amiamo, siete una razza generosa, ve li raccomandiamo con tutta l’anima nostra! (p. 155)

E in questo discorso (non pronunciato) appare anche una riserva quanto all’italianità degli emigranti: “che vanno a ingrossare l’esercito con il quale voi conquistate un mondo”:

E lasciate che amino ancora e vantino da lontano la loro patria, perché se fossero capaci da rinnegar la propria, non sarebbero capaci d'amar la vostra!
(p. 155)

Nel momento estremo dell'Arrivo dunque, il microcosmo "Galileo" sembra aver effettuato questa fusione: gli italiani che hanno lasciato l'Italia saranno più italiani di prima, avranno diritto di amare la loro patria (che non sarà più questa o quell'altra regione, ma l'Italia intera) da lontano.

Un risultato bello e ideale, benché lasci perplessi se lo confrontiamo con la figura del mugnaio che lo stesso De Amicis ci aveva presentato come esempio opposto: questi, fatta fortuna in America, era tornato in Italia dove "tre mesi" "gli eran bastati per persuadersi che l'aria del suo paese non faceva più per lui" (40). Lui adesso dell'Italia dice soltanto "Medio evo, medio evo" (p. 41) e secondo l'agente di cambio "che aveva esperienza di quella razza di patrioti" – è di quelli che in America "giocavano al gioco opposto, ossia si lagnavan di tutto, facendo leva al proprio orgoglio della patria lontana, aspetto alla quale giudicavan incivile, ignorante, disonesto il paese di cui erano ospitati, in cui s'erano fatti d'oro" (ibidem).

Di fatto questa figura non ci interessa soltanto per la sua posizione per così dire "ibrida", cioè tra le due culture, disprezzando sempre quella in cui si trova attualmente, ma anche per il suo linguaggio "ibrido": il De Amicis lo sceglie per mostrare un linguaggio che corrisponde a un "cocoliche" argentino alla rovescia: un italiano con elementi spagnoli. E mentre la letteratura argentina usa tale cocoliche come elemento comico, per l'Italia post-risorgimentale una simile deformazione della lingua nazionale risulta inaccettabile, come si può dedurre continuando a leggere le citazione iniziata sopra:

"...col mescolarsi ai *figli del paese*, e a concittadini di varie parti d'Italia, quasi tutti perdono una parte del proprio dialetto e acquistano un po' d'italiano, per confonder poi italiano e dialetto con la lingua locale, mettendo desinenze vernacole a radicali spagnuole, e viceversa, traducendo letteralmente frasi proprie dei due linguaggi, le quali nella traduzione mutan significato o non serban più alcuno, e saltando quattro volte, nel corso d'un periodo, da una lingua all'altra, come deliranti. Trasecolando li uddii dire *si precisa molta plata* per «ci vuol molto danaro», *guastar capitali* per «spender capitali»..." (41)

De Amicis si indigna continuamente per la deformazione della lingua italiana che, già due pagine dopo, commenta sarcasticamente:

“Conosce altri?” domandai. “E come no?” (Pretto argentino. *Y como noo?*)
 Cantato: tutti gli italiani se lo appropriano. (43)

Il libro di De Amicis documenta così un'ibridizzazione in senso contrario: non è più la lingua italiana – o i suoi dialetti – ad introdursi in modo sovversivo nello spagnolo parlato fino a diventarne quasi l'elemento determinante (come nel lunfardo, dove si parla di “laburo” invece che di “trabajo”), è lo spagnolo a sfigurare la lingua nazionale della nuova Nazione unita: un attacco alla purezza di questa che il patriota De Amicis non può e non vuole accettare.

Si capisce il perché: ci troviamo ancora in un'epoca che amava la purezza, l'unità appena raggiunta a livello politico; non è da meravigliarsi se il misto, l'ibrido, appare come ignoranza, bruttezza, elemento ridicolo. Oggi, nel segno della globalizzazione e dell'ideale delle “culture ibride” potremmo leggere questa fusione, a livello popolare, tra due culture in un'altra ottica.

E forse non dovremmo dimenticare che proprio nell'America del Sud la fusione culturale tra lingua spagnola ed italiana ha una lunga storia, più lunga dell'emigrazione: nel lontano 1600, sotto il dominio internazionale delle forme petrarchiste, i primi e più importanti traduttori del Petrarca erano oriundi dell'allora Virreinato di Nuova Castiglia (il Perù), o vivevano lì, come Enrique Garcés, traduttore del Petrarca, o Garcilaso de la Vega el Inca, traduttore di Leone Ebreo. E ci fu persino un hidalgo boliviano, Diego Dávalos de Figueroa, che scrisse un dialogo petrarchista nel quale, oltre a far discutere i suoi due interlocutori in mezzo alle Ande sulla questione della lingua, ossia sul problema quale dialetto italiano fosse più degno di servire come strumento della poesia, inserì poesie scritte metà in italiano e metà in spagnolo... ecco: l'ibridità tra le culture italiana e ispanoamericana non è né nuova nell'epoca del De Amicis né da disprezzare: il grande “boom” della cultura ispanoamericana nel Novecento ce lo ha sufficientemente provato.

Giovanni Palmieri

LA “FOTOGRAFIA” DI UN MONDO PERDUTO: IL DIALOGO CON L’INFANZIA DI GUIDO GOZZANO

Il bambino è ad un tempo un intero mondo poetico e uno straordinario produttore di poesia naturale. Una poesia non verbale, chiusa a chiave nello scrigno del suo piccolo ma immenso mondo. È per questo che Pascoli ha visto nel poeta colui che riusciva a recuperare il “fanciullino” ch’era (stato) dentro di lui e a trasformarlo nel mediatore sapiente dell’incanto originario e delle voci naturali.

Poesia ed infanzia sono dunque mondi ambigualmente consustanziali e ciò rende spesso arduo distinguere tra poesie che rappresentano il mondo del bambino, o l’eco perduta del suo sogno, e poesie scritte e destinate direttamente all’infanzia. Con qualche cautela, porrei un primo discrimine nell’*intentio auctoris*, cioè nella scelta preliminare del poeta di scrivere per i piccoli lettori, o meglio nella scelta di eleggere il bambino a “lettore implicito” del testo. Nei casi più felici, che sono quelli in cui non v’è una riduzione pedagogistica e infantilistica della parola poetica, il poeta trova la chiave per entrare nel mondo del bambino in un modo che consente al suo lettore di non cogliere lo sforzo e di incontrare così il poeta in uno spazio, magico e simbolico, rivelatosi improvvisamente comune.

Un mito e un *corpus* postumi

Il mito di un Gozzano dolce poeta anche per bimbi e non privo di religiosità, fu costruito artificialmente dalla madre, Diodata Mautino, nel volume postumo da lei curato nel 1937 e intitolato *Dolci rime. Opere di Guido Gozzano V. Le dolci rime. Fiabe. San Francesco*. Nella nota preposta all’edizione, scriveva la curatrice:

A voi cari bimbi...

Non è un dono di cicche e di trastulli quello che oggi depongo fra le vostre piccole palme protese, ma una semplice collana di versi...

Prendetela dalle mani tremule di una mamma che fu un tempo felice [...] e orgogliosa di possedere un bimbo dai riccioli d'oro che molto amava le farfalle, i fiori e soprattutto i bimbi e la poesia che a voi dedicava.

Per suo ricordo io colsi e riunii questi pochi versi, certa che dal Cielo egli vi sorride e vi benedice. Voi pure nelle vostre preghiere ricordate il suo nome alla Misericordia Divina.

(Natale del 1937)

La mamma di Guido¹

In ordine l'arbitraria sezione delle *Dolci rime*, approntata da Diodata Mautino e poi ripresa in molte edizioni successive, comprendeva le seguenti poesie: *Natale* (p. 3), *La Befana* (pp. 4-5), *Pasqua* (p. 6), *Oroscopo* (p. 7), *Dolci rime* (p. 8-9), *Prima delusione* (pp. 11-13), *La canzone di Piccolino* (pp. 14-16), *La Notte Santa* (pp. 17-20). Di questi testi, non datati né facilmente databili, non è stato possibile risalire alle prime stampe o, se stampe non vi furono, ai manoscritti originali con l'eccezione della *Canzone di Piccolino* (1905), delle *Dolci rime* (1913) e della *Notte Santa* (post. 1924) di cui sono state rinvenute le prime edizioni a stampa.² Le discrepanze tra il testo stampato di queste tre poesie e quello edito dalla madre di Gozzano nel citato volume del 1937 dimostrano la scarsa attendibilità di quest'ultima.

Non v'è dubbio che Gozzano tra il 1905 e il 1913 abbia scritto alcune poesie destinate ai bambini come è dimostrato dalle sedi editoriali scelte: "Il Corriere dei Piccoli", "Adolescenza" ecc. ma, se si escludono le postume di carattere religioso e d'occasione (*Natale*, *La Befana*, *Pasqua*, *Oroscopo* e *Prima delusione*, *La Notte Santa*), i testi dati alle stampe dal poeta si riducono a tre, uno dei quali non censito da Diodata Mautino.

¹ In *Dolci rime. Opere di Guido Gozzano V. Le dolci rime. Fiabe. San Francesco*, F.lli Treves, Milano 1937.

² *La canzone di Piccolino*, in "Il Corriere dei Piccoli" del 5 settembre 1909 con illustrazioni di Gustavino (alias Gustavo Rosso); *Dolci rime*, in "Il Corriere dei Piccoli" del 5 ottobre 1913 con illustrazioni di A. Rubino; *La Notte Santa* edita da E. Zanzi, *La Notte Santa e il Presepe di Gesù nel cuore e nel canto di Guido Gozzano*, in "Cuor d'oro" del 15 dicembre 1924, pp. 9-11.

Vediamoli in ordine cronologico:

1) il 15 ottobre 1905, sul periodico torinese "Il Piemonte", Gozzano pubblica il sonetto intitolato *Il bimbo e la mela*. Il 19 novembre dello stesso anno il sonetto viene ripubblicato, con lievi varianti e con il titolo di *Il fanciullo e la mela*, sulla "Gazzetta del Popolo della Domenica". Sempre con varianti minime ma con il titolo *Parabola*, il medesimo sonetto viene inserito da Gozzano nel 1907 nella sua prima raccolta poetica *La via del rifugio* (Casa Editrice R. Streglio, Genova-Torino-Milano). Infine il 12 novembre del 1911 lo stesso sonetto con il titolo *Il frutto della vita* viene ristampato sul settimanale torinese "Adolescenza" con illustrazioni di Golia (*alias* Eugenio Colmo).

2) Nel "Corriere dei Piccoli" del 5 settembre 1909, con illustrazioni di Gustavino (*alias* Gustavo Rosso), Gozzano pubblica *La canzone di Piccolino (dal bretone)*.

3) Un altro sonetto, dedicato "a Luisa Giusti, amica minuscola, con un cartoccio di cioccolatto" e intitolato *Dolci rime*, viene pubblicato da Gozzano con illustrazioni di Antonio Rubino nel "Corriere dei Piccoli" del 5 ottobre del 1913.

A queste tre poesie, vanno aggiunti i versi composti da Gozzano e incastonati in alcune delle sue ben venticinque fiabe per bambini di cui dodici saranno riunite dal poeta in due raccolte: *I tre talismani* (1914) e *La Principessa si sposa. Fiabe (con 12 disegni a colori e 8 in nero di Golia)* (1917).³ Quest'ultima raccolta, postuma, fu però preordinata dal poeta. Si noti che Gozzano nel predisporre le sue raccolte di fiabe ha sistematicamente escluso quei testi, da lui scritti per "Adolescenza", che risultavano maggiormente contraddistinti da un conformistico ossequio alla morale borghese.

Rime per bimbi e non

Il citato sonetto *Il frutto della vita* è in realtà una riflessione dal sapore leopardiano, condotta in forma di parabola, sui paradossi del desiderio umano: la mela del mondo che il bimbo morde "par cosa

³ Guido Gozzano, *I tre talismani*, con illustrazioni di A. Rubino, La Scolastica Editrice, Ostiglia 1914; Guido Gozzano, *La Principessa si sposa. Fiabe (con 12 disegni a colori e 8 in nero di Golia)*, F.lli Treves, Milano 1917. Vedi ora tutte le fiabe in Guido Gozzano, *Fiabe e novelline*, a cura di G. Sebastiani, Sellerio, Palermo 2003.

scipita / per l'occhio intento al morso che l'aspetta..." (vv. 6-7) e alla fine del sonetto, quando la vita/mela è stata quasi interamente consumata, Gozzano ribadisce che "Le pupille intente / ogni piacere tolsero alla bocca" (vv. 13-14). La sola attesa del piacere, e cioè la pulsionalità, è l'unica e vera felicità (libidica) concessa all'uomo. Il resto, cioè il consumo dell'oggetto di desiderio, è delusione. Coerente con la poetica gozzaniana dell'attesa, questo testo, che sviluppa il detto "si mangia più con gli occhi...", sembra assai lontano dall'interesse, prima ancora che dalla comprensibilità, d'un bambino ed è per questo che il poeta l'ha inserito nella *Via del rifugio*, pur ripubblicandolo (forse per motivi economici) sulla rivista specializzata "Adolescenza". Insomma, nella sua parabola Gozzano, non rivolgendosi ad alcun bambino, parla piuttosto con se stesso bambino, come già fece con la filastrocca (spezzata!) che intarsia la poesia eponima della sua prima raccolta poetica.

La canzone di Piccolino prima citata è un micropoemetto a vocazione narrativa composto da sei strofe di dieci versi ciascuna, se si eccettua l'ultima formata da dodici versi. I versi sono tutti ottonari, con qualche irregolarità metrica, ben ritmati e intensamente rimati ma con schema irregolare. L'orfano bambino cerca aiuto e lavoro da un fornaio e dal re al quale si offre come soldato. Ma viene rifiutato da tutti perché troppo piccolo. Morto in guerra, dopo essere stato rifiutato come soldato, "vola in Paradiso" ma San Pietro, "il portiere d'umore tetro" non gli apre la porta: "Tu non fai nemmeno un Angelo / e nemmeno un Cherubino... / Non sei quello che ci va." (V, 8-10). Dovrà intervenire Gesù Cristo in persona per accogliere finalmente Piccolino sotto la sua protezione...

Questa canzone, che forse si può considerare una vera poesia per bambini, rappresenta però (e la cosa è significativa) il grado zero dell'elaborazione poetica. Al confronto, il *Campanellino* di Valeri (1928) o le *Cantilene* di Civinini (1920) sono puro Mallarmé. Tuttavia il sadismo ironico e lo scetticismo religioso impliciti in questo testo ("Finalmente una di loro [le palle da cannone] / lo trafora in mezzo al viso; / esce l'anima dal foro, / vola vola in Paradiso." V, 1-4), non credo siano "leggibili" da alcun bambino.

Poesia composta da tre quartine di ottonari a rime alterne con qualche sapiente zoppia metrica, *Natale* merita di essere riportata per intero:

La pecorina di gesso,
sulla collina in cartone,
chiede umilmente permesso
ai Magi in adorazione.

Splende come acquamarina
il lago, freddo e un po' tetro,
chiuso fra la borraccina,
verde illusione di vetro.

Lungi nel tempo, e vicino,
nel sogno (pianto e mistero)
c'è accanto a Gesù Bambino,
un bue giallo, un ciuco nero.⁴

Il Natale s'identifica qui con il presepe e dunque con i suoi segni mentre il disegno, stilizzato nel gusto minimalista e cromatico dell'*Art déco*, si riduce a pochi attori: la pecorina, la collina, i Magi, il lago, Gesù Bambino, il bue e l'asinello. Tutto è magicamente statico qui e la rappresentazione della Natività è come congelata nella muta presenza delle statue; anche il lago, splendido ma "freddo e un po' tetro", è "un'illusione di vetro" cintata dal muschio. Nell'ultima e rivelatrice strofa, poi, il dettato si complica un po' troppo per un piccolo lettore: la Natività, ch'è lontana nel tempo ma vicina nella sua rievocazione annuale, non è celebrata come realtà storica ma come sogno poetico, come ricordo infantile (fatto di commozione e mistero) da cui balza in primo piano l'acceso cromatismo delle statue della grotta. Ancora una volta qui a parlare con se stesso, poeticamente illuso dal sogno del Natale, è lo stesso "bimbo illuso dalle stampe in rame" dell'*Analfabeta*.⁵ Più che ai bambini, dunque, Gozzano parla qui a se stesso bambino e interpreta le componenti ineffabili di quel mondo e di quel sogno infantile nel quale trovò il suo primo rifugio. Un mondo mitopoietico di segni, sogni e illusioni.

La Befana di Gozzano (sette quartine di settenari a rima baciata, seguite da un distico finale) è una vera poesia per bimbi:

⁴ In Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 1980, p. 349.

⁵ Ivi, p. 81.

Discesi dal lettino
 son là presso al camino,
 grandi occhi estasiati,
 i bimbi affaccendati

[...]

Che visione incantata
 nella notte stellata !
 E la vedono i bimbi,
 come vedono i nimbi

degli angeli festanti
 ne' lor candidi ammanti.
 Bambini ! Gioia e vita,
 son la vision sentita

nel loro piccol cuore
 ignaro del dolore.⁶

Il quadretto festoso è qui visto con gli occhi dei bambini e non del poeta che si riserva in *cauda* il picccolo ma inoffensivo *venenum* romantico di quel “cuore / ignaro del dolore”.

Pasqua, breve poesia composta da tre terzine di endecasillabi a rima incatenata, evadendo il tema nelle prime due strofe, si apre con immagini tipicamente gozzaniane che, *à la manière de* Jammes, ricordano simbolicamente l'invasione del tempo:

A festoni la grigia parietaria
 come una bimba gracile s'affaccia
 ai muri della casa centenaria.

Il ciel di pioggia è tutto una minaccia
 sul bosco triste, chè lo intrica il rovo
 spietatamente, con tenaci braccia.

Quand'ecco dai pollai sereno e nuovo
 il richiamo di Pasqua empie la terra
 con l'antica pia favola dell'ovo.⁷

La parietaria e il rovo, come in una fiaba crudele dei Grimm, stringono d'assedio la vecchia casa e il bosco... Ma ecco che nell'ultima terzina,

⁶ In *Tutte le poesie*, cit., pp. 350-351.

⁷ Ivi, p. 352.

dal sapore leopardiano ("Passata è la tempesta...") giunge, ma dai pol-lai, il "richiamo di Pasqua" e il simbolo trascendente e cristiano della rinascita umana ("la pia favola dell'ovo") ritorna ad essere immanente materia. Difficile se non impossibile pensare a questa poesia come a una poesia per bambini.

Oroscopo, sonetto di endecasillabi, è una debole poesia d'occasione dedicata "alla Mamma per la nascita del fratello Renato".⁸ Dato che Renato Gozzano è nato nel 1893, dieci anni dopo la nascita di Guido, la poesia potrebbe risalire proprio a quell'anno. In questo probabile caso, il suo autore avrebbe avuto all'epoca dieci anni. La poesia comunque è espressamente dedicata alla mamma e non ad un bambino. In essa, sopra la culla del neonato, parla la fata di tante fiabe... Potrebbe essere la fata cattiva dell'arcolai, rovesciata però in positivo. In ritmi arcani, essa augura e vaticina al bambino tutto il bene del mondo. Ma il suo resta un oroscopo... È assai probabile che, scrivendo questo testo, il piccolo Guido abbia semplicemente inteso fuggire la riprovevole ancorché inconscia gelosia provata nei confronti del nuovo nato.

Le Dolci rime, edita nel 1913, è una poesia espressamente dedicata ad una bambina, la piccola Luisa Giusti "che attende ancora / la terza primavera!" e che dunque, non avendo ancora tre anni, non potrà leggere subito il testo che le viene dedicato. Pensando che fare il poeta fosse un mestiere come un altro, la piccola Luisa (lo si ricava dal testo) aveva chiesto a Gozzano di darle una poesia. Così, in dieci quartine di settenari intensamente rimate, il poeta si rivolge alla bimba spiegandole cos'è "o meglio come si fa" una poesia (nello specifico un sonetto di endecasillabi). Per far ciò sostituisce alle sillabe dei dischi di cioccolato, forse le celebri pastiglie Droste...

Due volte quattro metti
undici dischi in fila
(già il dolce si profila
sonetto dei sonetti)

Due volte tre componi
undici dischi alfine
(compiute in versi "buoni"
quartine ecco e terzine)

⁸ Ivi, p. 353.

[...]

Molto noioso? O quanto
noioso più se fatto
di sillabe soltanto
e non di cioccolato !

Di qui potrai vedere
la mia tristezza immensa:
piccola amica, pensa
che questo è il mio mestiere!⁹

È questa una poesia decifrabile dai bambini? A parte le inversioni sintattiche e l'ambiguità semantica segnalata dalle virgolette in quei "versi «buoni»", il finale in cui Gozzano riflette con un grido quasi leopardiano ("tristezza immensa") su quel fare poetico in cui non crede, appartiene una volta di più soltanto alla sua poetica e ad un dialogo con se stesso.

Molto interessante e bella è anche la poesia intitolata *Prima delusione* composta da tredici quartine di settenari a rime alterne. Nel mondo tardo-romantico dei misteriosi automi meccanici e in un clima che oscilla tra Schumann e Hoffmann, il vero protagonista della poesia è un giocattolo, una bambola parlante di porcellana, proprietà di una bionda bimba che la crede viva perché parla con lei.

Sì, sì ! Se io le parlo mi comprende
se la rimbrotto subito s'attrista ;
quando la bacio, il bacio lei mi rende
e poi, del resto, ridere l'ho vista.¹⁰

Quando inopinatamente la bambola si rompe in mille pezzi (sadicamente elencati da Gozzano: "occhi di vetro, due piccoli denti, / e le manine simili a due bocci."),¹¹ la bimba si disperava non per la perdita della bambola ma perché ha scoperto che non era "vera, parlante" ma "sol di porcellana fina" e "l'illusion finiva".¹²

⁹ Vedila ora in *Tutte le poesie*, cit., pp. 284-285.

¹⁰ In *Tutte le poesie*, cit., p. 355.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Il tema dei giocattoli e in particolare delle bambole è un tema classico della poesia per l'infanzia. Marino Moretti, ad esempio, nei suoi *Poemetti...* scrive la *Bambola di Nennè*¹³ che, come accade in Gozzano, sogna ed è viva per la sua padroncina anche quando dorme.

A differenza di Moretti, però, la bambola di Gozzano non è lì per se stessa e la prima delusione non è solo quella della bionda bimba. Nel testo gozzaniano, la bambola è infatti soprattutto un segno: un segno del mondo infantile ma soprattutto un segno della sua illusione perduta. Quell'illusione (poetica) che, nell'ombra soffusa d'un'incantata ma ironica melanconia, il poeta rimpiangerà in tutta la sua opera. La bambola parlante illude infatti sino a che l'infanzia finisce e con essa finiscono quei giochi magici in cui il mondo interno non è ancora separato dal mondo esterno. Ancora una volta, pur in forma indiretta, Gozzano parla qui a se stesso, sviluppando l'embrione d'una poetica che sarà sempre incentrata sul senso della perdita: "Il mio sogno è nutrito d'abbandono, / di rimpianto".¹⁴

Più che un "(melologo popolare)", come afferma il sottotitolo, *La Notte Santa* sembra essere una colta reinterpretazione della lauda drammatica jacoponiana. Articolato in sette quartine di versi polimetri a rime alterne, il testo è infatti interamente composto dai discorsi diretti di Giuseppe, di Maria e degli albergatori, se si esclude l'eccezionale verso 40 e la strofa finale di ventitrè novenari in cui una sorta di Coro canta l'Alleluja finale dopo la nascita di Gesù. Come nella lauda, a ogni quartina segue una "ripresa" qui formata da un distico che ha la funzione di determinare il passare delle ore della Notte Santa: "Il campanile scocca / lentamente le sei" (le sette, le otto ecc).

La poesia, che svolge il tema evangelico e altamente drammatico della ricerca d'un ostello per il parto di Maria, non è certamente destinata ai bambini. Ne faccia fede la seguente citazione tratta dalla settima quartina (vv. 39-42) in cui a parlare è Giuseppe e a cui segue la "ripresa":

¹³ Marino Moretti, *I poemetti di Marino. Illustrati dai pittori O. Andreini e U. Finozzi*, con pref. di Vamba, Tip. Ed. Nazionale, Roma, 1913, p. 27.

¹⁴ Da *Cocotte* di Gozzano in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 192.

Un po' ci scaldarono quell'asino e quel bue...
 Maria già strascolora, divinamente affranta...

Il campanile scocca
 La Mezzanotte Santa.¹⁵

Il realismo espressivo quasi jacononiano del verso “Maria già strascolora, divinamente affranta”, dove “affranta” rima con “Santa” quasi a riunire l'umano con il divino, davvero fa di questa poesia un testo destinato a tutti nel suo messaggio.

In generale i versi che Gozzano compone in forma di filastrocca *non sensical* per le sue fiabe costituiscono un espediente non banale che sostituisce l'abusata formula incipitaria del “C'era una volta...”:

Settimana menzognera
 del bel tempo che fuggì,
 settimana veritiera
 che contò tre giovedì :
 al bel tempo c'era, c'era...¹⁶

Oppure, con lieve variazione:

Nel bel tempo che fuggì
 quando ancor la settimana
 numerò tre giovedì,
 c'era in terra a noi lontana¹⁷

In qualche caso, però, brevi filastrocche si ritrovano anche all'interno della fiaba come discorso diretto dei personaggi. Nello *Spaccalegna e l'uragano* (1911), ad esempio quest'ultimo, personificato, consegna a Fortunio una gallina dicendogli che quando avrà bisogno di denaro dovrà semplicemente dire alla gallina:

¹⁵ In *Tutte le poesie*, cit., p. 357.

¹⁶ Guido Gozzano, *Lo Spaccalegna e l'Uragano* (1911), ora in Id., *La moneta seminata*, a cura di F. Antonicelli, All'Insegna del pesce d'oro, Milano 1978, p. 21.

¹⁷ Da Guido Gozzano, *Il nastro dell'impazienza* (1911), ora in Id., *La moneta seminata*, cit., p. 34.

Piccolina, oggi mi trovo
triste, senza più quattrini;
piccolina, fammi un ovo
tutto pieno di zecchini!¹⁸

Bastino questi pochi esempi a certificare che, a differenza di quanto accade in molte tra le poesie prima analizzate, i versi composti da Gozzano per le sue fiabe si adattano perfettamente al loro destinatario.

Quello che fingo d'essere e non sono

Escludendo le filastrocche delle fiabe, nel corso dell'analisi, su nove testi abbiamo trovato solo due poesie che risultano essere effettivamente poesie per bambini nel vero senso della parola: *La canzone di Piccolino* e *La Befana*. Due poesie che non a caso rappresentano il grado zero dell'elaborazione poetica.

Il fatto è che, pur rappresentando massicciamente in tutta la sua opera il mondo dell'infanzia con i suoi bimbi, le loro mamme, le loro filastrocche, i loro giochi e giocattoli, i loro dolci e le loro feste religiose, a Gozzano sembra non interessare la comunicazione diretta con quel mondo. Sembra cioè che non gli interessi avere un contatto reale con il lettore bambino e forse non potrebbe comunque averlo. Egli si inserisce infatti in quel mondo infantile solo come un estraneo, uno spettatore disincantato che ne imita la semplicità ma si commuove solo come ci si commuove guardando una vecchia fotografia. In questa foto, certo, Gozzano trova un mondo incantato fatto di sogni e d'illusioni che fu anche suo, ma sente sin da subito che si tratta di un mondo irrimediabilmente perduto, un mondo che può vivere una sola volta e può rivivere solo nella mediazione poetica e ironica dei segni; ad esempio nell'incanto delle date "purché da molto passate o molto di là da venire".¹⁹ Lo abbiamo visto: Gozzano parla più con se stesso bambino che con un bambino lettore e del mondo dell'infanzia mette in scena solo i segni. Testimone muto e straniato, egli rappresenta – con gusto teatrale e con sublimi, agrodolci, pantomime fintamente leziose – il suo rimpianto per quel mondo infantile

¹⁸ Da Guido Gozzano, *Lo spaccalegna...cit.*, p. 24.

¹⁹ Da *L'Ipotesi* in *Tutte le poesie*, cit., p. 266.

perduto e ormai invaso dal tempo. Questo rimpianto è però sempre mascherato da una sorta di raddoppio logico: è cioè un metarimpianto in cui ciò che si rimpiange è proprio la possibilità, ormai perduta nel mondo moderno delle merci, di un vero rimpianto e di un'autentica e immediata sofferenza: "Ah! veramente non so cosa / più triste che non più essere triste!".²⁰ In ciò e solo in ciò consisterà il senso vero del suo pur inestinguibile colloquio con l'infanzia.

Talvolta, nella sua ironia metrica e dentro all'artificio poetico in cui ha imprigionato e sospeso il tempo, finge persino di essere il bimbo della fotografia. Finge di essere la farfalla da lui stesso trafitta sul quaderno, con lo spillo scientifico dell'entomologo. Finge... ma col dolore di chi sa di mentire. Se davvero è al crepuscolo di qualcosa, Gozzano è al crepuscolo dei veri tramonti romantici e dell'ineffabile verità del bambino nella poesia romantica tedesca. Per lui l'aureo e goethiano mondo dei bimbi è il limite estremo del romanticismo, l'estremo confine e il suo ultimo ma interdetto rifugio. I segni di quel mondo, i simboli del romanticismo, non rimanderanno perciò più ad un altrove indicibile e infinito ma si costituiranno solamente come i residui e i feticci storici di una grande tradizione letteraria passata. Ossequiata ma al tempo stesso sempre leggermente irrisa.

Così Gozzano guarda al mondo del romanticismo e ai suoi ultimi bagliori al di là di quel vetro deformante che è la sua poesia, una poesia artificiale (nel senso più alto del termine) in cui non ci sono più cose infinitamente luminose ma infinite luci senza cose, vuoti simulacri su cui danza il nulla abbagliante del nostro sguardo moderno. Separato da quel vetro per lui difensivo, sempre con un sorriso ironico e lievemente malinconico, Gozzano guarda spesso al mondo dell'infanzia; guarda ma ne scorge soltanto i simulacri, le scenografie, gli arredi, i giochi, i colori accesi, le filastrocche, insomma gli scrigni vuoti d'un tesoro perduto nelle Isole Felici-che-non-ci-sono e nelle mappe sognate da un bambino illuso dalle stampe in rame del "Novelliere illustrato". La distanza che Gozzano stabilisce così nei suoi testi tra la vita e l'arte poetica è immensa: sarà quella la sua arte. Un'arte che, con ostentato scetticismo, canterà il proprio fallimento e il proprio vuoto e con essi l'apparenza pura del soggetto vaticinante e del poeta demiurgo. Quello di Gozzano non sarà dunque e mai il tradizionale canto

²⁰ Da *L'ultima infedeltà* in *Tutte le poesie*, cit., p. 139.

nostalgico del poeta che cerca di recuperare il "fanciullino", ma al contrario sarà il lamento ironico e fintamente querulo per una sostanziale assenza di canto. Non c'è alcuna traccia di nostalgia in Gozzano per il paradiso perduto dell'infanzia ma c'è piuttosto il sentimento, questo sì nostalgico, per la perdita (poetica) di quella nostalgia. Dunque non il bimbo ma il suo ritratto o la sua foto saranno l'oggetto di quel canto straniato che eternamente si replica negando se stesso.

A differenza di Pascoli, infatti, Gozzano non evoca mai simbolisticamente l'universo infantile e il suo contenuto d'indicibile; piuttosto lo cita. Con virgolette e con corsivi invisibili ma sempre ben presenti, Gozzano cita quell'universo e ne fa un materiale linguistico tra gli altri. Lo cita perché sente che non gli appartiene, sente che è parola altrui, parola abbandonata o perduta che può essere rimmemorata solo tra virgolette. Le moderne virgolette di uno storiografo sentimentale! Ma quella rimemorazione non sarà più come per Leopardi la verità della vita o dell'oggetto, ma sarà un semplice segno, un segno mediato per di più dalle moderne tecnologie che Gozzano ama: la fotografia, la serialità grafica, il cinema... Diverrà addirittura l'unico segno che, con leggera vertigine, certifica al soggetto l'esistenza anteriore delle cose se non il proprio romanzo familiare o l'intera storia universale.

Nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e nel mondo delle merci, l'intero universo reale, direttamente esprimibile, l'unicità dell'esperienza poetica e la parola sublime dannunziana sono paradisi ormai perduti, dimensioni storicamente non più riproponibili: il linguaggio della tradizione poetica ottocentesca non può offrire che rappresentazioni ingenue, non più credibili e del tutto inconciliabili con la nuova realtà tecnologica e sociale emergente. L'alternativa insita nella parola poetica è anch'essa non più che un mito, un'apparenza fittizia e decorativa dell'esistente, una maschera illusoria, un sogno vano. Allora, se è così, se l'autentico è perduto e se il "vero" non esiste, l'unica verità possibile sarà l'inautentico, il "falso", il feticcio e alla realtà si dovranno sostituire la sua riproduzione e i simulacri moderni dentro a cui essa si riproduce.

Senza dubbio – ha scritto Feuerbach – il nostro tempo preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere... Ciò che per esso è il *sacro* non è che l'*illusione*, ma ciò che

è profano è la *verità*. Anzi il sacro s'ingigantisce ai suoi occhi via via che diminuisce la verità e l'illusione aumenta, cosicché *il colmo dell'illusione* è anche per esso *il colmo del sacro*.²¹

Prendiamo la bambola di Gozzano: agli albori della sua poetica, essa, in quanto automa parlante e a differenza di quella di Moretti, è già un simbolo della modernità. È in altri termini quel simulacro "vivente" della realtà che, nel gioco moderno delle apparenze, pone un interrogativo metafisico sul rapporto della copia con l'originale e sul rapporto della verità con la menzogna. Basterà poco tempo e, cessata l'illusione poetica, quell'automata infantile dovrà cedere il passo al robot industriale.

Intuendo (insieme a Benjamin) che le moderne tecnologie seriali e riproduttive dell'arte non erano soltanto una semplice forza produttiva ma piuttosto un nuovo codice di percezione del senso, Gozzano ha assunto nei suoi testi i moderni simulacri della realtà e ha promosso a tema dominante della sua poetica quella sacralità delle apparenze preconizzata già nel 1843 da Feuerbach. Non risparmiando, però, a quei simulacri uno sguardo critico, lampeggiante e corrosivo, d'intensa ironia.

Così nelle sue poesie, oltre al tema dominante dell'arte riprodotta, sono entrati i feticci letterari, gli stereotipi sociali delle conversazioni e dei salotti, la mondanità artefatta, la cosmesi moderna (i capelli tinti e i denti finti), la simulazione romanzesca dell'amore, l'erotismo alla moda, la moda dell'erotismo, l'infedeltà bovaristica, i vestiti industriali, la moda dei bagni, lo scientismo superstizioso della medicina moderna, il consumismo turistico, il cultualismo religioso ipocrita, la pedagogia infantile, vacua e leziosa, i bambini imborghesiti e infine la mercificazione moderna dell'arte, vero e proprio punto di partenza e di arrivo della poetica gozzaniana.

Ketty, la demi-vierge americana, la "figlia della cifra e del clamore", incontrata a Ceylon da Gozzano, è appunto il simbolo moderno di un certo tipo di turismo, di un certo erotismo "legale" e anche della mercificazione dell'arte, per una volta direttamente segnalata: "È quotato in Italia il vostro nome?", chiede infatti Ketty, per proseguire

²¹ Nella *Prefazione* alla seconda edizione (1843) dell'*Essenza del cristianesimo* di Ludwig Feuerbach, tr. it a cura di F. Bazzani e D. Haibach, Ponte alle Grazie, Firenze 1994.

re dicendo "Da noi procaccia dollari l'inchiostro..."²² In questo senso nei primi del Novecento anche il bambino è diventato una merce: un prodotto ideologico, da costruire pedagogicamente inculcando in lui i valori della morale borghese, e al tempo stesso un consumatore di quella merce che è il libro per bambini a lui espressamente destinato.

Forse anche per questo il bambino di Gozzano è muto e non gioca, e se parla, parla a una cocotte e se gioca, gioca al Diluvio universale...

²² Da *Supini al rezzo ritmico del panká*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 315.

Simona Cigliana

**MASSIMO BONTEMPELLI.
MITOPOIESI E ARCHETIPI
PER LA TERZA EPOCA**

Se Platone bandì i poeti dalla perfetta Repubblica, si è appunto perché la figurò perfetta, cioè in tutto simile all'idea e com'essa immutabile; mentre sapeva che il poeta, creando nuovi miti, vi avrebbe condotto il desiderio e il genio del mutamento.

M. Bontempelli, Colloqui col Neosofista

La storia della critica su Massimo Bontempelli ha conosciuto vicende alterne, legate non solo al succedersi dei tempi e delle “scuole” quanto, soprattutto, ad una serie di cesure interne al percorso dello scrittore, cesure che sembrano inchiodarlo ad una irrimediabile anfibia: da una parte il Bontempelli classicista, seguace di Carducci, autore di *Egloghe*¹ e di *Odi*² crepuscolari, poi ripudiate; dall'altra, l'avventura dell'avanguardia, il Bontempelli “comico”, parafuturista, protagonista degli irridenti romanzi post bellici; da un'altra ancora, il “ritorno all'ordine” dello scrittore accademico, inventore di miti novecentisti.

Nel corso di questo variegato percorso, lo scrittore sempre intrattenne, però, un dialogo continuo e serrato con il mondo classico, con i suoi miti e con i valori che esso sembrava ai suoi occhi incarnare. La classicità è infatti sfondo costante dell'opera di Bontempelli, è uno dei più importanti propellenti della sua invenzione narrativa – che liberamente dialoga con forme, personaggi, temi e situazioni desunti dalla tradizione dell'antico – e nutrimento del suo pirotecnico sperimentalismo.

¹ M. Bontempelli, *Egloghe* (1901–1903), Streglio, Torino 1903.

² M. Bontempelli, *Odi siciliane*, Sandron, Milano–Palermo–Napoli 1906 e *Odi* (1905–1910), Formiggini, Modena 1910.

Le opere che Bontempelli, nella maturità, ripudierà della propria produzione “giovane”³ si rifanno ad un classicismo “vecchio”, di ispirazione ottocentesca, non ancora innervato dai fermenti moderni e vitali che andranno ad animare *La vita intensa* e *La vita operosa*, in cui i rimandi alla mitologia sono pure frequentissimi, tanto da assumere, particolarmente in quel contesto, “un valore paradigmatico: di spia e nel contempo di simbolo di un retaggio culturale inalienabile e compromettente”.⁴ In questi romanzi, il repertorio mitologico è direttamente implicato nel procedimento di “inversione” o capovolgimento comico-paradossale, a base di sillogismi e paralogismi, su cui si impernia lo sperimentalismo bontempelliano, volto ad inficiare l’insostenibilità o la falsità delle convenzioni culturali, logiche e sociali. Ciò che maggiormente spiace, ai detrattori di Bontempelli, ovvero la cifra iperletteraria dello stile, l’ingerenza della vigilanza critica in sede creativa e l’attitudine sperimentale e “fredda” che ne consegue sul piano dei contenuti e della lingua, deriva proprio da quanto il Nostro aveva sin dai suoi esordi teorizzato a chiare lettere,⁵ sostenendo l’idea classicista di un’arte che ha “abolito ogni elemento sentimentale, passionale, interpretativo di atteggiamenti umani”.⁶ Da sempre persuaso che l’arte debba recidere ogni legame servile con la quotidianità della vita, incline a ravvisare nell’ideale classico un efficace revulsivo contro l’ipertrofia romantica, il Bontempelli avanguardista valorizzerà al massimo le potenzialità antigrafitiche dell’ironia, esercizio, anch’esso, di stile, che presuppone un punto di vista “superiore”, *éloigné*: distaccato, appunto, da un’aderenza troppo minuta all’aspetto più caduco ed episodico del contingente. Di qui al “realismo magico” il passo sarà breve: non è, l’ironia, “un primo movimento di reazione contro l’interiorismo impoverito della scorsa generazione”? non è

³ Cfr. M. Bontempelli, *La donna del Nadir*, Edizioni della “Terza pagina”, Roma 1924, p. 12. Posizione poi ancora varie volte ribadita, in modo particolare, nel 1930, in una nota preparata per l’*Annuario della R. Accademia d’Italia*.

⁴ S. Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Le Monnier, Firenze 2002, p. 69.

⁵ M. Bontempelli, *Grande e piccola critica*, in “Rassegna contemporanea”, a. I, fasc. 2, febbraio 1908, spec. alle pp. 128-140.

⁶ M. Bontempelli, *L’avventura novecentesca: selva polemica, 1926-1938: dal realismo magico allo stile naturale, soglia della terza epoca*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 439.

esso “la forma artistica del pudore al cospetto dei [...] sentimenti”?⁷ “Uscendo da un periodo dispersivo, di passionalismo balordo, di impressionabilità, di sentimentalismo morbido e di enfasi artefatta, periodo eminentemente impudico”, l’ironia apparirà a Bontempelli come “una cura purificatrice”, capace di controbilanciare “i nostri più nudi abbandoni”, di “consumare [...] le minute adesioni realistiche” alla parvenza delle cose e di creare “un’atmosfera purificata e lucida [attorno] alla loro ferma e fondamentale sostanza, quella che l’arte deve affrontare e attuare”.⁸ “Avviamento a una lucidità superiore”, “legittima transizione” dalla cronaca al mito, l’esperienza dell’ironia, quella che va dai *Sette savi* alle *Avventure*, verrà ricordata dal Bontempelli “maturo” come il suo “primo tirocinio magico”: un “fumismo” che preludeva alla “metafisica”, termine che, aggiungeva con un sorriso, non era poi “trovato male”.⁹ Ancora negli ultimi anni, ripensando alla propria esperienza di narratore, lo scrittore ribadiva che “mira unica del poeta” dovrebbe essere la “soprarealtà”: “partire dall’uomo per credere nell’eroe, dalla storia per tessere la leggenda; e il tutto avvolgere in un’atmosfera euforica e sopra lucida: muovere dalla terra per arrivare a un’aura ideale che la realtà umana di ogni giorno è impotente a suggerire”.¹⁰ Un ideale evidentemente innervato di memorie classiche, e inteso a recuperare e a perpetuare il senso dell’equilibrio, del sovrano e stoico distacco dal magma esistenza: il sentimento del mistero e del sacro che pervade tutte le cose.

Quanto alle occorrenze tematiche, il richiamo alla tradizione greco-latina è evidente, in Bontempelli, sin dalle prime prove, a partire dagli stessi titoli: dagli *Amori* di ovidiana memoria, alla reminiscenza oraziana delle *Odi*, fino al *Socrate moderno* – e se la materia delle opere non corrisponde, per altezza, al modello sotteso, la ricaduta dello stridore ironico che scaturisce dal confronto, piuttosto che inficiare gli esempi cui l’autore allude, finisce sin da ora per gravare sui contenuti, legati ad un presente mediocre e crepuscolare, o produttivo e consu-

⁷ *L’avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 15 (*Fondamenti*, Dicembre 1926).

⁸ M. Bontempelli, *Colloqui col Neosofista (settembre-dicembre 1920)*, in *Il Neosofista e altri scritti (1920-1921)*, A. Mondadori, Milano 1929.

⁹ *L’avventura novecentista*, cit., p. 16.

¹⁰ M. Bontempelli, *Narrare*, in *Il Bianco e il Nero*, a cura di S. Cigliana, Guida, Napoli 1987, p. 115.

mistico, che certamente non regge al paragone con il passato aulico proposto ad esempio sullo sfondo.

Certo, mutano nel tempo stile e registro linguistico, e non è cosa da poco: lo stanco professore del primo decennio del secolo si tramuta, nel '19-'20," in un irridente "giovannotto" ultra quarantenne che disinvoltamente conversa con il proprio Daimone, prendendosi gioco di tutto e di tutti, e lascia il posto, meno di dieci anni dopo, ad un sofisticato cultore di miti, ad un sorvegliato ed elegante scrutatore di enigmi. Ma rimane, nella voce che narra, un senso di meraviglia, ora scoperto ed esibito ora trattenuto e come congelato in un'aria senza tempo. Lo stupore, per Bontempelli, è infatti "quella facoltà su cui l'arte fonda il proprio imperio";¹² nasce da un'intelligenza più profonda, immaginativa e squisitamente artistica: una intelligenza creatrice, di paradossi come di interrogativi metafisici. È, questo, un assioma dello scrittore, che spesso volte cita il *Teeteto*¹³ e che, del candore, fece più volte l'elogio,¹⁴ non ultimo in quella commemorazione di Pirandello, che si intitola, appunto, *Pirandello o del candore*¹⁵. La prospettiva del filosofo, al tempo stesso ingenua e disincantata, diventerà per Bontempelli, nei primi anni Venti, il punto di vista ideale per osservare il mondo contemporaneo, secondo un'ottica che finisce sempre per risultare comicamente inammissibile se valutata dal senso comune del lettore.

Già nelle righe iniziali de *La vita intensa* ("Afferma Aristotele che una mattinata o è tutta noiosa o è tutta molto divertente"),¹⁶ primo romanzo del "nuovo corso" bontempelliano, ci imbattiamo in citazioni e pseudo citazioni classiche che confliggono con la banalità del contesto, caratterizzandosi come punti d'appoggio per una continua *mise en abîme* del presente.

¹¹ Entrambi i romanzi erano apparsi su rivista (rispettivamente su "Ardita" e "Industrie Italiane Illustrate") l'anno precedente alla loro comparsa in volume.

¹² M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 59.

¹³ Bontempelli fu attento a prendere le distanze dal facile equivoco che, anche per lui, fosse valida la mariniana formulazione di poetica "È del poeta il fin la meraviglia".

¹⁴ Si veda, ad esempio, *L'avventura novecentista*, cit, p. 59.

¹⁵ *Pirandello o del candore. Commemorazione pronunciata il 17 gennaio 1937 nella Sala delle Prospettive alla Farnesina in Roma*, in: *Tre discorsi di Massimo Bontempelli*, Bompiani, Milano 1938; poi in *Sette discorsi*, Bompiani, Milano 1942; ora in *Opere scelte*, cit., pp. 808-28.

¹⁶ M. Bontempelli, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*; Vallecchi, Firenze 1920; ora in M. Bontempelli, *Opere scelte*, cit., p. 10.

D'altra parte, il reiterato riaffiorare, nel narratore, di memorie tratte dal mito, oltre a evidenziare lo stridente contrasto tra la grandezza del passato e la meschinità del mondo contemporaneo, fa automaticamente, del protagonista narrante, uno spaesato, un *déraciné*, un personaggio inadatto a inserirsi nella società affaristica dell'Italia postbellica: egli appare ai nostri occhi come il sopravvissuto di un'epoca ormai tramontata, cui gli obsoleti punti di riferimento culturale rendono impossibile l'integrazione.

Ne *La vita operosa*, i rimandi alla cultura classica si fanno ancora più frequenti e si inseriscono con apparente naturalezza nel flusso della narrazione, generando effetti anacronistici e stranianti, di surreale comicità (come quando il protagonista ricorre all'immaginario mitico per raffigurare le meraviglie della tecnologia).¹⁷ Spesso, poi, egli procede alla convalida di un supposto principio universale ricorrendo alla *auctoritas* del mito: ma la pochezza dei principi da convalidare fa sì che si produca un effetto parodico di doppio abbassamento. Particolarmente significativa è, soprattutto, la presenza del Daimone, che, "loico e ironico di natura",¹⁸ si colloca allato del protagonista, man mano dissuadendolo e sviandolo dai suoi più costruttivi propositi di inserimento borghese. In Bontempelli, l'immagine di questo spirito irridente e sornione, più che riferirsi ad una figurazione dell'anima immortale che sorveglia se stessa (quale il Daimone socratico potrebbe incarnare secondo le moderne interpretazioni di Paolo De Bernardi¹⁹ e di Gregory Vlastos),²⁰ sembra connotarsi piuttosto come personificazione della ironia socratica, come una specie di sentimento del contrario che inficia e sobilla i propositi filosoficamente infondati del giovane reduce, il quale tenta di adeguarsi ad una realtà che, di filosofico, ha ormai ben poco.

In realtà, l'apparizione del Daimone ha un valore provocatorio e demistificante rispetto a un sistema che non intende, non riconosce né sa che farsene dei "fondamenti filosofici" dell'esistenza. La *mise en abîme* è dunque duplice, e operante a chiasmo: se, da una parte, il

¹⁷ Ibidem, p. 265.

¹⁸ M. Bontempelli, *La vita operosa*, in M. Bontempelli, *Opere scelte*, cit., p. 151.

¹⁹ P. De Bernardi, *Socrate, il demone e il risveglio*, in "Sapienza", vol. 45, editrice Domenicana Italiana, Napoli 1992, pagg. 425-43.

²⁰ G. Vlastos, *Socrates: Ironist, and Moral Philosopher*, 1991 (trad.it.: *Socrate il filosofo dell'ironia complessa*, La Nuova Italia, Firenze 1998).

mondo odierno non regge al confronto con la grandezza del mondo classico, anche il mito finisce per rivelarsi inadatto e sfasato rispetto alla modernità; se il vivere moderno e metropolitano, occupato dagli affari e dalle macchine, risulta, al confronto con l'antico, impoetico e banale, come appiattito su se stesso, l'immaginario mitico e il suo portato di valori appaiono dall'altra, nel paragone con il presente, ridicoli e incongrui, definitivamente superati e lontani. (Al classicista Bontempelli sembra d'altronde impossibile adeguarsi alla soluzione dannunziana, che prevedeva la nobilitazione del moderno mediante il ricorso alla sublimità del classico e dei suoi simboli, abilmente sovrapposti alla cruda realtà del contemporaneo: tale proposta gli sembra impraticabile essenzialmente per la irriducibilità estetica ed ideale dei due universi in gioco, entrambi paragonabili solo a se stessi).

Tuttavia, nonostante l'amarezza del verdetto risultante dal giudizio incrociato, si percepisce da quale parte penda la bilancia sentimentale del nostro Autore: sebbene anche Bontempelli non sia tetragono al fascino delle automobili e dei nuovi ordigni che, futuristicamente, popolano la vita della sua generazione come nuove divinità (in linea, in un certo senso, con ciò che andavano allora predicando Marinetti e compagni), il suo cuore palpita di ammirazione per quel passato scomparso, popolato di eroi e di presenze numinose, sostanziato di pensiero, alitante in una atmosfera magica di incantata poesia. E che, a fondamento dell'insistito ricorso di Bontempelli agli autori della classicità e ai temi del mito vi sia, già in questo periodo, un acuto senso di nostalgia, testimonia anche un lirico racconto, inserito nella raccolta *Viaggi e scoperte*,²¹ quasi coeva alle *Vite*. Qui, il protagonista fa naufragio sull'isola di Leucotea, i cui abitanti parlano un dialetto ionico purissimo e vestono ancora il peplo, il chitone e l'himation. La comunità dell'isola è stata fondata da Ino Leucotea, la ninfa che, nel quinto libro dell'Odissea (vv. 333 e segg.) aveva aiutato Ulisse in balia dei marosi donandogli il proprio velo bianco. Come molto spesso nella sua opera, Bontempelli accredita ora del mito una sua propria versione: Leucotea, dopo aver aiutato Ulisse, avrebbe giaciuto con lui e ne avrebbe concepito un figlio, di cui gli abitanti dell'isola sarebbero i discendenti. Vissuti isolati, in una perfetta, mitica immobilità di tempo per ventotto secoli, essi risentono oggi dello scompiglio gene-

²¹ M. Bontempelli, *Viaggi e scoperte. Ultime avventure*, Vallecchi, Firenze 1922.

rato da nuove attività di commercio e produzione che stanno via via distruggendo l'atmosfera fatata e in se stessa compiuta dell'isola. Pur non rinunciando al tono scanzonato, Bontempelli non può impedirsi di imprimere alla descrizione di questi ultimi scampoli dell'antico un tono di malinconica elegia, che diviene maggiormente percepibile quando egli, calatosi nei panni del protagonista, dismette le vesti di moderno Gulliver per indossare quelle, auliche, di Ulisse, al punto di credere di poter incontrare Nausicaa.²²

L'incanto è destinato a non durare: ben presto, il protagonista riterrà "prudente" discendere "dalle altitudini occulte ove aveva dormito due giorni e conosciuto il paradiso due notti"²³ per ritornare al mondo civilizzato. È tuttavia innegabile che il narratore abbandoni qui, seppure per poco, la consueta malizia per dar voce all'intimo rimpianto di un universo perduto: un atteggiamento ben diverso da quello dei romanzi avanguardisti – che sorridendo celebrano il rito funebre del mito classico – e dalle opere del primo "realismo magico" – che salutano la nascita del mito moderno –, e che può essere paragonato forse solo agli scritti dei tardi anni Trenta, dove brucia la nostalgia per un mondo perduto di alte e filosofiche idealità.

Da *Viaggi e scoperte* (1922) a *Giro del sole* (1941), Bontempelli spinge del resto sempre più lontano le sue perlustrazioni, sino ad inforcicare *Le ali dell'ippogrifo*, mentre la tradizione classica sempre più gli si offre come uno sterminato serbatoio tematico, dal quale attingere per contemplare la terra da un'altezza siderale, dalla fredda sfera ideale del mito e della surrealtà.

Tra i numerosi temi che Bontempelli "realista magico" riprende (quello orfico del *diasparagmos*, quello di Narciso – spesso collegato al motivo dello specchio, come in *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* –,²⁴ quello della Fenice o di Ulisse – che si ripresenta capovolto in *La via di Colombo*, secondo racconto della trilogia *Giro del sole*, in cui pure si tratta del mito di Europa –),²⁵ particolarmente caro all'immaginario bontempelliano sembra essere quello della metamorfosi, che lo scrit-

²² Ibidem, p. 423.

²³ Ibidem.

²⁴ M. Bontempelli, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Bompiani, Milano 1930.

²⁵ M. Bontempelli, *Giro del sole*, Mondadori, Milano 1941.

tore declinerà in molteplici varianti, dalla trasfigurazione zoomorfa,²⁶ talvolta ricalcante l'immaginario di Apuleio (il cui *Metamorphoseon* Bontempelli tradusse nel 1928, per i tipi di Notari)²⁷ alla trasformazione teratomorfa (*La donna dei miei sogni*)²⁸ o floreale (*Una rosa di più*),²⁹ dal tòpos della statua che si anima (*Le mie statue*)³⁰ alla ierofania (*Le promesse sicure*) e al catasterismo (*L'idillio finito bene*).³¹

In tutti questi casi, la metamorfosi non ha nulla di tragico: ad operare il prodigio è la volontà umana – sebbene inconsapevole – o la Natura, che altera inspiegabilmente, per un breve istante, le sue leggi. A differenza che negli esempi classici di Aretusa, di Calliope o di Dafne, le trasformazioni dei personaggi bontempelliani non rispondono neanche ad una funzione fondativa o eziologica. Esse, che non escludono il persistere di sentimenti umani e che ingenerano nei protagonisti uno spavento o stupore del tutto privo di *pathos*, sono presentate come eventi mirabolanti e curiosi, la cui narrazione addita il presentimento di una misteriosa soprarealtà parallela, operante al di là dell'apparenza quotidiana delle cose.

Più allineata ai canoni classici – e animata da un senso commovente di sacro mistero – è la trasformazione di Madina, nel romanzo *L'acqua*, del 1945.³² Qui, complice una ambientazione priva di troppo circoscritte connotazioni di tempo e di luogo, la favola può dipanarsi limpida e precisa, diretta verso un esito genuinamente mitico-fantastico. Madina è una fanciulla bella e inaccessibile, che ha qualcosa di umano o sovrumano: una straordinaria refrattarietà alle emozioni. Quando, dopo varie peripezie, stanca e delusa, ritorna presso il ruscello dove ha trascorso le ore più serene dell'infanzia, trova finalmente tra le sue onde protezione dagli affanni e dagli uomini che la inseguono. Come, in Ovidio, per Aci e per Aretusa, anche per Madina. “accade il miracolo”, che interviene per intercessione divina a compimento di un destino. Con la sua trasformazione, Madina diviene infatti, in con-

²⁶ Nel quarto viaggio di *Viaggi e scoperte*, cit.

²⁷ Cfr. ibidem e il racconto *Il buon vento*, contenuto nella più tarda raccolta, *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Mondadori, Milano 1925.

²⁸ In *La donna dei miei sogni*, cit., pp. 7 sgg.

²⁹ In *Galleria degli schiavi*, Mondadori, Milano 1934.

³⁰ M. Bontempelli, *Donna nel sole e altri idilli*, Mondadori, Milano 1928, pp. 149 sgg.

³¹ In *Donna nel sole e altri idilli*, cit.

³² M. Bontempelli, *L'acqua*, G. Darsena, Roma 1945.

creto, ciò che è sempre stata in potenza: una creatura al puro stato di natura, bastante a se stessa, mera felicità di esistere.

Di altro tipo la metamorfosi di *Nostra Dea*, che si presenta come una perdita di sé tutta negativa e psicologica, e proprio per questo terribile e angosciante, di valore assolutamente moderno.³³ I mutamenti di personalità di Dea, originati dal cambio degli abiti, diventano, nella commedia, spunto per un discorso, molto pirandelliano, sulla identità e sulle sue sfaccettature. Al “cerebralismo” del siciliano subentra però il gusto dell’invenzione fantastica pura e, al dissidio psicologico, si sostituisce l’evento portentoso,³⁴ reso maggiormente enigmatico dal fatto che, a differenza degli esempi classici, esso appare del tutto sottratto alla logica della responsabilità personale. Gratuite e casuali, le “alternanze di carattere”³⁵ di Dea dipendono dalla *mise* che essa indossa. Ma un destino contenuto in un guardaroba non ha più il valore di una forza cosmica alla quale inchinarsi. La favola del mito, ridotta così all’assurdo, consente però il riuso critico del modello: le metamorfosi immotivate di Dea diventano allegoria dell’alienazione moderna, generata dal sostituirsi di immagini socialmente costituite alla integrità della persona (e questo, forse, anche con un’allusione polemica alla desacralizzazione del mondo moderno, che riconosce come sua divinità – “Nostra Dea”, appunto –, un idolo fatuo e inconsistente, una donna schiava della moda).

Ma non bisogna perdere di vista le date. Tra *Nostra Dea* e *L’acqua* intercorrono venti cruciali anni di esperienza e di storia: in particolare gli anni in cui Bontempelli, nell’improvvida speranza di poter condizionare in positivo, da “filosofo”, gli eventi in corso e disponendosi a incarnare il ruolo di *maître à penser*, dalle pagine della rivista “900”, invitava gli scrittori della sua e della nuova generazione ad inventare i miti della “Terza Epoca”, che avrebbero potuto agire in funzione di una “rigenerazione nazionale”, secondo quanto da più parti si andava auspicando in quel tempo.³⁶

³³ M. Bontempelli, *Nostra Dea*, Mondadori, Milano 1925; poi in *Teatro di M. Bontempelli. 1916-1935*, Edizioni di Novissima, Roma 1936-XIV.

³⁴ Cfr. S. Micali, Op. cit., p. 80 sg.

³⁵ Ricordiamo che nel 1915, nell’antologia *Teatro Futurista Sintetico* di Marinetti, Settimelli e Corra, usciva a firma Arnaldo Corradini e Bruno Corra, la pièce *Alternazioni di carattere*.

³⁶ Cfr. A. Banti, *La retorica nazionalista*, in “Storica” XV (1997), m.3-4, pp. 132-64.

Su “900” (ma anche, in parallelo, in un denso *pamphlet* troppo sbrigativamente liquidato dalla critica, i *Colloqui col Neosofista*, incunabolo e manifesto delle posizioni che lo scrittore poneva a fondamento della nuova estetica),³⁷ si svela in pieno la radice inattuale del Bontempelli militante, capace di coniugare nazionalismo e cosmopolitismo, di invitare ad “essere europei” e nello stesso tempo “perdutoamente romani”; di guardare con speranza alle “tombe della democrazia ottocentesca” e di plaudire, insieme, alle “fiere” del materialismo che “tentano il suolo” e ai “falchi” che guardano “nel sole” degli ideali gloriosi³⁸ come a due forze, che, collaborando a rivoluzionare il vecchio mondo, apriranno le porte di una Nuova Era. Alla luce dei *Colloqui col Neosofista*,³⁹ meglio si comprende il retroterra “filosofico” di certe, un poco oscure, parole d’ordine novecentiste, che invitano gli scrittori a una “Ricostruzione del Tempo e dello Spazio” e li incoraggiano ad “Inventare [...] i miti freschi” della Terza Epoca. Secondo il Neosofista-Bontempelli, infatti, un artista non può procedere altrimenti: egli deve favorire il progresso del mondo, muoverlo all’azione attraverso la “retorica” dei miti, che sono alimento della pubblica opinione, cibo intellettuale per le masse e strumento per la loro educazione: “vere e proprie personificazioni icastiche”, sostiene il Neosofista,⁴⁰ favole moderne che preparano il cammino dell’incivilimento. Per Bontempelli, la storia delle civiltà procede vichianamente, secondo un’evoluzione che conduce, da una età primordiale riccamente mitopoietica verso una lenta ma inevitabile decadenza la quale, giunta a un punto estremo, dà origine ad un nuovo inizio, in cui si assiste ad un rinnovarsi delle forze creative e al sorgere dei nuovi miti che accompagneranno lo svolgimento del nuovo ciclo. La Terza Epoca, quella attuale, dovrà recidere, anche contro voglia, i suoi rapporti con le epoche passate: tenersi lontana tanto dall’estetismo del periodo classico, quanto dallo psicologismo di quello romantico. Infatti

³⁷ M. Bontempelli, *Colloqui col Neosofista (settembre-dicembre 1920)*, in *Il Neosofista e altri scritti (1920-1921)*, A. Mondadori, Milano 1929.

³⁸ *Giustificazioni (Settembre 1926)* in *L’Avventura novecentista*, cit., p. 9.

³⁹ Cfr. anche S. Cigliana: *Bontempelli, un intellectuel sous le régime fasciste*, in *L’Italie magique de Massimo Bontempelli*, n. monografico di “Transalpina” a c. di J. Spaccini e V. Agostini-Ouafi, Presse Universitaire de Caen, Caen 2008, pp. 19-35.

⁴⁰ Op. cit., p. 111.

al principio di ognuna delle grandi epoche, avviene la formazione di un certo numero di miti fondamentali, che nutriranno di sé tutta l'epoca e diventeranno caratteristici di essa: questi miti sono di essa epoca la più genuina rappresentazione. [...] noi siamo nella invidiabilissima situazione di primordiali di un'epoca. Per questo, la sola tendenza – badate che dico tendenza, non programma – tendenza legittima che noi riconosciamo, è quella che tende a parlare per miti. L'arte ha oggi il compito di scoprire e creare i nuovi miti, le nuove favole, che nutriranno la giovinezza della Terza Epoca.⁴¹

Bontempelli è convinto che sia possibile, per un vero scrittore, produrre nuovi miti con un atto individuale e volontaristico, e raccomanda ai colleghi di “inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi, come li inventò la Grecia preomerica, come li inventò il vecchio Medioevo romantico”.⁴² L'arte della Terza Epoca – epoca, dirà altrove, “di masse” – dovrà dunque creare “miti popolari”: essere basata su personaggi, ambienti e storie immediatamente comprensibili.

Coerentemente a queste premesse, negli anni di “900”, lo scrittore comincerà a lavorare sistematicamente sul mito, seguendo, in generale, due linee di ricerca: la prima che, secondo una direttrice di “abbassamento” del mito aulico, mira ad integrare elementi e reminiscenze mitiche nella quotidianità; un'altra che, secondo una direttrice di “nobilitazione” del quotidiano, intende innalzare l'ovvio, il banale, il comune in un'atmosfera di numinosa meraviglia. La raccolta *Stato di grazia*, nel 1931, esemplifica molto bene questi due atteggiamenti.⁴³ In *Stellato*, ad esempio, l'autore espone affabilmente le storie che la mitologia tramanda a proposito di uomini trasfigurati in stelle, tramutando i portenti del catasterismo in una galleria di favole per i semplici. Dall'altro, egli si sforza di proiettare in una dimensione meravigliosa, archetipica, i fenomeni della vita comune: il sonno che conduce l'uomo in una dimensione rispondente a leggi completamente diverse da quelle del mondo diurno (*Modi di svegliarsi e altre cose intorno a dormire*); il linguaggio, che è stato donato all'uomo da un dio (*Informazioni sulle parole*); l'amore, che è frutto di “una volontà

⁴¹ M. Bontempelli, *Riassunto*, in “Valori primordiali: orientamenti sulla creazione contemporanea”, 1 (feb. 1938), Augustea, Roma-Milano 1938; ora in *L'avventura novecentista*, cit., p. 349-50.

⁴² *Ibidem*, p. 23.

⁴³ M. Bontempelli, *Stato di grazia: interpretazioni (1925-1929)*, A. Stock, Roma 1931; ma citiamo dalla seconda edizione accresciuta: Sansoni, Firenze 1942.

superiore, la quale ha posto lo sguardo su due creature e stabilisce che si amino, e allora insieme le avviluppa come si avviluppano due farfalle in un solo movimento di rete”.⁴⁴ In modo analogo, in *Mia vita, morte e miracoli*,⁴⁵ la scoperta dell’eco suscita nel ragazzo una sorta di religiosa commozione, “la prima nozione spontanea della invisibilità, della intangibilità, della incollocabilità di Dio”.⁴⁶

Così, il Novecentismo, che avrebbe dovuto creare i “nuovi miti” del moderno, finisce per delinearci come un programma di militanza in certo qual modo classico-idealista, mirante, in funzione pedagogica, a sollecitare il senso della meraviglia e del mistero riguardo al tempo, al destino, alla morte, al sogno, alla forza prefiguratrice e perfino ideoplastica del desiderio, alla fatalità dei sentimenti. Nella sua prospettiva “magica”, il Bontempelli novecentista continua insomma a muoversi nel solco dell’umanesimo, entro una visione antropocentrica il cui fine è quello di promuovere sull’orizzonte metanarrativo la coscienza del relativo e l’ansia di un assoluto laico e metafisico: dimensioni “superne” sulle quali si appunterà con sempre maggiore forza l’attenzione dello scrittore, man mano che l’incalzare nefasto degli eventi muterà la sua prospettiva – e che il fascismo “trovato necessario e accolto con entusiasmo” comincerà ad apparirgli “come la bandiera e la banda della ultrareazione militarista, capitalista, borghese”.⁴⁷ Di qui a poco, il mito novecentista, cui sarebbe dovuto spettare il compito di creare i “fondamenti” per l’azione degli uomini nuovi,⁴⁸ finirà – come con la vicenda di Madina – per additare loro un ipotetico rifugio al di là della Storia, configurandosi come un racconto che delinea l’orizzonte fisso ed eterno dell’agire e si proietta su un lontano e incorrotto sfondo, da cui promanano antiche e misteriose verità.

Viaggio di Europa, compreso in *Giro del sole*, raggiungimento forse più alto e suggestivo di tutta la mitopoiesi bontempelliana, finisce dunque di fatto col rappresentare, al tempo stesso, anche il sostanziale fallimento del programma di “900”, manifestando da parte dello

⁴⁴ Ibidem, p. 11.

⁴⁵ M. Bontempelli, *Mia vita, morte e miracoli*, A. Stock, Roma 1931; ma citiamo dall’edizione *Miracoli (1923-1929)*, A. Mondadori, Milano 1938-XVI.

⁴⁶ M. Bontempelli, *Mia vita, morte e miracoli*, cit., p. 310.

⁴⁷ M. Bontempelli, *Dignità dell’uomo*, Bompiani, Milano 1946.

⁴⁸ Così nel Preambolo del II fascicolo di “900”, intitolato, appunto, *Fondamenti*, ora in *L’avventura novecentista*, cit., pp. 13-16.

scrittore la rinuncia a formulare “nuovi miti” e la tendenza a cercare rifugio in quelli antichi, seppure riletti con spirito modernista. Come spiega Cérilo in *Le ali dell'Ippogrifo*, se la Storia è una monotonia ininterrotta di catastrofi e delitti, allora occorre trarre insegnamento da una dimensione che alla Storia sia sottratta e che si proietti al di fuori della contingenza. E di fatti il ricorso o il rimando al mito assume per Bontempelli, già verso la fine degli anni Trenta, sempre di più, il valore di un rifugio nel mondo degli archetipi, in un tempo fuori dalle sciagure e dai delitti secolari.

Ma i racconti di *Giro del sole*, d'altronde, insieme ai discorsi su D'Annunzio e su Leopardi,⁴⁹ a quello su *Galileo poeta*,⁵⁰ (e alla tragedia *Venezia salva*)⁵¹ sviluppano ed elaborano pure, in diversi modi, i temi della sottomissione a poteri arbitrari, dell'insurrezione politica, delle trappole che la storia tende agli uomini. La mitopoiesi bontempelliana, naturalmente in conflitto con l'ortodossia del regime tutta intesa a richiamare il popolo all'azione e all'eroismo guerresco, abbandonato il tentativo di rendere mitica l'ora presente innervandola di risonanze surreali e prodigiose e accentuando la sensazione di fuoriuscita dal tempo dei suoi personaggi, li mostrerà allora, come nel già citato *Viaggio di Europa* nel già citato *Viaggio di Europa* e nel romanzo *Gente nel tempo*,⁵² dolorosamente costretti a rispondere a necessità crudeli, di ordine cogente e imperscrutabile.

⁴⁹ M. Bontempelli, *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio. Tre discorsi di M. Bontempelli*, Bompiani, Milano 1938.

⁵⁰ Discorso tenuto il 13 giugno del 1942 nell'Ateneo di Pisa, per il terzo centenario della morte di Galileo.

⁵¹ Originariamente intitolata *Venezia Salvata* fu scritta da Bontempelli nel 1946, pubblicata nel 1947 (Neri Pozza, Venezia) e messa in scena nel '49.

⁵² M. Bontempelli, *Gente nel tempo*, Mondadori, Milano 1937.

Anna Storti

L'IMPEGNO PER TRIESTE DI GIANI STUPARICH

Uno dei temi più cari a Giani Stuparich, in tutto il corso della sua vita, dai primi scritti sulla “Voce” fino alla morte, fu certamente la riflessione su Trieste, sulla sua tormentata storia e sul suo destino, reso complicato dal concorso di vari elementi – etnici, economici e di politica internazionale – difficilmente conciliabili tra loro. L'impegno profuso dallo scrittore per dipanare tali questioni fu costante e molto alto è dunque il numero di scritti dedicati a questo argomento.

Il primo titolo che viene in mente a tale proposito è, naturalmente, *Trieste nei miei ricordi*, l'originale opera nella quale lo scrittore seppe utilizzare al meglio le strutture del genere memorialistico per parlare di Trieste e della sua storia seguendo il filo conduttore dei propri ricordi, che sono racchiusi in una originale struttura narrativa, dove il resoconto dei fatti storici si accompagna con l'espressione delle reazioni emotive da essi provocate e l'esposizione delle memorie è intrecciata con pagine di natura saggistica (filosofica, politica, sociologica) e talvolta di oratoria appassionata. Ma se scorriamo la bibliografia,¹ è facile constatare che gli scritti su Trieste di Stuparich sono ben più numerosi² e che proprio su questo tema egli esercitò preferibilmente la sua scrittura saggistica dal carattere molto originale, capace di coniugare inscindibilmente argomentazioni e narrazione.

A Trieste lo scrittore dedicò articoli, più o meno lunghi, che vennero pubblicati in quotidiani e riviste di varia natura e orientamento, nazionali e triestini. Lunga è la lista dei periodici nazionali, che si avvalsero della collaborazione dello scrittore: “La Rivista di Milano” (fin dal 1919), i quotidiani “La Stampa” e “Il Tempo” cui collaborò con

¹ André Thoraval, *Bibliografia degli scritti di Giani Stuparich*, Alcione Edizioni, Trieste 1995.

² Un volume che li raccogliesse tutti avrebbe certamente l'ampiezza di molte centinaia di pagine.

regolarità per quasi trent'anni, "L'Italia libera" di Roma (nel 1945), "Il Ponte", "L'Illustrazione italiana", "L'Approdo letterario", i settimanali illustrati "Tutti" e "Epoca". La sua firma comparve inoltre sui periodici triestini "La Voce libera", "L'Emancipazione", "Giornale di Trieste", "Trieste", "Il Lavoratore", mentre solo pochissimi scritti furono pubblicati sul principale quotidiano della città, "Il Piccolo".

Nel secondo dopoguerra, inoltre, lo scrittore si impegnò a far conoscere i problemi politici ed economici di Trieste anche attraverso il mezzo radiofonico, ogni volta che gli si offrì l'occasione, non solo e non tanto nelle trasmissioni della RAI di Trieste, poi raccolte in parte nel volume *Piccolo cabotaggio*,³ quanto negli interventi trasmessi dalla prima rete nazionale della radio, che lo scrittore tenne con cadenza irregolare tra il 1950 e il 1960, nell'intervallo del concerto sinfonico del venerdì sera, intitolati *Lettere da Trieste*.⁴ Interventi brevi, che, data la sede di trasmissione, potevano godere però di una risonanza superiore a quella della carta stampata.

Naturalmente gli interventi "triestini" di Stuparich sulla stampa periodica variano per ampiezza e profondità a seconda del tipo di pubblicazione che li ospita e possiamo trovare scritti di meditata riflessione storico-politica alternati con altri più leggeri, che illustrano le bellezze della città e del territorio e si chiudono con l'invito a compiere una visita. Anche il momento in cui furono composti ovviamente ha la sua rilevanza e ne influenza forma e contenuti. Negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta lo scrittore era costretto a evitare questioni più direttamente politiche o economiche che avrebbero potuto metterlo in difficoltà col regime, ma, nei suoi scritti per i giornali, apparentemente disimpegnati, non rinunciò a combattere una sua personale "resistenza" in forma indiretta, in molti articoli di natura filosofico-morale⁵ nei quali valorizzava ideali che di per sé costituivano una oggettiva opposizione ai miti violenti del fascismo: la solidarietà e la

³ Giani Stuparich, *Piccolo cabotaggio*, ERI, Torino 1955.

⁴ Si tratta di quaranta scritti rinvenuti tra le carte dello scrittore, presso l'"Archivio degli scrittori e della cultura regionale" dell'Università degli Studi di Trieste, che sono stati editi e analizzati da Marcella De Gregoriis, *Lettere da Trieste (1950-1960). Una collaborazione radiofonica di Giani Stuparich*, in "Archeografo triestino", serie IV, vol. LXXI, Società di Minerva, Trieste 2011, pp. 247-339.

⁵ Fu egli stesso a definire "prose morali" gli articoli alla "Stampa" di questi anni (Giani Stuparich, *Garofani alpestri e altri scritti dispersi*, a cura di Sandra Arosio, Istituto giuliano di storia cultura e documentazione, Trieste 2001, p. 82).

condivisione di affetti e sofferenze con gli altri uomini;⁶ la capacità di coltivare la “volontaria disciplina” della ragione che aiuta a difendersi dalla barbarie dei tempi;⁷ l'amore per la vita in tutti i suoi aspetti, che è baluardo contro ogni forma di violenza e di ideologia bellicista.⁸ I suoi lettori più sensibili seppero cogliere anche in quei discorsi la sua ferma opposizione al regime. Ma quando, nel dopoguerra, fu di nuovo possibile parlare apertamente di politica, Stuparich comprese che la mutata situazione del paese richiedeva all'intellettuale compiti nuovi e nuove forme di intervento e sentì il dovere di corrispondervi. Se altrove nella penisola il dibattito politico si concentrava sui problemi economici e sociali connessi alla ricostruzione del paese, a Trieste la questione principale, di vitale importanza per i suoi abitanti, riguardava la politica internazionale: la definizione del confine orientale, il destino delle popolazioni della Venezia Giulia e dell'Istria, tutti quei problemi che il Trattato di Parigi aveva lasciato insoluti. Su questi temi, che gli stavano maggiormente a cuore, Stuparich sentì il dovere di far sentire la sua voce, ferma e ragionevole, e, lungi dall'appartarsi, volle portare nella discussione il contributo della sua esperienza e delle sue conoscenze.

È in questi anni, dunque, che si intensificano gli interventi di Stuparich sulla cosiddetta “questione di Trieste”, particolarmente in alcuni momenti “caldi” del periodo postbellico: nel 1945, subito dopo la fine dell'occupazione jugoslava e il passaggio della città al Governo Militare Alleato; tra il 1946 e il 1947, quando il Trattato di Parigi sancì la divisione del territorio amministrato dagli alleati in una zona A e una zona B e costituì il TLT (Territorio Libero di Trieste); nel 1954, nei mesi precedenti e successivi al *Memorandum* di Londra (ottobre 1954), con il quale Italia e Jugoslavia si accordavano sul passaggio della zona A all'Italia e sul riconoscimento dell'amministrazione jugoslava sulla zona B.

Particolarmente impegnativi e appassionati sono alcuni scritti di quest'ultimo periodo, nei quali lo scrittore esprimeva la sua ansia nei confronti della imminente soluzione della questione triestina, che temeva potesse essere incongrua perché adottata prescindendo da una

⁶ Giani Stuparich, *Sentire*, ivi, p. 22-25.

⁷ Id., *Ragionare*, ivi, p. 29.

⁸ Id., *Amare*, ivi, p. 30-33.

reale conoscenza della storia e della situazione attuale della città e del suo territorio. Si comprende bene che Stuparich, nel momento in cui il Governo italiano si accingeva a chiudere la questione, sentiva che il suo compito era quello di svolgere una funzione di diffusione delle conoscenze sulla realtà politica, sociale, nazionale triestina, che sentiva ignorata o mal compresa dal resto del paese, e di ristabilire quindi la verità dei fatti, sgombrando il campo da false interpretazioni talvolta date anche in buona fede.

In questi suoi scritti sembra recuperare lo spirito degli anni vociani e, in particolare, l'idea che la cultura deve, con gli strumenti che le sono propri, collaborare alla soluzione dei problemi nazionali. Dalla sostanziale adesione al programma della rivista di Prezzolini erano nati gli impegnativi articoli sulla Boemia ceca⁹, nei quali il giovane Giani, partendo dallo studio del risorgimento nazionale ceco, aveva ritenuto di poter offrire anche all'Italia motivi di riflessione su una delle questioni più importanti che essa avrebbe dovuto affrontare, il destino degli italiani che abitavano le terre irredente ed erano allora (come i cechi) una piccola minoranza nazionale nell'impero austro-ungarico. Ora, benché in circostanze mutate, il futuro di Trieste era nuovamente il tema spinoso con il quale la politica estera italiana doveva scontrarsi e Stuparich sentiva di nuovo l'impellente responsabilità della testimonianza e giudicava suo dovere contribuire, con il bagaglio delle sue conoscenze, alla trattazione di tali delicate questioni.

Uno di questi articoli fu inviato nella primavera del 1954 al "Ponte", la rivista diretta da Piero Calamandrei, che Stuparich scelse indubbiamente come sua tribuna con l'intento di rivolgersi, attraverso le sue pagine, alla parte migliore del paese – quell'Italia colta, della sinistra libera, che leggeva la rivista –, per esprimere le sue preoccupazione sul futuro della sua città: ora che nell'aria aleggiava il timore che il governo italiano non avesse la forza e la capacità di condurre la trattativa con gli alleati sul destino del confine orientale, egli interveniva per impostare la discussione su basi veritiere, illuminando *La realtà di Trie-*

⁹ ID., *Gli Czechi*, in "La Voce", 16, V, 17 aprile 1913, p. 1055-1057; ID., *La Boemia czecca*, in "La Voce", 26, V, 26 giugno 1913, p. 1106-1107; *La Boemia czecca*. II, in "La Voce", 27, V, 3 luglio 1913, p. 1112-1113. Gli articoli sarebbero confluiti nel volume *La nazione Czecca*, Battiato, Catania 1915.

ste.¹⁰ L'autore accompagnava l'articolo con una lettera a Calamandrei, datata 7 marzo '54, che rivelava la trepidazione con la quale egli stava seguendo la trattativa. Insistendo col direttore affinché il suo articolo venisse pubblicato al più presto, Stuparich scriveva: "L'argomento è scottante. Mi pare che oggi stiamo *cedendo* sulla questione triestina e sento purtroppo con dolore che anche amici che stimiamo (Parri, Bauer ecc.) aiutino la cosa."¹¹ L'articolo nasceva proprio dalla delusione suscitata in lui dalla lettura delle parole di Riccardo Bauer – uno dei fondatori del movimento "Giustizia e Libertà", per il quale Stuparich aveva grande stima –, che, sulle pagine della stessa rivista, aveva fatto affermazioni inaccettabili per chi conoscesse anche superficialmente la storia di Trieste ("Trieste non è città italiana o jugoslava; è il punto di incontro di popoli diversi per ciascuno dei quali la invocata supremazia nazionale è pura pretesa", "il carattere nazionale ha nella città contesa tra italiani e slavi un valore accidentale o, se si vuole, morale") e aveva sostenuto la tesi, già a suo tempo caldeggiata da Togliatti, che l'unica soluzione accettabile per Trieste era "quella della formale internazionalizzazione della città, cioè della conservazione dello status quo, tolta l'occupazione militare".¹² La soluzione, che avrebbe avuto la conseguenza di sottrarre la città alla sovranità italiana, appariva a Stuparich inaccettabile: se la proposta, avanzata in buona fede, era dettata da una "razionale comprensione degli avvenimenti politici", in realtà si basava su una "irrazionale incomprendimento dei fatti storici". Per ristabilire la verità, lo scrittore riteneva dunque indispensabile ripercorrere la storia di Trieste della prima metà del secolo, rifacendosi anche alla propria esperienza personale per ribadire l'italianità di Trieste e testimoniare la forza della passione nazionale che nessun "realismo politico" poteva piegare o esorcizzare.

In quei tempi [...] Trieste era sotto l'Austria. Essere, allora, a Trieste Italiani e non irredentisti, come eravamo noi, voleva dire mettersi in una posizione

¹⁰ Giani Stuparich, *La realtà di Trieste*, in "Il Ponte", a. X, n. 4, aprile 1954, pp. 549-556. Lo scritto è stato riedito recentemente, con qualche taglio, in *La cultura civile della Venezia Giulia: un'antologia. 1905-2005. Voci di intellettuali giuliani al Paese*, a cura di Stelio Spadaro, Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 2008, pp. 39-49.

¹¹ La minuta della lettera, inedita, è depositata nel Fondo Stuparich dell'"Archivio degli scrittori e della cultura regionale" dell'Università degli Studi di Trieste (scatola 18, fascicolo B5).

¹² Riccardo Bauer, *Trieste*, in "Il Ponte", a. IX, n. 11, novembre 1953, pp. 1484-1488.

difficile, correndo il rischio di passare per austrofilo e slavofilo. Ma a noi non importava questo o quell'atteggiamento, bensì la calda verità che è nei fatti e nelle situazioni. Noi ragionavamo allora così: Se l'Austria – com'era infatti possibile e come ve la spingevano certe illuminate correnti del socialismo – s'avviava progressivamente verso una confederazione di popoli, futura base per una più larga confederazione europea, Trieste, restando nello stato danubiano, poteva benissimo conciliare il suo avvenire economico con la sua funzione storico-nazionale, senza perdere nulla della sua italianità. Gli irredentisti *consequenti* dovevano volere la guerra; ecco perché non eravamo irredentisti: noi, né volevamo la guerra per se stessa, né desideravamo che l'Italia rischiasse di propria iniziativa una guerra per Trieste.

Ma quando l'Austria scelse la via opposta, legandosi al carro del pangermanesimo e provocando la guerra, quando l'avvenire d'Europa prese storicamente un corso ben diverso da quello che speravamo noi, allora ci fu chiaro il pericolo che correva Trieste. Non si trattava più di conciliare benessere economico e italianità, ma di salvare la propria esistenza, difendersi dal pangermanesimo. Era una questione di vita o di morte. E allora fummo convinti che la guerra a fianco della Russia, della Francia, dell'Inghilterra era una necessità storica per l'Italia e che dalla guerra sarebbe dipeso il destino di Trieste. Il fatto che la guerra la volevano anche gli irredentisti e i nazionalisti, nostri avversari, non ci fece esitare un momento: noi l'accettavamo per conto nostro, con la nostra mentalità, in tutte le sue conseguenze, e, come prima, quella d'arruolarci volontari.

Nella guerra del '14-'18, Trieste corse veramente il pericolo di finire come città italiana, di perdere la sua secolare funzione storica. Se vincevano gli Imperi centrali, si sa quale sarebbe stato il suo destino. (Trenta anni dopo, durante l'occupazione nazista dal settembre del 1943 all'aprile del 1945, si ebbe una prova concreta di ciò che i tedeschi intendevano fare della Regione Giulia). Vinse l'Intesa e Trieste, con la sua regione, ebbe assicurata la sua fondamentale esigenza: di far parte dello Stato-Nazione a cui nazionalmente essa apparteneva fin dalle origini. (Realtà storica questa, che può esser messa in dubbio soltanto da chi persegue gli scopi d'una tendenziosa propaganda o ha una mentalità antistorica, incapace d'intendere la fisionomia d'una civiltà).¹³

Con queste parole chiare e appassionate Stuparich intendeva sottolineare la forza del sentimento di identità nazionale, che stava alla base delle scelte compiute da lui e dall'amico Scipio Slataper, che, pur avendo in precedenza osteggiato ogni forma di irredentismo, avevano accettato "la necessità storica" del conflitto mondiale come estrema difesa dell'italianità di Trieste, che sarebbe risultata inevitabilmente compromessa in seguito a una vittoria del "pangermanesimo".

¹³ Giani Stuparich, *La realtà di Trieste*, cit., p. 551.

In questo articolo, così come in quello pubblicato nel mese successivo sulla rivista illustrata “Tutti”¹⁴ – e rivolto quindi a un pubblico più largo e meno colto di quello che leggeva “Il Ponte” –, per spiegare l’attaccamento di Trieste alla sua identità italiana, lo scrittore ripercorreva la storia della città, soffermandosi sui momenti più critici della sua vita, quando più forte si era presentato il rischio che essa perdesse la sua fisionomia nazionale. La prima volta era accaduto alla metà del ’700, quando il piccolo borgo si era trasformato in una città moderna e il rapido sviluppo economico vi aveva fatto confluire migliaia di “nuovi venuti, misti d’origine e di costumi”, cui gli antichi abitanti avevano però saputo imporre “lingua, civiltà, carattere etnico”.¹⁵ Nuovi rischi di snazionalizzazione si erano presentati nel 1866 – quando l’Italia aveva esteso i suoi confini a Nord-Est lasciando però all’Austria la regione Giulia – e con la prima guerra mondiale, che, se si fosse conclusa con la vittoria degli Imperi centrali, avrebbe portato alla trasformazione di Trieste in una città tedesca. L’esito era stato fortunatamente diverso e l’annessione all’Italia, benché qualcuno avesse profetizzato che avrebbe causato la decadenza della città, in realtà portò il benessere economico, grazie al benefico influsso che “il fattore psicologico” può esercitare anche nella vita economica: “Trieste, dopo una lotta dura e snervante nella difesa della propria italianità (specie negli anni precedenti la guerra, quando il governo di Vienna puntava sul piano di slavizzazione del Litorale Adriatico), risollevata nello spirito, sentendosi finalmente al riparo dentro i confini della Patria, poté dedicare tutte le energie alla ricostruzione e guardare fiduciosa al suo avvenire.”¹⁶ Anche nel secondo conflitto mondiale Trieste tremò al pensiero delle conseguenze che sarebbero derivate sia da una vittoria della Germania sia da quella della Jugoslavia ed “ebbe la sventura di provare sulla sua carne l’una e l’altra morsa”. Ma in ognuna di queste circostanze critiche – come gli preme ricordare – Trieste aveva confermato e ribadito la sua scelta nazionale e ora la sua “prima necessità, avvertita non solo da una minoranza intellettuale, ma dalla stragrande maggioranza dei suoi cittadini, è di essere messa al riparo dentro i confini dello Stato a cui appartiene, di tornare all’Italia. Non per un’infatuazione senti-

¹⁴ Giani Stuparich, *Trieste*, in “Tutti”, maggio 1954.

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Ivi.

mentale [...], ma perché l'Italia è la loro famiglia, la comunità che ha formato la loro anima".¹⁷

A differenza dei nazionalisti, nelle parole di Stuparich è sempre presente il rispetto per gli altri popoli, anche per gli slavi, che adesso contendono agli italiani il possesso della città ("Noi non siamo ciecamente nemici degli slavi, anzi, riconosciamo lo slancio che li anima, la disciplina che li unisce, la furbizia che mescolano alla tenacia nel perseguire quel che si propongono, il senso orgoglioso che hanno della propria nazione"¹⁸), ma, nello stesso tempo, egli si preoccupa di mettere in guardia l'Italia, che non sembra molto consapevole, dal rischio che deriva da quello che egli chiama "l'imperialismo jugoslavo", un rischio imminente non solo su Trieste, ma sull'Italia intera se non saprà condurre con fermezza la trattativa sul confine orientale. L'internazionalizzazione, di cui parlava Bauer, avrebbe fatto scendere la città "a porto d'avventurieri", le avrebbe fatto perdere "ogni fisionomia, ogni coscienza morale", trasformandola in "ibrido mercato e incrocio di trafficanti".¹⁹ Non ora, ma solo in una "Europa futura, cosciente e libera del proprio destino", Trieste avrebbe potuto "riprendere la sua funzione secolare di mediatrice di civiltà tra l'Oriente e l'Occidente, tra il Nord e il Mediterraneo" e avrebbe potuto rappresentare "la porta orientale d'Italia aperta a tutti", dalla quale sarebbero passati "solo i bene intenzionati e gli uomini civili di qualsiasi nazione, ma non gli usurpatori."²⁰

Questi toni appassionati caratterizzavano gli interventi di Stuparich nella primavera del 1954, quando lo scrittore riteneva che il suo compito di intellettuale e di triestino fosse quello di mettere in guardia i negoziatori, e l'intero paese, dall'accettare – per stanchezza, per rassegnazione o per insipienza – soluzioni sbagliate, dettate dal desiderio di chiudere finalmente la questione, ed era ancora fiducioso che la forza delle sue argomentazioni potesse aiutare a trovare per Trieste una soluzione che permettesse alla città – che da nove anni viveva "avulsa dal suo corpo organico, avulsa non solo dallo Stato italiano cui appartiene, ma dalla sua stessa regione che è l'Istria"²¹ – di uscire dalla

¹⁷ Giani Stuparich, *La realtà di Trieste*, cit., p. 554.

¹⁸ Ivi, p. 553.

¹⁹ Ivi, p. 554.

²⁰ Ivi, p. 555.

²¹ Giani Stuparich, *Trieste*, cit.

situazione drammatica in cui si trovava, ridotta allo stremo sul piano economico e abbattuta sul piano morale.

Ma solo qualche mese dopo, nell'ottobre, dopo la firma del *Memorandum* di Londra, il tono delle sue parole è profondamente diverso. Da una tribuna cittadina, la rivista "Trieste", a coloro che gli avevano chiesto un parere sul trattato appena sottoscritto Stuparich risponde in tono sconfortato, in uno scritto che definisce il suo "testamento politico":

Se devo esprimere liberamente il mio pensiero, io considero il memorandum d'intesa fra Italia e Jugoslavia un grandissimo successo per la Jugoslavia e un grave insuccesso per noi. Gabellarlo per un nostro successo è ridicolo e pericoloso, affermare che è il massimo di quanto si poteva ottenere è una furberia superficiale, consolarci col pensare che ci mette su un piano di parità con i nostri vicini è come dare una interpretazione controsenso alla favola del lupo e dell'agnello.²²

Ma ancora una volta non rinuncia a indicare dei compiti agli amministratori "responsabili" e alle giovani generazioni, affinché sappiano mantenere la pace e creare le condizioni per una vera e "cordiale amicizia fra il *popolo* italiano e il *popolo* jugoslavo".

Non voglio entrare nel merito delle posizioni politiche espresse da Stuparich nel contesto del dibattito sulle trattative internazionali che segnarono il destino di Trieste e dell'Istria. Il mio intento era quello di mettere in luce l'idea di cultura, alla quale lo scrittore si mantenne tenacemente fedele in tutto il corso della sua esistenza, dai primi scritti sulla "Voce" fino al suo testamento politico: una attività rivolta alla conoscenza della verità, alla demistificazione di slogan e parole d'ordine retoriche e vuote, allo smascheramento di trabocchetti e seconde intenzioni. Questo compito egli lo sentì come un imperativo morale irrinunciabile, mantenendosi fedele ad alcuni principi ben fermi: la concezione dell'identità nazionale come una componente fondamentale dell'"anima" di un popolo e della vita di ogni individuo; la convinzione che i popoli, indipendentemente dalle scelte compiute dai loro governanti, vogliono la pace e che questo sia un valore da preservare; l'altrettanto profonda convinzione che "la democrazia è vitale, ma solo se fondata sul presupposto della aperta verità: verità dall'alto e verità dal basso" e compito degli intellettuali è quello di farsene testimoni.

²² Giani Stuparich, *Lettera aperta*, in "Trieste", a I, n. 4, novembre-dicembre 1954, p. 5.

Alessandra Sorrentino

L'ISOLA DI ARTURO

Tra le ricorrenze dell'anno 2012 figura il centenario della nascita di Elsa Morante, mi pare quindi una buona occasione per rendere omaggio ad uno dei romanzieri (detestava che si usasse il femminile quando si parlava del suo lavoro, per riguardo nei suoi confronti la riporteremo qui sempre al maschile) più talentuosi del novecento italiano. Nel panorama letterario del secondo dopo guerra tiranneggiato dalla scuola neo realista, il romanzo *L'Isola di Arturo* di Elsa Morante, insignito del Premio Strega nel 1957, è definibile un caso letterario. Lo scrittore romano difatti si discosta dalla tendenza più in voga per regalarci un romanzo, il secondo dei quattro che scriverà, che ci conduce in un mondo fantastico il mondo di Arturo Gerace un ragazzino che racconterà un periodo della sua vita, l'adolescenza, trascorso sull'isola di Procida, nel golfo di Napoli.

La lontananza dal mondo neo realista, le alienerà per lungo tempo i favori della critica. Alfonso Berardinelli¹ riassume bene coloro che furono la causa del misconoscimento del valore delle sue opere: i critici italiani che prediligevano la letteratura sperimentale, quelli marxisti che invece giudicavano la letteratura come mezzo politico e in ultimo "gli scienziati della letteratura" coloro che ritennero che la facile fruibilità e la diffusione dei suoi libri fosse un difetto piuttosto che un pregio. Nel periodo dell'uscita del romanzo fu Pier Paolo Pasolini una delle poche voci isolate che ammise fin da subito il valore del libro e a cui si devono ancora oggi una serie di giudizi tra i più illuminanti sul lavoro del romanziere romano. Proprio nello stesso anno dell'uscita del libro Pasolini recensisce il romanzo in questo modo: *La presenza dell'Isola è lì a dimostrare che una seconda fase del realismo del dopo guerra si sta iniziando, evidentemente, al di qua dello*

¹ Alfonso Berardinelli, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo archetipo*, in "Narrativa", n.17, Febbraio 2000, p. 15-26.

*stato di emergenza in cui è nato.*² Pasolini inoltre metterà in evidenza il continuo colloquio tra l'*Isola* e i romanzi naturalisti e veristi, riconoscendo alla Morante la *riassunzione di forme che solo apparentemente erano superate, ma che in realtà, dentro il neorealismo stesso si erano tramandate, quale tradizione recente [...]: e il formarsi di nuovi tipi di "evasività", ineluttabili in ogni situazione letteraria normale. L'opera della Morante indica i modi non la necessità della poesia.*³ Aggiungerei che nel romanzo la presenza di diversi registri consente di far emergere aspetti della realtà, che non sarebbero potuti facilmente rientrare nelle maglie strette dei romanzi canonici di scuola realista. Distaccandosi da una serie di *dictat* della tendenza neorealista, potremmo dire impegnata, la Morante ci consente di dare uno sguardo sulla realtà da una prospettiva più complessa. A prima vista il romanzo sembra essere un romanzo di formazione, o meglio un *tardo romanzo di formazione* seguendo Franco Moretti. Esso non apparterebbe in tutto e per tutto alla categoria di *Bildungsroman*, se cataloghiamo sotto questa etichetta, spesso vaga, la tradizione romanzesca che ha come capo stipite il *Wilhelm Meister* di Goethe come fa lo studioso. Se proprio ci si volesse rifare a tali griglie interpretativa andrebbe detto che *L'isola di Arturo* si colloca al confine tra un tardo romanzo di formazione e un romanzo modernista:

Quando l'equilibrio dell'episodio ottocentesco entra in crisi, succede questo: che la narrativa può privilegiare o i nuclei *oppure* i satelliti. Il tardo romanzo di formazione sceglie i primi, il modernismo i secondi: dal punto di partenza comune essi si spingono in direzioni opposte.⁴

Ad un primo sguardo, una serie di elementi ci inducono a ritenere di trovarci di fronte ad un romanzo di formazione: le avventure di un ragazzo, la narrazione di un narratore che ormai ha raggiunto la maturità, le disillusioni a cui è sottoposto il protagonista, il primo amore contrastato, il denaro che il giovane non possiede e di cui non ha bisogno fin tanto che non inizia ad entrare nell'età adulta, ovvero quando inizia il suo processo di socializzazione, la svolta finale con

² Pier Paolo Pasolini, *L'Isola di Arturo*, in "Vie Nuove", 21 Dicembre 1957.

³ Ibidem.

⁴ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986, p. 263.

l'abbandono dell'isola. Pur avendo presenti questi punti di vicinanza tematica tra l'opera della Morante e le categorie eventualmente di *Tardo romanzo di formazione* e di quella di *Bildungsroman*.⁵ Confrontare il romanzo con tali categorie cercando di dimostrare, a secondo dei casi, l'appartenenza o la lontananza da esse ha costantemente limitato la critica per lungo tempo. Ciò che si perde in tale approccio è la possibilità di fare emergere proprio quella forma ibrida,⁶ che la Morante ci regala, con tutto ciò che ne consegue.⁷ Nel confronto con il *Bildungsroman* Giovanna Rosa ad esempio riduce il valore del romanzo. In un paragrafo dal titolo già chiarificatore dei contenuti: il *Bildungsroman interrotto* la studiosa scrive:

L'Isola, al contrario, tende a negare la legge strutturale che governa il romanzo d'iniziazione: il tempo si arresta là dove dovrebbe cominciare la stagione della maturità. Sul piano delle scelte di genere, la compresenza di due paradigmi antitetici genera un'impasse irriducibile: la tensione energetica del *Bildungsroman* è come congelata dal flusso retrospettivo implicito nella rievocazione memoriale.⁸

Cesare Garboli, uno dei più illustri studiosi della Morante, contesta invece la relazione tra la scrittura della Morante e le tradizioni romanzesche precedenti, sottolineando l'unicità dell'opera morantiana nel panorama letterario italiano.

Fuori da ogni tracciato, estranea a qualsiasi tradizione consacrata nel Novecento, è intanto la sua figura tecnica: esotica e familiare, naturale e iperbolica, la scrittura della Morante non lascia intravedere modelli. Sfugge alla famiglia dei "prosatori d'arte" italiani come a qualsiasi altra parentela di ceppo illustre. Non paga debiti al neorealismo coevo. Sarebbe impossibile inquadrala nei soliti disegni, nelle organizzazioni manualistiche della "letteratura". È nata da se stessa, Elsa Morante [...]⁹

⁵ Mikhail Bachtin, *Estetica del romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

⁶ In proposito si veda: Sharon Wood, Stefania Lucamante, (a cura di), *Under Arturo's Stars. The cultural legacy of Elsa Morante*, Purdue University, West Lafayette 2006.

⁷ Sulla faziosità di tali approcci si veda Cristina Della Coletta, "The Morphology of Desire in Elsa Morante's *L'isola di Arturo*", in Sharon Wood e Stefania Lucamante (a cura di), *Under Arturo's Star*, Purdue University, West Lafayette 2006, p. 129.

⁸ Giovanna Rosa, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2006, p. 150. led. 1995.

⁹ Casare Garboli, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995, p. V.

La ricerca dei modelli, la ricerca di filiazione, di ambe due gli approcci limitano l'ampiezza del messaggio del romanzo, la ricerca di una forma di interdiscorsività tra questi testi svincola da tali discussioni, per lasciare spazio ad una lettura del testo più serena. A guardar bene il romanzo è un continuo ripescaggio di materiali dai generi letterari più in voga in Italia tra il diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, molti di essi fanno capolino nel testo in alcune descrizioni di personaggi, situazioni e luoghi. Lo stesso Pasolini lo diceva come abbiamo visto, ma che proprio sul punto in cui pare che stia venendo fuori una figura, un ambiente, una situazione stereotipizzate appartenenti ad una tradizione canonizzata delle più illustri, qualcosa sgrana l'immagine, ne intacca la nettezza. Sono proprio questi momenti potremmo definirli di sgranatura (e non quelli di allineamento ad una data tradizione), che lasciano emergere la presenza dell'*altro* di cui si esplicita la prospettiva differente, focalizzata sulle incongruenze della realtà e non sulle armoniose vicende che si succedono nel mondo fantastico di un'adolescente in crescita.

Arturo il protagonista del romanzo narra dell'infanzia e dell'adolescenza che trascorre a Procida e del periodo in cui affronterà il passaggio dalla vita adolescenziale a quella adulta. Egli è figlio di una donna morta mettendolo al mondo, di cui non si sa il nome e di Wilhelm Gerace, a sua volta figlio di una tedesca e figlio illegittimo di Antonio Gerace procidano. Dopo due mesi dalla morte della madre, il bambino è lasciato alle cure di un balio Silvestro che lo allevierà fino all'età di 6 anni, per poi affidarlo a Carmine, contadino alle dipendenze della famiglia Gerace, che se ne occuperà provvedendo a sfamarlo e poco altro. Il padre appare sull'isola di rado e trascorre quindi poco tempo con il figlio, che vive per lo più da solo. I procidani per Arturo, come per il padre, non sono degni di amicizia. L'arrivo sull'isola della seconda moglie del padre, la giovanissima popolana napoletana Nunziatella e la nascita del fratellastro Carminiello, cambieranno la vita di Arturo. Il successivo amore per Nunziatella, che lo rifiuta per non commettere peccato, le prime esperienze sessuali con Assuntina, una giovane vedova e la scoperta dell'omosessualità del padre sono i momenti decisivi che condizioneranno il percorso di crescita di Arturo, che deciderà di abbandonare l'isola e arruolarsi.

La voce narrante è quella del protagonista Arturo: non sarà possibile determinare a che distanza di tempo dai fatti narrati essi vengono riportati su carta, sappiamo solo che Arturo lascerà l'*Isola* e dopo averla lasciata scriverà dei suoi anni trascorsi lì. Quello che sappiamo è invece che in un'intervista rilasciata all'Unità il 24 marzo del 1952 la Morante rivela che sta lavorando ad un romanzo l'*Isola* per l'appunto, in cui sta scrivendo dei ricordi felici di Arturo un prigioniero di guerra in Africa, ma l'idea evidentemente verrà accantonata; in un secondo momento il romanziere non sentirà più la necessità di descrivere la condizione di vita di Arturo superata la fase adolescenziale (il che lascerebbe intuire una variazione importante sulla struttura del romanzo, sempre più lontano da un romanzo di formazione). Saremo invece in grado di ricavare il periodo i cui i fatti avvengono, per dei brevi cenni a fatti storici accaduti, ci troviamo poco prima della seconda guerra mondiale. Nonostante ciò non va trascurato che sin dall'avvertenza riportata nella prima edizione del 1957 l'autrice ci informa che i fatti, i luoghi e i personaggi sono frutto di fantasia.

Il verso di una poesia di Saba riportato in calce a inizio libro *Io, se in lui mi ricordo, ben mi pare...* ci introduce in un mondo ricostruito attraverso lo sguardo del personaggio che ricorda, in qualche modo sempre incerto e sognante, chiaro nelle sensazioni ricevute dal ricordo, ma incerto sui fatti. La storia principale è quella di Arturo e del suo crescere, il mondo in cui il lettore viene introdotto nei primi due paragrafi, attraverso la descrizione prima del protagonista e poi del luogo in cui egli vive, sembra chiaramente definito: il mondo fantastico del fanciullo. In realtà, questo mondo tipico per alcuni aspetti della letteratura per l'infanzia, fatto di un giardino, un'isola, un castello, una fortezza e presenze misteriose fin dal principio viene messo in discussione dalla figura paterna. Negli stessi spazi padre e figlio ci descrivono due mondi; parrebbe ragionevole dire che nel romanzo vengono descritti più mondi, che pur avendo la stessa collocazione spaziale acquistano significati diversi. Sarà proprio attraverso il confronto tra il punto di vista di Arturo e quello di Wilhelm, nel loro rapportarsi con questi spazi che rintracceremo la valenza del personaggio *altro* all'interno della narrazione.

Il paratesto ci aiuta a seguire un percorso: il primo paragrafo del libro si chiamerà *Re e stella del cileo* l'incipit, che ci introduce nel mondo che ci verrà descritto, consiste nella ricerca delle origini del nome Arturo.

Uno dei miei primi vantì era stato il mio nome. Avevo presto imparato (fu *lui*, mi sembra, il primo a informarmene), che Arturo è una stella: la luce più rapida e radiosa della figura di Boote, nel cielo boreale! E che inoltre questo nome fu portato pure da un re dell'antichità, comandante a una schiera di fedeli: i quali erano tutti eroi, come il loro re stesso, e dal loro re trattati alla pari, come fratelli.

Purtroppo, venni poi a sapere che questo celebre Arturo re di Bretagna non era storia certa, soltanto leggenda; e dunque, lo lasciai da parte per altri re più storici (secondo me, le leggende erano cose puerili). Ma un altro motivo, tuttavia, bastava lo stesso a dare, per me, un valore araldico al nome Arturo: e cioè, che a destinarmi questo nome pur ignorandone, credo, i simboli titolati), era stata, così seppi, mia madre. La quale, in se stessa, non era altro che una femminella analfabeta; ma più che una sovrana, per me.¹⁰

Il riferimento immediato al nome e la narrazione in prima persona inducono a puntare la nostra attenzione sul protagonista della vicenda, nonché voce narrante. Immediatamente si presenta al lettore la necessità del nostro protagonista di definire se stesso attraverso il suo nome proprio. Ci troviamo di fronte ad un problema di identità, nello specifico sembrerebbe la conquista di un'identità adulta da parte di un ragazzino. Arturo è il nome di una stella di una costellazione, un'arcipelago di stelle *Boote* e anche il nome del re dell'isola di Bretagna. Da quel *lui* (Wilhelm) inserito così bruscamente nell'incipit del romanzo che gli dirà dell'origine del suo nome, primo elemento costitutivo dell'identità fanciullesca di Arturo, che lo condurrà attraverso i percorsi della conoscenza e sarà *lui* che svelerà l'inganno della fanciullezza.

Il secondo paragrafo del libro si chiama *l'Isola*, qui Arturo descrive il luogo in cui si svolgono i fatti: *l'isola* luogo per eccellenza di avventure. Questo topos letterario della letteratura giovanile, fa riaffiorare immagini contraddittorie: l'approdo e la lontananza, luogo misterioso e circoscritto, ma allo stesso tempo punto di partenza per i viaggi fantastici e straordinari, in questo caso quelli del padre. Infatti sarà Wilhelm, che con i suoi viaggi avvolti dal mistero, amplierà la mappa mentale di Arturo, che renderà *l'isola* del fanciullo un luogo aperto verso il mare, punto di passaggio, terra in mezzo alle acque. Di isole nel romanzo ce ne sono tante, sicuramente è presente *l'isola* come paradiso, nelle descrizioni della prima parte del romanzo *l'isola*

¹⁰ Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995, p. 11. I ed. 1957.

è la terra da cui Arturo è nutrito, la fonte primaria dell'acquisizione dell'esperienza, il luogo in cui ad ogni angolo si nasconde una nuova avventura. La natura, più in generale è descritta tra meravigliosa e misteriosa e il ragazzino vive in armonia con i suoi ritmi.

Nonostante la nostra agiatezza, noi vivevamo come selvaggi. Un paio di mesi dopo la mia nascita, mio padre era partito dall'isola per un'assenza di quasi mezz'anno: lasciandomi nelle braccia del nostro primo garzone, che era molto serio per la sua età e m'allevò con latte di capra. Fu il medesimo garzone che m'insegnò a parlare, a leggere e a scrivere; e io poi, leggendo i libri che trovavo in casa, mi sono istruito. Mio padre non si curò mai di farmi frequentare le scuole: io vivevo sempre in vacanza, e le mie giornate di vagabondo, soprattutto durante le lunghe assenze di mio padre, ignoravano qualsiasi norma e orario. Soltanto la fame e il sonno segnavano per me l'ora di rientrare in casa.¹¹

In questa descrizione si sentono gli echi del buon selvaggio di roussoniana memoria, Arturo è allevato con *latte di capra* dal sapore mitico, spinto al ritorno nella tana solo dalle esigenze primarie della *fame* e del *sonno*. Un personaggio non ancora corrotto, simbolo di quella gioventù, presa ad archetipo di un'esistenza pura, lontana dai compromessi che la vita in società impone.

In un primo momento l'isola, il luogo in cui si svolgono i fatti, ci viene descritta come un mondo separato, è il mondo fantastico di Arturo Gerace una specie di Robinson Crusoe, per la sua capacità di esplorazione e di costruirsi un mondo a sua misura. Ma a quest'isola poco dopo se ne affianca un'altra è l'isola corrotta dalla civiltà, il centro abitato, il porto:

Intorno al porto, le vie sono tutte vicoli senza sole, fra le case rustiche, e antiche di secoli, che appaiono severe e tristi, sebbene tinte di bei colori di conchiglia, rosa o cinereo. Sui davanzali delle finestruole, strette quasi come feritoie, si vede qualche volta una pianta di garofano, coltivata in un barattolo di latta; oppure una gabbietta che si direbbe adatta per un grillo, e rinchiede una tortora catturata. Le botteghe sono fonde e oscure come tane di briganti. Nella caffetteria del porto, c'è un fornello di carboni su cui la padrona fa bollire il caffè alla turca, dentro una cuccuma smaltata di turchino. La padrona è vedova da parecchi anni, e porta sempre l'abito nero di lutto, lo scialle nero, gli orecchini neri. La fotografia del defunto è sulla parete, a lato della cassa, cinta di festoni di foglie polverose.

¹¹ ivi, p. 21

L'oste, nella sua bottega, ch'è di faccia al monumento di Cristo Pescatore, alleva un gufo, legato, per una catenella, a un'asse che sporge in alto dal muro.¹²

I vicoli senza sole [...], (vie) severe e tristi, stradine strette intorno al porto, che fanno da pezza d'appoggio per descrivere il carattere degli abitanti dell'isola chiuso, diffidente e riservato, con le botteghe che si trasformano, nell'immaginazione del fanciullo, in *tane di briganti*, la bottegaia descritta come tradizionalmente la donna del sud, con fazzoletto nero, devota al defunto marito. In fine a chiosa, per concludere quello che sembrerebbe un bozzetto di genere verista, la fisionomia dei procidani: *razza piccola, bruni, con occhi allungati*.¹³ In sole due pagine la Morante ci introduce in un'isola, che è l'altra faccia misteriosa e terribile, asfissiante e chiusa di quella stessa isola paradisiaca, di poco prima.

Il mondo di Arturo l'io narrante geograficamente si colloca interamente nell'isola di Procida, in questo spazio i luoghi più significativi per il ragazzino sono la *Casa dei Guiaglioni* e il *Penitenziario*, i due luoghi svolgeranno un ruolo importante sia nella vicenda di Arturo che di Wilhelm. La voce narrante concederà molto spazio alla *Casa dei Guiaglioni*, la casa paterna, Villa Gerace. Essa verrà descritta come luogo mitico e favoloso, accerchiato da un giardino di cui non se ne possono descrivere le fattezze, a differenza che nella migliore tradizione della letteratura giovanile è un giardino disordinato, impossibile da descrivere nella sua topografia.¹⁴

Di questo giardino (oggi cimitero della mia cagna Immacolatella), è impossibile fare una descrizione rassomigliante. Vi si trovavano, fra l'altro, a marcire, intorno all'adulto carrubo, perfino delle carcasse di mobilia ricoperte di muschi, delle stoviglie rotte, delle damigiane, dei remi, delle ruote, ecc. E in mezzo ai sassi e ai rifiuti, vi crescevano delle piante dalle foglie gonfie, spinose, talvolta bellissime e misteriose come piante esotiche. Dopo le piogge, vi risuscitavano pure, a centinaia, dei fiori di razza più nobile da seme e da bulbo, sepolti là chi sa da quando. E tutto bruciava, come incendiato, nella siccità estiva.¹⁵

¹² *ivi*, p. 12.

¹³ *ivi*, p. 14.

¹⁴ Paolo Zanotti, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Le Monnier, Firenze 2001, p. 82.

¹⁵ Elsa Morante, *op. cit.*, p. 20.

Ci troviamo di fronte alla descrizione di un Eden con caratteristiche particolari: cimitero, con piante che marciscono, ma *talvolta bellissime e misteriose come piante esotiche*, al topos del giardino Eden si affianca qui una visione del luogo oscillante tra magica e realistica. Gli oggetti del quotidiano *remi, ruote, damigiane* abbandonati si inseriscono nella narrazione, a confondere l'immagine, riducendola nelle sue potenzialità di simbolo. La *Casa dei guaglioni*, la casa paterna è descritta con tutto il repertorio di immagini del castello delle favole.

La mia casa sorge, unica costruzione, sull'alto di un monticello ripido, in mezzo a un terreno incolto e sparso di sassolini di lava. [...] La mia casa non dista molto da una piazzetta quasi cittadina (ricca, fra l'altro, di un monumento di marmo), e dalle fitte abitazioni del paese. Ma, nella mia memoria, è divenuta un luogo isolato, intorno a cui la solitudine fa uno spazio enorme. Essa è là, malefica e meravigliosa, come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola.¹⁶

Malefica e meravigliosa la casa è isolata, Arturo crea nel suo mondo fantastico un luogo attorno al quale si svolgono le avventure più straordinarie. Nella prima parte del romanzo dove tutto appare avvolto da un'alone di fantastico, la casa ha un ruolo centrale, *come un ragno d'oro che ha tessuto la sua tela iridescente sopra tutta l'isola*, attraverso questa allegorica la posizione centrale della casa paterna nel mondo del fanciullo, si comprende a pieno.

Esiste un luogo sull'isola, che non si apre alla scoperta rimane al di fuori del mondo di Arturo: Il *Penitenziario*, il grande edificio che dall'alto della rocca domina il paesaggio dell'isola e dove i giovani criminali sono rinchiusi.

Da circa duecento anni, il castello è adibito a penitenziario: uno dei più vasti, credo, di tutta la nazione. Per molta gente, che vive lontano, il nome della mia isola significa il nome d'un carcere.

Sul lato di ponente che guarda il mare, la mia casa è in vista del castello; ma a una distanza di parecchie centinaia di metri in linea d'aria, al di là di numerosi piccoli golfi da cui, la notte, si staccano le barche dei pescatori con le lampare accese. La lontananza non lascia distinguere le inferriate delle finestrucce, né il via-vai dei secondini intorno alle mura; così che, soprattutto l'inverno, quando l'aria è brumosa e le nubi in cammino gli passano davanti, il penitenziario potrebbe sembrare un maniero abbandonato,

¹⁶ *ivi*, p. 15.

come se ne trovano in tante città antiche. Una rovina fantastica, abitata solo dai serpi, dai gufi e dalle rondini.¹⁷

Il penitenziario è un castello, da cui da casa di Arturo non si odono rumori, *sembra un maniero abbandonato*, a cui è immediatamente associata l'immagine della stagione invernale, che richiama alla mente allegoricamente luoghi chiusi e bui. Il penitenziario nelle parole di Arturo è un posto avvolto dal mistero *Una rovina fantastica, abitata solo da serpi, dai gufi e dalle rovine*.¹⁸ Attorno ad esso la cittadella che lo circonda è un luogo altrettanto magico e misterioso.

La cittadella del Penitenziario mi sembrava una specie di feudo lugubre e sacro: dunque vietato; e non ricordo mai, per tutta la mia infanzia e fanciullezza, di esservi entrato da solo. Certe volte, quasi affascinato, iniziavo la salita che conduce lassù, e poi, appena vedevo apparire quelle porte, fuggivo.¹⁹

Arturo non passerà di lì se non a fine romanzo, fino ad allora la cittadella, a parte poche escursioni brevi con il padre di cui ricorda poco, *era come scancellata dall'isola*.²⁰ La cancellazione della cittadella dalla mappa mentale del ragazzo intensifica il valore mitico del luogo, che ricomparirà con un ruolo centrale a fine romanzo, si potrebbe dire alla resa dei conti con suo padre.

La visione del mondo di Wilhelm fa da contro altare a quella di Arturo. Ripercorrendo brevemente i segnali della presenza di Wilhelm nella narrazione ci si rende conto che alla visione fantastica del fanciullo si affianca quella del padre, che fin dall'inizio del romanzo è descritto come *l'atro*. Prima di tutto Wilhelm è uno *straniero*, i modi in cui è descritto fin da subito sono esemplari, finalizzati a connotarlo per i suoi tratti distintivi di estraneità dal contesto e per la sua particolare condizione esistenziale: ²¹ è per metà tedesco, ha caratteristiche fisiche diverse dagli altri abitanti dell'isola, i procidani diffidano di lui, è omosessuale. Sin dall'inizio Arturo riferirà di alcune diversità

¹⁷ *ivi*, p. 15

¹⁸ *ivi*, p. 14.

¹⁹ *ivi*, p. 36.

²⁰ *ivi*, p. 306.

²¹ Remo Ceserani, *Lo straniero*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 7.

del padre, rispetto agli altri procidani, e lo farà mettendone in risalto la straordinarietà.

La figura paterna comparirà, potremmo dire in “carne ed ossa”, a pagina ventisette e solo una decina di pagine dopo ce ne verrà data la prima descrizione vera e propria, sotto il paragrafo dal titolo *la bellezza*. Il personaggio ci è presentato dalle parole di Arturo, che lo idealizza, lo avvolge regalità. Wilhelm viene introdotto dal termine *bastardo*,²² è così che sull'isola lo chiamano gli isolani, riferendosi al fatto che il vecchio Gerace lo aveva riconosciuto solo quando aveva ormai già dodici anni. Nonostante il termine non lasci dubbi sulla sua accezione negativa per Arturo è un segno di distinzione, di cui andar fiero. Poco dopo un'altro segno distintivo della figura paterna compare il fazzoletto fiorato che Wilhelm indossa.

Qualche volta, egli si annodava intorno al collo un fazzolettone a fiorami, di quelli che le contadine comperano al mercato per la messa della domenica. E quello straccio di cotone, addosso a lui, mi pare il segno d'un primato, una collana di fiori che attesta il vincitore glorioso!²³

Le anomalie del padre rispetto ai suoi compaesani sono parte integrante della narrazione di Arturo e sono segni distintivi della diversità del padre dal contesto, di tali indizi è costellato l'intero racconto.

La prima ragione della sua supremazia su tutti gli altri stava nella sua differenza, che era il suo più bel mistero. Egli era diverso da tutti gli uomini di Procida, come dire da tutta la gente che io conoscevo al mondo, e anche (o amarezza), da me. Anzitutto, egli primeggiava fra gli isolani per la sua statura (ma questa sua altezza si rivelava solo al paragone, vedendo lui vicino ad altri. Quando stava solo, isolato, appariva quasi piccolo, tanto le sue proporzioni erano graziose).²⁴

La *differenza* che Arturo rintraccia nel padre è ostentata dal padre stesso, del suo essere *altro* Wilhelm, fin dal suo arrivo a Procida da ragazzino, non ne fa segreto. Il circondarsi il collo con un fazzoletto fiorato è agli occhi dei suoi compaesani, isolani del primo dopo guer-

²² Elsa Morante, op. cit., p. 27.

²³ *ivi*, p. 28.

²⁴ *ivi*, p. 29.

ra inequivocabilmente un segnale della sua omosessualità o quanto meno della sua eccentricità, in entrambi i casi motivo di esclusione dalla socialità. Attraverso le parole del figlio attorno a Wilhelm si iniziano a delineare i contorni di un mondo *altro*. D'altronde è questo il modo di rappresentare il mondo omosessuale nella tradizione della letteratura gay, quello che è vietata a questa figura è proprio la "normalità", che vivano in ambienti elevati o nei bassifondi non conta, essi rimarranno per sempre *stranieri* nel mondo dei "normali".²⁵ Sarà proprio dalle parole del padre che otterremo notizie più esplicite sulla sua alterità. Sarà lui che racconterà al figlio della sua amicizia con un giovane, soprannominato da Arturo *Pugnale Algerino*, in cui alcuni tratti di una relazione "particolare" vengono a galla.

Non lo indovini! – egli esclamò, con una lieve smorfia di sprezzo, – vuoi saperlo? Sappi che quest'orologio è un regalo che m'ha fatto un amico mio, forse il più caro amico che ho: sai la frase: due corpi e un'anima?²⁶

L'orologio viene dato come pegno di un'amore eterno, simbolo di un'unione inscindibile, nonostante si parli di due uomini Wilhelm non si fa scrupolo di utilizzare un vocabolario più idoneo ad un rapporto amoroso, che di amicizia: *due corpi e un'anima*. Non dimentichiamo che nella seconda parte del romanzo Wilhelm parlando con Nunziata dirà di se stesso, senza mezzi termini IO SONO UNO SCANDALO.²⁷ Anche in situazioni meno esplicite Wilhelm, viene descritto come elemento d'alterità in una società eteronormativa e macista.

Le sue vulnerabilità erano misteriose come le sue indifferenze. Ricordo che una volta, mentre nuotavamo, egli si scontrò con una medusa. Tutti conoscono l'effetto d'un simile accidente: è un arrossamento della pelle, di nessuna conseguenza e di corta durata. Anche lui, certamente, sapeva ciò; ma, al vedersi il petto segnato da quelle striature sanguigne, fu vinto da un orrore che lo fece impallidire fino sulle labbra. Fuggì, subito alla riva, e si buttò in terra supino, con le braccia distese, come un caduto già sopraffatto dalla nausea dell'agonia!²⁸

²⁵ Paolo Zanotti (a cura di), *Classici dell'omosessualità*, BUR, Milano 2006, p. 25.

²⁶ Elsa Morante, op. cit., p. 42.

²⁷ *ivi*, p. 140.

²⁸ *ivi*, p. 32.

Le sue *vulnerabilità* sono i tratti distintivi di un soggetto che non rispetta le regole imposte all'uomo nel sud, impavido, che non piange e non si dispera; atteggiamenti questi ultimi che sottolineando la diversità dalle donne che è un elemento costitutivo dello stereotipo presente nel mondo di Arturo sulla mascolinità. Le volte che il padre prende la parola e spiega di se quelli che potrebbero essere dei sospetti divengono certezze. Si pensi, al discorso che egli fa sulla sua amicizia con Alfi. Il suo rapporto con l'Amalfitano, viene spiegato ad Arturo come un'amicizia esclusiva. L'esclusività del rapporto con l'Amalfitano, la sensazione di tradirlo accompagnandosi a Procida con altri amici, sono anche qui segnali più che espliciti dell'omosessualità di Wilhelm.

Nella prima parte del romanzo Arturo ci presenta il padre, come abbiamo avuto modo di verificare, come *altro*. Nella seconda parte del romanzo si potrebbe dire metaforicamente che Wilhelm, l'*altro* con la sola presenza nella narrazione, espugna le tre roccaforti di Arturo, l'*isola*, il *penitenziario* e la *casa*, decostruendo uno ad uno i luoghi simbolo della geografia mentale del figlio ne confonde il suo postulato percorso formativo. L'*isola* luogo di partenza per avventure fantastiche per Arturo, luogo in cui ha poche volte il privilegio di trascorrere del tempo con il padre, cavaliere temerario, è luogo di ritorni melanconici, di noia e di sofferenza per Wilhelm. Il topos dell'isola del paradiso di Arturo si confronta con il topos dell'isola deserta²⁹ di Wilhelm.

Quando venni qua a Procida la prima volta, – prese poi a raccontare, facendo una smorfia al ricordo, – mi accorsi subito (e del resto lo sapevo anche prima di sbarcare), che questa, per me, era un'isola deserta! Ho accettato di chiamarmi Gerace, perché un nome ne vale un altro. Lo dice pure una poesia, di quelle che le ragazze scrivono sull'album dei pensieri:

Che importa il nome? Chiama pur la rosa con altro nome: avrà men dolce odore?

Per me, *Gerace* significava: futuro proprietario di poderi e di rendite. E così mi fregiai di questo cognome procidano. Ma in questo cratere spopolato, non ho avuto che un solo amico: lui!³⁰

²⁹ Gilles Deleuze, "L'île déserte", in (a cura di) David Lapoujade, *L'île déserte et autres textes: textes et entretiens, 1953-1974*, Minuit, Paris 2002.

³⁰ Elsa Morante, op. cit., p. 57.

L'isola luogo sicuro e tutto il mondo per Arturo è per Wilhelm ben altro. *Isola deserta, cratere spopolato* questi i termini con cui Wilhelm parla di Procida, è l'interesse economico che lo spinge a venire sull'isola da ragazzo. Il cognome Gerace, che per Arturo è simbolo di un'appartenenza ad una stirpe eletta, diventa nelle parole del padre solo una comodità.

Sarà proprio al di fuori della fortezza, del *penitenziario*, a fine romanzo che la figura di Wilhelm si rivelerà nel suo aspetto più sofferto.

Se ne stava solo, mezzo steso su un lembo di terreno fiorito d'erbacce, in fondo agli ultimi scoscendimenti verso la scogliera; e da quella stretta aiola dirupata, come un misero rospo che canta alla luna, cantava verso il Palazzo. I suoi occhi erano fissi precisamente a una di quelle finestruole che si potevano scorgere anche da terra, poste sull'ala avanzata a semicerchio fra lo sprofondo della montagna e il mare. Era una finestruola isolata a mezza altezza; e come le altre sue compagne, non dava segno di vita, là per il piccolo vano aperto al di sopra della bocca di lupo: nient'altro che silenzio e buio.³¹

Sarà lì che Wilhelm canterà al suo amato Tonino Stella ricordando una figura tragica di cavaliere che canta alla sua principessa. In verità la presunta principessa è un ragazzino criminale di bassa lega e il cavaliere un uomo ormai adulto, vittima della bellezza e della noncuranza del giovane. Sarà proprio sotto le mura del grande carcere che la figura paterna, in un primo momento descritta come cavaliere alla ricerca di avventure, spirito libero, fiero e senza paure verrà mortificata, umiliata irrimediabilmente da solo due parole: *Vattene Parodia*. Wilhelm si trasformerà nella parodia del cavaliere, che mendica attenzione, che si nasconde per paura di essere sorpreso, che perde ogni dignità.

La *casa* si scoprirà è stata data in eredità a Wilhelm, solo a compenso della sua compagnia al vecchio commerciante l'Amalfitano.

[...] posso anche concedergli un poco del mio tempo. Tanto più, che mi faceva comodo! non fosse altro, mi è servito a ereditare questa bella casa! – e mio padre rise brutalmente in faccia all'Amalfitano, come se intendesse provocarlo. Ma poi, forse pentito, lo riguardò con un sorriso disarmato, fanciullesco, e lasciandosi di nuovo attrarre dal ricordo, riprese a dire [...]³²

³¹ *ivi*, p. 314.

³² *ivi*, p. 64.

Merce di scambio tra un vecchio e un giovane questo è ciò che rimane della casa di Arturo. E sarà proprio nel salone delle feste della *Casa dei guaglioni*, che avverrà il fatidico incontro tra Arturo, Tonino Stella e Wilhelm, in cui verrà fatta luce sui viaggi del padre, sulle sue promesse non mantenute e Wilhelm tradirà definitivamente l'immagine che il figlio si era fatta di lui.

La crescita di Arturo, il suo percorso per diventare adulto, attraverso Wilhelm prende una via (*altra*). I questi luoghi non sono più luoghi mitici di un mondo fantastico fanciullesco, si ergono a simbolo del mondo reale, in cui i cavalieri si trasformano in parodie.

Come abbiamo avuto modo di verificare la presenza dell'*altro* all'interno del romanzo crea delle sgranature nel tessuto narrativo, che lasciano trasparire la possibilità della convivenza di più punti di vista, tutti a loro modo equiparati nelle loro possibilità di descriverci una delle realtà possibili. La diversità di Wilhelm è palesata fin da subito, a questa diversità da *straniero*, si aggiungerà poi la sua *omosessualità*. Attraverso Wilhelm si aprono punti di osservazione su realtà ben lontane dal mondo edulcorato di Arturo, la condizione omosessuale ai tempi, i rapporti umani spesso gestiti dall'interesse, la provincia isolana con le sue miserie, la condizione di difficoltà in cui si dibatte chi è *altro* all'interno di una struttura sociale, come quella dell'Italia del sud tra le due guerre. La presenza di Wilhelm confonde e decostruisce la struttura del romanzo, lo rende ambiguo nel messaggio, ridiscute i valori, interroga la legge e così infittisce il ventaglio di possibilità interpretative. La retorica fantastica che sottende alla narrazione di Arturo è messa in crisi dalla retorica paterna. La condizione esistenziale *altra* di Wilhelm mostra una nuova prospettiva, che irrompe nel mondo fantastico del fanciullo e ne mina le certezze, ne "espugna le roccaforti". L'equilibrio della storia per ragazzi si incrina, non arriveremo a sapere se Arturo partendo da Procida abbia raggiunto un'altro approdo, non sapremo cosa ha fatto dopo l'abbandono dell'isola, il percorso di Arturo si ferma lì in mezzo al mare, non concluso, rimarrà al lettore una sola certezza il luogo di partenza è scomparso all'orizzonte *L'isola non si vedeva più*.³³

³³ *ivi*, p. 379.

Bibliografia

- BACHTIN, Mikhail, *Estetica del romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.
- BERARDINELLI, Alfonso, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo archetipo*, in "Narrativa", n. 17, Febbraio 2000.
- CESERANI, Remo, *Lo straniero*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- MORANTE, Elsa, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1995, Ied.1957.
- MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'Isola di Arturo*, in "Vie Nuove", 21 Dicembre 1957.
- ROSA, Giovanna, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2006.
- WOOD, Sharon, Lucamante Stefania, (a cura di), *Under Arturo's Stars. The cultural legacy of Elsa Morante*, Purdue University, West Lafayette 2006.
- ZANOTTI, Paolo, *Classici dell'omosessualità*, BUR, Milano 2006.
- ZANOTTI, Paolo, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Le Monnier, Firenze 2001.

Giuliana Sanguinetti Katz

**MITI E RITUALI
NELLA LETTERATURA DEL PIEMONTE:
IL ROMANZO**

*La luna e i falò di Cesare Pavese
e il dramma Nord Ovest di Donatella Musso*

Nella prima parte di quest'articolo esaminerò brevemente la civiltà contadina delle Langhe del dopoguerra, che Pavese ci presenta ancora legata a miti e rituali che assicurano sia la fertilità del raccolto, sia la continuità della comunità stessa. Nella seconda parte passerò alla visione della campagna piemontese di Donatella Musso quarant'anni dopo, con un mondo impazzito dove i legami famigliari non esistono più, dove i rituali non hanno più alcun significato, dove l'esodo dalla campagna alla città acuisce il senso di spaesamento e isolamento e spinge a una fuga nel sogno, lontano da una realtà intollerabile.

Nel romanzo di Pavese il protagonista Anguilla dopo vent'anni di assenza ritorna alla sua terra nelle Langhe e riprende contatto con la sua infanzia e adolescenza. La sua ricerca di identità si compie attraverso un viaggio nel passato fatto di memorie e di conversazioni con l'amico Nuto che non si è mai mosso dal paese, e che lo aiuta a capire sia se stesso, sia gli avvenimenti storici del paese durante gli ultimi vent'anni, sia la società contadina che segue il ritmo ciclico delle stagioni. In particolare i ricordi delle due fattorie dove Anguilla è cresciuto, Gaminella e la Mora, la prima con un terreno selvatico ed esposto, la seconda con la sua edenica abbondanza, ben rendono l'affettuoso legame di Anguilla con la natura e descrivono con nostalgia la vita

che egli conduceva portando la capra al pascolo, o coltivando i fertili campi della Mora.¹

Le divinità protettrici della campagna sono vive nelle parole e nella fede di Nuto, che le vede come presenti nella mente della sua comunità, forza vitale del presente, anziché stupide superstizioni. “– La luna, – disse Nuto, – bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi. Una tina la devi lavare quando la luna è giovane. Perfino gli innesti, se non si fanno ai primi giorni della luna, non attaccano.”² E più sotto “Nuto calmo calmo mi disse che superstizione è soltanto quella che fa male, e se uno adoperasse la luna e i falò per derubare i contadini e tenerli all’oscuro, allora sarebbe lui l’ignorante e bisognerebbe fucilarlo in piazza.”³ È presente nelle parole di Nuto la fede in una comunità primitiva, come quella descritta da Levy-Bruhl, dalle credenze animistiche, immersa nel sacro e nelle pratiche magiche per controllare i fenomeni della natura.⁴ Una comunità che ricorda l’importanza che si dava nell’antichità ai sacrifici umani e alle feste per assicurare la fertilità della terra e propiziare gli dei della vegetazione.⁵

Nuto che riunisce in sé molteplici lati, creatura panica presente alle feste del paese con il suo clarinetto, amante degli scherzi e dei divertimenti, ma anche saggio falegname, uomo di famiglia e cittadino attivo prima nella resistenza e poi nella politica del dopoguerra, è il rappresentante di una campagna ideale, dove tradizioni passate e storia presente si compenetrano per rinforzarsi a vicenda. Anche la tragica violenza del Valino, che uccide le due donne che vivono con lui e poi si impicca a causa della nera miseria in cui vive come mezzadro, trova un suo risarcimento nella speranza che la società italiana miglio-

¹ Per l’importanza del ritorno alle origini in Pavese si veda Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968, p. 144. Si veda anche Franco Pappalardo La Rosa, *Cesare Pavese e il mito dell’adolescenza*, Edizioni dell’Orso, Torino 1996. Per un commento generale sull’uso del mito ne *La luna e i falò*, mi limiterò a menzionare tra i molti studi Doug Thompson, *Cesare Pavese*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, pp. 223-248 e Aine O’Healy, *Cesare Pavese*, Twayne, Boston 1988, pp. 143-153.

² Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1968, p. 39.

³ Cesare Pavese, op. cit., p. 40.

⁴ Lucien, Levy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Félix Alcan, Paris 1922.

⁵ Si veda James George Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, London 1957, pp. 558-609. In questo capitolo Frazer parla di sacrifici umani fatti in onore degli dei della vegetazione, tra cui Litiere, Atti, Dioniso, Adone e Osiride.

ri nel dopoguerra. E simbolo di questa speranza è suo figlio Cinto, con cui il protagonista si identifica, che verrà in casa da Nuto a imparare il mestiere di falegname e che forse avrà la gamba zoppa raddrizzata con un'operazione finanziata da Anguilla.

In contrasto con le fertili colline delle Langhe, dove il ciclo delle stagioni segna un ritmo prestabilito e rassicurante e la coltivazione della terra segue regole ben precise, Pavese ci mostra le vaste pianure della California, dove nessuno ama la terra e la natura, nessuno appartiene a un nucleo familiare. Qui la gente si abbandona a una violenza insensata per sentirsi viva e una luna insanguinata tinge di rosso sangue il deserto di Yuma popolato di serpenti e di scorpioni. "... tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura."⁶

È appunto questa luna insanguinata che sembra dominare nell'opera della Musso fatta di dieci monologhi che trattano le vicende di una famiglia di contadini piemontesi poverissimi e in particolare di Doro, ragazzo un po' matto, picchiato dai genitori e poi addirittura imprigionato da loro per le sue stranezze e spinto al suicidio. Il monologo iniziale di Iris, amica di Doro bambino, è un sogno pieno di ricordi affettuosi della sua infanzia in campagna e sembra preludere a un sereno viaggio nel passato, simile al viaggio di Anguilla nelle Langhe. Iris sogna la casa di campagna del nonno, ci porta nella stanza da pranzo, dove il vecchio armadio dei piatti diventa umano con piedi e scarpe, e di lì esce Doro, l'amico delle elementari, che offre a Iris "un'altra misteriosa ciliegia".⁷ Questo dono le ricorda un episodio del passato, quando Doro le aveva offerto una ciliegia e un'altra se l'era mangiata. Doro poi si trasforma in Doro-gattino, con quattro babbucce di lana arancio ai piedi e con un piccolo tulipano rosa sulla schiena, acquistando la doppia natura di bambino e dell'amato gattino di Iris. Ma da questo monologo felice, pieno di immagini mitiche e fiabesche, dall'armadio che cammina alla ciliegia, frutto misterioso, simbolo di fertilità e di festa, dove Iris messaggera degli dei fa da ponte tra il presente e il passato, passiamo subito ai monologhi di Doro, di sua sorella

⁶ Cesare Pavese, op. cit., p. 48. Per un commento sull'uso del paesaggio nel romanzo si veda C. Concolino, *Value and Devaluation of Nature in Pavese's La luna e i falò, "Italian Culture"*, n. 11, 1993, pp. 273-284.

⁷ Donatella Musso, *Nord Ovest*, Edizioni inchiostro rosso, Torino 2007, p. 22

Angiolina e del demonico parroco Don Rolando, che ci raccontano il calvario di sofferenze del povero ragazzo.⁸

Doro è un essere strano, diverso dagli altri, che prende tutto alla lettera e vive in un mondo di spiriti e di fantasie, senza riuscire ad adattarsi alla realtà esterna. Siccome prima maledice la Madonna e poi diventa muto come un pesce, i suoi lo portano a esorcizzare in chiesa, lo picchiano a sangue e infine lo chiudono in casa perchè si vergognano di lui e lo ritengono pericoloso. Rimasto solo per anni e anni alla fine si uccide battendo la testa contro il muro.

Doro innocente in mezzo a una società avida e violenta riprende immagini sia cristiane sia pagane. Picchiato crudelmente dal padre e lasciato legato a un albero per un'intera giornata a soffrire la fame e la sete, egli è simile a Cristo durante la sua passione.⁹ Ha continue visioni della Madonna che lo viene a trovare e lo guarda in modo gentile e un giorno, chiuso in casa, immagina di vedere la cagnetta Diana, che lui ha ucciso in un impeto di rabbia, e pensa di essere con lei in Paradiso: *“Diana... ci sarà un rio per andare a nuotare insieme? Qui noi mangeremo tutti i giorni, ci coricheremo tra nuvole d'erba, io raccoglierò ciliegie dagli alberi, senza paura di essere visto.”*¹⁰

Ma c'è un altro lato di Doro, creatura panica immersa nella natura che egli vede come madre benefica, in contrasto con la cattiveria degli uomini. Egli vuole portare la sorellina Angiolina e l'amica Iris in primavera a raccogliere viole in una conca *“tutta bianca di viole bianche.”*¹¹ Si prende cura di Angiolina e si ferma con lei a cercare le coccinelle per portarle poi in chiesa e metterle sul piede nudo della Madonna,¹² o raccoglie con lei le lucciole per metterle sotto un bicchiere capovolto.¹³

Egli fa parte di quel mondo primitivo di cui ci parla Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli*, dove non c'è un chiaro limite tra gli esseri umani e il regno animale e vegetale.¹⁴ Parla con le api e le invidia per la

⁸ Per quel che riguarda la presenza della fiaba e del mito nel dramma della Musso si vedano Antonella Anedda, *Grida mute* e Dario Capello, *Come un'invocazione*, in *Prefazione*, Donatella Musso, op. cit., pp. 7-17.

⁹ Donatella Musso, op. cit., p. 32.

¹⁰ Donatella Musso, op. cit., p. 34.

¹¹ Donatella Musso, op. cit., p. 32.

¹² Donatella Musso, op. cit., p. 31.

¹³ Donatella Musso, op. cit., p. 45.

¹⁴ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1956, p. 105.

loro capacità di volare: “Ciao, api dei fiori e del miele, ciao api... zzz, zzz, zzz, beate voi che avete le ali. Non vi manca niente. Che cosa volete di più?”¹⁵ Sentendosi incompreso dagli uomini vuole trasformarsi in animale, diventare “muto come un pesce di maggio”¹⁶ ed essere come i rospi che si gettano felici nell’acqua del fossato tra l’erba folta. Vede i filari di viti dalla sua camera come “uomini infagottati di neve” che lo benedicono e gli sembra addirittura che uno allunghi un braccio per salutarlo.¹⁷ E infine, dopo anni di prigionia, in preda alla disperazione più nera, immagina di essere attaccato da una Bestia affamata che vuole sbrannarlo, pensa di essere un toro, dà delle grandi cornate contro il muro e così finisce per uccidersi.¹⁸ In quest’ultima fantasia di Doro troviamo un’eco del mito di Dioniso dalle corna di toro, destinato a essere sacrificato per assicurare la fertilità della terra e il buon esito del raccolto.¹⁹ E dionisiaca è anche la visita che Doro fa insieme con Iris alla distilleria dove un operaio è morto asfissiato, per vedere le vasche immense con “al fondo, un liquido scuro e raspi a macerare” che sembrano “la fine del mondo”.²⁰

In questo caso, tuttavia, il sacrificio del ragazzo innocente, Doro, dono degli dei, non serve più alla rinascita della terra e al rinnovamento della società contadina. I fratelli di Doro, Oreste, Angiolina ed Elvira, sono costretti ad andarsene dal paese dove sono nati e cresciuti, che è il loro punto di riferimento. È impossibile per loro restare in un posto dove regna la miseria, le ragazze povere finiscono per prostituirsi, e dove il male dilaga, rappresentato da un prete che seduce e uccide le ragazze.

Dopo la morte di Doro la famiglia si trasferisce Torino a cercar lavoro. Di qui è tutta una discesa nella disperazione e nella follia, acuita dal senso di alienazione causato dallo sradicamento subito. Angiolina e sua madre, partite dal paese “come due ultime rondini” per fare le portinaie in uno stabile, “a Torino non sanno attraversare le vie / non guardano i semafori / come se fossero a Lampùia / sullo stradone di terra / con l’odore di fulmine e le rane nei fossi.”²¹

¹⁵ Donatella Musso, op. cit., p. 25.

¹⁶ Donatella Musso, op. cit., p. 26.

¹⁷ Donatella Musso, op. cit., p. 27.

¹⁸ Donatella Musso, op. cit., pp. 38-39.

¹⁹ James George Frazer, op. cit., pp. 513-515.

²⁰ Donatella Musso, op. cit., p. 26.

²¹ Donatella Musso, op. cit., pp. 83, 84.

Il matrimonio della sorella maggiore Elvira è andato male perché lei e suo marito Cesare, che lavorava alla Fiat, erano soli, isolati al quinto piano in città, non conoscevano nessuno e finivano sempre per litigare. Elvira ha lasciato Cesare per un altro uomo e il marito si è suicidato. Anche il matrimonio del fratello Oreste è fallito perché sua moglie voleva che guadagnasse più soldi, allora lui si è messo a fare il camionista e lei a quel punto lo ha lasciato per un altro. E Oreste va in giro senza tregua per le strade con il suo camion per lavoro, o in bicicletta per svago, oppresso dal ricordo della madre che un tempo faceva la prostituta, e mosso dalla speranza di avere un giorno una donna fissa e un camion nuovo. Barba Maté, fratello del padre, il matto della famiglia, preso in giro dagli operai della Fiat perché troppo semplicione, si lascia possedere dal Diavolo e uccide sua moglie col tridente. Ma più triste di tutto è la caduta della sorella minore Angiolina, che da bambina innocente e affettuosa è diventata l'amante di un gangster, Cefalù, padrone di un supermercato, che le ha attaccato il vizio del gioco d'azzardo.

Elvira nel suo monologo esprime il rimpianto dei fratelli per la casa perduta: “da piccoli io e i miei fratelli non sapevamo / di avere un'origine / ma avevamo la casa, la cà, il dentro e il fuori / con il pozzo di dodici metri e la topia / e poi avevamo il freddo d'inverno / e le cicale a luglio / e noi tutti insieme eravamo tutto / neve e cicale dentro e fuori”;²² in contrasto con la visione infernale del tramonto verso Moncalieri “*rosso di smog*” con “*la centrale che vomita fumo*”.²³ E Angiolina, dal suo canto, nel monologo finale ci presenta un'infanzia trasfigurata dal contatto con la natura: “perduti nei campi di grano camminavamo immemori fulgidi / come piccoli dei”.²⁴ Connesso con la casa e la vita in campagna è il ricordo di Doro che vive nel cuore dei fratelli. Come dice Oreste: “Mio fratello Doro arriva di notte. Lo sogniamo sempre. Noi. Doro è la nostra giovinezza. Gli porto una margherita sulla pietra.”²⁵

In questa seconda parte del dramma manca il senso del sacro che era ancora presente nella storia di Doro e che ricomparirà solo alla

²² Donatella Musso, op.cit., p. 86.

²³ Donatella Musso, op. cit., p. 93.

²⁴ Donatella Musso, op. cit., p. 120.

²⁵ Donatella Musso, op. cit., pp. 103-104.

fine. Gli antichi miti rivivono in forma minore e degradata nella figura di Madama Martini, la vecchia proprietaria di un bordello, che novella Demetra deve contrattare con Cefalù, per ottenere che Angiolina / Persefone, che lei tratta come una figlia, ritorni a trovarla una volta all'anno. Ritornano brevemente nelle parole di Barba Maté che, novello Icaro, vorrebbe fare l'aviatore. Ma in genere sono sostituiti da nuovi miti moderni: Elvira sogna di amare Tarzan e di volare via con lui nella foresta, lontano dalla noia della vita cittadina, e Oreste sulla sua bicicletta sogna di diventare un ciclista di fama mondiale che lo compensi delle delusioni della sua vita senza amore e senza amici.

Soltanto alla fine gli antichi miti pagani e i riti cristiani si fondono nel monologo di Angiolina, che fa eco alla passione di Doro. Legata nuda ad un albero mozzo, come San Sebastiano, lei prega il venerdì di Pasqua durante l'ora della Passione. Le sue parole fanno eco alle sofferenze di Cristo e ai lamenti di Maria su Cristo morto. Lei fa l'elenco dei patimenti subiti dalla sua famiglia, vittima del mondo omicida e perverso di Don Rolando e di Madama Martini, e li contrasta con i dolci ricordi della campagna perduta. Ed è con una visione di pace che termina la passione di Angiolina, una visione che riprende l'invocazione precedente del fratello Oreste di avere pietà dell'umanità ferita, coperta di stracci, vittima delle guerre crudeli del mondo.

Angiolina ritorna al passato, alla festa del paese e crede di vedere un uomo nel buio: "vedo nel campo una sagoma lontano un uomo solo nel buio gli corro incontro è solo come me, no no è un albero mozzo con due braccia che gridano ancora amore amore". Allo scoccare delle tre, la fine dell'ora della Passione, "Angiolina si appoggia all'albero e apre le braccia in croce"²⁶ con un atto di dedizione che corrisponde al grido dell'albero e invia un messaggio d'amore e di fede che va al di là della rovina della sua famiglia e si rivolge al mondo intero.

Bibliografia

ANEDDA, Antonella, *Grida mute*, in *Prefazione*, Donatella Musso, *Nord Ovest*, Edizioni inchiostro rosso, Torino 2007, pp. 7-9.

²⁶ Donatella Musso, op. cit., p. 123.

- CAPELLO, Dario, *Come un'invocazione*, in *Prefazione*, Donatella Musso, *Nord Ovest*, Edizioni inchiostro rosso, Torino 2007, pp. 11-17.
- CONCOLINO, Christopher, *Value and Devaluation of Nature in Pavese's La luna e i falò*, "Italian Culture", n. 11, 1993, pp. 273-284.
- FRAZER, James George, *The Golden Bough*, Macmillan, London 1957.
- JESI, Furio, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1968.
- LEVI, Carlo, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1956.
- LEVY-BRUHL, Lucien, *La mentalité primitive*, Félix Alcan, Paris 1922.
- MUSSO, Donatella, *Nord Ovest*, Edizioni inchiostro rosso, Torino 2007.
- O'HEALY, Àine, *Cesare Pavese*, Twayne, Boston 1988.
- PAPPALARDO La Rosa, Franco, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Edizioni dell'Orso, Torino 1996.
- PAVESE, Cesare, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino 1968.
- THOMPSON, Doug, *Cesare Pavese*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

Eleonora Conti

GEOGRAFIE IDENTITARIE NELLA NARRATIVA ITALIANA DEGLI ANNI DUEMILA

Un ritorno dei regionalismi?

Pur nell'abbondanza di nonluoghi e paesaggi "liquidi" che hanno modificato negli ultimi decenni il paesaggio italiano e che hanno costituito un nuovo sfondo per la narrativa nostrana, la letteratura italiana contemporanea sembra mantenere uno strano rapporto con la globalizzazione. Gli anni Duemila registrano infatti la pubblicazione di un numero sorprendentemente alto di testi fortemente localizzati, addirittura iper-localizzati, e di grande successo, come se il paesaggio italiano fosse riuscito in qualche modo a salvaguardare una propria specificità, anche in quest'epoca di modernità liquida.¹ In alternativa, quando la narrativa registra lo scempio del paesaggio, gli scrittori sembrano cercare proprio in esso le risorse per una narrativa impegnata o per un modo nuovo di narrare, fortemente incentrato sulla descrizione, come nel caso di Simona Vinci e del suo canto accorato della Via Emilia e della Pianura padana.²

¹ La definizione di "modernità liquida", com'è noto, è del sociologo Zigmunt Bauman. Cfr. Eleonora Conti, *L'occhio "risemantizzante" in Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, "Italianistica", 2, 2008, pp. 149-162. Sulle nuove declinazioni del postmoderno, si veda il volume *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Literature*, a cura di Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug, Peter Lang, 2009.

² Sulla narrativa della Vinci mi sono soffermata nella relazione presentata al XX Congresso A.I.P.I. di Salisburgo (5-8 settembre 2012), dal titolo *Nuove geografie esistenziali: l'inafferrabile "ubicazione del bene" in Falco, Massaron, Ammaniti e Vinci*. Si veda anche Monica Jansen, "Noi siamo i luoghi che abitiamo": la lotta tra vita e cemento nella narrativa di Simona Vinci, in *Belpaese? La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*, a cura di Luca Poggi e Paolo Chirumbolo, New York, Mellen Press, 2012. Della Vinci penso in particolare, per l'intento di denuncia, al volumetto *Rovina* (Verdenero - Edizioni di Legambiente, 2007), e per il nesso paesaggio-descrizione a *Il taccuino di Strada Provinciale Tre*, pubblicato sul suo blog il 3 aprile 2012: <http://intuttisensi.wordpress.com/> e al romanzo che ne è conseguito: *Strada Provinciale Tre*, Einaudi, Torino 2007.

Sembra dunque ben lontano il fenomeno della narrativa *glocal*, buona per tutte le latitudini e senza un vero radicamento nel territorio, come vorrebbero certe tendenze postmoderne. È vero infatti che l'attenzione ai luoghi, alla geografia regionale, addirittura alle tradizioni e al folklore, a una lingua spesso impastata di dialetti locali – come mezzo per tratteggiare i personaggi e un ambiente non contaminato dal nuovo che avanza – è tornata da qualche anno prepotentemente alla ribalta della nuova narrativa italiana. Una tendenza che ha fatto parlare qualche critico di rinascita dei regionalismi, tanto che anche il tradizionale almanacco annuale curato da Vittorio Spinazzola, *Tirature*, nel 2009 ha dedicato un'intera sezione alla rappresentazione di Milano e Napoli nella narrativa contemporanea.³

Va notato però che a farla da padrona sono soprattutto il Sud e le isole: a partire da *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano – il testo che ha suscitato il maggior scalpore –, passando per numerosi romanzi, racconti, testi di autofiction, *réportages* e UNO (secondo la categoria creata dai Wu Ming: oggetti attualmente non ancora identificati perché appartenenti a un genere nuovo e allo stesso tempo unici nel loro genere di frontiera⁴), dal 2000 a oggi si sono moltiplicate le storie che hanno per sfondo un'Italia compresa nella zona a sud di Roma. Ci sono la Napoli della Parrella, della Ferrante, di Rea, De Silva, Montesano e Longo; la Caserta di Pascale e Piccirillo; la Puglia della Lomunno, di Lagioia e Desiati; la Roma ancora di Desiati, Piperno, Colombati, Ammaniti, Siti e Pincio, e poi c'è la Sardegna della Agus, di Foiss, della Murgia, di Soriga, Niffò, Todde; la Sicilia di Camilleri e di Enia.

Milano, ultima metropoli postmoderna

La differenza fra Nord e Sud si nota, dunque. Per limitarci al binomio proposto da *Tirature 2009*, se Napoli e la Campania hanno prodotto testi addirittura iper-localizzati, come accenneremo, Milano sembra invece scomparsa dall'immaginario collettivo (complice una produzione televisiva che da anni ignora la città meneghina come

³ Vittorio Spinazzola (a cura di), *Tirature 2009. Milano-Napoli. Due capitali mancate*, Il Saggiatore, Milano 2009.

⁴ Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009, p. 12.

set di fiction), mentre l'immagine che ne conserviamo è decisamente superata, come ben sottolinea Gianni Biondillo in *Metropoli per principianti*:

L'idea di Milano che hanno nel resto d'Italia è un'idea vecchia e stereotipata: Milano è la città delle fabbriche, del panettone, della nebbia e del Duomo. Sembra la Milano di *Rocco e i suoi fratelli*. La verità è che le fabbriche, a Milano, sono ormai tutte dismesse, il panettone lo producono a Verona, la nebbia, nella cinta urbana, è scomparsa da trent'anni e il Duomo è sempre impacchettato per restauri, non lo vede mai nessuno.⁵

Lo dimostrano alcuni testi recenti, che propongono una sorta di metropoli postmoderna, priva di centro storico, tutta concentrata sul suo hinterland, come avviene ne *Il piccolo isolazionista (Prolegomeni a uno studio della periferia)* di Tommaso Labranca (2006), nei lucidi racconti di Giorgio Falco raccolti ne *L'ubicazione del bene* (2009) e ambientati nell'anonimo quartiere di Cortesforza presso la Tangenziale Ovest, e nel volume *Tangenziali* di Biondillo e Monina che reinterpretano l'idea della *flânerie* di baudelairiana memoria in chiave postmoderna, avendo come numi tutelari lo Iain Sinclair di *London Orbital* e il James Ballard delle periferie:

Oggi Milano è una città-rete, una città-territorio che più che portare la sua nobile tradizione edile nella cinta extraurbana ha visto trascinare dentro di sé la Brianza velenosa di battistiana memoria. Milano s'è pastrufaziata, per dirla con l'ingegnere.⁶

Il sociologo Aldo Bonomi ha coniato la definizione di "città infinita" per questo "continuum in espansione sul filo intrecciato di strade e anelli di scorrimento", "piattaforma territoriale" più che città tradizionalmente intesa, "esodata" fino a inglobare Malpensa e Montichiari (dalla provincia di Varese a quella di Brescia) e che crea talvolta

⁵ Gianni Biondillo, *Metropoli per principianti*, Guanda, Parma 2008, p. 99.

⁶ Gianni Biondillo - Michele Monina, *Tangenziali*, Parma, Guanda, 2010, p. 209. Per Giorgio Falco, vedi la già citata relazione *Nuove geografie esistenziali: l'inafferrabile "ubicazione del bene"* in Falco, Massaron, Ammaniti e Vinci.

spaesamento e reazione di difesa nelle comunità che la abitano. Le ragioni economiche vanno ricercate proprio nella grande apertura di Milano agli scambi “che ne hanno fatto storicamente una città dalle qualità «anseatiche»”.⁷

Per ragioni complesse che sono dunque sia storico-geografiche, sia economiche e letterarie, il centro di Milano non sembra ispirare particolarmente i narratori, che si concentrano piuttosto sui satelliti intorno alla città, sulla sua tangenziale e sui movimenti che la tagliano a raggiera penetrando attraverso le sue cerchie concentriche (i Navigli, i bastioni, la circonvallazione). Una città in perenne movimento, “la città che sale” – come l’avevano raffigurata i futuristi –, che non guarda ma scorre, così “intensa” e “operosa” (per dirla con Bontempelli) che sembra non voltarsi indietro a contemplare il passato storico che trasuda dai suoi pur innumerevoli monumenti, che ha perduto il suo centro (anche fisico) e vive di margini e periferie.

Fatta eccezione per Milano, ultima metropoli postmoderna, la ri-localizzazione è invece un dato diffuso nella recente narrativa italiana. Interessante il caso di Roma, gloriosa di Storia – una Storia che non può non emergere, contrariamente a quel che avviene per Milano – e con la sua immigrazione ormai profondamente radicata. Sembra ancora la Roma degli antichi Latini, pronti a inglobare il barbaro, lo straniero, nel loro modo allo stesso tempo feroce e accogliente; una città disposta a ridisegnare continuamente la propria identità a contatto con il diverso, come dimostrano alcuni romanzi di scrittori migranti in grado di offrire uno sguardo originale sulla città Eterna: valgono per tutti *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous e *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego.⁸

La ri-localizzazione si fa addirittura iper-localizzazione nei romanzi e nei racconti ambientati a Napoli e in Campania (si pensi ai racconti

⁷ Aldo Bonomi, *Rancore. Alle radici del malessere del Nord*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 68-75.

⁸ Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, e/o, Roma 2006 (da cui Isotta Toso ha tratto l’omonimo film nel 2010). Igiaba Scego, *La mia casa è dove sono*, Rizzoli, Milano 2010.

della Parrella, a *Certi bambini* di De Silva, a *Dieci* di Longo), che spesso disegnano una sorta di inferno in cui sprofondare e da cui riemergere.⁹

Identità a Sud

Bisogna scendere dunque a Sud e raggiungere le isole per rintracciare un paesaggio che, lungi dall'aver perso il proprio *genius loci*, offre ancora la possibilità di una identificazione con le origini e con le tradizioni. Il Sud infatti ha saputo, in questi ultimi anni, alimentare un'immaginazione dalle molte facce e se da una parte ha nutrito un mito di sé molto vivido e prolifico, da un altro punto di vista si è messo in vetrina per denunciare i propri mali atavici. Ne è derivato un fervore di immagini tutte molto produttive e una narrativa (e un cinema) di grande successo di pubblico. Puglia, Sicilia e Sardegna offrono svariati esempi a questo proposito.

Autori come Mario Desiati, con il quasi barocco *Il paese delle spose infelici* (2008) e col più riuscito *Ternitti* (2011), attingono dalla propria terra d'origine un'ispirazione forte e impastata di folklore. È una discesa alle Madri, la sua, in un profondo omaggio al Salento che ci regala alcune figure femminili di una tragicità quasi classica. Donne epiche nella loro unicità e nel loro eroismo un po' bislacco: l'Annalisa delle *Spose infelici* e la più riuscita Mimì di *Ternitti* sono depositarie di una saggezza antica che sembra spirare proprio dal paesaggio. "Dentro porti la tragedia e la grandezza" profetizza un musicista girovago a una Mimì appena decenne: fatto tesoro di questa profezia, la ragazza può affrontare le sventure dell'emigrazione in Svizzera e il ritorno in patria con la certezza di un destino speciale. Il suo potere deriva da un

⁹ Una iper-localizzazione che però, ad esempio in *Gomorra*, lungi dal tradursi *tout court* in un "effetto di realismo" (potenziato da cifre, date, nomi, inchieste e da un io narrante che a tratti si rivela e funge da testimone delle realtà criminali denunciate), accentua l'impressione di trovarsi in un mondo parallelo, scollegato dalla realtà, che produce un forte effetto straniante, tanto forte è il quadro criminoso che ne emerge. Per l'analisi di Milano, Roma e della Napoli di *Gomorra* rimando al mio *Le città visibili. Nonluoghi e iper-localizzazioni nella narrativa italiana dopo il postmoderno*, in *Le devenir postmoderne*, a cura di Ana Maria Binet e Martine Bovo Romoeuf, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 139-148. La ricchissima tradizione narrativa incentrata su Napoli merita un discorso a parte, cfr. Adalgisa Giorgio, *Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli*, in *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa*, a cura di Ilona Fried, ELTE, Budapest 2010, pp. 295-312 e Mario Barengi, *Ipernapoli, Infernapoli, Eternapoli*, in *Tirature 2009*, cit. pp. 43-49.

dialogo intimo e segreto con la Natura, depositaria dell'ordine esatto delle cose, e con gli spiriti degli antenati. La ricongiunzione con l'uomo amato e perduto avviene proprio durante un bagno al mare, grazie all'immersione in una natura familiare e accogliente. *Ternitti* è infine anche un tributo a tutti gli emigrati pugliesi vittime della contaminazione da amianto, una sorta di *Requiem*, solenne e tragico, per una terra ferita nel profondo.

Nello stesso spirito si colloca il recente *Così in terra* (2012) di Davide Enia, autore che proviene da un teatro di narrazione in cui il dialetto siciliano produce un'affabulazione intensa, in bilico fra ironia e commozione. Il suo esordio narrativo, pur con qualche farraginosità, si colloca sulla scia dei monologhi teatrali che lo hanno reso famoso, come l'intenso *Maggio '43*, in cui l'autore rievoca il bombardamento di Palermo dal punto di vista di un bambino di dodici anni. Recuperando la tradizione del *cunto*, l'intreccio delle storie – sempre attinte all'autobiografia, come rivelano i nomi dei personaggi che tornano anche nel romanzo, Umbertino, Davidù – si sviluppa in una lingua a tratti incomprensibile, perché profondamente sostanziata di dialetto palermitano, tanto da assumere in più di un'occasione il ritmo dello scioglilingua, e proprio per questo maggiormente evocativa e lirica. Anche fra le macerie della guerra e nelle piazze incendiate dal sole lo spirito siciliano è più vivo che mai. Sia in Desiati sia in Enia, il risultato è quello di una narrativa fortemente lirica, quasi cantata.

Predomina invece un'affabulazione critico-ironica nel romanzo d'esordio della tarantina Annalucia Lomunno, *Rosa sospirosa* (2001), scritto a ventinove anni. Qui, una voce narrante colta è continuamente risucchiata da un vortice di voci e sguardi, divertiti, risentiti e ansiosi di riscatto. È la voce di una Puglia sgangherata, ma desiderosa di scimmiettare un Nord percepito da lontano come culla di raffinatezza *cool* e *avant-garde*. Vizi e virtù sono resi attraverso un fitto intreccio di dialoghi, modellati su un registro aulico e dialettale insieme, con effetti originalissimi: un misto di neologismi che aprono a una modernizzazione globalizzata e orizzontale e di proverbi che provengono dall'antica saggezza popolare. Una teatralizzazione di forte impatto.

Ruolo-chiave in questa ricostruzione di una Puglia che si vorrebbe moderna ma che è suo malgrado trascinata verso una tradizione inestirpabile e arcaica, svolge il cibo, elemento che tradisce l'identità, con effetti spesso comici: così ecco a un party un "menu regolarmente

apulus” e ancora il ruolo di ancora svolto dai piatti tipici: “Soltanto le olive al pepone e le focaccine al vincotto/hanno preservato l’eredità sudita”, mentre la tentazione del “Mec Donàld” per questi “vitelloni” contemporanei che vorrebbero sciamare a Nord o all’estero è sempre in agguato.¹⁰

Una nuova idea di Sardegna

Ma il problema dell’identità tocca da vicino anche una delle nostre isole maggiori, la Sardegna. Negli ultimi anni si assiste ad una ondata di scrittori sardi di grande successo di pubblico che hanno reinterpretato la sardità alla luce della tradizione e del dialetto o hanno rimesso in discussione la vulgata di una identità stereotipata (un’isola selvaggia, arcaica, magica) e certo impossibile da applicare alla Sardegna nella sua totalità. Ciò che agli occhi di un italiano è un’unica isola, agli occhi di un sardo è mosaico di paesaggi, storie e culture diversissime e talora non compatibili. È vero però che gli scrittori sardi più noti del passato, come Grazia Deledda, Salvatore Satta e Gavino Ledda, provenivano dall’interno dell’isola; mentre due dei più noti scrittori sardi contemporanei, ossia Marcello Fois e Salvatore Niffoi, sono barbaricini. Una narrativa sarda, dunque, che fino a poco tempo fa mostrava una certa compattezza d’ispirazione e, tra le principali conseguenze, un’esclusione di interesse per la zona costiera o urbana che ha contribuito non poco a un certo stereotipo della Sardegna come ctonia, montana, agreste. La lezione del cagliaritano Sergio Atzeni, la new wave sarda degli anni Duemila¹¹ e il cinema di Enrico Pau e Salvatore Mereu sono stati determinanti nel modificare l’immagine dell’isola nella fantasia dei lettori italiani e stranieri, contribuendo a

¹⁰ Cfr. Fulvia Airoldi Namer, Rosa Sospirosa di *Annalucia Lomunno*, “Narrativa”, 2003, pp. 109-127.

¹¹ Cfr. Laura Nieddu, *Lo sguardo all’orizzonte: gli scrittori sardi riscoprono il mare*, in Corinna Salvadori Loneran (a cura di), *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati, 2012, vol. 1. pp. 399-408. La Nieddu ricorda gli interventi di Goffredo Fofi, *Sardegna, che Nouvelle Vague*, “Panorama”, 13 novembre 2003 e Alfredo Franchini, *Chiamatela pure nouvelle vague mediterranea*, “Specchio”, 14 maggio 2005, a proposito della nuova ondata di scrittori sardi. Tra i più noti, oltre ai già citati, Milena Agus, Flavio Soriga, Giorgio Todde, Francesco Abate; ma oggi anche Michela Murgia.

una valorizzazione della presenza del mare e del paesaggio urbano (soprattutto di Cagliari come città moderna), inediti.¹²

La Sardegna può essere però terra da esplorare e da scoprire nei suoi aspetti meno scontati, alla ricerca di una identità *in fieri*, come avviene in *Sardinia blues* di Flavio Soriga (2008). Il libro propone le avventure di tre amici, “pirati” a cui stanno strette le etichette, anche riguardo la loro identità di sardi. Nel loro continuo spostarsi da una località all’altra evitano l’isola più turistica e stereotipata e, con una certa insofferenza per le ville della Costa Smeralda e il folklore a basso costo, esplorano la zona tra Cagliari, Alghero e Oristano. I tre amici sono in certo senso dei reduci (due tornati nell’isola dopo un’esperienza di vita e lavoro a Londra, il terzo riemerso da un periodo di disintossicazione da stupefacenti) e cercano di ricostruirsi un’identità che faccia i conti con la propria appartenenza regionale e allo stesso tempo con la propria ansia di internazionalità. Così Sassari diventa “la nostra piccola Buenos Aires ventosa e malinconica” (p. 171) e “la Sardegna è il nostro Messico” (p. 9). Perché, spiega uno dei tre, Licheri, il problema dell’isola è che non ha mai avuto un Almodovar o un Andy Warhol che ne abbiano fatto lo sfondo delle loro sperimentazioni artistiche. Un lancio verso la modernità che non è mai avvenuto e che condanna i sardi a non potersi liberare dai “fantasmi della storia, dai nostri immensi stordenti sensi d’inferiorità e di marginalità e di perifericità” (p. 12).

All’autore sta dunque a cuore soprattutto il problema della multi-identità sarda e denuncia l’effetto di appiattimento stereotipato di tanta narrativa sarda *mainstream*. Diventa allora pagina-chiave del libro lo sfogo dell’amico scrittore del protagonista, Corda, in occasione della cerimonia per la premiazione di un suo racconto, durante un festival letterario sardo. Il ragazzo teme quasi il successo letterario, perché paventa l’idea di diventare “al massimo uno scrittore di successo sardo”, costretto a parlare “dei monti e dei banditi e dei formaggi e dei pastori e dei carabinieri e del velluto e dei gambali e delle tradizioni millenarie e della natura incontaminata e delle spiagge cristalline e della

¹² Per la valorizzazione del paesaggio urbano sardo, cfr. Maria Bonaria Urban, *Il paesaggio urbano come metafora della sardità: un confronto fra cinema e letteratura contemporanea* in Corinna Salvadori Lonergan (a cura di), *Insularità e cultura mediterranea nella lingua e nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Firenze 2012, vol. 1. pp. 419-428. Opera di riferimento per la narrativa sarda del Novecento è Margherita Marras, *L’insularité dans la littérature narrative sarde du XX^e siècle*, Éditions universitaires du Sud, Toulouse 1998.

generosità e dell'accoglienza delle nostre genti e tutto questo ciarpame maledetto che ci assilla e ci soffoca da centocinquant'anni". il successo farebbe di lui "l'ennesimo narratore di una terra inenarrabile, di un mondo arcaico e affascinante fuori dal mondo e dalla modernità".¹³ Ma l'affondo al pubblico merita di essere ascoltato per intero:

voi siete dei paesani innamorati dell'etnico posticcio, di questo sono profondamente convinto pur non conoscendovi, semplicemente perché i quattro quinti dei vostri coetanei dell'isola sono così, con i portachiavi dei nuraghe in sughero fatti in Cina, uguali [...] a tutti gli altri piccoli popoli periferici e ridicoli, io sono fermamente convinto che tra le vostre opzioni ci sia, scolpita nel marmo, quella che Grazia Deledda sapeva scrivere davvero, che quella donna che ha osato chiamare suo figlio Sardus, che quella meretrice maledetta spacciatrice di luoghi comuni facili e adulterati, che la nostra matrona malefica fosse una narratrice raffinata, e sono sicuro che invece non sapete per esempio chi sono Raymond Carver e Philip Roth, che non abbiate mai letto una sola pagina di questi eccelsi scrittori non sardi [...] Io voglio dimettermi da sardo [...] io sono un fallito ma almeno vorrei essere un fallito americano, quanto lo vorrei, un fallito globalizzato, un fallito del mondo, non un patetico scrittore mancato di un'isola assurda.¹⁴

Il bagno di modernità auspicato da Corda e dai suoi amici è l'unico mezzo per ridare senso a una sardità finalmente libera dai cascami di un passato ingombrante, autentica, pacificata.

Riportando (quasi) tutto a casa

Che i personaggi messi in scena in queste rivendicazioni di identità regionale siano adolescenti o bambini è molto interessante. La scelta anagrafica permette di conferire a questi romanzi una forte componente di *Bildungsroman*, come se l'identità, anche regionale, perseguita con orgoglio e una certa insofferenza per i luoghi comuni, fosse in costruzione, necessitasse di puntualizzazioni nuove. Da un certo punto di vista, i personaggi della Lomunno, di Desiati e di Soriga giocano la loro identità su una radice di sradicamento e spesso si ritrovano come pugliesi o sardi nel comune destino di emigrati, in fuga, in cerca di una identità (sessuale, lavorativa) che il paese d'origine ha

¹³ Flavio Soriga, *Sardinia blues*, Bompiani, Milano 2008, p. 122.

¹⁴ Ivi, pp. 123-124.

loro negato, chiuso nella difesa di una tradizione oppressiva: il disagio globalizzato, che tocca italiani di città e di campagna, del Nord e del Sud, trova soluzioni diverse a seconda della latitudine.

Infatti, per tornare a Milano, i protagonisti de *L'ubicazione del bene* di Falco – tutti adulti – vivono, nell'isolamento asettico di Cortesforza, a ridosso della Tangenziale Ovest di Milano, vite statiche o fredde e sembrano aver rinunciato all'indagine sulla realtà, alla ricerca del senso o a relazioni interpersonali soddisfacenti. I luoghi che abitano non facilitano la comunicazione vera tra gli individui, sono case venute su dal nulla, prive di un contesto storico-culturale-economico che le animi, in una specie di sogno di città trasformatosi in incubo. Le loro esistenze forzatamente messe in comune in un luogo totalmente decontestualizzato rischiano di naufragare anche perché non hanno un paesaggio identitario a cui aggrapparsi, in cui riconoscersi.

I personaggi di Desiati, Lomunno e i “pirati” di Soriga invece sono alla ricerca incessante del senso e del “bene”, inteso come condizione esistenziale soddisfacente, e Puglia e Sardegna sembrano offrire una gamma di luoghi da trasformare in paesaggi esistenziali. Il riappropriarsi del paesaggio e dell'identità passa attraverso un trauma e talora, come nel caso di Soriga, è un processo non concluso ma che non può prescindere dalla fisicità dei luoghi, anche se esplorati freneticamente.

Non è allora un caso, forse, che proprio uno scrittore pugliese, Nicola Lagioia, abbia intitolato il suo ultimo romanzo *Riportando tutto a casa*:¹⁵ qui i tre adolescenti protagonisti devono immergersi nelle brutture della periferia più degradata di Bari per garantirsi un futuro diverso da quello dei loro genitori. Lo sprofondamento avviene a costo di bruciare se stessi e di spingere gli amici più cari alla rovina, frequentando dei persi che vivono sulla propria pelle il degrado di un decennio drammatico come gli anni Ottanta. Il tentativo degli adolescenti di Lagioia è però positivo: riescono a riportare (quasi) tutto a casa, ossia riescono a salvaguardare il sé più profondo, a conservare un bozzolo salvo in cui ritrovarsi e riconoscersi. Non si tratta di una identità scontata, come quella degli avi e dei genitori, ma che va ricostituita passando prepotentemente attraverso la storia e la geografia della città di appartenenza.

¹⁵ Nicola Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2009.

Sembra dunque che nella narrativa italiana di oggi la ricerca dell'identità non possa prescindere dalle peculiarità del territorio (anche quando è periferico e non-identitario, come avviene per Milano), come se l'identità che ci viene dalla geografia, per la sua stabilità, potesse ridare consistenza al caos del nostro esistere.¹⁶

¹⁶ Per lo stretto legame fra geografia e letteratura come chiave di accesso al reale contemporaneo, cfr. Remo Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010, in particolare pp. 102-107 e Gabriele Pedullà, *Geografie del tempo*, "Il Manifesto", 28 ottobre 2009, p. 11.

Monica Jansen

LA VOCAZIONE DELLA PRECARIETÀ STORIE DI ORDINARIA FOLLIA

Cosa hanno in comune un romanzo su uno “sguattono” che frigge patatine di notte per un *fastfood* e di giorno studia storia nelle biblioteche di Milano, un romanzo su una devota di Santa Precaria che si trasforma nell’arrivista più spietata di una tivù locale nel Sud d’Italia, e un film su una giovane coppia di attori che si presta a due amici per un documentario sul precariato mentre la loro vita privata va a rotoli? Si potrebbe rispondere che è la condizione sociale ed economica del precariato a ridurre tutti questi personaggi a vittime del capitalismo neoliberista selvaggio.

Detto in poche parole – ma se ne potrebbero spendere molte data la quantità di pubblicazioni sull’argomento – si parla in Italia a partire dal 2001 del precariato sul lavoro in quanto problema riconosciuto. Il 2001 coincide con gli eventi tragici del G8 a Genova, che hanno portato alla ribalta non solo i vari movimenti sociali no-global uniti nel Genoa Social Forum, ma anche una nuova generazione con un’idea diversa della lotta politica. I movimenti contro il precariato hanno assunto una forma concreta con il primo May Day a Milano nel 2001.¹ Il progetto culturale “7blù” parlerà nel 2005 di una “generazione”, formatasi nel triennio italiano dei movimenti – dalle manifestazioni di Genova 2001 alle lotte di Melfi del 2004 – per la quale “la precarietà può essere assunta come il minimo comune denominatore”.² Nel 2003 entra in vigore la tanto discussa Legge 30,³ che in teoria doveva realizzare una

¹ Per una tipologia dei movimenti contro il precariato in Italia si veda Beppe De Sario, “Precari su Marte”: *an Experiment in Activism Against Precarity*, “Feminist Review”, A. 87, n. 1 2007, pp. 21-39.

² Dario Danti et.al., *Falso movimento. Dentro lo spettacolo della precarietà*. Roma, DeriveApprodi 2005, p. 90.

³ La precarizzazione, o flessibilizzazione del lavoro in Italia ha però una storia molto più lunga che risale al 1984; cfr. Andrea Fumagalli, *Lavoro. Vecchio e nuovo sfruttamento*, Milano, Edizioni Punto Rosso 2006, pp. 131-146.

riforma dei vari contratti di lavoro a tempo determinato, ma che invece ha consentito una crescita di contratti atipici⁴ e un peggioramento della condizione lavorativa femminile.⁵ Nel 2006 si segnala un apice nelle rappresentazioni narrative di questa nuova realtà. Scrive Carola Susani, nella prefazione alla raccolta *Sono come tu mi vuoi*: “Se fino a pochi anni prima in Italia non s’era più letta o scritta letteratura sul lavoro, nel 2006 sembra ormai non si parlasse d’altro: della trasformazione del lavoro e di precarietà”.⁶ Un successo narrativo quindi che si traslata anche al cinema.⁷

Dentro il campo semantico del precariato si nota un alternare di tematiche, dalle “morti bianche”, gli infortuni sul lavoro che acquistano un rilievo tragico di dimensioni nazionali nel 2007 con i sette operai morti nell’incendio della Thyssen Krupp a Torino,⁸ all’attenzione “antropologica” per i *call-center*, spazi-icona del precariato,⁹ allo spostarsi della prospettiva verso altri soggetti marginali sul mercato del lavoro, in particolare gli immigrati,¹⁰ e infine ad un assodarsi del soggetto precario, non solo in quanto vittima ma anche come attore e consumatore di una condizione.

⁴ Andrea Bajani conclude il suo ironico *Mi spezzo ma non m’impiego. Guida di viaggio per lavoratori flessibili* con un’acrobazia dei numeri per contare i precari in Italia, conteggio “ancora più precario dei lavoratori precari” a causa della molteplicità delle categorie di interinali, collaboratori e Partite Iva (Torino, Einaudi 2006, p. 143).

⁵ Cfr. Manuela Galetto et al., *Feminist Activism and Practice: Asserting Autonomy and Resisting Precarity*, Daniele Albertazzi et al., a cura di, *Resisting the Tide. Cultures of Opposition under Berlusconi* (2001-06), London-New York, Continuum 2009, p. 192: “As regards employment, Law 30 (2003) had a particularly gendered impact”.

⁶ Carola Susani et al., *Sono come tu mi vuoi. Storie di lavori*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. VIII.

⁷ È del 2006 *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria* di Michela Murgia (Milano, Isbn), che Paolo Virzì adatta nel 2008 al cinema con la commedia *Tutta la vita davanti* (Medusa 2008).

⁸ Rimandiamo al nostro *Quando l’azienda diventa mortale. Le “morti bianche”: narrazione e mutazione del soggetto operaio*, “Narrativa nuova serie”, n. 31-32 2010 (*Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell’economia e del lavoro nell’Italia degli anni 2000*), pp. 125-136.

⁹ Oltre alle prove di Murgia e Virzì, ne è un esempio *Parole sante*, il documentario (auto)narrato e messo in scena da Ascanio Celestini con i membri del Collettivo PrecariAtesia (Fandango 2007; DVD + *I precari non esistono* [libro]).

¹⁰ È da notare che Bajani nel 2011 pubblica, insieme a Domenico Perrotta, *Bucarest-Roma. Capire la Romania e i rumeni in Italia*, Edizioni dell’Asino, mentre nel 2007 aveva scritto il romanzo *Se consideri le colpe* (Torino, Einaudi) sugli imprenditori italiani pionieri del capitalismo selvaggio in Romania.

Si fanno sentire le critiche a un genere che rischia di diventare di moda e “autoconsolatorio”.¹¹ Il collettivo *Scrittori precari* nato nel dicembre 2008 ha messo a cappello del blog omonimo: “Saranno anche precari, ma di certo non sono scrittori (*Liberio*, 1/9/09)”,¹² ritraducendo così il cinismo critico in un appello etico. Delle strategie di mercato potrebbe testimoniare la fortuna “atipica” del romanzo industriale *Mammut* di Antonio Pennacchi, l’esordio del vincitore del Premio Strega 2010, scritto nel 1987 e rifiutato 55 volte da 33 editori diversi.¹³ Pubblicato finalmente nel 1994 da Donzelli, ha avuto una seconda vita nel 2011, ripubblicato dalla Mondadori poco dopo la chiusura della Fulgorcavi a Latina nel 2010 e presentato polemicamente come “il libro che Marchionne e la Fiom dovrebbero leggere”. In realtà il romanzo ironizza tanto sulle lotte sindacali quanto sulla gestione aziendale e in fondo è un requiem autoconsapevole e tragicomico della classe operaia. Il sindacalista Benassa conclude la sua traiettoria di lotta all’interno della fabbrica con la constatazione che, come i mammut, la “classe operaia è una classe estinta”.¹⁴

Arrivati nel 2011, ci vuole ben altro per trasformare la cultura in un’arma contro il precariato. Data dell’aprile 2011 la fondazione della *Generazione TQ*, “un movimento di lavoratori e lavoratrici della conoscenza trenta-quarantenni”,¹⁵ e del 14 giugno 2011 l’occupazione del Teatro Valle a Roma da parte delle lavoratrici e dei lavoratori dello Spettacolo,¹⁶ che ha dato l’avvio a tutta una serie di occupazioni di “beni comuni” rivendicati dalla classe creativa per poter garantire la propria autonomia e libertà artistica.

Le narrazioni sulla precarietà qui analizzate non si inseriscono però automaticamente in un percorso di azione e reazione. Cesare De Marchi, autore de *La vocazione*,¹⁷ asserisce in un’intervista alla Radio Svizzera Italiana di non considerare il precariato un tema centrale del

¹¹ Andrea Cortellessa, Aldo Nove, *Le isole, le campane. La lingua del precariato*, “Alfa-beta 2”, n. 2, settembre 2010, p. 312.

¹² <http://scrittoriprecari.wordpress.com>.

¹³ Antonio Pennacchi, *Mammut*, Milano, Mondadori 2011, p. 6.

¹⁴ Ivi, p. 175.

¹⁵ Il blog si trova su <http://www.generazionetq.org>.

¹⁶ Per il blog si veda <http://www.teatrovalleoccupato.it>.

¹⁷ Cesare De Marchi, *La vocazione*, Milano, Feltrinelli 2010.

suo romanzo ma piuttosto un elemento del contesto.¹⁸ I protagonisti di *Santa Precaria* di Raffaella R. Ferré,¹⁹ non sembrano essere coscienti della loro condizione, intrappolati come sono nei loro ruoli di sfigati o privilegiati del Sud. Nel film *Riprendimi* di Anna Negri,²⁰ le riprese di un documentario sul precariato nel settore creativo, nonostante l'acanzimento dei due cameraman, non diventano un manifesto politico ma un amalgama sconnesso e personale. Se il precariato sia quindi causa o effetto di una condizione esistenziale, e se sia un fattore esteriore o interiore da combattere, rimane per ora incerto.

Ciò che unisce i vari personaggi delle opere selezionate è sicuramente una condizione di precarietà, tanto subdola da corrodere la vita privata di esseri umani in cerca di un minimo di certezze. Precariato e precarietà sono termini ambigui che nell'uso tendono a confondere identità e condizione. Ciò diventa chiaro nel saggio *La furia dei cervelli* dal commento degli autori Roberto Ciccarelli e Giuseppe Allegri, ambedue ricercatori *freelance*, all'azione di un anonimo "Giuslavorista", registrato nel prologo al volume: "Vuole rivolgersi alla Commissione europea per «mettere fine al precariato in Italia». Abbiamo sudori freddi: il precariato siamo noi! Non sarebbe meglio parlare di fine della precarietà?".²¹

In un contributo su come l'attivismo femminista si confronti con la precarietà, viene osservato che la natura ambivalente della precarietà risiede nel fatto che minaccia la sicurezza ma al contempo offre un potenziale trasformativo.²² Tale mutazione da termine di confronto a denominatore di partecipazione collettiva non è però priva di rischio. Nelle narrazioni qui analizzate alcuni personaggi non reggono alla prova di esposizione alla precarietà e da sintomi controllabili come tic o disturbi mentali scivolano nella follia senza ritorno. È il caso di Luigi, il protagonista de *La vocazione*, che finisce all'ospedale psichiatrico Cogoletto di Genova, ambiente di reclusione che egli rifiuta di lasciare, piuttosto abbandona il suo mondo e i suoi affetti. In *Santa*

¹⁸ Maria Grazia Raviolo, *La vocazione di Cesare De Marchi*, RSI Rete Due, <http://rete-due.rsi.ch/home/networks/retedue/ilpunto/2010/04/07/la-vocazione.html>.

¹⁹ Raffaella R. Ferré, *Santa Precaria*, Viterbo, Stampa Alternativa 2008.

²⁰ Anna Negri, *Riprendimi*, Medusa 2008.

²¹ Roberto Ciccarelli e Giuseppe Allegri, *La furia dei cervelli*, Roma, Manifestolibri 2011, p. 13.

²² Galetto, op. cit. pp. 198-99.

Precaria la più “disturbata” è Tiziana Larizza detta “Leptospirosi”, che quando tocca il fondo della sua fragile carriera di giornalista televisiva quarantenne, sente calarsi nel cuore un “macinino di polvere nera. Come caffè” e diventa una potenziale omicida.²³ E *Riprendimi*, infine, può essere sia il grido di dolore della giovane madre Lucia, che accusa vari disturbi fisici e psichici da quando è stata lasciata, sola col figlio piccolo, dall’incosciente Giovanni, sia l’imperativo rivolto alla macchina da presa che alla fine la farà uscire vincente dalla “piccola tragedia” del lavoro.²⁴

Il nesso tra malattia, nevrosi e lavoro, precario o meno, non è casuale e se ne sono occupati diversi sociologi e filosofi del lavoro. Per alcuni la nevrosi contemporanea, postfordista, si lega prima di tutto allo sfruttamento delle doti comunicative del cosiddetto “cognitariato”, in opposizione al potenziale sovversivo invece del “general intellect”.²⁵ Franco Berardi (Bifo), uno degli ex animatori del Movimento ’77 a Bologna, connette i due termini di derivazione marxista fino a formare una nuova lega resistente e collettiva che parte da una “autoorganizzazione” del lavoro cognitivo. Nel saggio-pamphlet *Il sapiente, il mercante, il guerriero*, Bifo afferma bellicoso:

Nella sfera del lavoro cognitivo la rimozione della corporeità si manifesta attraverso patologie, angosce, arrivismo, solitudine, miseria esistenziale, cinismo. [...] Ora è necessario un processo di liberazione della funzione cognitiva sociale dal dominio brutale o insinuante della guerra e del capitale.²⁶

In tale costellazione un ruolo specifico è riservato all’arte, che, in linea con Deleuze e Guattari, viene concepita da Bifo come sensibilizzazione del caos:

²³ Ferré, op. cit. p. 109.

²⁴ Qui possiamo fare riferimento a un altro libro in cui tragedie private e di lavoro sono intrecciate in una serie di racconti e di poesie, intitolato appunto *Lavoro e altre piccole tragedie* di Marco Di Pasquale e Federico Zazzara, Bologna, Pendragon 2010.

²⁵ Il filosofo Augusto Illuminati afferma in *Del comune. Cronache del general intellect*, Roma, Manifestolibri 2003, p. 133: “Il cognitariato è la classe concreta in cui si incarna il flusso virtuale del lavoro semiotico, quando gli si restituisce la corporeità rimossa e la socialità elusa, è il *general intellect* fornito di bisogni, desideri e sofferenze”.

²⁶ Franco Berardi (Bifo), *Il sapiente, il mercante, il guerriero. Dal rifiuto del lavoro all’emergere del cognitariato*, Roma, DeriveApprodi 2004, p. 170 e p. 182.

Non usciremo dall'imprigionamento significativo se non sapremo scatenare dei processi di follia collettiva, di follia felice. Ciò di cui parlo è la liberazione del cibertempo dal ciberspazio. Per questo occorre spostare l'attenzione verso il paradigma estetico.²⁷

L'appello di Bifo di fare della patologia un'arma, non è rimasto inascoltato. Oltre ai vari movimenti già nominati²⁸ nell'ambito dei lavoratori dell'arte e della conoscenza,²⁹ possiamo anche nominare degli esempi estetici di "guerrieri" precari. Cosa dire per esempio della figura *popular* di Dreadlock, creata da Jacopo Nacci, il supereroe tutto muscoli che convive nel debole corpo del giovane laureato precario Matteo, di cui la descrizione echeggia quasi letteralmente la corporalità negata del cognitariato?³⁰ Il romanzo, forse non a caso, è ambientato a Bologna.

Non appartengono però a questa razza di eroi "trasversali", cultori di una follia "felice", i personaggi precari dei romanzi qui analizzati. Per il sociologo Aldo Bonomi e lo psichiatra Eugenio Borgna, la precarietà è una condizione che tocca tutti gli individui che sono oggi intrappolati in un circuito di paura, angoscia e rancore e i mezzi per uscirne non sono tanto da cercare nell'euforia del riscatto quanto nella depressione stessa che ne deriva. Con "elogio della depressione" lo psichiatra Borgna indica uno stato di apertura e di empatia verso l'altro, la "disposizione altruistica" di condividere la sofferenza.³¹ Il sociologo Bonomi associa piuttosto la depressione a una possibile uscita da una normatività individualista asfissiante, concludendo perciò la sua parte del saggio con l'esortazione: «depressi di tutto il mondo unitevi». Si può fare esodo, si può tutti andare a stare un po' meglio nella diaspora verso un altrove.³² Mentre per Borgna il nemico attuale da combattere è l'indifferenza che porta all'isolamento,³³ Bonomi si

²⁷ Ivi p. 196.

²⁸ Si pensa anche al movimento dei "disobbedienti", la cui disobbedienza si esprime proprio attraverso la corporalità. Danti, op. cit. p. 120.

²⁹ Ai quali si può aggiungere il progetto artistico Macao, inaugurato il 5 maggio 2012 dall'occupazione della torre Galfa a Milano con il coinvolgimento diretto di Bifo. Ivan Carozzi, *Macao*, Milano, Feltrinelli 2012, p. 5.

³⁰ Jacopo Nacci, *Dreadlock!*, Arezzo, Zona 2011, p. 5.

³¹ Aldo Bonomi e Eugenio Borgna, *Elogio della depressione*, Torino, Einaudi 2011, p. 73.

³² Bonomi, Ivi p. 52.

³³ Borgna, Ivi pp. 104-105.

concentra sulla nuova figura sociale del “capitalista personale” che, imprenditore della propria sorte, rischia però anche la disintegrazione personale, non essendo protetto da nessun tipo di mediazione: “È un po’ come se la persona avesse ingoiato il capitale, il «gene egoista» dell’impresa e la mente dovesse tenere assieme in modo schizofrenico l’essere persona e l’essere individuo proprietario”.³⁴

Il rimedio per Borgna è da cercare nella costituzione di una “comunità del destino”, nel “sapersi immedesimare nel mondo emozionale dell’altro”.³⁵ Bonomi vede un suo ruolo nel “«fare inclusione sociale», ovvero favorire la creazione di «con-testi»” che accompagnino le persone “a riallacciare i fili di una narrazione comune spezzata”.³⁶ Con ciò egli si avvicina al sociologo americano Richard Sennett che, dedicandosi nel suo saggio seminale *The Corrosion of Character* al tabù del fallimento di carriera, giunge anch’egli a far di debolezza virtù, nel senso che proprio il numero in aumento di persone che nel capitalismo moderno sono a rischio di fallimento, dovrebbe rendere possibile un senso più ampio di comunità e un senso più pieno del carattere.³⁷ A tale scopo servirebbe una narrazione, che anche se frammentaria e discontinua (ovvero postmoderna), offrisse, non tanto nel messaggio morale ma nella struttura, una forma identitaria e una base condivisibile per ricostruire un legame sociale di dipendenza reciproca.³⁸

Se i disturbi nel funzionamento “normale” si legano prima di tutto alla mancanza di certezze, questa è riconducibile alla modernizzazione, al progresso tecnologico e economico che, secondo il sociologo Zygmunt Bauman, riduce gli esseri umani a “rifiuti umani” quando “inidonei” alla “costruzione di ordine” perseguita.³⁹ E spesso sono in ballo anche traumi riconducibili alle vite private dei protagonisti, rimasti senza ascolto perché non c’è spazio per la sofferenza, considerata come “qualcosa di inutile”.⁴⁰ Il più “filosofo” dei personaggi passati

³⁴ Bonomi, Ivi p. 103.

³⁵ Borgna, Ivi p. 105.

³⁶ Bonomi, Ivi pp. 95-96.

³⁷ Richard Sennett, *The corrosion of character: the personal consequences of work in the new capitalism*, New York, Norton & Company 1998, p. 135.

³⁸ Ivi p. 133 e p. 139.

³⁹ Zygmunt Bauman, *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 8.

⁴⁰ Borgna, op. cit. p. 99.

in rassegna, il trentenne Luigi Martinotti, lo formula nei seguenti termini nel romanzo di De Marchi:

Gli pareva (era questa l'idea) che a muovere gli uomini e le società fosse un'ansia del futuro, un'insofferenza dell'insicurezza – altri nomi di quel sentimento comune, banale perfino, radicato nel fondo di ogni coscienza, dalla più confusa alla più chiara: la paura.⁴¹

Parola chiave in questo contesto di bisogno esistenziale di futuro diventa “la vocazione”, il desiderio di realizzarsi, di “completarsi”, fraseologia “postfordista” quando messa in bocca a chi si è appropriato invece della logica individualista del “capitalista personale” per assicurarsi una carriera. Ciò risulta in *Santa Precaria* dall'intervista che fa Mimmo, giornalista precario, alla sua coetanea e già compagna di giochi Caterina, che da “l'ennesima gallinella del precariato” ha deciso di farsi “puttana” per realizzare finalmente il sogno di salire ai vertici della SudTelevision:

- Sogno di completarmi.
- Cioè? Qualcosa di più materiale?
- Sono affascinata dal giornalismo.
- Bene, cosa ti attira di questo mondo?
- È un ambiente molto intrigante, dove, per riuscire, ci vuole tanta personalità, sicurezza. SudTelevision è un trampolino di lancio... Anche per farsi notare.⁴²

Si tratta quindi alla fine dell'arte di conformarsi? Quali sono gli spazi di libertà e di autonomia che i vari personaggi riescono a crearsi attraverso il racconto delle loro vite?

Due sono i registri adottati nelle narrazioni della precarietà qui prese in esame: uno tragico-contemplativo e uno ironico-comico-sarcastico. In ambedue prevale un fondo di umanità, ma anche l'incapacità di narrare il futuro.⁴³ *La vocazione* racconta con lucido distacco la tragedia del crollo psichico del protagonista trentenne. Potrebbe trattarsi di una forma di “esodo” volontario, un rifiuto radicale di confor-

⁴¹ De Marchi, op. cit. pp. 86-87.

⁴² Ferré, op. cit. p. 42 e p. 141.

⁴³ Cfr. Sennett, op. cit. p. 135.

marsi alla flessibilità economica, che lui si ostina di vedere come uno sbocco senza futuro. Potrebbe anche essere il risultato di un eccesso di “rancore” verso chi ha le agevolazioni per formarsi e le spreca con noncuranza. Fatto sta che Luigi non riesce a dominare la sua schizofrenia tra subordinazione economica e desiderio intellettuale di realizzarsi come storico. Il rapporto con il padrone del *fastfood* è conflittuale, da parte di Luigi, e la storia d’amore con la collega Antonella è vissuta in modo dualistico: la famiglia da costruire insieme a lei e suo figlio potrebbe essere un’alternativa affettiva che lui rifiuta perché sentita come un impedimento alla sua autonomia. L’amicizia con il cinquantenne Giuseppe, un insegnante di liceo affetto da una malattia progressiva congenita, è inizialmente una risorsa per mettere a frutto il sapere, ma finisce con un suicidio, l’annuncio del quale arriva troppo tardi a Luigi per poter aprire quella “finestra” della “comunità del destino” di cui parla Borgna. Il gesto folle di migliorare la sua situazione economica con il rapimento di un bambino a Genova lo ha portato nel manicomio, dove, grazie agli psicofarmaci, si riduce ad uno stato d’indifferenza emotiva. Se si tratta di un “esodo”, l’esito è ambiguo e non apre la via verso un “depressi di tutto il mondo, unitevi” (Bonomi). Rimane anche indeciso se Luigi sia da considerare una “vittima” del precariato: come precisa De Marchi nell’intervista già citata, egli non ha un messaggio da conferire, ma offre al lettore piuttosto una “tensione morale”.

Il caso è diverso, forse, per un romanzo che porta il vocabolo “precaria” già nel titolo, e un film che narra la produzione di un documentario di “denuncia” del precariato. In questi casi si tratta di un’autoriflessività ironico-comica e ciò potrebbe essere indice di una critica sociale intenzionale da parte degli autori Ferré e Negri, ambedue donne per di più. Nell’articolo già citato sulle nuove forme di attivismo femminista, si fa menzione dell’uso dell’umorismo per aprire nuove potenzialità dell’essere precari, e dell’adozione dell’ironia per dotare di un ottimismo spirituale, invece che di un pessimismo intellettuale, le strategie di resistenza.⁴⁴ Inoltre, il romanzo *Santa Precaria*, contenente stralci del blog della protagonista Caterina, rimanda a un blog esterno dell’autrice⁴⁵ che sembra però avere fini più autopromo-

⁴⁴ Galetto, op. cit. p. 199.

⁴⁵ <http://www.santaprecaria.com/blog/>. L’indirizzo coincide con quello del blog di Caterina nel libro: www.santaprecaria.com/caterina.

zionali che politici (salvo interventi quali la lettera aperta al ministro Brunetta ripresa da “L’Unità”). *Santa Precaria* prende di mira, *in toto* senza una chiara distinzione di genere, il lato consumistico della *new economy* in cui il riscatto sociale viene identificato con il mondo dei media.⁴⁶ E anche la cura della sofferenza viene affidata ai *reality show*: una volta ridotta a materiale “di scarto”, Tiziana si confessa nel Maurizio Costanzo Show (anche se probabilmente ciò avviene solo nella sua fantasia). Da notare che proprio Tiziana abita in una zona di rifiuti in Campania che non intende lasciare. Sembra dunque coltivare un senso di appartenenza a una classe negata che fa di lei una ribelle nonostante tutto. Mimmo, figlio di un camorrista ucciso, verrà condannato dall’opinione pubblica: la sua rivolta contro la resa di Caterina al mondo dello spettacolo – “Quello che hai fatto significa rimbecillirsi, sottomettersi ed uniformarsi!” – finisce con la liquidazione della sua personalità sul giornale locale: “Il delinquente, tale Mimmo B., 25 anni, è figlio di un esponente di un clan camorristico della zona, ucciso nei primi anni ’90”.⁴⁷

Insomma, l’ironia massacrante (e molto divertente) sembra lasciare poco spazio al potenziale curativo del racconto della precarietà, e il “con-testo” (Bonomi) in questo caso non sembra servire a ricostruire legami sociali di dipendenza reciproca. Il mondo dello spettacolo è anche al centro del film *Riprendimi* di Anna Negri, figlia di Anonio Negri, uno dei capostipiti dell’autonomia operaia. Anche in questo caso però l’ironia non si traduce subito in una chiara forma di impegno sociale. I due giovani attori Lucia e Giovanni rappresentano la cosiddetta “classe creativa” per la quale il precariato dovrebbe essere una libera scelta d’indipendenza, come afferma lo stesso Giovanni davanti alla telecamera dell’amico. In realtà si trovano a sostenere una famiglia con lavoretti a tempo determinato che non sembrano portare alla carriera ambita. Quando la coppia va in crisi Lucia (interpretata da Alba Rohrwacher) sente cadere sulle sue spalle tutto il peso della cura del bambino a cui si aggiunge l’iniziale mancanza di comprensione del suo datore di lavoro, un programmatore di sinistra precario pure lui. Vive quindi il precariato femminile sulla propria pelle, il che

⁴⁶ Per una lettura di genere invece, si veda Eleonora Pinzuto, *Il genere precario. Narrazioni e teorie contemporanee*, “Narrativa”, n. 31/32, 2010, pp. 264-66.

⁴⁷ Ferré, op. cit. pp. 142-43.

dà una coloritura intimista al film.⁴⁸ Nel frattempo Giovanni si trova una nuova fidanzata e allestisce uno spettacolo-cabaret in cui canta i pregi del “vagabondo”. Gli amici produttori del documentario sul precariato, dal successo del quale essi dipendono essendo precari anche loro, definiscono il suo atteggiamento tipicamente “consumista” e cercano di interpretare lo sfaldamento della coppia con le teorie a loro disposizione: inizialmente Lucia e Giovanni sono soggetti di una società liquida (la terminologia è di Bauman), ma quando i loro comportamenti rischiano di mandare all’aria il filo rosso del racconto, non sono altro che “bambini eterni” che “girano a vuoto”. Saranno i legami affettivi a costituire una forza trasversale e dinamica e a cambiare la posizione dei vari soggetti nel film, tutti invischiati nella rete del precariato. Mentre Giovanni si riconferma un “vagabondo” consumista, Lucia non si riduce a vittima ma scopre l’affetto di Eros, la cui cinepresa le ha reso possibile di autonarrarsi e di reinventarsi.

Possiamo chiederci per concludere: i vari personaggi passati in rassegna alla fine sono esseri umani “perdenti”, cioè vittime di circostanze non volute, o invece “vincenti”, cioè campioni di resistenza a un sistema rifiutato perché ostile alle loro “vite di scarto”? Riescono alla fine a ricostruire una forma di “comunità” attingendo a una “folia felice” o il risultato finale è una ulteriore “frammentazione” di esistenze sfaldate non più ricomponibili e rasenti la follia distruttiva? Tutti e due gli esiti sono pensabili, narrabili e quindi possibili. E ciò che le narrazioni qui presentate hanno dimostrato nella loro combinazione di ragione ed emozione, e di autoriflessività, è che l’“elogio della depressione” ha un senso quando accompagnato da un altrettanto esercitato senso dell’ambivalenza, che può essere illustrato con una citazione di Leonardo Sciascia scelta come epigrafe da Raffaella R. Ferré: “Tutti i nodi vengono al pettine, quando c’è il pettine”.⁴⁹ In altre parole, le narrazioni del precariato evitano di diventare autoconsolatorie quando mettono a nudo, con un’ironia e una distanza critica rispettose del dramma umano, le complessità della condizione di precarietà, condanna alla marginalità e allo stesso tempo “vocazione” all’autonomia. Gli esempi qui studiati hanno visto la luce tra il 2008

⁴⁸ Cfr. Tiziana Jacoponi, *Anna Negri, una regista in cerca d’identità*, “Incontri”, A. 27, n. 1, 2012, p. 69.

⁴⁹ Cit. in Ferré, op. cit., p. 118.

e il 2010 e mettono in scena un “ritorno alla finzione” dopo il “ritorno alla realtà” di cui farebbero parte anche le “storie vere” del precariato.⁵⁰ Essi sembrano quindi anche voler riportare, inserendo il documento nell'intreccio del racconto, la precarietà al “con-testo” della finzione, a cui faceva riferimento già Aldo Nove nel libro-reportage *Mi chiamo Roberta*, citando le famose parole di Alessandro Manzoni sulla tragedia: “V'è una tragedia che si propone d'interessare vivamente colla rappresentazione della passione degli uomini [...] di dipingere la natura umana, di creare quell'interesse che nasce nell'Uomo [...] a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di se stesso”.⁵¹

⁵⁰ Si veda Raffaele Donnarumma, “Storie vere”: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, “Narrativa”, n. 31/32, 2010, pp. 39-60.

⁵¹ Alessandro Manzoni cit. in Aldo Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino 2006, pp. 165-66.

Ágnes Ludmann

IL SALTO MORTALE DI LUIGI MALERBA COME PRECURSORE DELLO STILE EMILIANO

Luigi Malerba (1927–2008) è uno dei romanzieri più colorati e particolari del Novecento. Durante la sua carriera si occupò di scrittura di romanzi, libri per bambini, sceneggiature, sempre con una sete di conoscenza e la volontà di creare registri veri. La sua esperienza parte come membro del Gruppo 63¹ il che influenza il suo rapporto con la letteratura detta classica: come lui stesso confessa in un'intervista

L'esperienza della Neoavanguardia mi ha dato soprattutto un forte senso della libertà e una disinvoltura sia nella scrittura che nei temi dei miei libri. Una esperienza estrema, disorganica, avventurosa, che tuttavia ha lasciato un segno in chi vi ha partecipato.²

Questa libertà, questa volontà di cambiare quel che ormai era logorato, troppo usato, inattuale, porta con sé come risultato il rinnovamento della struttura, della sintassi e del lessico presenti nei romanzi "postmoderni".³ Come Edoardo Sanguineti e Alberto Arbasino, anche Malerba rifiuta la trama in senso realistico-ottocentesco in tutti i suoi

¹ Oltre il Gruppo 63¹ Malerba nomina come modelli e maestri Italo Svevo, Robert Musil e Buster Keaton, perché "Mentre ogni scrittore cerca di dare un senso alla realtà, Keaton è così disperato che finisce per rendere totalmente insensata anche la realtà che appare come la più ovvia." In Paola Gaglianone (a cura di), *Elogio della finzione* in Giovanna Bonardi (a cura di), *Parole al vento*, Editori Manni, Lecce 2008 p. 44.

² Paola Gaglianone, (a cura di) *Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della finzione*, Nuova Omicron, Roma 1998, p. 23.

³ Definire Malerba postmoderno, come menziona anche Eco nel suo articolo sul *Salto mortale*, è JoAnn Cannon, studiosa americana. Nelle interviste anche Malerba accetta più che volentieri il termine *postmoderno*, lo usa sottolineando che non c'è male nell'usarlo. Questa mancanza di modelli e la conseguente disponibilità a tanti modelli espressivi, è stata genericamente definita come letteratura postmoderna, e non c'è ragione di rifiutare la definizione.

aspetti (stile, trama, struttura, lineamento, narratore) e si indirizza alla ricerca di un linguaggio nuovo, privato di ogni orpello letterariamente decorativo, ma arricchito di un'ironia che spunta tra le righe. L'umorismo ha un ruolo anche dal punto di vista sintattico oltre che da quello stilistico, è permeato da un linguaggio che si avvicina allo standard parlato senza rendere banale il contenuto, introducendo delle strutture che corrispondono meglio al tema scelto. Si tratta quindi di un cambiamento totale, necessario per riuscire a tenere il passo con lo scorrere del mondo.⁴ Quello che può dare spazio a queste sperimentazioni non è solamente la poesia, come normalmente si potrebbe pensare, visto che in essa, anche grazie alla struttura e alle forme poetiche, si avvalgono maggiormente le novità menzionate, ma anche il racconto, il romanzo in cui bisogna prima rompere i margini della struttura classica e di una *lingua di pietra* come l'italiano, per poter creare delle realtà nuove ed eccitanti. Come dice Malerba stesso

Il racconto è realtà multiforme, forma stratificata, mai definitivamente chiusa e sempre in espansione, sempre riformulabile, che continuamente ingloba, assimila, assorbe e poi propone altro racconto in un continuo gioco di contaminazioni di rimandi, inneste, interferenze. Ogni storia nasce da un'altra storia, si ramifica, cresce su e dentro sè, intreccia motivi diversi, si sfrangia in digressioni, si interrompe, riprende, si dilata.⁵

Salto mortale è una di queste realtà multiformi, una realizzazione geniale (come dice l'autore stesso, con *Il pataffio* la più riuscita) di sperimentazioni create da Malerba sui linguaggi nuovi, un romanzo-non romanzo⁶ che può essere considerato anche come precursore di quelli del gruppo emiliano (costituito da – per menzionare i nomi più rilevanti – Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Paolo Nori, Ugo Cornia e Daniele Benati). Lo stile emiliano, presente con le sue opere soprattutto negli ultimi tre decenni della letteratura italiana contemporanea, è caratterizzato dall'uso contemporaneo di più elementi che allontanano il testo dal let-

⁴ Cfr. Alberto Casadei – Marco Santagata, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Edizione Laterza, Roma 2008 pp. 363-364.

⁵ Antonio Errico, *Il racconto infinito* in Paola Gaglianone (a cura di), op. cit. p. 44.

⁶ Per descrivere il romanzo classico ottocentesco, ormai logorato, Malerba stesso usa l'espressione di romanzo-romanzo, da qui il coraggio di intitolare le nuove creature "romanzi-non romanzi", senza alcuna punta di disprezzo, solo per farne capire la differenza.

tore. Si pensi all'uso della figura del narratore inaffidabile, nella maggior parte dei casi in prima persona singolare (spesso lunatico, psicopatico o leggermente schizofrenico), oppure al linguaggio avvicinato al parlato ed allontanato dalla *lingua di pietra* indurita e scricchiolante, arricchito di elementi anche dialettali,⁷ o ancora all'uso frequente di ripetizioni, di parole, frasi e concetti che prestano una certa ritmicità al testo, assieme alla mancanza o alla presenza molto ridotta della punteggiatura, che aiuta la lettura a voce alta e la rende piacevole al pubblico, impedendogli di perdersi tra le figure retoriche. Per quanto riguarda la struttura, spesso si comincia *in medias res*, la storia rimane senza una (lieta) fine, sospesa in aria, spingendo il lettore a ripensare agli episodi appena letti, a ricomporre l'opera in sé, o anche a rileggerla per capirne ancora di più. La lettura di tali opere è sempre piacevole perché fluente, sorprendente, nuova rispetto al vecchio canone, anche perché il lettore è costretto a scendere dal piedistallo sul quale stava per secoli. Le emozioni che gli vengono regalate nel corso della lettura non sono sempre positive, non si tratta più, quindi, di raggiungere la soddisfazione di una storia ben finita.

L'opera trattata in questo breve saggio dimostra tutte le suddette caratteristiche delle opere emiliane – anche se non possiamo trascurare il fatto che Malerba sia soltanto nato a Parma, la sua attività in realtà si svolge prevalentemente a Roma.⁸

Salto mortale è un'opera difficilmente categorizzabile: è un giallo⁹ in cui il colpevole non viene trovato, anzi, in cui il delitto stesso viene messo in dubbio. Si tratta di un romanzo il cui protagonista narra da solo tutta la storia, ma accompagnata da una voce interna, un'opera in cui i protagonisti spariscono nel nulla, in cui gli elementi affermati per analogia vengono continuamente negati per poi essere distrutti. Se volessimo riassumere la trama (anche se questa attività porta ad uccidere un'opera d'arte), ci troveremmo di fronte ad un intreccio piut-

⁷ Cfr. Gruppo "Laboratorio" (a cura di) *Colloquio con Luigi Malerba* in Giovanna Bonardi (a cura di), op. cit. p. 32.

⁸ Malerba fa ricorso al mondo emiliano in due opere principali: *La scoperta dell'alfabeto*, la sua opera prima, uscita nel 1963 e *Le parole abbandonate*, del 1977. La prima raccolta di racconti è stata scritta per rappresentare il mondo contadino in Emilia così com'è, anche se non si usa il dialetto si sente la sua presenza; mentre la seconda ha l'obiettivo di richiamare l'attenzione su costrutti grammaticali e vocaboli presenti solo nel dialetto emiliano, i quali potrebbero anche scomparire con il passare del tempo.

⁹ "Il giallo [...] mi permette di esaltare le qualità o i vizi di un personaggio, di rendere più espressivi i suoi turbamenti e più vitale la sua presenza.", in Gruppo "Laboratorio" (a cura di) *Colloquio con Luigi Malerba* in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 33.

tosto semplice: viene commesso un delitto, un uomo viene ucciso sul prato, la polizia comincia ad indagare ed anche il nostro protagonista comincia a farlo, parallelamente alle forze dell'ordine. Il protagonista, il narratore Giuseppe detto Giuseppe, cerca di capire chi potrebbe essere l'assassino, ma i suoi sospetti non vengono mai rafforzati, anzi svaniscono con la morte dei sospettati.

La storia finisce sospesa in aria e, negli ultimi capitoli, viene messo in dubbio anche se davvero sia stato commesso un delitto o si tratti, invece, solo di un sogno del protagonista. Il narratore aiuta a mantenere la tensione, tramite i suoi occhiali vediamo il groviglio della trama che si sta formando mano a mano durante i capitoli. La figura del protagonista è di un'identità incerta, Giuseppe detto Giuseppe, compratore di metalli. La scelta del nome segnala la circolarità ed anche l'impotenza del discorso, che ritorna in sé stesso come l'uomo con il salto mortale.¹⁰ Oltre a lui è presente la sua voce interna con la quale discute spesso, vi sono quindi affermazioni in prima persona singolare alle quali vengono date risposte in seconda persona singolare, con tono spesso rimproverante: la voce non è una coscienza interna, non gli dà dei consigli, la sua occupazione principale è invece quella di litigare con lui. Tramite questo litigio interno veniamo avvisati degli eventi presenti nel romanzo, che già in sé sono un segno di inaffidabilità del narratore, anzi, vediamo mano a mano realizzarsi la storia che viene addirittura creata tramite le fantasie del narratore. Come afferma Malerba stesso

Che i miei personaggi siano dei mentitori è una necessità interiore perché sono loro che costruiscono le loro storie, le loro trame, e vi si adattano con impegno totalitario.¹¹

Giuseppe quindi è un narratore inaffidabile, un falsificatore, un protagonista delle finzioni, ma si badi bene, non si tratta di menzogne: l'uso della finzione tramite il narratore inaffidabile è un mezzo per la ricerca della verità, o meglio di un'appartenenza delle cose al reale. "Le finzioni non sono falsità, sono una realtà mentale modellata sui desideri (o sulle ossessioni) con la quale si può convivere confortevol-

¹⁰ Cfr. Manfred Hardt (a cura di), *Il serpente e Salto mortale* in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 223.

¹¹ Cannon, JoAnn (a cura di) *Rapporto con un libro* in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 76.

mente se non si ha la pretesa di descrivere il mondo.¹² Il narratore è una figura che spesso ricorre ad analogie, si allontana dal tema originale per poter condividere i suoi pensieri sullo stato dei ghiacciai del mondo, crea e distrugge lui stesso la storia con l'uso della negazione come costruttivo/distruttivo della storia: dopo aver affermato qualcosa si afferma il contrario di quanto appena detto, distruggendo di conseguenza il fatto, che viene cancellato con una pennellata e, a questo punto, sembra non essere neanche avvenuto.

Camminavo al Sole in mezzo a un prato e il prato era deserto. C'era l'erba alta, ogni tanto il piede affondava nei buchi del terreno. avanti, vai avanti va bene vado avanti. Camminavo al Sole in mezzo a un prato, avevo le scarpe con la suola leggera quelle che metto d'estate cioè delle scarpe di tela. Un po' più in là, c'erano le viti e gli ulivi tutti in fila, un cachi un traliccio dell'Alta Tensione un albero di mele. Vai avanti non ti fermare va bene vado avanti ma camminavo lentamente, sotto il Sole in mezzo al prato.¹³

Niente, non ho niente da raccontare. Non camminavo in mezzo al prato e il prato non era deserto. Non c'era l'erba alta e ogni tanto il piede non affondava nei buchi del terreno. Avanti vai avanti. Non avevo le scarpe con la suola leggera cioè non erano scarpe di tela. Un po' più in là non c'erano le viti e gli ulivi tutti in fila, nemmeno un cachi un traliccio dell'Alta Tensione un albero di mele.¹⁴

oppure

Qualcuno si allontana ma ci sono altri invece che continuano a arrivare, i padroni delle case e delle ville dei dintorni, i servitori i giardinieri i salariati fissi. Ma Giuseppe, che cosa stai dicendo? Non ci sono case e non ci sono ville da queste parti.¹⁵

Questo è un elemento continuo e serve ad allontanare il lettore che, durante tutto il libro, viene tenuto in uno stato galleggiante, insicuro, obbligato a decidere. La decisione riguarda il dare ragione o meno

¹² Gruppo "Laboratorio" (a cura di) *Colloquio con Luigi Malerba*, in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 31.

¹³ Luigi Malerba, *Salto mortale*, Bompiani Editore, Milano 1968, p. 15.

¹⁴ Luigi Malerba, op. cit. p. 20.

¹⁵ Luigi Malerba, op. cit. p. 26.

al narratore, se gli si da ragione ci si immergerà nella lettura per poi vedere come andranno a finire le cose, oppure si prova a pensare e ripensare ai fatti descritti, fermandosi, titubando sulla loro verità o falsità, perdendo il filo della narrazione ed inseguendo semplici pensieri egoistici. I lettori, tramite lo stile, tramite il linguaggio che si adatta completamente al tema, ritornando sempre in sé e alla storia autostruggente, seguendo le analogie che il testo porta con sé, vengono automaticamente investiti e trasportati dal flusso della narrazione, indipendentemente dalla direzione che questa intraprende, inizialmente magari non capendo neanche i giochi di parole. Nonostante tutto ciò non viene tolto al lettore il piacere della lettura.

Oltre al discorso di Giuseppe detto Giuseppe, il lettore viene invitato a pensare e cercare di non perdersi tra gli altri protagonisti che potrebbero essere tutti quanti gli assassini dell'uomo trovato sul prato: tutti quanti si chiamano Giuseppe, hanno gli occhiali e viaggiano con una bicicletta nera, proprio come l'assassino, almeno in base al rapporto redatto dalla polizia. A dir la verità la descrizione è addirittura molto simile a quella del nostro Giuseppe narratore. Mano a mano che gli altri protagonisti vengono eliminati andando tutti incontro ad una morte ridicola (Giuseppe il macellaio è affogato in una pozzanghera profonda 20 cm), nel lettore sorge il dubbio che il detective stesso, che si è preso volontariamente l'incarico di seguire queste indagini, possa essere o l'assassino o l'assassinato.

Siccome la trama viene creata dal protagonista, che in sé è inaffidabile, nel romanzo c'è spesso l'inversione tra il prima ed il dopo. Spesso gli elementi ritornano in sé, come uno spiraglio, per via della negazione, a quel punto il tempo e la narrazione sembrano ricominciare da capo. Anche se la struttura potrebbe essere a prima vista caotica, non lo è per via delle allusioni, anzi, contiene dei meccanismi ben calcolati e logici a forma di spiraglio (vedi *Il pianeta azzurro* ed *Il serpente*). Come afferma lo scrittore stesso

Il serpente e Salto mortale, soprattutto quest'ultimo, hanno strutture aperte che convogliano anche la casualità e la contraddizione, due importanti componenti della vita reale, e possono far venire il capogiro a chi tenti di riassumerli, ma sono poi semplicissimi alla lettura.¹⁶

¹⁶ JoAnn Cannon, (a cura di) *Rapporto con un libro* in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 75.

Paolo Mauri, grande studioso dell'opera malerbiana, afferma con precisione che "l'autore utilizza una struttura pluridirezionale: rifiuta le storie con un inizio e con una fine, inventando storie che si mordono la coda, che si avvolgono su se stesse, che s'innestano una sull'altra o che si incastrano, si contrastano, si mescolano, si confondono fino al punto da rendere indistinguibili la storia di fondo da quella di sfondo, i motivi portanti da quelli secondari."¹⁷

Oltre alla struttura, anche i livelli semantici e verbali si adeguano al tema scelto per ricavarne un risultato completo, anche se di segno negativo, caricando su di se tutta quell'ambiguità (sia del lessico che della sintassi) che caratterizza il romanzo. Viene usata spesso, dentro la stessa frase, la domanda e la risposta, qualche volta anche la negazione alla risposta stessa. Aumenta il fattore dell'ambiguità, il mutamento continuo ed improvviso dei punti di vista, passaggi dalla terza persona singolare alla prima o alla seconda, creando così delle ripetizioni. Quindi, nonostante l'uso del flusso continuo della narrazione, senza discorsi diretti introdotti da trattini, non si tratta di un monologo ma di un continuo dibattito-dialogo tra personaggi reali o finti. Il tutto è frutto di un'ambiguità linguistica dovuta al cambio di registro e di direzione, generata da frasi che partono e finiscono da un'altra parte, da giochi sintattici con i generi, di modo che, tramite giochi di parole, si possano riferire a più soggetti all'interno della stessa frase. Nonostante le difficoltà linguistiche nel rendere le ambiguità e le doppiezze derivanti dalla storia della lingua italiana – quindi l'uso dei dialetti nel parlato e dell'italiano nello scritto – che hanno reso l'italiano una lingua pietrificata, Malerba è riuscito ad ammorbidirla tramite giochi di parole, come ad esempio "la digressione originata da una parola deformata come mignatte-mignotte, peggiorativi inventati sul lessico come personaggi-personacci", elementi e concetti di contraddizione come lo scarabeo, un insetto che non è in grado di volare nonostante abbia le ali, "affermazioni e negazioni contigue".¹⁸

A questa struttura caoticamente regolare (come l'immagine della vita) si abbina l'elemento disturbante, il ronzio presente fino all'ultimo capitolo del libro. Un ronzio inidentificabile, non si sa se sono

¹⁷ Antonio Errico, *Il racconto infinito* in Paola Gaglianone, (a cura di) op. cit. p. 47.

¹⁸ Manfred Hardt, (a cura di) *Il serpente e Salto mortale* in in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 224.

le radiazioni elettromagnetiche della Radio Colomba che trasmette il discorso del Papa, degli aeropalani che segnalano la guerra, oppure di uno sciame di mosche con il quale Giuseppe il demoscattore lotta senza senso. Questo fattore si abbina alla tensione creata dal romanzo, una tensione che tiene sveglio il lettore offrendogli acutezza dei sensi e attenzione.

In tutto questo groviglio di eventi non può mancare l'elemento ironico, usato in particolare per gli eventi del racconto che si trovano troppo vicini nel tempo, aiutando così l'autore a dare una prospettiva ai fatti.¹⁹ Si addice perfettamente a questo registro ironico l'uso delle ambiguità e delle negazioni, così come il personaggio femminile che, al pari del suo compagno, presenta un'identità sempre incerta: viene nominata Rosa, Rosalba, Rosangela e così via. Questo personaggio, oltre a rappresentare il filone erotico, non ha un ruolo vero e proprio nello svolgimento delle indagini, se non quello di dare ironia tramite la sua figura di donna *naïf*. *L'humour* presente nel libro viene accentuato anche dalle frasi scritte in maiuscolo, destinate ad essere delle perle di saggezza che potrebbero appesantire il discorso, renderlo serio, pur essendo realizzate tramite frasi semplici che si addicono, con più facilità, al registro ironico.

Con questo breve saggio abbiamo voluto non solo illustrare un certo tipo di scrittura ma dimostrare che Malerba, oltre ad offrire degli spunti di notevole interesse, dà terreno allo sviluppo di quel particolare tipo di scrittura chiaramente riconoscibile negli scrittori emiliani. Risulta di facile individuazione l'uso della struttura non lineare (come si può notare in Paolo Nori), incrementato dalla figura del narratore inaffidabile (presente sotto forma del lunatico, soprattutto in Ermanno Cavazzoni). A queste caratteristiche si può abbinare l'utilizzo dell'ironia sparsa tra le righe (caratteristica delle opere di Gianni Celati) e di personaggi carichi di ambiguità che, in maniera disinvolta, usano il discorso diretto anche durante il passaggio dalla prima persona singolare alla seconda o alla terza, creando così ripetizioni (come in Daniele Benati) che favoriscono la lettura ad alta voce del romanzo. Tutti questi elementi rendono più reale il racconto che, sia in Malerba che nelle opere dei suoi "prosecutori", si pone "come dimostrazione

¹⁹ Cfr. Gruppo "Laboratorio" (a cura di) *Colloquio con Luigi Malerba* in Giovanna Bonardi (a cura di) op. cit. p. 29.

dell'esistenza della vita, e la vita può dimostrare la propria esistenza soltanto rappresentandosi mediante il racconto",²⁰ che è eterno, come la vita stessa.

Per fortuna nessuno mi guarda mentre me ne vado. sono già sulla strada e cammino libero e solitario come non so più come si chiama. Mi volto a guardare tutta quella gente sul prato, forse forse tutto ricomincia da capo. E invece secondo me questa è proprio

LA FINE.²¹

Bibliografia e sitografia

- BONARDI, G. (a cura di),
Parole al vento, Editori Manni, Lecce 2008 p. 44.
- CASADEI, A. – SANTAGATA, M.,
Manuale di letteratura italiana contemporanea, Edizione Laterza, Roma 2008.
- GAGLIANONE, P. (a cura di),
Conversazione con Luigi Malerba. Elogio della finzione, Nuova Omicron, Roma 1998.
- MALERBA, L.,
Salto mortale, Bompiani Editore, Milano 1968, p. 15.
<http://parma.repubblica.it/dettaglio/luigi-malerba-visto-da-eco-la-geniale-arte-della-menzogna/1742818/1>
<http://www.criticaletteraria.org/2011/08/salto-mortale-di-luigi-malerba-invito.html>
<http://www.lankelot.eu/letteratura/malerba-luigi-salto-mortale.html>

²⁰ Antonio Errico, *Il racconto infinito* in Paola Gaglianone, (a cura di) op. cit. p. 45.

²¹ Luigi Malerba, op. cit. p. 20.

Adalgisa Giorgio

**UN ESEMPIO DI POSTMODERNO
NAPOLETANO: SANTA MIRA
DI GABRIELE FRASCA¹**

La questione del realismo è sempre stata il punto focale del dibattito teorico intorno alla letteratura meridionale. In questo dibattito gli scrittori e le scrittrici meridionali, pur rivendicando una scrittura con una forte aderenza alla realtà – la letteratura sul Sud o proveniente dal Sud è nata ed è continuata ad esistere con l'intento di denunciare le condizioni sociali della regione –, hanno sempre resistito alla tendenza dei critici di associare questa letteratura con tecniche narrative realiste presumibilmente poco sofisticate o involutive. E infatti anche quegli scrittori che si autodefiniscono “realisti” non hanno mai dato per scontato il rapporto tra realtà e rappresentazione testuale. Se i naturalisti chiamarono il loro romanzo “sperimentale”, lo fecero proprio in quanto la rappresentazione della realtà cui aspiravano richiedeva una ricerca tecnica: essi erano ben consapevoli che la rappresentazione letteraria non è affatto un processo automatico e naturale. Ricordiamo la natura convenzionale del realismo linguistico di Giovanni Verga, oppure come il cinema neorealista richiedesse accorgimenti sofisticati di dissimulazione delle tecniche e delle convenzioni della rappresentazione.

Se la letteratura su Napoli ha sempre esibito una forte vocazione realista, lo ha fatto spesso in modo autoriflessivo, per mezzo di rimandi interni al testo oppure extratestuali ai problemi posti dalla rappresentazione della città. Già nel *Ventre di Napoli* (1884, 1906) Matilde Serao intrattiene un “dialogo” con le poetiche contemporanee, dal romanzo popolare al bozzetto al romanzo sperimentale france-

¹ In questo saggio, che dedico a Ilona con affetto e stima, proseguo il discorso sulla scrittura napoletana che ho condotto a varie riprese negli ultimi dieci anni negli stimolanti convegni budapestini e nelle pubblicazioni ad essi seguite. Ringrazio Ilona della generosa ospitalità e di avermi dato la possibilità di rivedere la bellissima Budapest.

se, alla ricerca di un modulo di scrittura adatto alla denuncia e a una rappresentazione oggettiva e veritiera che superi il pittoresco.² Patricia Bianchi descrive efficacemente la forma adottata da Serao come un'ibridazione di *réportage*, micronarrazioni e inchiesta giornalistica.³ Ricordiamo anche il bellissimo saggio *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani* (1950) di Domenico Rea (1921-1994), in cui lo scrittore affronta appunto il problema di come uscire dalla prigione delle rappresentazioni convenzionali e stereotipiche di Napoli, per poter finalmente ricreare artisticamente la vera Napoli, la Napoli brutale della "misericordia, il vicolo, le tristi passioni".⁴ Rea si opponeva, inoltre, alla facile classificazione della sua opera come neorealista.

All'interno del dibattito sull'esistenza o meno di una letteratura meridionale e, se esiste, in che cosa consisterebbe, nel 1960 Raffaele Crovi problematizzava le appartenenze e la sostanza stessa di tale letteratura. Adottando la dizione "narrativa meridionalista", Crovi ne identificava le caratteristiche fondamentali "nella rappresentazione e descrizione analitica della realtà economica e sociale del Meridione" e nell'intento dichiaratamente polemico e di denuncia.⁵ Nel 1983 Carlo Bernari insieme negava e affermava l'esistenza di una letteratura meridionale, prima dichiarando che questa, come quella settentrionale (cioè nazionale) cui presumibilmente si opponeva, doveva rivolgersi ai "rapporti [...] fra l'individuo e il suo mondo", e poi giungendo, rifacendosi a Cesare Pavese, a una definizione di Sud, che anticipava le tendenze di pensiero della fine del secondo millennio, come dimensione dello spirito fondata, certo, in fattori economico-sociali, ma ritrovabile in ogni regione della terra.⁶

² Matilde Serao, *Il ventre di Napoli* (1884, edizione allargata 1906), Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, edizione integrale a cura di Patricia Bianchi. Si veda in particolare il capitolo *Il pittoresco*, pp. 85-91 (specie p. 88).

³ Patricia Bianchi, *Nota al testo*, Matilde Serao, op. cit., pp. 21-31 (pp. 28-29). Si veda anche il saggio di Giuseppe Montesano, *Il sipario lacerato. Viaggio al termine del Ventre di Napoli*, Matilde Serao, op. cit., pp. 5-20 (specie p. 11).

⁴ Domenico Rea, *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani* (1950), Domenico Rea, *Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano 1955, pp. 225-244 (p. 226).

⁵ Raffaele Crovi, *Meridione e letteratura*, "Il Menabò di letteratura", n. 3, 1960, pp. 267-303 (pp. 267-269).

⁶ Carlo Bernari, *Ma esiste davvero una letteratura meridionale?*, "Belfagor", anno xxxviii, 30 settembre 1983, pp. 585-591 (pp. 589-591). A questa nozione di Sud si rifa il saggio di Filippo La Porta, *Narratori di un Sud disperso*, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2000.

Sia Crovi che Bernari pongono il problema dell'interpretazione critica di tale letteratura. Il primo dice che essa richiede gli strumenti della sociologia piuttosto che della critica letteraria, e con tali strumenti infatti procede egli stesso a esaminarla, privilegiando l'analisi storico-sociologica sull'apprezzamento dell'invenzione lirica. Il secondo invoca una metodologia composita che si avvalga insieme degli strumenti dell'antropologia culturale per studiare gli archetipi che sottendono alle opere per esempio di Corrado Alvaro, Carlo Levi o Elio Vittorini, della sociologia letteraria per analizzare "il vario comportamento dell'individuo e dei gruppi rispetto alla cultura dominante nel contesto socio-politico" e, infine, della critica letteraria per gli aspetti testuali ed estetici.⁷ Nello smantellare ad uno ad uno i criteri e i tentativi di trovare lo specifico della letteratura meridionale, Bernari denuncia in particolare l'equazione schematica che si fa comunemente tra neorealismo e meridionalismo, osservando che la letteratura del depresso Sud già durante il fascismo si ricollegava più "agli spiriti eversivi dell'Europa di Weimar e dell'espressionismo tedesco e secondo surrealismo *Al servizio della rivoluzione*, che non ai modelli letterari riprodotti dagli stanchi calchi ottocenteschi del naturalismo, del positivismo e della restaurazione neoclassica"; allo stesso tempo essa riceveva "sollecitazioni dalle particolari culture contadine soggette alla destorificazione mitologica e magica, come [...] dalla cultura operaia, aperta alla storicizzazione della rivolta".⁸ Mi pare che qui Bernari stia descrivendo il suo romanzo *Tre operai* (1934).

Circa vent'anni dopo, la raccolta di racconti di giovani meridionali, *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera* (2000), viene presentata come una duplice operazione, originale e ben riuscita, di evadere dalla edenica riserva indiana del meridionalismo: il rifiuto cioè di un'idea di un Sud volontaristicamente e consolatoriamente chiuso in un mitizzato arcaismo e l'invenzione di nuove cifre e linguaggi narrativi. La quarta di copertina parla di "racconti comici e feroci, espressionisti e ironici, dove arcaico e ipermoderno si mescolano in una miscela esplosiva".⁹ Nella postfazione alla raccolta, Giovanna De Angelis pre-

⁷ Carlo Bernari, op. cit., pp. 587-588.

⁸ Carlo Bernari, op. cit., pp. 590-591.

⁹ Maurizio Braucci et al., *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino 2000.

senta i racconti come esempi di un nuovo, o rinnovato, realismo. L'insistenza sulla novità e sul superamento di una poetica semplicemente verista o realista accompagna i continui rimandi al realismo e alle sue categorie, usati proprio per evidenziare le aspirazioni realiste di questa nuova scrittura sul/del Sud: verosimile, verità, realtà, oggettivo, oggetti, descrizione, *tranche de vie*, frammenti di realtà, dato concreto, referenzialità sono termini ricorrenti. De Angelis nota l'assenza, da questa scrittura concreta e aderentissima ai "codici (linguistici, denotativi) delle realtà del Sud", di stili, moduli e tematiche postmoderne come *pastiche*, "esibita gergalità", deriva, decentralizzazione, contaminazione, "stralunate mattanze del pulp", e identifica invece una "fortissima tensione etica" e una "spietata disposizione conoscitiva" verso una verità ricercata "in contesti di una quotidianità radicale".¹⁰ De Angelis parla di uno stile polifonico e corporale che combina il narrato con un'oralità che però non coincide, contrariamente a ciò che accade in Verga, con il parlato. Questa nuova scrittura si rifiuta, infine, di rispondere alla richiesta del Nord "integrato massificato berlusconiano" di scrivere un Sud tipico dove "isolamento, disperazione e miseria portassero ancora i segni di una salvifica marginalità".¹¹

L'antologia *A occhi aperti. Le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà*, (2008) raccoglie racconti e reportage narrativi di autori, anche meridionali, nati negli anni Settanta, pubblicati su "Nuovi Argomenti" nel corso dei precedenti cinque anni. Essa rivendica la riscoperta del "linguaggio della verità" di cui parlava Enzo Siciliano già nell'editoriale del 1982. In questo modo viene attribuita alla rivista una lunga, ininterrotta e programmatica ambizione di agire da fucina per la creazione di una "letteratura al servizio del reale".¹² Nell'*Introduzione* di Desiati e Manzoni non si parla né di postmoderno né di realismo, ma di varietà di approcci narrativi, di forme e strutture, di stili e strumenti, di angolazioni insolite o inedite. Ciò che accomuna i testi è lo sguardo disincantato dei narratori che permette di

¹⁰ Giovanna De Angelis, *Lo spazio bianco*, Braucci et al., op. cit., pp. 211-219 (pp. 215-216).

¹¹ Giovanna De Angelis, *Lo spazio bianco*, Braucci et al., op. cit., pp. 213-215. Tra gli autori, quelli più legati a Napoli, cioè Maurizio Braucci, Diego De Silva, Antonio Franchini, Davide Morganti, Antonio Pascale e Francesco Piccolo, hanno oggi al loro attivo un ingente corpus narrativo.

¹² Mario Desiati e Federica Manzoni, *Introduzione*, Roberto Saviano et al., *A occhi aperti. Le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà*, a cura di Mario Desiati e Federica Manzoni, Mondadori, Milano 2008, pp. i-xii (p. vii).

esplorare, appunto “a occhi aperti”, le zone in ombra dell’Italia che cambia: il precariato del lavoro e degli affetti, le strutture familiari, la criminalità, il bullismo, le nuove forme di schiavitù sono quegli aspetti del reale cui questa nuova narrativa presta attenzione.

L’anno di pubblicazione della raccolta *A occhi aperti* offre spunti interessanti. Nel 2008 escono anche il *Memorandum* di Wu Ming 1 su una nuova tendenza narrativa, cui dà il nome di New Italian Epic (NIE), e il numero 57 di “Allegoria” intitolato *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*. Wu Ming 1 rintraccia i primi segnali di un ritorno al reale già nei primi anni Novanta, segnali che si sarebbero concretizzati dopo l’11 settembre in una “nebulosa” di opere di ampio respiro (perciò dette epiche), che incarnano una serie di caratteristiche tra le quali l’abbandono della gelida ironia postmoderna, il ritrovamento di una “fiducia nella parola e nella possibilità di «riattivirla», di ricaricarla di significato dopo il logorio di tòpoi e clichés”, e quindi un ritorno alle storie e a un confronto con la realtà.¹³ “Allegoria” invoca la necessità di trovare nuovi moduli narrativi adatti a narrare la realtà post-11 settembre. Tuttavia Raffaele Donnarumma e Pierluigi Simonetti concludono che, con pochissime eccezioni, i moduli postmoderni continuano a persistere nella letteratura italiana contemporanea.¹⁴ In una recensione al libro del collettivo Wu Ming che seguì al *Memorandum* nel 2009, Donnarumma mette in dubbio che i testi NIE dello stesso collettivo e quelli di altri autori appartenenti alla “nebulosa” si siano veramente lasciati alle spalle il postmoderno.¹⁵

In un mio saggio del 2010 pubblicato a Budapest mettevvo in evidenza la mancata attenzione da parte di queste valutazioni critiche

¹³ Cito dalla versione 2.0 del settembre 2008, che include le reazioni del pubblico alla prima versione del 19 Marzo–20 aprile 2008: Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, p. 14: http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf, consultato il 20 maggio 2009. La versione 3.0, ulteriormente aggiornata, è apparsa in stampa col titolo *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

¹⁴ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani d’oggi*, “Allegoria”, n. 57, 2008, pp. 26–54; Pierluigi Simonetti, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006)*, “Allegoria”, op. cit., pp. 95–137.

¹⁵ Raffaele Donnarumma, recensione a Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, “Allegoria”, n. 64, 2011. Consultato online il 13 ottobre 2012: <http://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/316-wu-ming-qnew-italian-epic-letteratura-sguardo-obliquo-ritorno-al-futuro.html>.

a una “tradizione” narrativa napoletana che va indietro appunto ai primi anni Novanta e che prepara, secondo me, il terreno per *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano (Napoli 1979). Questo era stato, invece, salutato da “Allegoria” e da Wu Ming 1 come testo che inaugura un nuovo realismo. In quel saggio presentavo la tesi che la narrativa su Napoli degli ultimi vent’anni mostra una traiettoria diversa da quel mainstream letterario italiano (secondo me limitato e parziale) cui fanno riferimento questi studi: essa, pur accogliendo pratiche e tematiche narrative postmoderne, non abbandona mai il reale, anzi dimostra un rinnovato impegno verso il reale a cominciare proprio dal 1993, per motivi specificamente napoletani oltre a quelli nazionali ed europei.¹⁶ Questo rinnovamento molto doveva a Fabrizia Ramondino (1936–2008). La nuova letteratura napoletana non scade, come fa invece la narrativa postmoderna esaminata da Donnarumma, in “lieto nichilismo”, vuoto citazionismo e puro gioco estetico e linguistico, e non si fa mai solo merce di intrattenimento.¹⁷ In un altro mio saggio, anch’esso pubblicato a Budapest, mettevo a confronto l’opera di Marosia Castaldi (Napoli 1953) e di Giuseppe Montesano (Napoli 1959) come due esempi di scrittura postmoderna che, attingendo all’immaginario napoletano sotterraneo e surreale radicato nelle (distruitive) caratteristiche geofisiche della città, produce allegorie critiche della Napoli contemporanea.¹⁸ Montesano parte da Napoli per illustrare l’alienante americanizzazione dell’Italia. Castaldi presenta una Napoli, rinominata Pfeffingerstrasse, come allegoria della condizione di spaesamento del soggetto contemporaneo, come laboratorio di osservazione della dispersione identitaria causata dalla globalizzazione e delle possibilità di coesistenza e tolleranza tra le diverse etnie che la globalizzazione ha portato a vivere fianco a fianco. Montesano pratica una scrittura tragicomica, ma essenzialmente realista, che si può

¹⁶ Adalgisa Giorgio, *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*, Eötvös Lorand University (ELTE) TFK, Budapest 2010, pp. 295–312.

¹⁷ Raffaele Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, “Allegoria”, n. 43, 2003, pp. 56–85 (pp. 60–68). L’espressione “lieto nichilismo” si trova a pagina 61 e richiama “l’ilare nichilismo” di Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 12–13.

¹⁸ Adalgisa Giorgio, “Allegorie” di Napoli. Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione, “Nuova Corvina”, n. 19, 2007, pp. 121–139.

considerare il punto di arrivo di una tradizione napoletana di scrittura satirica e surreale, che ho fatto risalire ai *Mosconi* di Ugo Ricci (1875-1940) sul "Mattino" e che passa attraverso Luigi Compagnone (1915-1998). Castaldi pratica una scrittura frammentaria che stravolge tempo e spazio, in uno stile elevato e accessibile allo stesso tempo, unendo il movimento lento e verticale del romanzo modernista con la fluidità, la simultaneità e l'orizzontalità del postmoderno. Non siamo però nell'ambito postmoderno della parola svuotata di significato: la parola di Castaldi è corposa, il punto di incontro del corpo, della psiche e dell'anima, pieno di crepe che divengono un laboratorio di ricerca identitaria. La scrittura diventa l'antidoto alla perdita del sé e strumento fondamentale per accedere all'intersoggettività e al riconoscimento di sé nell'altro/a; la letteratura diventa congiunzione di forma e contenuto con cui possiamo "riempirci" e trasformarci e allo stesso tempo "riempire" i testi già esistenti di nuove possibilità.¹⁹

Con il presente saggio intendo aggiungere un tassello al quadro della letteratura napoletana che sono andata costruendo nel corso degli ultimi quindici anni, analizzando un romanzo, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno* (2001) di Gabriele Frasca (Napoli 1957), che coniuga la scrittura alta e l'approfondimento psicologico di Castaldi con la parodia e la satira di Montesano, all'interno della formula del romanzo postmoderno parodico e citazionale. L'ironia, l'autoreferenzialità e il virtuosismo stilistico esibiti da Frasca vengono messi al servizio di una rappresentazione critica di Napoli nel contesto italiano e internazionale della guerra in Serbia. Il romanzo risulta perciò un'operazione allo stesso tempo letteraria e politica, esaminando la "coscienza" dei napoletani nei confronti di questo conflitto e allineandosi con altri testi napoletani, come *L'isola riflessa* (1998) e il successivo *La via* (2008) di Fabrizia Ramondino e il film *Teatro di guerra* (1998) di Mario Martone, che riflettono sulle guerre nella ex Jugoslavia.

Santa Mira è un romanzo joyciano dalla struttura e dallo stile tipicamente modernisti, che copre dodici ore all'apparenza normali della vita di una non più giovanissima coppia santamirese (napoletana)

¹⁹ Si vedano Adalgisa Giorgio, *Da Pirandello a Judith Butler. Forma e performatività nella narrativa di Marosia Castaldi*, "Narrativa. Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000", n. 30, 2008, pp. 97-109, e Adalgisa Giorgio, *Writing Versions of Home: Marosia Castaldi's Per quante vite and the Poetics of the Visible*, "Journal of Romance Studies", n. 10 (2), 2010, pp. 77-96.

piccolo borghese. Ciascun capitolo registra il flusso di coscienza di un personaggio, scandagliando i suoi più minuti movimenti fisici e psichici. La vita privata e professionale di Gaudi e Dalia è all'insegna della frustrazione e della monotonia ed entrambi si rivolgono al sesso extraconiugale per cercare di ravvivarla. Il 24 aprile 1999, Dalia, addottorata e in attesa di concorso per ricercatrice universitaria, vagola per casa, svolge le faccende domestiche, fa da mangiare, picchia il figlio, si irrita con il marito e la madre, cerca senza riuscirci di chiudersi nello studio per prepararsi al concorso, riflette sulla propria vita. Intanto, quelli che la circondano, dal marito alla madre agli amici, ignorano le sue aspirazioni ed esigenze professionali con il pretesto che il posto è già suo grazie alla raccomandazione di uno zio. Il tempo è quello interiore che si dilata e rallenta all'infinito e affonda nei più minuti meandri della coscienza. Una giornata all'apparenza uguale a tutte le altre, che ruota intorno alle occupazioni e alle abitudini giornaliere della coppia e dei due figli, prende una piega surreale e tragica.

Fa da sfondo alla vicenda privata il bombardamento della televisione di stato serba da parte della Nato tra il 23 e il 24 aprile 1999. Il conflitto è presente nella coscienza di Gaudi e Dalia e nelle loro discussioni con gli amici pseudointellettuali: tutti trovano il modo di giustificare le responsabilità dell'Italia e della propria città nei bombardamenti.²⁰ Santa Mira è la parte di Napoli da cui partono i caccia della Nato alla volta della Serbia.²¹ Dalia e suo padre sono gli unici a riconoscere questa responsabilità e a dichiararsi contrari all'intervento in Serbia. Il padre è considerato pazzo perché inveisce dal terrazzo di casa contro i caccia che sorvolano la città. Dalia cerca prima timidamente poi con più veemenza di difendere la sua posizione, e alla fine di una giornata frustrante – durante la quale accetta le avances di Sandro, il migliore amico del marito, fa sesso con lui e poi, insoddisfatta, si masturba, va a prendere i figli dalla madre, sottrae la pistola al padre, il quale, ossessionato dagli eventi politici, ha preso a brandirla in casa anche in presenza dei bambini, ritorna a casa e va a letto – si alza durante la notte e, ammaliata dalla pistola, ammazza i figli, il marito e se stessa.

²⁰ L'allora primo ministro Massimo D'Alema aveva concesso l'autorizzazione di sorvolo del territorio italiano ai caccia Nato per il bombardamento della Serbia. Sedici persone rimasero uccise nel bombardamento della televisione.

²¹ La base Nato si trova nella municipalità napoletana di Bagnoli, ma è in corso di trasferimento a Lago Patria nella zona nord-occidentale della provincia di Napoli.

Santa Mira è il nome della città in cui si svolge il film di Don Siegel *L'invasione degli ultracorpi* (1956), tratto dal romanzo *The Body Snatchers* di Jack Finney (1954). Dalia è allo stesso tempo Molly Bloom di James Joyce e Becky Driscoll, la protagonista del film e del libro. I riferimenti al film sono diretti, regolari e puntuali. Dalia è una studiosa di cinema e discute le diverse versioni del film con Sandro. Le sue azioni e sensazioni vengono spesso spiegate attraverso il filtro del film: “la mano ricadde sulla coscia, costeggiando di poi il ginocchio fino alla gamba, dove restò, artigliandosi per risentirla fin quasi al dolore, aggrappata come quella di Becky Driscoll prima del sonno in cui sarebbe stata trafugata”.²² (Si noti che il famoso soliloquio joyciano di Molly Bloom comincia con un riferimento alla domestica Mary, il cui cognome è proprio Driscoll.) Nel mezzo dei preliminari dell'amplesso con Sandro, Dalia gli chiede: “Ma non t'è mai capitato di pensare che noi non siamo più noi? Come se anche a noi, o a ciò che siamo stati, avessero sottratto il corpo? Tu riesci a essere sicuro che non ti hanno sostituito? Io non lo so, non so più cosa pensare, ma a volte sento soltanto di essere una copia di me, e nemmeno troppo fedele”.²³ Questa interrogazione sulla perdita dell'identità e della coscienza, anche politica, viene ulteriormente sottolineata dall'universo mediatico in cui sono immersi i personaggi e dal suo effetto anestetizzante su di essi.

La telenovela *Cuori intrecciati* su cui Dalia ha scritto la tesi di dottorato e un libro di prossima pubblicazione (uno studio critico che richiede che lei segua tutte le puntate!), i reality show e i quiz, il ritornello della canzonetta *Mi gusti* in cima alle classifiche fanno da sottofondo ininterrotto alla giornata e da scadente contrappunto alla questione politica e umana suscitata dal bombardamento di Belgrado. Se il libro può vedersi come una riflessione sull'impatto della guerra in Serbia su un'Italia a cui sono stati trafugati il corpo e l'anima, il verso dantesco “Ma s'io fosse fuggito inver' la Mira”, posto in epigrafe al romanzo, ci riporta possibilmente a Napoli. Nel Canto V del Purgatorio, da cui è tratto questo verso, un personaggio dice a Dante che, essendo

²² Gabriele Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Cronopio, Napoli 2001, p. 147. Il romanzo è stato riedito nel 2006 nella collana *fuoriformato* diretta da Andrea Cortellessa per la casa editrice Le Lettere di Firenze. La nuova edizione è corredata del cd audio *Il fronte interno* con musiche dei ResiDante che ne riprendono i temi.

²³ Gabriele Frasca, op. cit., p. 163.

inseguito, si sarebbe salvato se fosse fuggito verso Mira.²⁴ Mira-Napoli è un luogo di salvezza in questo romanzo? Non mi pare.

La Napoli che fa da sfondo alla vicenda è una città caotica attraversata da persone agitate come Gaudi, che si sposta frenetico in autobus, in taxi o in auto in mezzo agli ingorghi stradali, da casa al lavoro, da incontri con sponsors ed editori a una cena al pub *Dinosaur* con l'amante ventiquattrenne al solito amplesso scomodo e affrettato in macchina. La Napoli della camorra e della criminalità fa da sfondo alla città borghese della pseudocultura. Gaudi lavora per la Soprintendenza e sta cercando i finanziamenti per allestire una mostra su due pittori dell'Ottocento, Aniello e Gennariello Tarallo, sui quali si era laureato e addottorato. Le lunghe e difficili trattative vanno in porto proprio quel giorno, ma l'eccitazione e l'ilarità provocate dal successo vengono annullate dagli eventi della giornata, dall'insoddisfazione della moglie, dall'amante che gli dà il benservito e dal grigiore della sua vita. Né l'autore ci aiuta a prendere seriamente Gaudi, il cui nome Gaudenzio suona ancora più assurdo dello sciocco dimunitivo che lo omologa ai vari Dany, Vanni, Rosy, Jessi, Patty, Cory e Robi che popolano il romanzo. Altrettanto ridicolo è il cognome dei pittori su cui ha dispiegato tanta energia, specie quando viene accoppiato al titolo del quadro, *La Madonna del Pastificio*, la cui attribuzione da parte di Gaudi a Tarallo padre aveva sancito la sua reputazione di critico d'arte. Gaudi riflette sulle sue aspettative deluse:

Ave[va] da tempo dimesso ogni volontà innovativa, nel suo lavoro, ogni pretesa di cambiamento, ritrovandosi sommerso dal fango di paralisi e inezie, la volgarità ripetitiva degli argomenti, gli unici che si potevano trattare a Santa Mira, e poi le committenze, i pubblici denari, le miserie politiche, le pochezze intellettuali, pasticci, pastoie, uno schifo. Già, un vero schifo. Che aveva però a suo tempo dovuto accettare.²⁵

Le sue speranze e intenzioni di poter cambiare qualcosa, di poter “tirar fuori il duro da tutta quella polpa”, si erano subito rivelate illusorie

²⁴ “Ma s'io fosse fuggito inver la Mira, / quando fù sovraggiunto ad Oriaco, / ancor sarei di là ove si spira. / Corsi al palude, e le cannuce e 'l braco / m'impigliar sì, ch'i' caddi; e li vid'io / delle mie vene farsi in terra laco” (Dante Alighieri, *Purgatorio*, Canto V, 79-84).

²⁵ Gabriele Frasca, op. cit., p. 137.

e aveva dovuto concordare con il se stesso “estremo” che “non esiste duro, che insomma è solo polpa”.²⁶ Allora come far sì che la propria storia sia qualcosa in più di un “inutile elenco di fatti” irrigiditi nel participio passato che li denota?²⁷ Gaudi suggerisce, rivolgendosi direttamente ai lettori, di “trasformare i piccoli eventi della storia, di ogni storia, in faccende [...] che occorra continuare a fare, se mai con la propria bocca, per masticare e rimasticare”.²⁸ L'epigrafe dantesca viene ripresa attraverso la sintassi complessa che riecheggia “paradigmi trecenteschi” e il lessico dotto e tecnico inusitato disseminato nel romanzo.²⁹ Tutto questo arricchisce ulteriormente lo stile composito di Frasca e aggiunge un altro strato alla dimensione parodica del romanzo. *Santa Mira* è una rimasticazione, un pastiche postmoderno, che ammicca alla cultura italiana passata e odierna, alta e di massa, inclusi il pulp e i cannibali, e alla sua americanizzazione, alla cultura napoletana e ai suoi cliché, e al canone modernista e postmoderno internazionale.

Un romanzo del genere può assolvere la funzione di analisi e critica sociale che si pretende dalla letteratura contemporanea? Mi sembra di sì. I personaggi di Frasca sono impegnati in una vana e frustrante ricerca di punti fissi, ma la loro ricerca non va al di là del loro io e del loro piccolo mondo borghese e introverso, quella fascia inerte della società napoletana storicamente incapace di rinnovarsi, di agire e di generare trasformazioni. Il romanzo, suggerisce Guido Guglielmi, “presenta un mondo irredimibile, ma [...] senza appesantimenti patetici. In luogo del patetico troviamo il comico. E il comico, contro ogni pronuncia semplificata, rappresenta l'apertura del tragico”.³⁰ La visione di Frasca è nichilista perché non permette di agire a chi tenta di svegliarsi, ma a Dalia, che ci prova, riserva il ruolo di eroe tragico.

²⁶ Gabriele Frasca, op. cit., p. 138.

²⁷ Gabriele Frasca, op. cit., p. 209.

²⁸ Gabriele Frasca, op. cit., p. 210.

²⁹ Si veda la recensione di Domenico Pinto all'edizione del 2006: “Il complesso impatto stilistico di questa scrittura, che realizza un catasto delle possibilità della prosa, è uno spettacolare *tour de force* della sintassi, a cui sono sottesi paradigmi trecenteschi” (*L'Indice*, maggio 2007). Ecco alcuni esempi lessicali dal romanzo: “minugia” per budella (p. 119), “massetere” per muscolo masticatorio (p. 121), “fossori” per becchini (p. 162), “campiti” (participio passato di “campire”, dipingere il campo o fondo, p. 208).

³⁰ Guido Guglielmi, 2001, citato in http://lelettere.dynamicportal.it/site/e_Product.asp?IdCategoria=16&TS02_ID=1220, consultato il 30 luglio 2009.

Bibliografia

BERNARI, C.

Ma esiste davvero una letteratura meridionale?, “Belfagor”, anno xxxviii, 30 settembre 1983, pp. 585-591.

BIANCHI, P.

Nota al testo, Matilde Serao, *Il ventre di Napoli* (1884, edizione allargata 1906), Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, pp. 21-31.

BRAUCCI, M. et al.

Disertori. Sud: racconti dalla frontiera, Einaudi, Torino 2000.

CROVI, R.

Meridione e letteratura, “Il Menabò di letteratura”, n. 3, 1960, pp. 267-303.

DE ANGELIS, G.

Lo spazio bianco, Maurizio Braucci et al., *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino 2000, pp. 211-219.

DESIATI, M. e F. MANZON

Introduzione, Roberto Saviano et al., *A occhi aperti. Le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà*, a cura di Mario Desiati e Federica Manzon, Mondadori, Milano 2008, pp. i-xii.

DONNARUMMA, R.

Recensione a Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, “Allegoria”, n. 64, 2011: <http://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/316-wu-ming-qnew-italian-epic-letteratura-sguardo-obliquo-ritorno-al-futuroq.html>.

Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani d'oggi, “Allegoria”, n. 57, 2008, pp. 26-54.

Postmoderno italiano: qualche ipotesi, “Allegoria”, n. 43, 2003, pp. 56-85.

FRASCA, G.

Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno, Cronopio, Napoli 2001; Le Lettere, Firenze 2006.

GIORGIO, A.

Writing Versions of Home: Marosia Castaldi's Per quante vite and the Poetics of the Visible, “Journal of Romance Studies”, n. 10 (2), 2010, pp. 77-96.

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*, Eötvös Lorand University TFK, Budapest 2010, pp. 295-312.

Da Pirandello a Judith Butler. *Forma e performatività nella narrativa di Marosia Castaldi*, "Narrativa. Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000", n. 30, 2008, pp. 97-109.

"Allegorie" di Napoli. *Marosia Castaldi e Giuseppe Montesano tra tradizione e innovazione*, "Nuova Corvina", n. 19, 2007, pp. 121-139.

GUGLIELMI, G.

Recensione a Gabriele Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Cronopio, Napoli 2001: http://lelettere.dynamicportal.it/site/e_Product.asp?IdCategoria=16&TS02_ID=1220.

LA PORTA, F.

Narratori di un Sud disperso, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2000.

LUPERINI, R.

La fine del postmoderno, Guida, Napoli 2005.

MONTESANO, G.

Il sipario lacerato. Viaggio al termine del Ventre di Napoli, Matilde Serao, *Il ventre di Napoli* (1884, edizione allargata 1906), Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, pp. 5-20.

PINTO, D.

Recensione a Gabriele Frasca, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Le Lettere, Firenze 2006, *Indice dei libri del mese*, maggio 2007.

REA, D.

Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani (1950), Domenico Rea, *Quel che vide Cummeo*, Mondadori, Milano 1955, pp. 225-244.

SAVIANO, R. et al.

A occhi aperti. Le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà, a cura di Mario Desiati e Federica Manzon, Mondadori, Milano 2008.

SERAO, M.

Il ventre di Napoli (1884, edizione allargata 1906), Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, edizione integrale a cura di Patricia Bianchi.

SIMONETTI, P.

I nuovi assetti della narrativa italiana (1996–2006), “Allegoria”, n. 57, 2008, pp. 95-137.

WU MING

New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro, Einaudi, Torino 2009.

WU MING 1

New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993–2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro (2008): http://www.wuming-foundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

Elvio Guagnini

**AGLI INFERI CON DANTE E FREUD.
NEL REGNO OSCURO
DI GIORGIO PRESSBURGER**

Nel regno oscuro è un'opera di vasto respiro e di grande spessore. Un'opera dagli obiettivi ambiziosi, di quelle che – in epoche di ripiegamenti e di “privato” – non possono non suscitare ammirazione e stupore.

Che Pressburger sia sempre stato scrittore dalle ambizioni vaste lo si è detto sempre. Basti pensare, tra i tanti esempi, alla *Legge degli spazi bianchi* (Genova, Marietti, 1989) dove la malattia metteva i medici a confronto con “segreti più grandi di loro”, con l'universo della malattia (spesso dominato da misteriosi rapporti con il destino), dove si trattava della condizione biologica e fisiologica del corpo in rapporto a un destino più vasto, superindividuale e più complesso.

Oppure si pensi al *Sussurro della grande voce* (Milano, Rizzoli, 1990), che prende le mosse dal rapporto con Lui, il richiamo profondo che, nelle pagine della *Coscienza sensibile* (ivi, 1992), non si esprime più attraverso la voce, ma attraverso dei colpi, dei segnali materiali del destino.

Questi libri rappresentano una svolta rispetto alle prime opere firmate da Giorgio con il fratello Nicola. Niente più il registro umoristico-malinconico né quello autoironico.

Nei libri successivi, il contesto della ricerca dei sensi dell'esistenza attraverso la coscienza esige un registro di tensione drammatica, di visionarietà tragica, talvolta di nudità ragionate, di scabra riflessione esistenziale.

Al centro, una sorta di immaginario ossessivo, alle prese con la coscienza. Nella lettura del personaggio di Michelstaedter proposta dal libro del 1992, *La coscienza sensibile*, era centrale la tesi di un Michelstaedter considerato come la “coscienza sensibile del secolo”: un'accusa, per Pressburger, una denuncia nei confronti della “retori-

ca”, dell’“inganno”, della “menzogna” della “nostra civiltà”, della “grande civiltà dell’Occidente”.

E tutto il romanzo, poi, era una sorta di visitazione del problema della sopravvivenza, una ricerca sul senso del dolore e della pietà, oltre che sul problema dell’identità e della violazione dell’identità.

Il rapporto con il proprio passato e con le dimensioni “altre”, anche oltre il proprio passato o con il mondo dei morti, si ritrova anche in *La neve e la colpa* (Torino, Einaudi, 1998) e nell’*Orologio di Monaco* (ivi, 2003). Opera, quest’ultima, che segue l’intreccio delle vite per guardare tanto indietro da superare il proprio passato, un’ esplorazione nella “comunità umana dei vivi e dei morti”, con la prospezione di una fila di antenati lunga secoli, tutti simili tra loro.

Nel regno oscuro, pubblicato in edizione tascabile da Bompiani (Milano, 2008), si presenta come un libro dalle ambizioni – si diceva – assai vaste. *Il regno oscuro* è il mondo degli inferi. E il libro – un romanzo, un racconto (“una visione”) parla di un viaggio agli Inferi. Uno dei temi – dai Sumeri in poi – più praticati dalle letterature classiche e moderne, fino alla *Divina Mimesis* di Pier Paolo Pasolini (Torino, Einaudi, 1975), che si sdoppiava in Dante e Virgilio per un esame dei “nodi polemici del suo inesausto confronto con la letteratura e la realtà del nostro tempo”.

Anche *Nel regno oscuro* di Pressburger è un confronto con la realtà del nostro tempo. In senso molto complesso e drammatico, ben rappresentato dal particolare di un quadro di Matthias Grünewald, *La tentazione di Sant’Antonio*, espressione di una visionarietà grottesca e angosciosa.

Il viaggio, che è organizzato in una serie di capitoli agili (34 – come i canti dell’*Inferno* dantesco – numerati, più 2 non numerati), comprende anche una congerie amplissima di note e commento (902 note), a cura di Giorgio Pressburger e Donata Salimbeni: un commento che è un vero e proprio testo parallelo.

Intanto, per l’esergo, dove ci si riferisce a scritti relativi a sedute svoltesi per cinque anni: “Le rivedisco lo scritto, con in corsivo le annotazioni riguardanti quello che lei ha fatto durante le nostre «sedute». Ne ho tenuto il diario per cinque anni. E che si abbia pietà di noi”. La complessa nota relativa, a p. 249, chiarisce la natura di questo esergo (che si presenta tipograficamente come tale ma è, in realtà, parte del testo, segmento inserito nel testo) e sviluppa elementi necessari

alla comprensione del testo stesso (e del libro): “Questo frammento di testo [...] rivela chi, probabilmente un medico o uno psicanalista, nella prima riga del romanzo, invita il protagonista a narrare la vicenda con la chiromante. Inoltre introduce una seconda voce narrante, un secondo «io» che d’ora in poi apparirà per descrivere il comportamento del protagonista durante gli stati di incoscienza. In ultimo, ci rende noto il fatto che questo libro è il diario di «sedute» (di che cosa?) prolungatesi per cinque anni. Questo tempo si aggiunge a quello impiegato dal protagonista narrante per risalire in alto nella «rozza spietata congrega umana chiamata società». I due tempi sommati fanno dieci anni”. Una citazione, questa, che già dà l’idea dell’impostazione del rapporto testo-commento e dello straordinario peso del percorso commentario.

Poi *l’incipit*, anch’esso significativo per comprendere l’impostazione (la natura) di questo testo, con l’enunciazione del tema di fondo dello stesso (“Stavo andando incontro, quella sera, alle rivelazioni sul nostro destino”) che – con quel “nostro” – estende la portata dell’impegno etico e cognitivo del libro in termini quasi “sapienziali”. E, ancora, didascalie di movimento, le parole dell’accompagnatore che indicano gli attori presenti sulla scena, una serie di sensazioni acustiche (anche un “coro di donne isteriche”): elementi uditivi che, spiega una nota, potrebbero costituire “la descrizione di un faticoso venire al mondo sia del personaggio sia del libro”. Ma pure la definizione della natura anche teatrale e tragica del libro.

Alla fine, a p. 329, una nota *Per i librai*: una sorta di sommario, di spiegazione sintetica di ciò di cui parla il libro (“[...] è la storia di un uomo di quarant’anni che, rimasto completamente solo sulla terra, decide di mettersi in contatto con suo padre e con suo fratello[...] È un viaggio nell’Inferno del Ventesimo secolo. Nella coscienza dell’uomo riemergono e parlano persone imprigionate, torturate: grandi e piccole figure del Novecento, che gli rivelano il segreto della loro sofferenza e morte, tutto ciò che la storia ha falsificato [...]”). Una nota, in cui si chiarisce anche il ruolo di Freud, da leggere integralmente come guida al testo: un testo, destinato a continuare – dopo questo libro – in altre pagine. Una nota scritta per i librai o per il lettore? In ogni caso, un modo per togliere di mezzo il problema del *di che cosa parla il libro*. Meglio saperlo subito. Per potersi confrontare con le problematiche intense e coinvolgenti che contiene.

Il libro è ricco di giochi di *suspense*, di effetti di mistero (“Lo diremo dopo”, “Il lettore lo saprà più in là”), come quelli che si trovano nella grande tradizione dei poemi. E si ha pure il rinvio a quello che Pressburger chiama “il più famoso poema italiano” (cioè la *Commedia* di Dante) al quale questo libro si collega. Con echi del *Faust* di Goethe, di Virgilio, Omero, Shakespeare, tra gli altri.

Il libro – si è visto – si articola in una serie di “sedute”. L’esigenza del “paziente” è quella di prendere contatti con i morti per toglierli, egli si dice, dalla solitudine. Vuole un colloquio con il padre e con il gemello: altro tema – questo dei gemelli – di un libro precedente di Pressburger (*I due gemelli*, Milano, Rizzoli, 1996), che indagava il particolare legame che solo questi fratelli condividono. Anche in quel libro, la storia era ambientata nell’Europa dilaniata dalla guerra, era attraversata dalla nostalgia della patria lontana e dall’aspirazione impossibile di riunificazione della famiglia, oltre che dalla considerazione del completamento di sé attraverso il destino dell’altro fratello.

Anche in questo libro, *Nel regno oscuro*, al centro, è il bisogno di un completamento, di una riunificazione. E la conclusione sarà una sorta di liberazione, di visione. Come nel dantesco “E quindi uscimmo a rivederle le stelle”. In Pressburger: “Allora vidi un barlume lontano. La luce cresceva davanti a me. Cresceva ridandomi la vista. Guardai l’alba, la dolce alba color indaco, gli occhi mi lacrimavano dal guardare. Le strade erano vuote, come di domenica. Tutto era scomparso: il fetore, i cadaveri, il recinto di filo spinato. Nell’oro del sole nascente vidi tre figure umane. Le riconobbi. Erano mio padre, suo padre e il dolce fratello[...] Il muro tra i vivi e i morti si era infranto”. E, poi, l’annuncio di un nuovo racconto (pp. 246-247).

Alle “sedute” dei capitoli corrisponde il viaggio, la discesa agli Inferi per ritrovare, parlare, sapere, ricongiungersi. La guida, il Virgilio, è il dott. Freud che incita il paziente e sopportare la durezza della cognizione-terapia, lo sprona ad andare avanti, lo sorregge nei momenti di debolezza e di traumatica folgorazione. Perché anche il “paziente”, come Dante, ha reazioni fisiche. (“E caddi come corpo morto cade”), piange, sviene, soffre intensamente, anche vomita di fronte al lezzo insopportabile di questo Oltretomba che non conosce né Campi Elisi né Paradiso, ma è totalmente inferno. Anche sul piano fisico. Credo di avere detto a Pressburger, scherzando (ma intendendo affermare qualcosa che ho avvertito profondamente),

che quest'opera è davvero "multimediale", la più "multimediale" tra le sue opere.

Ed è vero. Questo libro-poema è ricco di scene di dialogo (in certi punti sembra – si configura come – una sceneggiatura), e risulta anche molto denso di notazioni musicali (l'orchestrina del *lager*; il canto dei bambini di Teresin, per esempio), di rumori, di odori, di rappresentazioni plastiche e figurative di scene di massa o individuali ricche di suggestioni dell'arte contemporanea.

Un grande repertorio, si potrebbe dire, dell'orrore, dell'angoscia, della paura, della violenza del secolo passato. Il mondo contemporaneo evocato attraverso le figure dell'odio, della violenza, ma anche del martirio e della inermità di fronte all'orrore.

Come nel grande, nel "più grande poema italiano", Pressburger vuole annodare (ha l'ambizione di annodare, si potrebbe dire) il racconto del personaggio-protagonista-attore, quello di una storia recente che non è per nulla (sotto questo profilo) diversa da quella più lontana, frutto di violenza, e quello di un destino umano dove il male e l'istinto della violenza e della sopraffazione sembrano ripetersi dovunque.

Sicché l'Acheronte dantesco, accanto al quale il "paziente" trova il dr. Mengele, diventa – qui – un fiume che "scorre in ogni parte della terra: in Ruanda, in Francia, in Serbia, in Ungheria, in Asia, nell'America latina; risucchia e sommerge tante vite" (p. 29).

E il libro diventa la rievocazione (un libro che provoca sofferenza) delle torture, delle sopraffazioni, delle violenze subite. Quelle che ispirano necessariamente pessimismo: in un "mondo in cui lo sterminio di massa è una stancante faccenda quotidiana in cui gli affari prosperano sulle rovine, e la caccia alle più basse speculazioni viene lodata come talento imprenditoriale" (p. 35).

Non sarebbe possibile nominare le tante figure rievocate nel libro: da Celan, a Szondi, a Trakl, a Benjamin, e Hannah Arendt, a Husserl, a Attila József, a Vladimir Majakovskij, a Giacomo Matteotti, Edith Stein, Ety Hillesum, Tina Modotti, Antonio Gramsci, Nikolaj Bucharin, Luigi Tenco (nella cui rievocazione è richiamata la canzone "Se sapessi come fai/ a fregartene così di me..." per dire come "cantare a volte fa male, non consola", pp. 199-200). In primo piano, anche personaggi della storia di Trieste, considerata in questa prospettiva: i pittori Arturo Nathan (un quadro del quale – *Lesiliato* – era stato già utilizzato da Giorgio Pressburger per la copertina di *La coscienza*

sensibile), Gino Parin ucciso dai nazisti), Zoran Musič (internato in un lager in Germania), i martiri della violenza nazista impiccati in via Ghega, l'anarchico Umberto Tommasini (combattente della guerra civile spagnola) inseguito dal comunista Vittorio Vidali (il comandante Carlos del Quinto Reggimento, seguace di Stalin, distintosi nella repressione contro gli anarchici e gli eterodossi della sinistra repubblicana in Spagna).

Il libro risulta così una lunga rappresentazione del grande lager mondiale della sofferenza e dell'annientamento, con asprezze terribili nella rappresentazione fisica dell'orrore. Con pagine di invettiva e con punte di riflessione profetica dirette all'Italia e all'Europa. E a Trieste, con particolare forza polemica: "Ora in te, Trieste, c'è la chiacchiera, non cerchi più la libertà, la passione d'una società migliore non ti anima. Adagiarsi e dormire, e divertirsi, questo ti garba e che crepino gli altri. Fino a pochissimi anni fa hai disprezzato i laboriosi Sloveni, solo perché non sono italiani, anche se qui abitano da millenni [...] Ma voglio immaginare il tuo futuro - che non vedrò con colori più caldi. Per questo voglio dirti che può darsi che un giorno il tuo bel porto, Trieste, ridiventi un luogo di scambi e di amicizie, di genti venute da tutto il mondo ma bada che se attendi ancora, forse l'orina e lo sterco che sgorgano dalle fogne sommergerà tutto il tuo bel golfo, riducendolo a una pozzanghera puzzolente che nemmeno la bora potrà più pulire" (pp. 129-130).

Silvia Gavuzzo-Stewart

PIRANESI E IL SUO PRIMO MECENATE NICOLA GIOBBE

Giovanni Battista Piranesi è stato uno degli artisti più originali del Settecento. Era arrivato a Roma da Venezia nel 1740 come disegnatore al seguito dell'ambasciatore veneto e, a Roma, nel 1743, all'età di ventitrè anni, aveva pubblicato 12 stampe alle quali aveva aggiunto il frontespizio (*fig. 1*) con il titolo di:

PRIMA PARTE
DI ARCHITETTURE
E PROSPETTIVE
INVENTATE ED INCISE
DA GIO. BATT. PIRANESI
ARCHITETTO VENEZIANO
DEDICATE
AL SIG. NICOLA GIOBBE

Nel titolo di *Prima Parte* sono incluse parole chiave che si riferiscono all'architettura, alla prospettiva, all'invenzione e all'incisione, ossia agli interessi primari che il giovane Piranesi coltiverà per tutto il corso della sua vita di artista. Per la prima volta è anche ribadita l'appartenenza alla sua terra di origine: *Architetto Veneziano*. In un'Italia così politicamente divisa, il giovane veneziano a Roma si sente forestiero. Ricordando le origini della sua terra, come "italico", si distingue dai nuovi "romani" e, nella Roma contemporanea, si identifica con gli antichi romani.

Già il titolo dà informazioni rilevanti sul contenuto e sull'autore di questa raccolta, informazioni riprese e sviluppate nella lettera dedicatoria, composta da circa mille parole, che accompagna l'opera. La lettera è rivolta a Nicola Giobbe (1705-1748) primo mecenate dell'artista. Con la perdita dell'autobiografia di Piranesi, le dediche diventano

una rilevante fonte primaria per conoscere la sua vita e la sua opera. Inoltre ci fanno capire il mutamento radicale dell'artista nei confronti dei suoi mecenati e più in generale del mecenatismo. Un loro studio permette di tracciare il percorso dalla sottomissione fino alla conquista dell'indipendenza e della libertà artistica, raggiunta con la cancellazione delle dediche a Lord Charlemont dai volumi delle *Antichità Romane* nel 1756.¹

Qui mi limiterò tuttavia ad alcune osservazioni su Piranesi e Nicola Giobbe con l'intento di portare avanti un argomento che, pur se già trattato, meriterebbe di essere ulteriormente approfondito.² Troviamo il primo riferimento a un rapporto tra Piranesi e il capomaestro muratore Nicola Giobbe nella malevola biografia scritta da G. L. Bianconi (1717-1781) nel 1779, quattro mesi dopo la morte del grande incisore nel 1778.³ Bisogna premettere che non si può fare a meno, leggendo questa biografia, di non meravigliarsi delle insinuazioni e delle falsità ingiuriose in essa contenute. Queste contraddicono sarcasticamente il titolo: "Elogio Storico..."

Qui analizzerò le contraddizioni contenute nel testo stesso di Bianconi dove egli si riferisce a Giobbe, pur non chiamandolo per nome. Bianconi infatti, a proposito della *Prima Parte*, di cui anche tralascia di riportare il titolo, scrive che Piranesi:

¹ Queste dediche erano in origine rivolte al ricco, ma, per Piranesi, amaramente deludente mecenate, Lord Charlemont. Piranesi si sentirà obbligato addirittura a pubblicare, a suo rischio e pericolo, un libretto tutto concentrato sul significato delle dediche cancellate e della cancellatura delle dediche. Cfr. G. B. Piranesi *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont e a' di lui Agenti di Roma dal Signor Piranesi Socio della Real Società degli Antiquari di Londra intorno la Dedicazione della sua Opera delle Antichità Rom [...] fatta allo stesso Signore ed ultimamente soppressa*, Roma 1757.

² Cfr. Georges Brunel, "Recherches sur les débuts de Piranèse à Rome: les frères Paggiarini et Nicola Giobbe", in *Piranèse et les Français*. A cura di G. Brunel, Edizioni dell'Elefante, Roma 1978, pp. 77-146. Jörg Garms "Considérations sur la Prima Parte" op. cit., pp. 265-276. Jonathan Scott, *Piranesi*, Academy Editions, London 1975, pp. 12-13. Carlo Bertelli, "Le parlanti ruine", *Grafica-Grafica* vol. 2, n. 2, 1976, pp. 90-116. Andrew Robison, *Piranesi, early Architectural Fantasies: A Catalogue Raisonné of the Etchings*, University of Chicago Press, Chicago 1986, in particolare p. 53, nota 5, e pp. 61-112. John Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*, vol. 1, San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts 1994, pp. 18-19. Richard Wendorf, "Piranesi's Double Ruin", *Eighteenth-Century Studies*, 34, 2001, pp. 161-180. Lola Kantor-Kazovsky "The Library of Nicola Giobbe in the Context of Piranesi Studies", in *Bibliothèques d'architecture*, a cura di Olga Medvedkova, INHA, Parigi 2009, pp. 127-138.

³ Giovanni Ludovico Bianconi, "Elogio Storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma", *Antologia Romana*, n. 34-36, 1779, pp. 265-84.

Per dare saggio de suoi studj incise varie prospettive, e per acquistarsi un valido Mecenate dedicolle a non so qual ricco muratore, il quale non curandosi di questi onori non lo ricompensò punto, quindi fu ben presto abbandonato dal suo cliente.

Questa frase presuppone una conoscenza diretta della prima opera di Piranesi dove la parola “prospettive” è usata nel titolo e la sua im-



fig. 1 G. B. Piranesi, *Prima Parte*, Frontespizio, 1743 (355 per 250 mm)

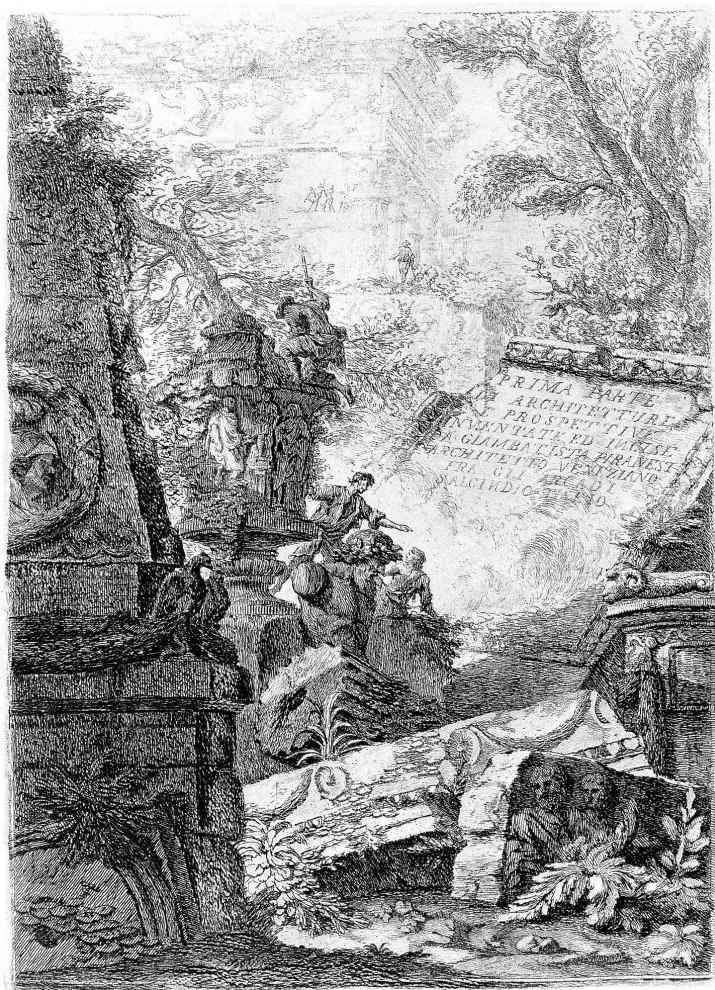


fig. 2 G. B. Piranesi, *Prima Parte, Frontespizio*, dopo il 1748.

portanza sottolineata da Piranesi stesso nella sua lettera dedicatoria a Giobbe:

In tutti questi disegni Voi vedrete quanto mi abbia contribuito la Prospettiva... La prospettiva diceva molto giudiziosamente il gran Maestro dell'Architettura Vitruvio, è necessaria all'Architetto...

Inoltre le parole di Bianconi: “Per dare saggio de suoi studj” corrispondono al senso di alcuni brani della lettera dedicatoria di Piranesi, come il seguente:

Per le quali cose, o Signore, se io presentemente mi sono avvisato d'onorare i miei disegni col vostro Nome; non è questo tanto per procurare ai medesimi quell'onore, che per se non hanno, quanto per rendervi in certo modo quello, che con le vostre lezioni, e con il vostro esempio il mio scarso ingegno ha saputo produrre.

Una successiva edizione della *Prima Parte*, con aggiunte e varianti, senza la dedica a Giobbe nel frontespizio e senza la lettera dedicatoria, uscirà nel 1750, inclusa nelle *Opere Varie*, due anni dopo la morte di Giobbe. Le varianti del frontespizio saranno oggetto della mia attenzione proprio alla luce delle parole di Bianconi che alludono a una rottura dei rapporti tra Piranesi e Giobbe e che, se ritenute veritiere, incidono sull'interpretazione del frontespizio della *Prima Parte* (fig. 2).

Bianconi avrebbe dunque potuto leggere il nome di Nicola Giobbe sul frontespizio di *Prima Parte* e nella lettera dedicatoria. Da questa poteva anche dedurre che Giobbe era ricco. Piranesi lo fa capire chiaramente, come fa anche capire, nella medesima lettera, che il suo mecenate era una persona colta ed eccezionalmente generosa:

... La doviziosa, e scelta raccolta, che Voi [Giobbe] avete di Pitture, di Disegni, di Libri, e di Carte intagliate, di cui non v'è forse in questa Dominante [Roma] la più copiosa, o unita almeno con più squisito gusto, e sapere: questa avete Voi sempre lasciata in piena mia disposizione; permettendomi non solamente di vedere, e rivedere presso di Voi qualunque cosa occorrevami, ma di trasportarla ancora ovunque meglio mi piacesse.⁴

Bianconi omette di nominare Giobbe riferendosi sbrigativamente a un “non so qual ricco muratore”. Piranesi però non dice che Giobbe era un “muratore”. Bianconi dunque deve aver ricavato notizie su Giobbe non solo da Piranesi, ma da altre fonti, che però usa in modo reticente per

⁴ “... les collections et la bibliothèque de Giobbe, sans être énormes, étaient importantes... la bibliothèque comprend environ 1200 titres”. G. Brunel, op. cit., p. 82.

sminuire entrambi Piranesi e Giobbe. A Giobbe generalmente ci si riferiva in modo più accurato e rispettoso come “capomastro muratore”.⁵ Il “riveritissimo Sig. Nicola”, a cui Piranesi si rivolge più volte con deferenza nella lettera, è presentato da Bianconi come persona di poca importanza, anche se facoltosa, il cui nome, che Piranesi chiama “onoratissimo”, non è degno di essere ricordato. Quello che a Bianconi interessa far credere è che, persino un umile personaggio, senza nome, anche se ricco, non abbia tenuto in alcun conto il lavoro di Piranesi.

La tendenza del biografo a mettere in cattiva luce Piranesi è anche ribadita dall'uso del verbo: “acquistarsi”, implicando una bassa transazione monetaria: “per acquistarsi un valido Mecenate”. È vero che in genere l'offerta di un'opera, da parte di uno scrittore o di un artista, comportava, come ricompensa dell'onore ricevuto, un contributo finanziario. La dedica è un onore per chi la riceve, ma è anche vero che tanto più illustre è chi la riceve, tanto più lustro ne acquista il dedicatore.

In questo caso il dedicatario di Piranesi non è un personaggio famoso, quindi Piranesi non avrebbe tratto grande lustro dalla sua dedica. Inoltre, questa lettera appartiene al tipo di dedica di ringraziamento e non presenta le caratteristiche adulatorie che mirano a ricompense future. La veridicità della frase di Bianconi: “non lo ricompensò punto”, è quindi molto dubbia. Il biografo, che scriveva trenta anni dopo la morte di Giobbe, ci tiene ad alludere a una supposta polemica con questo mecenate, proprio all'inizio della carriera artistica di Piranesi per proseguire, nella descrizione di un carattere impulsivo e violento, con un crescendo di aneddoti, tra cui quello, presto provato falso, del tentativo da parte di Piranesi di uccidere l'incisore Giuseppe Vasi che non avrebbe voluto rivelargli i segreti dell'uso dell'acquaforte.⁶

⁵ Giobbe era stato impiegato dalla Camera Apostolica nei lavori della Fontana di Trevi dal 1732. Cfr. John A. Pinto, *The Trevi Fountain*, Yale University Press, New Haven, 1986. Era stato impiegato a lungo anche dalla famiglia Colonna, come risulta dall'archivio Colonna dove spesso è nominato insieme a suo padre Antonio (morto intorno al 1733), anch'egli capomastro muratore, nato vicino a Como, importante figura come imprenditore di successo, come il figlio suo collaboratore. È possibile che Antonio abbia iniziato quella collezione tanto lodata da Piranesi. Antonio Giobbe si può ricordare, tra l'altro, per la facciata della cattedrale di Frascati, come responsabile per la domenicana Biblioteca Casanatense, la chiesa del SS. Nome di Maria a Roma e i lavori per il Palazzo Colonna ai SS. Apostoli, a Roma, sotto la direzione di Nicola Michetti (1675–1758), esempio di un capomastro divenuto poi rinomato architetto.

⁶ Cfr. Mario Bevilacqua, “The young Piranesi: the itineraries of his formation”. In *The Serpent and the Stylus*, Ann Arbor, 2006, p. 14.

Piranesi d'altra parte spiega così i motivi che lo hanno indotto a fregiare i suoi disegni con l'"onoratissimo Nome" di Giobbe verso il quale si sentiva in gran debito:

... primieramente... per lasciarvi prima della mia partenza una chiara testimonianza degli obblighi che io vi professo per avermi Voi per tutto il tempo della mia dimora in Roma sempre cortesemente accolto in vostra Casa, e favorito in varie guise di quelle cose, che a Forestiero in Città straniera sogliono spesse fiate occorrere; poco sarà in confronto degli ajuti singolari, e frequenti, che ho da Voi ricevuti nell'esercizio della mia Professione...

Ma la generosità del mecenate, secondo Piranesi, si era estesa fino a un punto essenziale per la sua formazione artistica. Infatti Giobbe gli aveva insegnato a guardare i resti antichi per trarne e concepirne una visione moderna e un'invenzione originale.

Più di tutto però io conosco di dovere agli insegnamenti vostri, avendomi Voi non solo di ogni rarità di questo genere antica, o moderna, che si ritrova in Roma fatto osservare le più singolari bellezze a parte a parte: ma con gli esempj de' vostri eccellenti disegni ancora dimostrato, come si possa in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori.

Nell'opera di Piranesi è esplicito il desiderio di documentare e preservare il ricordo delle "auguste reliquie" di Roma, come lui le chiama in questa lettera dedicatoria. Ma Piranesi non si accontenta di guardare alle cose antiche soltanto per copiarle perchè così facendo "l'Architettura a che sarebbe ridotta? *"A un vil métier où l'on ne feroit que copier..."*"

Nella stessa lettera a Giobbe, Piranesi mostra una confidenza affettuosa nel rivelare a questa persona cortese la "meraviglia" che hanno suscitato in lui "le auguste reliquie, che restano ancora dell'antica maestà, e magnificenza Romana" e aggiunge:

⁷ Come scriverà anni dopo Piranesi citando le parole di Julien-David Le Roy nel *Parere su l'Architettura*, 1765, p. 14.

... io vi dirò solamente, che di tali immagini mi hanno riempito lo spirito queste parlanti ruine, che di simili non arrivai a potermele mai formare sopra i disegni, benché accuratissimi, che di queste stesse ha fatto l'immortale Palladio...

Queste "tali immagini" sono però, come confessa Piranesi, impossibili da realizzare in architettura, non solo da lui, ma da "qualsivoglia altro Architetto" o per decadenza dell'architettura o per l'avarizia dei mecenati, così che è costretto a concludere:

... altro partito non veggio restare a me, e a qualsivoglia altro Architetto moderno, che spiegare con disegni le proprie idee, e sottrarre in questo modo alla Scultura, e alla Pittura l'avvantaggio, che come dicea il grande Juvara, hanno in questa parte sopra l'Architettura; e per sottrarla altresì dall'arbitrio di coloro, che i tesori posseggono, e che si fanno a credere di potere a loro talento disporre delle operazioni della medesima."

Il tono accusatorio di Piranesi che potrebbe essere interpretato come un rimprovero anche al suo ricco mecenate, è piuttosto sorprendente. D'altra parte è possibile interpretare le parole di Piranesi come quelle di un architetto frustrato rivolte a Giobbe, non tanto nel ruolo di mecenate, quanto piuttosto nello stesso suo ruolo di architetto frustrato che, come lui, non ha trovato la protezione di cui avrebbe avuto bisogno per dare corpo ai suoi "eccellenti disegni".

Giobbe, per le sue capacità sia tecniche sia di originale invenzione, forse avrebbe avuto maggiori titoli per essere chiamato architetto dello stesso Piranesi, di quindici anni più giovane e, per sua esplicita ammissione, in una posizione di discepolo rispetto a lui. Infatti Giobbe è presentato in questa lettera come qualcuno che può insegnare addirittura all'architetto Piranesi come essere originale, anche con le sue "lezioni" e il suo "esempio". Negli "eccellenti disegni" di Giobbe, sopra citati, Piranesi come aspirante architetto, trovava uno spirito affine che doveva limitarsi a invenzioni architettoniche, a meri progetti e "a spiegare con disegni le proprie idee". Anche le idee di Giobbe, come quelle di Piranesi, non sono realizzabili. Giobbe, a differenza di Piranesi, non si

firma mai come architetto.⁸ La sua posizione, come quella di suo padre Antonio, era troppo consolidata nel ruolo del capomastro muratore con le sue competenze tecniche e imprenditoriali ben definite.

Nella basilica dei Santi Apostoli a Roma, dove Giobbe è sepolto, l'epitaffio lo descrive: ARCHITECTVRAE STVDIOSO, che si può tradurre con "amante dello studio dell'architettura".⁹

D. O. M.
NICOLAO GIOBBE
ANTONII ROMANO
ARCHITECTVRAE STVDIOSO
IN EXCITANDIS AEDIFICIIS
OPERARVM PRAEFECTO
SVAVITATE MORVM PRVDENTIA
FIDE LIBERALITATE IN PAVPERES
OMNIBVS CARO
ANGELA ALBVZI
AMANTISSIMO CONIVGI
MOERENS POSVIT
VIXIT ANNOS XLIII
MENS V DIES XIV
OBIIT ANNO MDCCXLVIII
XV KALEND NOVEMR

Le mansioni di Giobbe come capomastro muratore sono descritte elegantemente in latino: *in excitandis aedificiis operarum praefecto*, ossia, sovrintendente dei lavori nell'erigere edifici. In questo epitaffio sono elencate anche le virtù che Piranesi aveva notato e per cui Giobbe era "a tutti caro", *omnibus caro*, l'amabilità dei suoi modi e la sua generosità.¹⁰

La generosità di Giobbe verso i bisognosi, *liberalitate in paveres*, è confermata dal suo testamento in cui, mentre egli lascia l'usufrutto

⁸ Piranesi ha avuto occasione di praticare l'architettura una sola volta sotto il patronato dei conterranei Rezzonico.

⁹ L'epitaffio è ormai illeggibile, ma è stato trascritto da Pietro L. Galletti, *Inscriptiones Romanae...*, Generoso Salomone, Roma 1760, vol. 2, p. 411, e poi da Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle Chiese di Roma*, Tipografia dei Bencini, 1873, vol. 2, p. 280, n. 858.

¹⁰ Per una descrizione di Giobbe come persona gentile cfr. Mario Bevilacqua, op. cit. p. 13, nota 2, e Lola Kantor-Kazovsky, op. cit. pp. 127-128.



fig. 3 Stemma sulla lapide dedicata a Nicola Giobbe nella Basilica di San Clemente a Roma.

dei suoi beni alla moglie, in mancanza di figli, nomina proprietari del suo sostanzioso patrimonio la “chiesa, et Ospizio dell’Invalidi e Convalescenti fondato dal Padre Angelo Carmelitano nello stradone di S. Giovanni”, molto vicino a San Clemente.

... acciochè detti Invalidi e poveri Convalescenti siino con maggior Carità sovvenuti, e sostentati in detto Ospizio; Volendo però et ordinando esso Sig.e Nicola Testatore, che detti Ven. chiesa, et ospizio sijno tenuti, et obligati di far celebrare in perpetuo in detta ven. chiesa... [dopo la morte della moglie] tre messe basse quotidiane in suffragio dell’Anima di esso testatore, e de suoi Antenati, e di fare ascrivere in Tabella in detta chiesa l’obbligo di dette Messe, et ancora di fare un’Iscrizione, e Memoria della p.nte Disposizione in una Lapide di marmo...¹¹

È chiaro che il quarantatreenne Giobbe vuole che, una volta assicurata la salute della sua anima, per la quale ordina a sua moglie nel testamento di fargli celebrare ben “mille messe basse”, in aggiunta alle tre messe quotidiane, anche la sua memoria sia conservata per i posteri in una lapide di marmo dell’Ospizio. Questa è purtroppo sparita insieme all’interno della chiesa di cui rimane soltanto la facciata.

Nel testamento Giobbe ricorda anche: “... trà gli altri Beni Stabili una Casa con Giardino posta in detto stradone di S. Gio. in Latera-

¹¹ Cfr. G. Brunel, op. cit., p. 91.

no, con aver l'ultimo Appartamento di quella adobbato con Mobili assai proprij, e con pitture eccellenti, per tanto desiderando esso Testatore che il tutto sia ben custodito...". Parte della collezione e biblioteca di Giobbe si trovava in questa casa anch'essa vicino a San Clemente.¹²

È possibile che Giobbe avesse ereditato da suo padre almeno una parte della preziosa biblioteca, poi sicuramente accresciuta soltanto da lui almeno per i libri stampati dopo la morte del padre intorno al 1733. Questi danno un sicuro indizio degli interessi culturali di Nicola.¹³

Nella Basilica di San Clemente a Roma, vicino a dove era la casa con giardino di Giobbe, è conservata un'iscrizione dedicata a un Nicola Giobbe su una elegante lapide sormontata da uno stemma (*fig. 3*).¹⁴

NEL TEMPO CHE FU PRIORE
NICOLA GIOBBE ROMANO
FECE MOLTI BENEFICJ ALLA COMPAGNIA DEL
SANTISSIMO ROSARIO IN QUESTA CHIESA DI SAN
CLEMENTE PROCURO, ET OTTENNE IL SITO PER
L'ORATORIO, E PROVEDITORIA E LI STABILI CON OGNI
OPERA NECESSARIA E POSCIA LI RIDUSSE AD USO
E COMMODO DE FRATELLI. A QUESTO AGGIUNSE
ANCORA IL RISTABILIMENTO DEL PUBLICO ALTARE
IN DETTA CHIESA. PERLOCHE LA VENERABIL
COMPAGNIA, E FRATELLI MEMORI DI TANTI
BENEFICJ HANNO VOLUTO DARNE PUBLICA
TESTIMONIANZA DELLA LORO GRATITUDINE
PERPETUANDOLA ALLA FUTURA MEMORIA
CON LA PRESENTE L'ANNO MDCCXXXIII

Il titolo di priore è conferito qui al Nicola Giobbe, importante membro della confraternita del SS. Rosario. Dall'archivio di San Clemente risulta che il Nicola Giobbe menzionato nella lapide è un "Capo Mastro Muratore" e si può quindi identificare con il primo mecenate di Piranesi. Giobbe in anni precedenti al 1734 era stato priore della confraternita che ne era

¹² Nell'inventario dei beni è così descritta: "Un Casino con Giardino Annesso posto nello Stradone che dal Colosseo tende a S. Gio. Laterano vicino a S. Clemente...". Cfr. G. Brunel, *op. cit.*, p. 131.

¹³ Sulla biblioteca di Giobbe cfr. L. Kantor-Kazovsky, *op. cit.*

¹⁴ Esisteva anche uno stemma sulla tomba di Giobbe ai SS. Apostoli, non più decifrabile.

stata benificata per la sua generosità e devozione religiosa, come si legge nella lapide e nelle carte dell'archivio che riguardano la confraternita.¹⁵

Da questi documenti emerge una personalità tradizionalmente pia e devota diversamente da quanto asserito da Brunel.¹⁶ Risulta così un ritratto di Giobbe come persona affabile, colta, religiosa, desiderosa di lasciare una buona memoria di sé ai posteri, con grandi capacità tecniche lavorative e, come ci dice Piranesi, d'invenzione.

Nell'inventario dei libri della biblioteca di Giobbe ce ne sono due di Piranesi: "Volume intitolato: *Piranesi Architettura e Prospettive*", e: "Un Libro d'Architettura del Piranese in Stampe". Da quanto visto finora sembra legittimo ritenere falsa l'affermazione di Bianconi sul fatto che Giobbe avesse deluso Piranesi per non aver tenuto in nessun conto sgarbatamente la dedica dell'opera come cosa di poco valore. Tuttavia questa affermazione è stata ritenuta valida anche per il fatto che in una ristampa più tarda della *Prima Parte* Piranesi ha eliminato sia la dedica a Giobbe dal frontespizio sia la lettera dedicatoria, ed ha apportato delle modifiche considerevoli alla tavola (*fig. 2*). Le ambiguità di queste immagini ha permesso interpretazioni opposte: il nuovo frontespizio è stato visto sia come segno di disappunto da parte di Piranesi per il supposto mancato patronato di Giobbe, sia come segno di rimpianto per la scomparsa del mecenate.¹⁷

Esistono vari stati del frontespizio e tutti mantengono la dedica a Giobbe dal 1743 fino al 1748, data della morte di lui, per poi arrivare a una ulteriore pubblicazione dell'opera dove, come già detto, il nome del dedicatario e la lettera dedicatoria scompaiono. Nel tentativo di portare qualche chiarimento all'analisi delle ambigue immagini del

¹⁵ "... a richiesta del Sig.re Nicolò Giob [*sic*] Capo Mastro Muratore, il P. Stefano Dowdall... ha permesso... che la med.a Compagnia si servisse d'uno Stanzone sopra al Portico del Convento". Nello stesso documento si fa anche menzione di una "Scala fatta dal sud.o Nicolò Giob [*sic*] Capo Mastro per andare in d.o Stanzone". A questo è aggiunto che i "miglioramenti in d.o Stanzone, come altri Meglioramenti fatti all'Altare della Madonna del Rosario in S. Clemente sono fatti per mera divozione da d.o Mastro Nicolò...".

¹⁶ "... il semble que l'on se trouve avec lui [Nicola Giobbe] ... devant une de ces figures qui composaient le parti antijésuite de Rome: un cercle favorable à une certaine indépendance vis à vis des formes traditionnelles de la croyance et de la pratique religieuses...". Non sembra che corrisponda neppure che Giobbe appartenesse a un "milieu... critique à l'égard de toutes les traditions." G. Brunel, *op. cit.*, p. 83. È però rilevante il rapporto di Giobbe con il filogiansenista agostiniano, bibliotecario della Biblioteca Vaticana, Cardinale Passionei, da lui nominato suo esecutore testamentario; cfr. G. Brunel, *op. cit.*, pp. 125-126.

¹⁷ Cfr. R. Wendorf, *op. cit.*, e L. Kantor-Kazovsky, *op. cit.*

frontespizio mi sembra sufficiente prendere in esame tre dei molti stati individuati da Robison, il primo (1743), il secondo (1743/44), e quello datato dopo il 1748 (figg. 1, 2 e 4).¹⁸

È stata più volte notata l'atmosfera arcadica del frontespizio già nel suo primo stato (fig. 1).¹⁹ Le "parlanti ruine", così poeticamente chiamate da Piranesi nella lettera, gli parlavano, sì, con la voce di Vitruvio, di Livio, di Tacito e di tanti altri scrittori di storia antica, ma anche con la voce del mondo dell'Arcadia, nel quale Piranesi si trova coinvolto a Roma e al quale sembra prepararsi ad accedere proprio con la pubblicazione della *Prima Parte*. La connessione con l'Arcadia diventa esplicita dopo l'elezione di Piranesi all'accademia degli arcadi nel 1743-1744. Infatti a breve distanza di tempo dal primo, un secondo stato del frontespizio presenta varianti solo nel titolo (fig. 4).

PRIMA PARTE
DI ARCHITETTURE
E PROSPETTIVE
INVENTATE ED INCISE
DA GIAMBATISTA / PIRANESI
ARCHITETTO VENEZIANO
FRA GLI ARCADI / SALCINDIO TISEIO²⁰

Il nuovo titolo della *Prima Parte*, con la variante del nome di Piranesi, GIAMBATISTA, e l'aggiunta, FRA GLI ARCADI / SALCINDIO TISEIO, rimane invariato nelle varie ristampe fino al 1748, data della morte di Giobbe. In seguito il frontespizio assume un aspetto diverso (fig. 2). L'ambiente risulta più marcatamente arcadico con l'introduzione di personaggi che sembrano pastori. Si può notare che Piranesi ha completamente re-inciso la targa con il titolo apportando un certo numero di cambiamenti tra cui il più notevole è la cancellazione della dedica

¹⁸ A. Robison, op. cit.

¹⁹ Cfr. per es. Carlo Bertelli, op. cit.

²⁰ Piranesi è registrato all'Accademia dell'Arcadia nel 1743-1744 come architetto e forse proprio perché nessuno lo conosceva come tale. Egli però aveva ribadito la qualifica di architetto in ciascuna delle tavole della *Prima Parte*. Dei due famosi architetti Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, anch'essi arcadi, nominati con stima e orgoglio da Piranesi nella lettera dedicatoria a Giobbe, non c'è menzione della loro professione nella lista dei membri. Cfr. Anna Maria Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800: onomasticon*, Tipografia editrice romana, Roma 1977, pp. 57, 156, 226.



fig. 4 G. B. Piranesi, *Prima Parte*, Frontespizio, 1743/44.

a Nicola Giobbe. Questa produce un ampio spazio vuoto in basso, che colpisce per la disarmonia che crea in rapporto alla parte scritta. In questo spazio si può intravedere, accanto alla testa dell'ariete, la lettera *E*, incisa con un carattere più piccolo e meno marcato di quello che nel primo frontespizio segnava la lettera finale del nome del mecenate: GIOBBE. La lettera *E* si può individuare senza difficoltà nel grande

formato della stampa originale, ma in una piccola riproduzione si può scoprire seguendo esattamente la direzione del braccio del personaggio che la indica. Questa lettera è stata incisa ex novo da Piranesi.

Ci si può chiedere che senso abbia cancellare tutto un nome per riscriverne solo l'ultima lettera. Nella *Prima Parte* troviamo le prime tracce che Piranesi lascia del fascino evocatore delle parole scritte. La lettera lasciata come riferimento ad un personaggio potrebbe essere il primo esempio di una pratica adottata in seguito da Piranesi, nelle *Lettere di Giustificazione* (1757). Però in quel caso, la cancellazione del nome del mancato mecenate, Lord Charlemont, è posta in un contesto documentato momento per momento di una *damnatio memoriae* dove il vero scopo è quello di spiegarne le ragioni e di perpetuare una memoria infamante. La stessa osservazione si adatta all'iscrizione tombale degli agenti di Charlemont dove malgrado la cancellazione dei nomi, come in una *damnatio memoriae*, Piranesi mantiene però le lettere iniziali perchè i personaggi siano ancora identificabili e la loro memoria sia conservata in forma del tutto esecrabile.²¹

Nel caso della versione finale del frontespizio della *Prima Parte*, si può invece ritenere che tutti i cambiamenti introdotti da Piranesi, come anche il vuoto così accentuato lasciato nella targa, alludano nostalgicamente alla mancanza di Nicola Giobbe e alla sua morte. L'urna funeraria, sulla sinistra dietro l'obelisco, già esistente nel primo stato, ora trova la sua vera funzione di tomba, rivelata dal pastore inginocchiato su di essa con atteggiamento devoto e dolente. Sull'urna la figura di Pan è stata sostituita da una scena di culto, tuttavia un riferimento al dio rimane ancora nella pianta di canne che punta verso la statua incoronata. Questa ha perso l'aspetto rigido della pietra dello stato precedente per assumere un atteggiamento più vivo, più flessuoso, meno ferino e più riflessivo. Il suo capo è inclinato verso il frammento scolpito in primo piano sulla destra. Su di esso le due figure assumono in questo modo maggiore importanza; figure come di maestro, l'uomo maturo con la barba, e di giovane discepolo. Torna in mente la lettera di Piranesi a Giobbe dove egli si dichiara suo discepolo con rispettosa devozione.

²¹ Cfr. G. B. Piranesi *Lettere di Giustificazione*, Roma 1757; Silvia Gavuzzo-Stewart, *Nelle Carceri di G. B. Piranesi*, Northern University Press, Leeds 1999, pp. 111-133, e Irony in Piranesi's *Carceri* and in the *Lettere di Giustificazione*, in *Vision and Design, Piranesi, his Contemporaries and Successors, Studies in honour of John Wilton-Ely*, a cura di Francesco Nevola (in corso di pubblicazione).

A sinistra, sull'obelisco, la testa in profilo circondata da una corona ha cambiato aspetto. Ora appare come un ritratto con un cimiero piumato. Un cimiero piumato corona anche lo stemma di Giobbe a San Clemente (*fig. 3*).

Come già rilevato da Robison è degno di nota che Piranesi pubblichi una nuova edizione della lettera dedicatoria nel 1747-1748 in cui il testo rimane invariato, ma è ricomposto. Egli aggiunge alla sua precedente firma anche quella di arcade, ribadendo la sua appartenenza all'accademia per la prima volta anche in questa lettera. La nuova ristampa della lettera è una prova evidente del rapporto amichevole di Piranesi con Giobbe. Siamo molto vicini alla data della morte di Giobbe nell'autunno del 1748. La lettera non uscirà più con la riedizione della *Prima Parte* nel 1750.

Con il suo carattere intimo e confidenziale, era tuttavia una lettera pubblica che aveva senso finché indirizzata a una persona viva, ma perdeva la sua immediatezza e il suo significato pubblicarla di nuovo per un defunto. Il frontespizio perde anch'esso il suo riferimento esplicito al mecenate, ma ne acquista uno allusivo a lui in chiave nostalgicamente arcadica. La nuova incisione della lettera E del nome di Giobbe è un ricordo intimo e discreto del mecenate. Essa ha bisogno di una spiegazione e nell'immagine del frontespizio, la spiegazione è fornita dal personaggio che la indica all'altro rivolto verso di lui in atteggiamento di ascolto. In questa atmosfera arcadica siamo indotti a immaginare di udire parole come: "questo è quanto rimane del nome di un generoso mecenate".

Anche il pastore inginocchiato sull'urna rende chiaro il rimpianto per un'assenza e la presenza della morte. Anch'io, morte, sono in questo mondo mitico e felice dell'Arcadia: "Et in Arcadia Ego", com'è scritto sotto il teschio scoperto improvvisamente dai pastori nel celebre quadro di Guercino (1623 circa), pittore tanto amato da Piranesi.²²

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Paola Gavuzzo-Stuesser, Anna Lisa Genovese e John Wilton-Ely per i loro commenti a una precedente versione di questo scritto.

²² Cfr. Erwin Panofsky, "Et in Arcadia ego: On the conception of Transience in Poussin and Watteau", In *Essays presented to Ernst Cassirer*, a cura di R. Klibansky & H. J. Paton, Oxford 1936, pp. 223-254.

Anna Pullia – Dávid Falvay

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE FIORENTINA DI SANTA GUGLIELMA, REGINA D'UNGHERIA¹

Alla fine del Quattrocento, nel cuore del rinascimento italiano, a Firenze Antonia Pulci, un'autrice vicina alla cerchia formatasi attorno a Lorenzo il Magnifico de' Medici, scrisse un dramma, una sacra rappresentazione che tratta il matrimonio di un re ungherese con una sposa straniera, intitolata Santa Guglielma. Tale dramma sacro divenne assai popolare a Firenze, infatti fu stampata già negli anni Novanta del Quattrocento e l'editio princeps fu seguita da parecchie altre (conosciamo 33 stampe antiche).

In questa sede intendiamo analizzare alcuni aspetti di questa sacra rappresentazione – dimostrandone le fonti e la diffusione, e comparandola alle versioni in prosa – per poter comprendere il contesto dell'opera e le possibili motivazioni dell'autrice. Per quanto ne sappiamo noi il dramma di Antonia Pulci è l'unica Sacra Rappresentazione del Quattrocento ambientata in Ungheria.

Antonia Pulci è una delle più antiche voci femminili del Rinascimento europeo. I critici sono divisi in merito alle sue origini biografiche: Cook,² D'Ancona³ e Weaver,⁴ ritengono che appartenga alla famiglia Tanini, ed in tal senso apportano come prove la familiarità di

¹ Vorremmo ringraziare l'aiuto offertoci durante la nostra ricerca da Anna Benvenuti e Gábor Klaniczay. Siamo grati inoltre a Elissa Weaver che ha letto e commentato una versione precedente del presente articolo. L'articolo è stato scritto con l'appoggio del progetto PD 75329 del Fondo Nazionale di Ricerca ungherese (OTKA).

² James Wyatt Cook – Barbara Collier Cook, *Florentine Drama for Convent and Festival: seven Sacred Plays by A. Pulci*, University of Chicago Press, Chicago, 1996, p. 10.

³ Alessandro D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1891, Vol. I, p. 268.

⁴ Elissa B. Weaver, *Antonia Tanini (1452–1501), playwright, and wife of Bernardo Pulci (1438–88)* in *Essays in Honor of Marga Cottino-Jones*, a cura di Laura White, Andrea Fedi, Kristin Phillips. Edizioni Cadmo, Fiesole, 2003, p. 23-37.

Bernardo, marito di Antonia, con suor Anna Lena de' Tanini,⁵ e quanto dichiarato dal frate fiorentino Antonio Dulciati, conoscente della drammaturga; per contro, Flamini⁶ e Ulysse⁷ affermano che le sue origini debbano essere fatte risalire alla famiglia Giannotti.

Gli ultimi risultati della ricerca però sembrano dimostrare che la Pulci era sicuramente una Tanini e il cognome Giannotti derivi da una lettura frettolosa dei documenti d'archivio da parte del Flamini; una visione del testamento di Antonia offre con ragionevole certezza la sua appartenenza a tale famiglia, in quanto qui è nominata vedova di Bernardo Pulci e figlia di Francesco d'Antonio de' Tanini.⁸

Antonia nasce nel 1452 da Francesco d'Antonio de' Tanini e Iacopa da Roma, seconda di sei figli; Cook⁹ afferma che, da fanciulla, abbia ricevuto un'educazione adatta alla sua posizione, ma a tutti gli effetti non abbiamo alcuna notizia precisa sulla giovinezza della scrittrice prima del 1470, data a cui risale il suo matrimonio con Bernardo Pulci, fratello del più celebre Luigi autore del *Morgante* ed anch'egli letterato della cerchia medicea, pur non essendo cortigiano di Lorenzo. Nella Firenze della seconda metà del Quattrocento, Lorenzo de' Medici è in grado di creare le condizioni perché si realizzi nella sua corte un concentramento di altissimi ingegni che godono della sua protezione: la vicinanza con questo ambiente, associato all'assidua opera perpetrata da Luigi, cortigiano del Magnifico, inserisce i coniugi Pulci all'interno del clima letterario e intellettuale umanistico. Fra le amicizie di Bernardo si annoverano Popoleschi, Jacopo di Pilaia, Benedetto Dei.¹⁰

Flamini ipotizza che Bernardo Pulci si dedichi alla composizione di liriche sacre e profane per volere dei Medici, ma sembra possibile che i coniugi abbiano preso la decisione autonoma di dedicarsi alla redazione di Sacre Rappresentazioni allo scopo di ottenere dei vantaggi personali; in ogni caso, questo genere di scritti consente ai Pulci di

⁵ D'Ancona, *Origini*, op. cit. p.

⁶ Francesco Flamini, *La vita e le liriche di Bernardo Pulci*, "Il Propugnatore" n.s. I, 1888, p. 224.

⁷ George Ulysse, *Une couple d'écrivains: les Sacre Rappresentazioni de Bernardo et Antonia Pulci*, in *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994, p. 178.

⁸ Vorremmo ringraziare la prof.ssa Elissa Weaver per questo commento. Si veda inoltre Weaver, *Antonia Tanini*, op. cit., p. 23-26.

⁹ Cook-Collier Cook, *Florentine Drama*, op. cit., p. 11.

¹⁰ Flamini, *La vita*, op. cit., p. 219.

coniugare perfettamente le proprie necessità di ordine pratico con il loro profondo sentimento religioso.

Dopo il matrimonio, Bernardo compie diversi viaggi in Italia. Il primo marzo 1476 diviene Camerario del contado del Mugello per un anno, a seguito del quale si ammala per tre anni. A partire dal 1473 ed almeno fino al 1480, anche Antonia è malata. Prima del 1484 e fino alla morte, Bernardo viene investito di una carica ragguardevole: diviene Provveditore delle provvigioni per gli ufficiali degli Studi fiorentino e pisano; nel 1486 e fino al primo giugno 1487 si trova infatti a Pisa, ma nell'autunno dello stesso anno lo ritroviamo nuovamente nel Mugello, forse in cerca di maggior quiete e per curare la sua malattia. In seguito torna a Firenze dove muore il 7 o l'8 febbraio 1488, lasciando Antonia vedova e senza figli.

La donna, invece di risposarsi, intraprende la vita religiosa in qualità di terziaria agostiniana, evitando comunque di prendere ufficialmente i voti fino al 1500: in tale data Antonia assume formalmente l'abito di suora agostiniana e nello stesso anno, sotto il controllo spirituale dei monaci, fonda il convento agostiniano di Santa Maria della Misericordia. Nella Casa da lei stessa fondata, Antonia muore domenica 26 settembre 1501, e viene sepolta nella chiesa di San Gallo nella cappella di Santa Monaca.

In merito alle opere dei coniugi Pulci, dobbiamo affermare, che solo quattro Sacre Rappresentazioni sono state sicuramente redatte da Antonia Pulci, le prime tre delle quali sono edite intorno al 1490.¹¹ Si tratta di *Santa Guglielma*;¹² *Santa Domitilla* (datata al 1483), opera in cui le scene che rappresentano il martirio sono secondarie rispetto ai contrasti di opinioni fra cristiani e pagani; *San Francesco*, un testo dai toni smorzati, incentrato sulla tematica della pietà religiosa; ed infine *Il Figliuol Prodigio*: in questo testo, edito in un momento successivo al 1490, quadri coloriti fanno da sfondo a figure allegoriche sull'esempio del Belcari, in un realismo vicino al quotidiano.

¹¹ Firenze, Antonio Miscomini, c. 1490-1495, in 4°, conservato in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale Banco Rari 187.

¹² Tale Sacra rappresentazione è presente nell'edizione citata innanzi con il seguente incipit: *Comincia la rapresentatione / di sancta Guglielma compo / sta per mona Antonia don / na di Bernardo Pulci. Et / dice. | (o) Giusto eterno o sommo redemptore | che per noi peccator qua giù venisti (...)*. Per le edizioni dell'opera risalenti al XVI-XVII secolo v. Alfredo Cioni, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, Sansoni, Firenze, 196, p. 210-216 e Colomb de Batines a cura di, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*, Firenze, 1852, p. 15-19.

Ad Antonia Pulci sono attribuite anche le seguenti Sacre Rappresentazioni: *Sant'Antonio Abate*¹³; *Joseph Figliuol di Jacob*¹⁴; *Susana*; *Rosana*; *Santa Teodora*. Nello stile di Antonia Pulci sono anche *Stella* e *Sant'Uliva*, che presentano ampi orizzonti agiografici in cui si inseriscono personaggi principeschi che vivono vicende pseudostoriche: questa tipologia di Sacre Rappresentazioni si avvicina notevolmente al pittoresco.

Le quattro Sacre Rappresentazioni ad opera di Antonia sono state scritte probabilmente prima della morte di Bernardo (1488), in quanto tutte riportano nell'intestazione la seguente dicitura: "Composta per Mona Antonia donna di Bernardo Pulci": una simile definizione, afferma Cardini,¹⁵ sarebbe del tutto inappropriata per una vedova. Possiamo dunque verosimilmente affermare che Antonia redige le sue sacre rappresentazioni in un periodo di tempo compreso fra il matrimonio (1470) e la morte del marito (1488), per quanto possiamo dirci certi che non siano state redatte oltre l'ultimo decennio del '400, data della loro pubblicazione; tuttavia possiamo avventurarci in un'ipotesi che renda circoscrivibile ulteriormente l'arco di tempo di composizione della *Santa Guglielma*: infatti, osservando le caratteristiche con cui viene descritto il matrimonio in questo dramma sacro, sembra plausibile che si tratti di una prospettiva antecedente a quella narrata nella *Santa Domitilla*, dove il matrimonio è visto come un elemento dannoso alla causa, tutta positiva, della difesa cristiana della verginità. *Santa Domitilla* è pervenuta a noi datata al 1483: la composizione della *Santa Guglielma* potrebbe forse dunque essere circoscritta tra il 1470 ed il 1483.

Gli studiosi che si sono occupati della rappresentazione di Guglielma sono concordi nell'affermare che si tratti del limite estremo della Sacra Rappresentazione fiorentina: la narrazione di Guglielma, prediligendo sul sentimento religioso l'elemento romanzesco, ha ormai poco di sacro, e si avvicina piuttosto al teatro profano. Tuttavia il gusto per il favoloso resta sempre associato ad un fervente sentimento cristiano, che costituisce l'unica vera giustificazione dell'appartenen-

¹³ A lei lo attribuiscono Colomb de Batines, Cioni, Evangelista e Testaverde, mentre Ulysse non si trova d'accordo.

¹⁴ Suo secondo Colomb de Batines.

¹⁵ Franco Cardini, *La figura di Francesco d'Assisi nella "Rappresentazione di sancto Francesco" di Antonia Pulci*, in *Il Francescanesimo e il teatro medievale*, Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino, 1984, p. 195-207.

za di questa avventura al teatro sacro. In *Santa Guglielma*, afferma Ulysse,¹⁶ le difficoltà nascono dalla passione più che dal fanatismo, non ci troviamo di fronte ad alcun contrasto eccessivo o raccapricciante: ad esempio, il cognato di Guglielma è reso violento dalla passione, non dal desiderio di torturare la santa, e Guglielma stessa non aspira al martirio, così come non ha bisogno di interventi miracolosi per rifiutare le *avances* del cognato. Guglielma conosce le difficoltà che si prospettano a tutte le donne all'interno della società e supera gli ostacoli con i mezzi propri dell'epoca: il convento costituisce un luogo di accoglienza provvisorio, mentre la preghiera è soprattutto un'opportunità di trovare conforto in se stessi e sentirsi meno soli. In questa Rappresentazione i maggiori poli di interesse sono costituiti dalla forza del personaggio femminile e dalla qualità delle relazioni della protagonista con le figure di contorno, come i genitori di Guglielma stessa. In *Santa Guglielma* spiccano in particolar modo alcune belle figure femminili: la donna è vista di volta in volta come giovane, sposa, madre e cristiana. Lo spettacolo della corte (d'Inghilterra, d'Ungheria) non è tralasciato, ma l'essenziale della Rappresentazione è costituito da bei ritratti di personaggi che "esprimono idee e sentimenti,"¹⁷ utilizzando versi che se non possono essere annoverati tra la più alta poesia, sono d'altra parte di piacevole lettura.

Silvio D'Amico,¹⁸ collocando la *Santa Guglielma* in un contesto perlopiù fiabesco, sottolinea come il motivo preponderante della vicenda sia quello della donna innocente e perseguitata – di cui si avrà modo di parlare sotto – tipico del pensiero e della società medievale. In questo contesto, la massima virtù femminile è da considerarsi la passività, e l'estrema dimostrazione di eroismo il patimento. Anche Apollo Lumini, nel collocare la composizione di *Santa Guglielma* in una fase antecedente a quelle di Stella e Uliva, sottolinea come il soggetto appartenga a quel vasto ed antico ciclo di leggende intorno alla moglie innocente perseguitata che si contrappone continuamente ai malvagi, che troviamo in tutta la letteratura popolare in Europa.¹⁹

¹⁶ Ulysse, *Une couple*, op. cit., pp. 183-186.

¹⁷ Ibidem, 184-185.

¹⁸ Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano, 1958, p. 232-235.

¹⁹ Apollo Lumini, *Le sacre rappresentazioni italiane dei secoli XIV, XV, XVI*, Tipografia di Pietro Montaina & co., Palermo, 1877, p. 175-176.

In accordo con l'opinione di D'Amico, D'Ancona e Lumini, Vincenzo De Bartholomaeis²⁰ sottolinea la scarsa attinenza della *Santa Guglielma* con l'ambito religioso: anch'egli, infatti, ritiene che si tratti di un classico esempio di spettacolarizzazione del teatro sacro tipico della Firenze quattrocentesca. Alessandro D'Ancona²¹ descrive la vicenda di Guglielma con gli aggettivi meraviglioso, miracoloso, romanzesco e soprannaturale. L'epiteto *sacra*, relativamente a questa figura, è secondo lo studioso di chiara origine popolare: non si tratta di un figura appartenente all'agiografia ufficiale, al pari di Uliva, Stella e Rosana. Elissa Weaver la definisce una sacra rappresentazione leggendaria, e sottolinea che anche in questa rappresentazione è presente il conflitto tra la votata verginità e l'offerta di matrimonio. Weaver menziona anche come l'origine della rappresentazione sia una leggenda diffusissima, e accenna anche ai manoscritti fiorentini della leggenda in prosa di Santa Guglielma di cui si avrà modo di parlare di sotto.²²

La storia di Santa Guglielma non è parto dell'immaginazione di Antonia Pulci: a partire dal XIV-XV secolo, infatti, si assiste ad una fioritura di testi che narrano le vicende di Guglielma d'Ungheria, una santa la cui vita virtuosa si lega a miracoli ed avventure. È da questa tradizione precedente che la drammaturga ha tratto ispirazione per la sua opera teatrale. La vicenda di Guglielma d'Ungheria è trasmessa da svariate fonti manoscritte provenienti maggiormente dall'Italia centro-settentrionale. Di notevole importanza il testo, decisamente più tardo, di A. Ferrari, *Breve relazione della vita di santa Guglielma*, Como 1642: esso segnala infatti la venerazione nei confronti di questa figura femminile a Como ed in una sua frazione, Brunate, in cui il culto è giunto fino ai giorni nostri.²³

²⁰ Vincenzo De Bartholomaeis, a cura di, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Le Monnier, Firenze, 1943, p. 234.

²¹ D'Ancona, *Origini*, op. cit.

²² Elissa B. Weaver, *Antonia Pulci e la sacra rappresentazione al femminile*, in Francesco Bruni, a cura di, *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Fondazione Giorgio Cini: Saggi Marsilio, Venezia, 2002, p. 11-13.

²³ Per l'elenco dei MSS si veda Anna Pullia, *Due Guglielme per una drammaturga: Guglielma d'Ungheria e Guglielma la Boema nell'ottica teatrale di Antonia Pulci* (tesi di laurea), Università degli Studi, Firenze, 2004. Più recentemente anche Zsuzsa Kovács, (*La leggenda di Santa Guglielma, figlia del re d'Inghilterra e donna del re d'Ungheria*. "Rivista di Studi Ungheresi" 9 (2010), p. 27-44.) ha redatto un catalogo con la descrizione dei MSS che completa la lista. Attualmente sappiamo di 23 MSS della leggenda in prosa.

Anche se tutte le fonti in prosa narrano la vicenda di Santa Guglielma d'Ungheria in maniera uniforme, senza alcun mutamento nella narrazione degli eventi tranne il finale, e con scarse varianti anche per quanto riguarda lo stile; formalmente possiamo distinguere due versioni, una anonima e una composta da Andrea Bon († c. 1455).²⁴

Ecco di seguito un riassunto della vicenda. In un'epoca antica il re d'Ungheria, appena convertitosi al cristianesimo, decide di prendere moglie. La scelta ricade su Guglielma, pia figlia del re d'Inghilterra. Giunta con il consorte in Ungheria, Guglielma spinge il monarca a recarsi con lei in pellegrinaggio in Terrasanta, ma il re la lascia al governo del regno. Ma durante il suo pellegrinaggio, il malvagio fratello del monarca tenta di sedurre Guglielma; quest'ultima, indignata, rifiuta il cognato. Questi medita vendetta, ed al ritorno del re accusa Guglielma di comportamento infamante: il monarca, ferito, la condanna a morte, ma la santa sfugge miracolosamente al rogo, salvata dai suoi stessi sicari.

Fuggita dall'Ungheria e sperduta in una selva, Guglielma incontra il re di Francia ed entra in stretti rapporti con la moglie di quest'ultimo. I monarchi la stimano al punto da affidarle il principe loro figlio, ma Guglielma incorre nella disgrazia di attirare su di sé le attenzioni del siniscalco: la santa lo rifiuta, e costui per vendicarsi uccide il principino allo scopo di accusare dell'omicidio la stessa Guglielma.

Nuovamente condannata al rogo, durante la sua permanenza in prigione alla donna appare la Vergine, che la conforta promettendole la fine delle sue tribolazioni; Guglielma evita ancora la morte grazie all'intervento miracoloso di due angeli che, dopo aver fatto addormentare i suoi sicari ed averla accompagnata nella sua fuga, le donano un anello e la aiutano a trovare rifugio su una nave. Qui essa pratica alcune guarigioni miracolose che spingono il capitano a condurla presso un monastero, in cui la pia donna si stabilisce pur senza prendere i voti. Durante la sua lunga permanenza fra le monache Guglielma svolge molti compiti, senza mai trascurare i malati: essa li guarisce per volontà divina attraverso la confessione dei sofferenti e fervide preghiere.

La fama della presenza di una santa guaritrice in questo luogo si diffonde velocemente fino all'Ungheria e la Francia, dove nel frattempo il fratello del re ed il gran siniscalco hanno contratto la lebbra

²⁴ Quest'ultima è stata pubblicata da Pullia, *Due Guglielme*, op. cit., pp. 136-181. Oltre le differenze dialettali, l'unica aggiunta sostanziale in alcuni MSS è il nome – di fantasia – della capitale degli ungheresi "Patiuole". Kovács, *Le leggenda*, op. cit.

come punizione divina. I due monarchi decidono allora di portare al monastero i loro rispettivi malati, nella speranza di farli guarire grazie all'intercessione della santa: tutti e quattro si recano dunque da Guglielma, e senza riconoscerla le chiedono pietà e guarigione. Indotti a confessare i propri peccati, i due malvagi riconoscono apertamente di fronte ai loro re le proprie colpe e se ne pentono, venendo così guariti, mentre i monarchi comprendono di aver sbagliato ad accusare Guglielma e si disperano per averne sentenziato la morte. Allora la donna si rivela e si riconcilia con il re di Francia e con il marito, e con quest'ultimo – dopo un doloroso congedo dalle monache che l'avevano ospitata – fa ritorno in Ungheria.

A questo punto i manoscritti propongono due versioni leggermente differenti della conclusione della vicenda: secondo la prima, dopo alcuni anni di regno marito e moglie abdicano e si rinchiudono in due monasteri per concludere la loro vita in preghiera; la seconda versione, invece, vede il re e la regina d'Ungheria dedicarsi a sante opere, come la costruzione di monasteri e la donazione di grandi elemosine, ma senza la finale reclusione monastica.

Il testo della sacra rappresentazione di Antonia Pulci presenta una significativa differenza strutturale rispetto alle fonti di prosa: fuggita dall'Ungheria, Guglielma non giunge in una selva bensì in un deserto, dove le appare la Vergine che la conforta e sostiene; a questo punto la drammaturga omette l'episodio francese, passando direttamente a descrivere la scena sulla nave. Anche se questa modifica può essere spiegata probabilmente dalle esigenze teatrali di brevità e di scenografia, dobbiamo menzionare che così nella versione della Sacra Rappresentazione il ruolo dell'Ungheria diventa ancor più centrale. Visto che mancano i francesi come personaggi negativi, tutta la persecuzione dell'innocente regina è legata alla famiglia reale ungherese.

In base a questa modifica della narrazione, vorremmo accennare a una curiosità filologica: un'incisione a stampa del 1515 che porta il titolo "La festa di santa Guglielma" e che Cioni,²⁵ logicamente, riproduce come l'illustrazione della Sacra Rappresentazione, in realtà illustra la versione in prosa, visto che nel quadro sono rappresentate (in modo

²⁵ Cioni, *Bibliografia*, op. cit. p. 21.

simmetrico, con la figura della santa nel centro) due figure di re, con due peccatori in ginocchio: questo non può essere spiegato dal testo della Sacra Rappresentazione, ma illustra chiaramente la leggenda, dove oltre il re ungherese e suo fratello sono presenti anche il re francese e suo siniscalco come figure negative.

Vorremmo inoltre segnalare alcune modifiche sottili che si presentano nel testo del dramma, rispetto le versioni in prosa, nelle quali il ruolo del re ungherese diventa più centrale: per esempio consideriamo la seconda strofa della Sacra Rappresentazione, in parallelo con l'incipit della versione in prosa, dove Antonia Pulci formula così: *“Essendo nuovamente battezzato / Alla fe' di Iesù il re d'Ungheria, / di torre sposa fu diliberato”* invece dell'incipit abituale della leggenda che parla della conversione degli ungheresi e non del re *“Nel tempo che novamente seran convertiti gli Ongari alla fede cristiana, per maggior confirmatione di quella fu fatto consiglio allo Re.”*²⁶ Questi sottili ed indirette modifiche nelle quali la Sacra Rappresentazione differisce dalla versione in prosa, suggeriscono che nella formulazione dell'autrice fiorentina, il ruolo degli ungheresi, la persona del re ungherese, e il matrimonio ungherese abbiano avuto un ruolo più centrale.

La base della narrazione è una leggenda diffusissima in tutto l'occidente: si tratta della cosiddetta leggenda della donna innocentemente perseguitata, nota in più di duecento versioni occidentali. Un fatto essenziale per il nostro argomento è che nelle numerose varianti della storia la protagonista porta nomi diversissimi, ma spesso è rappresentata come una principessa o regina ungherese.²⁷

Il nome Guglielma però appare solo in Italia e in testi italiani, e secondo la nostra opinione questo nome aggiunto alla narrazione di base popolare conserva la memoria di una persona storica vissuta alla fine del Duecento, in base ad alcuni motivi e attributi comuni. L'origine del nome di Guglielma infatti può essere legata alla memoria di

²⁶ Antonia Pulci, *Sacra Rappresentazione di Santa Guglielma* In Giovanni Pontea cura di, *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, Marzorati, Milano, 1974. pp. 69-98. Giuseppe Ferraro, a cura di, *Vite di s. Guglielma regina d'Ungheria e di s. Eufrosia vergine romana scritte da Frate Antonio Bonfadini*, Romagnoli, Bologna, 1878, pp. 1-2.

²⁷ Per un riassunto recente: Nancy B. Black, *Medieval Narratives of Accused Queens*, University Press of Florida, Gainesville, 2003.

Guglielma di Milano (la Boema).²⁸ Guglielma di Milano visse assieme a un figlio a Milano dagli anni sessanta del Duecento fino al 1281-1282. Fu una donna circondata da seguaci che la veneravano come santa. Alcuni di loro ritenevano che lei fosse boema e che fosse addirittura la figlia del re di Boemia, Ottocaro Premislide I e della regina Costanza d'Ungheria (e così anche sorella di Agnese di Boemia e cugina di Santa Elisabetta d'Ungheria). Gli storici discutono da decenni in merito alla veridicità o alla falsità di questa presunta origine boema; per il nostro argomento, è sufficiente stabilire che un'origine dinastica e Centroeuropea, e indirettamente ungherese (a nostro avviso da ritenere un topos agiografico e non un dato biografico)²⁹ era presente nel suo culto. C'era però una particolarità del suo culto che lo rendeva inaccettabile da parte della Chiesa. Alcuni dei suoi seguaci non solo la chiamavano santa, ma cominciarono a credere che lei fosse l'incarnazione dello Spirito Santo; si parlava inoltre di costituire una nuova Chiesa spirituale con la direzione di una sua seguace, Maifreda da Pirovano. Soprattutto per questo motivo quasi venti anni dopo la sua morte, nel 1300/1301, i suoi seguaci furono processati dall'Inquisizione a Milano e

²⁸ Lajos Karl, *Erzsébet és az üldözött ártatlan nő mondája*, "Ethnographia" (estratto 1908). Lajos Katona, *Egy magyar vonatkozású olasz legenda*, "Egyetemes Philológiai Közlöny" 1909, pp. 661-668., Dávid Falvay, *A Lady Wandering in Faraway Land: The Central European Queen/princess motif in Italian Heretical Cults*, "Annual of Medieval Studies at CEU" 8 (2002), pp. 157-179. Dávid Falvay, *Santa Guglielma, regina d'Ungheria: Culto di una pseudo-santa d'Ungheria in Italia*, "Nuova Corvina. Rivista di Italianistica", 9 (2001), pp. 116-122.

²⁹ Noi tendiamo ad accettare l'opinione di Marina Benedetti che nega il carattere biografico dell'informazione: ... *un dato certo della sua esistenza è la permanenza e Milano. L'origine boema sembrerebbe affermarsi come dato agiografico*. Marina Benedetti, *Io non sono Dio. Guglielma di Milano e i Figli dello Spirito Santo*, Biblioteca Francescana, Milano, 1998, p. 28. In questo senso argomenta anche Gábor Klaniczay, *Holy Rulers and Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, (Past and Present Publications), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 202-209. Più dettagliatamente si veda: Dávid Falvay, *Szent Erzsébet, Szent Vilma és a magyar királyi származás mint toposz Itáliában "Aetas"* 23/1 (2008), pp. 64-76. Per il riassunto dei controargomenti si vedano: Barbara Newman, *The Heretic Saint: Guglielma of Bohemia, Milan and Brunate*, in "Church History", 74, 1 (2005), pp. 9-10. Barbara Newman, *Agnes of Prague and Guglielma of Milan*, In Alastair Minnis - Rosalynn Voaden, a cura di, *Medieval Holy Women in the Christian Tradition, c. 1100 - c. 1500*. Brepols, Turnhout, 2012, pp. 557-580.

alcuni anche condannati a morte, tra i quali i due più conosciuti sono Andrea Saramita e Maifreda da Pirovano.³⁰

Anche se non tutti gli studiosi accettano il rapporto tra le due tradizioni,³¹ sin dalla pubblicazione del 2005 del saggio di Barbara Newman, il legame tra le due “Guglielme” sembra definitivamente dimostrato. Ultimamente Zsuzsa Kovács ha formulato una critica contro Newman, in cui oltre ad alcuni argomenti minori, cerca di dimostrare che il legame tra le due tradizioni sia cronologicamente impossibile, perché – secondo lei – la leggenda di Santa Guglielma è più antica delle vicende di Guglielma di Milano. I limiti di questo articolo non ci permettono di trattare questa discussione in dettagli, vorremmo solo sottolineare che nonostante alcune critiche valide da parte di Kovács, i suoi controargomenti cronologici non sono per niente convincenti filologicamente. Inoltre prima di questa pubblicazione anche gli autori del presente contributo hanno argomentato in altra sede per la relazione delle due tradizioni, perciò vorremmo solo molto brevemente riassumere gli argomenti più importanti.³²

Abbiamo a disposizione una fonte che venne scritta un anno dopo la condanna dei Guglielmiti. Sono gli annali di Colmar che, sotto l'anno 1301, narrano gli avvenimenti di Milano in una forma già modificata, dove si possono riconoscere alcuni aspetti delle future vite di Santa Guglielma: si parla infatti di una vergine (e non madre di un figlio) inglese (e non boema).³³

³⁰ Michele Caffi, *Dell'Abbazia di Chiaravalle in Lombardia: Iscrizioni e Monumenti. Aggiuntavi la storia dell'eretica Gulielmina Boema*, Giacomo Gnocchi, Milano, 1843. pp. 110-111. Benedetti, *Io non sono*, op. cit., p. 25, n 34; Patrizia Maria Costa, *Guglielma la Boema: L'“eretica” di Chiaravalle: Uno scorcio di vita religiosa Milanese nel secolo XIII*, NED, Milano, 1985. pp. 147-149.

³¹ Costa, *Guglielma*, op. cit., Kovács, *La Leggenda*, op. cit.

³² Newman, *The Heretic Saint*, op. cit.; Kovács, *La Leggenda*, op. cit., Falvy, *Santa Guglielma*, op. cit.; Anna Pullia, *Due Guglielme*, op. cit. Si veda inoltre: Dávid Falvy, *Il mito del re ungherese nella letteratura religiosa del Quattrocento*, “Nuova Corvina: Rivista di Italianistica”, 20 (2008), pp. 54-62.

³³ *Praecedenti Anno venit de Anglia virgo decora, pariterque facunda, dicens, Spiritum Sanctum incarnatum in redemptionem Mulierum. Et baptizavit Mulieres in nomine Patris, et Filii et Sui. Quae mortua ducta fuit in Mediolanum, et cremata: cuius cineres Frater Johannes de Vissemburc se vidisse referet. “Annales Colmarienses maiores.” In Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, XVII, Hanover, 1963. p. 226.*

La famiglia Visconti fu strettamente legata sia al culto dell'eretica Guglielma da Milano che al culto rinato di Santa Guglielma, regina d'Ungheria. Per quanto al rapporto dei Visconti al culto eretico, dobbiamo menzionare che tante persone processate nel 1300/1301 (ad esempio Francesco da Garbagnate, e anche gli stessi Andrea Saramita e soprattutto Maifreda da Pirovano che sembra essere addirittura cugina di Matteo Visconti, il signore di allora di Milano) erano in rapporto familiare o di amicizia con Matteo Visconti; inoltre sappiamo di un processo inquisitoriale del 1322 (ispirato anche da motivi politici) contro la famiglia Visconti dove tra le altre accuse è presente anche quella della loro adesione all'eresia guglielmita, e si ha notizia che addirittura Galeazzo Visconti sia stato condannato a penitenza per eresia guglielmita.³⁴

Per quanto riguarda il culto di Santa Guglielma regina d'Ungheria possiamo dimostrare che i due ricordi artistici citati dalla letteratura di questa tradizione siano legati a questa famiglia. L'affresco raffigurante Guglielma probabilmente in compagnia di Maifreda che si trova a Brunate, dove il culto di Santa Guglielma sopravvive fino ad oggi, fu commissionato nel periodo in cui la badessa di Brunate era la beata Maddalena Albrizzi (Albrici) che era in una relazione stretta, con l'ultima Visconti, Bianca Maria (1424-1468) anche lei profondamente religiosa.³⁵ Anche la famosissima carta di tarocco conosciuta come "la papessa", che si conserva nella Pinacoteca di Brera a Milano, è legata chiaramente a questa famiglia (il cosiddetto tarocco Visconti-Sforza): è immediato pensare che essa rappresenti la papessa Giovanna, ma è tutt'altro che da scartare l'ipotesi che la Papessa sia in realtà Maifreda Pirovano, come sostenuto da Gertrude Moakley.³⁶ L'ipotesi di un legame fra le due Guglielme sembra trovare ulteriore sostegno in due liri-

³⁴ Robert André-Michel, *Le procès de Matteo et de Galeazzo Visconti*, "Mêlanges d'histoire et d'archéologie", 1926, pp. 149-206 citato da Newman: *The Heretic Saint*, op. cit., pp. 17-23. cf. Pullia, *Due Guglielme*, op. cit.

³⁵ Newman, *The Heretic Saint*, op. cit., pp. 27-34.

³⁶ Gertrude Moakley, *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family: An Iconographic and Historical Study*, New York Public Library, New York, 1966, pp. 72-73, cf. Newman, *The Heretic Saint* op. cit. pp. 28-29, fig.

che presenti nel già citato testo del Ferrari,³⁷ che nominano i Visconti quali protettori del culto di santa Guglielma d'Ungheria.³⁸

Volendo riassumere le considerazioni fatte a proposito dell'origine di questa Sacra Rappresentazione, possiamo affermare che:

1) la storia rielaborata da Antonia Pulci nella sua Sacra Rappresentazione è una leggenda abbastanza diffusa nella letteratura religiosa del Quattrocento, di cui conosciamo decine di versioni in prosa

2) La base della narrazione (la leggenda della donna innocente e perseguitata) è conosciuta in centinaia di versioni in tutta Europa sin dal Duecento.

3) Inoltre abbiamo anche cercato di dimostrare che *il nome* Guglielma è legato alla memoria dell'eretica ma venerata Guglielma di Milano, il culto della quale sopravvisse anche grazie alla famiglia Visconti.

Come si è visto innanzi, in quest'opera l'immagine dell'Ungheria e degli ungheresi è legata al paganesimo e alla conversione recente al cristianesimo. Da un lato questo può essere ritenuto un topos nella letteratura religiosa popolare del Tre e Quattrocento (conosciamo tante tradizioni letterarie occidentali che parlano degli ungheresi pagani, barbari o addirittura musulmani in connessione alla santità del protagonista);³⁹ d'altro lato questo poteva esser rafforzato anche dalla persona di un re ungherese carismatico e conosciutissimo in Italia, Mattia Corvino (1458-1490). Abbiamo visto che la sacra rappresentazione di Antonia Pulci comincia con il topos degli ungheresi barbarici in relazione al sovrano, con la formula "*Essendo nuovamente battezzato / Alla fe' di Iesù il re d'Ungheria*".

³⁷ Andrea Ferrari, *Breve relazione della vita di Santa Guglielma*, Como, n. p. 1642, p. 6. Pullia, *Due Guglielme*, op. cit., pp. 49-50.

³⁸ MADRIGALE (1): *Non deplorar fortuna / GULIELMA regnante, / Che s'Angioli al Nocchier furonti avanti / Il VISCONTI non è d'opra importuna: / Che se 'l Nocchier ti pose alla Cucina, / Quivi sei riverita per Regina, / Se per guadagno lor, la fosti eletta, / Qui per elettion sei BENEDETTA, / Se quelle ti lasciarono mortale, / Queste ti serbaran sempre immortale.*

MADRIGALE (2): *Sol penna di Colomba, / Dalla Prudenza retta / Trattar dee opra Sagra, e BENEDETTA / Quindi à ragion VISCONTI esser dei trombe / Di Guglielma Reina, e casta è Santa / Dell'antico tuo scudo il giovinetto / (C'hor ben intendo il mistico Concetto) / Ch'esce di bocca alla prudente Serpe / sei tù, che di saper fecondo appieno / Rassembri alla prudenza uscir di seno.*

³⁹ Dávid Falvy, *Hungarians as "Sainly Pagans" in Late Medieval Western Literature*. In Ana Marinković - Trpimir Vedriš, a cura di, *Identity and Alterity in Hagiography and the Cult of Saints*, Hagiotheca, Zagreb, 2010, pp. 165-178.

Eszter Szegedi

UN PRECEDENTE TRASCURATO DELLA FAVOLA PASTORALE: IL DRAMMA SATIRESCO¹

Trattando la storia della favola pastorale, la maggior parte dei manuali della letteratura italiana menziona due drammi che danno inizio a questo genere, fortunatissimo oltre che nella storia del teatro anche in quella della musica. L'uno è il *Sacrificio* di Agostino Beccari, il quale porta con orgoglio nel titolo il nuovo termine, cioè “favola pastorale” e che, dal Guarini² in poi, sarà considerato il primo esempio di questo genere. L'altro, la cui prima rappresentazione, avvenuta nel 1545, precede di 9 anni la prima edizione del *Sacrificio* (1554), è l'*Egle* di Giovan Battista Giraldi Cinzio. Poiché – probabilmente poco dopo la prima rappresentazione del *Sacrificio* – Giraldi Cinzio scrive una specie di trattato intitolato *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*³ in cui definisce la sua opera precedente come “satira”, scritta sul modello del *Ciclope* di Euripide, possiamo ritenere che l'*Egle* sia un revival moderno del dramma satiresco greco. Siccome però il nuovo

¹ Vorrei esprimere la mia più sincera gratitudine al dott. Claudio Pedro Behn per la revisione, le correzioni e le osservazioni utilissime del presente scritto.

² Battista Guarini, *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomédie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, in *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, UTET, Torino 1971, pp. 729-821.

³ La *Lettera sopra il comporre le satire*, rimasta in manoscritto fino alla prima stampa ottocentesca (Giambattista Giraldi Cinzio, *Scritti estetici*, 2 Voll., Biblioteca rara 52, Daelli, Milano 1864), originariamente accompagnava una lettera di Giraldi Cinzio inviata a Vincenzo Troni nel 1567; cfr. Simona Foà, *Giraldi, Giovan Battista (Cinzio Giovan Battista)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2001. Comunque la data di 1554 sembra plausibile, soprattutto se prendiamo in considerazione l'ipotesi di Angela Maria Andrisano, la quale suppone che “Giraldi volesse riportare l'attenzione sulla satira di stampo classico, proprio perché si veniva affermando il genere della «pastorale»”; cfr. *La lettera ovvero discorso di G. Giraldi Cinzio sopra il comporre le satire atte alla scena. Tradizione aristotelica e innovazione*, in *Scrivere Leggere Interpretare. Studi di antichità in onore di Sergio Daris*, a cura di Franco Crevatin e Gennaro Tedeschi, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2005, p. 14.

genere, la favola pastorale, sembra emarginare quello antico, restaurato in precedenza da Giraldi Cinzio (lo stesso Giraldi scriverà – molto probabilmente sotto l’influsso del *Sacrificio* – una favola pastorale rimasta in frammenti, pubblicata per la prima volta nel 1896 da Giosuè Carducci nell’appendice del suo famoso saggio dedicato all’*Aminta* tassiana⁴), l’*Egle* come unico esempio cinquecentesco del dramma satiresco è considerata generalmente nella letteratura un cul-de-sac. In seguito cerchiamo di esaminare in quale misura possiamo parlare di un unico esempio, senza precursori e senza seguaci.

Nel 1530 Nicolò d’Aristotile detto Zoppino stampa in Venezia un dramma: la *Satira di Marco Guazzo intitolata Miracolo d’amore*. Come abbiamo visto nel caso di Giraldi Cinzio, la parola “satira” nel contesto di un’opera teatrale indica normalmente il dramma satiresco. Anche se questa “satira” di Guazzo – come afferma Walter Bullock – non ha quasi niente a che fare con i drammi satireschi greci, è senza dubbio interessante che l’autore tenga conto di questo genere drammatico e reputi importante sottolineare le proprie capacità anche in questo campo.⁵ Dunque, anche se fosse vero che l’*Egle* – magari nel senso più o meno classico – era l’unico dramma satiresco del periodo, in ogni caso possiamo constatare che la parola “satira” faceva parte del lessico dell’epoca anche in un contesto teatrale.

Come si vede dall’esempio di Marco Guazzo, l’esigenza della tripartizione dei generi drammatici è abbastanza forte nel primo Cinquecento. Questa tripartizione è naturalmente di origine antica. Scrivendo sul teatro, Vitruvio – che dopo la riscoperta quattrocentesca sarà particolarmente popolare fra i trattatisti italiani – distingue nel *De architectura* tre scene: la tragica, la comica e la satirica. Già Poliziano cita le parole di Vitruvio relative alla scena satirica: “Scena praeterea satyrica, ut auctor est Vitruvius, arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus, in topiarii speciem deformatis, ornabatur”.⁶ Invece Francesco Robortello, trattando il genere della “satyra” nelle sue *Expli-*

⁴ Giosuè Carducci, *Su l’Aminta di T. Tasso. Saggi tre con una pastorale inedita di G. B. Giraldi Cinthio*, Biblioteca critica della letteratura italiana 11, Sansoni, Firenze 1896.

⁵ Infatti, Guazzo nel 1525 aveva già pubblicato una commedia e nel 1526 una tragedia. Cfr. Walter Llewellyn Bullock, *Tragical-Satirical-Comical: A Note on the History of the Cinquecento Drama Satiresco*, “Italica”, A. XV, n.3, 1938, pp. 167-169.

⁶ Brano tratto dalla *Praelectio in Persium*, citato da Antonia Tissoni Benvenuti; cfr. *L’Orfeo del Poliziano: con il testo critico dell’originale e delle successive forme teatrali*, Medioevo e umanesimo 61, Antenore, Padova 1986, p. 96.

cationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de salibus, de elegia (1548), inserite nel volume che contiene i suoi famosi commenti alla *Poetica* aristotelica,⁷ fa riferimento ad un'altra fonte antica: Ateneo di Naucrati che, nel libro XIV dei *Deipnosophistai*, parla di tre specie della poesia scenica. "Eius tres species sunt: τραγική, κωμική, σατυρική" – afferma Robortello,⁸ aggiungendo che quella satirica corrisponde alla specie pirrica della poesia lirica. Infatti, anche la poesia lirica viene divisa in tre parti. "Ea tres continet species: πυρρικήν, γυμνοπαιδικήν, ὑπορχηματικήν. Pyrrhica saltatio fuit ad sonum facta, magna cum corporis mobilitate ab armatis aliquando hominibus ostentata, atque ideo bellica".⁹ La preferenza per questa tripartizione risulta evidente anche in un'altra poetica significativa dell'epoca. Il titolo intero della versione italiana della *Poetica* di Antonio Minturno (1563) è il seguente: *L'arte poetica nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, & ogni sorte di Rime Thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere*. Minturno divide la sua poetica "thoscana" – come la chiama lui stesso – in quattro libri. Il quarto è una sorta di retorica, mentre i precedenti trattano le tre parti o "maniere" della poesia, cioè quella Epica, Scenica e Melica. I "precetti Heroici" del titolo, che accennano alla poesia epica, riguardano il primo libro; quelli "d'ogni altra Poesia", che fanno riferimento alla poesia melica (ossia alla lirica), riguardano il terzo; mentre la triade "Tragici, Comici, Satyrici", posta nel mezzo, allude al libro secondo, cioè alla poesia scenica.

Una volta assegnato il terzo posto al dramma satiresco accanto alla tragedia e alla commedia, la questione che si pone è, naturalmente, il rapporto che lo lega a queste due. Per capire l'esitazione degli autori italiani in questo campo, dobbiamo esaminare che cosa scrivono le due poetiche antiche che determinano la trattatistica dell'epoca: quella aristotelica e quella oraziana. La *Poetica* – di carattere classificatore – di Aristotele non tratta esplicitamente questo genere, però di-

⁷ Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes (Francisci Robortelli paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de Arte poetica ad Pisonem inscribitur: Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de salibus, de elegia)*, Torrentini, Firenze 1548.

⁸ Francesco Robortello, *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 Voll., Vol. I, Laterza, Bari 1970, p. 497.

⁹ *Ibidem*, p. 498.

scutando le origini della tragedia, usa due volte l'aggettivo σατυρικός, una volta in femminile come l'aggettivo della ποίησις, un'altra in forma neutrale sostantivata (ἐκ σατυρικοῦ).

Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψε ἀπεσεμνύνη, τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἢ φύσει τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· (1449a)

C'è ancora la grandezza: partendo da racconti brevi e da uno stile giocoso, perché si stava mutando da un originario genere satiresco, soltanto più tardi la tragedia acquistò un carattere serio, mentre il metro dal primitivo tetrametro si fece giambico. Giacché dapprima si servivano del tetrametro perché era una poesia di carattere satiresco e più danzata, ma quando poi si introdusse il linguaggio parlato, la sua natura stessa trovò il metro adatto.¹⁰

Dunque Aristotele fa derivare la tragedia “da un originario genere satiresco”, sembra attribuire alla poesia satiresca il tetrametro e la collega ad un'indole “più danzata”. Orazio, al contrario di Aristotele, scrive abbastanza dettagliatamente sul dramma satiresco nella sua famosa Epistula ad Pisones (*Ars poetica*, vv. 220-250) e sembra immaginare un processo inverso: pospone il dramma satiresco alla tragedia.

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,
mox etiam agrestis Satyros nudavit, et asper
incolumi gravitate iocum tentavit eo quod
inlecebris erat et grata novitate morandus
spectator functusque sacris et potus et exlex. (vv. 220-224)

L'aristotelico Robortello, oltre a sottolineare il carattere “più danzata” (ὄρχηστικωτέρα ποίησις) del dramma satiresco (vedi il rapporto con la “pyrrhica saltatio” menzionato sopra), segue la teoria dello Stagirita anche per quanto riguarda l'ordine di nascita della tragedia e del dramma satiresco, polemizzando con Francesco Florido.¹¹ Francesco Sansovino invece nel suo *Discorso sopra la materia della satira* (1560)

¹⁰ Aristotele, *Poetica*, a cura di Domenico Pesce, traduzione di Giuseppe Girgenti, Bompiani, Milano 2000.

¹¹ Cfr. Robortello, *Explicationes de satyra, de epigrammate, de comoedia, de elegia*, p. 497 e note.

avvicina il dramma satiresco alla commedia e – come Orazio – pospone tutt'e due alla tragedia.

Ma acciò che gli scrittori potessero più liberamente tassare i vizii disonestissimi e vergognosi a parlarne, introducevano alcuni satiri, i quali son dèi salvatici e che s'allegrano delle lascivie e che sono sfacciati. Laonde, sì come a nostri tempi è lecito introdurre buffoni, pazzi e gli ebbriachi da coloro che temono di ragionar liberamente, a' quali fanno dir ciò ch'essi vogliono, esprimendo il concetto loro, così a quei tempi coloro che non avevan ardere raccontar quelle bruttezze di quei tempi introducevano i satiri, servendosi di loro secondo l'età. Et a questo modo fu introdotta la satira antica e la commedia, le quali erano molto simili nella materia e ne' versi. Ma erano differenti in questo, che nelle comedie non s'introducevano i satiri sì come nella satira. La satira, adunque, nacque subito dopo l'antica tragedia.¹²

Minturno rappresenta una terza via, in quanto – almeno a livello generale – lascia aperta la questione dell'ordine. Scrivendo sull'origine della poesia scenica afferma soltanto che “da Dithyrambi la Tragedia; e da Phallici la Comedia, e la Satyra hebber principio”.¹³ È interessante che anche la sua teoria si basi sulla *Poetica* aristotelica, ma l'unica differenza è che affianca la “Satyra” alla “Comedia” anziché alla tragedia. Minturno – ritornando più volte alla “Satyra” nella sua *Poetica* e facendo delle distinzioni – avrà una soluzione speciale anche per quanto riguarda la posizione del dramma satiresco accanto alla commedia e alla tragedia. Prima fa una distinzione generale tra le “cose, che ad imitar prendiamo [...] le quali sono di tre qualità”.

La prima è de' migliori, che gli huomini dell'età nostra. La seconda è de' simili à questi. La terza è de' piggiori. Migliori intendiamo gl' Iddij, gli Heroi, ò Semidei, che dir vogliamo. Piggiori i Satyri, i Sileni, i Cyclopi, & tutti quei, che ci muovono à ridere. Migliori anchora intender possiamo i Principi, e tutti gli huomini illustri, et eccellenti, ò per valore, ò per dignità maggiori de gli altri, così in questa, come in ogni altra età. Piggiori i contadini, i pastori, i lavoratori, i parassiti, chiunque è degno, che di lui ci ridiamo; e tutti coloro, che per qualche notabil vitio, ò per bassezza de stato, vili son riputati. Simili i mezzani, quali sono i cittadini, che nè per eccllentia di virtù, nè di fortuna si levano sopra gli altri.¹⁴

¹² Francesco Sansovino, *Discorso sopra la materia della satira*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 Voll., Vol. II, Laterza, Bari 1970, p. 516.

¹³ Antonio Minturno, *L'arte poetica*, Gio. Andrea Valvassori, Venezia 1563, p. 73.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2.

“I Satyri, i Sileni, i Cyclopi” del livello più basso sembrano alludere al dramma satiresco, mentre “i contadini, i pastori, i lavoratori, i parassiti” dello stesso livello ci ricordano piuttosto la commedia. Quando invece Minturno passa a discutere la poesia scenica, i contadini, magari le “person, che vivono in contado”¹⁵ appartengono al livello medio: le cose “humili, e basse, e da ridere, e di persone degnissime di muovere à far gran risa” spettano al “Satyrico”, mentre il “Comico” descrive quelle “mezzane, e communi, e di person, che vivono in contado; ò pur in Cittâ”. Dunque la “Satyra” o si trova al livello della commedia oppure è ancora più bassa, ma in ogni caso è lontana dalla tragedia. Poi alla fine del libro secondo della *Poetica*¹⁶ veniamo a sapere da una parte che “la Satyrica poesia” può essere sia epica che scenica, dall’altra che la scenica si suddivide ancora in “Satyra” pura, comica e tragica. Sulla “Satyra tragica” Minturno parla approfonditamente e a questo punto cita Orazio ed Aristotele sull’origine dei generi drammatici e analizza il *Ciclope* di Euripide. La posizione della “Satyra tragica”, diversamente dalle affermazioni generali sulla “Satyra”, si trova tra la tragedia e la commedia. Le incoerenze e contraddizioni della *Poetica* (altrimenti logica e trasparentissima) di Minturno sono indicative. Vediamo adesso che cosa dicono i trattatisti sulla “satira” prima e dopo di lui.

Nel secondo Quattrocento e nel primo Cinquecento la “satira” sembra essere più vicina alla tragedia che alla commedia. Poliziano commentando le *Selve* di Stazio – come osserva la studiosa Tissoni-Benvenuti – “traduce in latino quasi letteralmente” un passo degli *Scholìa in Lycophronem* del filologo bizantino Giovanni Tzetzes quando dice:

Differunt autem, quod comoedia – de antiqua nunc loquor – risum habet et scommata et IIII ac XX homines in choro, tragoedia autem et satyricae habent pariter decem et septem χορευτάς; differunt autem inter se quod tragoedia luctus et fletus habet tantum, satyricae autem poesis ilaritatem luctibus admiscet atque a luctu in gaudium desinit.¹⁷

¹⁵ Ibidem, p. 65.

¹⁶ Ibidem, pp. 161-166.

¹⁷ Angelo Poliziano, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, a cura di Lucia Cesarini Martelli, Sansoni, Firenze 1978, pp. 54-55; citato da Tissoni Benvenuti, *L’Orfeo del Poliziano*, p. 94.

La funzione simile del coro nella tragedia e nel dramma satiresco viene sottolineata anche da Giraldi Cinzio nella sua *Lettera sopra il comporre le satire*. Il contrasto con la commedia è più forte in quanto Giraldi parla delle “comedie nove” che non usano più il coro, “per che non è paruto a’ buoni giùdici che alla bassezza della azione comica convenga il coro, il quale porta più tosto seco maestà che no”.¹⁸ Invece la satira

ancora ch’ella porti seco il lascivo et il festevole per la rovidezza e per la lascivia dei satiri, tengono essi nondimeno del divino e perciò portano con loro maggiore considerazione che le persone popolarische. I quali cori però deono essere convenevoli alla qualità delle persone e non deono avere con loro quella grandezza c’hanno i cori delle tragedie.¹⁹

Secondo il Giraldi “è in alcuna parte la satira simile alla comedia, in alcune alla tragedia, et in alcune altre è dissimile dall’una e dall’altra”, comunque “il fine della satira [...] deve esser infelice, perché essendo sparse per essa cose liete e lascive, se finisse anco felicemente sarebbe senza il terribile e senza il compassionevole ch’a lei si conviene”. È da notare che sia il Poliziano che Giraldi Cinzio, oltre ad essere eccellenti teorici, sono tutt’ e due drammaturghi attivi. Anzi, come dimostra Tissoni-Benvenuti, non soltanto l’*Egle* segue il modello del dramma satiresco greco (più concretamente il *Ciclope* euripideo), ma lo fa anche l’*Orfeo* del Poliziano.

Dopo l’*Egle* e la *Lettera sopra il comporre le satire* di Giraldi sembra che nella trattatistica la “satira” s’avvicini piuttosto alla commedia. La *Poetica* di Minturno rappresenta uno stato di transizione. Alessandro Carriero nella parte generale del suo *Breve et ingenioso discorso contra l’opera di Dante* (1582) fatica a separare la “satira” dalla commedia, “avendo la comedia e la satira parimenti il riso per loro oggetto”. Infine conclude che mentre il riso nella commedia ha “riguardo alle cose piacevoli e gioiose che in quella si trattano”, nella “satira” concerne “le cose dispiaevoli e noiose, delle quali alcune muovono riso et altre odio inducono negli animi degli ascoltanti”. Anzi, secondo lui “Aristofane per aver trattato ancora queste materie satiriche veramen-

¹⁸ Giambattista Giraldi Cinzio, *Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena*, S.d., 10v, <http://dante.di.unipi.it/ricerca/html/LetteraSatire-Giraldi.html>.

¹⁹ *Ibidem*.

te comico chiamar non si deve”.²⁰ Dagli argomenti debolissimi di Carriero si osserva che per i trattatisti del secondo Cinquecento l’opposizione tra commedia/”satira” e tragedia – espressa già da Sansovino nel brano citato del suo *Discorso* – è molto più percepibile rispetto all’opposizione tra commedia e “satira”. Forse l’incertezza è dovuta anche ai diversi sensi della parola “satira” (e “satyra”). Infatti, il termine “dramma satiresco” non viene ancora usato in questa epoca e, la “satira” non può essere identificata con un unico genere omogeneo. Il *Discorso* sopraccitato di Sansovino, per esempio, accompagna un volume di satire (e non drammi satireschi) di Ariosto, Bentivogli, Alamanni, Nelli, Vinciguerra e le sue proprie.²¹ Sansovino – come risulta evidente dal *Discorso* – considera il dramma satiresco greco il precedente più o meno diretto delle satire di Ariosto. Forse l’avvicinamento della “satira” e “satyra” di Sansovino, Carriero e Minturno alla commedia si spiega con un approcio stilistico. Siccome i diversi tipi di “satire” non formano un genere ben determinato, la qualità che unisce tutte queste satire non può essere se non di carattere stilistico.

Ora la satira vuol esser di stil umile e basso et imitante la natura, perciò che basta al satirico apertamente riprender gli errori altrui senz’altro artificio. E però non son lodati coloro i quali, scrivendo satire, usano lo stile eroico e grave, perciò che quella sorte di verso ricerca materie magnifiche et alte. [...] Laonde i satirici non cominciano con invocazion o con maraviglia, ma o con sdegno o con qualch’altra maniera così fatta, quasi che, essendo come provocati dalla moltitudine de’ vizii degli uomini, si muovino sdegnosamente e con ira a riprenderle, non potendo a un certo modo più tacere. Oltre a ciò nella satira s’introducono a favellar persone umili, come servi, peccatori e tali altre persone, ché ne’ versi gravi entrano eroi e uomini grandi; de’ quali il poeta cantando adorna l’opera di molte fi[n]zioni poetic[h]e e di elette parole et illustri.²²

La “satira” che (secondo i precetti aristotelici) è il precedente della tragedia, ed i cui protagonisti (secondo Giraldo Cinzio) “tengono [...] del

²⁰ Alessandro Carriero, *Breve et ingenioso discorso contra l’opera di Dante*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 Voll., Vol. III, Laterza, Bari 1972, p. 282.

²¹ Lodovico Ariosto et al., *Sette libri di satire*, a cura di Francesco Sansovino, F. Sansovino, Venezia 1560.

²² Sansovino, *Discorso sopra la materia della satira*, p. 517. La [n] e [h] sono congetture proposte da me nel testo pubblicato da Weinberg.

divino”, sarà attenuata un po’ dallo stile umile dell’egloga, l’altra fonte importantissima della favola pastorale. L’espansione di quest’ultima però non sarà dipendente dalla posizione della “satira” che cede piano piano il suo terzo posto (ottenuto accanto alla commedia e la tragedia) alla favola pastorale ovvero alla tragicommedia. Per di più, questo cambiamento è abbastanza naturale in quanto – come nota la Tissoni-Benvenuti – la descrizione della scena satirica vitruviana comprende motivi pastorali da Leon Battista Alberti e Pellegrino Prisciani in poi.²³ Ed ancorché la *Lettera giraldiana* sulla satira rimanga inedita, la sua *Egle* influenzerà immediatamente la formazione della favola pastorale ferrarese. Ma questo sarebbe il tema di un altro articolo.

²³ Tissoni Benvenuti, *L’Orfeo del Poliziano*, pp. 98-99.

Claudio Vicentini

PROBLEMI DI TEORIA DELLA RECITAZIONE INTERPRETARE IL RUOLO DEL MALVAGIO

Nella trattatistica teatrale del settecento pagine e pagine sono dedicate alla descrizione delle qualità che gli attori devono possedere, e dei modi opportuni da adottare per recitare i diversi generi di personaggi: re o ministri, giovani innamorati, madri, servi e servette, nutrici, mezzane, o anche personaggi dal carattere forte, o dal temperamento tenero, e via dicendo. Ma un genere di personaggio non appare in questi elenchi canonici, l'individuo malvagio, vile, in qualche modo abietto e comunque negativo e assolutamente riprovevole.

Non che, sulla scena, ne mancassero. Di mascalzoni la drammaturgia è sempre stata ricca. Né l'interpretazione di queste figure era poi così facile. Anzi, il punto era proprio questo: la resa del malvagio sollevava una serie di problemi che non era affatto facile risolvere. Del resto ci si era già scontrato Platone, dedicandovi qualche riflessione. Poiché, sosteneva, l'imitazione di una figura influisce sull'animo di chi la imita, è non solo indecoroso, ma addirittura dannoso, recitare personaggi negativi come "una donna giovane o vecchia che insolentisce il marito", o "uomini vili", o persone "che dicono frasi disdicevoli".¹

Ma senza personaggi negativi è praticamente impossibile rendere un dramma efficace, e dunque per Platone non c'è che una soluzione, far recitare queste parti a persone della cui moralità possiamo non tenere alcun conto, "gli schiavi" o anche "stranieri stipendiati".²

Questa proposta, anche nell'antica Grecia, non aveva avuto alcun seguito. E tanto più improbabile sarebbe ovviamente apparsa agli operatori teatrali del settecento. Ma il problema non era affatto mal

¹ *Repubblica*, 395e - 396a.

² *Leggi*, 816e.

posto. Se la recitazione determina comunque un rapporto tra la persona che recita e il personaggio recitato, di che genere è questo rapporto? O, in altri termini, in che modo questo rapporto si può configurare nell'interpretazione di un personaggio assolutamente negativo?

A toccare la questione, sia pure in modo non diretto, era verso la metà del settecento Colley Cibber, attore, capocomico e autore teatrale, uno degli esponenti della scena inglese del tempo, che nella propria autobiografia si soffermava a lungo sui colleghi di cui descriveva, con l'occhio particolarmente esperto dell'addetto ai lavori, il modo in cui recitavano, i pregi, i limiti, i difetti. Alcune riflessioni particolarmente acute dedicava a Samuel Sandford, attore curvo, storto e di scarsa statura, e quindi ritenuto adatto a interpretare personaggi vili, malvagi e scellerati. Proprio per questo, notava Cibber, benché Sandford fosse un attore assai bravo, non aveva mai ricevuto gli applausi che meritava. Il pubblico preferisce infatti applaudire i buoni, temendo che qualsiasi approvazione tributata a una figura negativa possa significare un'approvazione dei suoi condannabilissimi comportamenti e costumi. E ciò a dispetto della particolare difficoltà che recitare parti negative comporta: l'attore deve infatti impegnarsi in uno sforzo quasi contro natura, perché tutti noi preferiamo esibire in pubblico un aspetto migliore, non peggiore, di quello che siamo.³

La natura del personaggio incide dunque, nella visione di Cibber, sulla difficoltà, la percezione e l'apprezzamento del lavoro dell'attore. E non si tratta affatto, nel difficile rapporto tra interprete e personaggio, della contaminazione morale, che tanto aveva preoccupato Platone. Sandford, nel recitare i suoi gaglioffi non diventa affatto più cattivo. La questione che il suo caso apre è del tutto diversa. Esiste un modo di configurare il personaggio negativo affinché la sua presenza, ripugnante e riprovevole, non ostacoli il lavoro dell'attore e non alteri la corretta percezione del sua bravura?

Nella seconda metà del settecento Jean-François Ducis si impegna non tanto a tradurre, quanto a riscrivere in francese i drammi di Shakespeare. L'intento dell'operazione era dichiarato: bisognava adattare queste opere, che appaiono alla cultura francese del tempo tanto potenti ed efficaci quanto barbariche ed imperfette, alle norme che regolavano

³ Colley Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1968, pp. 77-79, 123-124.

la corretta produzione drammatica secondo la rigorosa visione del classicismo. Dunque ridurre i tempi dell'azione alle canoniche ventiquattrore, rispettare l'unità di luogo, eliminare eventi, svolte, peripezie non necessarie, nonché un buon numero di personaggi inessenziali, e modificare i rimanenti secondo quanto richiesto dal buongusto e dal decoro.

Ducis mette le mani anche sull'*Otello*. I personaggi si riducono a sette, e cambiano nome e condizione. Brabanzio, che qui si chiama Odalbert, diventa un personaggio chiave della vicenda. Cassio è Lorédan, figlio del doge, e ama segretamente Desdemona, che si chiama Hédémone. In quanto a Iago, con il nome di Pézare, non è affatto l'aiutante di campo e l'uomo di fiducia di Otello, ma un gentiluomo veneziano che gli è amico. La storia ovviamente si trasforma, e Ducis propone addirittura due finali diversi, uno tragico, come vuole l'originale, e uno invece lieto, così si può scegliere.

Ora, ciò che qui ovviamente importa è il trattamento di Iago, promosso a gentiluomo. In realtà i personaggi sono ingentiliti tutti quanti: Otello, che è comunque un moro, assume un aspetto un po' meno esotico e strano moderando il colore della pelle, che da nera diventa olivastro. "Ho pensato", spiega Ducis, "che una tinta giallastra e ramata potrebbe essere adatta a un africano, con il vantaggio di non disgustare l'occhio del pubblico, e soprattutto delle signore".⁴ Ma è poi sulla figura di Iago che bisogna intervenire. Se la sua malvagità e le sue trame fossero conosciute dagli spettatori fin dall'inizio, come nell'originale shakespeariano, e poi seguite per tutto l'andamento del dramma, il pubblico francese, osserva Ducis non potrebbe tollerare la manifesta presenza di un tal mostro sulla scena. Per questo Ducis non solo lo rende "più debole" nel personaggio di Pézar, ma articola la trama in modo che solo alla fine, "quando la sventura di Otello si è consumata con la morte della più fedele e della più tenera delle amanti", tutta la scelleratezza dell'infame venga rivelata agli spettatori.⁵

La malvagità, dunque, sulla scena può essere gestita solo se viene moderata. Con Ducis si tratta ovviamente di una moderazione in termini di testo: l'autore rende Iago meno orrido e quindi più accettabile. Ma una forma più sofisticata di moderazione del malvagio può essere anche operata dall'attore, come teorizza Charles Lamb, letterato e cri-

⁴ Jean-François Ducis, *Othello, ou le More de Venise*, Chez André, Paris s.d., p. vi.

⁵ *Ibidem*, p. v.

tico inglese, in un suo acutissimo saggio, *Imperfect Dramatic Illusion*, pubblicato nel 1825. Nel recitare un personaggio che compori qualità “ripugnanti al senso morale”, un attore in possesso della più alta abilità tecnica, pur assumendo nel modo più efficace atti, gesti, espressioni perfettamente adeguati alla parte, riesce a insinuare nello spettatore la precisa percezione che personalmente, lui stesso – l’attore – “non è neppur la metà” tanto spregevole del personaggio che rappresenta. Mentre riproduce perfettamente il malvagio, l’interprete, in altri termini, non si identifica con lui. E ciò rende evidente il carattere “costruito” del personaggio, riduce l’insostenibile ripugnanza che produrrebbe nella realtà, e consente allo spettatore di goderne la raffigurazione apprezzando nello stesso tempo l’arte dell’attore.⁶ La soluzione, insomma, si troverebbe in una forma di recitazione che noi oggi chiameremmo straniata. Ma in che modo una simile recitazione poteva essere realizzata? Lamb, in proposito, fornisce indicazioni abbastanza approssimative. L’attore riuscirebbe a staccarsi dal personaggio rivolgendosi direttamente al pubblico “gesti e sguardi” particolari, che rimarrebbero ipoteticamente nascosti ai suoi compagni sulla scena.⁷

La questione tuttavia era un’altra. Dettagli tecnici a parte, era possibile, e fino a che punto, che la recitazione di un attore, quale fosse il personaggio da interpretare, potesse riuscire davvero convincente ed efficace senza un suo effettivo coinvolgimento, personale, emotivo, nella parte? Era il problema che aveva attraversato il dibattito sulla recitazione nella seconda metà del settecento contrapponendo i teorici emozionalisti agli antiemozionalisti. Ed in effetti, nel loro scontro, la questione del personaggio malvagio appariva insolubile. Se il coinvolgimento era necessario, un efficace interprete di personaggi scellerati, poteva essere un persona davvero per bene? Almeno un autore, Louis Charpentier, risolveva la questione sostenendo che il coinvolgimento, nella recitazione, non era affatto necessario. E proprio il fatto che un bravo attore potesse interpretare egregiamente personaggi sia buoni che cattivi, provava che la recitazione non era altro che finzione, priva di qualsiasi reale adesione emotiva da parte dell’interprete.⁸ Ma tutti

⁶ Charles Lamb, *The Art of the Stage. Lamb's Dramatic Essays with a Commentary by Percy Fitzgerald*, London 1885, p. 48.

⁷ Ibidem.

⁸ Louis Charpentier, *Causes de la décadence du gout sur le Théâtre*, Dufour, Paris 1758, II, p. 56.

gli altri teorici apparivano assai più incerti. Alcuni come d'Hannetaire ritenevano che per recitare bene tutti i personaggi un attore non dovesse essere reputato né troppo virtuoso né troppo vizioso.⁹ In Inghilterra John Hill e Pickering sostenevano che fosse impossibile rendere i modi di un animo superiore al proprio, ma non quelli di un animo inferiore. Dunque un gentiluomo poteva assumere i modi di un mascalzone, ma un mascalzone non avrebbe mai potuto rappresentare efficacemente la figura di un gentiluomo.¹⁰

Doveva però essere Boswell, in un fondamentale saggio del 1770, a porre la questione nei termini più netti. Boswell muoveva da una riflessione attribuita a Samuel Johnson: se Garrick, il massimo interprete della scena inglese del tempo, quando recita Macbeth si crede davvero Macbeth, cioè uno spregevole assassino che in violazione alle leggi dell'ospitalità si è macchiato le mani con il sangue del suo re, se Garrick è stato davvero, nella sue mente, una simile persona, allora è stato colpevole quanto Macbeth, è uno scellerato, e dovrebbe essere impiccato.¹¹ Ma per salvare Garrick da una simile condanna non è necessario sostenere, come avrebbe detto Charpentier, che non si immedesima nella parte. Il fatto è, spiega Boswell, che la personalità umana si articola in più livelli di consapevolezza, cosicché l'attore quando recita assume il personaggio che rappresenta, conservando comunque il proprio carattere: "i sentimenti e le passioni del personaggio devono prendere pieno possesso dell'anticamera, per così dire, del suo animo, mentre il suo personale carattere rimane nei recessi più interni".¹²

La scansione dei contenuti interiori dell'animo umano in diversi livelli di consapevolezza, di maggiore o minore profondità, diventa così la chiave per risolvere il problema del personaggio malvagio. Perché un attore possa recitarlo senza assorbirne la scelleratezza, perché lo spettatore possa fruire senza ripugnanza il gioco scenico che vede un mascalzone tra i protagonisti, e apprezzare la perfetta resa del ribaldo effettuata dall'interprete, non è insomma necessario che la

⁹ D'Hanneatire (Jean Nicolas Servandoni), *Observations sur l'art du comédie*, Aux dépens d'une société typographique, s.l., 1774, p. 113.

¹⁰ John Hill, *The Actor*, Griffith, London, 1755, pp. 94-95; Roger Pickering, *Reflections upon Theatrical Expression in Tragedy*, W. Johnston, London 1755, pp. 5-7.

¹¹ James Boswell, *On the Profession of a Player*, Elkin Mathews and Marrot, London 1929, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 8.

canaglia sia “attenuata” nei suoi tratti, come proponeva Ducis, né che l'attore resti esplicitamente distaccato dalla parte. È invece indispensabile che l'interpretazione lavori sui differenti livelli di coscienza e si sviluppi operando all'interno della complessità interiore propria dell'essere umano.

Tutto questo comportava una radicale trasformazione nei modi di intendere il personaggio. Se in Garrick – almeno temporaneamente – possono coesistere in sfere diverse dell'animo la malvagità di Macbeth e il proprio onesto carattere di irreprensibile attore e cittadino, anche in Macbeth, come in qualsiasi altro scelleratissimo individuo, sarà possibile ritrovare aspetti umani e positivi accanto ai tratti della più efferata malvagità.

Nel 1807 Iffland, protagonista insieme a Schröder delle scene tedesche tra sette e ottocento, pubblicava nell' “*Almanach für Theater und Theaterfreunde*” il saggio *Über Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne* (Sulla rappresentazione del malvagio e del macchinatore) in cui considerava il modo di interpretare il più celebre malvagio delle scene dell'epoca, Franz Moor dei *Masnadieri* di Schiller. E in proposito non aveva dubbi: “L'errata convinzione che l'attore che interpreta questo ruolo debba essere cattivissimo dall'inizio alla fine della rappresentazione, compromette tutto”. Il malvagio, in altri termini, non deve entrare in scena “con sguardo torvo, bocca dai lineamenti deformi e satanici”, né pronunciare “la parola più insignificante” con “movimenti convulsi”. Il suo carattere infatti non può essere ridotto a pura e assoluta malvagità, e l'attore impegnato in questa parte dovrebbe innanzitutto chiedersi: “in che modo, secondo quale predisposizione, per quali privazioni, preoccupazioni, umiliazioni il personaggio è arrivato ad agire proprio in questo modo e non altrimenti?”¹³

Sotto la dimensione psicologia più evidente affiora così nel personaggio una rete di tensioni sotterranee, che ne articolano la figura, la sfumano, la rendono particolare nell'intreccio di esperienze e pulsioni irriducibili. Il personaggio cattivo è *diventato* cattivo, e si tratta di scoprire le tracce del processo che lo ha reso tale, e che coinvolge aspetti del suo animo che con la cattiveria, direttamente, non hanno nulla a

¹³ August Wilhelm Iffland, *Über Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne*, tra. it. di Daniela Minichiello, “Acting Archives Review”, www.acringarchives.it, maggio 2012, pp. 290-291.

che fare. Anzi, che in molti casi appaiono addirittura in contrasto con la nota dominante del suo carattere. Nel 1814 Kean si esibisce sulle scene londinesi in una serie di interpretazioni shakespeariane. Hazlitt le descrive e le analizza con estrema attenzione sulle pagine dell' "Examiner". E di fronte all'interpretazione di Iago resta perplesso. "Mentre gli attori, in generale", osserva, "sono stati colpiti solo della malvagità del personaggio", Kean "lo ha reso un eccellente camerata e un allegro compagno di bevute".¹⁴

Il malvagio, con tutti i suoi problemi, fa scuola. E si sviluppa, nell'ottocento la visione "contrastiva" del personaggio, che sulla scena deve essere approfondito portando alla luce gli aspetti che appaiono irriducibili al lato più evidente e omogeneo della sua figura. Ed è una visione largamente condivisa. Mentre si rimproverano gli interpreti che "per mancanza di studio e di scarsa percezione" recitano per l'intero dramma "ciò che è solo una fase" del carattere del personaggio,¹⁵ una figura autorevole come Macready, nei documenti che accompagnano l'opera che traccia il bilancio della sua vita sulle scene, afferma che il compito essenziale dell'attore è "scandagliare le profondità del personaggi", rintracciare "i suoi motivi nascosti", e "comprendere i pensieri che sono celati sotto le parole".¹⁶

Così alla fine sarà proprio il malvagissimo personaggio di Iago a trionfare, diventando nell'ultima parte superstita del trattato di Stanislavskij, la figura teatrale complessa, apparentemente unilaterale, ma contemporaneamente ricca di aspetti e caratteristiche diverse, modello esemplare del personaggio su cui esercitare i più approfonditi procedimenti delle tecniche di interpretazione attorica. Non più soltanto "eccellente camerata e allegro compagno di bevute", in pagine e pagine del trattato stanislavskiano impegnate a ricostruire la sua intera vita – e dunque le predisposizioni, i casi e gli eventi e, nei termini di Iffland, le privazioni, preoccupazioni, umiliazioni attraverso cui è arrivato ad agire proprio in questo modo e non altrimenti – Iago si presenta ormai come "un soldato semplice, di aspetto volgarotto, bonaccione, onesto e devoto", intelligente e furbo, "che comprende a perfezione la tattica

¹⁴ William Hazlitt, *Hazlitt on Theatre*, Hill and Wang, New York s.d., p. 40.

¹⁵ Charles William Smith, *The Actor's Art*, Thomas Hailes Lacy, London 1869, p. 19.

¹⁶ William Charles Macready, Lettera a Sir Frederick Pollock, 9 agosto 1853, in *Macready Reminiscences and Selections from his Diaries and Letters*, Harper and Brothers, New York 1875, p. 669.

militare del Moro”. il quale per altro è solito consigliarsi con lui e apprezzarne i consigli. E se Desdemona avesse un figlio “sarebbe proprio questo essere grande e grosso, rozzo, ma estremamente buono, a occuparsi di lui e in seguito, una volta che il piccolo fosse diventato grandicello, gli farebbe da zio, uno zio furfante ma con l’aspetto di un buon uomo”.¹⁷

¹⁷ Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 159-160.

Gerardo Guccini

**INTORNO ALLO SCHIAFFO DI NORINA:
UNA FONTE IGNORATA
DEL *DON PASQUALE*
DI GAETANO DONIZETTI**

Verso la fine del settembre del 1842, Donizetti, appena giunto a Parigi, ricevette dal direttore del Théâtre-Italien, l'influentissimo Jules Janin, uno schema di contratto composto di sette articoli. Il documento non faceva menzione al titolo e all'argomento dell'opera, ma specificava che avrebbe dovuto essere un'opera buffa e che i suoi interpreti sarebbero stati la Grisi, Mario, Lablache e Tamburini. Si trattava di cantanti ben noti al compositore. Il suo sodalizio con Lablache e Tamburini durava da più vent'anni, quello con Giulia Grisi da più di dieci, e solo per il tenore Mario non aveva scritto alcuna parte. È probabile che alla firma del contratto (datato 27 settembre 1842) Donizetti, che era uso riferire il processo compositivo alle qualità vocali e recitative dei cantanti, avesse già individuato un argomento adatto allo straordinario *ensemble* nel *Ser Marc'Antonio* (1810) di Stefano Pavesi su libretto di Angelo Anelli. Proprio in quel periodo, il 28 agosto 1842, la popolare opera buffa era stata infatti ripresa al Kärntnertortheater. William Ashbrook, nella fondamentale biografia donizettiana, osserva che "benché Donizetti avesse lasciato Vienna circa due mesi prima di questa riesumazione, quasi certamente sapeva che doveva avere luogo e ciò potrebbe avergli suggerito di usare il libretto di Anelli come punto di partenza di una propria opera buffa" (*Donizetti. La vita*, Torino, EDT/Musica, 1986, p. 247 n.). Il *Don Pasquale* riprende il precedente lavoro di Pavesi e Anelli, semplificando l'intreccio, alleggerendo la burla, modificando i caratteri, ma lasciando sostanzialmente integra la vicenda principale. Resta da inquadrare quando Donizetti incominciò a pensare al *Ser Marc'Antonio* come a un argomento possibile per Grisi, Mario, Lablache e Tamburini. Prima o dopo il contratto del 27 settembre? Il particolare è tutt'altro che irrilevante. A seconda che si

adotti la prima o seconda possibilità, le implicazioni culturali e documentarie della clausola, che metteva in cantiere un'opera buffa, cambiano infatti radicalmente. Se Donizetti avesse incominciato ad accarezzare già *prima* del contratto l'idea di riprendere le vecchie e datate tematiche del *Ser Marc'Antonio*, la scelta di fare un'opera buffa (genere, all'epoca, caduto di moda) rientrerebbe in una strategia di rinnovamento autonomamente definita dal compositore. In caso contrario, sarebbe stata la scelta di fare un'opera buffa a suscitare nel compositore una strategia drammaturgica di larga portata. La strategia di per sé, qualunque ne sia l'origine, non acquista né perde valore: il *Don Pasquale* è e resta l'esito di un processo compositivo che riprende i caratteri e le tipologie sceniche dell'opera buffa proiettandoli nel clima etico ed emozionale della commedia di carattere. A venire cambiata, e di parecchio, sarebbe invece la fisionomia culturale di Donizetti. Questa, stando alla prima possibilità, rivela la capacità di stabilire, pur attraverso i febbrili ritmi del mestiere, reti progettuali che trasmettono alla storia del teatro operistico guizzi evolutivi e tenaci dinamiche trasformazionali, mentre, stando alla seconda, ricade nel cliché del genio inconsapevole e sistematicamente sottomesso alle esigenze del mercato teatrale. Personalmente, credo vi siano valide ragioni per adottare l'ipotesi d'una maturazione relativamente lenta e autonomamente ponderata del *Don Pasquale*.

Nell'agosto del 1842, mentre il *Ser Marc'Antonio* debuttava al Kärntnertheater, il musicista si trovava a Napoli. Vi era giunto all'inizio del mese, rimettendovi piede per la prima volta dopo la sua partenza per Parigi, avvenuta quattro anni prima. Ammettendo che la notizia della ripresa abbia sollevato la sua curiosità, possiamo supporre che Donizetti si sia interessato al libretto di Anelli e che, trovandosi a Napoli, gli sia capitato fra le mani quello pubblicato in occasione della rappresentazione dell'opera al Teatro de' Fiorentini nella primavera del 1817. A questo punto la catena delle congetture finisce per far luogo ad un'oggettiva acquisizione documentaria. La fonte primaria del *Don Pasquale* non è infatti il *Ser Marc'Antonio* originale del 1810 né la versione bolognese del 1811 che, pure, introduce varianti stabilmente accettate dalle successive riprese dell'opera, ma la versione napoletana del 1817 dove figurano aggiunte e sostituzioni non riscontrabili altrove, che umanizzano il carattere del protagonista titolare prefigurando le scelte della drammaturgia donizettiana.

Nel *Don Pasquale*, il tipo del “vecchio in amore” che il libretto di Anelli espone spietatamente al ludibrio pubblico, acquista maggiore complessità, e riconoscendo il proprio stato di avvilito sostituisce ai meccanismi del ridicolo – fondati sull’inconsapevolezza di se stesso in cui versa il tipo comico – quelli del patetico – fondati sulla possibilità di condividere gli stati emozionali del personaggio. Ma questo processo di umanizzazione appare già impostato dalla versione napoletana (Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1817), dove figura in germe – minacciato ma non inferto – anche il celebre schiaffo di Norina a Don Pasquale. Atto che, come ha poeticamente scritto Sandro Cappelletto, ha fatto crollare in un istante tutta un’epoca del teatro musicale. “Il galateo dell’opera buffa, che riserva capitoli interi al gioco del travestimento, del nascondersi e prevede una panoplia di gags, equivoci, agnizioni, nuovi inganni, non aveva mai ancora contemplato, tanto meno ascoltato, visto il gesto violento, modernamente rumoroso e insultante, dello schiaffo”. (*Il riso e lo schiaffo*, in AA. VV., *Donizetti. Itinerari di un artista europeo*, Milano, Mazzotta, 1997) Iscritto nella concezione drammatica e musicale del personaggio questo gesto fisico dimostra una capacità d’espressione talmente risolutiva, che gli studi donizettiani ne hanno sempre attribuito l’ideazione al compositore. La sua enucleazione rientra invece in un procedimento graduale. Lo schiaffo della fanciulla al vecchio innamorato non è propriamente un’invenzione, né di Donizetti né del librettista (l’esule mazziniano Giovanni Ruffini), ma uno sviluppo condotto su una base situazionale e dialogica già chiaramente impostata, e che poté venire eventualmente svolto sia da Donizetti che dal librettista; il quale, anche nel caso sia stato lui a rendere finalmente operanti in Norina le minacce della Bettina di Anelli, venne comunque instradato verso questa soluzione dal modello drammatico di base – e, naturalmente, dal compositore che l’aveva scelto.

La minaccia di percosse s’inquadra in una successione di varianti che ha per oggetto un momento di centrale importanza del *Ser Marc’Antonio*: la scena 4 dell’Atto II nella quale deflagra il conflitto diretto fra il “vecchio in amore” e la promessa sposa. Bettina, una volta firmato il finto contratto nuziale, getta la maschera e si dà a spese pazze: rinnova l’arredamento, modifica la configurazione della casa (la didascalìa indica infatti gruppi di “Muratori”), si presenta “in gran gala” e circondata da “Mercanti di mode, e Bijouttieri” e ben “sei Modiste”.

Uscita di scena questa folla di maestranze indesiderate e costose, Ser Marcantonio non si tiene più e minaccia di rompere il contratto. È la centrale scena 4. Anelli la risolve in modo conforme all'impostazione rituale del libretto, che ha per oggetto, ancor più che una burla intima, borghese, vissuta in interni come sarà poi quella del *Don Pasquale*, la punizione del "vecchio in amore" da parte della comunità sociale. Bettina, per nulla impressionata, chiama "Pasquino con due servitori, che mettono a forza in dosso a Marcantonio un abito da Cicisbeo", ed espone quindi il vecchio al doppio ludibrio della società diegetica e di quella reale, presente in sala: "Marcantonio, lascia fare,/Ch'io ti aggiusto come va./Con quel muso da Cammèo/Trasformato in Cicisbèo/Tu sarai, mio caro sposo,/Lo stupor della città". Questo il testo nella prima edizione dell'opera (Milano, Tipografica de' Classici Italiani, 1810).

La soluzione non dovette piacere al pubblico, visto che l'anno seguente, in occasione della rappresentazione al Teatro del Corso di Bologna, un anonimo librettista sostituì la vestizione di Ser Marcantonio con un avvicendamento di furiose ripulse e grottesche effusioni sensuali, che aggiungono al tipo del "vecchio in amore" un sottofondo masochistico che ben s'abbina al dubbio dell'impotenza. *Marcantonio*: "Or fingi sdegno, e modera/Del mio piacer l'eccesso". *Bettina*: "Come? Cioè?". *Marcantonio*: "Strapazzami". *Bettina*: "Io strapazzarvi adesso?/Mi proverò, ma vedo,/che nol consente amor". *Marcantonio*: "Lo credo sì lo credo,/Conosco il tuo candor". *Bettina*: "Vanne animal quadrupede,/Vatti a cibiar di ghiande". *Marcantonio*: "Che bel principio in grande!". (Bologna, Tipografia de' Fratelli Masi e Comp., 1811)

Il salace spirito petroniano s'impresse al testo del *Ser Marc'Antonio* a partire dalla ripresa scaligera del 1812, il cui libretto (Milano, Tipografica de' Classici Italiani, 1812) registra la citata modifica specificando che "i versi virgolati nella Scena IV, e nell'VIII de l'Atto secondo sono d'altro Autore, e musica d'altro Maestro".

Ancora diversa la versione andata in scena al Teatro de' Fiorentini di Napoli nel 1817, che precede e prepara la svolta drammaturgica di Donizetti. Qui, Don Marcantonio è perfettamente consapevole della situazione sulla quale ragiona in un importante recitativo aggiunto con la relativa aria alla scena 2 dell'Atto II: "Oh poveretto me! Credea sposare/Una docile agnella, e trovo invece/Una diavola [...] oh! mi dispiace/Di lasciarla davver! è bella assai/E co' suoi vezzi io tornerai ragazzo.../La prendo, o non la prendo?...oh che imbarazzo!"

Umanizzato dal dubbio, Ser Marcantonio presenta quindi a Bettina le sue condizioni per poter procedere a un matrimonio che teme, ma al quale non sa rinunciare. Ed è a questo punto, nel quadro di un confronto tutt'altro che grottesco e animato da ragioni condivisibili e sentimentalmente fondate, che scatta la minaccia di percosse: "Oh vecchio stupido! Sentimi or qua!/Pensi il marito solo a pagare,/Spetta alla moglie di comandare,/.../E se il marito grida, o minaccia,/Colpi alla faccia riceverà".

Le aderenze fra il *Don Pasquale* e il *Ser Marcantonio* del 1817 rendono probabile che Donizetti, già durante la permanenza a Napoli, abbia pensato a un argomento idoneo a far risaltare le qualità vocali e recitative dei quattro grandi cantanti che dominavano le scene del Théâtre-Italien: Ser Marcantonio, specie se arricchito di elementi patetici, avrebbe dato modo a Lablache di dispiegare le sue eclettiche doti di grande attore; la spigliata e vorticosa Bettina, *soubrette*, commediante e donna innamorata, era adatta a Giulia Grisi; Taddeo offriva a Tamburini un personaggio onnipresente e dinamico, che teneva le fila della vicenda; per Mario si sarebbe potuta ricavare una parte di sufficiente estensione lavorando sul personaggio di Medoro, che, credendosi tradito dall'amata Bettina, dava adito a momenti di nostalgica liricità. È plausibile che, pur non avendo ancora sentore dell'imminente contratto proposto da Janin, il compositore coltivasse l'idea di sorprendere la capitale europea del teatro con una clamorosa resurrezione del genere buffo. L'usurata ma funzionale vicenda del *Ser Marcantonio*, avrebbe infatti proiettato nel mondo contemporaneo e borghese il paradigmatico plot del *Barbiere di Siviglia* con la sua corona di tipi scenici: il vecchio che vuole sposare una giovane (Bartolo, Ser Marc'Antonio e Don Paquale); la giovane che vuole sposare un giovane ingannando il vecchio (Rosina, Bettina, Norina); un intrigante benevolo che muove le fila della vicenda (Figaro, Taddeo, il dottor Malatesta). Cambia invece da un'opera all'altra il profilo drammatico del tenore. Nel *Barbiere*, il Conte d'Almaviva agisce di concerto con l'intrigante; nel *Ser Marc'Antonio*, Medoro, dopo un breve momento d'inconsapevolezza, si unisce anch'egli all'intrigo generale; nel *Don Pasquale*, Ernesto resta lungamente ai margini della vicenda comica vivendo uno *status* emozionale d'esule sia dalla dinamica drammatica che l'esclude, che poi, allorché Don Pasquale lo scaccia, anche dal paese natale.

Parigi per un musicista significava Opéra, Théâtre-Italien, Opéra-Comique; Donizetti, tornandovi ad appena due anni di distanza dal successo della *Favorita* all'Opéra, pensava soprattutto di assicurare, sempre all'Opéra, la rappresentazione del suo *Duc d'Albe*, ma, nonostante scrivesse sconcolato all'amico Dolci: "Vado a Parigi per le traduzioni di *Padilla* e *Linda*: Dio sa cos'altro ci farò", era inevitabile che i suoi piani puntassero anche al secondo polo teatrale, il Théâtre-Italien, reso ancor più attraente dalla presenza di Grisi, Lablache, Tamburini. Lo straordinario ensemble per il quale, fra l'estate del 1834 e l'estate del 1835, aveva composto il *Marin Faliero* sperando di eguagliare, in una febbrile e fraterna competizione combattuta attraverso gli stessi interpreti e sulle stesse scene, l'affermazione dei *Puritani* di Bellini. Allora, il *Marin Faliero*, tratto dalla tragedia di Byron e ambientato in una fosca e romantica Venezia (che, fra l'altro, ispirò a Mazzini alcune fra le pagine più suggestive e profetiche della *Filosofia della musica*), era restato al di sotto dell'opera belliniana. Ora, a distanza di quasi un decennio, si affacciava la possibilità di riprendere una sfida che non aveva più per oggetto il confronto con il povero Bellini, prematuramente scomparso, ma il riscatto del passato. Sia del passato personale, in cui Donizetti ad uno snodo cruciale della sua carriera era risultato solo secondo nell'arte di scrivere per le grandi voci italiane, sia del passato della tradizione operistica che crollava sotto i colpi della nuova opera popolare e romantica relegando il glorioso genere buffo al livello dei teatri minori.

Il *Ser Mar'Antonio* dato a Vienna; il riemergere, in trasparenza, del plot del *Barbiere di Siviglia*; la sfida del 1835; Grisi, Lablache e Tamburini ancora assieme a Parigi; il tipo del "vecchio in amore"; il ricordo d'una sua farsa del 1836, *Il campanello di notte*, dove l'attempato sposo, il farmacista Don Annibale, non riusciva a consumare le nozze perché continuamente richiamato dal geloso Ernesto che gli si presenta nei più svariate travestimenti allo scopo di impedirgli per tutta la notte di andare a letto con Serafina... E poi c'erano *Le duc d'Albe* da piazzare all'Opéra, la *Linda* da mettere in scena al Théâtre Italien, gli amici da rivedere, gli affari da sistemare. Per descrivere il flusso di coscienza di Donizetti nei mesi di agosto e settembre del 1842 sarebbe necessaria la penna di Joyce, e anche avendo questo portentoso strumento si farebbe opera di letteratura e non di storia. D'altra parte, la riflessione artistica di Donizetti è parte intrinseca d'un flusso di coscienza og-

gettivamente operante, che, gli studi, dovrebbero acquisire in quanto contesto e condizione delle peculiarità genetiche del teatro donizettiano. Il musicista di Bergamo, infatti, non è un teorico né un artista intellettuale, ma concepisce teorie e progetti drammatici nell'atto di esistere. Come un attore ottocentesco, Donizetti vive *del* teatro e *nel* teatro: ne accetta i tempi lavorativi rendendoli necessari alla sua produttività e individua il momento culminante della composizione nell'esito scenico al punto di preoccuparsi se le sue opere *non* vengono adattate ai loro nuovi interpreti. Il mestiere, in lui, è un tutt'uno con la vita, esattamente come accade per gli attori. Però, nonostante non esistano nel suo caso quei distanziamenti e quelle contrapposizioni, che alimentano i processi dialettici fra i drammaturghi e il mondo del teatro, una dialettica tipicamente donizettiana è comunque riscontrabile, solo che questa si compie e determina al livello del flusso di coscienza annodando ricordi, idee, suggestioni, archetipi e modelli paradigmatici, come, per l'appunto, avviene nel caso del *Don Pasquale* a proposito del tipo del "vecchio in amore".

Quando l'esule mazziniano Giovanni Ruffini si vide affidare il libretto del *Don Pasquale* ereditò insieme al testo di Angelo Anelli anche il magma di intenzioni sottese – e solo parzialmente conscie – che si era stabilmente radicato nel compositore. Donizetti cercava in tutti i modi di sostanziare l'idea d'un *plot* tradizionale e archetipico, ma trasposto in situazioni e costumi contemporanei (volle infatti che il *Don Pasquale* venisse rappresentato in abiti ottocenteschi). L'importanza di questa sfida drammaturgica – che tendeva a musicare l'interazione fra i caratteri tradizionali della scena e il divenire dell'uomo contemporaneo – portò Donizetti a interferire continuamente e senza fornire troppe spiegazioni nel lavoro del librettista, la cui esistenza divenne assolutamente tormentosa. Esule dalla patria, Giovanni Ruffini si vide anche espropriare del lavoro letterario in cui si era gettato, bisogna riconoscerlo, con grande impegno ed ottimi risultati. Probabilmente, le trasformazioni subite da Ernesto rispetto all'originario Medoro riflettono in qualche modo la specularità che si era venuta a stabilire fra l'autore letterario e questo personaggio. Ernesto viene emarginato dall'intrigo comico ordito dagli altri personaggi ai danni di Don Pasquale, Giovanni Ruffini viene espropriato dall'invasione drammaturgica del musicista d'ogni; il personaggio si lamenta sulla

via dell'esilio, l'autore letterario vive la condizione dell'esule. Il canto che apre l'Atto II, e che non ha riscontri in nessuna delle edizioni del *Ser Marc'Antonio*, potrebbe venire intonato dal librettista con altrettante ragioni del personaggio: "Cercherò lontana terra/dove gemer sconosciuto/.../Ma né sorte a me nemica,/né frapposti monti e mar,/ti potranno, o dolce amica,/dal mio seno cancellare".

L'"amica" alla quale andava il pensiero di Ruffini era la madre, con la quale intrattenne un intenso epistolario che, riscoperto e studiato da Alfonso Lazzari all'inizio del Novecento (*Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti e il "Don Pasquale"*, "Rassegna nazionale", ottobre 1915, nn. 1 e 16) è fra le principali fonti del processo compositivo del *Don Pasquale*. Ruffini non vi tace l'invadente presenza dell'agente di Donizetti, Michele Accursi, che "non [gli] lascia tregua", la delusa constatazione che "non si tratta di far bene, né di far mediocrementemente, ma di far presto" e il senso d'inutilità che prova nel "rivoltar panni vecchi" – "panni", aggiungiamo, che proprio perché "vecchi" e rivoltati sigillavano la dialettica donizettiana fra passato e presente. A fine Ottobre incomincia a valutare la possibilità di non firmare il libretto, visto che si trattava più di un testo nuovo quanto di un rifacimento, per di più, fortemente condizionato dal musicista: "[Donizetti] finisce di rovinarmi, togliendo, col suo tagliare a capriccio due versi qui, tre là, quel poco di nesso logico che mi ero studiato di mettere nei miei pezzi. [...] Il poeta è schiavo assolutamente". Al proposito seguono i fatti, dichiarati nella lettera del 7 novembre: "Non ho messo il mio nome, perché, fatto con quella fretta e in certo qual modo essendo stata paralizzata la mia libertà d'azione dal Maestro, a così dire non lo riconosco per mio". Il libretto del *Don Pasquale* attribuisce infatti la stesura del testo a un non meglio identificato "M. A." che ha fatto a lungo pensare a Michele Accursi, l'illetterato e papalino agente di Donizetti a Parigi.

Le lamentele di Ruffini portano alla luce comportamenti che evidenziano, in Donizetti, la volontà di manipolare la stesura del libretto senza però impostare il rapporto con il librettista entro precise e funzionali coordinate di dominio – come avrebbe poi fatto Verdi con Piva. Il fatto è che Donizetti, per essendo egli stesso librettista comico – suoi i testi delle *Convenienze teatrali* (1827), del *Campanello di notte* (1836) e di *Betly, o La capanna svizzera* (1836) –, non intendeva guidare il lavoro di Ruffini, ma agire attraverso di esso, facendo emergere nella stesura del nuovo libretto conferme, integrazioni, indizi, che lo

aiutassero a specificare e a riconoscere il proprio disegno, la propria originaria intuizione. Questo comportamento condizionante e morbosamente ricettivo trapela fra l'altro dall'impegno con cui il compositore si investì del tema dell'esilio, facendo della citata aria di Ernesto e del relativo preludio una delle pagine più tormentate e corrette di tutta l'opera. Il nocciolo del *Don Pasquale*, che, come scrive Donizetti all'indomani della prima, ruotava intorno al "perno" costituito dalla geniale interpretazione di Lablache, aveva d'altronde un germe oscuro. Il tema del "vecchio in amore" era infatti un archetipo psicologico presente all'immaginario collettivo, ma rimosso dalle manifestazioni della cultura borghese. Si sapeva che si era incarnato in memorabili tipi teatrali e si avvertiva la sua presenza nel sociale, ma affrontarlo direttamente, metterlo insomma in scena, appariva estremamente scabroso. Il *Don Pasquale* è anche questo: l'esito di un flusso di coscienza che, accerchiando a spirale i propri oggetti di fascinazione, perviene ad esprimere una rimozione del teatro borghese.

Com'è noto, Don Bartolo desidera impalmare la bella Rosina. L'impareggiabile popolarità del *Barbiere di Siviglia* ha moltiplicato questo dato popolando l'immaginario collettivo dei melomani con folle di tutori impenitenti, che rincorrono le loro pupille su è giù per i patii, gli atri, gli interni e i vicoli dell'opera buffa. Ma non è che un'illusione. In tutto il repertorio rossiniano, c'è un solo "vecchio in amore": Don Bartolo. E in tutto quello donizettiano ce ne sono due: il Don Annibale del *Campanello di notte* e Don Pasquale. E anche lo stesso Don Bartolo è, a ben vedere, assai morigerato. Ben più della fresca grazia della pupilla, lo attrae la sua dote; sicché in tutta l'opera il riferimento alle nozze si riduce a poca cosa. Don Bartolo, nella Scena 4 dell'Atto I, "chiude la porta di casa, tirandola verso di sé" e quindi dice: "Le mie nozze con lei meglio è affrettare./Si, dentr'oggi finir vo' quest'affare". Manca ogni riferimento alle notti che di "quest'affare" sarebbero stata l'ovvia conseguenza. Altrettanto laconico, al proposito, il *Barbiere di Siviglia* scritto da Giuseppe Petrosellini per il celebre Paisiello. Baumarchais, fonte di entrambi i libretti, espone invece al pubblico il sentimento amoroso del vecchio con uno stratagemma lessicale che tutto rivela e niente dice. Bartholo, tipo più energico e combattivo degli omonimi italiani, si riferisce infatti a Rosine chiamandola, non senza compiacimento, "sa femme". Le implicazioni sessuali di tale condizione sono talmente

evidenti da suscitare l'immediata rettifica della ragazza. *Rosine*: "C'est qu'il est inouï qu'on se permette d'ouvrir les lettres de quelqu'un". *Bartholo*: "De sa femme?". *Rosine*: "Je ne la suis pas encore". (Atto II, sc. 15)

Donizetti, nella sua carriera di compositore eclettico e "bon à tout faire", si era direttamente confrontato con il tipo del "vecchio in amore" frequentando gli ambiti della farsa popolare e del *vaudeville* – *Il campanello di notte* è infatti tratto dal *vaudeville*, *La sonnette de la nuit* di Léon Lévy Brunswick, Mathieu-Barthélemy Troin e Victor Lhérie (Parigi, 1836) –, ma aveva anche avuto modo di verificare come nel genere più elevato e, allora, ancora in voga dell'opera buffa questo stesso carattere suscitasse apprensioni e cautele. Nel libretto de *L'ajo nell'imbarazzo* (Roma, 1824), che Jacopo Ferretti aveva tratto per lui dall'omonima commedia di Giovanni Giraud (Roma, 1807), la sola possibilità che il vecchio istitutore Don Gregorio abbia una relazione con una giovinetta provoca nel marchese Don Giulio una sorta di paralisi fisica e mentale: "Vecchio indegno! Mira,/paralitico son per il furore". E poi, vedendo Don Gregorio tenere in braccio un infante che crede nato da un'illecita relazione del tutore: "Chi!...chi mi regge? Io sento,/che la ragion vacilla". *L'ajo nell'imbarazzo* di Giraud è testo storicamente pregnante. Claudio Meldolesi ha dimostrato con circostanziata analisi che le sue situazioni e i suoi personaggi mettono allo scoperto la crisi dell'istituzione familiare, il dissolversi dell'autorità paterna, il diritto all'indipendenza sessuale, le tare che provengono dall'emancipazione negata. (Cfr. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 213-222)

Fra i tanti problemi coraggiosamente affrontati da Giraud, quasi tutti inerenti l'incontenibile vitalità procreativa dei giovani, ve n'è però uno che fluttua allo stato di fantasma: la follia amorosa dei vecchi, il loro innaturale cadere "in amore". Don Giulio Antiquati, il marchese capo famiglia, è così esageratamente misogino da farci sospettare che lui per primo avverta il fascino delle donne, e che non sia solo per proteggere i figli che sbarra le porte al gentil sesso. Dice a Don Gregorio allorché questi si lascia scappare che qualche frequentazione femminile farebbe bene ai giovani di casa: "Donne! Donne! è meglio un fulmine./.../Donne! Oh ciel! mi prende un brivido,/e mi sembra di sognar". (Atto I, sc. 2) E Don Gregorio, l'ajo nell'imbarazzo cui fa riferimento il titolo, finisce per comporre *malgré lui* una raffigurazione plastica del vecchio dissoluto talmente scabrosa da essere rappresentabile solo

nella misura in cui, non corrispondendo a verità, rientra fra gli equivoci connaturati al genere comico. Ecco il sessagenario istruttore che entra “intabarrato”; lui, uomo modesto ma di stato ecclesiastico, vedendo il marchese Don Giulio geme di paura, si lascia insultare, balbetta, continua a nascondere una cosa non ben identificata fra le vesti nere. Costretto a mostrarla, si oppone con scuse penosamente goffe: “Ma s’è una ragazzata,/una bagattelluccia. S’assicuri/non merita la pena/ch’ella la veda/.../Le dico/non è niente; figuri/una cosa innocente”. Ma Don Giulio non cede e scopre il bimbo. Questo prete di sessant’anni che nasconde sotto il tabarro un fantolino, e, reso demente dall’imbarazzo, nega l’evidenza dicendo: “Ma s’è una ragazzata”, è il fantasma del rimosso: un’immagine che può raffigurare ciò che è impresentabile – il vecchio divenuto padre a seguito d’una relazione illecita – solo perché falsa, frutto di fraintendimenti ed equivoci (il bimbo è infatti figlio di Gilda ed Ernesto e, quindi, nipote del Marchese Antiquati).

Rispetto al tipo del “vecchio in amore”, il *Don Pasquale* occupa una posizione culturale piuttosto complessa, che risulta, a seconda della prospettiva storica adottata, di malinconico recupero oppure di licenziosa avanguardia. Da un lato, l’opera donizettiana, seguendo il determinante esempio del *Ser Marc’Antonio*, sospende infatti il processo di rimozione avviato circa un secolo prima dall’emendamento goldoniano della maschera di Pantalone; mentre dall’altro, precede di circa un trentennio la nuova e inarrestabile invasione della scena da parte di orde di vecchi lubrici e sessuati.

Consideriamo ora per sommi capi la fortuna del “vecchio in amore” prima e dopo la moralizzazione borghese del teatro. Nelle tradizioni dei comici italiani, le parti dei vecchi – scrive Andrea Perrucci nel famoso trattato *Dell’arte rappresentativa premeditata e all’improvviso* (1699) – “sogliono essere per lo più ridicole, per essere innamorati (e la vecchiaia, quando cade in questo errore, è derisibile), come anche per essere avari, tenaci, sospetti e viziosi”. Anche Goldoni, in una delle sue primissime commedie, *Il Mercante fallito*, andata in scena al Teatro S. Samuele nel 1741 e poi riscritta ed edita nel 1757, rappresenta un Pantalone conforme al vecchio tipo comico: attaccato alle donne, disposto a comprarne l’amore e insaziabile. Dopo un lungo periodo di dimenticanza, la commedia venne ripresa nell’aprile del 1911 dall’attore Ferruccio Benini che la recitò a Roma al Teatro Quirino. Il critico Domenico Oliva, pur celebrando il “franco, spregiudicato e non di

rado crudo realismo” del testo goldoniano, confessò che gli spettatori mostrarono “più meraviglia, che piacere” (“Giornale d’Italia”, 9 aprile 1911). È probabile che la “meraviglia” del pubblico romano scaturisse dalle analogie che collegavano gli immediati ascendenti della “nobile” commedia di carattere alla scollacciata drammaturgia della *pochade* contemporanea, e che la mancanza di “piacere” segnalasse l’opacità del modello settecentesco rispetto alla verve dei contemporanei “vecchi in amore”.

La seconda ondata di questo tipo drammatico venne infatti sollevata, a partire dall’ultimo quarto dell’Ottocento, dal nuovo corso del vaudeville: senza più strofette da cantare, con intrecci assai più complicati e assolutamente disinibito. In Italia, questo fecondissimo filone venne denominato col termine francese di *pochade* che significa “abbozzo”, “schizzo”. Nel 1901, il commediografo Giuseppe Costetti interrompe lo svolgimento cronologico del suo studio su *Il teatro italiano nel 1800* per gettare uno sguardo competente e preoccupato alle *pochades* “che oggi ingombrano le nostre scene”. “Esse – scrive – son tutte a uno stampo; un marito libertino, una moglie gelosa, una suocera spaventevole, una *cocotte* desiderata dal marito, un vecchio libertino che desidera la *cocotte* esso pure; un giovinotto che desidera la *cocotte* e la moglie, questa che è scambiata con la *cocotte* e viceversa, il vecchio che prende la suocera per la *cocotte*; e il tutto, servito caldo in una trattoria notturna, o in un veglione a base di appuntamenti”. (*Il teatro italiano nel 1800*, ristampa anastatica dell’edizione del 1901, Bologna, Forni, 1978, p. 104) Il “vecchio in amore” ritornava così a inseguire, dopo la rimozione borghese, il prediletto tipo della cortigiana, che gli si presentava ora sotto le vesti delle moderne *cocotte*: belle e rapaci come le settecentesche “pelarine”, ma irraggiungibile e quasi illusorie, poiché la stessa sensibilità borghese che amava veder rappresentate le infrazioni alle proprie norme, non si spingeva fino a ipotizzare la loro affermazione e il capovolgimento dell’ordine costituito. Così il vecchio, scambiandola per la *cocotte*, finiva spesso per abbracciare la “suocera”.

Nel caso del “vecchio in amore” il ridicolo ha carattere derisorio. Già Andrea Perrucci se ne accorse con estrema chiarezza: “la vecchietta, quando cade in questo errore, è derisibile”. Mentre il primo Zanni – osserva sempre Perrucci – fa ridere perché “astuto, pronto, faceto, arguto” e il secondo suscita ilarità con le sue sciocchezze e i suoi frain-

tendimenti, il tipo del “vecchio in amore” è al contempo la fonte e il bersaglio d'un ridicolo aristofanESCO, che esplica in seno alla rappresentazione comica il senso d'una punizione sociale. Attraverso di lui, gli schemi della forma commedia rigenerano e traspongono l'antico rituale derisorio e punitivo dello *charivari*, col quale, a partire dal XIV secolo fino a Ottocento inoltrato, si era usi, in molte zone d'Europa e poi anche nel nuovo mondo, esporre al ludibrio del gruppo sociale le nozze di vecchi o vecchie con coniugi di giovane età. Ai mal assortiti sposi, nella cui unione si avvertiva un'aperta violazione dei diritti di natura, gruppi di individui armati di strumenti grotteschi facevano serenate fragorose, alle cui sonorità rumorali allude l'etimo del nome che, a seconda delle interpretazioni, deriverebbe dal tedesco *katzenmusik* (musica di gatti); dal basso latino *caria*, noce, perché si aveva l'abitudine, il giorno delle nozze, di gettare a terra dei gusci di noce facendo un grande frastuono; dal greco *chalybaria*, pentola, essendo gli utensili di cucina parte importante dell'orchestrazione tradizionale dello *charivari*; oppure dal provenzale *caragi*, rumore, chiasso, dall'antico francese *vari* o *vali*, probabilmente significante rumore e chiasso ecc.

Il derisorio corteggio dello *charivari* accompagna il tipo sociale del “vecchio in amore” anche nelle sue trasposizioni teatrali. C'è, ad esempio, *Le Charivari* (1697), commedia in un atto di Dancourt, che tratta le vicende d'una vecchia (il tipo, in questo caso, si presenta al femminile) che, ritiratasi in campagna, intende sposare il suo giardiniere. E, inoltre l'Atto I del *Ser Marcantonio*, si chiude con uno *charivari* in piena regola; concluso il finto contratto nuziale irrompe infatti in scena un coro di suonatori e cantanti che intona un coro di derisione: “Viva, viva gli sposi amorosi/.../Uno sposo canuto, e gottoso/Faccia amor, che diventi Pappà”.

Ma vi era anche un altro tipo di infrazione che veniva ritualmente ripreso con concerti grotteschi e che, nel contesto di questo studio dedicato al *Don Pasquale*, illumina le straordinarie capacità intuitive del flusso di coscienza donizettiano che, in assenza di impalcature teoriche e drammaturgiche, di studi ricognitivi e pretese intellettuali, percepiva fra le pieghe dell'argomento il palpito di traumi sociali potenzialmente devastanti e richiedenti, quindi, il gesto compensativo dell'espressione musicale. Mi riferisco all'uso di fare oggetto di fragorosi *charivari* le mogli che avessero osato alzare le mani sul ma-

rito. Nel medioevo, le donne che avessero battuto il consorte dovevano montare in senso contrario su un asino e percorrere la città o il villaggio tenendo la bestia per la coda, mentre il popolo partecipava con canti e musiche grottesche al rituale della punizione. La riprovazione sociale per il disconoscimento dell'autorità maritale da parte di una moglie violenta si mantenne comunque vivo. Il *Courrier de l'Ain* riporta che il 22 gennaio 1867 si era formato nella frazione di Turgon, comune di Druillat, un tribunale grottesco con presidente, giudici, avvocati, procuratore e gendarmi – tutti accuratamente abbigliati e tutti rigorosamente fittizi. Scopo della mascherata era inscenare pubblicamente il giudizio burlesco a una nota coppia di marito e moglie del paese, rispettivamente rei, lui, di essersi lasciato dare un colpo di scopa, lei, di averlo somministrato. Finti accusati e finti magistrati vennero però prelevati da alcuni gendarmi veri. Verso la seconda metà dell'Ottocento di queste tradizioni non restavano ormai che gli echi indeboliti e tenuti sotto controllo dalla forza pubblica. L'azione punitiva e derisoria direttamente esercitata dal sociale incominciò allora a passare alla stampa periodica (nel 1832 Charles Philipon fonda il giornale satirico *Le Charivari*) e, in qualche misura, anche al teatro.

Donizetti trasse, come s'è visto, l'idea del celebre schiaffo di Norina a Don Pasquale dalla versione napoletana del *Ser Marc'Antonio*; ma ciò che nell'anonima aggiunta al libretto di Anelli è solo una minaccia, ispirata forse dal ricordo della *Serva padrona* di Pergolesi, diviene qui una sorta di antidoto drammatico alla colpa sociale del protagonista, il quale sguscia dallo stereotipo rituale del "vecchio in amore" acquisendo un inedito spessore umano. Mentre il desiderio d'una sposa giovane espone Don Pasquale al doppio ludibrio del mondo sociale del racconto drammatico e di quello reale; l'infrazione contraria di Norina, che lo schiaffeggia violando un tabù altrettanto significativo e sentito della sessualità dei vecchi, redime il personaggio affidando alla musica l'istanza d'una immediata compensazione estetica. Donizetti rinnova il mito del "vecchio in amore" innestando l'una all'altra due infrazioni prodigiosamente coincidenti con le cause primarie dell'antichissimo *charivari*, in questa combinazione, lo schiaffo solleva dal "vecchio" il manto avvilente del ridicolo e, nel mostrare il personaggio inerme e umanamente nudo, offre al compositore un oggetto espressivo di pregnante realismo. Mentre la drammaturgia di Verdi riflette

una visione del sociale che contrappone in varie guise l'individuo alla collettività; quella di Donizetti discende da una penetrazione intuitiva della dimensione antropologica. I suoi personaggi, infatti, non si contrappongono, non lottano, ma contemplanò la propria traumatica condizione di individui rescissi e intimamente minacciati dalla crisi dei legami coi propri gruppi sociali d'appartenenza. Facendo riferimento alla nozione antropologica di "dramma sociale", con cui Victor Turner indica le successioni di infrazioni, lotte, compensazioni e scioglimenti che turbano la collettività, possiamo parlare, a proposito di Donizetti, di profili umani liricamente bloccati in una zona liminare compresa fra l'infrazione e la rescissione dei rapporti sociali, ma non internamente animata dal motivo – per eccellenza drammatico – della contrapposizione. I tipi paradigmatici di tale concezione originaria e istintiva sono dunque le favorite regie, esse stesse imbarazzanti rimossi della corte e del sovrano (la *Favorita* e *Maria Padilla*); le sublimi malmaritate (*Anna Bolena* e *Lucia di Lammermoor*); e infine il tipo del "vecchio in amore", che, nel *Don Pasquale*, si riconosce meritevole di punizione se non, addirittura, di morte. Dopo essere stato colpito da quella che crede essere la sua promessa sposa, Don Pasquale dice a se stesso "quasi piangendo": "Ah! è finita Don Pasquale, /hai bel romper ti la testa! /Altro affare non ti resta /che d'andarti ad annegar." Non si tratta, evidentemente, di un autentico proposito di suicidio, ma della sentita ammissione che la condizione di "vecchio in amore" equivale a una sorta di morte civile. Al seguito di ciò la derisione dello *charivari* deve necessariamente dissolversi: una consapevole e dolente figura di colpevole si sostituisce infatti al "tipo" che incarnava gli elementi della colpa (lubricità, egoismo, senilità e avarizia) meritando la punizione del ridicolo.

Günter Berghaus

THE FUTURIST CONCEPTION OF GESAMTKUNSTWERK AND MARINETTI'S TOTAL THEATRE

Introduction

Theatre performances in whichever form are always multi-media spectacles in as much as they combine different channels of expression, such as movement, vocal production, décor, lighting, sound effects and so on. Their inter-relation is governed by codified rules, which vary according to the aesthetics that pertain to specific periods, genres or artistic schools. However, mainstream European theatre since the eighteenth century has tended to reduce this multiplicity of expressive channels in order to give maximum weight to what was conceived as the central element of dramatic theatre: the spoken word.

Some artists, again and again, reacted against this impoverishment of the theatrical experience and created spectacles, where the dramatic text did not attain a dominant position over the other media employed. But multi-media events, which are characterized by the concurrent use of several media ordered in parallel conjunction, are not the same as a *Gesamtkunstwerk*.¹

This term, and a highly elaborate theory to explain the concept, came into existence in the Romantic period.² It was a reaction against the Neo-classicists' attempts to establish media-specific aesthetics

¹ The general history of this concept remains to be written. There are a large number of studies on individual periods, countries or artists, some of which have been listed in my essay "A Theatre of Image, Sound and Motion: On Synaesthesia and the Idea of a Total Work of Art."

² Critical studies on the Romantic theory and practice of *Gesamtkunstwerk* are too numerous to be listed here. For a general orientation see Rummenhüller: "Romantik und Gesamtkunstwerk"; Nivelle: *Frühromantische Dichtungstheorie*; Polheim: "Die romantische Einheit der Künste"; Andraschke and Spaude: *Welttheater: Die Künste im neunzehnten Jahrhundert*.

and to create pure forms of expression that were derived from the material characteristics of the media employed. The neo-classical theorists drew up definite rules pertinent to each genre and were particularly hostile to the idea of mixing different media in one work of art.

This situation began to change in the late-eighteenth century. Louis Bertrand Castel in France,³ John Brown in England⁴ and Johann Gottfried Herder in Germany⁵ proposed the idea of a synaesthetic work of art and influenced the Romantics, for whom the fusion of the arts became a favourite dream. Richard Wagner, whose musical dramas were conceived as *Gesamtkunstwerke* and whose writings expounded the theory behind them, was largely responsible for bringing the term into popular currency.⁶ But as scores of critics have pointed out, Wagner's musical compositions never fulfilled the high-reaching aims he set himself in his theoretical reflections. Nor, in fact, did he develop any conceptual foundation for a true synthesis that fuses the arts into a unified whole. Wagner's *Gesamtkunstwerk* was a syncretism based on a rather vague notion of a continuum between the arts. He blurred the dividing line between music, poetry and scenic representation, and created a *mélange* of different media that never fulfilled the aim of totality.

This, however, did not eradicate the idea of a *Gesamtkunstwerk*. Artists of the modernist period subjected Wagner's conception to a fundamental critique and developed new, no less Utopian notions of a Total Work of Art. Wassily Kandinsky laid the foundations for a new *Gesamtkunstwerk* aesthetics that influenced a whole generation

³ See Castel: "Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique."

⁴ John Brown advocated a return to the natural union of song, dance and poetry, which existed in pre-civilized societies and with the subsequent "separations and corruptions" of the genres fell apart. See his *Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*. On the influence of this brochure see Roberts: *A Dawn of Imaginative Feeling: The Contribution of John Brown (1715-66) to Eighteenth Century Thought and Literature*; Schleiermacher: *John Browns Theorie der literarischen Evolution: Untersuchungen zur "Dissertation on poetry and music"*.

⁵ See Nufer: *Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz*.

⁶ See Stein: *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*; Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*; Kunze: "Richard Wagners Idee des, Gesamtkunstwerks"; Tanner: "The Total Work of Art"; Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*; Glass: *The Fertilizing Seed: Wagner's Concept of the Poetic Intent*; Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*.

of artists, writers, and intellectuals in the new century. His search for a new language to express the spiritual concerns of his epoch made him develop the concept of a synaesthetic, abstract Total Work of Art.

Many modernist artists seized upon Kandinsky's theories, which were widely circulating in Europe before the First World War. This was also the case in Italy, where they fell on fertile ground, amongst others, in the circle of Futurist artists.⁷ The group of painters Marinetti had assembled around himself propagated in numerous manifestos a new art based on the principles of universal dynamism, multiple viewpoints, simultaneity, interpenetration and synthesis. After an initial period of maturation, the Futurist painters and sculptors presented their first polymaterial works in which various media were combined.⁸ These creations aimed at dismantling the balanced and harmonious structures of Naturalist and salon art, and at reflecting the reality of a world in a state of permanent flux. Yet, behind their seeming disorder the outlines of a new world lay hidden. Or as they themselves explained: "There is with us not merely variety, but chaos and clashing of rhythms, totally opposed to one another, which we nevertheless assemble into a new harmony."⁹

The dream of creating unity out of a fragmented, disjointed experience of the world gave rise to a new concept of a Total Work of Art. In this essay I want to show how under changed historical circumstances certain Utopian concepts first formulated by the Romantics could continue to exercise influence upon Futurist artists, and find expression especially in the field of theatre.

Primo futurismo

The Futurists sought to remodel life as an artwork and to reintegrate art into the praxis of life. Futurist aesthetics aimed at a transforma-

⁷ Kandinsky published his ideas of an abstract Total Work of Art in the *Blaue Reiter Almanach* (1912). Enrico Prampolini appears to have received the *Almanach* and other information about Kandinsky before the latter's work began to be translated into Italian. See Fornari: "Prampolini e Kandinsky."

⁸ *Fusione di una testa e di una finestra* and *Testa+casa+luce* by Boccioni are only known from contemporary photographs. Similarly, the early experiments by Depero and Balla are largely lost.

⁹ Boccioni et al.: "The Exhibitors to the Public", in Apollonio: *Futurist Manifestos*, p. 49.

tion of humankind in all its physiological, psychological and social aspects. Art was no longer restricted to be a *reflection* of reality, but sought to *create* new realities on the basis of a unified theoretical concept. The totally refashioned universe according to Futurist principles was a Utopian construct based on abstract, absolute and universal principles. The Futurists wanted to be architects of a new world and to turn life into the ultimate Total Work of Art. For this purpose, they carried out a large number of experiments in the domains of ceramics, fashion, furniture, advertisements, photography, book art, architecture, interior design, etc.

The idea of an amalgamation of the arts, designed to offer an all-embracing experience of the dynamic forces of the universe, led them to the creation of night clubs where every aspect – the physical environment, the lighting, the furniture, the drinks, the music, the dance shows etc. – were meticulously planned.¹⁰ Similarly, they ran restaurants in which all five senses were fully engaged in the act of eating. Futurist cuisine was combined with imaginative table décor, poetry declamations and measured doses of musical entertainment, all designed to accentuate the flavours of the dishes. The abolition of knives and forks enhanced the tactile pleasures; appetizing or suggestive perfumes were sprayed onto the diners. The food resembled edible sculptures and reflected the shape, texture and colour of the décor and furniture of the dining hall.¹¹

In these surroundings, every element was integrated into an overall scheme. A careful balance of heterogeneous parts produced a vibrant and dynamic whole: from the dynamic interplay of colours, lines and forms, which the eye perceives, to the noise, sounds or music the ear takes in; from the taste of the cocktails and food to the olfactory sensations of the smells pervading the room: the spectators were immersed in multiple, synaesthetic sensations and exposed to a bombardment of sensual stimuli. At the same time, the separations between performer and scenery, between décor and furniture, between stage and audience were abolished. The pulsating, energetic and vitalistic environment exercised an activating influence on the audience

¹⁰ See the chapter “Futurist Cabarets, Artists’ Festivals and Banquets” in Berghaus: *Italian Futurist Theatre*.

¹¹ See Berghaus: “The Futurist Banquet: Nouvelle Cuisine or Performance Art?”

and stimulated in them a new sensibility and a new attitude towards life. The boundaries between aesthetic and everyday reality were broken down. Everything became part of a dynamic field of action and interaction, an unlimited expansion of creative energies. Or as Marinetti said: "This fusion [...] represents the total synthesis of life itself."¹²

Like Kandinsky, Marinetti believed in the concept of a sounding universe and a vitalistic force embedded in all creation.¹³ Especially the theatre, he believed, could create "a synthesis of life at its most typical and most significant."¹⁴ And when he applied the idea to cinema, he demanded that films should offer a "playful deformation of the universe, an a-logical, fleeting synthesis of daily life."¹⁵ Arnaldo Ginna was the person largely in charge of the first realization of this concept. He shared Marinetti's esoteric beliefs and drew in his works on the same mystic and occult sources. Together with his brother Bruno Corra he developed a Futurist concept of *Gesamtkunstwerk* and sought to express it in what he called "chromatic drama = translating a system of passion into colour and to concretize these in a system of images and actions."¹⁶

Ginna's artistic credo in this period had a strongly abstract orientation. His "musical paintings" were meant to be an "expression of occult forces"¹⁷ and were composed according to the laws of musical

¹² "Destruction of Syntax – Untrammelled Imagination – Words-in-Freedom", *Critical Writings*, p. 126.

¹³ See his manifesto, *Destruction of Syntax – Untrammelled Imagination – Words-in-Freedom*, where he speaks of literature capturing the multifaceted human experiences and thus "providing the highest number of vibrations and a deeper synthesis of life." *Critical Writings*, p. 127.

¹⁴ "Manifesto of Futurist Playwrights: The Pleasures of Being Booed", *Critical Writings*, p. 183.

¹⁵ "The Futurist Cinema", *Critical Writings*, p. 260

¹⁶ "For example: on the stage unfolds an action (*pure* action, without words, a mime). Instead of the normal orchestra in a musical drama, there are instruments (as reflectors) able to produce (each according to its own modality) all simple colours. During the unfolding of the action on stage, this chromatic orchestra inundates the theatre with diverse lights according to certain motifs: these chromatic motifs must express the situation and characters of the mimic drama. The colours, of course, have been determined and scored (with a notation system similar to the musical one) by the artist (painter)." "Arte dell'avvenire: Paradosso" in Verdone, ed.: *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*, p. 143.

¹⁷ See Ginna and Corra: *Manifesti futuristi e scritti teorici*, p. 259, and Verdone: "Astrazione, futurismo e occultismo: Ginna, Corra e Rosà", *idem*: "Musica e pittura astratta in Arnaldo Ginna."

harmonies.¹⁸ But he soon discovered that there was a fundamental difference between painting and music, namely that the first exists in a spatial, the second in a temporal dimension. A truly chromatic music or harmonic painting had to combine the spatial and the temporal. That way, abstract cinema was born.¹⁹

Giina and Corra were not the only artists of the Futurist movement to experiment with ways of fusing “multilinear” streams of “analogous” sensations²⁰ into a unified whole. Similar suggestions can be found in manifestos such as Carrà’s *The Painting of Sound, Noise and Odours* (1913), or Prampolini’s *Chromóphony: The Colour of Sounds* (1913). Severini’s *Plastic Analogies of Dynamism* (1913) suggested to “enclose the universe in the work of art” by unifying the different synaesthetic sensations under the umbrella of “architectural ensembles.”²¹ In terms of Futurist theorizing, 1914 became the year of architecture: Prampolini’s *The Futurist Structure of Atmosphere: Basis for a new Architecture* and Sant’Elia’s *Manifesto of Futurist Architecture* broke new ground towards a theory of a Futurist Total Work of Art that was integrated into human life praxis. Boccioni’s *Futurist Painting and Sculpture* of 1914 proclaimed the end of the traditional distinction between painting, music and poetry and envisaged a new, unifying Futurist art which exists only as pure creation.²²

This move from a synaesthetic to a synthetic theory of Futurist art in 1913-14 took on a new dimension with the publication of Balla and Depero’s manifesto, *The Futurist Re-fashioning of the Universe* (1915).²³ The four-page document presented a unified theoretical concept for a fusion of art and life in a universe entirely redesigned according to

¹⁸ See the exhibition catalogues *Arnaldo Ginna tra astrazione e futurismo* and *Armonie e disarmonie degli stati d’animo: Ginna futurista*.

¹⁹ See Mancebo Roca: “Del piano cromático a la pintura cinematográfica directa: Las experiencias abstractas de los Ginanni-Corradini.” A more detailed study of Giina and Corra’s experiments with abstract film can be found in Terzano: *Sulla nascita del cinema sperimentale*.

²⁰ See the manifesto *Destruction of Syntax – Untrammelled Imagination – Words-in-Freedom* (1913) in Apollonio: *Futurist Manifestos*, pp. 105-106.

²¹ See Maria Drudi Gambillo & Teresa Fiori (eds.) *Archivi del futurismo*, vol. 1, Rome 1958, p. 80 (Apollonio: *Futurist Manifestos*, p. 125).

²² See Boccioni, *Pittura scultura futurista*, p. 325.

²³ See Balla and Depero: “Ricostruzione futurista dell’universo”, in Drudi Gambillo and Fiori, eds.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1, pp. 48-51. An English translation can be found in Apollonio: *Futurist Manifestos*, pp. 197-200.

Futurist principles. Balla had first demonstrated his evolving theory in his *Compleksi plastici* of 1913-15. These three-dimensional kinetic objects, which can hardly be classified any longer as 'sculpture', were meant to generate "a new reality with the abstract elements of the universe".²⁴ Balla himself used the term 'dramatic' for them and described them as "action developed in space".²⁵ We are dealing here, no doubt, with a proto-theatrical phenomenon, and it is no wonder that many of the elements and ideas were employed again in *Feu d'artifice* (1917), an actorless, abstract ballet designed to interpret Stravinsky's music of the same title.²⁶

Balla was not the only Futurist who discovered that the fusion of art and life could be anticipated in the theatre. The idea of a synthesis of the arts was explored in a large number of experiments on stage and propagated in a steady flow of manifestos. Balla's most important disciple was Enrico Prampolini, whose initial interest in the correspondences between the sense impressions of sound, colour, form and motion was derived from Wagner and the Symbolists. His inquiry into the nature of synaesthesia found further nourishment from Kandinsky, Carrà and Boccioni. He developed a complex theory of synaesthetic correspondences between the senses and how these can be explored in "dynamic constructions of a polyphonic architectural whole".²⁷ These experiments with what he called "absolute constructions of noise in motion"²⁸ led him, like Balla, straight into the domain of theatre.

Prampolini's scenic constructions re-ordered the different artistic media according to the rules of a Futurist aesthetics. His total artwork of the stage was not *describing* the synaesthetic experience of our dynamic existence, but rather *re-creating* the emotive qualities of the

²⁴ Balla and Depero: "Ricostruzione futurista del universo", in Drudi Gambillo and Fiori, eds.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1, p. 49, translated in Apollonio: *Futurist Manifestos*, p. 198.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ For a more detailed examination of the ballet and its performances see Berghaus: *Italian Futurist Theatre*, 253-259, and Gigli: *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla*.

²⁷ *La cromofonia: Il colore dei suoni* first appeared in the *Gazzetta ferrarese* of 26 August 1913 and has been reprinted in Bucarelli: *Enrico Prampolini*, pp. 31-34. For an English translation see Apollonio: *Futurist Manifestos*, pp. 115-118.

²⁸ See "Pittura pura: Riposta a Kandinsky", *L'artista moderno* of January 1915, and "Un'arte nuova? Costruzione assoluta di motorumore" in the same journal in March 1915. Both essays have been reprinted in Bucarelli: *Enrico Prampolini*, pp. 36-39.

modern world. A luminous-dynamic stage machinery was to create simultaneous sense impressions in abstract form and integrate them within an overarching artistic concept.

Secondo futurismo

After the outbreak of the First World War, Futurism went into a period of decline. Many of the old guard left the movement; others were killed at the front. After the failed attempt, in 1918-19, to re-launch Futurism as a political movement, Marinetti embarked on a new course of action, also in his private life. His love affair with Benedetta Cappa introduced him to a new concept of *sensualità*, both in a physiological and psychological sense. Benedetta's spiritual leanings brought out and reinforced a long-hidden character trait in Marinetti's personality, and her educational experience as a primary-school teacher opened up in him new perspectives on art. This became most apparent in the Tactilism manifesto of 1920. Here, Marinetti redefined the rôle played by the five senses in artistic matters and developed his vision of a synaesthetic work of art that could offer a unified and 'total' experience of the world.²⁹

At the Futurist Congress of 1924, Benedetta summarized the position she and Marinetti had arrived at. In her talk, subsequently published as *Sensibilità futuriste*,³⁰ she addressed the question of how the new and infinite worlds (*i nuovi mondi infiniti*) could be artistically represented. Each Futurist – she states – has developed his or her own approach towards capturing a synthesis of the universe, “with all its contradictions, continuities and chasms”. What unites them is a certain primitivist sensibility³¹ and a desire to overcome the limitations of painting on a flat surface. This aspiration results in what Benedetta calls “three-dimensional, polymaterial, sound-producing compounds, in which the rapports between colour and material, be-

²⁹ See Berghaus: “Marinetti's Volte-Face of 1920: Occultism, Tactilism and 'Gli indomabili.'”

³⁰ First published in *L'Ambrosiano*, 10 December 1924, and then reprinted in *Vetrina futurista di letteratura – teatro – arte* (1927), pp. 52-55.

³¹ Her phrase “I futuristi sono i primitivi di una nuova sensibilità” takes up Boccioni's motto “Noi siamo invece i Primitivi di una sensibilità completamente trasformata” in the *Manifesto della pittura futurista* of 1910.

tween form and weight, between heat and emotions respond to each other in a visual and tactile manner.”³²

Benedetta and Marinetti were fully aware that they were moving in a terrain that had already been explored by other artists before them. Nonetheless, their research into “the interlacing senses that constitute the characteristic, driving force of the human machine”³³ was not without originality and brought to the point a number of Futurist innovations, such as:

- using the basic elements of Nature in order to represent the unlimited prospects of the world;
- overcoming the limits of the picture frame;
- placing the viewer in the centre of the picture;
- addressing all five senses in an immediate, non-intellectual manner.

From Tactile to Total Theatre

In the first half of the 1920s, Marinetti developed – supported and no doubt inspired by his wife Benedetta – the project of a Tactile Theatre. The idea arose from the presentations of their tactile panels in conventional playhouses,³⁴ where they were used for “journeys of the hands” along certain tracks, indicated by coloured signs, producing emotional experiences through tactile sensations. From this, Marinetti developed the idea of theatres entirely dedicated to tactilism, where “the seated spectators will place their hands on running conveyor belts, which produce tactile sensations at different rhythmic intervals. The panels can also be mounted on turning disks and accompanied by music and light.”³⁵

The ideas were developed a stage further in Marinetti’s project of a Total Theatre. The inspiration for this may have come from the Bauhaus, where Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi, Nicolay Diulgher-

³² The passage is difficult to translate. In the original it reads: “complessi plastici polimaterici rumoristi in cui visivamente tattilmente si odono il rapporto fra colore e materia, fra forma e peso, fra calore ed emotività.”

³³ Marinetti: “Tactilism: Toward the Discovery of New Senses”, *Critical Writings*, p. 379

³⁴ See Berghaus: *Italian Futurist Theatre*, pp. 364-366.

³⁵ Marinetti: “Il tattilismo: Manifesto futurista”, flysheet published by the Movimento Futurista. It has been reprinted in *Teoria e invenzione futurista*, pp. 135-142.

off, Erberto Carboni and Ruggero Vāsari had found inspiration for an overhaul of Futurist aesthetics in order to make it more suitable for an era characterized by a 'return to order'. Marinetti will have been informed by his colleagues of the institution's aim "to bring together all creative effort into one whole, to reunify all the disciplines of practical art"³⁶ and to create "a new unity from gathering the many arts, directions and appearances into an undividable whole".³⁷ The key medium to demonstrate these lofty ideas was the theatre, or rather, a *total* theatre explored in many experimental performances in Weimar and Dessau and propagated in the book, *Die Bühne am Bauhaus* (1925). This inspired László Moholy-Nagy to write the essay "Total Theatre Is the Theatre of the Future" (1927)³⁸, Andreas Weininger to design his Spherical Theatre (1927)³⁹ and Walter Gropius to the best-known of all Utopian theatre designs, the *Piscatortheaterneubau* of 1927.⁴⁰ Marinetti will have known about this grand design from Prampolini, who undertook his own research in this field and was in regular contact with the Bauhaus. When Pannaggi formally joined the institution in 1932,⁴¹ he provided a detailed and well-illustrated report on Gropius's Total Theatre project in the Italian theatre journal *Scenario*.⁴²

³⁶ *Programm des staatlichen Bauhauses Weimar*, reprinted in Wingler: *The Bauhaus*, p. 32.

³⁷ Gropius: "Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses", p. 9.

³⁸ Moholy-Nagy: "A jövő színháza a teljes színház", translated in Passuth: *Moholy-Nagy*, pp. 299-301. This visionary text and a range of other Total-Theatre conceptions at the Bauhaus have been discussed in Berghaus: *Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde*, pp. 212-230.

³⁹ Published in *bauhaus* 3 (1927), p. 2. See also Andor Weininger: *Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst*, pp. 47-50, 55-57, 111-115 and Kersting and Vogelsang: *Raumkonzepte*, pp. 189-190 with some preparatory drawings.

⁴⁰ For a detailed analysis of this project see Woll: *Das Totaltheater*. Gropius first published his concept in "Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaues in Berlin", *Berliner Tageblatt*, 2 November 1927, p. 5 and *Die Scene* 18:1 (1928), pp. 4-6. See also Piscator: *Das Politische Theater*, pp. 124-127. A later explanation given at the Volta Congress in Rome (*Convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934: Il teatro drammatico*, Rome: Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, 1935) was reprinted in *The Theater of the Bauhaus*, pp. 11-14.

⁴¹ Wingler lists him in the roster of Bauhaus students in *The Bauhaus*, p. 619. Pannaggi remembered the time in an interview for Oslo's *Dagbladet* (19 December 1970): "Io vi ero entrato dopo il trasferimento a Berlino, e vi rimasi un solo semestre, e cioè fino a quando Hitler lo fece chiedere." Quoted in *Pannaggi e Parte meccanica*, p. 451. See also his brochure *Bauhaus*.

⁴² Pannaggi: "Teatro totale."

Marinetti's vision of a *teatro totale* was outlined in an essay that was first published in the journal *Futurismo*.⁴³ But much more interesting is the longer and more detailed manuscript version as it contains a number of drawings. They help us to visualize how Marinetti intended to release the spectators from their immobility and to immerse them in a multi-sensorial spectacle.⁴⁴

The circular construction had several stages around which the audience rotated on armchairs furnished with tactile panels, olfactory boxes and tables for food and drinks. The multiple stage allowed the simultaneous unfolding of several actions and the projection of further scenes by means of films, slides and electronic images. A large cupola showed the mechanical movements of sun, moon, stars, aeroplanes etc. Television screens and radio loudspeakers enabled the spectators to follow the actions in close-up; telephones allowed communication with each other, and elevators transported them to the bar whenever they needed a break from the overkill of sense impressions. To illustrate the concept, Marinetti added a few scenarios.

For example: one stage represents a casino, where a capitalist ruins an old aristocrat in a roulette game, whilst on another stage his wife is having an affair with the aristocrat's son. A third stage shows the young aristocrat's girlfriend committing suicide, and a fourth presents a general meeting of the factory workers voting for the expropriation of their employer. Simultaneous war events taking place in Russia and Japan are projected onto the screens, while on the streets anarchists are inveigling the populace to rebellion. A complex lighting design enhances the scenes and simultaneously floods the spectators in synchronized colours. Musical accompaniment is provided by a hidden orchestra.

The unity which dominates the multiple actions was to be occasionally interrupted by intentional breakdowns of the communication system, thus provoking improvised reactions from the audience and achieving unforeseen humorous or tragic effects in the show. The

⁴³ 15 January 1933; reprinted in the *Almanacco letterario per l'anno 1933*. See Berghaus: *Italian Futurist Theatre*, pp. 539-541, and the translation of the original manuscript in Marinetti: *Critical Writings*, pp. 440-407.

⁴⁴ The manifesto has been translated in Taylor: *Futurism: Politics, Painting and Performance*, pp. 70-74. The text of the manuscript has been published in *Teatro contemporaneo* 5:9 (February-May 1985), pp. 373-384. The drawings have been reproduced in Salariis: *F. T. Marinetti*, p. 241.

ultimate objective of this Total Theatre was to conjure up a “synthesis of the world”, to increase people’s “multiple sensibilities” and “to revolutionize our times” by activating the audience’s ability for dynamic, spontaneous behaviour.

Summary

In the Modernist period, the quest for a total experience of the world gave rise to numerous and highly divergent projects referred to as *Gesamtkunstwerk*, Synthesis, Synaesthetic Work of Art, etc. Theodor Adorno interpreted this as a search for unity and cohesion, which had vanished in the era of modernity and which cannot be reinvented, although one may still hanker after it.⁴⁵ What Harald Szeemann called “*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*”,⁴⁶ i.e. the “tendency towards” or the desire for a Total Work of Art, can therefore be considered a typical trait of the ‘crisis of modernity’.

One of the fundamental differences between Romantic and modernist art was that the former was integrative, the latter fragmentary. Romantic works of art possessed a symbolic relation to reality and prepared the way for the autonomous, abstract works of the modernist period, which were independent of any empirical relation to Nature and no longer served to reflect on an outside reality or to transform it into art. Art had become a configuration of elements that did not *stand for* reality but *were* reality. Artists produced abstract works, which overcame all mimetic relation to reality, and constructed art out of its own components.

The release of art from its subordinate relationship to Nature liberated it from traditional genre definitions. This explains the modernists’ interests in fusing different artistic media in one work of art. However, the relation between the parts and the whole could no longer be a harmonious one; rather, it became fragmented, contradictory, disjointed. This essential quality reflected an equally disjointed condition of the world, but to achieve this aim, and to reflect the *totality* of experience, the work of art still required to be arranged, composed and ordered.

⁴⁵ Adorno, in his *Versuch über Wagner* (1952), interpreted the Utopian quest for a *Gesamtkunstwerk* as a futile attempt to overcome the division of labour and alienation in capitalist society. The essay has been reprinted in his *Gesammelte Schriften*, vol. 13.

⁴⁶ Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*.

This is why the Futurist artists again and again produced theatre performances that aspired to be Total Works of Art, assembled from the “chaos and clashing of rhythms” of modern times, yet still aspiring to contain “a new harmony.”⁴⁷

Bibliography

- ADORNO, Theodor W.:
Versuch über Wagner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952.
Gesammelte Schriften. Vol. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- ANDRASCHKE, Peter, and Edelgard SPAUDE:
Welttheater: Die Künste im neunzehnten Jahrhundert. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1992.
- APOLLONIO, Umbro, ed.:
Futurist Manifestos. London: Thames and Hudson, 1973.
- BABLET, Denis:
L'Œuvre d'art totale. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1995.
- BALLA, Giacomo, and Fortunato DEPERO:
 “Futurist Reconstruction of the Universe.” Apollonio: *Futurist Manifestos*. 197-200.
- “Ricostruzione futurista del universo.” Drudi Gambillo, and Fiori, eds.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1. 48-51.
- BENEDETTA [Benedetta Cappa]:
 “Sensibilità futuriste.” *L'Ambrosiano*, 10 December 1924. Reprinted in *Vetrina futurista di letteratura – teatro – arte*. Vol. 2. Torino: Sindacati Artistici, 1927. 52-55.
- BERGHAUS, Günter:
 “A Theatre of Image, Sound and Motion: On Synaesthesia and the Idea of a Total Work of Art.” *Maske und Kothurn* 32 (1986): 7-28.
- “Marinetti's Volte-Face of 1920: Occultism, Tactilism and ‘Gli indomabili.’” Gino Tellini, and Paolo Valesio, eds.: *Beyond Futurism: Filippo Tommaso Marinetti, Writer. For the Centennial Anniversary of the Italian Avant-Garde*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2011. 47-76.

⁴⁷ Boccioni et al.: “The Exhibitors to the Public”, in Apollonio: *Futurist Manifestos*, p. 49.

"The Futurist Banquet: Nouvelle Cuisine or Performance Art?" *New Theatre Quarterly* 28:1 (February 2001): 3-17.

Italian Futurist Theatre, 1909-1944. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Theatre, Performance, and the Historical Avant-garde. New York:

Palgrave Macmillan, 2005.

BERMBACH, Udo:

Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

BOCCIONI, Umberto:

Pittura scultura futuriste (Dinamismo plastico). Milano: Edizioni futuriste di "Poesia", 1914.

BOCCIONI, Umberto, Carlo CARRÀ, Luigi RUSSOLO, Gino SEVERINI, and Giacomo BALLA:

"The Exhibitors to the Public." Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. 45-50.

"Manifesto of Futurist Painters." Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. 24-27.

BORCHMEYER, Dieter:

Das Theater Richard Wagners: Idee, Dichtung, Wirkung. Stuttgart: Reclam, 1982.

"Gesamtkunstwerk." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearbeitete Ausgabe. Sachteil. Vol. 3. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995. 1282-1289.

BROWN, John:

A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music. London: Davis and Reymers, 1763.

CASTEL, Louis Bertrand:

"Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique. Lettre écrite de Paris le 20. Fevrier 1725 par le R. P. Castel, Jesuite, à M. Decourt, à Amiens." *Mercure de France*, November 1725. 2552-2577. Reprinted as "Clavecin pour les yeux." L. B. Castel: *Esprit, Saillies et Singularités*. Amsterdam & Paris: Vincent, 1763. 278-348.

CORRADINI, Arnaldo, and Bruno CORRADINI:

Arte dell'avvenire: Paradosso. Bologna: Beltrami, 1911. Reprinted in M. Verdone, ed.: *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra*. Ravenna: Longo, 1984. 127-153.

DAHLHAUS, Carl:

Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg: Bosse, 1971.

DRUDI GAMBILLO, Maria, and Teresa FIORI, eds.:

Archivi del futurismo. Vols. 1-2. Roma: De Luca, 1958-62.

FONDAZIONE ALESSANDRO VOLTA, eds.:

Convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934: Il teatro drammatico. Roma:

Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, 1935.

FORNARI, Paola:

"Prampolini e Kandinsky: Alle origini dell'astrattismo." *Il veltro* 25 (1981): 589-591.

GALARD, Jean, and Julián Zugazagoitia, eds.:

L'Œuvre d'art totale. Paris: Gallimard; Paris: Musée du Louvre, 2003.

GIGLI, Elena:

Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla: Feu d'artifice al Teatro

Costanzi, Roma 1917. Roma: De Luca, 2005.

[GINNA, Arnaldo]:

Armonie e disarmonie degli stati d'animo: Ginna futurista. A cura

di Lucia Collarile, Mariastella Margozzi, e Micol Forti. Roma:

Museo Boncompagni Ludovisi, 12 marzo – 10 maggio 2009.

Firenze: Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 23 giugno – 20 settembre 2009. Roma: Gangemi, 2009.

Arnaldo Ginna tra astrazione e futurismo. A cura di Mario Verdone.

Ravenna: Pinacoteca Comunale Loggetta Lombardesca, 30

marzo – 28 aprile 1985. Ravenna: Agenzia Editoriale Essegi, 1985.

GLASS, Frank M.:

The Fertilizing Seed: Wagner's Concept of the Poetic Intent. Ann

Arbor/MI: UMI, 1983.

GROPIUS, Walter:

"Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses." *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, Weimar-München: Bauhausverlag, 1923. 7-18.

Programm des staatlichen Bauhauses Weimar. Weimar: Staatliches Bauhaus, 1919. Reprinted in Hans M. Wingler, ed.: *The Bauhaus*. Cambridge/MA: MIT Press, 1978. 32.

"Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des

Piscatortheaterneubaues in Berlin." *Berliner Tageblatt*, 2

November 1927. 5. Reprinted in *Die Scene* 18:1 (1928): 4-6.

KANDINSKY, Wassily:

“On Stage Composition.” *Complete Writings on Art*. Ed. by Kenneth Clement Lindsay, and Peter Vergo. New York: Da Capo Press, 1994. 257-265.

“Über Bühnenkomposition.” Klaus Lankheit, ed.: *Der Blaue Reiter: Dokumentarische Neuauflage*. Munich: Piper, 1965. 189-208

KUNZE, Stefan:

“Richard Wagners Idee des ‘Gesamtkunstwerks.’” Helmut Koopmann, and Josef Adolf Schmoll Schmoll gen. Eisenwerth, eds.: *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*. Vol. 2. Frankfurt am Main: Klostermann, 1972. 196-229.

LISTA, Marcella:

L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes, 1908-1914. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art, 2006

MANCEBO ROCA, Juan Agustín:

“Del piano cromático a la pintura cinematográfica directa: Las experiencias abstractas de los Ginanni-Corradini.” *Norba-Arte* 28 (2009): 163-171.

MARINETTI, Filippo Tommaso:

Critical Writings. Ed. by Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

Teoria e invenzione futurista. A cura di Luciano de Maria. Milano: Mondadori, 1968. 2nd edn Milano: Mondadori, 1983.

“Destruction of Syntax – Untrammelled Imagination – Words-in-Freedom.” *Critical Writings*. 120-131.

“Il tattilismo: Manifesto futurista.” *Teoria e invenzione futurista*. 135-142.

“Il teatro totale futurista.” A cura di Mario Verdone e Luce Marinetti. *Teatro contemporaneo: Rivista di studi sul teatro contemporaneo* 5:9 (February-May 1985): 373-384.

“Il teatro totale futurista.” *Almanacco letterario per l'anno 1933*. Milano: Bompiani, 1933. 306-309.

“Il teatro totale futurista.” *Futurismo* 2:19 (15 January 1933): 1.

“Manifesto of Futurist Playwrights.” *Critical Writings*. 181-184.

“The Futurist Cinema.” *Critical Writings*. 260-265.

“Total Theater: Its Architecture and Technology.” *Critical Writings*. 400-407.

“Tactilism: Toward the Discovery of New Senses.” *Critical Writings*. 377-382

MOHOLY-NAGY, László:

“A jövő színháza a teljes színház.” *Dokumentum* (March 1927): 6-7.

Translated as “Total Theatre Is the Theatre of the Future.”

Krisztina Passuth: *Moholy-Nagy*. London: Thames and Hudson, 1985. 299-301.

NEUMANN, Alfred Robert:

The Evolution of the Concept “Gesamtkunstwerk” in German Romanticism. Ph.D. Thesis. Ann Arbor/MI: University of Michigan, 1951.

NIVELLE, Armand:

Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin: De Gruyter, 1970.

NUFER, Wolfgang:

Herders Ideen zur Verbindung von Poesie, Musik und Tanz. Berlin: Ebering, 1929.

PANNAGGI, Ivo:

Bauhaus. Recanati: Micheloni, 1979.

“Potifars hustni i Casa Pannaggi.” *Dagbladet* (Oslo) 296 (19 December 1970).

“Teatro totale.” *Scenario* 1:6 (July 1932): 46-50.

[PANNAGGI, Ivo]:

Pannaggi e l'arte meccanica futurista. A cura di Enrico Crispolti. Exhibition catalogue. Macerata: Palazzo Ricci, 22 luglio – 15 ottobre 1995. Milano: Mazzotta, 1995.

PISCATOR, Erwin:

Das Politische Theater. Berlin: Schultz, 1929.

POLHEIM, Karl Konrad:

“Die romantische Einheit der Künste.” Wolfdietrich Rasch, ed.: *Bildende Kunst und Literatur: Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1970. 157-178.

PRAMPOLINI, Enrico

“Pittura pura: Riposta a Kandinsky.” *L'artista moderno*, January 1915. Reprinted in Bucarelli, ed.: *Enrico Prampolini*. 36-37.

“Un'arte nuova? Costruzione assoluta di motorumore.” *L'artista moderno*, March 1915. Reprinted in Bucarelli, ed.: *Enrico Prampolini*. 37-39.

“La cromofonia: Il colore dei suoni.” *Gazzetta ferrarese*, 26 August 1913. Reprinted in Bucarelli, ed.: *Enrico Prampolini*. 31-34.

[PRAMPOLINI, Enrico],

Enrico Prampolini. A cura di Palma Bucarelli. Exhibition catalogue. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1961. Roma: De Luca, 1961.

KERSTING, Hannelore, and Bernd VOGELSANG, eds.:

Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst, 1910–1930. Exhibition catalogue. Frankfurt am Main: Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, 1986.

ROBERTS, David:

The Total Work of Art in European Modernism. Ithaca/NY: Cornell University Press, 2011.

“Staging the Absolute: The Total Work of Art from Wagner to Mallarmé.” *Thesis Eleven* 86:1 (2006): 90–106.

ROBERTS, William:

A Dawn of Imaginative Feeling: The Contribution of John Brown (1715–66) to Eighteenth Century Thought and Literature. Carlisle: Northern Academic Press, 1996.

RUMMENHÖLLER, Peter:

“Romantik und Gesamtkunstwerk.” Walter Salmen, ed.: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Bosse, 1965. 161–170.

SALARIS, Claudia:

F. T. Marinetti. Scandicci: La Nuova Italia, 1992.

SCHLEIERMACHER, Karl Heinz:

John Browns Theorie der literarischen Evolution: Untersuchungen zur “Dissertation on poetry and music”. Frankfurt am Main: Lang, 1977.

SERODES-MIRABEL, Françoise:

Modernité et synthèse des arts: Le mot, le son et la couleur autour de Kandinsky. Thèse de doctorat. Université Paris VIII, 1995.

SEVERINI, Gino:

“Le analogie plastiche del dinamismo.” Drudi Gambillo, and Fiori, eds.: *Archivi del futurismo*. Vol. 1. 76–81.

“The Plastic Analogies of Dynamism.” Apollonio, ed.: *Futurist Manifestos*. 118–125.

SMITH, Matthew:

The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace. London: Routledge, 2007.

STEIN, Jack Madison:

Richard Wagner and the Synthesis of the Arts. Detroit: Wayne University Press, 1960.

SZEEMANN, Harald, ed.:

Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800.

Exhibition catalogue. Zürich: Kunsthhaus Zürich 11. Februar – 30. April 1983; Düsseldorf: Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 19. Mai – 10. Juli 1983; Wien: Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, 10. September – 13. November. Aarau: Sauerländer, 1983

TANNER, Michael:

"The Total Work of Art." Peter Burbridge, and Richard Sutton, eds.: *The Wagner Companion*. New York: Cambridge University Press, 1979. 140-224.

TAYLOR, Christina:

Futurism: Politics, Painting and Performance. Ann Arbor/MI: UMI, 1979.

TERZANO, Enzo Nicola:

Sulla nascita del cinema sperimentale. Firenze: Loggia de' Lanzi, 1998.

SCHLEMMER, Oskar, László MOHOLY-NAGY, and Farkas MOLNÁR, eds.:

The Theater of the Bauhaus. Middletown/CN: Wesleyan University Press, 1961.

VERDONE, Mario:

"Musica e pittura astratta in Arnaldo Ginna." *Terzo occhio: Trimestrale d'arte contemporanea* 28:4 (#105) (December 2002): 3-4. Reprinted in M. Verdone: *Il mio futurismo*. Milano: Nuove Edizioni Culturali, 2006. 113-116.

"Astrazione, futurismo e occultismo: Ginna, Corra e Rosà." Veit Loers, ed.: *Okkultismus und Avant-garde: Von Munch bis Mondrian, 1900-1915*. Ostfildern: Edition Tertium, 1995. 477-491.

WEININGER, Andor:

"Kugeltheater." *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* 3 (1927): 2.

[WEININGER, Andor]:

Andor Weininger: Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst.

Exhibition catalogue. Ed. by Jiří Švestka, and Katherine Jánzsky Michaelsen. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1990.

WINGLER, Hans Maria, ed.:

The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago. Cambridge/MA: MIT Press, 1969.

WOLL, Stefan:

Das Totaltheater: Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1984.

Silvia Contarini

IL TEATRO DELLA DONNA, DI VALENTINE DE SAINT-POINT

Nota agli studiosi del futurismo come autrice dei due manifesti *La donna futurista* (1912) e *Il manifesto futurista della lussuria* (1913), e agli studiosi di danza per la teorizzazione e l'interpretazione della *Métachorie* (1913), Valentine de Saint-Point pubblica, sempre nel 1913, un breve testo intitolato *Il teatro della donna*¹ in cui si interroga sulla donna del futuro e sul contributo della scrittura teatrale e della rappresentazione drammaturgica alla trasformazione dei ruoli sessuali e degli attributi di genere.

Le analisi di Valentine de Saint Point sul teatro dei suoi tempi, le questioni sollevate e le proposte abbozzate sono appassionanti e modernissime per l'epoca. Esse restano ancora oggi di attualità: il che ci invita a riflettere sul carattere utopico della sua visione e sulla resistenza delle mentalità di fronte a proposte di cambiamento in profondità delle attribuzioni di genere.

In questo saggio ci proponiamo di analizzare *Il teatro della donna*, contestualizzandolo e raffrontandolo alla produzione coeva di Valentine de Saint Point, per metterne in evidenza l'originalità dell'indagare la funzione dell'arte in generale e quella del teatro in particolare.

¹ Conferenza tenuta a Parigi nel dicembre 1912, *Le Théâtre de la femme* è stato pubblicato nella rivista "Les Tendances nouvelles", n. 58, febbraio 1913, pp. 1413-1416. Più volte riedito in francese, è stato di recente pubblicato nel volume *Manifeste de la femme futuriste*, che riunisce sei testi di Valentine de Saint-Point, datati dal marzo 1912 al gennaio 1914, con note e postfazione a cura di Jean-Paul Morel (Paris, Mille et une nuits, 2005). Lo stesso volume è stato tradotto in italiano (trad. Armando Lo Monaco), con il titolo *La donna futurista* (Genova, Il Melangolo, 2006). Una nostra traduzione, preceduta da una breve introduzione, era apparsa sotto il titolo "La donna futurista", in *Ridotto*, n. 9/1996, p. 4-7. Citiamo dall'edizione francese a cura di Jean-Paul Morel, in nostra traduzione.

Valentine de Saint-Point² è lo pseudonimo scelto da Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell agli inizi degli anni 1900, quando si trasferisce a Parigi per dedicarsi interamente alla creazione. In precedenza vedova, poi divorziata, fino a metà degli anni '10 vive in unione libera con Ricciotto Canudo e frequenta gli ambienti artistici e intellettuali parigini, da Apollinaire a Mucha, Rodin, Satie, Marinetti, Boccioni. Autrice di romanzi, raccolte di poesie, testi teatrali, ma anche conferenziera e saggista, teorica di nuove forme di danza – la danza ideista e cerebrale della *Métachorie* da lei interpretata a Parigi e a New York – nonché pittrice, Valentine de Saint-Point ha un'attività artistica eclettica e in certi campi precursora, che si concentra tra il 1905 e il 1914 (senza tuttavia arrestarsi in seguito). In questo periodo, si avvicina per qualche anno al futurismo, senza dubbio attratta dal gusto della provocazione. Donna anticonformista, sprezzante delle convenzioni e delle norme sociali, attenta alla questione femminile, sarà l'unica donna a figurare, benché per breve durata, nell'organigramma del movimento futurista. I suoi due manifesti futuristi fecero scandalo, furono poi ignorati dagli stessi futuristi, e sono da qualche anno nuovamente oggetto di studi e di interpretazioni divergenti.

Il filo conduttore delle sue opere è un'interrogazione sulla specificità dell'identità femminile associata alla volontà di definire attraverso la creazione artistica i caratteri della donna nuova. Valentine de Saint-Point non si riconosce nei modelli tradizionali di moglie e madre,

² Sulla biografia di Valentine de Saint-Point e sui pochi studi critici sulla sua opera, mi permetto di rinviare al mio saggio *Le Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Presses Universitaires de Paris 10, Nanterre 2006, pp. 47-51 e pp. 130-146, di cui sono qui ripresi e riformulati alcuni passi, nonché al mio articolo "Valentine de Saint-Point: du futurisme à l'anticolonialisme", in *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*, a cura di Luca Somigli e Domenico Pietropaolo, Legas, New York/Toronto, 2006, p. 293-304. Molto fornito è il recente catalogo della mostra che si è tenuta nel 2009 a New York, *Feminine futures. Valentine de Saint-Point: performance, danse, guerre, politique et érotisme = performance, dance, war, politics and erotism*, a cura di Adrien Sina, Dijon, Les Presses du réel, 2011. In lingua italiana, una breve ma precisa notizia a cura di Cecilia Bello Minciaccchi si trova in *Spirale di dolcezza + serpe di fascino*, antologia di scrittrici futuriste, Bibliopolis, Napoli 2007, pp. 47-49. Menzioniamo anche il lavoro divulgativo di Barbara Ballard, *Valentine de Saint-Point*, Selene, Milano 2007. Si segnala, in francese, il blog di una giovane ricercatrice, Elodie Gaden, <http://elodie.gaden.fr/blog-france-egypte/?cat=12>; sua anche la scheda bibliografica nel sito "Lettres et arts": http://www.lettres-et-arts.net/arts/20-valentine_de_saint_point_la_metachorie.

docile e sottomessa, sentimentale e debole. Sa perfettamente come non vuole essere. Più complesso è capire quale sia il suo nuovo tipo di donna che, di certo, si distingue dall'uomo, anche nell'espressione artistica. Concettualizzando con la terminologia odierna, diremmo che Valentine de Saint-Point esprime una posizione vicina al differenzialismo, ma non del tutto essenzialista perché non fa riferimento all'innato; inoltre, si mostra convinta della performatività dell'arte: la donna deve costruire caratteri propri e la creazione artistica partecipa a questa costruzione.

La questione dell'arte al femminile e delle sue caratteristiche specifiche è insomma al centro di una sua riflessione che negli anni 1910-1913 si articola intorno al ruolo dell'arte e al ruolo della donna artista, incentrandosi sulla costruzione dell'identità della donna *nuova* e sulle caratteristiche del femminile e maschile. Diversi sono i testi emblematici, tra cui ricordiamo innanzitutto il romanzo *Une femme et le désir* (1910),³ sorta di autobiografia sentimentale composta di lettere che la protagonista, Aude, ha ricevuto dai suoi numerosi innamorati: molti uomini le hanno testimoniato desiderio, passione, sentimenti, quasi mai corrisposti perché la febbre della creazione le ha fatto preferire la castità. Aude non si considera una donna ordinaria, pensa di appartenere a una specie di terzo sesso, quello delle donne artiste che associano un carattere forte, una mente mascolina, senza rinunciare alla sensibilità e alla sensualità di un corpo femminile.⁴ Questa doppia connotazione, femminile e maschile, è il postulato di un successivo articolo, pubblicato nel 1911 in due puntate su *La Nouvelle Revue*, intitolato "La femme dans la littérature italienne".⁵ Valentine de Saint-Point si chiede come si possa raffigurare una donna nuova quando i modelli preesistenti sono tutti negativi. Afferma poi che la creazione artistica deve avere come missione quella di inventare nuovi modelli: questa missione spetta alle donne artiste. Analizzando la letteratura

³ Valentine de Saint-Point, *Une femme et le désir*, Paris, Vanier-Messein, 1910. Esiste una versione italiana, tradotta a partire dalla traduzione inglese, *Una donna e il desiderio*, Milano, Sonzogno, 1929. Noi citiamo dall'originale francese.

⁴ "Ceux qui ne connaissent que son art, l'imaginaient physiquement toute autre, plus mâle. Et ceux qui l'avaient connue alors que ses rêves se développaient en elle [...] n'imaginaient pas que cette grâce féminine pût un jour révéler plastiquement tant de puissance", Valentine de Saint-Point, *Une femme et le désir*, op. cit., p. 247.

⁵ Valentine de Saint-Point, *La femme dans la littérature italienne*, "La Nouvelle Revue", prima parte gennaio 1911, pp. 25-38, seconda parte dicembre 1911, pp. 219-229.

femminile italiana, Valentine de Saint-Point si interroga più profondamente sulle artiste e su se stessa affermando che il talento e la qualità di un'opera possono certo misurarsi al di là del sesso, ma nello stesso tempo devono essere l'espressione di una sensibilità caratterizzata dall'appartenenza sessuale. La donna creatrice quale da lei concepita è, anche in questo testo, un individuo composito, carne di donna e cervello di uomo, in cui maschile e femminile coabitano. L'articolo si chiude su un appello alle scrittrici del mondo intero, un incoraggiamento a superare i limiti che la cultura, e non la natura, ha imposto alle donne.⁶ Una simile perorazione chiuderà, vedremo, il *Teatro della donna*.

Testi coevi emblematici della personale e originale riflessione di Valentine de Saint-Point sono anche i due manifesti futuristi. Questi manifesti non sono facili da analizzare perché, senza rinunciare alla propria dimensione, Valentine de Saint-Point si adegua alla logica del movimento di avanguardia. Il *Manifesto della donna futurista*, benché sia presentato come risposta al "disprezzo della donna" del manifesto di fondazione del futurismo, viene pubblicato e diffuso con l'accordo di Marinetti, con cui de Saint-Point intrattiene ottimi rapporti.⁷ Si apre sull'affermazione che le donne e gli uomini sono uguali nella loro mediocrità e che il disprezzo deve toccarli indistintamente, cui fa seguito l'affermazione della necessità di distinguere le qualità femminili e le qualità maschili che, presenti in ogni essere umano, devono completarsi.

I modelli di donne che Valentine de Saint-Point propone nel prosieguo sono quelli delle guerriere o delle madri di guerrieri, in conformità con l'ortodossia futurista. Tuttavia, dietro questi modelli v'è l'idea che la donna non è buona e gentile per natura, attributi che le

⁶ "Il faudrait demander aux femmes écrivains italiennes de ne pas s'adonner si exclusivement à l'œuvre – si utile soit-elle – de propagande, de politique, de revendications, au détriment de l'œuvre d'art, de l'œuvre simplement belle. Enfin [...] il faudrait obtenir des femmes de tous pays, qu'à défaut de vastes visions métaphysiques ou philosophiques auxquelles l'atavisme de leur culture les ont jusqu'ici peu préparées, elles expriment, à côté de l'âme masculine révélée par les hommes, l'âme féminine plus complexe et si différente. En un mot, qu'à la littérature masculine, elles opposent une littérature féminine", Valentine de Saint-Point, *La femme dans la littérature italienne*, op. cit., p. 229.

⁷ Nelson Morpurgo racconta che nel 1938, in occasione di una visita al Cairo, Marinetti rivede dopo molti anni Valentine de Saint-Point, si abbracciano commossi e discutono a lungo, suscitando la gelosia della moglie di Marinetti, Benedetta. Cf. l'intervista a Morpurgo in Sergio Lambiase, Gian Battista Nazzaro, *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano, 1978, pp. 112-114.

conferisce la cultura. Perciò si rende necessaria una rivoluzione dei costumi, che non avverrà grazie al femminismo – troppo istituzionale e incentrato sulle rivendicazioni di diritti e sulla preservazione dell'ordine – e non avverrà sul piano sociale: il cambiamento si dovrà realizzare a livello delle mentalità. La donna dovrà rigettare il sentimentalismo, essere innovatrice, anticonvenzionale, forte e coraggiosa. Ecco la donna nuova, la donna del futuro, sbarazzata delle debolezze femminili, forte delle prerogative virili. Nel successivo *Manifesto futurista della lussuria*, sempre sulla scia dei dogmi futuristi, Valentine de Saint-Point afferma che la lussuria è una forza, una fonte di energia, che la carne non si oppone allo spirito e che il piacere è ricerca di assoluto, gesto di creazione. Precisa anche, e in questo si distingue dai futuristi, non solo che la lussuria è l'attrazione di due esseri, qualsiasi sia il loro sesso ma anche che il desiderio e la volontà sono reciproci: in altri termini, è contemplata l'omosessualità, e la donna, lungi dall'essere passiva, non è oggetto, ma soggetto.

Sui due manifesti futuristi di Valentine de Saint-Point sono state proposte interpretazioni divergenti. Alcuni vi hanno letto una ideologia sessista, misogina e antifemminista, altri li considerano l'espressione di idee libertarie, quali rifiuto della famiglia e del romanticismo, e segno dell'apertura del futurismo alle donne. Una terza lettura ci sembra pertinente, quella che tende a valorizzare il sotteso progetto di emancipazione femminile, scorgendo i segni di una visione della differenza sessuale non fondata sul determinismo biologico, ma su elementi identitari.⁸ Se si guardano le tematiche reiterate tra il 1910 e il 1913, si osserva che al di là della contestazione dei modelli femminili tradizionali e della retorica futurista, l'autrice francese pone tre questioni essenziali: la definizione dei generi; la costituzione di una identità femminile; l'espressione consapevole della sessualità. A queste, aggiunge la convinzione che la creazione artistica deve aiutare la donna a realizzare il cambiamento profondo al quale aspira.

⁸ Cf. Lucia Re, *Futurism and Fascism, 1914-1945*, in *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge University Press, 2000; Ead., *Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo*, in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920) : ordre et libertés*, "Chroniques Italiennes", n. 39-40, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 1994, p. 311-327. Cf. anche Giovannella Desideri, *Alcuni modelli femminili futuristi*, "ES", n. 7, aprile 1978, p. 58-62.

Il teatro della donna si situa in questo contesto di produzione teorica e letteraria di Valentine de Saint-Point. Jean-Paul Morel nella sua nota biografica indica che nel 1909 l'autrice aveva in progetto di creare un "teatro della donna", senza ulteriori precisazioni in merito.⁹ Un progetto del genere è più che plausibile, sia perché corrisponde a quanto sopra sottolineato – la questione della donna e dell'espressione artistica femminile sono al centro dell'indagine artistica della francese –, sia perché nel 1909 Valentine de Saint-Point si misura direttamente con il genere teatrale in quanto autrice della pièce *Le Déchu*, che avrebbe dovuto essere la prima di una trilogia non realizzata.

Nel momento in cui pronuncia la conferenza sul *Teatro della donna* (dicembre 1912) e poi la pubblica, Valentine de Saint-Point oltre a frequentare gli ambienti futuristi, è già drammaturga ed ha una forte consapevolezza dell'impatto socio-culturale del teatro.

Va ricordato allora che nel gennaio 1911 Marinetti, anch'egli autore di testi teatrali allestiti, aveva pubblicato il *Manifesto dei drammaturghi futuristi*,¹⁰ seguito a breve dal più denso manifesto *Il teatro di varietà* (ottobre 1913), lanciando idee sviluppate poi anche nel *Teatro futurista sintetico* (1915) a firma Marinetti, Settemelli e Corra e in altri manifesti successivi, a riprova dell'interesse mai smentito dei futuristi per la scena. Valentine de Saint-Point cronologicamente scrive *Il teatro della donna* tra i suoi due manifesti futuristi; potrebbe allora essersi ispirata al *Manifesto dei drammaturghi*, da lei senz'altro conosciuto. La prospettiva e la finalità del suo testo sembrano di primo acchito assai diverse, anche se de Saint-Point, come Marinetti, è persuasa che il teatro, definito "il riassunto di tutte le arti",¹¹ svolga una funzione essenziale nella cultura e sulle mentalità e perciò vada analizzato con attenzione. Notiamo poi che la struttura dei due testi, in specie l'incipit, è in parte simile.

⁹ Jean-Paul Morel, *Valentine de Saint-Point, Manifeste de la femme futuriste*, op. cit., p. 76.

¹⁰ Il *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, datato 11 gennaio 1911, è pubblicato in Luigi Scivo, *Sintesi del futurismo*, Bulzoni, Roma 1968, pp. 28-29, e riprodotto in Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977, pp. 97-99, dal quale citiamo. Il manifesto, con alcune varianti e aggiunte, prenderà il titolo definitivo *La voluttà di essere fischiati* e sarà pubblicato da Marinetti nel volume *Guerra sola igiene del mondo*, edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1915. Questo testo è ora edito in Luciano De Maria (a cura di), *F.T. Marinetti, Teoria e invenzione futurista*, Mondadori I Meridiani, Milano 2005, pp. 310-313.

¹¹ "le théâtre [...] résumé de tous les arts", Valentine de Saint-Point, *Le Théâtre de la femme*, in *La donna futurista*, a cura di Jean-Paul Morel, op. cit., p. 31.

Soffermiamoci quindi brevemente su qualche punto saliente del manifesto marinettiano prima di passare al testo di Valentine de Saint-Point. Il *Manifesto dei drammaturghi* inizia con una descrizione tutta in negativo dell'“Arte drammatica” del tempo: “oggi: un meschino prodotto industriale sottoposto al mercato dei divertimenti”.¹² Poiché il pubblico va a teatro per “vanità” e non intende fare nessuno sforzo per afferrare la novità, i futuristi insegnano il disprezzo del pubblico (punto 1) e la “voluttà di essere fischiati”.¹³ “Tutto ciò che viene immediatamente applaudito, certo non è superiore alla media delle intelligenze ed è quindi cosa mediocre, banale, rivomitata o troppo ben digerita” (punto 11),¹⁴ scrive Marinetti, mostrandosi attento a questioni come la ricezione, il gusto del pubblico, e la formazione del canone. Incitando a un'assoluta originalità novatrice, Marinetti condanna i *leit-motivs* dell'amore e del triangolo, i lavori commoventi e strapalacrine, le ricostruzioni storiche, le fotografie psicologiche, ossia quanto caratterizza il teatro dell'epoca: i drammi veristi, i drammi dannunziani, le commedie di boulevard. Marinetti condanna, commenta giustamente Lia Lapini, “la consunta produzione drammatica corrente, condizionata dai gusti degradati del pubblico e dai fini commerciali” e “insorge contro il repertorio drammatico borghese e le leggi di consumo che lo governano”.¹⁵ Un altro elemento di questo manifesto ci interessa: come indica il titolo, e viene poi esplicitato in particolare ai punti 3, 8 e 10, Marinetti concepisce il teatro innanzitutto come scrittura, opera del drammaturgo, poi affidata all'attore; per Marinetti, la figura centrale del teatro è l'autore e a lui si rivolge il suo manifesto invitandolo a rivoluzionare le forme teatrali.

Il teatro della donna di Valentine de Saint-Point parte da una riflessione assai simile, elencando i mali del teatro moderno, “copia dei

¹² F.T. Marinetti, *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, in Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, op. cit., p. 97.

¹³ *Ibidem*, p. 98. Sui *fischi* (questa fu l'accoglienza riservata dal pubblico agli allestimenti delle pièces marinettiane), ricordiamo che le serate futuriste suscitavano prevedibilmente fischi, urla e lanci di ortaggi e frutta dei passeisti; nel manifesto *Movimento politico futurista*, pubblicato nel citato *Guerra sola igiene nel mondo*, Marinetti scrive: “Noi futuristi che da più di due anni glorifichiamo, tra i fischi dei Podagrosi e dei Paralitici, l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra, sola igiene del mondo [...]” (p. 338).

¹⁴ F.T. Marinetti, *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*, in Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, op. cit., p. 98.

¹⁵ Lia Lapini, *Il teatro futurista italiano*, op. cit., p. 29 e p. 45.

giochi di salotti parigini e rappresentazione superficiale dei costumi mondani o popolari”,¹⁶ e descrivendo uno spettatore non abituato allo sforzo, che cerca sulla scena le somiglianze, riconosce invece di conoscere. Molto simile è anche la visione degli equilibri teatrali, perché Valentine de Saint-Point insiste sulla responsabilità degli scrittori: la questione centrale è, per lei, il “ruolo meschino che gli autori assegnano alla donna”.¹⁷

Il vero problema, secondo de Saint-Point, è che il teatro dell’epoca non riflette le nuove tendenze della società, non rappresenta la donna nuova che si sta affermando, anche grazie al femminismo il quale, in questo testo, viene criticato per aver prodotto donne che copiano gli uomini virilizzandosi fino a perdere le necessarie qualità femminili, ma al quale viene riconosciuto di aver permesso a molte donne di acquisire una maggiore indipendenza e il gusto dello sforzo personale che le libera da ogni tutela. Valentine de Saint-Point ne trae la conclusione che la donna dei suoi tempi è molto diversa dalla donna di quarant’anni prima, non è più soltanto o una massaia o un oggetto di lusso “passiva, rassegnata a un’opera meccanica di consolazione e di piacere, soggiogata dall’unico attore della vita: il maschio”.¹⁸

Appunto, il vero problema è che il teatro perpetua vecchi modelli, le donne adulate, le donne innamorate, donne mediocri e deboli, modelli in voga nel teatro borghese, mentre “la donna moderna, affrancata da pesanti ipocrisie, fiorisce di più nel cosiddetto «bel mondo», o tra gli operai, che nella borghesia”. Valentine de Saint-Point prosegue, ed è un punto importante, “Il drammaturgo non deve scegliere i suoi «soggetti» nel passato, ma quantomeno nell’avvenire prossimo, se non è capace di prevedere”.¹⁹

Notiamo che la critica alla borghesia e l’idea dell’arte come creazione di mondi a venire piuttosto che perpetuazione dell’esistente

¹⁶ “Copie des jeux de salons parisiens, et la représentation superficielle des mœurs mondaines ou populaires”, Valentine de Saint-Point, *Le Théâtre de la femme*, in *La donna futurista*, a cura di Jean-Paul Morel, op. cit., p. 29.

¹⁷ “le rôle mesquin que les auteurs dramatiques assignent à la femme”, *ibidem*.

¹⁸ “passive, résignée à une œuvre mécanique de consolation et de plaisir, subjuguée par l’unique acteur de la vie: le mâle”, *ibidem*, p. 31.

¹⁹ “Car la femme moderne, affranchie des lourdes hypocrisies, fleurit plus dans ce qu’on nomme «le monde», et chez les ouvriers, que dans la bourgeoisie. Ce n’est pas dans le passé que le dramaturge doit choisir des «sujets», mais au moins à la limite de l’avenir, s’il n’est pas capable de prévoir”, *ibidem*, p. 33.

sono tratti che accomunano Valentine de Saint-Point ai futuristi. La riflessione dell'artista francese si distanzia invece su altri aspetti, che determinano l'originalità del suo pensiero: la necessità di nuove raffigurazioni femminili e la specificità della creazione artistica femminile. Perseguendo il proprio obiettivo di dimostrare la necessità di un *teatro della donna*, Valentine de Saint-Point avanza nell'analisi passando in rassegna i modelli femminili proposti dagli autori contemporanei; cita i nomi e precisa perché considera la loro visione riduttrice o sfalsata; un caso esemplare è D'Annunzio, perché classifica le donne in due categorie, la donna fatale e la donna sottomessa. Pur manifestando talvolta ammirazione e riconoscendone il talento, de Saint-Point contesta ai maggiori drammaturghi del tempo, come Villiers de l'Île-Adam, George de Porto-Riche, Maurice Maeterlinck, Ibsen, di non sapere immaginare la donna al di fuori dell'amore e al di là del rapporto all'uomo. Valentine de Saint-Point insiste sul fatto che è l'autore-uomo a rappresentare la donna in questo modo poco conforme alla realtà, nei libri come sulla scena: la donna non è mai pensata come un essere completo e complesso, in quanto individuo autonomo e autosufficiente.

Poiché l'uomo si interessa alla donna solo in rapporto a se stesso, per il ruolo che ella svolge nella sua esistenza, Valentine de Saint-Point si propone di creare un *teatro della donna*. Spetta insomma all'artista-donna costituire nuovi modelli femminili, ed è lo scopo ambizioso che assegna a se stessa: "Fino a oggi, malgrado tutte le creazioni femminili, il drammaturgo ha realizzato solo il Teatro dell'Uomo. Dalla donna, dobbiamo aspettarci il Teatro della Donna. Ho sognato questo Teatro. Tento di realizzarlo".²⁰

Testo breve e chiaro, il *Teatro della donna* merita alcune osservazioni conclusive. Sebbene l'autrice creda, a ragion veduta in questo primo quindicennio del secolo, nell'influenza del teatro sulla cultura e sulle mentalità, la sua concezione del teatro, come quella espressa da Marinetti nel *Manifesto dei drammaturghi*, sono così incentrate

²⁰ "Jusqu'ici, malgré toutes ses créations féminines, l'auteur dramatique n'a guère réalisé que le Théâtre de l'Homme. De la femme, il faut attendre le Théâtre de la Femme. J'ai rêvé ce Théâtre. Je tente de la réaliser", *ibidem*, p. 42.

sull'importanza del testo e dell'autore da sembrare poco consapevoli della complessità e dell'evoluzione del teatro. Sappiamo che nei seguenti manifesti sul teatro, i futuristi accorderanno molta importanza a elementi scenici e scenografici (luci, suoni, spazio, intervento del pubblico) e insisteranno su innovazioni formali e linguistiche. Anche Valentine de Saint-Point, nella sua *Métachorie* che segue di appena un anno *Il teatro della donna*, insisterà su elementi scenici, coreografici e soprattutto interpretativi.²¹ Ma nel *Teatro della donna* afferma esplicitamente che il teatro della donna resta ancora da scrivere, si concentra sulla scrittura, si interessa ai personaggi creati dai drammaturghi, ignorando quasi del tutto la questione dell'interpretazione, che pure era pertinente vista l'importanza, in quegli anni, di personalità come Sarah Bernhardt e Elenora Duse che imposero appunto una rivisitazione di modelli femminili, bel distanti dalle donne virtuose e borghesi.

Malgrado questi limiti, la concezione di Valentine de Saint-Point presenta una sua modernità e un suo interesse, non per la visione del teatro, ma perché insiste sulla responsabilità dell'artista le cui scelte non sono prive di conseguenze, e perché insiste sul potere delle figurazioni, ossia sull'influenza dei modelli. Sia nel manifesto marinettiano che nel *Teatro della donna* si parte dalla constatazione dell'inadeguatezza del teatro rispetto al mutamento socio-culturale in corso e dell'incapacità dei drammaturghi di proporre visioni e rappresentazioni nuove, ma mentre Marinetti insiste sulla necessità di una produzione con caratteri di originalità e novità, de Saint-Point vorrebbe un teatro che sapesse proiettarsi nel futuro, per immaginare rapporti di genere non più rigidamente codificati e per contribuire a inventare una donna nuova.

Qui sta la modernità e l'interesse del testo di de Saint-Point, che nel *Teatro della donna*, come nei manifesti futuristi, avanza posizioni e idee che anticipano gli orientamenti del femminismo degli anni settanta, maggiormente incline a concezioni differenzialiste piuttosto che a rivendicazioni ugualitarie. De Saint-Point, che considera

²¹ De Saint-Point aveva già espresso alcune riflessioni sulla coreografia in una lettera intitolata *Mes débuts chorégraphiques*, pubblicata sul *Figaro* il 14 dicembre 1913. Il testo della *Métachorie*, pubblicato sulla rivista "Montjoie", n. 1/2, gennaio 1914, pp. 5-7, fu letto da Georges Saillard alla Comédie des Champs Elysées il 29 dicembre 1913, come preludio all'interpretazione di Valentine de Saint-Point della "danza ideista". Entrambi i testi sono raccolti nel volume *La donna futurista*, a cura di Jean-Paul Morel, op. cit., rispettivamente a pp. 44-49 e pp. 51-63.

la donna “così uguale, ma così diversa dall’uomo”,²² rigetta però ogni determinismo, convinta che, sebbene la natura distingua la donna dall’uomo, sia la cultura a assegnare le prerogative e i ruoli sociali, mentre i caratteri del maschile e del femminile sono presenti al di là delle attribuzioni sessuali.

Perché è necessario inventare un *Teatro della Donna*?

Valentine de Saint-Point costruisce e espone nelle sue opere una concezione globale dell’arte, della vita e della donna, senza distinguere tra sfera pubblica e sfera privata, esprimendo una forte volontà di cambiamento. Mette in causa la responsabilità dell’artista (maschio) nella perpetuazione compiaciuta di cliché. Non crede che l’uomo si sforzerà di cambiare. Di conseguenza, spetta alla donna immaginare, creare e imporre nuove figure femminili che rispondano a quanto, secondo lei, già si delinea nella realtà: una donna autonoma e indipendente, che non vive solo per amore, tutta dedicata all’uomo; una donna artista che riunisce in sé qualità femminili e maschili. Valentine de Saint-Point vuole essere questa donna artista, ed è consapevole dell’importanza e della difficoltà della missione che attribuisce alle altre donne come a se stessa. Su queste parole chiude *Il teatro della donna*:

Bisogna essere indulgenti con chi, invece di approfittare tranquillamente delle grandi strade tracciate e percorse dalle generazioni precedenti e dagli avi, se ne allontanano per cercare un’altra via.²³

²² “la femme, si égale, mais si différente de l’homme”, *ibidem*, p. 35.

²³ “Il faut être indulgent à ceux qui, au lieu de profiter paisiblement des grandes routes tracées et foulées par les générations précédentes et par les aînés, s’en écartent pour chercher une autre voie”, *ibidem*, p. 43.

Marco De Marinis

**DECROUX E CRAIG:
UNA PICCOLA VICENDA EMBLEMATICA
DAL NOVECENTO TEATRALE
E IL SUO FOTOGRAFO**

La foto di Etienne-Bertrand Weill (*fig. 1*) da cui voglio partire è piuttosto nota, almeno fra gli specialisti: essa ritrae un fatto a prima vista modesto e ordinario (un vecchio regista da molti anni ritiratosi dalle scene che fa visita a una piccola scuola di teatro a Parigi), che tuttavia, grazie al momento storico e all'identità delle persone coinvolte, assume per noi le dimensioni di un episodio simbolico, uno di quegli episodi capaci di racchiudere in sé un'epoca e un'intera vicenda. Giacché il vecchio regista "in pensione" è nientemeno che Edward Gordon Craig, uno dei padri fondatori della scena moderna, il celeberrimo teorico della Supermarionetta, e la scuola che egli visita, il 15 novem-



fig. 1



fig. 2

bre 1947, è diretta da Etienne Decroux, il creatore del mimo corporeo, antico allievo, ventiquattro anni prima, di Jacques Copeau e della sua mitica Ecole du Vieux Colombier. E non basta, perchè fra gli allievi che attorniano i due maestri al centro della foto figura anche colui che diverrà il mimo più celebre del XX secolo: Marcel Marceau, allora ventunenne allievo di Decroux.

Craig-Decroux-Marceau: ce n'è abbastanza per fare di questa foto un'immagine a suo modo storica, se non per la storia ufficiale del teatro contemporaneo sicuramente per quella che – seguendo un suggerimento di Eugenio Barba – possiamo chiamare la “storia sotterranea” del Novecento teatrale, a cui la vicenda umana e artistica di Decroux e del mimo corporeo appartiene di diritto. E forse non è un caso che sia stato proprio Etienne-Bertrand Weill a fissarla, dal momento che a lui da tempo riconosciamo il titolo di più importante fotografo del mimo corporeo, colui che ce ne ha saputo restituire e trasmettere meglio di chiunque altro la tensione poetica, la qualità plastico-dinamica e lo spessore intellettuale. Per altro, ulteriore elemento di valore della foto in questione, essa segna proprio l'inizio del lungo sodalizio artistico fra Weill e Decroux.

Per cogliere ancora meglio l'importanza storica di questa istantanea, e la sua valenza simbolica rispetto alla vicenda del mimo corporeo di Decroux, bisogna situarla nel contesto degli anni in cui fu scattata, gli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale e alla Liberazione. Quel periodo di grande, generale risveglio culturale e artistico rappresenta il momento in cui, anche grazie a una serie di circostanze fortunate, la ricerca dura e rigorosa di Decroux sull'espressione corporea può uscire dalle catacombe in cui si era svolta fino ad allora, sconosciuta ai più e seguita soltanto da pochissimi, fortunati testimoni, e uscire alla luce del sole, iniziando la sua carriera pubblica, che la porterà in tutto il mondo tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, compreso un lungo soggiorno di Decroux in due riprese negli Stati Uniti: qui gli accadrà fra l'altro di insegnare nel famoso Actor's Studio di Strasberg e formare un'intera leva di nuovi artisti del corpo.

A tale scopo, è necessario mettere in relazione questa foto con un evento svoltosi due anni e mezzo prima sempre a Parigi, appena liberata, e che vede nuovamente coinvolto Gordon Craig: si tratta della "Séance de mime corporel" che ebbe luogo il 27 giugno del 1945 alla Maison de la Chimie, alla presenza di oltre mille spettatori e sotto la presidenza onoraria di Gordon Craig (che assistette effettivamente allo spettacolo). È grazie a questa serata d'inizio estate del '45 che si realizza l'incontro "inevitabile" fra il creatore del mimo corporeo e il suo più profondo ispiratore (come Decroux stesso riconoscerà nel libro *Paroles sur le mime*, del 1963, e vedremo più avanti). E sempre in conseguenza di questa *Séance*, negli anni successivi si instaura una relazione fra i due artisti, di cui sono prova, fra l'altro, la visita alla scuola da cui siamo partiti e alcune lettere conservate nel Fondo Craig della Biblioteca Nazionale di Parigi. Purtroppo lo spostamento di Craig nel sud della Francia nel 1948, dove sarebbe rimasto fino alla morte, nel 1966, impedì che questo rapporto si sviluppasse e producesse magari frutti inaspettati.

Ma la seduta alla Maison de la Chimie ha altre ragioni di importanza, come dicevo: essa rappresenta il primo grande battesimo pubblico della nuova arte teatrale inventata da Decroux e anche del primo grande successo di Decroux come mimo, che riuscì a tenere in quell'occasione una vastissima platea, mentre fino ad allora si era esibito quasi soltanto in privato e comunque sempre di fronte a pochissimi spettatori alla volta. Non va dimenticato che sul palcoscenico, in

quella occasione, accanto al maestro e ai suoi allievi, fra cui il figlio Maximilien ed Eliane Guyon, la grande creatrice del ciclo della *Statue* (mirabilmente ritratto da Weill, *fig. 2 e 4*), si esibì ancora una volta (e sarebbe stata l'ultima) l'antico allievo e collaboratore Jean-Louis Barrault, che si avviava a diventare il più importante uomo di teatro francese e che si esibì in ben tre pezzi, veri e propri cavalli di battaglia della nuova arte mimica, creati insieme a Decroux: *Le cheval*, *Maladie-Mort-Agonie* e *Le combat antique*. Anche in questo caso le foto di Weill, che tuttavia non fu presente nel '45 alla Maison de la Chimie, ci consentono di apprezzarne a tanta distanza di tempo la mirabile qualità plastica e poetica (*fig. 3*). Non stupisce, naturalmente, che siano stati proprio i pezzi di Barrault a raccogliere i maggiori consensi del pubblico, compresi quelli di Craig.

A proposito di quest'ultimo, va ricordato che la *Séance* del 27 giugno 1945 consentì a Decroux di conseguire anche il primo, prestigioso riconoscimento critico: fu infatti lo stesso Craig a scrivere un lungo articolo pubblicato poco più di un mese dopo, il 3 agosto, sulla rivista "Arts" col titolo molto eloquente e lusinghiero: *Enfin un créateur au théâtre issu du théâtre*.

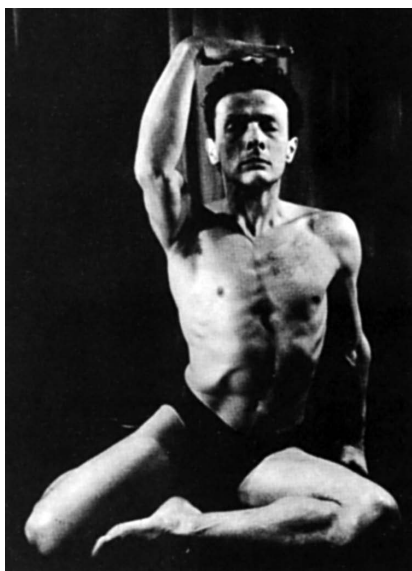


fig. 3 La Mort

Ecco alcune delle considerazioni e degli apprezzamenti del vecchio artista inglese:

Pour l'instant il suffit d'insister sur le fait que si, durant la séance, je n'ai été qu'une seule fois tout à fait emporté par mon enthousiasme [si tratta, appunto, di un pezzo di Barrault, *Le cheval*, come spiega più avanti nell'articolo], je n'en ai pas moins constamment été convaincu d'avoir là, devant mes yeux, *une tentative sérieuse de créer un art pour le théâtre*. [...] J'ai beaucoup voyagé en Europe [...] – mais jusqu'à ce jour je n'avais jamais rien vu de comparable à cette tentative. [...] Pour ma part, je suis entièrement convaincu par ce que j'ai vu le 27 juin de cette année de libération.¹

Per altro, il teorico della Supermarionetta – pur dicendosi altamente onorato di questo riconoscimento – aveva ritenuto opportuno, in apertura di articolo, smentire Jean Dorcy che, nel presentare il programma, aveva sottolineato la filiazione craighiana (via Copeau) della ricerca mimica di Decroux. E aveva invitato (sfidato?) lo stesso Dorcy a

indiquer, dans un des mes livres, quelque chose qui servira de prétexte à sa généreuse assertion; mais jusqu'alors je reste – hélas – libre de nier ma participation, et, ce qui est plus important, je reste également libre de louer cette courageuse et remarquable tentative.

Non Dorcy ma lo stesso Decroux gli risponderà subito, solo tre giorni dopo l'uscita dell'articolo. In una lettera inedita a lui indirizzata, data il 6 agosto 1945, Decroux scrive fra l'altro:

Votre déclaration de non-paternité révèle vos <parola indecifrabile> mais je ne la partage pas. Votre oeuvre n'est pas qu'une juxtaposition d'idées, elle est encore une humeur générale (?) qui rend propice une (?) idée comme la notre. De plus, je vous l'ai dit: le chapitre de la Surmarionnette, donne automatiquement envie de devenir marionnette soi même, c'est à dire de construire le style par l'esprit et non de laisser jaillir l'intimité incontrôlée, l'âme <du> hasard.²

¹ E. G. Craig, *Enfin un créateur*, in *Etienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*, sous la direction de Patrick Pezin, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps, 2003, p. 285. Corsivo mio.

² Questa lettera, come tutte le altre citate in seguito, appartiene al Fondo Craig della Bibliothèque Nationale di Parigi, da me consultato negli anni Novanta presso la Bibliothèque de l'Arsenal. Ho reintegrato alcuni accenti e corretto alcune scorrettezze grafiche, tipiche della scrittura a mano. Con le parentesi <> ho segnalato le lacune o le congetture su parole non facili da decifrare.

Pochi giorni dopo, il 15 agosto, torna alla carica e in un'altra lettera (anch'essa inedita) al vecchio artista ribadisce e precisa il suo pensiero in proposito:

J'ai beaucoup écrit sur la philosophie politique et sur celle de l'art. Le résultat est que je fais une comparaison incessante entre vos idées et celles que j'ai péniblement engendrées.

Je suis étonné de tant de ressemblance sur tant de départements du théâtre.

Aussi bien je suis déçu que vous n'avez pas retrouvé en moi un exécutant d'une bonne part de vos revendications.

Aurai-je donc échoué à ce point?

C'est un véritable travail de confrontation que je commence à faire et j'en ferai le sujet d'une conférence pour la fin de la prochaine saison théâtrale, c'est à dire pour Mai 1946.

Avant cela, je vous soumettrai mon travail, longtemps à l'avance, afin de l'ajuster de plus en plus à la réalité de votre pensée.

J'y montrerai les différences et les identités et aussi les ressemblances d'humeur.

Etant donné que les acteurs studieux ou seulement réfléchis, à Paris <savent> de votre ouvrage sans l'avoir lu ou sans l'avoir lu intièrement ou sans l'avoir lu soigneusement, qu'on en parle d'un air entendu, respectueux, mystérieux, parfois avec inquiétude, je crois qu'une conférence sur Craig attirera du monde si elle a lieu le matin. Nous aurions ainsi les acteurs et les élèves du théâtre et peut être des étudiants en lettre. D'ailleurs, je la referai un soir. Avant d'en arriver là, j'aurais déjà fait mes preuves sur d'autres sujets qu'on me demande de traiter: différence entre danse pure et mime, entre danse mimée et mime dansé, entre notre mime et l'ancienne pantomime, entre le Mime et le théâtre parlant etc. etc.

Votre livre n'est pas dépassé par les événements et quelle jeunesse il a quand on le compare à tout ce que des personnages prestigieux ont écrit depuis. L'acteur vous l'aimez et vous le haïssez. Vous l'aimez, puisque vous voulez qu'il s'émancipe. Vous le haïssez puisqu'il ne veut pas s'émanciper. L'acteur me fait penser aux serfs: esclave sans s'en apercevoir, étonné jusqu'à en rire qu'on lui assigne une position élevée, préférant la servitude reposante à la lourde liberté, il lui faut un patron étranger. La Bruyère disait: il y a plus de paresse que de lâcheté à se laisser gouverner. Mais il vous appartenait di lui faire honte de son manque d'ambition.

Non sono rimaste tracce, ammettendo che l'abbia effettivamente tenuta, della conferenza promessa in questa lettera per il maggio dell'anno successivo, a conclusione dei corsi. Molto più fortunati siamo stati invece con la conferenza d'apertura dell'anno scolastico data il 6 novembre 1947 (dunque una settimana prima della visita di Craig



fig. 4

immortalata da Weill), nella quale Decroux argomenta ancor più ampiamente e più approfonditamente sui rapporti fra le teorie di Craig e la sua ricerca, confermando sostanzialmente la filiazione Supermarionetta-mimo corporeo. Infatti questa conferenza è stata pubblicata molti anni dopo nel libro *Paroles sur le mime*, divisa in tre paragrafi del capitolo (che apre la parte dedicata alle *Sources*) ... *prend sa source au Vieux-Colombier*. Questi i titoli dei tre paragrafi: *Gordon Craig, Apparentes contradictions de Craig, Là ou Craig s'abstient*.³

In questa conferenza Decroux propone un'interpretazione originale, un po' *ad usum delphini*, se vogliamo, delle polemiche e provocatorie teorizzazioni di Craig, ritornando sulla delusione che avevano provocato in lui le dichiarazioni di estraneità rispetto alla sua ricerca mimica:

Craig, enfin, voyant notre spectacle, écrit sur lui un article enthousiaste. Mais il précise que ses écrits n'ont pas de relation avec ledit spectacle. Veut-

³ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris 1963 (nouvelle édition revue et augmentée: ivi, Librairie Théâtrale, 1977), pp. 19-28. Trad. it.: *Parole sul mimo*, a cura di Clelia Falletti, Prefazione di Marco De Marinis, Dino Audino, Roma 2003, pp. 29-35.

il dire qu'entre ses écrits et ce que nous faisons, il n'y a pas rapport causal de père à fils ou qu'il n'aperçoit pas même un rapport de frères, plus simplement: une ressemblance par le désir?

Cela me trouble à nouveau.

Et pourtant le Mime corporel semble si bien répondre aux revendications de Craig.⁴

Ecco nelle sue linee essenziali la contro-argomentazione di Decroux. (Il libro di riferimento è senza alcun dubbio – anche se non viene detto esplicitamente – *On the Art of the Theatre*,⁵ che, tradotto in Francia per la prima volta nel 1916, col titolo *De l'art du théâtre*, e con una introduzione di Jacques Rouché, era stato riedito pochi anni prima).⁶

Egli appunta la propria attenzione sulla battaglia craighiana contro il realismo e sulle sue opinioni radicali in merito all'attore.

Lo scopo primario del grande regista inglese gli appare quello di fare del teatro “un art original”, trasformando il palcoscenico da una “maison de tolérance” in un “tremplin du mouvement”.⁷ Decroux sintetizza le concezioni di Craig sull'attore in sette punti, impegnandosi poi, nella seconda parte del suo intervento, a mostrare come appunto “le Mime corporel semble si bien répondre aux revendications de Craig”. I punti sono i seguenti:

Premier point: lorsque l'acteur joue, son esprit doit exploiter son émotion et non son émotion exploiter son esprit. [...]

Deuxième point: le style et le symbole sont le propre de l'art.

Troisième point: l'acteur doit savoir son métier avant de paraître sur scène. [...]

Quatrième point: l'acteur de tradition expose les explosions de sa personne intime et cela devant à tout le monde: ce qui est impudique.

Cinquième point: l'acteur doit s'inspirer des méthodes employées par les autres artistes.

Sixième point: l'acteur doit aussi bien repousser les conseils de ces autres artistes lorsqu'ils pénètrent sur la scène afin de la coloniser.

Septième point: les lois du théâtre restent à trouver. [...].⁸

⁴ Ivi, p. 22 (trad. it., p. 31).

⁵ Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London 1911.

⁶ Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, Lieutier, Paris 1942.

⁷ Etienne Decroux, *Paroles sur le mime*, cit., p. 19 (trad. it., p. 29).

⁸ Ivi, p. 20 (trad. it., pp. 29-30).

Il fulcro del ragionamento di Decroux, che fa da cerniera logica fra le due parti del suo discorso, risiede nel modo in cui egli affronta la celebre teoria craighiana della Supermarionetta, individuandovi una contraddizione, almeno apparente. Da un lato, infatti, Craig sembra condannare senza appello ogni tipo possibile di attore in carne ed ossa, giacché per lui “le corps est incapable d’obéir à la commande de l’esprit et [...] on ne peut donc compter sur lui pour engendrer la poésie du drame”,⁹ e propone quindi di rimpiazzarlo con una marionetta ideale. Ma poi, dall’altro lato, finisce per ammettere che la sua proposta va intesa solo in senso figurato, alla stregua di un’ “image de combat”.¹⁰

Per Decroux il solo modo di superare questa *impasse* sta nel non considerare l’impotenza del corpo umano, di cui parla il grande teorico della regia, come assoluta e connaturata bensì come relativa e storica, e quindi superabile, e nel concepire la Supermarionetta come la refigurazione utopico-concreta di un attore globale, completo e consapevole, che l’arte del mimo corporeo è, per l’appunto, la più adatta a far nascere:

[...] Lorsque Craig affirme l’impuissance du corps, il ne pense qu’aux difficultés certes grandes mais surmontables éprouvées par le corps lorsqu’il tente d’obéir aux commandes de l’esprit. Et voici comment je raisonne:

Si la marionnette est au moins l’image de l’acteur idéal, il faut donc essayer d’acquérir les vertus de la marionnette idéale.

Or, on ne peut les acquérir qu’en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel.¹¹

Un’indagine sistematica e documentariamente fondata sulle elaborazioni teorico-pratiche di Etienne Decroux dagli anni Venti del secolo scorso in avanti (come quella che sto cercando di sviluppare personalmente da oltre trent’anni)¹² non può non confermare ciò che lo stesso artista francese argomenta puntigliosamente nelle pagine del 1947 che

⁹ Ivi, p. 21 (trad. it., p. 30).

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, pp. 21-22 (trad. it., pp. 30-31).

¹² Cfr., almeno, *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, La casa Usher, Firenze, 1980; *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993; *La vera importanza di Decroux nel teatro contemporaneo*, prefazione a Etienne Decroux, *Parole sul mimo*, cit., pp. 5-18; *Teatro-laboratorio e drammaturgia dell’attore: il caso Decroux*, in *Teatro Akropolis. Testimonianza, ricerche, azioni*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova, 2011, pp. 172-206.

stiamo commentando, vale a dire quanto vasta e profonda sia stata la suggestione esercitata dalle visioni teoriche di Craig su di esse. Di conseguenza è solo in parte esagerato affermare – come ha fatto Paolo Puppà – che Craig “rappresenta l’organizzazione portante del mondo espressivo di Decroux”.¹³

In effetti, tanto il carattere marcatamente antinaturalistico e antinarrativo dell’arte mimica perseguita da Decroux, quanto la spersonalizzazione emotiva e l’essenzializzazione espressiva sulle quali essa vuole fondarsi, sono tratti decisivi di più o meno diretta derivazione craighiana – come i densi paragrafi di *Paroles sur le mime* illustrano in abbondanza. Forse neppure Copeau, l’unico maestro diretto del creatore del mimo corporeo, può rivendicare un’influenza altrettanto profonda, almeno sul piano strettamente teorico.

Ma questo appartiene al Novecento teatrale e alla sua storia sotterranea. Tornando ancora, conclusivamente, sulla vicenda dei rapporti personali che legarono queste due straordinarie personalità per qualche anno subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, c’è da chiedersi se Craig rivide mai il suo giudizio, come aveva promesso di fare nell’articolo su “Arts”, se qualcuno gli avesse dimostrato il legame esistente fra i suoi scritti e le ricerche mimiche di Decroux. Non possiamo dirlo, i documenti in nostro possesso non ci consentono di rispondere né in un senso né nell’altro. La corrispondenza, per altro scarna, fra i due conosce, comprensibilmente, un picco proprio nel

¹³ Paolo Puppà, *Etienne Decroux ovvero la poetica dell’autoamputazione*, “La scrittura scenica”, 4, 1971, p. 43. In un libro recente, che si segnala soprattutto per un tasso davvero altissimo, molto al di sopra del tollerabile, di acidità e rancorosità, Yves Lebreton, allievo di Decroux negli anni Sessanta, nella foga di impartire lezioni a tutti, cerca di ridimensionare drasticamente il peso dell’influenza di Craig sul lavoro del suo maestro con argomentazioni discutibili, che si basano sulla sua lettura degli scritti dell’artista inglese e non – come sarebbe stato più corretto – su quella ne fece – come abbiamo appena mostrato – Decroux. Il risultato – inevitabile, visto lo stile dell’autore e quindi del libro – non può che essere, anche in questo caso, l’aggressione e l’insulto. Non contento di affermare (com’è legittimo, sia chiaro, anche se sbagliato – a mio avviso) che “è ben difficile riconoscere una filiazione reale tra Craig e Decroux, anche se quest’ultimo si è ingegnato a dimostrarla”, l’autore, con raro sprezzo del ridicolo e sfiorando involontariamente il grottesco, gratifica uno dei padri fondatori della scena moderna di epiteti ed osservazioni quali “un’aberrazione totale!”, “assurdità”, “che Craig torni alle sue «maquette» e ai suoi talenti di decoratore d’interni!”. Quando si dice la modestia e il senso della misura! Cfr. Yves Lebreton, *Sorgenti. Nascita del Teatro Corporeo*, Titivillus, Pisa 2012, pp. 289-293 (le citazioni sono alle pp. 192-193).

'47 in concomitanza della visita illustre alla scuola da cui siamo partiti (due lettere, del 1 novembre e del 31 dicembre 1947, sono state da me già pubblicate parzialmente)¹⁴, e si chiude con un biglietto di auguri per il nuovo anno che Decroux scrive in data 16 gennaio 1949, scusandosi per il ritardo,¹⁵ e spedisce nel sud della Francia dove l'anziano artista inglese si era ormai trasferito definitivamente da diversi mesi.

Ignoriamo se egli abbia dato seguito alla promessa contenuta in quel biglietto: "je vous écrirai pour vous rendre compte de la politique artistique que nous avons adoptée cette saison". In effetti, nulla si sa circa i rapporti successivi fra Craig e Decroux, che saranno stati in ogni caso soltanto a distanza, visto che Craig non si mosse più dalla Costa Azzurra e Decroux non risulta sia mai andato a trovarlo, come fecero invece in quegli anni tanti uomini di teatro, noti e meno noti, da Brook a Barrault.¹⁶

¹⁴ Marco De Marinis, *Teatro-laboratorio e drammaturgia dell'attore: il caso Decroux*, cit., pp. 175-176.

¹⁵ Curiosamente, in questa lettera Decroux sembra dimenticare che in realtà il 16 gennaio era il giorno del compleanno di Craig. Se ne era ricordato invece l'anno precedente, in un biglietto di auguri inviato in data 19 gennaio 1948, e firmato da tutti gli allievi, compresi Marcel Marceau, Alvin Epstein, Pierre Verry e Daphné Craig, la figlia, che frequentava la scuola. Per queste lettere, cfr. sopra nota 2.

¹⁶ Cfr. il libro del figlio Edward Craig, *Gordon Craig: the Story of His Life* (Knopf, New York, 1968; ed. it. a cura di Marina Maymone Siniscalchi: *Gordon Craig. La storia della sua vita*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1996), che per altro non fa mai il nome di Decroux.

Fulvia Airoidi Namer

IL PROCESSO A GESÙ DI DIEGO FABBRI: DALLA LITURGIA DELLA RIPETIZIONE ALL'IMPROVVISAZIONE RIVELATRICE

Il 2 marzo 1955 Orazio Costa ha messo in scena al *Piccolo Teatro* di Milano il *Processo a Gesù* di Diego Fabbri¹ suscitando sia l'interesse degli spettatori (perplexi, ostili o entusiasti) e della critica, sia l'opposizione di severi censori cattolici che denunciarono addirittura l'autore al

¹ Diego Fabbri, (1911-1980) nato a Forlì, laureato in Giurisprudenza a Bologna, è sempre stato attirato dal teatro, fin da quando frequentava le filodrammatiche anche parrocchiali della sua regione: credente di sicura fede, ma convinto che il cristianesimo non si fosse mai pienamente realizzato, tenne nel 1944 una conferenza su *Cristo tradito*, pubblicata per la prima volta nel 1949 e poi, per l'editore Cappelli di Bologna, ristampata assieme ad altri scritti (alcuni dei quali sul teatro) in *Ambiguità cristiana*, nel 1954, un anno prima della *première* milanese di *Processo a Gesù*. In questa *Rappresentazione in due tempi e un intermezzo* si ritrovano molti temi sviluppati nel volumetto pubblicato un anno prima, su cui Fabbri ha sempre meditato anche in funzione del palcoscenico. Il drammaturgo romagnolo in quasi tutti i suoi primi lavori teatrali conserva la struttura tradizionale della commedia borghese ma con problematiche a volte quasi ibseniane, tonalità cecoviane, dialoghi in apparenza banali che, però, riflettono le inquietudini del modernismo cattolico francese, anche se i personaggi son tratti da un ceto medio tipicamente italiano, in cui si insinuano figure contrastate di sacerdoti. Notissimo, e celebrato in Francia come in Italia, Fabbri ha lavorato molto anche per il cinema e per la televisione, curando le sceneggiature di testi classici in un periodo in cui la RAI non esitava a presentare - con grande successo di pubblico - in prima serata perfino *I fratelli Karamazov*: e Fabbri non ha mai nascosto la sua passione per questo romanzo (da cui ha tratto due puntate per il piccolo schermo) e in particolare per *La leggenda del Grande Inquisitore* raccontata da Ivan, in cui, appunto, appare la figura di Cristo "tradito" che al suo ritorno sulla terra non è riconosciuto e viene di nuovo perseguitato da credenti fanatici e di scarsa fede.

Nel nostro saggio divideremo la *Rappresentazione* non già in *due tempi e un intermezzo*, ma in *due momenti*, il primo dei quali, delimitato da due monologhi di Elia (personaggio-guida del dramma), comprenderà il *primo tempo*, *l'intermezzo* e *l'inizio del secondo tempo*.

Tribunale della Santa Sede per offesa alla religione.² Ciò non toglie che il dramma sia stato, poi, molte volte riproposto al pubblico non solo in Italia e in Francia, ma nel mondo intero, soprattutto dopo che il Concilio Vaticano II (cominciato nel 1962) – e in particolare l'enciclica *Nostra aetate* (1965) – ebbero suscitato una maggiore apertura intellettuale e affettiva del pensiero cattolico.

Nell'immediato dopoguerra, il teatro Diego Fabbri (come quello di Ugo Betti³) godeva di un grande prestigio internazionale prima ancora del trionfo di *Processo a Gesù*, che si colloca all'apice della sua drammaturgia per così dire "giudiziaria": la tecnica del processo, dell'inchiesta, dell'interrogatorio, era già stata sperimentata nella *pièce* dal titolo eloquente – *Processo di famiglia*⁴ – rappresentata nel 1953, mentre nel 1950 era andata in scena *Inquisizione*: in un ambiente familiare piccolo borghese la prima commedia, in un santuario

² Andrea Bisicchia, nell'articolo *Sulla croce in cerca di autore*, pubblicato in "La Sicilia" il 10 maggio 2005, commemora cinquant'anni dopo la prima milanese del *Processo a Gesù*: "In una fredda sera primaverile del 1955 il sacro irrompe sul palcoscenico laico del Piccolo Teatro aprendo un ampio dibattito che non si verificava dal debutto dei *Sei personaggi in cerca d'autore*". Vi furono aspre discussioni tra gli spettatori, dibattiti tra credenti e non credenti all'interno stesso del mondo ecclesiastico, con denuncia al tribunale del Vaticano. "Non dobbiamo dimenticare – scrive Bisicchia – il clima politico dell'epoca, né il difficile rapporto tra ebrei e cristiani, compreso l'atteggiamento, oggi non ancora chiarito, tra il Vaticano, il regime fascista e quello tedesco nello sterminio degli ebrei." Fabbri fu invitato spesso alle prove e si intrattene con Paolo Grassi, il direttore del laicissimo Piccolo Teatro (inaugurato nel 1947), di cui il drammaturgo volle "lumeggiare la figura" di "uomo di franca fede ideologica e politica, militante da anni nelle file socialiste" che scegliendo di rappresentare il *Processo a Gesù* (opera impegnata "cristiana ma non democristiana") diede prova di libertà, apertura e coraggio.

³ Tra i drammaturghi italiani ancora viventi dopo la Seconda Guerra Mondiale che godevano di fama non solo italiana ma anche europea Diego Fabbri era considerato alla pari con Ugo Betti (1882-1953), autore – tra l'altro – di drammi a sfondo giuridico e processuale (ricordiamo *Frana allo scalo nord* (1936), *Delitto all'isola delle capre* (1946), *Corruzione al palazzo di giustizia* (1947). Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956) è ignorato dalla critica (e dai teatri). Si continua, comunque, a celebrare (e imitare) il teatro di Pirandello.

⁴ Citeremo, in questo saggio, tra tutte le opere di Diego Fabbri, *Inquisizione* (1950), *Il seduttore* (1951), *Processo di famiglia* (1953/54), *Processo a Gesù* (1955), *La bugiarda* (1956). Malgrado la terminologia giuridica dei titoli gli ambienti dei drammi sono intimisti: non intervengono autorità neppure nel caso di *Processo di famiglia*, in cui il bambino conteso non è stato adottato, ma arbitrariamente "affidato" da un prete a una coppia senza figli. *Inquisizione* non allude a un tribunale ecclesiastico, ma al confronto in una sorta di *huis clos* (da cui, però, si può fuggire) fra tre personaggi tormentati. Tutto il teatro di Fabbri è stato pubblicato per la prima volta in tre volumi, a Firenze, da Vallecchi (1959, 1960, 1964). Le nostre citazioni sono tratte dal volume *Processo a Gesù* con introduzione di Giancarlo Vigorelli, Firenze, Vallecchi, 1956. Abbiamo riportato tra parentesi, nel testo, i numeri delle pagine da cui le citazioni sono tratte.

sperduto sui monti la seconda, i personaggi si dibattono per imporre ciascuno la propria verità, costretti alla fine ad arrendersi a un ideale superiore di amore, condivisione, riconoscimento dell'altro.

L'idea della revisione teatrale del Processo di Gesù, ossia di uno dei miti fondatori della Cristianità, era maturata a lungo nella mente e negli scritti di Fabbri parallelamente alla composizione di altri drammi e commedie (in apparenza almeno) più convenzionali. Nel 1955 lo scrittore dichiara che già nel 1943 preparando la conferenza *Cristo tradito*, aveva elaborato motivi e presagito presonaggi del dramma che avrebbe scritto molti anni dopo. Nel 1947 Fabbri aveva letto che fin dal 1929 certi giuristi anglosassoni si erano posti il problema della validità giuridica della condanna di Gesù, al punto di rifare, nel 1933, il processo proprio a Gerusalemme, col pretesto di ritrovare là un pubblico geneticamente simile a quello di quasi duemila anni prima. Di quell'avvenimento (conclusosi, allora, con la piena assoluzione di Gesù) esistevano gli *Atti* – un migliaio di pagine – che però Fabbri preferì ignorare lasciando che l'idea maturasse lentamente in lui e che il suo dramma evocasse non solo un processo intentato da ebrei e da romani suoi contemporanei contro Cristo, “ma piuttosto la cauta, risentita, dolente requisitoria che uomini di oggi fanno non tanto a Cristo ma a se stessi, alla loro tenace e spesso oscura sete di speranza e alla loro inquietante e irragionevole paura di abbandonarsi alla speranza”. Non voleva fare del teatro-verità (niente costumi antichi con un attore nella parte di Gesù), ma del teatro-documento, con un'ampia e complessa drammaturgia, in cui il termine “processo” perdesse via via il suo significato giuridico (fondato comunque soltanto sulla *Vulgata*⁵), senza tener conto delle osservazioni fatte da esperti sulle incongruenze della narrazione evangelica rispetto alle procedure processuali in vigore nella Gerusalemme sottomessa alla duplice autorità del Sinedrio e del Proconsole romano, per diventare un'inchiesta universale su Cristo incompreso e tradito ininterrottamente fino ai giorni nostri.

⁵ Il problema della realtà storica del processo di Gesù (che probabilmente, ha interessato i giuristi anglosassoni) è eluso sbrigativamente da Fabbri che fa dire ad Elia “Ci tengo a dichiarare subito che non abbiamo difficoltà alcuna ad accettare i fatti così come li narra il Nuovo Testamento: non abbiamo motivo di dubitare della loro materiale autenticità.” Egli aggiunge, poi, che l'accusa contro Gesù è enunciata nel “Talmud Babilonese” (del III secolo della nostra era) “libro per noi veritiero” che recita: “Gesù di Nazareth, prima della festa di Pasqua, fu appeso alla croce, perché con le sue magie aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele”. (16)

Diego Fabbri – e Orazio Costa⁶ – scelsero per il dramma andato in scena il 5 marzo del 1955 il collaudato modello pirandelliano del sipario aperto e del palcoscenico disadorno e quasi vuoto e, quindi dell’abolizione della “quarta parete”: ci sono soltanto dei sedili lungo il muro di fondo, un tavolo e delle seggiole davanti al pubblico. Entrano i personaggi: un gruppo di ebrei, legati da vincoli affettivi: Elia, il capofamiglia, teologo, celebre professore di Tubinga, sua moglie Rebecca, la loro figlia Sara seguita da Davide, allievo di Elia. Manca (e la sua scomparsa sarà uno dei motivi conduttori della trama del dramma) Daniele, marito di Sara. Essi non sono attori di professione, ma vivono da quindici anni le parti di “giudici” (o, meglio, rispettivamente di tre difensori e di un accusatore) che tirano a sorte ogni sera (salvo Elia, che sempre è presidente) e interrogano i “testimoni” del processo. Costoro sono, invece, attori professionisti,⁷ che hanno imparato a memoria le loro parti (non si sa, però, se ci sia mai stato un copione, né chi lo abbia scritto) ma che saranno indotti – durante la *rappresentazione* di questa particolare serata – anche ad improvvisare, interpretando per la prima volta personaggi che si presume essi conoscano soltanto perché fanno parte della loro tradizionale cultura religiosa di cristiani contemporanei. Recitare a braccia unicamente sulla base di conoscenze assorbite fin dall’infanzia è possibile anche a quelli che secondo il *dramma* scritto da Diego Fabbri (e non secondo il *testo* – o per lo meno il *canovaccio* – di cui i personaggi stessi si sono impregnati e che essi vivono con rare varianti fino alla fine del primo “*momento*” del dram-

⁶ Nel già citato articolo di Bisicchia, si legge anche “il testo aveva bisogno di una regia chiarificatrice, e tale fu quella di Orazio Costa, una regia attenta a eliminare i grovigli intellettualistici e dare dialettica, con una sorta di contrappuntismo musicale, alle varie tesi contenute nel testo”. Esso “non nascondeva certe perplessità, oltre che difficoltà di comunicazione per i molti dubbi, per l’intricarsi delle domande per la macchinosità delle risposte”. Grazie a Orazio Costa (sensibile come Fabbri al problema religioso) lo “spettacolo” che egli realizzò permise di attenuare le incongruenze che appaiono, invece, alla lettura di un testo che seduce per la complessità strutturale – e magari anche per l’inattesa rottura di ritmo – delle parti, oltre che per l’interpretazione cautamente innovativa di temi e personaggi della tradizione più popolare.

⁷ Sono in origine poveri guitti che – dice Sara – “si prestano per pochi soldi – poveretti, hanno fame! – a sostenere delle parti e lo fanno bene, con cura, con slancio, mettendoci talvolta anche del loro” (29). Alcuni capi di vestiario simboleggiano di volta in volta i personaggi che sono chiamati ad interpretare – una corazza romana per Pilato, uno scialle rituale per Caifa, una rete da pescatore per Pietro. I cinque membri della “piccola tribù” di Elia non portano in giro per il mondo il dramma di un poeta morto, ma la Parola – che essi stessi cercano di interpretare – di un Morto da identificare (uomo o figlio di Dio?).

ma), dovrebbero recitare la parte di spettatori capaci di improvvisarsi protagonisti del processo, come per esempio il *Giornalista* volontario, per assumere la funzione di difensore di Pilato. Diverso è il caso degli attori sparsi tra il pubblico per recitare la parte di spettatori che saliranno sul palcoscenico a testimoniare ciascuno del proprio rapporto con la libertà, la fede, la speranza, la carità. *Questo accadrà nel secondo "momento" della pièce, che sfuggirà – non essendo stato programmato in anticipo – allo schema che da quindici anni Elia ha imposto.*

L'inizio è sempre stato lo stesso: il vecchio professore e il suo sparuto gruppo di "giudici" si presentano al pubblico, tirano a sorte le parti che ciascun membro della famiglia assume a turno. La sera della rappresentazione, immaginata da Fabbri e organizzata da Orazio Costa, a Sara tocca la parte di difensore del non ebreo Pilato, rifiuta di recitarla (come fanno del resto sempre Sara e Davide – non Rebecca – da quando Daniele è scomparso). Ecco perché Elia, "questa" sera fa appello – creando fin da subito un'ideale passerella tra la Sala e la Scena – agli spettatori, uno dei quali – il *Giornalista*, appunto – sale sul palcoscenico, dimostrandosi sorprendentemente idoneo a recitare "a soggetto". Finalmente può cominciare la procedura rituale che si ripete sempre quasi identica malgrado il sorteggio delle parti, ma che la sera in cui essa è *teatro nel teatro* della *pièce* di Fabbri, avrà sviluppi inattesi, col moltiplicarsi dei ruoli "a braccia" affidati (a metà del primo "momento") agli attori professionisti della *troupe* che dovranno improvvisare dialoghi inabituali tra personaggi delle *Sacre Scritture* non previsti nel *canovaccio*. Poi, (nel secondo "momento", radicalmente diverso dal primo) interverranno nella *pièce* altri attori, i quali reciteranno parti di spettatori che reagiscono a quanto accade sul palcoscenico, con i dubbi, le incomprensioni, l'imperfezione della maggior parte dei problematici e incompiuti cristiani loro (e nostri) contemporanei.

Abbiamo insistito sulla struttura *teatro nel teatro* del dramma, in cui però in questo caso l'accostamento con Pirandello non può essere che superficiale:⁸ nel *Processo a Gesù* gli attori recitano o parti

⁸ Nel 1999 furono pubblicati (Forlì, Ateneo Editrice) gli *Atti del Convegno*, tenutosi a Forlì nel 1990, su *Fabbri e Pirandello, il Teatro, la Persona e l'Oltre*, in cui i rapporti tra i due drammaturghi sono studiati e approfonditi con ben altra lucidità e chiarezza, grazie agli scritti di E. Raimondi, R. Alonge, B. Cuminetti, A. Bisicchia, U. Ronfani, G. Corsinovi, P. Puppa, G. Geron, G. Cappello, P. G. Giovanelli, O. Bertani, G. Antonucci, G. Sepe.

di intellettuali ebrei che si improvvisano giudici, elaborando ciascuno a suo turno il ruolo di accusatore e di difensore, o parti di attori professionisti capaci anche di improvvisare, o parti di spettatori che si improvvisano protagonisti diventando magari gli imprevedibili (appassionati, convinti e convincenti) interpreti dell'inatteso *reboundissement* del secondo "momento": ma ciò che è essenziale in questo virtuosistico gioco delle parti, è la fede dell'autore nell'esistenza della Verità, trascendente o immanente, da intuire, scoprire, vivere, al di là di ogni ambiguità. L'ambizione, la vocazione, l'ipotesi non è di "essere" persone o personaggi, ma di "essere" veramente compiutamente cristiani, ossia di seguire davvero l'insegnamento di Cristo, vittima non solo di un'antica condanna a morte, ma soprattutto della perenne inadeguatezza degli stessi credenti.

La "finzione" a due livelli (quello esterno del dramma di Fabbri, quello interno del processo-spettacolo) si fonda sulla "realtà" del messaggio evangelico, in cui crede l'autore della commedia esterna, che affida a tutti i personaggi della commedia interna, e non solo a quelli tratti da episodi noti a tutti i frequentatori dell'"ora di religione" delle scuole pubbliche e private italiane, sia i dissensi interni al popolo ebraico e il conflitto di interessi tra Sinedrio e Procura romana, sia le controversie tra credenti contemporanei, miscredenti scettici o pessimisti dostoevskiani, per giungere allo svelamento progressivo della Verità, inscindibile dalla comprensione autentica della Parola (indipendentemente dalla vita o dai miracoli) di Cristo.

Orazio Costa,⁹ sensibile alla religiosità "modernista" di Diego Fabbri, uno dei rarissimi autori cristiani militanti della cultura italiana contemporanea vissuto a lungo nell'ambiente stimolante dell'intellettualità cattolica parigina, non sempre in accordo con l'ortodossia vaticana negli anni (1947-1953) che hanno preceduto il Concilio Vaticano II, fu certo attratto da quanto di "spettacolare" ci fosse potenzialmente nel testo (a volte confuso e contraddittorio) della *rappresentazione* del *Processo a Gesù*. Essa comincia con ritmo liturgico e finisce come un inatteso *happening*, dopo fasi alterne di dialoghi rituali e di apertu-

⁹ Orazio Costa Giovangigli (1911-1999) è stato uno dei più grandi registi italiani, soprattutto nel secondo dopoguerra, interessato pure lui alla tematica del processo e della morte di Gesù: mise in scena, infatti, tra l'altro, anche *Il quinto evangelista* di Mario Pomilio (che riprende in parte, anche alla luce di Vaticano II, la tematica di Diego Fabbri) nel 1975 allestito dall'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato.

re che si vogliono improvvisate e quasi spontanee su argomenti fino ad allora soltanto sfiorati. Alla fine l'impostazione stessa del dramma si trasforma e da inchiesta su un'epoca remota esso diventa dibattito contemporaneo: il teatro è, così, una tribuna problematica e impegnata e non soltanto il luogo di una ricostruzione storica del doppio processo a Gesù (religioso e politico) che la tradizione cristiana ha tramandato basandosi principalmente sui quattro *Vangeli* canonici e sugli *Atti degli Apostoli*.

Dal punto di vista della struttura, il dramma di Diego Fabbri è tanto interessante quanto problematico sia per la sua presentazione ingannevolmente pirandelliana, sia soprattutto per il concatenarsi dei temi, delle situazioni, delle temporalità. Inoltre, quanto vi è di spettacolare nella *rappresentazione* fa sì che si avvertano meno le incongruenze del testo. Essa inizia – come si è detto – nel momento in cui dodici attori (che recitano la parte di attori) si inoltrano sul palcoscenico e si siedono lungo il muro di fondo, mentre altri quattro personaggi vengono sul davanti della scena. Il più anziano di loro – Elia – racconta al pubblico la storia del lungo vagare, per quindici anni, in uno spazio difficilmente identificabile, della sua famiglia, unita nell'intento di rifare il processo a Gesù, con la speranza di riscattare il popolo ebraico dall'accusa di averlo condannato ingiustamente:

Noi, ebrei. Noi ebrei che ci troviamo qui, stasera, ci domanderemo: Gesù di Nazareth era innocente o colpevole secondo la legge giudaica? [...] per sapere se quello che accadde sul monte fu soltanto una dolorosa crudeltà umana o invece una colpa ben più grave, smisurata, irreparabile? [...] Perché noi, da duemila anni, siamo stati perseguitati da tutti? [...] Qual è il popolo di appena sedici milioni di persone che abbia avuto oltre sei milioni di morti – e che morti! – soltanto in quest'ultima guerra [...] i più, non sui campi di battaglia, ma nei luoghi di tortura. [...] “Che il suo sangue ricada su di noi e sui nostri figli” – dicemmo allora. E se fosse proprio quel sangue innocente che chiama il nostro sangue? (9-12)

Questo monologo funge da *prologo* al primo “*momento*” della *pièce* ispirato alle *Scritture*, all'inizio di quello che sarebbe dovuto essere anche “questa” sera, come sempre nei quindici anni che l'hanno preceduta, lo svolgimento puntualmente ripetitivo (pur con delle varianti inattese, ma tutte nell'ambito della Storia Sacra) del dramma. Alla fine del primo “*momento*” la parentesi che lo chiude e che avrebbe dovuto

precedere la fine della rappresentazione stessa in funzione di *epilogo*, è un altro monologo di Elia in cui (prima della sentenza che secondo il rituale a questo punto avrebbe dovuto pronunciare) egli spiega che la condanna o l'assoluzione di Gesù, per essere valide, avrebbero dovuto essere pronunciate all'unanimità:

Se giungeremo – dicemmo – all'assoluzione di Gesù dovremo giungerci all'unanimità. Ci siamo promessi di giungere insieme a qualcosa di nuovo – ma insieme [...] basta che uno solo non sia persuaso perché tutti gli altri debbano attendere [...]

Elia insiste sul motivo enunciato nel primo monologo:

Mi ero illuso che [...] non solo saremmo riusciti a trovare una soluzione al dilemma di una nostra antica e smisurata colpevolezza, ma saremmo perfino riusciti a suscitare una prova imprevista che ci avrebbe aperto una strada nuova per intendere quell'annuncio.¹⁰ (111-112)

Siccome ciò non è avvenuto neppure “questa” sera, ancora una volta Elia avrebbe dovuto ribadire la condanna e dire – citando il *Talmud* –

che Gesù di Nazareth fu appeso alla croce perché con le sue magie aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele. (113)

Ma – ed è questa l'originale svolta della drammaturgia di Diego Fabbrì – il dramma non finisce qui: emergono dal pubblico spettatori (interpretati da attori) che spontaneamente intervengono, allontanandosi dalla monotona e inefficace liturgia celebrata per tre lustri (canti rituali precedono il primo monologo di Elia e seguono l'ultimo, con l'accompagnamento di uno strumento a fiato) e testimoniano ciascuno della propria visione di un cristianesimo incompiuto. Il processo sfugge alla famiglia (ebraica) di Elia e dei suoi testimoni (tutti ebrei salvo Pilato) per trasformarsi nella presa di potere della Platea rispetto alla Scena, su cui salgono cinque spettatori (cristiani ma quasi tutti incompleti, ambigui, problematici). E poco importerà, allora,

¹⁰ D'altronde, Fabbrì affida proprio a Elia l'anticipazione del possibile riconoscimento ecumenico della figura di Cristo: “Forse la vera civiltà cristiana dovrà ancora incominciare – può essere; forse siamo ancora nei secoli dei «primi cristiani»”. (113)

che Cristo sia stato o no riconosciuto come il Messia annunciato dai Profeti o come un sovversivo temuto da Ponzio Pilato: conterà soltanto il suo messaggio fino ad oggi inascoltato, conteranno le testimonianze di contemporanei del nostro secolo simili nel bene e nel male agli scettici e ai timorosi di duemila anni fa. Infatti la natura umana non cambia: è uno dei temi fondamentali di Fabbri, incapace poi di conciliare l'irripetibile unicità di ogni individuo e la metamorfosi che lo avrebbe mutato anche nei suoi rapporti col prossimo, se avesse ascoltato e adottato la Parola di Cristo. Come conciliare, cioè, il fatto che Gesù ha voluto salvare gli uomini "come sono" senza cambiarne la natura e la radicale trasformazione che la società umana conoscerebbe, se finalmente visse secondo la libertà, l'amore, l'eguaglianza predicate da Cristo?

Il motivo di *Cristo tradito* – uno dei temi centrali del secondo "momento" del *Processo a Gesù* – è stato sviluppato da Fabbri come si è visto, fin dal 1944, in un testo ripubblicato, poi, nel già citato volume *Ambiguità cristiana*, in cui alcune pagine sono consacrate alla funzione fondamentale del teatro (anche del teatro "brutto") grazie al quale si possono isolare in un certo luogo, entro un certo spazio, gli aspetti salienti della vita: aspetti rivestiti di certi ideali e di certi colori, raggruppati in un particolare tempo, come riassunti in una speciale e fitta intensità. Tra pubblico e attori – afferma Diego Fabbri – il teatro ha le sue pulsazioni e la sua respirazione immediata e primordiale, che si rappresenti la più incredibile delle favole o l'ultimo fatto di cronaca sceneggiato. Il teatro è apertura verso gli altri: e poco importa che lo spettacolo sia mediocre, perché partendo dalla Scena la Parola può diffondere tra il pubblico germi di idee, spunti di novità. Ed è proprio quello che intende Elia quando dice:

Noi non fingiamo niente, noi non ripetiamo niente [...]; noi, al contrario, facciamo ogni giorno del nuovo, perché se quello che succede quassù, tra noi, è sempre lo stesso dibattito, quel che invece cambia sempre, ogni sera, è ciò che accade intorno a noi, tra la gente che ci ascolta. Noi, qui, non siamo che un'occasione, un'esca... un fiammifero che dovrebbe servire ad appiccare il fuoco. Se trova della legna ben stagionata anche un piccolo fiammifero... eh... eh! (30)

E le scintille han trovato "legno stagionato" proprio la sera in cui qualcosa cambia radicalmente nello svolgimento del processo che si è ri-

petuto quasi identico per quindici anni, celebrato quotidianamente da Elia e dai suoi (stanchi) familiari, non tanto contro Gesù, quanto per definire le ragioni di coloro che lo hanno inquisito e condannato. Se alla fine la *pièce* ha una svolta inattesa, annullando la monotonia¹¹ della ripetizione, questo accade perché finalmente il pubblico, chiamato in causa, si manifesta – tramite la finzione degli attori-spettatori – nella diversità degli individui che lo compongono, stimolati anche dalla testimonianza di personaggi mai evocati prima, che Sara aveva voluto far intervenire nella seconda parte del primo “*momento*”.

Tutto era cominciato secondo le regole in vigore da quindici anni: Elia, il vecchio professore di Tubinga, la moglie Rebecca discreta e equilibrata, Davide l'assistente dogmatico, Sara la figlia irrequieta e tormentata, hanno compiuto i gesti rituali per poi riprendere in forma di inchiesta quanto è narrato in ciascuno dei quattro *Vangeli* canonici.

Il gruppo aveva percorso (attraversando quasi indenne un periodo storico di cui sembra che l'atrocità venga relegata in un'epoca imprecisa, contemplata col cannocchiale rovesciato del dottor Fileno)¹² un itinerario geograficamente mal definito, le cui tappe erano state segnate da recite in luoghi sempre meno improvvisati e rozzi, dai crocevia alle piazze, da sale modeste al vero grande teatro di “questa” sera, dove ancora una volta degli spettatori assisteranno con sempre più viva partecipazione ai dialoghi con cui gli inquirenti e i testimoni (prima Caifa e Pilato, poi altri protagonisti della storia narrata dagli Evangelisti e della leggenda scaturita dal *Nuovo Testamento*) caratterizzeranno con le loro battute il Personaggio assente. Gesù – dice, per esempio, Caifa con un termine caro a Diego Fabbri – è stato un seduttore:

nemmeno i discepoli che lo seguivano dovunque capivano il senso vero delle sue parole. [...] Era un seduttore. [...] Seduttore: semplicemente. Un uomo che “trascina con sé”, il seduttore. Ebbene, Gesù aveva il potere di

¹¹ Eppure, – sostiene Rebecca – delle varianti nell'andamento liturgico del processo possono dipendere dall'ordine con cui viene iniziata l'escussione dei testimoni [...] se per esempio il punto di vista dei sacerdoti viene ascoltato per primo, si finirà fatalmente per assumerlo come base della successiva discussione.” (18)

¹² La compagnia di Elia per tutti i quindici anni che precedono la rappresentazione di “questa” sera – ossia, all'incirca a partire dagli anni Quaranta, e dunque dall'inizio della seconda guerra mondiale, durante la fase finale della Shoah – non ha mai dovuto interrompere le recite. Sull'argomento ritorneremo appunto alla fine di questo saggio.

portarsi dietro la gente e qualunque cosa dicesse, qualunque cosa facesse, gli credevano. Non aveva bisogno di convincere, perché incantava – che è molto di più. Ce ne accorgemmo anche noi quando ci fu davanti, con tutto il Sinedrio schierato: vi dico che incantava. (23-24)

Gesù faceva miracoli a malincuore, volendo in realtà persuadere con le parole che, fossero state ascoltate, avrebbero sconvolto il mondo. Ma non è stato così.¹³ È vero che andava oltre la legge di Mosé predicando il perdono, l'eguaglianza, la libertà, l'amore e la tolleranza, però – afferma Caifa – i suoi seguaci “lo ascoltavano, ma non lo capivano”. Non capivano, ma credevano, avevano fede “in altre cose, in altre verità”. Ecco perché si giustifica – secondo lui – la sentenza tramandata dal *Talmud* “aveva sedotto e sviato il popolo d'Israele con le sue magie.” (26)

Lo scambio di battute tra i “testimoni” Caifa e Pilato e i loro “giudici” (Sara e il Giornalista venuto dal pubblico) prosegue stancamente, fino a quando Sara dichiara la sua insofferenza per la procedura:

sono anni [...] che sento fare appello alla stessa procedura [...] come se qui avvenisse un processo vero e non se ne fingesse, invece, uno già preparato, con dei giudici – noi, tutti noi – ossessionati da questo problema, ma già un po' esausti [...]. Anche Daniele, negli ultimi tempi che restò con noi, prima di venir preso si era convinto che [...] dovevamo cambiar strada coraggiosamente. (29-31)

La figlia di Elia sconvolge lo schema del processo, ne accantona la validità giuridica, fa appello a testimonianze sentimentali e passionali ribellandosi contro la struttura stessa del processo, che definisce una *finzione* a cui, però, non oppone una *realtà*, ma una *finzione diversa*.¹⁴ Vengono convocati, testimoni della vita vissuta di Gesù, e non solo della sua predicazione, dalla nascita alla Crocefissione, grazie ai quali la pièce si trasforma da rigoroso scambio di citazioni bibliche e testimonianze storiche, in una sorta di *fiabesco mito teatrale* con prodigi, sogni, miracoli. E questo acca-

¹³ Vi è una contraddizione tra il fatto che la gente non capiva quel che Gesù diceva e la diffusione del suo messaggio.

¹⁴ Che irrita Davide, ostinato difensore della legge di Mosé, ma che sarebbe piaciuta (a detta di Sara) all'ormai quasi-cristiano Davide.

de non tanto quando Maria¹⁵ parla del figlio dodicenne smarrito e ritrovato, di Gesù adulto partito da casa senza voltarsi indietro, e finalmente tradito e ucciso, ma piuttosto quando è di scena Maria di Magdala che si trascina dietro il fratello Lazzaro,¹⁶ o quando Pietro, Giovanni, Tommaso e Giuda confessano la loro inadeguatezza rispetto alla parola del Maestro. Nessuno di loro ha accolto davvero il messaggio di liberà, eguaglianza, amore e speranza di Gesù, il suo invito al perdono. Per paura, nessuno lo ha seguito quando è stato catturato: “Eravamo deboli” dice Pietro:¹⁷

Dei discepoli vili, d'accordo. Che volete farci se siamo fatti così. Non eravamo mica degli eroi! Lui lo sapeva. Ci scelse tra la gente comune. Disse: tu, tu e tu – venitemi dietro, seguitemi... così come siete, sì.¹⁸ (65)

Quanto a Giovanni, dalle sue battute traspaiono vanità e gelosia:

¹⁵ Giuseppe con molta umiltà e accorato affetto, testimonia del carattere miracoloso della nascita di Gesù, suscitando da parte di Davide, rigido difensore della procedura, il monito: “Non vorrei, però, che ci lasciassimo suggestionare da un clima, da un'atmosfera. Anche io, se volessi, potrei perfino commuovermi, ma non è la commozione che cerchiamo, mi pare! Accade quel che avevo previsto: ci stiamo addentrando sempre di più per la strada dei miracoli, dei misteri, delle apparizioni. Non vorrei che mi si giudicasse irriverente se torno a dire: favole... favole...” (48)

¹⁶ Come al solito c'è confusione tra Maria di Betania, Maria di Magdala e l'anonima “peccatrice”. Qui si tratta della sorella di Lazzaro la quale afferma che neppure se per miracolo Gesù fosse sceso indenne dalla croce i suoi seguaci avrebbero adottato la sua Verità. Quando egli fece resuscitare Lazzaro “C'erano i discepoli e tutta la gente del seguito. E videro. Videro un morto di tre giorni uscire da un sepolcro! Ebbene, che cosa credete che abbiano chiesto a Lazzaro appena si liberò del sudario? [...] O Lazzaro [...] che cosa hai visto di là? [...]Ma non capite che il vero miracolo era quello dell'amore! [...] che quel che contava per Gesù era l'amore e che i miracoli non erano altro che gesti e parole e fatti d'amore!” (86-87) Per il tema della curiosità dei familiari a proposito dei tre giorni trascorsi nell'aldilà da Lazzaro, cf. *Lazzaro* di A. G. Borgese, Milano, Treves, 1925, e *Lazzaro*, di L. Pirandello, 1928, in *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, 2007.

¹⁷ La vivacità della scena dipende anche dalla caratterizzazione originale dei personaggi tradizionali. Tommaso, che secondo il cosiddetto “quinto Vangelo” (o Vangelo di Tommaso) si spinse a predicare fin nella lontana India, dove fu martirizzato, trafitto da una lancia, di solito è rappresentato o con la lancia in mano, o con una squadra essendo anche il protettore degli architetti. Qui, invece, è inspiegabilmente un rozzo soldato, cieco da un occhio (allusione al suo voler vedere ad ogni costo le piaghe di Cristo?). Giuda, è un ricco finanziere che con il suo denaro sovvenzionava gli Apostoli, credendo che Cristo miri alla liberazione di Israele dalla dominazione romana. Deluso, tradisce Gesù affinché venga imprigionato – non ucciso. I trenta denari sono soltanto un risarcimento per i capitali elargiti. Giovanni è un adolescente colto e raffinato geloso e possessivo.

¹⁸ Secondo Fabbri, Gesù ha voluto salvare l'umanità così com'è, non trasformarla.

La verità è che Giuda, d'un tratto, divenne geloso di me per la predilezione che Gesù mi dimostrava. Venute meno certe necessità pratiche della nostra comunità, i contatti di Giuda col Maestro si fecero sempre più radi. Fui io, invece, che da un certo momento in poi, cominciai a raccogliere le confidenze di Gesù. (72)

E Giuda ribatte:

Adolescente! E presuntuoso anche. Dunque, avrei agito più per una rivalse su di te che per una opposizione a Gesù? Vuol esserci lui, non Gesù, al centro della mia azione! Lui! [...] (72)

Poi, dopo aver tentato di coinvolgere nel proprio tradimento anche Giovanni, accusandolo di non aver avvertito il Maestro del pericolo di cui pure era al corrente, Giuda afferma a propria discolpa:

Pensavo che sarebbe stato soltanto imprigionato, isolato... Le cose presero invece una piega impreveduta. La morte – ve lo giuro! – non era nei patti (81)

Alla fine del confronto – teatralmente molto vivace – fra i nuovi testimoni, prima che anche “questa” sera la sentenza sia pronunciata, è evidente che Davide⁹⁹ non ha cambiato opinione sulle “favole” che sono state raccontate, insensibile al “dibattito spirituale, religioso, di coscienza” a cui si è sempre opposto in nome del carattere, che deve restare giuridico, del processo.

Ma Rebecca (nella sua funzione di “difensore” di Cristo, il grande assente del processo) prende eccezionalmente la parola al posto di Elia e prelude alla svolta decisiva e inattesa della *rappresentazione*, che, nel secondo “*momento*” del dramma, non sarà più la ricostruzione critica del processo di Cristo, ma l’esame di coscienza di cinque spettatori, che si saranno specchiati negli insoliti personaggi evocati nella seconda parte del primo “*momento*”, quando Giuda, Pietro, Tommaso e Giovanni, chiamati a testimoniare, si erano dimostrati discepoli inadeguati, individualisti, timorosi. Rebecca ritarda la conclusione della serata in cui di solito – ella dice –

⁹⁹ “Non sapevo che si corresse anche il rischio di poterne uscire convertiti” Prevede anche, per ora con sarcasmo, ciò che accadrà e, cioè, “finiremo con l’assolvere Gesù attraverso le prove d’amore. Sarà la fine.”

ci ritiriamo per discutere tra noi, e giungere alla sentenza. Facciamo sempre così... Fa parte dello... spettacolo. Ma posso dirvi in anticipo che non arriviamo mai – non ci siamo mai arrivati finora – ad una sentenza convincente.

Ora, però, prevede che qualcosa di nuovo accadrà:

Non so, però, a che conclusione si arriverà stasera. Ci sono tante novità per l'aria... (96)

Nella pausa che Rebecca ha chiesto di rispettare, prima che Elia si accinga a pronunciare finalmente la sentenza, subito interrotto, però, dalla rivolta della Platea la quale, occupando la Scena, toglierà ai “giudici” l'organizzazione e la direzione dello spettacolo, un “*intermezzo*” intimista sembra coinvolgere nel “triangolo” tradizionale della commedia borghese (marito, moglie, amante) Davide e Sara. Inaspettatamente, sembra che diventino i protagonisti di un'altra commedia, sentimentale e banale, rivelando che hanno entrambi tradito l'altro grande assente della *pièce*, Daniele. Ma se l'amico e la moglie erano complici dell'adulterio, soltanto Davide (e lo si verrà a sapere nelle ultime scene del dramma) lo ha tradito anche una seconda volta, denunciandolo alla polizia. Daniele, cioè, è stato tradito²⁰ come Gesù lo è stato da Giuda, deluso dal carattere puramente spirituale del suo magistero. Avrebbe voluto solo farlo imprigionare e non uccidere – ecco perché si è suicidato, dimostrando di non aver capito nulla del messaggio di speranza e di perdono di “Cristo tradito”. Anche Davide avrebbe voluto far soltanto imprigionare Daniele, facendolo allontanare non solo per gelosia, ma, soprattutto, perché diventava sempre più cristiano.²¹ Questa rivelazione, però, avrà luogo dopo l’“*intermezzo*”, durante la rivolta degli spettatori che impediscono a Elia di pronunciare fino in fondo la formula della condanna: saranno loro ad esprimersi fino alla fine della *rappresentazione*, in accordo con lo stesso Davide

noi [...] ci siamo tirati un pò in disparte... non dico semplici spettatori... ma quasi... Lasciamo volentieri il posto ad altre voci. (121)

²⁰ Sara lo aveva intuito “perché mi parve – vedi – che avessero catturato e portato via ... Gesù di Nazareth. Che strana sensazione!” (104)

²¹ “Invece, lui mi sorrise, e parlandomi sottovoce mi confidò che s'era persuaso che Gesù fosse davvero il Salvatore di tutti...” (105)

I nuovi protagonisti del dramma o dibattono di questioni storiche, teoriche e teologiche, (un sacerdote²² e un intellettuale) o testimoniano del loro ingenuo modo di credere, sperare, amare: il figliol prodigo confida nel perdono del padre, la Bionda emula della Maddalena, esalta qualsiasi tipo di amore, ma soprattutto la “donnetta delle pulizie” madre, come Maria di Nazareth, di un figlio tradito e ucciso, la quale, sicura che nell'altra vita rivedrà il figlio, perdona ai suoi aguzzini. È a questo punto che Davide, trascinato dalla narrazione della donna, finalmente confessa di esser stato lui a denunciare Daniele (come Giuda, lo aveva indicato ai poliziotti da una finestra) in un'epoca imprecisata, a Monaco:²³

Fui io... ad avvertire le guardie... perché venissero a prenderlo! Non a vostro figlio lo feci, ma è lo stesso [...] Denunciavo in Daniele un ebreo che s'era già quasi fatto cristiano. Credevano di prendere un capo ebreo e io gli mettevo fra le mani il primo di noi che s'era fatto, in cuor suo, cristiano. [...] Non volli la sua morte, ma soltanto la sua cattura. (151-152)

La condanna di Gesù che Davide rinnova ogni sera – ormai è l'unico a pronunciarla – legittima in nome della legge antica di cui egli è l'ultimo custode, la condanna di Daniele. Ora, la “donnetta delle pulizie” perdonando gli assassini del proprio figlio, fa capire a Davide (il quale si identifica col traditore del giovane resistente fucilato) che anche lui può essere perdonato: baciandolo sulle due guance gli dice

“Non aver paura, figliuolo... il Vero Giudice è Lui.

(*Su quel bacio di universale perdono scende per la prima volta il VELA- RIO*).” (158)

²² All'intellettuale che afferma “il vero messaggio di Cristo, quello autentico, quello evangelico sta morendo nella vita degli uomini di oggi” il sacerdote risponde “Quei fermenti che lei crede siano stati crocifissi con Cristo, si sono invece sparsi, da allora, per la terra e hanno inquietato gli uomini e li inquietano sempre di più.” (127)

²³ “Erano settimane che in quel vecchio palazzo ebrei e cristiani discutevano di Gesù di Nazareth. Quei tedeschi sembravano come impazziti per il nostro dibattito [...] Già si erano manifestati i primi segni della persecuzione contro gli ebrei, ma la nostra *troupe* non era stata ancora toccata.” (152)

Le scene finali della rappresentazione, in cui tutti – Davide²⁴ compreso – inneggiano, soli o in coro, al figlio di Dio, al figlio dell'uomo che resta – in mezzo a noi – fino alla fine del mondo è sicuramente di grande effetto, in nome dell'amore condiviso, della fiducia nella presenza invisibile di Cristo in una società ideale in cui nessuno abbia più paura di scegliere la libertà, di incontrare Gesù di Nazareth, di rispettare i precetti da lui predicati e di seguirne l'esempio.

Seduttore prima e dopo la Crocifissione e la Resurrezione il Gesù di Fabbri esige l'amore per il prossimo, la tolleranza, la reciprocità: ora, questo schema lo si ritrova anche in certe commedie dall'apparenza frivola, come *Il seduttore*, in cui Eugenio, amato da tre donne diverse tra di loro, vorrebbe che esse fossero amiche, unite nel culto dell'amato/amante comune, che ad un certo punto compara implicitamente se stesso a un "motore immobile":

Oggi m'è venuto in mente Dio. E ho pensato che Dio deve stare sempre fermo immobile – mentre tutto il suo mondo e la gente e i fiori e le stelle gli girano attorno – ruotano. Ma lui sempre fermo. Così impera.²⁵

Eugenio fallisce e l'autore non può che farlo morire, mentre in una commedia molto più leggera, *La bugiarda*, Isabella, insolente e amorale, riesce con l'inganno e l'astuzia, pur restando sempre se stessa, a far sì che i due uomini della sua vita (uno dei due è nientemeno che un alto dignitario del Vaticano, dove si reca col tradizionale costume cinquecentesco) diventino per amor suo, affettuosamente amici.

Là dove l'amore è assente, i rapporti umani restano conflittuali e i contrasti sono insanabili: in *Processo di famiglia*, tre coppie si contendono Abele, un bambino dal nome predestinato, che nessuno ama, ma del quale per motivi egoistici una madre naturale, una madre affidataria, un padre biologico vorrebbero impossessarsi.²⁶ Se vi fosse stato un rapporto di armoniosa coesione ed equilibrio tramite Abele fra i sei aspiranti

²⁴ Davide si arrende, parafrasando in parte Saul sulla via di Damasco: "È lui che mi ha perseguitato, per anni interi, mi ha accecato... finché ha vinto!"

²⁵ In *Tutto il Teatro*, cit., vol. I, p. 759.

²⁶ La competizione tra i possibili "genitori" è fondata su rivalità di diritti individuali e di classi sociali. Abele è "nato" poi affidato privatamente tramite un sacerdote a una coppia senza figli. Non è protetto né dalla legge – tramite una regolare adozione – né dall'affetto di madri o padri biologici o affidatari.

genitori, si sarebbe forse arrivati a un tipo anticonformista di famiglia allargata, per la quale il bimbo avrebbe avuto la funzione di innocente seduttore e immobile centro affettivo. Non potendo immaginare né un lieto fine in cui Abele sarebbe stato amato da tutti, ed escludendo a priori che salomonicamente il fanciullo potesse essere diviso in tre parti, il drammaturgo non può che far morire anche lui. Manca, nel *Processo di famiglia*, un “motore immobile” che (invisibile e presente) coordini da testimonie muto i dissensi altrui permettendo ai personaggi di armonizzarsi in nome del perdono e dell’amore dell’“altro”, quale che egli sia. È questa, per esempio, la funzione nel dramma *Inquisizione*, di un enigmatico Abate, davanti al quale si dibattono una donna passionale, un laico che avrebbe voluto essere prete, un prete che progetta di spretarsi.

Vi sono spesso figure di sacerdoti a volte in crisi, a volte dogmatici, a volte comprensivi e sicuri di sé, nel teatro di Fabbri, come il prete-spettatore del secondo “*momento*” del *Processo a Gesù*, che richiama all’ordine gli ebrei-mutanti della troupe di Elia, i quali si starebbero “cristianizzando”, sempre più convinti dell’universalità della Parola di Gesù Salvatore che – se gli uomini avessero il coraggio di ascoltarla e applicarla – trasformerebbe il mondo. Ma nella loro finzione teatrale essi sfiorano soltanto il problema teologico essenziale:

Voi sostenete d’aver messo a morte un uomo che s’illudeva o si vantava di essere Figlio di Dio. Continuate a credere d’averlo condannato giustamente. Il vostro cosiddetto processo ha sorvolato la questione principale: Gesù era o no il Salvatore, il vero Messia? Voi avete risposto in maniera apodittica: no, non lo era perché non poteva esserlo. Ma non è un modo di affrontare seriamente il problema. (122)

Ed Elia risponde eludendo la domanda, quando pronuncia la sentenza più volte rimandata e ora, finalmente, diversa dal solito dicendo:

Io debbo ormai proclamare... alto... e al cospetto di tutti... che non so ancora se Gesù di Nazareth sia stato veramente quel Messia che noi aspettavamo... non lo so... ma è certo che Lui, Lui solo, alimenta e sostiene da quel giorno tutte le speranze del mondo! E io lo proclamo innocente... e martire... e guida...²⁷ (156)

²⁷ Se si volesse trarre una conseguenza paradossale da questo cambiamento, Cristo innocente significa che il processo, era ingiusto e che gli ebrei erano colpevoli.

Siamo nel 1955 e Diego Fabbri affronta con una certa superficialità il problema del rapporto tra ebrei e cristiani, collocando le peregrinazioni di Elia e della sua piccola tribù di ebrei erranti, in un'epoca cronologicamente imprecisa, sullo sfondo inquietante, ma stranamente remoto, del nazismo nascente e trionfante, della seconda guerra mondiale, dei campi di sterminio, del ritorno dei rari superstiti dai Lager.

Il tempo e lo spazio in cui si suppone siano vissuti e abbiano recitato i sedici della compagnia di Elia sono evocati con una certa disinvoltura: basti pensare che Davide denuncia a Monaco di Baviera alla polizia nazista Daniele presentandolo come “un capo ebreo” mentre lui e gli altri membri della famiglia, tutti ebrei come Daniele, continuano indisturbati a recitare. D'altronde, nella visione antiebraica cattolica abituale prima di Vaticano II, un ebreo che stesse per convertirsi era già un cristiano: la morte di Daniele²⁸ ne fa, quindi, un martire, tanto più eroico in quanto egli ha dovuto subire il supplizio riservato ai senza fede o a quelli di una fede diversa. Sara, Elia, Rebecca – e infine anche Davide – compiono, nel dramma di Fabbri, il cammino che li colloca nella situazione “transeunte” che i cristiani attribuivano agli ebrei recuperabili: gli altri, i non cristianizzabili, nella mentalità collettiva ancora diffusa nel decennio che seguì la fine della guerra restavano collettivamente responsabili delle persecuzioni che subivano.

All'inizio della sua *rappresentazione* Fabbri fa dichiarare ad Elia che lo scopo della revisione del processo di Cristo è stabilirne la legalità, lavare il suo popolo dall'accusa di aver compiuto un atto di fanatica crudeltà, e capire perché sei milioni di ebrei siano morti “in luoghi di tortura”. È interessante che poi Caifa affermi che se il popolo chiese a Pilato di condannare Cristo, invocando su di sé il sangue di “quel giusto”, lo fece non già spontaneamente (si tratta di quello stesso popolo che, affascinato dal “seduttore” Gesù, lo seguiva senza capirlo aspettando soltanto dei miracoli) ma istigato dai sacerdoti. Egli rende, quindi responsabili della Crocefissione soltanto i membri del Sinedrio e il proconsole romano: qui Fabbri anticipa le conclusioni dell'enciclica *Nostra aetate* che non solo limita la responsabilità degli ebrei antichi e nega la responsabilità collettiva degli ebrei moderni nella morte di Gesù, ma priva l'antisemitismo di ogni base teologica.

²⁸ Cf. Elena Mazzini, *Il Processo a Gesù di Diego Fabbri e i commenti della stampa cattolica italiana*, in “Storicamente”, 7, 2011, art. 12.

Quando Diego Fabbri immagina, compone, fa mettere in scena il *Processo a Gesù*, la gente ignora, rifiuta di sapere, rimuove quanto concerne le persecuzioni razziali, nessuno vuole ascoltare quelli che sono tornati dai campi di sterminio (e la maggior parte di loro non vorrà mai parlarne). Einaudi rifiuta fino al 1956 di pubblicare *Se questo è un uomo* di Primo Levi, che esce nel 1947 presso un piccolo editore torinese, con scarsa diffusione. La posizione della Chiesa – denunciata con grande scandalo nel 1963 nel dramma *Il Vicario*²⁹ – fino a Vaticano II resta prudente e ambigua: Diego Fabbri, per il quale riconoscere l'universalità del messaggio di Cristo basta perché i “suoi” ebrei diventino dei cristiani – dei “primi cristiani”, come d'altronde tutti coloro che si rendono finalmente conto del fatto che il cristianesimo autentico, quello che lega gli individui in una società cristiana, non è ancora cominciato. E poco importa che Elia non risponda al sacerdote che gli chiede se Cristo sia o no, per lui, il Messia: è a lui che Fabbri fa porre il problema che dovrebbe assillare tutti i credenti, pigri, ignavi e paurosi:

Perché [...] con la certezza che custodite in fondo al cuore, perché con lo slancio, direi quasi con la violenza, che avete manifestato adesso contro di noi che volevamo, sia pur simbolicamente, condannarlo ancora, perché non siete stati capaci di cambiare il mondo? Perché non lo cambiate? Che cosa vi manca? Perché nascondete, invece di manifestarlo, quel che avete di prezioso dentro di voi? (142)

Quale che sia il suo multiforme e spesso contraddittorio messaggio, la sua visione del mondo fondata su alti ideali e ingenui pregiudizi, *Processo a Gesù* affascina per la molteplicità dei linguaggi teatrali adottati, la varietà delle situazioni e le transizioni abilmente orchestrate partendo da una delle *fabule* fondatrici della cultura occidentale. E volendo accostare Fabbri al Pirandello del *teatro nel teatro* con tutte le precauzioni dovute alla profonda differenza tra i due drammaturghi, nonostante le vistose somiglianze formali, si potrebbe vedere in Elia un dottor Hinkfuss che si presenta alla ribalta con in mano non già la “novelletta” *Leonora, addio* dell'agrigeno, ma il *Nuovo Testamento* e il *Talmud di Babilonia*.

²⁹ Dramma di Rolf Hochhuth, tradotto e recitato a Roma nel 1965: lo spettacolo – in cui si tratta dell'atteggiamento di Pio XII nei confronti del nazismo – venne subito proibito dalla prefettura in nome del Concordato.

Judit Bárdos

COLORI CALDI E FREDDI NE *IL DESERTO ROSSO*

Il Deserto rosso, prima pellicola a colori di Michelangelo Antonioni, uscì nel 1964.

Il semplice fatto che si sia reso tecnicamente possibile creare una pellicola a colori e che lo spettatore si attendesse una tale offerta, lo avrebbe indotto ad andare al cinema per vedere dei film a colori? Oppure si trattava di una questione-costrizione tecnica e finanziaria? Probabilmente non è così. Dal momento dell'invenzione del cinema a colori fino al periodo della sua divulgazione passarono più di vent'anni (nel caso del cinema sonoro ci vollero appena quattro o cinque anni). Oltre ai problemi tecnici, si dovette trovare una soluzione anche per quelli estetici. Le tecniche artistiche sviluppatasi nel cinema in bianco e nero non potevano sopravvivere nel cinema a colori: in questo ambiente, infatti, non spiccano né il marcato contrasto o l'espressivo effetto luce-ombra (come in alcune correnti dell'espressionismo tedesco degli anni quaranta e successivamente nel primo modernismo), né i colori grigi sfocati o i toni raffinati (come il "realismo poetico" francese). Eppure verso la metà degli anni sessanta si cominciò sempre di più a realizzare pellicole a colori (il primo film a colori di Fellini, *Giulietta degli spiriti*, uscì nel 1965).

Antonioni ci rivela che si è impegnato a sfruttare "ogni minima possibilità narrativa racchiusa nei colori" affinché questi "trovino armonia con lo spirito di ogni singola scena, di ogni singola sequenza". Antonioni continua dicendo che "nell'arte cinematografica moderna la coincidenza tra certi metodi nuovi per l'utilizzo del colore – e qui mi riferisco per esempio a Resnais o a Bergman – non è pura casualità. Quest'esigenza, sorta quasi nello stesso momento in ognuno di noi, è connessa alla manifestazione della realtà dei nostri tempi, è quindi sempre meno possibile ignorare la presenza dei colori. Ne *Il Deserto rosso* appare un universo industriale che ogni giorno produce milio-

ni di oggetti diversi, tutti colorati. Di questi oggetti basterebbe uno solo – e chi potrebbe farne a meno – per introdurre nelle nostre case l'atmosfera della civiltà industriale. Così le nostre case vengono invase sempre di più dai colori, mentre le strade e i luoghi pubblici si riempiono di cartelloni pubblicitari. L'invasione dei colori ci abitua ai colori stessi.¹ È il mondo ad esser diventato colorato, la produzione industriale, la civiltà tecnica che raggiunge i massimi livelli e, connesso a tutto ciò, il mondo moderno caratterizzato dall'inquinamento ambientale. Questo mondo svolge un ruolo fondamentale nello sviluppo della nevrosi della protagonista, Giuliana.

L'esperienza che ispirò direttamente Antonioni fu il fatto che Ravenna divenne, dopo Genova, il secondo porto più importante d'Italia, vi si costruì una raffineria di petrolio e i cambiamenti violenti effettuati a scapito dell'ambiente naturale intorno alla città, sconvolsero il regista, ritornato dopo qualche anno di lontananza. Eppure – come ci rivela Antonioni nella famosa intervista con Godard – egli non ha voluto condannare solo l'industrializzazione, che rende nevrotico l'uomo moderno, tra i suoi scopi c'era anche quello di “rappresentare le bellezze di questo mondo, ove persino le fabbriche possono essere affascinanti... Le linee e le curve delle fabbriche e delle ciminiere forse sono più belle delle linee degli alberi, che sono diventate noiose all'occhio umano. Questo è un mondo ricco, vivace e utile.”²

È lo stesso Antonioni a richiamare la nostra attenzione sul fatto che la rappresentazione del mondo colorato – con colori vivaci – comporta importanti conseguenze non solo tecniche ma anche estetiche. Se il regista concepisce i colori come delle macchie palpitanti, allora questo invece delle registrazioni a lunga durata, caratteristiche del primo modernismo, esige il ritorno ai tagli veloci, nonché un moto rapido e brusco della camera, l'uso frequente del teleobiettivo, il che comporta una diversa profondità di campo e una differente percezione spaziale dello spettatore. È forse la proiezione del mondo interno della protagonista a far nascere questo nuovo atteggiamento nei confronti

¹ *Il deserto rosso. Intervista di François Maurin con Michelangelo Antonioni*, “Humanité dimanche”, 23 settembre, 1964, in: *Michelangelo Antonioni. Írások, beszélgetések*, Osiris Kiadó, Budapest 1999. p. 142.

² *La notte, L'Eclisse e la alba. Intervista di Jean-Luc Godard con Michelangelo Antonioni*, “Cahiers du Cinéma”, 1964. nov. 160. In: *Michelangelo Antonioni. Írások, beszélgetések*, Osiris Kiadó, Budapest 1999. p. 147.

dell'immagine? (Fu Pasolini ad avanzare per primo questa ipotesi.) O tutto ciò non è altro che un trucco necessario del cinema a colori? La tecnica deve essere cambiata senza alcun dubbio: "Con il rosso acceso la veduta panoramica è efficace, ma con il verde giallastro non offre nulla"³ – afferma Antonioni rispondendo ad una domanda di Godard.

Ma ci ricorda subito che, "quando verso la fine del secolo scorso il mondo cominciò ad industrializzarsi, i colori delle fabbriche erano neutrali: neri o grigi. Oggi invece in genere li dipingono colorati, persino le condotte dell'acqua, dell'elettricità e dell'aria."⁴ Le spiegazioni del fatto che il nostro ambiente sia mutato in modo così radicale sono in parte tecniche, in parte psicologiche. Ma all'interno della fabbrica i muri non sono dipinti di rosso caldo o di arancione (colori che renderebbero gli operai agitati) ma si sceglie il verde chiaro o il celeste, in quanto colori più rilassanti. Proprio per questo, in principio, si era pensato di dare al film il titolo "Celeste e verde", in seguito però Antonioni ha pensato che un titolo del genere sarebbe stato troppo legato ai colori, in quanto avrebbe fatto riferimento solo a questi ultimi, pur se il film trattava anche tanti altri argomenti. Non parla solo del desiderio di Giuliana di dipingere il negozio di ceramica con dei colori freddi – pareti celesti e soffitto verde – perché il rosso "ucciderebbe" gli oggetti mentre il celeste e il verde li metterebbero in rilievo. Così come non racconta solo che Giuliana, uscendo dal negozio, vede (come anche lo spettatore) la frutta e la strada grigie, mentre quando stava con Corrado nella camera d'albergo vede la parete rosa e rosso, pur essendo di un colore neutrale. Percepisce i colori diversamente rispetto agli altri, proprio in questo consiste la sua nevrosi e la sua incapacità di adattarsi al mondo moderno e colorato (Corrado invece, parlando agli operai della Patagonia, vede delle strisce blu sulla parete). Giuliana è in crisi, sente che non può vivere come prima, ma allo stesso tempo non ha un problema ben definibile e risolvibile. Si tratta forse di una devianza? Di una psicosi? Di una nevrosi? O semplicemente dell'incapacità di adattarsi all'ambiente? Le interpretazioni del film si muovono entro questi limiti.

Nella scena iniziale del film, quando si vede il titolo principale, appare un ambiente brunastro, color terra e in mezzo la fabbrica, circondata da tubi dai colori vivaci. Dalla ciminiera fuoriesce un fumo

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

giallo acceso (che sul DVD assume un colore arancione). Poco dopo entra in scena Monica Vitti, dai capelli rosso rame, con un cappotto verde vivace ed il figliolo che porta un cappotto giallo senape. Ma già in questa scena risuona all'orecchio quella musica elettronica, quella melodia eterea che si sentirà anche nella scena della favola.

Per quanto concerne la scena iniziale e la scena finale, che si svolgono ambedue presso lo stabilimento industriale, quasi tutti i critici sottolineano che si vedono dei colori brutti in un ambiente industriale sgradevole per colpa dell'inquinamento, alcuni hanno definito questi colori aridi, altri ancora parlano di colori *freddi*. Solamente István Antal richiama l'attenzione sul fatto che a dominare sono il rosso, il bruno, quel tono brunastro del giallo che è incline verso il rosso, il giallo senape, questi sono tutti colori *caldi*. "Antonioni sì che mostra i colori della luridezza e questi colori sono meravigliosi, anche se lo sono in modo innaturale. Ed è per questo che il cappotto color verde natura che indossa la donna, risulta estranea in modo agghiacciante tanto all'inizio che alla fine del film."⁵ Com'è possibile tutto ciò?

A partire da Sergej Eisenstein è cosa risaputa che il significato e il valore sentimentale ed affettivo dei colori non sono determinati solo dai codici linguistici e culturali o da quelli dell'immaginario collettivo e della storia delle religioni, così come non li determinano solo le esperienze musicali basate sulla sinestesia o le associazioni aventi come base la storia psichica di un individuo. Le nozioni elencate naturalmente esercitano una forte influenza su di essi, ma infine il valore emotivo dei colori è determinato dalla complessità del film e delle scene. Nel caso di una concezione ben studiata e portata a termine possono nascere degli effetti e dei valori emotivi diversi o addirittura opposti rispetto al consueto. Per esempio il bianco, ritenuto in genere più allegro e il nero o il grigio, considerati luttuosi e tristi, appaiono in modo opposto nel film *Aleksandr Nevskij*: appare minacciante il freddo bianco dei Cavalieri Teutonici che avanzano sul lago ghiacciato, indossando cappucci e vestiti bianchi e procedendo su cavalli bianchi, mentre le macchie scure dei russi in difesa, tra il grigio neutrale di deboli cespugli sulla riva del lago, appaiono più familiari, di un colore più caldo.⁶

⁵ Antal István, *Életszükséglet-e a szín?*, in: Dániel Ferenc a cura di, *Kortársunk a film*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest 1985.

⁶ *Sárga rapszódia*, in: Szergej Mihajlovics Eisenstein, *Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest 1998.

Un altro esempio celebre per spiegare che il bianco e il nero possono assumere significati diversi lo rappresentano *I dannati di Varsavia* di Andrzej Wajda: l'orribile oscurità del canale qui offre la vita, mentre il sole splendente sulla superficie significa la morte stessa.

Ovviamente nel cinema a colori non può emergere così chiaramente questo significato. Ciò nonostante penso che vi sia qualcosa di originale e insolito in quest'intonazione di colori. In genere (ammesso che si possa generalizzare) la maggior parte delle persone ritiene gradevoli i colori caldi come il rosso, il giallo, il verde vivace, il marrone, insomma, i colori della terra e del bosco autunnale. Se a questo punto del film l'ambiente ci sembra "brutto", questo è un sentimento contraddittorio e (in parte) lo proviamo perché vi si proietta qualcosa della scena intera: del fatto che la ciminiera che emette fumo, la fabbrica arida ed enorme che occupa la periferia della città, appaiono tristi nonostante sulle mura degli edifici corrano tubi dai colori vivaci. Ed è possibile che – benché lo spettatore non ne sia ancora cosciente – vi si proietti anche lo stato d'animo instabile di Giuliana. Neanche la scena del noioso convito, che si svolge nei pressi del mare, non la si può considerare "brutta in sé." Tutto il contesto appare sgradevole in quella nebbia grigia e, benché l'interno della capanna sia rosso e alcune donne indossino vestiti di colori vivaci (una per esempio porta un vestito verde) l'erba del prato intorno alla capanna dovette essere dipinta filo per filo di bianco dalla troupe, perché desse l'impressione del "prato morto e della natura morente".⁷ Il "deserto rosso" invece non è altro che il rossore di un deposito di ferro vecchio e del deposito di immondizia. Tutto questo sfuma ulteriormente il sentimento di alienazione e perdizione della protagonista. È la sua incertezza che aumenta nelle scene citate. È forse il suo stato d'animo che viene proiettato sul mondo esterno? La percezione patologica dei colori tende a sottolineare questo fenomeno.

Inoltre, come afferma Bálint András Kovács,⁸ considerandola anzi una delle principali caratteristiche dei film di Antonioni, i personaggi e l'ambiente nei suoi film hanno un rapporto vago. Questo rapporto è dominato dall'isolamento e dall'alienazione al quale si aggiunge

⁷ Cfr. 2. p. 154.

⁸ Questa è l'interpretazione di Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai*, Palatinus, Budapest 2005, p. 114.

la rappresentazione molto particolare dello spazio: gli spazi ampliati con il teleobiettivo, le impostazioni rotte dai quadretti, dai cunei, dalle forme astratte, e dalla forma geometrica delle composizioni, pratiche che risaltano nel cinema a colori (i personaggi non sono assorbiti nella profondità di campo ma le loro macchie colorate spiccano sullo sfondo di colore diverso.) La camera, quando si sofferma a lungo sulle bellezze colorate dell'ambiente e sui paesaggi della civiltà industriale mostra l'indifferenza dell'ambiente. Ci sono tanti campi lunghi grigiastri, altre volte grigio-marroni, ma i tanti colori vivaci rendono più splendente la scena: tubi, cavi, contenitori blu, rossi, gialli e verdi, il prato verde acceso, il fumo giallo. Secondo questa concezione il personaggio e il mondo esterno sarebbero indipendenti l'uno dall'altro, o almeno non vi sarebbe alcun rapporto diretto tra di essi. Vi è una contraddizione tra le due possibilità d'interpretazione, ma non la voglio sciogliere. Senza dubbio vi è una vibrazione, una tensione tra i due poli. L'interpretazione del regista non è l'unica giusta, ma Antonioni è un regista assai consapevole e, come tale, possiamo accettare la sua opinione come una possibile tra le tante opinioni contraddittorie.

Alla fine del film ritorna lo stesso fumo, questa volta più verdastro, giallo canarino (questa tonalità del giallo viene percepita da tutti in modo sgradevole, mentre le tonalità calde, più vicine al rosso o all'arancione, sono piuttosto piacevoli), ma questa volta la protagonista dice al figlio che non bisogna aver paura del fumo giallo, anche gli uccelli lo evitano, non ci volano dentro. Si tratta forse di una rassegnazione da parte di Giuliana e dell'accettazione del *modus vivendi*? O abbiamo a che fare con una narrazione a spirale: Giuliana ritorna al punto di partenza, ma ad un livello spirituale più elevato? O si tratta di un finale aperto?

Ciò che si oppone nettamente a queste scene dominate dai colori caldi è la scena della favola. Il mare turchino, il cielo azzurro e la sabbia rosa. Durante questa scena si sente continuamente una dolce melodia. L'azzurro è senza dubbio un colore molto amato, ma è anche un colore freddo. A mio avviso non è di primaria importanza il carattere caldo o freddo dei colori, ma la purezza dei colori stessi: nelle scene sopraccitate i colori sono sfocati, al momento dell'avverarsi della favola, all'improvviso, i colori diventano puri, brillanti. Giuliana comincia a raccontare la favola nella cameretta del bambino, nella profondità di campo si vedono il mare e una nave che si avvicina. Poi una car-

rellata: tutto il riquadro è dominato dal mare, la camera rimane ad osservare il mare mentre la voce della protagonista ci conduce nella scena successiva. Ritengo che questa scena, sotto l'ottica della teoria narrativa, utilizzi soluzioni molto interessanti: è molto difficile capire se la favola narrata dalla madre appaia nella mente di lei stessa o del bambino, così come è poco chiaro quali immagini interiori veda lo spettatore. Ci troviamo nella mente del bambino dalla fantasia molto vivace o in quella della madre? La voce della madre può risuonare in ambedue. Questo fenomeno è in relazione con quell'incertezza e con quel carattere onirico che, da Alain Resnais a Ingmar Bergman, è proprio di tanti e in generale caratterizza la produzione cinematografica moderna degli anni sessanta: non vi è più il regista onnisciente e così neanche lo spettatore può sapere tutto: ciò che abbiamo visto è realtà o sogno, è un ricordo, un desiderio o è successo veramente. In *Persona* è veramente presente il marito ed ha fatto davvero l'amore con Alma? Cos'è successo con Anna de *L'avventura*, o ancora, è successo qualcosa l'anno scorso a Marienbad? Ciò nonostante i critici del film ritengono palese che assistiamo a delle scene presenti nell'immaginazione della madre. Probabilmente perché in più scene del film i sentimenti della madre, ovvero della protagonista, vengono a proiettarsi sull'ambiente esterno e sui colori, quindi il film stesso rappresenta i suoi sentimenti e il suo stato d'animo. Pasolini è l'unica eccezione che sostiene "la sequenza del sogno: che, dopo tanta squisitezza coloristica è improvvisamente concepita quasi in un ovvio technicolor (a imitare, o meglio a rivivere, attraverso una «soggettiva libera indiretta» l'idea fumettistica che ha un bambino delle spiagge dei tropici)".⁹ È una contraddizione apparente che sia proprio quel Pasolini a citare, come esempio per di film poetico, *Il Deserto rosso*. Nella sua interpretazione Antonioni, mettendosi nei panni della protagonista, osserva il mondo dal punto di vista di Giuliana, quindi da quello di una persona di una cultura, lingua e stato d'animo ("squisiti fiori di borghesia")¹⁰ simili a se stesso, dunque il mondo interno di Giuliana non è rappresentato dall'oggettività del discorso libero indiretto ma dal soggettivo monologo interno in prima persona singolare. È per questo che Pier Paolo Pasolini lo

⁹ *Il cinema di poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1977, p. 179.

¹⁰ *Il cinema di poesia*, op. cit., p. 187.

chiama film poetico. Ricordiamo che nella teoria di Pasolini il “discorso libero indiretto” è pronunciato in una lingua diversa da quella dell’autore mentre il “monologo interiore” è il mezzo per apostrofare qualcuno nella lingua dell’autore. Il discorso libero diretto soggettivo è solo un pretesto affinché l’autore – con l’inserimento di un trucco narrativo – possa parlare in prima persona singolare. Se la scena del sogno, in base a quanto detto, la interpretiamo come la proiezione dell’ingegno del bambino e non di Giuliana, questo è da considerare un’eccezione in tutta l’opera.

Ad eccezione di Pasolini, i critici del film ritengono che il mare azzurro e l’isola esistano solo nella mente della protagonista. Questo vorrebbe dire che Giuliana desideri far parte della natura intatta, trovarsi tra colori puri in un mondo dominato da colori freddi? “Fuga in un mondo dove i colori sono parti costituenti della natura, il mare è azzurro e la sabbia rosa” – afferma lo stesso Antonioni nella celebre intervista fatta con Jean-Luc Godard.¹¹ In ogni caso è forte il contrasto tra il paesaggio, l’ambiente cittadino e la costa distrutti dalla civiltà tecnologica, dove i colori sono mutati, mischiati, sfocati, desaturati e il paesaggio fiabesco, mondo dei colori puri (ammesso che non si stia guardando la versione in DVD, dove i contrasti sono troppo forti, eccessivamente visibili).

A questo punto sorge un altro problema: il bianco sterile della cameretta del bambino. Un “bianco ospedaliero”: puro, evidente e, nonostante ciò, rigido. Vi troviamo colori vivaci: la ringhiera blu che spicca dal biancore dell’androne, il biancore del pigiama del bambino, delle lenzuola e della camicia da notte di Giuliana dinnanzi alla parete blu. Il blu vivace sottolinea ancora di più la sterilità del bianco. Non appartiene alla natura intatta, bensì al mondo creato dall’uomo, come anche il robot giocattolo continuamente in funzione. Si tratta forse di un’incongruenza? No, è solo la differenziazione e la contraddittorietà del mondo creato dal regista stesso. In ogni caso Antonioni, con la scena del robot e con l’intero film, voleva esprimere anche “la bellezza del mondo moderno”. Anche la percezione soggettiva della realtà che ha la protagonista assume un ruolo: la notte passata in questo appartamento rievoca in lei il tentato suicidio, l’incidente stradale, l’ospedale. Secondo me qui si sta preparando l’atmosfera per la scena

¹¹ Cfr. 2. p. 153.

dell'isola, della quale nonostante i colori freddi non possiamo negarne la bellezza. Viene inoltre espressa la mancanza della percezione della realtà: la malattia del bambino è proprio l'insensibilità, la paralisi del sistema nervoso (certo qui non si tratta solo di una metafora: la paralisi infantile, infatti, era una malattia temuta all'epoca e non vi era ancora alcun vaccino contro di essa.) Quest'insensibilità in senso tralato caratterizza i personaggi, il marito, i partecipanti al convito nella capanna, ma non Giuliana e (un po' meno) Corrado. Il figlio di Giuliana si ammala, o meglio si sente temporaneamente malato e viene considerato tale – ma il robot non si ferma. La mancanza della percezione della realtà e della comunicazione: sono questi gli argomenti dei dialoghi divenuti ormai celebri del film, dialoghi che girano intorno alla problematica relativa al cosa guardiamo-vediamo e al come vivere.

Il mondo oggettivo e la percezione soggettiva diventano sempre meno distinguibili anche nella sfera acustica. La protagonista sente ciò che gli altri non sentono: la melodia eterea mentre racconta, e il suono della sirena che annuncia l'avvicinarsi della nave colpita dall'epidemia. Si sente come se il mondo volesse crollarle addosso. Giuliana racconta esperienze simili quando ricorda il tentato suicidio e il tempo passato in ospedale assieme all'operaio. "Una ragazza si sentiva soffocare" – sappiamo che qui parla di sé stessa – e a questo punto il muro è arancione vivace. Dove tutto ciò viene raccontato, ossia nell'appartamento dell'operaio, i colori sono vivaci, anzi, accesi: il grembiule della donna, il copriletto.

La forma nella quale scompare la realtà – è questo mondo materiale ricolorato artificialmente. A questo punto, al momento del crollo spirituale, le figure scompaiono nella profondità di campo, i contorni netti si sciolgono nella nebbia, i colori diventano sempre più sfocati, impuri, fumosi. Nella nebbia (quando la protagonista lasciando la capanna si riavvicina al suicidio) la costa, la nave e tutto l'ambiente sono strani, lontani, sfocati, opachi, grigio-neri. Il rosso (nella scena precedente all'interno della capanna) può essere considerato come un segnale di allarme. Quest'orgia di colori, questa quantità immensa di colori vivaci dinnanzi ad uno sfondo grigio è insopportabile per la protagonista. È lo stesso sentimento che proviamo all'inizio del film, nella scena in cui il prato è verde vivace intorno alla raffineria di petrolio e dominano i colori vivaci (il fumo giallo, i tubi rossi); poi nell'appartamento dell'operaio, dove dominano i colori accesi (anche

questo ambiente le fa venire in mente l'incidente e l'ospedale dove ha conosciuto l'operaio); infine nella capanna color blu vivace, dove le pareti interne sono rosso scuro e i tizzoni del fuoco arancioni; ma anche nell'albergo, al momento dell'incontro con Corrado. Un corridoio estremamente bianco, una camera dalle pareti bianche da ospedale, pannellatura marrone caldo, rosso, macchie viola sul muro e poi tutto invaso dal rosa. Giuliana vede i colori vivaci e allo stesso tempo spaventosi, a tal punto da provocarle, tramite i ricordi, un malessere psicosomatico? L'analisi dei colori affianca la "percezione patologica dei colori". Il mondo colorato non è fatto così: è solo la protagonista che lo vede così. Anche tramite i vestiti Giuliana mostra che i colori del mondo le appaiono insopportabili: indossa vestiti di colore neutrale, senza mai un disegno né colori vivaci, tranne il cappotto verde all'inizio e alla fine del film. Giuliana porta un vestito viola (nel negozio), una giacca grigia (per strada, uscita dal negozio), una maglietta grigia (nell'appartamento dell'operaio), una camicia da notte bianca e un foulard a casa, nella camera del figlio e nell'anticamera. Poi un vestito nero (nella capanna), uno viola sfocato in albergo, una gonna e un gilet neri con una camicetta bianca nel deserto rosso, nel deposito di ferro vecchio del porto dove la nave è arrugginita, la macchia d'olio in mare è marrone ma ci sono comunque colori vivaci. I contenitori, le scale, la ringhiera, infatti, sono rossi.

Il mondo della favola, il rosa pastello, l'azzurro del mare e del cielo rompono quest'orgia di colori con la loro vivacità che, in conseguenza alla crisi, diventano sfocati, grigi, marroni. Per mare qui intendo il mare della favola e non il mare reale con la spiaggia nebbiosa, dove Giuliana fugge dal convito libertino privo di ogni erotismo. Anche Rosina di *Le Amiche* e Anna de *L'Avventura* muoiono in mare. Anche questa scena – un nuovo tentativo di suicidarsi? – si svolge sulla costa marittima nebbiosa e grigia come il suicidio del protagonista maschile de *Il Grido* (che si getta da una torre). Il mare o il grigiore significano il desiderio di morte, il desiderio di unirsi alla natura. Secondo un monografista di Antonioni¹² la nave contagiata è la morte stessa. Non guardarlo in faccia, pietrificarsi – è questo il desiderio di Giuliana in uno stato d'animo instabile. È per questo che solo lei sente la sirena, ossia il richiamo della morte che gli altri non sentono. Anche questa è

¹² David Gianetti, *Invito al cinema di Antonioni*, Mursia, Milano 1999.

un'interpretazione possibile. Ma in seguito la donna guarisce da questo stato. Dopo aver vissuto diverse esperienze, anche il figlio guarisce, Corrado parte, il suo stato d'animo diventa stabile, invece della fuga accetta l'alternativa dell'adattamento e dopo ciò, anzi, per ciò, a sua volta interpreta diversamente il fumo giallo alla fine del film rispetto alla scena iniziale. Questa interpretazione spiega anche perché è diverso il significato della sequenza iniziale del film rispetto a quella finale, benché il mondo dei colori sia lo stesso.

Come potremmo definire la differenza tra i due mondi di colori? Da un lato troviamo il mare coperto di nebbia, la strada grigia dove si vende frutta grigia, i muri verdi pallidi, la fabbrica dai tubi colorati: questo mondo è caratterizzato sia dai colori vivaci che da quelli vaghi. Dall'altro lato troviamo il mare e il cielo azzurri, ovvero il mondo della favola. Sembra indefinibile ogni distinzione tra i colori freddi e caldi, puri e impuri, naturali e innaturali. Benché i colori siano molto espressivi, la saturazione dell'immagine non è meno importante. La fabbrica e i suoi dintorni (consideriamo ora le scene iniziali e finali del film) riempiono quel vuoto. È un luogo progettato e pianificato con delle forme regolari e colorate (tubi, contenitori ecc.) Nonostante la natura sembri quasi venire a meno, esso è pieno dei segni della civiltà. Nella profondità di campo il moto è continuo, persone e automobili si avvicinano e si allontanano. Paradossalmente il vivo si avvicina alla natura morta, alla costa nebbiosa, dove non ci sono contorni netti, non ci sono colori (a parte la bandiera gialla della nave della morte che, a sua volta, può essere considerata un segnale di allarme). La natura è vuota – siccome essa è il *nulla* stesso. È questo contrasto che ritengo fondamentale: la regolarità, la vivacità, ma anche la ripugnanza del mondo creato dall'uomo, l'ambiente colorato e moderno e la natura morta, meno colorata ma non meno insopportabile. A far nascere questo contrasto – l'utopia mitica e allegorica ricca di colori, il mondo del mare azzurro e dell'isola – è l'ambiente industriale dipinto artificialmente in modo così vivace. Nelle scene in cui l'immagine non è piena ma è quasi vuota, l'ambiente non è mai regolato dall'uomo e l'orizzonte è ampio.

Traduzione di Márk Berényi
Revisione linguistica di Michele Sità

Silvia Mei

GLI ANNI DIECI DELLA NUOVA SCENA ITALIANA. UN TRACCIATO IN DIECI PUNTI¹

Con l'espressione "nuova ondata del teatro italiano" possiamo riferirci all'insieme delle attività performative, visive e musicali prodotte da collettivi, compagnie e gruppi teatrali fondati tra il 2000 e il 2009 e a tutt'oggi attivi.

È opportuno sottolineare che in Italia il termine "ondata" è stato utilizzato con una connotazione storica (e anche storiografica) per designare il cosiddetto "teatro di gruppo" o "teatro di base" degli anni Sessanta e Settanta;² si è anche impiegata l'espressione "terza ondata" in riferimento ai "Teatri 90", un fenomeno teatrale particolarmente emblematico in ragione della sua effervescenza tellurica nel decennio dei Novanta (e rappresentato notoriamente da Accademia degli Arte-

¹ Una prima stesura in lingua francese è stata presentata al Colloque International *Supermarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012, i cui atti sono in corso di stampa.

² Cfr. Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale dagli anni sessanta e settanta*, La casa Usher, Firenze 1983, pp. 99-123.

fatti, Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino, per citare i principali).³

L'ondata attuale è decisamente anomala, difatti non accetta, al contrario delle precedenti, il termine "generazione", mettendo in rilievo piuttosto una molteplicità e una varietà poetica, estetica e materiale. Non riconosce maestri (in verità questi ci sono ma nascosti); rappresenta i giovani, ricusando etichette generaliste quali "generazione 2000", "generazione 00" o anche "generazione doppio zero" – espressione che ha recentemente dato il nome a una rivista interdisciplinare⁴ – e ancor più la formula "quarta ondata".

A partire dal 2007, sulla scia di un libro preveggenze intitolato *Ipercorpo* (ideato e curato da Paolo Ruffini),⁵ è però emerso un calzanete neologismo, "iperscene", termine col quale, attraverso una nuova collezione editoriale, è stato avviato un inventario in più volumi – il terzo è in "fase di allestimento" – delle nuove realtà teatrali italiane

³ La definizione di "terza ondata" si deve a Renata Molinari all'interno del catalogo del festival Teatri 90 di Milano (edizione del 1998), concepito e diretto da Antonio Calbi; festival che ha contribuito a creare, a partire dal titolo, l'etichetta "Teatri Novanta". Gerardo Guccini (in *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, "Culture Teatrali", nn. 2-3, primavera-autunno 2000) contesta tuttavia la natura di ondata di questa generazione teatrale e confuta la metafora rinnovata dalla Molinari: "[...] la natura dell'onda non corrisponde a un fenomeno teatrale principalmente costituito da casi isolati e, talvolta, in reciproca relazione: punti emergenti più che onde, poiché dell'onda manca loro l'essenziale proprietà che unisce, solleva, travolge, unendo in un unico organismo in movimento la cresta e la massa" (p. 12). Il festival milanese ha prodotto quattro importanti cataloghi per le diverse edizioni del festival (1997-2002), mentre la letteratura sui principali fenomeni della scena degli anni Novanta deve essere ad oggi principalmente ricondotta agli interventi della critica militante coeva. In particolare, si veda Renata Molinari – Cristina Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000; Stefania Chinzari – Paolo Ruffini (a cura di), *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvecchi, Roma 2000.

⁴ "Doppio Zero", rivista online fondata dallo scrittore Marco Belpoliti, www.doppiozero.com.

⁵ Paolo Ruffini (a cura di), *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005.

contemporanee, per una ventina circa tra compagnie, “collettivi” e artisti attivi dal 2000.⁶

Questo ventaglio artistico può essere approssiato secondo due parallele ma convergenti prospettive, di cui una strettamente critico-estetica, l'altra prettamente storica. Quest'ultima non è avulsa da una argomentazione economica, ovvero dalla conoscenza e dallo studio delle politiche culturali regionali, dei circuiti teatrali, dei progetti strategici nazionali e delle sovvenzioni ministeriali (questa generazione è quasi del tutto indipendente, il che significa che lo Stato non le riconosce finanziamenti), del radicamento regionale (le diverse formazioni ricevono un trattamento economico e un riconoscimento culturale distinto in relazione al territorio in cui risiedono e operano), dei *réseaux* di co-produzione tra festival.⁷ Anche la geografia traduce un assetto e un sistema teatrale non irrilevante: il nuovo teatro italiano di cui riferiamo riproduce in certo qual modo lo scenario delle corti rinascimentali e delle aree d'influenza (Roma, Firenze, il Veneto, la Romagna). E in particolare, l'espressione scenica dell'oggi in Emilia-Romagna s'inscrive senza soluzione di continuità in quel fenomeno di produttività artistica chiamato “*Romagnafelix*” (in ragione delle condizioni creative eccezionali di cui gli artisti qui residenti e operanti possono beneficiare).⁸

Sempre storiograficamente, in una prospettiva di lunga durata e con riferimento all'evoluzione dei fenomeni artistici del secolo scorso, vorrei proporre per quest'ultima scena sperimentale italiana la denominazione di “terza avanguardia”, nella misura in cui essa eredita le

⁶ Mauro Petruzzello (a cura di), *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Editoria&Spettacolo, Roma 2007; Jacopo Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Patthosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009. All'origine di questo repertorio teatrale c'è una breve storia: il libro *Ipercorpo* prende le mosse da un festival romano, *Danza und Tanz*, del 2004, riflettendo sul significato del corpo in un contemporaneo sfuggente e liquido. Nel 2006 Santasangre organizza una riunione di collettivi e di compagnie attraverso un *call* in rete che incammina l'avventura del festival di arti performative intitolato per l'appunto *Ipercorpo* (oggi alla sua nona edizione, sotto la direzione artistica di Claudio Angelini/Città di Ebla, a Forlì in Romagna, www.ipercorpo.cittadiebla.com), lanciando in certo qual modo l'idea di censire la nuova scena teatrale italiana a partire dallo stesso festival.

⁷ Per una sintesi della normativa italiana in fatto di spettacolo, si veda Mimma Galina, *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano 2007.

⁸ Si parlò più specificamente, a proposito delle arti sceniche, di “questione romagnola”. Cfr. Renata Molinari (a cura di), *R/Romagna*, in *Il Patalogo*, n. 9, Ubulibri, Milano 1986, pp. 236-238.

esperienze più radicali della prima e della seconda avanguardia artistica del XX secolo che oggi rilancia (avanguardie storiche, neoavanguardia atlantica, arte concettuale, Body Art, Teatro Immagine, etc.); ma anche nell'ordine in cui apre su un nuovo secolo, il XXI, nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatesi a partire dagli anni Ottanta.⁹ Difatti, nel corso del primo decennio del ventunesimo secolo, la *nuova ondata* italiana non ha potuto che smagliare ulteriormente i registri linguistici e portare alle estreme conseguenze i dispositivi scenici modellati a partire da vent'anni prima.

Le giovani formazioni artistiche hanno con tutta evidenza posto all'attenzione questioni apertamente *anti-teatrali*, in ragione anche della provenienza dei loro componenti, per la maggior parte, dalle arti plastiche, dalle arti visive, dalla tecnologia audiovisiva, dalla sound art. La definizione di attore è ulteriormente deflagrata portando alle estreme conseguenze le nozioni filosofiche di *figura*, *simulacro* e *soma*, fundamentalmente. I dispositivi performativi di una certa sperimentazione, ormai acquisita, hanno subito un'incrinatura attraverso nuove strategie sceniche basate sull'opposizione di *azione/non-azione* e attraverso la messa in opera di un dispositivo della *visione* piuttosto che dello *sguardo*. Si assiste così a una sorta di raddoppiamento della potenza figurativa e plastica della scena, che si fa appunto *iperscena*, grazie anche a supporti tecnologici e a un finissimo artigianato. Con (o malgrado) l'attore, questa iper-scena si moltiplica, mobile, innescando una continua metamorfosi.

Mi riferisco principalmente al lavoro di compagnie quali: Muta Imago, la cui *Trilogia della memoria* ($(a+b)^3$, *Lev*, *Madeleine*), è fatta di pannelli mobili, di tele percorse dalla luce e di un teatro d'ombre in cui il performer agisce il dispositivo scenico, assicurandone il funzionamento; Santasangre, con la loro visione musicale ologrammatica (come in *Sei gradi*), per cui il performer rilancia la formula della *super-*

⁹ Questa discontinuità è stata avanzata da Marco De Marinis (*In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2001, in part. pp. 9-12; e *Dopo l'età d'oro. L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, "Culture Teatrali", n. 13, autunno 2005) e sintetizzata nella formula "post-novecento", a partire evidentemente dall'affermazione di Jerzy Grotowsky nel 1970: "Stiamo vivendo un'epoca post-teatrale. Quella che segue, non è una nuova ondata di teatro, ma qualcosa che prenderà il suo posto. Esistono troppi fenomeni basati sull'abitudine e la cui esistenza è comunemente accettata" (citato in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La casa Usher, Firenze 1989, p. 74, corsivi miei).

marionetta craighiana; Zaches Teatro, che elabora la percezione delle ombre, ne deforma le tracce dei contorni, mistifica la figuratività del corpo umano (*Il fascino dell'idiozia*); Orthographe, con un rinnovato teatro mental-concettuale vagamente simbolista; gruppo nanou, che nella trilogia *Motel* ordisce *spy stories* su una scena-set che esalta la composizione fotografica degli oggetti e delle figure, quasi si trattasse di una scena del crimine; Città di Ebla, che persegue organicamente una poetica sulle relazioni auspicabili tra immagine, realtà e corpo per una scena iper-realistica – spesso un interno borghese (*La metamorfosi*, *The dead*) – che gradualmente si stempera in atmosfere astratte secondo un movimento di perpetua metamorfosi. Ma c'è anche tutto un immaginario di marionette occidentali e asiatiche “restaurate” da Pathosformel (*La timidezza delle ossa*, *La prima periferia*) e da Opera: la prima evocando l'ossessione mortifera degli scheletri, l'altra intingendo quel mondo nelle atmosfere circensi e apponendovi i suoi emblemi (maschere, manichini, marionette), per presenze fantasmatiche o *spettri* (nel senso di gradazioni) di figure in mutamento. E ancora, Teatropersona, un gruppo che si riferisce esplicitamente e principalmente alla poetica della memoria e al teatro della morte di Tadeusz Kantor): col lavoro *Trattato dei Manichini*, per il quale ha operato su *Le botteghe color cannella* di Bruno Schulz, si dà vita ad un attore che, senza rinunciare al suo statuto di essere umano, realizza l'efficacia super-umana di un meccanismo nell'era del post-organico.¹⁰ E infine, Anagoor, il cui spirito “neoclassico” compone una *texture* visiva complessa, un autentico *spazio iconografico*,¹¹ attuando un montaggio e una combinazione di immagini à la Warburg.

Nel prisma dei gruppi sopra citati – selezione non esaustiva ma rappresentativa di questo primo decennio di nuovo millennio – si pro-

¹⁰ Cfr. Fernando Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012.

¹¹ Promuovo la nozione di *spazio iconografico del teatro* a partire dalla nota formula “spazio letterario del teatro” elaborata da Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena della coscienza* (1995), Officina Edizioni, Roma 2011, in part. pp. 18-19. Lo *spazio iconografico del teatro* interessa tutte le immagini (dell'arte, della fotografia, o immagini in movimento dal cinema e dal video, figure letterarie o musicali, gli *storyboards*, le *maquettes* del regista, etc.) che scivolano nel magma dello spettacolo, in qualità di repertorio iconografico, che si rifrange (o si frantuma) sullo spettatore, sull'osservatore, fotografo, videomaker o disegnatore, arrivando a costruire un racconto, un atlante per immagini (o comunque sottoposto al regime e al formato dell'immagine) riallestendone la memoria.

cede ad abbozzare, secondo parametri essenzialmente critico-estetici, una sorta di decalogo di formule fondamentali, tali da valorizzare le convergenze poetico-concettuali di questa *nouvelle vague* teatrale.

1. Noi siamo i giovani. Abbasso i Maestri.

Si concorda in un certo qual modo con la posizione di Romeo Castellucci all'epoca della sua direzione artistica della Biennale di Venezia-Teatro nel 2005, edizione intitolata *Pompei. Il romanzo della cenere*:¹² “L'epoca dei grandi artisti della scena e dei maestri è finita. Gli artisti non c'entrano più nulla. Sono stati definitivamente travolti dalla forza dello spettatore”.¹³ Il che significa interrogarsi sul senso e sul ruolo della rappresentazione oggi, nel mondo contemporaneo, perché – continua il regista, co-fondatore della Societas Raffaello Sanzio – “La vera rappresentazione nessuno la vede veramente”.¹⁴

Da quando la nozione di generazione si è fatta sempre più inconsistente, si è prodotta una frattura decisa che non permette a questi giovani artisti di inserirsi in una continuità storica: sentirsi fra un *post* e un *pre*¹⁵ è l'impressione più diffusa in diversi gruppi che riconoscono, al pari di Diana Arbib e Luca Brinchi di Santasangre: “Mi suona strano il termine «ondata teatrale». Usiamo il teatro come mezzo di espressione, eppure mi riesce difficile legare la nostra poetica a esperienze del passato. Non ci sentiamo minimamente legati a quello che è successo nel passato”; “Ci sentiamo figli esclusivamente per un fatto anagrafico. È difficile pensare di essere figli di qualcuno quando non conosci i genitori! Poi riteniamo che dividere in generazioni, in giovani o meno giovani, sia abbastanza riduttivo”.¹⁶

¹² *Pompei. Il romanzo della cenere*, La Biennale di Venezia – 37. Festival Internazionale di Teatro, Venezia, Arsenale 15-25 settembre 2005. Il catalogo con le schede degli artisti, degli spettacoli e quattro interventi teorici è stato pubblicato da Ubulibri (Milano), ma un ulteriore dossier è stato raccolto dal quadrimestrale “Art'o”, n. 18, autunno 2005, pp. 4-19.

¹³ Romeo Castellucci, *Il sipario si alzerà su un incendio*, “Art'o”, n. 18, autunno 2005, p. 6.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Alessandro Carboni/Ooffouro citato in Mauro Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, in Id. (a cura di), op. cit., p. 12.

¹⁶ Intervista a Santasangre in M. Petruzzello, op. cit., p. 166.

2. Questo non è teatro.

Il teatro diventa la sola occasione e possibilità di mobilitare interamente un *background* variegato e Santasangre nuovamente risponde circa la scelta del teatro come mezzo d'espressione sintetico: "Perché racchiudeva tutte le nostre competenze. C'era chi veniva dalla scenografia, chi dalla pittura, dalle arti visive e chi, invece, dalla meccanica. Il teatro ci ha consentito di fondere queste diverse discipline. Penso che sia l'unica arte che permetta di farlo".¹⁷ Origini poetico-pratiche così differenti conducono spesso a concepire un teatro tendenzialmente muto, una *scena-volto* subordinata alla durata dell'immagine, all'effetto illusivo attraverso una tecnologia connaturata alla scrittura scenica, alla serialità percussiva del suono-movimento, che non arriva mai a farsi corpo che danza, piuttosto corpo che agisce e che si muove assolvendo una funzionalità scenica, oppure corpo che declina una partitura fisica in micro-azioni.

3. La forma concerto.

In un teatro in cui la parola è assente perché giudicata "oscena" (ovvero inopportuna) e dove il corpo figura in primo piano, la musica, o meglio il suono organizzato (sul modello di John Cage), si presenta come la spina dorsale della drammaturgia e agisce come un motore di stimolazione mentale che si raccorda alla composizione figurativa in scena, al movimento del corpo del performer nello spazio, in maniera tale da articolare una geografia interiore, uno spazio della rappresentazione del pensiero. Riproponendo le considerazioni, ormai storicizzate, di Federico Tiezzi, la musica è "linea d'ambiente", "condizione ritmica dell'azione", *testo musicale* quanto luogo dell'emozione che "tira lo spettatore dentro la narrazione";¹⁸ ma qui, ora, il trattamento musicale è condotto secondo una rinnovata relazione tra lo sfondo e la figura di una scena bidimensionale, in quanto *texture sonora* che può mettere in rilievo un brandello d'azione. Il linguaggio della nuova scena italiana utilizza allora un *sound design* costante che conduce

¹⁷ Ivi, p. 160.

¹⁸ Federico Tiezzi, *La memoria di Federico*, in Id., *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1986, pp. 133 e 134.

e sottolinea l'azione, che si fa essa stessa azione. Per esempio: nelle due creazioni *Sei gradi_Concerto per voce e musiche sintetiche* (2008) e *Sincronie di errori non prevedibili* (2009) di Santasangre, dove un lessico musicale titola e informa una scena fatta di sovrimpressioni tra corpo e immagini; oppure, e diversamente, nello spettacolo *The dead* di Città di Ebla (2010–2012, libero trattamento del racconto omonimo di James Joyce incluso in *Gente di Dublino*), con la collaborazione alla drammaturgia di Riccardo Fazi/Muta Imago, per un'elaborazione (sonora) concepita come traccia di un'esistenza che sta per svanire o è appena svanita, complice la produzione *live* di immagini fotografiche proiettate letteralmente sulla scena che suggeriscono le fonti sonore.

4. Nuovo teatro tecnologico, o il trionfo della meccanica.

La linea organico-artificiale dei performer va ad inserirsi in un dispositivo che raddoppia, falsifica, esaspera la sua prestanza fisico-corporea, offrendo loro la possibilità di “santificare il corpo”.¹⁹ La scena viene elaborata come un prodotto artigianale azionato dal performer che costruisce e smembra gli elementi mobili secondo una rigorosa partitura di azioni. Claudio Angelini/Città di Ebla parla infatti, a proposito dei suoi spettacoli, di “pezzi unici” contro una logica di produzione industriale;²⁰ e Muta Imago per la *Trilogia della memoria* concepisce un performer al servizio di una scena fatta di *screens à la* Robert Lepage (*Madeleine*, 2010), pannelli mobili che diventano lavagne (*Lev*, 2008), tele issate alla maniera di tende per un effetto da teatro d'ombre ($(a+b)^3$, 2007). In molti casi, la scena è azionata da un attore/attrice *funzionario* che sposta, solleva, innalza gli elementi della plastica scenica (anche l'illuminazione mobile più leggera), non diversamente dai giochi di prestigio realizzati col *décor* nel cinema fantastico di Georges Méliès.

5. Il performer aumentato.

La realtà carnale dell'attore è una riconquista dei giovani gruppi (si parla di carne, di sangue, e talora lo sfinimento fisico è visibile lungo

¹⁹ L'espressione è di Diana Arbib/Santasangre. Si veda la già citata intervista a Santasangre di M. Petruzzello, p. 163.

²⁰ Intervista a Città di Ebla in Mauro Petruzzello, op. cit., p. 26

tutta la performance). Ma i movimenti, la danza e la *non-danse*, l'azione e il corpo sono programmaticamente raddoppiati dalla musica, rigorosamente *live*, dalle maschere, dai manichini, o dalla tecnologia (video, ologrammi, proiezioni, foto, etc.). Si può però anche parlare di un performer che si sublima, contro la sua stessa carnalità, nei suoi doppi e nelle sue amplificazioni sceniche.

6. Iper-realismo e astrazione, o “il lutto dell’oggetto”²¹

La sfida è quella di coniugare queste due istanze. L’iperrealismo si colloca al di là della riproduzione mimetica per una rappresentazione intensificata dalla realtà più brutta, senza tuttavia parlare del reale, quanto piuttosto della sua assenza, secondo una gradazione di presenza che Carlo Ginzburg ha proposto nel saggio *Rappresentazione. La parola, l’idea, la cosa*.²² La scena non riproduce niente, piuttosto esercita la medesima funzionalità dei *kolossoi* greci e dei feticci, come fa emergere puntualmente Francesca Gasparini nell’ambito di un seminario condotto sulla declinazione contemporanea della nozione di “Rappresentazione”:

[...] il superamento della rappresentazione messo in atto da tutto un filone del teatro post-novecentesco va in un’altra direzione, che potremmo chiamare dell’iper-rappresentazione o rappresentazione metafisica, che è appunto quella del “sostituto” ginzburghiano o del *changeling* irlandese. Questa supera tanto la rappresentazione mimetica del teatro borghese quanto quella *totalizzante* del teatro di regia, schivando la scappatoia della performatività pura e del rituale, attraverso forme di rappresentatività *potenziata* o al contrario *rarefatta* che mettono in campo la realtà brutta (oggetti e figure che valgono in quanto tali e non in quanto “segni o simboli di”), come fatto spettacolare che non racconta il reale ma un’assenza: può attivare proiezioni smaterialiate (rappresentazioni sostitutive di qualcosa che abita un altrove), proporsi come luogo della mente, indurre configurazioni

²¹ L’espressione è di Samuel Beckett in riferimento alla pittura dei fratelli van Velde e tratta dai suoi interventi per la rivista “Cahier d’Art”, ora riuniti da Ruby Cohn (Calder, London 1983) insieme ad altri scritti sparsi. Si veda l’edizione italiana: Samuel Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, cura e traduzione di Aldo Tagliaferri, Egea, Milano 1991.

²² Il testo fa parte del volume: Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove saggi sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 73-88.

oniriche o psichiche, suggerire stratificazioni di tipo riflessivo sulla rappresentazione stessa (meta-rappresentazione), sul linguaggio teatrale.²³

In questo senso, è possibile applicare al tipo di rappresentazione propria della scena post 2000 la (quasi) formula di Beckett critico d'arte relativa alla pittura dei fratelli olandesi van Velde (Abraham et Geer; siamo intorno al 1930), per la quale parla di "lutto dell'oggetto": "una pittura della cosa in sospenso, [...] della cosa morta, morta idealmente [...]. Vale a dire la cosa che ci vediamo è non solo rappresentata come sospesa, bensì strettamente quale essa è, realmente rappresa. È la cosa sola, isolata dal bisogno di vederla, mediante il bisogno di vederla. La cosa immobile nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, il puro oggetto. [...] È là che si comincia a vedere, nel buio".²⁴

7. Ortografie dello sguardo, ovvero la visione.

La scena contemporanea gioca con l'illusione ottica: nega l'identificazione delle forme attraverso i loro contorni e traduce in bidimensionalità la tripla dimensione della scena, nella fusione di sfondo e figura, di ombre e di luci, utilizzando filtri e tele quali mistificatori *en trompe-l'œil* della realtà intrisa di mistero.

L'affermazione dell'analista Georg Groddeck, nel suo saggio *La vista, il mondo dell'occhio e il vedersi senza occhi*, per cui "il processo visivo è sempre una mescolanza della vista dall'esterno all'interno e dall'interno all'esterno: la vista è resa possibile soltanto a queste condizioni: che la maggior parte di ciò che vediamo venga rimossa; che l'elemento simbolico vi sia sempre presente; che l'oggetto, sempre e senza eccezioni, venga trasformato dal soggetto che lo vede"²⁵ – affermazione che possiamo agganciare alle osservazioni di Martin Heidegger circa

²³ Francesca Gasparini, *La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca*, "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008 (ma 2010), pp. 29-30.

²⁴ Samuel Beckett, *La pittura dei van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni*, in Id., op. cit., p. 177.

²⁵ Georg Groddeck, *La vista, il mondo dell'occhio e il vedersi senza occhi*, in Id., *Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Adelphi, Milano 1969, p. 130.

l'occhio come organo oppure funzione dell'individuo²⁶ e alla definizione restituita da Jacques Lacan dello "sguardo" in *La schisi fra occhio e sguardo*²⁷ –, comprova il lavoro sull'immagine e sulla sua percezione-esperienza da parte dello spettatore, giocando sull'ambiguità delle forme, sulle sue progressive apparizioni, sulla rimozione della coscienza dell'individuo che può pertanto liberare la forza della *visione*. "La visione, – precisa Groddeck – cioè la proiezione del mondo esterno in un'immagine nata dall'interno, è un'attività incessantemente esercitata dall'uomo, senza la quale gli sarebbe impossibile vedere"²⁸.

Il ruolo dello spettatore si fa così ulteriormente attivo; è a lui che compete l'identificazione degli oggetti-segni e nello stesso tempo a lui tocca abbandonarsi a quelle combinazioni *gestaltiche* e al riverbero dell'immagine che realizza così la sua epifania in scena, come spiega Vincenzo Schino/Opera in un intervento inedito: "Pensiamo che lo sguardo possa realmente aprire dei varchi nel reale e crediamo nei fantasmi. Il teatro che pratichiamo è luogo dei fantasmi, evocati e fatti risuonare grazie ai corpi degli attori, agli strumenti tecnici e all'occhio dello spettatore"²⁹. E dato che la nozione di messa in scena è stata superata da una nuova modalità di produzione (che definirei *emancipata*, non didattica, non simbolica, non precostituita³⁰), "[...] l'artista, – come sostiene Jacques Rancière – non vuole istruire lo spettatore. [...] Vuole solamente produrre una forma di coscienza, un'intensità di sentimento, un'energia per l'azione"³¹ in quanto "anche lo spettatore agisce [...]. Osserva, seleziona, paragona, interpreta. Lega ciò che vede

²⁶ Cfr. Federico Leoni, *Organon. Note per una genealogia dell'anatomia*, in Id., *Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 31-59 (in part. pp. 33-38, in cui si fa riferimento all'opera di M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, 1929-30).

²⁷ Cfr. Jacques Lacan, *Lo sguardo come oggetto a*, in Id., *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1979, pp. 69-121.

²⁸ Ivi, p. 121.

²⁹ *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, Castiglioncello, 20 novembre 2011, materiale inedito. Si ringrazia Opera per la gentile concessione del testo.

³⁰ Si veda a tal proposito la proposta avanzata da Marco De Marinis (*In cerca dell'attore*, op. cit., in part. pp. 67-71) circa il superamento della regia nella scena internazionale di fine Novecento secondo un "teatro post-registico".

³¹ "[...] l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. [...] Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action". Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, in Id., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008, p. 20 (traduzione della scrivente).

a molte altre cose che ha visto su altre scene, in qualsiasi altro posto. Egli compone il suo personale poema con gli elementi del poema che ha di fronte”.³²

8. *Communitas* e condivisione antigerarchica del lavoro

La formula della comunità realizzata all’interno di uno spazio di lavoro e di condivisione poetica, di scambio intellettuale e di competenze artigianali, ha delineato e delinea tuttora un tempo essenziale per la crescita artistica di questi giovani gruppi e per il consolidamento di un lessico comune. In questa direzione, il progetto Aksè (*agorà kai skené*) ha fornito un autentico paradigma almeno quanto le prime edizioni del festival Ipercorpo.³³ La *communitas* promossa da Aksè (2005–2011), “una residenza creativa collettiva”, tutela l’individualità dei progetti artistici dei gruppi invitati sollecitando nello stesso tempo la condivisione di medesimi spazi – spazi di discussione, spazi conviviali, di lavoro, di sedute di prove o di momenti di creazione aperti agli altri artisti ospiti o alla testimonianza di critici e di intellettuali – ma senza mai offrire momenti spettacolari o sessioni di lavoro al pubblico, essendo il fine delle residenze creativo e non espositivo.

L’idea di *communitas* però si ritrova anche nell’organizzazione del lavoro interna ai gruppi. Certamente non si può più parlare di creazione collettiva negli stessi termini degli anni Settanta – essendo in quegli anni legata al lavoro d’attore e alle singole drammaturgie ri-assemblate dal regista –, nell’oggi al contrario tutti partecipano congiuntamente al *concept* della creazione spettacolare. E d’altronde la nuova ondata tende a superare la nozione di regia a cui preferisce il termine “ideazione” – quando non viene distinta da “cura della visione”, locuzione specificamente impiegata da Vincenzo Schino/Opera.

Non c’è una vera divisione del lavoro. Lavoriamo insieme – osserva Luca Brinchi/Santasangre – sia sui video sia sull’aspetto installativo sia sulla struttura drammaturgica. Chiaramente ognuno ha delle competenze spe-

³² “Le spectateur aussi agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu’il voit à bien d’autres choses qu’il a vues sur d’autres scènes, en d’autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui”. Jacques Rancière, op. cit., p. 19 (traduzione della scrivente).

³³ Cfr. Mauro Petruzzello (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, L’arboreto Edizioni, Mondaino 2012.

cifiche che gli consentono di concentrarsi su un aspetto particolare. [...] La forza del gruppo è sempre stata nel coinvolgimento di più menti. [...] Ci piace parlare più di ideazione che di regia. Pensiamo che uno spettacolo nasca da un'idea e non da un testo preso e adattato alla scena. Se il testo c'è, bisogna semplicemente capire qual è l'idea migliore da mettere in atto. E proprio perché pensiamo che sia più giusto ed efficace il concetto di ideazione non abbiamo mai usato il termine di "regia collettiva".³⁴

9. "Theatrum philosophicum".³⁵

Ciò che caratterizza questa ondata teatrale è sicuramente la sproporzione tra dimensione concettuale, capacità di elaborazione teorico-filosofica della scena e dei suoi contenuti e l'effettiva materializzazione scenica. La "ideazione", o *concept*, nasce a partire da un lungo e sventagliato lavoro filosofico-letterario-visivo che si dipana a partire da nozioni-cornice quali: il termine "figura" (Lyotard-Deleuze), la coppia "immagine-movimento"/"immagine-tempo" (Deleuze); la logica drammatica dell'azione esaurita di Samuel Beckett drammaturgo e regista; il montaggio delle immagini a partire dal modello dell'Atlas *Mnemosyne* di Aby Warburg, per una rinnovata drammaturgia complessiva; la coppia *corps/chair* nel modello di Francis Bacon; il dibattito teorico intorno allo statuto dell'immagine e alla nozione di "presenza" nelle nuove tecnologie (Georges Didi-Huberman, Victor Stoichita, Jean-Luc Nancy, Amelia Jones, tra gli altri).³⁶

La sproporzione discende allora da una forte intellettualizzazione che fa da sottotesto teorico e fornisce le basi alla creazione del dispositivo *versus* lo spettacolo, per un risultato "pensivo" – nel senso in cui Jacques Rancière impiega questo aggettivo parlando di "immagine pensiva" (*image pensive*): un'immagine cioè "che cela il pensiero non pensato, un pensiero che non è riconducibile all'intenzione di colui

³⁴ Intervista a Santasangre di M. Petruzzello, op. cit., pp. 160-161.

³⁵ L'espressione è stata impiegata da Michel Foucault per prefatare l'edizione di Gilles Deleuze, *Différence et répétition* del 1969. Rimando, per le sue applicazioni e ricadute nell'ambito degli studi teatrali, al seminario omonimo curato da Marco De Marinis in "Culture Teatrali", n. 18, op. cit.

³⁶ Si veda, in merito al dibattito aggiornato sullo statuto dell'immagine, Andrea Pinnotti – Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

che l'ha prodotto e che fa effetto su colui che lo vede senza che lo abbia legato a un oggetto determinato"³⁷ – esito di un processo altamente elaborato.

10. Teatro iconografico.

Questa nozione, che ho altrove avanzato,³⁸ denota una modalità di produzione e di *messa in forma* della scena. Una scena da equipararsi a un testo (visivo), da analizzare secondo una prospettiva iconologica.³⁹ L'immagine non è già prodotta, tantomeno viene usata, piuttosto viene percorsa, attraversata, aperta, bucata. Come direbbe Vincenzo Schino/Opera:

Usiamo un sistema compositivo che si nutre dei fenomeni tipici del sogno. Non per aggirare la logica, piuttosto per creare un linguaggio che, partendo dalle immagini e *usando le immagini come porte*, tenga conto di un senso complesso e tridimensionale rispetto alla narrazione lineare.⁴⁰

Parimenti Romeo Castellucci afferma:

credo che [...] una possibilità di potenza del teatro possa essere quella di andare al di sotto dell'immagine, nella sua faccia nascosta. Ogni immagine si trova da sempre in una storia e in una via da percorrere. Il suo punto d'origine e la sua destinazione ci sono però precluse. Si tratta di intersecare queste traiettorie e di attraversarle [...]. Per questa ragione non si può dire di poter produrre un'immagine, né di poterla utilizzare. Non si può fare dell'immagine un'economia [...]. La vera immagine nessuno ancora la conosce.⁴¹

³⁷ “[...] qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé”. Jacques Rancière, *L'image pensive*, in Id., op. cit., p. 115 (traduzione della scrivente).

³⁸ Si veda il testo di presentazione alla residenza intellettuale condotta da chi scrive presso il Teatro San Martino di Bologna nel 2010, www.teatrosanmartino.it/evento-8.html.

³⁹ Cfr. in tal senso le pregnanti riflessioni di Carlo Ludovico Ragghianti circa le affinità tra arti visive, cinema e teatro in *Arti della visione. 2. Spettacolo*, Einaudi, Torino 1976; e *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1964.

⁴⁰ *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, op. cit. (corsivi miei).

⁴¹ Romeo Castellucci, op. cit., pp. 4-5.

Il montaggio, che esplicitamente si richiama al cinema (quello di Lynch, Von Trier, Barney, Tarkovski e Haneke, tra i principali), segue la logica onirica del sogno, la forza originaria dell'archetipo.⁴²

Contestualmente questo teatro "iconografico" si pone anche la questione, centrale, dei supporti: supporti di produzione, di documentazione e di rappresentazione della realtà vera e della realtà scenica con tutti i suoi raddoppiamenti.⁴³ Sorta di antidoto alla sparizione dell'opera, quando non sua ri-creazione *a posteriori*, o ancora momento essenziale di stesura della scrittura scenica da intendersi come testualità espansa.

"La morte, la convivenza con l'idea della morte – riportando ancora una volta le parole della compagnia Opera – è una spinta centrale al nostro fare arte. La rappresentazione per noi è un'esigenza che nasce dalla confusione costante rispetto al ruolo della fine".⁴⁴

Si tratta evidentemente di una scena che si pone in faccia alla morte, ai fantasmi della rappresentazione e ai suoi cadaveri, e tale da misurarsi con le parole di Maurice Blanchot nel suo *Lo spazio letterario*: "E se il cadavere è così rassomigliante [al vivo], il fatto è che esso è, ad un certo momento, la rassomiglianza per eccellenza, completamente rassomiglianza, e che non è niente di più. È il simile, simile ad un grado assoluto, sconvolgente, meraviglioso".⁴⁵

Bibliografia

- Aksè. *Vocabolario per una comunità teatrale*, a cura di M. Petruzzello, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2012.
- Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, a cura di R. Molinari – C. Ventrucci, Ubulibri, Milano 2000.

⁴² Cfr. Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire Zolla, Adelphi, Milano 1977.

⁴³ Si rimanda, per una trattazione teorico-filosofia intorno alla nozione di documento e di supporto, a Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

⁴⁴ *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, op. cit.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *Le due versioni dell'immaginario*, in Id., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975, pp. 225-226.

- Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria&Spettacolo, Roma 2005.
- Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di M. PetruzzIELLO, Editoria&Spettacolo, Roma 2007
- Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, a cura di J. Lanteri, Editoria&Spettacolo, Roma 2009.
- Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, a cura di S. Chinzari – P. Ruffini, CastelveCchi, Roma 2000.
- Pompei. Il romanzo della cenere*, La Biennale di Venezia – 37. Festival Internazionale di Teatro, Venezia, Arsenale 15-25 settembre 2005, Ubulibri, Milano 2005.
- Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, a cura di Opera/Vincenzo Schino, Castiglioncello, 20 novembre 2011, materiale inedito.
- R/Romagna*, voce a cura di R. Molinari, in *Il Patalogo*, n. 9, Ubulibri, Milano 1986, pp. 236-238.
- Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, a cura di F. Marchiori, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012.
- Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

BECKETT, S.

Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico, cura e traduzione italiana di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991.

BLANCHOT, M.

Lo spazio letterario, Einaudi, Torino 1975.

CASTELLUCCI, R.

Il sipario si alzerà su un incendio, "Art'o", n. 18, autunno 2005, pp. 4-6.

DE MARINIS, M.

Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale dagli anni sessanta e settanta, La casa Usher, Firenze 1983;

In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale, Bulzoni, Roma 2001;

Dopo l'età d'oro. L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione, "Culture Teatrali", n. 13, autunno 2005.

FERRARIS, M.

Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce, Laterza, Roma-Bari 2009.

FLORENSKIJ, P.

Le porte regali. Saggio sull'icona, a cura di Elémire Zolla, Adelphi, Milano 1977.

GALLINA, M.

Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano, Franco Angeli, Milano, 2007.

GASPARINI, F.

La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca, "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008 (ma 2010), pp. 24-32.

GINZBURG, C.

Occhiacci di legno. Nove saggi sulla distanza, Feltrinelli, Milano 1998.

GRODDECK, G.

Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura, Adelphi, Milano 1969.

GUCCINI, G.

Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica, "Culture Teatrali", nn. 2-3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26.

KUMIEGA, J.

Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984, La casa Usher, Firenze 1989.

LACAN, J.

Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964), Einaudi, Torino 1979.

LEONI, F.

Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale, Bruno Mondadori, Milano 2008.

RAGGHIANI, C.L.

Arti della visione. II. Spettacolo, Einaudi, Torino 1976;

Cinema arte figurativa, Einaudi, Torino 1964.

RANCIÈRE, J.

Le spectateur émancipé, La Fabrique éditions, Paris 2008.

TAVIANI, F.

Uomini di scena uomini di libro. La scena della coscienza (1995), Officina Edizioni, Roma 2011.

TIEZZI, F.

Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali, Ubulibri, Milano 1986.

Kinga Szokács

IL TEATRO SOCIALE NELL'ERA DELLA GLOBALIZZAZIONE

Nel XX secolo i cambiamenti di paradigma nell'ambito della cultura, della società, delle scienze e delle arti sono rintracciabili anche nel mondo del teatro. Sia il tramonto delle culture tradizionali che le caratteristiche della cultura quasi ormai completamente mediatizzata contribuiscono alla riorganizzazione delle forme teatrali. L'esigenza di partecipazione – anche con le possibilità di internet – crea nuovi modelli di convivenza e di lavoro e nuove subculture dove si rafforza il bisogno di creare relazioni. Accanto ai processi della globalizzazione, al dominio dell'informazione e all'uniformizzazione diffusa nei diversi segmenti della convivenza sociale, il teatro, in cui la presenza dei partecipanti è sempre viva e il tempo è sempre il presente, diventa un mezzo di comunicazione e di partecipazione unico. Con i cambiamenti anche le esigenze del teatro cambiano, ci si possono creare nuove microcomunità nelle quali emergono sistemi di relazioni uniche, una cultura di comunicazione propria con nuovi elementi di costruzione dei rapporti. Le radici di questi cambiamenti risalgono agli Anni Sessanta e Settanta, quando insieme alle innovazioni della neo-avanguardia anche il teatro ricerca nuove strade. Il testo letterario come centro dello spettacolo perde la sua importanza e oltre al lavoro finale, lo spettacolo appunto, diventa importante anche il processo, il work in progress, che può essere diverso e modificato anche insieme al pubblico. I luoghi teatrali si allargano, in quanto il lavoro teatrale si sposta dalle istituzioni tradizionali alle strade, alle scuole, alle fabbriche, agli ospedali e ai manicomi. Alcuni studiosi parlano di teatro degli esseri, all'interno dei quali teatro e handicap, teatro e carcere, teatro e terapia, teatro e scuola riflettono non tanto il punto di vista del teatro, ma piuttosto quello della sua funzione sociale. Le carceri, le scuole, le comunità terapeutiche ospitano attività teatrali anche di alto livello artistico. Questo teatro degli esseri affonda le sue radici

nelle esperienze teatrali novecentesche: basta menzionare il processo di trasferimento dell'abilità dell'attore dal piano tecnico-professionale a quello etico-esistenziale, il lavoro sull'attore di Stanislavskij, gli approcci di Grotowski, il cui motivo principale era proprio cercare le radici, le fonti dell'esistenza.¹

Uno dei metodi di questa ri-teatralizzazione della società è il teatro sociale che si riferisce al teatro fondato sulla partecipazione. Si differenzia dagli altri teatri nel suo obiettivo che nel caso specifico non è estetico, ma si riferisce alla creazione di rapporti basata sulla comunicazione creativa: non bisogna avere un talento altamente artistico, tutti possono partecipare. Non si punta sulla catarsi ma sulla metassi, cioè l'indebolimento delle differenze e l'aumento della solidarietà in una data comunità, dove obiettivo principale è il continuo porsi domande autocritiche.²

Secondo Claudio Bernardi, studioso del teatro sociale, una delle fonti di questo tipo di teatro in Italia è la tradizione del Piccolo Teatro di Milano, cioè il progetto teatrale di Giorgio Strehler secondo il quale il teatro pubblico può avere due concezioni. Da un lato, in una democrazia illuminata il teatro può avere lo scopo di rischiarare le menti, di acculturazione ed elevazione delle classi popolari, e dall'altro, un opposto processo generativo del teatro dove gli spettatori, funzionando come coro, possono essere protagonisti attivi della vita sociale. La concezione di Strehler non era di fondare un teatro sperimentale, ma un teatro d'arte per tutti.³

Altra fonte importante del teatro sociale fu l'animazione teatrale, le cui prime sperimentazioni risalgono alla fine degli Anni Venti in Russia. Alla fine degli Anni Cinquanta vennero riprese in Francia e alla fine dei Sessanta cominciarono a diffondersi anche in Italia, dove si trattò in primo luogo di un avvenimento politico-sociale e poi culturale-teatrale.⁴ L'animazione teatrale in Italia divenne strumento per contestare il sistema educativo fortemente autoritario, propose

¹ Gerardo Guccini, *Verso un teatro degli esseri*, "Prove di Drammaturgia", 2001/1. <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm> ultima visione 15-10-2012.

² Guglielmo Schininà, *Here We Are. Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*, "The Drama Review", 2004, 48., pp. 17-31.

³ Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, Carocci, Roma 2004, p. 411.

⁴ Gaetano Oliva, *L'educazione alla teatralità: il gioco drammatico*, Editore XY.IT srl, Arona (Novara) 2010, p. 174.

un'azione educativa come libera espressione decisamente non autoritaria, dove con l'aiuto dei giochi drammatici, della pittura e del disegno, della costruzione dei pupazzi, della musica e del canto e non da ultimo con le tecniche dell'improvvisazione i ragazzi divennero capaci di esprimersi. In conseguenza della diffusione dei laboratori teatrali a scuola anche la pubblicistica sul tema si intensificò e i teatranti che partecipavano all'animazione furono spinti a portare il loro lavoro dal mondo della scuola al sociale. La sede storica dell'Animazione fu Torino dove il Teatro Stabile divenne il centro delle ricerche. L'obiettivo era di rendere la città un grande quartiere educativo e tutto venne attivato attraverso la politica di "decentramento". Alla fine degli Anni Settanta il movimento si esaurì per svariati motivi, quali la mancata trasmissione di metodi e progettualità, il mancato coordinamento fra i vari partecipanti e gli istituti sociali e culturali. Ma l'importanza dell'eredità dell'animazione fu l'attenzione rivolta alla sfera emotiva del bambino, la riscoperta della sua dimensione corporea, i vantaggi del lavoro in gruppo che ormai fanno parte del bagaglio formativo degli insegnanti e nel campo del teatro la partecipazione attiva degli spettatori che diventano attori del teatro.

Un elemento significativo del teatro sociale è anche lo psicodramma di Jacob-Lévy Moreno, che basa il suo metodo sul concetto della teatralità originaria dell'essere umano come anche il teatrante sudamericano, Augusto Boal, il cui Teatro degli Oppressi con le sue tecniche è anch'esso una base fondamentale del fenomeno del teatro sociale. L'obiettivo di questo tipo di metodo teatrale è di cambiare la coscienza politica delle masse, quindi un rifiuto del teatro borghese insieme alla catarsi aristotelica. La catarsi rende pacifica l'anima e non vuole cambiare le cose. Secondo Boal tutti possono e devono recitare qualora lo vogliano e non devono essere relegati al ruolo passivo degli spettatori. Si tratta di una nuova forma di partecipazione che con diverse tecniche rende attivi anche gli spettatori. Uno di questi è il teatro forum, dove un gruppo di attori mette in scena un determinato problema e gli spettatori sono invitati a proporre soluzioni sostituendo gli attori, mostrando e recitando cosa avrebbero fatto al loro posto. La figura centrale dell'azione è il conduttore che non giudica le scelte, non è terapeuta, né specialista, ma fornisce le tecniche del gruppo per agevolare la ricerca. Augusto Boal sostiene un tipo di processo maieutico, che è il metodo socratico, in cui l'arte dialettica viene paragonata

a quella della levatrice che tira fuori all'allievo i pensieri personali. Il metodo collega i problemi interiori al contesto sociale che ha effetti positivi immediati per le persone e ha anche scopi terapeutici.⁵

L'aspetto sociale di questo tipo di teatro si riferisce al luogo caratteristico in cui ha luogo il progetto: l'operaio del teatro sociale entra in uno spazio discorsivo che è già pieno di punti di riferimento psicologici e sociali. Il teatro sociale, quindi, comprende anche l'apprendimento di convenzioni e atteggiamenti significativi di un dato luogo. Serve per la guarigione, l'azione, la comunità e la trasformazione dell'esperienza in arte. Gli obiettivi, quindi, non sono solo terapeutici, né solo artistici o estetici.

Considerando, però, l'aspetto sociale di questo teatro sarebbe sbagliato concentrarsi sugli aspetti psicologici e sulle dinamiche interrelazionali della data comunità. Secondo le esperienze delle dramaturgie terapeutiche, se si prendono in considerazione prima di tutto gli aspetti psicologici di un dato gruppo, il processo del gioco non si sviluppa secondo il progetto, poiché il gruppo si perde nelle discussioni sulle dinamiche interrelazionali. Invece ci si concentra su un dato compito, dove tutti devono lavorare secondo un obiettivo comune – rispettando le regole del procedimento e delle tecniche – si creano o si rafforzano le relazioni che diventano più equilibrate, appunto per l'elaborazione di un certo compito, grazie al quale si può dire che si crea lo spazio dove tutto quello che è "sociale" si riunisce. In altre parole il nuovo paradigma del sociale e della relazione sociale ci tiene lontani dagli approcci psicologici – basati sull'interpretazione – e piuttosto si basa sull'approccio performativo delle materie sociali.⁶ Particolare significato ha il corpo, dato che nel lavoro teatrale il riscaldamento dello stesso porta alla presa del ruolo e nella recitazione, dove il corpo e la coscienza dell'attore funzionano insieme.

Nella nostra epoca fluida e in continua transizione il teatro può essere il luogo dove si creano relazioni umane in base alla presenza non solo virtuale ma totale dei partecipanti. In questo senso si può ripensare il teatro nella sua dimensione corale e se supponiamo che esso costituisca il correlato di una società che si rappresenta sulla scena,

⁵ Claudio Bernardi, *Il teatro sociale*, op. cit., p. 143.

⁶ E. Tselikas, *An exercise in trusting the art*, in: S. Jennings, Eds., *Dramatherapy and Social Theatre*. Routledge, London 2009, 21.

si possono ripensare le condizioni di libertà, la natura degli scambi che si realizzano nella società e nel teatro. La funzione del teatro secondo gli obiettivi del teatro sociale è di trascendere continuamente l'ordine esistente, progettare nuovi modi di comunicazione, rompere le identificazioni chiuse e restituire alla scena la possibilità di essere luogo dove si esplorano le condizioni fondamentali dell'esistenza. In tal senso questo tipo di teatro di ricerca è prima di tutto *progetto*, dove *progetto* si riferisce alla società concreta e così la scena diventa luogo di apertura e innovazione. Così nell'era del mondo dominato dalla comunicazione virtuale e poco riflessiva dei media la teatralità può funzionare come vera e propria controtendenza.⁷

I luoghi del teatro sociale, cioè ospedali, carceri, istituti sociali, scuole, campi-profughi, ma anche le piccole comunità civili, possono diventare luoghi nei quali il continuo porsi domande su questioni microsociali si riferiscono a più ampie questioni sociali. Sia nei partecipanti che nei ricercatori di queste tendenze si crea così un'atmosfera in cui la speranza di poter vivere in un mondo basato sulla convivenza umana nel senso pieno della parola sembra diventare reale.

Bibliografia

- BERNARDI, C. (2004): *Il teatro sociale*. Roma: Carocci.
- DALLA PALMA, S. (2001): *La scena dei mutamenti*. Milano: Vita e pensiero
- GUCCINI, G. (2001): *Verso un teatro degli esseri*. "Prove di Drammaturgia", 2001/1. <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>
- OLIVA, G. (2010): *L'educazione alla teatralità: il gioco drammatico*. Arona (Novara): Editore XY.IT srl.
- SCHININÀ, G. (2004): *Here We Are. Social Theatre and Some Open Questions about Its Developments*. "The Drama Review", 48., 17-31.
- TSELIKAS, E. (2009): *An exercise in trusting the art*. In: JENNINGS, S. (Eds.): *Dramatherapy and Social Theatre*. London: Routledge.

⁷ Sisto Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Vita e pensiero, Milano 2001, p. 127.

Tamara Török

IL TEATRO DUE DI PARMA

Il Teatro Due, fin dalla sua fondazione nel 1975, occupa un posto molto particolare fra i teatri italiani, sia per il *modus vivendi* teatrale che per la sua tradizione di teatro d'arte di repertorio. Tra tutti i teatri italiani del genere il Teatro Due è l'unico ad aver avuto fin dall'inizio una compagnia stabile, potendosi, quindi, permettere di scritturare gli attori non per le singole produzioni ma per intere stagioni. Si tratta di un teatro stabile privato, il cui funzionamento assomiglia a quello dei grandi teatri stabili, finanziati dallo stato, ma essendo privato riesce a conservare la propria indipendenza politica in ambito di decisioni artistiche e, quindi, a proporre ogni anno iniziative tra le più interessanti del panorama artistico italiano. Un teatro che ha smesso di rappresentare esplicitamente opinioni politiche pur restando sensibile agli avvenimenti politico-sociali del paese. Il festival a cadenza annuale è ormai di fama europea.

L'articolo che segue si basa su mie interviste fatte a Parma nel 2009 all'attuale direttrice del Teatro Due, Paola Donati e ai tre membri fondatori del teatro, gli attori Paolo Bocelli, Marcello Vazzoler e Giorgio Gennari (morto nel 2010).

Il primo nucleo della Compagnia, allora chiamata *Cooperativa*, era uno dei tanti gruppi di teatro della metà degli Anni '60. A metà del XX secolo in Emilia, nei dintorni di Parma, c'erano soltanto dieci teatri, ma il loro numero aumentò a oltre ottanta tra il 1960 e il 1970, dei quali circa quaranta sono attualmente attivi.

Negli Anni '60 e '70 l'ambiente politico e sociale influenzava fortemente il *fare teatro*, e nel periodo dei movimenti studenteschi dopo il '68, anche la Cooperativa era una compagnia i cui spettacoli avevano a che fare con la politica. Tutti i suoi membri fondatori erano di sinistra e la compagnia recitava anche durante le campagne elettorali del Partito Comunista. Il PCI non arrivò mai al potere a livello nazionale,

ma vinse in tante città subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, come a Parma tra il 1945 e 1993.

La compagnia, quindi, si formò nell'esperienza dei Centri e dei Festival Universitari degli anni '60, periodo nel quale furono fervido luogo di incontro e formazione per le future personalità del teatro europeo, basti pensare a Grotowsky, Kantor e Peter Stein, solo per citarne alcuni.

Fu proprio il movimento teatrale universitario a far conoscere al pubblico italiano autori come Jarry e Ionesco e nuove iniziative come il Living Theatre. Nel '68 una parte dei teatri universitari aderì ai movimenti studenteschi, ma mentre all'inizio degli anni '70 tanti cessarono la loro attività, il gruppo di Parma decise di diventare un gruppo professionista.

Nel 1971 nacque il *Teatro del Collettivo*, con quindici membri fondatori. Tutti i membri della compagnia avevano lo stesso stipendio sia che fossero attori o tecnici. Non c'era nessuna gerarchia tra gli attori, e ciò si manifestava anche nel fatto che nei primi anni i nomi degli attori apparivano in ordine alfabetico sulle locandine, senza alcun ordine di importanza nella compagnia o nello spettacolo.

Il gruppo aderì subito all'ARCI, l'organizzazione culturale del PCI, che raccoglieva i gruppi teatrali alternativi non facenti parte della struttura teatrale tradizionale, all'epoca diretta da Dario Fo e organizzava spettacoli soprattutto in fabbriche di periferia per un pubblico di operai allo scopo di diffondere la cultura in tutto il paese. I gruppi ARCI erano liberi di parlare di qualsiasi argomento politico e dal punto di vista legale non erano soggetti ad alcun tipo di censura.

Tanti giovani di Parma diventarono attori professionisti, anche per potersi occupare di politica con l'aiuto del teatro. Ma far parte della Compagnia del Collettivo significava non tanto aderire al Partito Comunista ed essere parte dell'attività propagandistica quanto piuttosto creare spettacoli su problemi sociali attuali, che potevano essere considerati una specie di ribellione intellettuale contro il potere: venivano scelti testi che potevano avere anche una lettura politica, ma non solo. Già nel loro primo spettacolo del 1975, il *Romanzo criminale*, ispirato da *L'imprecatore* di René Victor Philes trattavano temi sociali allora molto attuali: il ruolo e la responsabilità sociale delle grandi aziende, benché secondo Giorgio Gennari (uno dei membri fondatori e direttore del Teatro Due per decenni) trattare problemi sociali in quelle prime produzioni andasse a discapito della qualità artistica.

In seguito, anche i temi della crisi esistenziale dell'uomo iniziarono ad occupare gran parte del contenuto intellettuale degli spettacoli.

Proprio in quel periodo avvenne un importante cambiamento nelle produzioni del Collettivo; se i primi lavori si concentravano su aspetti ideologici a discapito di una teatralità scenica e attoriale, successivamente furono presi in esame aspetti prettamente teatrali con particolare attenzione agli elementi scenografici. Volevano raccontare storie in modo teatrale e con mezzi teatrali. Uno dei primi esempi fu *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo De Filippo, in cui erano fortemente presenti le riflessioni politiche, ma anche l'uso delle maschere e l'effetto comico, l'ironia e il sarcasmo.

Inizialmente misero in scena una sola produzione all'anno. Dopo la prima a Parma lo spettacolo veniva portato in tournée per l'intera stagione in varie città d'Italia. Provavano per quaranta giorni, poi partivano per una tournée di circa otto mesi raggiungendo anche le 150/200 repliche. Giravano per molte regioni d'Italia e divennero molto popolari. Ma secondo una geografia politico-culturale questo gruppo di sinistra non mise mai piede, ad esempio, nel Veneto di destra, mentre fu spesso presente nella Toscana rossa. In quei primi periodi erano gli attori ad occuparsi anche degli aspetti tecnici, come il montaggio e lo smontaggio delle scene, i preparativi dietro le quinte e la manutenzione dei vari strumenti di lavoro.

Successivamente, il teatro politico iniziò a perdere importanza e i teatri stabili iniziarono a portare i loro lavori anche nei paesi di campagna provocando una sorta di isolamento per i gruppi ARCI, che si dovettero accontentare di spazi periferici. Molte compagnie si trovarono in una situazione sempre meno stabile dal punto di vista economico e dovettero lottare per la sopravvivenza. Anche il Collettivo iniziò a risentire dei continui spostamenti e il desiderio di avere un posto fisso, un edificio stabile in cui poter provare e recitare, diveniva sempre più forte. Anche a Parma si sentiva il desiderio da parte del pubblico e della città stessa di avere un teatro stabile.

Durante le tournée in Europa, i membri del Collettivo ebbero la possibilità di conoscere e studiare i vari sistemi dei teatri europei di repertorio. Negli anni '70 in Germania c'erano circa 120 teatri stabili, in Francia ce n'erano circa 80. Non c'erano meno teatri e compagnie nemmeno in Italia, ma tutti erano teatri senza una compagnia fissa. (L'unico partito subito con le ambizioni di teatro di repertorio dopo

la Seconda Guerra Mondiale fu il Piccolo di Milano sotto la guida di Giorgio Strehler e Paolo Grassi). Il Collettivo capì che se fossero diventati un teatro di repertorio, la qualità artistica delle produzioni avrebbe potuto aumentare in modo significativo e senza l'obbligo delle tournée il gruppo avrebbe potuto dedicare anche più tempo alla sperimentazione.

Per poterlo realizzare la Compagnia aveva bisogno di un posto fisso. C'era un edificio nel cuore di Parma, in Via Basetti 12, di cui il gruppo aveva già usato una sala: ogni anno vi si teneva il loro Festival Internazionale dei Teatri Universitari. Nell'estate 1975 i membri della Compagnia decisero di occuparlo e trasformarlo in teatro. L'edificio aveva allora varie funzioni: la sala grande era usata da vari gruppi di attori, la sala piccola, l'odierna Sala Bignardi, ospitava allenamenti di boxe e arti marziali nonché l'ufficio dell'ARCI e quello dei pompieri. Il Collettivo voleva occupare soprattutto la sala dove si faceva pugilato.

Forzarono e cambiarono la serratura buttando fuori dalla sala tutte le attrezzature sportive. Avvenne in agosto, in una Parma vuota per le vacanze estive. Il loro coraggio era rafforzato dalla situazione politica di allora: sapevano perfettamente che il governo di sinistra della città non avrebbe mandato la polizia. Infatti, i leader della città non opposero obiezioni ai giovani teatranti di sinistra, tanto più che non esistevano leggi a sfavore della situazione. L'occupazione dell'edificio avvenne in modo "pacifico". Fu, quindi, ristrutturato e le pareti vennero ridipinte in nero. *"Quando l'addetto alla cultura è arrivato dal Comune, l'unica domanda che ci ha fatto era: «ma perché in nero?»"*, racconta Bocelli. La sinistra li appoggiò non soltanto perché avevano partecipato alle loro campagne elettorali, ma anche perché recitavano in media 180 sere all'anno, ogni sera davanti a quattrocento spettatori e la loro scuola di teatro era un grande centro d'incontro per tanta gente. Presto divenne un vero e proprio centro culturale che offriva varie attività ai giovani, mentre l'entusiasmo politico nei loro confronti cresceva.

A partire dalla stagione 75/76 il Comune di Parma diede loro un tale sussidio che poterono iniziare il progetto Teatro Due, che significava non soltanto l'organizzazione delle stagioni teatrali, ma anche quella di workshop, corsi per attori e altri programmi (proiezioni di film e concerti). In qualche anno il Teatro Due creò un proprio pubblico, accrebbe il numero degli spettacoli annui e furono vendute centinaia di abbonamenti. Era diventato un importante punto di ri-

ferimento per i giovani di Parma, anzi, un vero e proprio riferimento culturale per tutta la città, che poteva soddisfare le esigenze di tutte le categorie di pubblico. Da luogo semi-abbandonato il Teatro Due creò uno spazio vivo, anche per i bambini con un repertorio per i più piccoli, il Teatro delle Briciole. Si facevano cinque spettacoli alla settimana, ma non si poteva recitare in concomitanza a quelli al Teatro Regio, il grande teatro lirico di Parma.

Il nome “Teatro Due” deriva proprio dal fatto che è il secondo teatro di Parma dopo il Teatro Regio, teatro d’opera e di spettacoli di prosa, di opere classiche, sempre considerato portatore della cultura ufficiale. Il Teatro Due era, invece, il posto della sperimentazione e della drammaturgia contemporanea. E già dall’inizio della sua attività si offriva come valida alternativa al Teatro Regio.

Vennero creati quattro spazi per gli spettacoli di diverse drammaturgie, modellati sulla Schaubühne di Berlino; infatti, gli spazi non all’italiana all’epoca erano un raro fenomeno in Italia.

Il Teatro Due lavora con una compagnia fissa, altra rarità nel teatro italiano, perché quasi tutti i teatri scritturano gli attori per una produzione o per una singola stagione. E, inoltre, è un teatro di repertorio; a volte si ripropongono vecchie produzioni dopo anni di pausa, e ciò grazie al fatto che oggi, tanti attori che recitavano nella vecchia produzione sono ancora presenti nella compagnia fissa. *L’istruttoria* di Peter Weiss è in programma da quasi trent’anni.

I progetti innovatori, gli spettacoli sperimentali sono diventati parte importante di ogni stagione. Il Teatro Due è stato presto considerato un teatro che offre al pubblico le novità e tendenze più attuali. Hanno ospitato le compagnie di Massimo Castri, Carlo Cecchi, Franco Parenti, Gabriele Salvatore. Anche Roberto Benigni, Dario Fo e Franca Rame, il Café Théâtre di Parigi, il London Mime Theatre o il Bread and Puppet Theatre hanno recitato sul loro palcoscenico.

Un’esperienza importante nella vita della Compagnia fu l’incontro con il regista croato Bogdan Jerković che con i suoi natali centroeuropei rappresentava un’altra cultura, un’altra sensibilità, un altro modo di vedere la vita e il teatro. Fino ad allora il gruppo era stato molto attaccato ad una cultura teatrale realistica; da Jerković aveva imparato lo stile grottesco. Il primo spettacolo con lui fu il *Re Ubu* di Jarry. “*L’ironia dello spettacolo può essere paragonata a quella di L’ispettore generale, regia di Gábor Zsámbéki al Teatro Katona*”, dice Gennari.

A questo tipo di teatro totale ironico si aggiungeva un lavoro attoriale di alto livello. In un certo senso la sperimentazione, sotto questa forma, è diventata il loro credo. Con Jerković sperimentazione significava soprattutto improvvisazione. Gli spettacoli cambiavano di sera in sera, a causa anche della forte relazione che si veniva a creare con il pubblico presente.

La fine degli anni '70 fu un periodo di crisi politica ed economica, che provocò anche una crisi teatrale. Mancavano gli spettatori. Tanti spazi alternativi che prima li avevano avuti ospiti furono costretti a chiudere.

Nel 1978 Jerković portò in scena *Gargantua e Pantagruel*, spettacolo monumentale con trenta attori (dieci della Compagnia e venti giovani della scuola), un'orchestra, una scenografia gigantesca e tanti costumi. Portare in tournée lo spettacolo costava tanto e richiedeva tanta energia (erano ancora gli attori a fare il montaggio e lo smontaggio). Walter Le Moli, uno dei membri fondatori della Compagnia, suggerì di abbandonare l'idea delle tournées e dedicare tutte le energie alla creazione di un proprio teatro. Furono, quindi, la crisi e le esperienze dello spettacolo *Gargantua e Pantagruel* a portare i componenti del gruppo davanti a una più ferma volontà di voler creare il proprio teatro.

Nacquero così i famosi *Dieci punti* di Gigi Dall'Aglio, altro fondatore, che dichiarò i principi in base a cui il teatro avrebbe dovuto lavorare in futuro e che i membri dovevano accettare se volevano continuare a lavorare con la Compagnia. Erano principi severi: gli attori (che, comunque, guadagnavano poco) dovevano dedicarsi interamente al lavoro del Teatro Due, non potevano accettare altri incarichi. Molti che non vollero o non poterono accettare quelle condizioni, lasciarono la compagnia. Chi rimase dovette riconsiderare tutto il vecchio modo di lavorare. A causa della crisi economica la Compagnia non poteva più permettersi di fare spettacoli costosi. Bisognava usare ciò che era già a disposizione: sei attori e pochi soldi. Gli spettacoli cambiarono inevitabilmente profilo: invece di produzioni dalle grandi scenografie nacquero spettacoli quasi spogli di elementi scenografici e abiti di scena importanti. Di conseguenza, anche portarli in tournée costava molto meno di prima.

Il primo progetto nato dalla nuova condizione fu la Trilogia Shakespeariana ed il primo spettacolo della Trilogia fu l'*Amleto*, rigorosamente senza scenografia e senza costumi. Lo spettacolo de-

buttò nel 1979, sotto una regia collettiva, basata soprattutto su improvvisazioni e sul lavoro di gruppo della compagnia. Creare uno spettacolo in quel modo richiedeva più tempo che con una regia tradizionale. Provarono lo spettacolo per quattro mesi (mentre prima Jerković provò *Gargantua e Pantagruel* per 28 giorni.) *“Un giorno di lavoro sull’Amleto consisteva in sei ore di prova e sei ore di dibattito”*, dice Paolo Bocelli. L’ironia e il modo grottesco con cui si avvicinavano al testo shakespeariano erano pieni di allusioni politiche; era una forte critica nei confronti della politica italiana di allora. Quella scelta ovviamente andava contro la tradizione italiana di recitare Shakespeare. *“L’abbiamo liberato di ogni convenzionalità e così l’abbiamo fatto risuscitare”*, dice Vazzoler.

Crearono uno spettacolo che poteva essere rappresentato ovunque, dagli spazi tradizionali alle carceri, alle Feste dell’Unità: ovunque andavano, lo spettacolo si adeguava allo spazio che lo ospitava e al pubblico che lo vedeva. Infatti, riusciva a soddisfare le aspettative dei vari tipi di spettatori: sia quelli colti che quelli digiuni di teatro e se veniva rappresentato nelle carceri piaceva anche ai detenuti. Gli accenti dello spettacolo cambiavano a seconda del pubblico che vi partecipava, in base soprattutto alle reazioni degli spettatori. Questo richiedeva una capacità di ascolto e reazione molto sensibile da parte degli attori. *“Una volta siamo arrivati con una mezz’ora di ritardo al nostro spettacolo, si era rotto il nostro pulmino durante il viaggio e gli spettatori erano già seduti in platea quando siamo arrivati. A questo punto abbiamo deciso di cominciare lo spettacolo con l’arrivo degli attori. Ci sentivamo liberi di fare tutto”*, racconta Vazzoler. C’era tanta interazione tra attori e spettatori.

Ogni attore aveva almeno due ruoli (Paolo Bocelli ha recitato Horatio e Guildenstern; Gigi Dall’Aglio ha fatto Claudio e il fantasma, Giorgio Gennari Polonio e Laerte, e Marcello Vazzoler Yorick e Rosencrantz) e la trasformazione da un ruolo all’altro avveniva sempre davanti agli occhi degli spettatori. La figura di Yorick (che è già morto quando comincia la trama dell’*Amleto* di Shakespeare) nacque proprio dalle improvvisazioni. E diventò un personaggio importante, *“era a metà strada tra Arlecchino e un coro greco”*, dice Vazzoler; spesso interveniva nell’azione, disturbava gli altri attori, faceva piccoli lazzi, il che privava lo spettacolo della serietà di una tragedia. Anche il monologo di Amleto era privo di ogni pathos convenzionale. L’attore lo recitava in un modo semplice e naturale; volevano privare il momento

di ogni sacralità. Tutti gli attori recitavano parlando in modo naturale, quotidiano evitando gesti e toni teatrali, evitando la tipica forma declamatoria, caratteristica del canone italiano di recitazione dei classici. Successe anche che si presero gioco del pubblico che non riusciva a distinguere quando gli attori recitavano o no, perché il modo in cui si esprimevano era esattamente lo stesso.

La compagnia era in gran forma; avendo lavorato insieme già da tanto tempo, gli attori potevano facilmente recitare a soggetto. Tante cose importanti erano nate da improvvisazioni, ad esempio un famoso riferimento politico alla Cuba di Fidel Castro, inventato dall'attore che recitava Amleto: *“Ma cos'ha questo attore che si commuove? Per Cuba? Ma che cos'è Cuba per lui e lui per Cuba?”* (La battuta originale è *“Ma chi è Ecuba per lui o lui per Ecuba...?”*) Ognuno trasformava il proprio testo facendo una specie di traduzione personale dei propri ruoli – e tutti sostenevano, comunque, di essere rimasti fedeli a Shakespeare.

Nel 1981 ci fu la seconda parte della Trilogia: il *Macbeth*. Lo provarono per tre mesi. Nel frattempo ristrutturarono la sala piccola e fu aperta la Sala Bignardi nella forma che conosciamo ancora oggi, con una platea mobile, dove nel 1982 fu messa in scena la terza parte della Trilogia: *l'Enrico IV*. Questo spettacolo, la lettura contemporanea del testo classico da Gennari è considerato il culmine del lavoro della Compagnia del Collettivo.

Nel 1980 *l'Amleto* fu invitato al Festival di Nancy e, grazie al successo strepitoso dello spettacolo, dal 1981 la Compagnia andò in tournée in Olanda, Germania, Inghilterra, Irlanda, Danimarca, Francia e nel 1985 arrivò anche a Perth, Australia e a New York. *“La Compagnia del Collettivo era più conosciuta e meglio compresa all'estero che in Italia. Il teatro tradizionale e il pubblico conservatore ci ha considerati sperimentatori spericolati e secondo gli sperimentatori più coraggiosi eravamo fautori del vecchiume. Non assomigliavamo a nessun teatro che allora esisteva in Italia, era difficile metterci in qualsiasi categoria di teatro, il che era un merito all'estero, ma uno svantaggio in Italia”*, dice Vazzoler.

Grazie alle tournée straniere, la situazione finanziaria del teatro migliorò. In più, ebbe l'occasione di conoscere nuove tendenze teatrali europee e incontrare tante compagnie sperimentali straniere.

Nel 1983 il Teatro Due organizzò il suo primo Festival, dove furono invitati spettacoli da tutto il mondo. Al primo festival mise in scena

la sua Trilogia Shakespeariana; ospitò, inoltre, la Citizen's Company di Glasgow e lo Schaubühne di Berlino, con una regia di Peter Stein. Tra gli altri ospiti del festival ci furono poi la Compagnia Chaplin-Thierrière, la Compagnia di Paolo Poli, il Living Theatre, ancora il Teatro dell'Elfo e la Compagnia Nuova Scena, lo Stabile di Torino e il Piccolo di Milano, il Teatro Stabile di Genova, i Magazzini Criminali, Piera Degli Esposti; fu il primo ad invitare in Italia Pina Bausch e il Tanztheater di Wuppertal, evento che catalizzò definitivamente l'attenzione mediatica sul Teatro Due.

Le scuole del Teatro, in realtà, erano due: prima nacque la scuola per gli spettatori e nel 1977 seguì anche la scuola per attori. I corsi erano gratuiti e si iscrissero centinaia di studenti. La prima fase del corso per attori, dove si apprendevano principalmente le tecniche attoriali, i metodi dei registi contemporanei (dal naturalismo a Brecht, da Artaud a Grotowsky) durava quattro settimane; nella seconda fase, di quattro o cinque mesi, veniva messo in pratica quello che era stato imparato nella prima: oltre alle lezioni di movimento e di dizione, gli allievi creavano spettacoli e prendevano parte alle produzioni del teatro stesso. In *Gargantua e Pantagruel*, ad esempio, recitavano più di venti studenti della scuola. La recitazione "accademica" era molto lontana dal modo degli attori del Teatro Due, ecco perché nelle produzioni ufficiali si preferiva lavorare con gli allievi della propria scuola piuttosto che con allievi o attori provenienti da scuole di arte drammatica di stampo classicheggiante, per esempio l'Accademia di Roma. Lo scopo principale della scuola non era tanto la formazione di attori professionisti, ma l'avvicinare i giovani al teatro in modo libero. Educare i cittadini alla cultura e contemporaneamente poter imparare anche altri aspetti del teatro: l'organizzazione, la parte tecnica, la storia del teatro e così via.

Negli anni '80 con la crisi della società e l'opinione sociale ambigua della sinistra, grazie al terrorismo, la compagnia si trovò ad affrontare una nuova crisi artistica. Se prima condivideva con il pubblico la stessa ideologia, allora non era più possibile, perché mancavano ideologie valide da condividere. Il pubblico non percepiva più le allusioni ironiche dell'*Amleto*. Mancava il "nemico comune" e mancavano i temi sociali che potessero interessare tutti e tutte le generazioni di pubblico. Quindi, si decise di abbandonare i tempi politici negli spettacoli per trattare aspetti della vita sociale, più intimi, più privati. Furono messi in scena *Leonce e Lena* e *Woyzeck* di Büchner, con cui si conclu-

se l'epoca della sperimentazione e della regia collettiva; passarono di nuovo a spettacoli diretti da un unico regista. Non potendo rischiare nuovi fallimenti, preferirono riproporre spettacoli più tradizionali.

Nel 1984-85 la situazione si normalizzò, crearono spettacoli con un certo successo e ripresero a viaggiare all'estero. Nel 1984 nacque uno degli spettacoli più importanti: *L'Istruttoria* di Peter Weiss, regia di Gigi Dall'Aglio.

Se prima la Compagnia del Collettivo e il Teatro Due erano la stessa istituzione, proprio in quel periodo il Teatro Due andò oltre e si separò dalla Compagnia del Collettivo. Secondo gli attori il principio di quel processo si ebbe quando Walter Le Moli smise di fare l'attore per fare il manager del teatro. Visto che la Compagnia era spesso in tournée, l'attività del teatro aveva cominciato ad includere anche altre attività e richiedeva un apparato di organizzatori sempre più grande.

Dopo il rafforzamento del Teatro Due a discapito della Compagnia del Collettivo aumentò il numero delle iniziative artistiche e si solidificarono i rapporti internazionali del teatro, che divenne un forte teatro di regia, dove non esisteva più la pratica della regia collettiva.

Lo spettacolo, che segnalò in modo emblematico il cambio di direzione, è il *Marat-Sade* (1985) per la regia dello stesso Le Moli, anche se gli attori ebbero un ruolo importante nella creazione estetica del risultato finale. I nuovi spettacoli del Teatro Due trattavano argomenti sociali d'attualità o temi privati – tutto il periodo era caratterizzato da un pessimismo esistenziale, basato sulla certezza del fallimento dei sogni rivoluzionari di una volta.

Grazie alla Convenzione con il Comune di Parma nel 1980 il Teatro Due divenne un teatro stabile privato. Fu il primo esempio in Italia di collaborazione tra Pubblico e Privato nel campo del teatro di prosa, modello dei teatri autogestiti: la Convenzione affidò agli artisti la gestione e l'amministrazione dell'edificio Teatro Due di proprietà pubblica. Erano responsabili di tutto il funzionamento dell'edificio, dovevano fare stagioni di prosa, soprattutto per giovani, ed erano liberi di decidere insieme il programma della stagione. Il Comune non interveniva nelle decisioni artistiche, la politica non interveniva nella vita del teatro, che così riuscì a conservare una indipendenza artistica, raro nei teatri stabili non privati.

Nel 1983 venne riconosciuto dall'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo Teatro Stabile di Produzione, "*Teatro con finalità*

pubblica e responsabilità privata". Gli scopi erano quelli di un'istituzione pubblica e le responsabilità di un'istituzione privata. Gli obblighi per il notevole supporto finanziario del Comune e del Ministero erano quelli di presentare il programma della stagione e il budget entro il 30 ottobre e i conti della stagione chiusa fino al 30 giugno; inoltre, il Comune poteva usare le sale del teatro per le proprie manifestazioni culturali per cento giorni all'anno, ma senza interferire sul calendario del programma del teatro.

Dal momento in cui la legge rese possibile l'esistenza dei Teatri Stabili Privati di Interesse Pubblico, questi teatri poterono cominciare a cooperare con i grandi stabili, entrarono nel sistema dei cambiamenti di spettacoli. Grazie al suo nuovo status di teatro stabile privato, il Teatro Due è riuscito a conservare un posto non soltanto nella creazione di spettacoli di alta qualità artistica, ma poté e può, anche oggi, permettersi di sperimentare, scritturare gli attori per intere stagioni, ospitare importanti spettacoli stranieri, organizzare workshop ed essere aggiornato sulle nuove tendenze teatrali europee.

All'interno del Teatro Due la Compagnia del Collettivo, invece, perse la sua autonomia e diventò solo parte di un'istituzione più grande. I membri fondatori della Compagnia che vi lavorano ancora sostengono che i tempi d'oro per loro furono i primi anni di *"self-management"*: tutti si sentivano più responsabili per lo spettacolo che stavano preparando e sentivano maggiormente il bisogno di sviluppare le proprie capacità attoriali (imparare a suonare strumenti, organizzare workshop con importanti registi europei, ecc.) Ora il consiglio d'amministrazione decide senza prendere in considerazione la loro opinione, la situazione non assomiglia più all'assemblea della cooperativa di una volta.

Nel 1986 il Comune di Parma affidò al Teatro Stabile l'attività di prosa della città (e dal 2000 il complesso culturale si chiama Fondazione Teatro Due). Negli anni '90 la situazione peggiorò: a causa di una crisi finanziaria divenne più difficile conservare l'indipendenza del Teatro dalla politica. Meno gente frequentava gli spettacoli, e diminuì anche il numero delle tournée. Allo stesso tempo bisognava raggiungere il numero obbligatorio di spettacoli prescritto dalla legge, il che risultava difficile visto che in una piccola città come Parma uno spettacolo non poteva rimanere in cartellone tanto quanto, ad esempio, a Roma, quindi l'adempimento del numero degli spettacoli obbligatori richiedeva più prime ed era quasi impossibile in tempi di crisi.

Tanti piccoli gruppi hanno cessato di esistere – la politica degli ultimi anni non amava la cultura. Anche per teatri che possono continuare a lavorare è sempre più difficile mettere in scena uno spettacolo con tanti attori e una grande scenografia. Le leggi del mercato escludono gli spettacoli che possono essere meno attraenti per il pubblico, anche se sono di alta qualità o sono importanti lavori di sperimentazione. *“C’è una minaccia per tutto il teatro italiano, e c’è una forte incertezza nel campo della cultura”*, dice Paola Donati. Visto che il ministero dà meno soldi al teatro (i soldi statali e ministeriali sono soltanto la metà del budget totale), anche ciascun periodo di prove dura meno, in genere venti giorni. È quasi impossibile fare spettacoli di qualità in queste condizioni. Il Teatro Due vuole evitare di dover fare spettacoli commerciali. Ma come si può riempire il teatro di pubblico senza andare nella direzione del commerciale? Non è facile se si vuole conservare un certo livello artistico.

Renate Lunzer

**“UN RAMO D’OLIVO
IN UN MAZZO DI ROSE”¹**

Bertha von Suttner, premio Nobel per la pace

Forse non è un caso che la *leader* del pacifismo europeo prima della Grande Guerra, Bertha von Suttner, e il suo più stretto collaboratore, Alfred H. Fried, omonimo della nostra Festeggiata, fossero austriaci. Può darsi che la patria dei due abbia favorito la loro vocazione di pacifisti, ma certamente non in quanto un armonioso Stato plurinazionale, anzi proprio al contrario: in nessun altro luogo la forza distruttrice del nazionalismo e l’odio tra i popoli si sentiva così dolorosamente come in Austria-Ungheria e ne avrebbe presto causato la rovina.

La Suttner, una delle donne più straordinarie del suo tempo, nacque nel 1843 a Praga come contessa Kinsky, figlia postuma dell’imperial regio feldmaresciallo Franz Joseph, esponente della più alta aristocrazia absburgica, e della borghese Sophia Wilhelmine di cinquant’anni più giovane del marito e discendente dalla famiglia del poeta della libertà tedesca, Theodor Körner. Si trattava quindi di una classica *mésaillance*; morto il conte, la giovane vedova si vide rigorosamente snobbata da tutta l’aristocratica parentela, e snobbata dovea essere poi anche la figlia (sia detto tra parentesi, i Kinsky – ancor oggi tra le più note casate aristocratiche in Austria – solo pochi decenni fa riconobbero in Berta “la più celebre componente della famiglia”). Madre e figlia si trovarono all’improvviso in una situazione tutt’altro che vantaggiosa. Fortunatamente un altro aristocratico, Landgraf Friedrich Fürstenberg, anche lui feldmaresciallo, volle fare il tutore della ragazzina, e poi, morendo, le legò una bella somma che permise ad entrambe di vivere decorosamente per diversi anni. Si trasferirono

¹ Così lo scrittore Friedrich Spielhagen in occasione di un banchetto in onore di Bertha von Suttner, Berlino 1892.

a Vienna; Bertha ebbe un'accurata educazione, imparò bene almeno tre lingue straniere – francese, inglese ed italiano – studiò la musica e il canto. Voleva infatti diventare cantante. Lesse moltissimo fin da adolescente, conobbe le opere di quasi tutti i più importanti autori europei, da Shakespeare e Goethe a Balzac, Dickens e Zola; poco più tardi avrebbe letto anche i filosofi: Kant, Schopenhauer, Feuerbach.

Sfortunatamente la vedova Kinsky riteneva che si sarebbe potuta arricchire al tavolo da gioco e tra le mete dei loro viaggi attraverso mezza Europa erano anche le città note per i loro casinò. Così fu consumato il patrimonio ereditato da Bertha che, ormai trentenne, dovette cercarsi un impiego, visto che, pur avendo avuto nello spazio di più di dieci anni molti pretendenti e tre fidanzati – era bella, colta, sicura di sé – non era convolata a nozze. Il facoltoso barone viennese Karl von Suttner la assunse come insegnante-accompagnatrice delle figlie. In casa Suttner Bertha s'innamorò ricambiata dell'unico figlio del barone, Arthur, di sette anni più giovane di lei. Essendo i genitori di Arthur contrari a tale *liaison*, l'insegnante venne licenziata. Per non gettarla sul lastrico, i Suttner la aiutarono a trovarsi un altro lavoro: nel 1876 Bertha si reca a Parigi per diventare segretaria-governante di niente meno che Alfred Nobel. È accolta benissimo, Nobel comincia a sentire una profonda simpatia, se non di più per la contessa, rimangono insieme per una settimana; partito il suo nuovo datore di lavoro per la Svezia, Bertha viene raggiunta da inviti pressanti da parte di Arthur, rinuncia di punto in bianco all'impiego e torna in patria, dove sposa in segreto il suo innamorato. Ripudiati dai genitori di Arthur, si trovano completamente privi di denaro. Decidono allora di partire per il Caucaso, dove sperano di far carriera, contando sulla protezione di una principessa georgiana conosciuta da Bertha durante i suoi viaggi nell'ambiente del *beau monde*. Sarà una delusione, un'amara scuola di vita, dovranno sbarcare il lunario dando lezioni di lingue e di musica, inoltre cominciano entrambi a scrivere per i giornali e per gli editori in patria. La baronessa Suttner stese allora i suoi primi romanzi nei quali compare l'idea di una società in cui pace e progresso vengono conseguiti insieme. Tali libri sono in parte frutto delle sue letture in quel periodo: Buckle, Spencer, Darwin e vari altri studiosi e pensatori evolucionisti ottocenteschi.

Nella primavera del 1885, dopo ben nove anni di soggiorno in Georgia, i coniugi rientrano in Austria e si stabiliscono nella residenza

di campagna di Harmannsdorf, abbastanza lontano da Vienna, dove abita la famiglia Suttner, nel frattempo notevolmente impoverita. Per fortuna Bertha ed Arthur sono ormai conosciuti negli ambienti giornalistici ed editoriali, e riescono a guadagnare più o meno discretamente con altre pubblicazioni; nel corso della sua vita Bertha scriverà complessivamente, accanto a numerosi saggi e numerosissimi articoli, una ventina di romanzi, non tutti grandi opere d'arte, ma solidi lavori che le danno il pane. Spirito liberale e democratico, essa privilegia una scrittura realista, lontana dall'esteticismo e dall'*art pour l'art*, vuole educare, giovare, servire alla verità e combattere contro l'oscurantismo nelle sue varie manifestazioni, la morale sessuale repressiva, il clericalismo e l'antisemitismo, la politica guerrafondaia guglielmina e il pangermanesimo violento.

Nell'inverno 1886-1887 compie con il marito un soggiorno a Parigi, dove rivede Alfred Nobel che era rimasto con lei in contatto epistolare. Nei salotti della capitale francese incontra, tra altri intellettuali, Renan, da cui rimane affascinata, e Daudet. Presso quest'ultimo sente parlare per la prima volta della "International Peace and Arbitration Association" (Società per la pace e per la Corte di arbitrato) con sede centrale a Londra, fondata e diretta dal filantropo inglese Hodgson Pratt; le filiali della stessa - per la verità piuttosto modeste - esistono ormai in Germania, in Italia e nei Paesi scandinavi.

Nel 1888 la Suttner dà alle stampe la raccolta di saggi *Das Maschinenzeitalter* (L'età delle macchine) su argomenti relativi alla realtà sociale e politica dell'epoca, che suscita ampie reazioni e polemiche soprattutto perché contiene un'aspra critica del nazionalismo e della corsa agli armamenti.

Le mie armi sono di difesa,
 Le tue armi sono di offesa,
 Io devo amarmi, perché tu ti armi,
 Poiché tu ti armi, io mi armo,
 Perciò armiamoci,
 E continuiamo ad armarci senza tregua.

La Suttner rifiutò in assoluto l'interpretazione della guerra come costante antropologica e "fatalità" delle Nazioni e giudicò l'arcinota massima di certi ideologi della guerra *Si vis pacem, para bellum* un "idiotismo

veteroromana”². Per la pubblicazione dei saggi sull’*Età delle macchine* aveva preferito lo pseudonimo *Jemand* (qualcuno); riteneva infatti, e non senza ragione, che il pubblico non avrebbe preso sul serio un volume di questo tipo, sapendolo scritto da una donna. Incoraggiata dal successo della raccolta, comincia, per “essere utile alla Lega per la pace...” un altro libro – firmato – pubblicato l’anno dopo, nel 1889, che la renderà celebre e rimarrà per sempre la sua opera più nota: *Die Waffen nieder!* (Giù le armi!).

È un romanzo in cui la protagonista Martha, una giovane nobildonna austriaca, racconta la propria vita determinata dalle varie guerre della seconda metà dell’Ottocento. Nel 1859 il suo primo marito cade nella battaglia di Solferino, per il secondo – ritratto dell’adorato sposo dell’attrice – Martha deve temere durante la guerra condotta dall’Austria e la Prussia contro la Danimarca, e subito dopo durante il conflitto tra l’Austria e la Prussia del 1866, culminato nella sanguinosa giornata di Sadowa. Nel 1870 la coppia dei protagonisti si trova a Parigi, dove i nazionalisti francesi prendono lui per una spia tedesca e lo fucilano. Martha, cui è toccato di cercare i suoi uomini tra i feriti sui campi di battaglia, subisce gli orrori della guerra descritti in maniera assai suggestiva dalla Suttner, che si era ampiamente documentata. Ne risulta una decisa condanna dei conflitti armati e del militarismo in genere, la guerra viene presentata come un crimine contro l’umanità che nulla può giustificare.

Il libro ebbe un successo enorme, fu tradotto in decine di lingue e rese il nome dell’attrice famoso non solo in tutta l’Europa, ma anche negli Stati Uniti, dove il pacifismo era radicato ormai da tempo grazie soprattutto all’attività dei quaccheri. La Suttner ribadì sempre che il suo impegno per la pace non risaliva a esperienze di guerra, personalmente non subì mai perdite umane o economiche di sorte; la “vocazione” venne gradualmente “da se”, la stesura dell’*Età delle macchine* fece maturare in lei le idee pacifiste e il fortunato libro *Giù le armi!* sigillò questo processo e la rese militante.

² Influenzata dalle opere di Buckle e dalle conversazioni con Nobel la Suttner sembra aver adottato – almeno temporaneamente – la prognosi che la perfezione delle armi micidiali avrebbe dovuto rendere più difficili future guerre – prognosi che non si verificò purtroppo nel caso della Prima e Seconda guerra mondiale, ma che rivelò la sua fondatezza parziale più tardi nelle trattative per il disarmo atomico.

La baronessa diventa così un'entusiasta, intrepida, instancabile propagatrice del pacifismo che i socialdemocratici chiamarono borghese. Nonostante la sua profonda solidarietà con il socialismo internazionalista e i suoi buoni rapporti con alcuni *leaders* (Liebknecht, Pernstorfer) la dà lei a lungo sperata collaborazione con i pacifisti socialisti non ebbe mai luogo. Sebbene si fosse guadagnata addirittura a un certo momento l'appellativo di “Berta la rossa”, non condivideva la tesi secondo cui la pace mondiale sarebbe stata possibile solo dopo il crollo del capitalismo. Il movimento per la pace di cui essa sarà l'anima rinuncerà ad ogni forma di violenza e rimarrà estraneo alla lotta di classe. Per la baronessa la pace dovrà essere essenzialmente opera dei governi, dei sovrani che occorre convertire al pacifismo rendendoli consapevoli dell'odiosità e del carattere criminale delle guerre che loro stessi dichiarano.

Nell'anno 1891 riuscì, nonostante la diffusa indifferenza della buona società viennese, a fondare la *Österreichische Friedensgesellschaft*, Società austriaca per la pace, di cui resterà a capo fino alla fine dei suoi giorni. Sempre a Vienna nasce allora, su iniziativa del marito Arthur von Suttner, la *Verein zur Abwehr des Antisemitismus*, Società per la difesa contro l'antisemitismo. I due coniugi si trovano uniti nella lotta. L'antisemitismo dilagante innanzi tutto a Vienna, dove tra non molto (1895) diventerà borgomastro Karl Lueger, abilissimo populista che ne farà una strategia vincente, sarà condannato recisamente anche da Bertha che si guadagnerà così un altro soprannome, quello di “Judenbertha”, la “Bertha degli ebrei”. Nello stesso anno essa rappresenta la Società per la pace austriaca al terzo Congresso mondiale della pace a Roma, intervenendo, acclamatissima, davanti ad un pubblico internazionale al Capitolio. Contribuisce inoltre in maniera decisiva all'istituzione della sezione austriaca dell'Unione Interparlamentare con la quale rimarrà a lungo in contatto come l'unica donna in un ambiente esclusivamente maschile.

All'inizio del 1892 comincia a pubblicare, malgrado gravi difficoltà finanziarie, in collaborazione con un giovane libraio berlinese di origine austriaca, Alfred Fried, la rivista mensile “Die Waffen nieder” che continuerà ad uscire fino al 1899, quando sarà sostituita da un'altra, “Friedenswarte” (Osservatorio della pace). Verso la fine dell'anno viene fondata a Berlino, su iniziativa della Suttner e di Fried che si rivelerà in seguito il suo più fido collaboratore, la *Deutsche Friedensgesellschaft*, Società tedesca per la pace. Dopo il quarto Congresso

mondiale della pace a Berna, nel 1896 prende parte al Congresso mondiale della pace di Budapest, accolta trionfalmente dai partecipanti e dal presidente István Türr, leggendario ex garibaldino con alle spalle una carriera mozzafiato da avventuriero e uomo d'affari, infine uno dei pionieri del movimento internazionale per la pace.

Il 1896 è anche l'anno della scomparsa di Alfred Nobel il quale, com'è noto, nel suo testamento stabilì l'assegnazione annuale di cinque premi, tra i quali il premio per la pace destinato "a colui o colei che abbia operato meglio di tutti per la fraternità dei popoli, la riduzione degli eserciti e la promozione dei congressi della pace". Il pronome dimostrativo "colei" usato nel testo dimostra chiaramente quale fosse stata l'intenzione di Nobel: tra i premiati doveva esserci la Suttner per la quale lui nutriva non solo una profonda stima, ma anche un grande affetto, come risulta chiaramente dal loro ricco carteggio e dal generoso sostegno finanziario che le concedeva ogniqualvolta ne avesse bisogno. Ciò nonostante i primi premi andarono ad altre persone, naturalmente tutti maschi.

Della fiducia piuttosto ingenua che la baronessa riponeva nelle buone intenzioni dei sovrani testimonia l'enorme entusiasmo con cui essa accolse nel 1898 il manifesto del giovane zar Nicola II con la proposta di una conferenza internazionale per la pace e il disarmo, in seguito alla quale si sarebbe svolta l'anno dopo la prima conferenza per la pace dell'Aia. L'iniziativa in sé certamente lodevole ebbe i risultati molto modesti; si prese comunque in esame il problema della Corte di arbitrato che la Suttner – come tanti altri pacifisti – considerava di fondamentale importanza. La baronessa che non rappresentava nessun governo non poteva ovviamente partecipare ai lavori, ma fu l'unica donna invitata all'inaugurazione e per tutta la durata della conferenza propagò con fervore le sue idee tra i delegati. Intorno al 1900 essa godeva già di un notevole prestigio sul piano internazionale, trattava con il ministro degli esteri russo, inviava lettere ai sovrani, discuteva con uomini politici di diverse nazionalità, parlamentari ed alti funzionari, e soprattutto instancabilmente scriveva per giornali e riviste, diffondendo l'ideologia pacifista.

Nel 1902 muore Arthur von Suttner all'età di 52 anni, dopo una lunga malattia. La vedova, di solito invincibilmente ottimista, questa volta è affranta, inconsolabile. Per colmo della sventura si aggrava in maniera drammatica la sua situazione finanziaria caratterizzata prati-

camente da sempre da grande precarietà, poiché quella donna universalmente nota ed ammirata doveva vivere con gli incerti proventi della sua professione di scrittrice e publicista (i suoi viaggi, la partecipazione ai congressi, ecc., venivano di norma finanziati di volta in volta da vari mecenati). La residenza di Harmannsdorf è ormai oberata di debiti, occorre venderla. Bertha deve trasferirsi in un modesto appartamento a Vienna, e ne soffre.

Non cede comunque alle sciagure impegnata com'è nella sua attività di pacifista. Nel 1903 partecipa all'inaugurazione dell'*Institut international de la paix* nel principato di Monaco, voluto dal principe Alberto I, suo amico. Poco dopo un autorevole giornale berlinese la proclama la più importante donna del tempo presente (seguono Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse). Nel 1904 parte alla conquista dell'America: partecipa al congresso mondiale per la pace a Boston, compie un lungo giro di conferenze nelle varie città degli Stati Uniti. A Washington viene ricevuta dal presidente Theodor Roosevelt che le promette di operare per la pace tra le potenze

Nel 1905, durante un giro di conferenze in Germania, la raggiunge il telegramma dalla Norvegia: ha finalmente ottenuto l'agognato premio Nobel. La notizia la riempie di gioia; dopo tante delusioni aveva quasi perso la speranza, pur essendo convintissima di aver meritato questa distinzione. Il premio significava anche la fine delle difficoltà finanziarie che pesavano sempre di più a una donna sola, alla soglia della vecchiaia. La sontuosa cerimonia dell'assegnazione del premio a Christiania (Oslo) e la successiva udienza concessa alla premiata dal re di Norvegia sono per lei un vero trionfo. Si reca poi in Svezia e in Danimarca, dove pronuncia una serie di applauditissimi discorsi. Però, *nemo propheta in patria*; tra i molti personaggi che si congratulano con lei manca l'imperatore Francesco Giuseppe, mentre – leggiamo nelle sue *Memoiren* – con il pacifista italiano Ernesto Teodoro Moneta premiato due anni più tardi si sarebbe congratulato personalmente il re Vittorio Emanuele II. E non è la prima volta che la baronessa si lamenta della discrepanza tra stima internazionale e disprezzo nazionale, ribadendo che ai governanti austriaci il movimento per la pace interessa ben poco. Certo, Bertha Suttner, autentica incarnazione di un'umanità “austriaca”, cioè sovranazionale e cosmopolita, non poteva che dispiacere in un ambiente avvelenato dal miope militarismo dei Franz Ferdinand e Conrad von Hötzendorf, dal pangermanesimo

razzista dei seguaci di Schönerer e dal clericalismo antisemita dei cristiano-sociali del borgomastro Lueger. A questo punto occorre però osservare che il movimento per la pace contava in realtà ben poco anche per i governanti di tutte le altre potenze dell'epoca dell'imperialismo in cui la Suttner viveva e operava illudendosi di poter influenzare la politica internazionale.

Dello scarso interesse dei governi per l'attuazione degli ideali pacifisti testimonia anche la seconda conferenza per la pace dell'Aia nel 1907, alla quale la Suttner evidentemente assiste. L'unico risultato concreto dei lavori è l'istituzione della Corte permanente di arbitrato il cui ruolo, tuttavia, sarà in pratica assai modesto.

L'ultimo, potentissimo mecenate la baronessa lo trova nel miliardario americano Andrew Carnegie, "il re dell'acciaio", che dopo averla assistita in varie occasioni istituisce nel 1910, su sua ispirazione, una fondazione per la pace dotata di 10 milioni di dollari, cifra in quei tempi astronomica; la presidenza d'onore viene affidata al presidente degli Stati Uniti, William Taft. La Suttner ne è entusiasta, Carnegie diventa ai suoi occhi la speranza del movimento pacifista mondiale, prende il posto dello scomparso Nobel. La baronessa, chiamata ormai da tempo "Friedensbertha", la Bertha della pace, spera sempre di più anche nella patria di Carnegie. Così nel 1912, sessantanovenne e carica di acciacchi, parte di nuovo per gli Stati Uniti, dove in sette mesi tiene conferenze un po' dappertutto, rivede Carnegie e Taft. Tornata in Europa, continua l'attività di conferenziera a Berlino, all'Aia e a Parigi. Ma predica al vento: la crisi balcanica continua e si aggrava, è ormai evidente che le grandi potenze si stanno preparando alla guerra. La Suttner comincia a rendersene conto, e diventa pian piano consapevole anche del fatto che, nella situazione venutasi a creare, la sua propaganda pacifista è destinata all'insuccesso. Non si arrende, però. Nel 1913, in occasione del suo settantesimo compleanno, dà prova di un incrollabile ottimismo, scrivendo sul "Neue Freie Presse", il giornale viennese di cui è da lungo tempo un'assidua collaboratrice: "Può darsi che la guerra dei Balcani sia l'ultima guerra combattuta in Europa ... occorrono la forza della volontà e un entusiastico impegno per impedire la guerra universale del futuro". E di nuovo, per il compleanno, nessun riconoscimento da parte ufficiale a Vienna, ma caricature e scherni sulla stampa nazionalista. "Lo so benissimo, mi considerate tutti una ridicola pazza. Prego Dio che vi dia ragione" disse una volta al giovane Stefan Zweig.

La salute della Suttner peggiora, non le è più possibile lavorare come prima. Non vuole rinunciare tuttavia a un ultimo compito: contribuire ai preparativi per il congresso mondiale della pace da svolgersi nel settembre del 1914 proprio a Vienna. Una casa cinematografica norvegese comincia a girare il film “Giù le armi” che dovrebbe essere proiettato in onore della autrice del libro durante i lavori del congresso, e lo sarà invece – senza successo – solo negli anni venti. Vi si vede anche la baronessa alla sua scrivania: avrà ancora due mesi di vita. La Suttner si spegne a Vienna il 21 giugno 1914, una settimana prima dell’attentato di Sarajevo e – la sorte volle risparmiarle la più amara delle delusioni – poco più di un mese prima dell’inizio di quella guerra universale contro la quale aveva invano messo in guardia tutti per un ventennio. Il congresso ovviamente non avrà più luogo, la Società austriaca per la pace sarà soppressa, la rivista “Friedenswarte” cesserà le pubblicazioni. Una raccolta di articoli a carattere politico della Suttner, pubblicata in due volumi nel 1917 a Zurigo dal suo collaboratore ed amico Fried rifugiatosi in Svizzera, sarà immediatamente proibita dalla censura nell’impero asburgico e in Germania. Dopo la prima guerra mondiale e il crollo del vecchio ordine internazionale pochi si ricorderanno della battagliera baronessa, i cui meriti saranno riconosciuti ed elogiati dai posteri solo molto più tardi, dopo il secondo conflitto mondiale. La sua effigie figurerà allora sulle banconote austriache da mille scellini, poi sulle monete da due euro.

Consideriamo concludendo il personaggio e la sua attività sullo sfondo dell’epoca: questa contessina fuori del comune seppe sbarazzarsi assai rapidamente dei pregiudizi della casta in cui era nata e cresciuta, acquistare da autodidatta una vasta cultura, diventare libera pensatrice. Tra mille difficoltà, dovendo innanzi tutto guadagnarsi il pane con la penna perché priva di mezzi, seppe inserirsi negli ambienti riservati allora quasi esclusivamente ai maschi: giornalistico, editoriale, politico, diplomatico, ministeriale, arrivando fino alle sfere più alte, quelle dei presidenti e dei sovrani. Appoggiando, dove poteva, il movimento femminista in quei tempi già abbastanza forte, non vi aderì per poter concentrare i propri sforzi in un campo solo, quello della lotta per la pace. Cercò quindi assiduamente – era un genio della comunicazione e del *networking* – contatti con tutti coloro – individui e istituzioni – che, a suo avviso, fossero in grado di agevolare la sua missione. Mecenati, dunque, come Nobel, Carnegie ed altri; uomini-

ni politici, governanti, sovrani che – la baronessa ne era persuasa – avrebbero finalmente capito che un mondo senza guerre era possibile ed augurabile; uomini di cultura, scrittori, autorità morali come Leo Tolstoj o Theodor Herzl. Tra le istituzioni la Suttner vedeva un importante alleato soprattutto nell’Unione interparlamentare di recente creazione, rimanendone via via sempre più delusa. I suoi alleati veri erano ovviamente le varie Società per la pace sorte in diversi Paesi nel quadro di un ampio movimento internazionale animato da uomini come il francese Frédéric Passy – che la chiamò “*notre général en chef*” – l’inglese Hodgson Pratt, l’ungherese István Türr, gli italiani Ruggero Bonghi e Teodoro Moneta (anche se quest’ultimo si rivelò voltagabbana già nel 1911, con la guerra tripolitana). Una schiera di valorosi che ebbe il coraggio di andare controcorrente, di opporsi al diritto del più forte, alla politica di conquista e di violenza basata sul nazionalismo e sul militarismo che sembrava allora quasi d’obbligo, o comunque inevitabile, alla stragrande maggioranza dei governi e dell’opinione pubblica in Europa e altrove.

Quanto alla Suttner, bisogna tener presente che essa svolse la sua attività in larga misura in un ambiente particolarmente ostile: l’impero asburgico e soprattutto la Germania erano infatti le due potenze europee in cui il militarismo era il più profondamente radicato. È facile criticare l’ingenuo entusiasmo della baronessa, il suo eccessivo ottimismo, una certa credulità nei rapporti con i grandi della terra, una certa vanità femminile che talvolta manifestava. La criticarono e schernirono infatti in tanti, ma lei seppe resistere ad ogni oltraggio. Nel 1918, dopo la grande carneficina che aveva costato la vita a dieci milioni di uomini, Stefan Zweig ammise pubblicamente:

Questa donna di cui credevamo che non avesse da dire al mondo che le sue tre parole, aveva in verità afferrato alla radice con mano potente l’idea più profonda del nostro tempo... Non rifuggi dal chiedere quel che sembrava irraggiungibile, anche se fosse ben consapevole dell’immane tragicità del pacifismo che non appare mai attuale, superfluo in pace, folle in guerra. Eppure ha assunto questo compito, per il mondo un Don Quixote che combatte contro mulini a vento. Solo ora sappiamo anche noi tutti quel che lei sapeva da sempre: che questi mulini a vento non fanno altro che stritolare le ossa degli europei.³

³ Briefe an Freunde, hg. von Richard Friedenthal, Hamburg 1984, p. 2.

Anna Millo

**FRA TRIESTE, ROMA E WASHINGTON.
NOTE SU FULVIO SUVICH
E LA POLITICA ESTERA ITALIANA
DURANTE IL FASCISMO**

In questi ultimi anni il panorama degli studi sulla politica estera italiana verso l'Europa centrale nel periodo tra le due guerre mondiali si è arricchito di pregevoli contributi. Si segnalano in modo particolare il lavoro di Massimo Bucarelli sui rapporti tra Italia e Jugoslavia durante il regime fascista e quello di Luciano Monzali, quest'ultimo un'ampia sintesi complessiva dall'età liberale fino all'aggressione del 1941 al vicino paese.¹

La periodizzazione interna a questo tema – sulla scorta delle ultime risultanze della storiografia, in particolare quelle contenute nel libro di Monzali – dimostra come dalla continuità con gli intendimenti della classe dirigente liberale, dalle ambizioni di un'Italia grande potenza protesa verso il Mediterraneo orientale e l'Adriatico (di cui è segnale fin da prima della guerra mondiale l'interesse per l'Albania), si passi tra la fine degli anni Venti e gli inizi dei Trenta ad una fase connotata da fluidità, da oscillazioni, anche da incertezze. Le prospettive che alla fine della guerra parevano essersi aperte verso l'Europa centrale con la scomparsa dell'Austria-Ungheria, si erano rivelate deboli e deludenti di fronte a competitori più forti, come la Francia e la stessa Germania pre-hitleriana, fino a che intorno al 1934-35 si chiariscono per la politica estera italiana gli obiettivi in direzione dell'espansionismo africano, una situazione che dopo la proclamazione dell'impero conduce tuttavia all'isolamento diplomatico.

Da qui deriva la svolta del 1936, la scelta dell'avvicinamento progressivo alla Germania.

¹ Massimo Bucarelli, *Mussolini e la Jugoslavia (1922-1939)*, Graphis, Bari 2006; Luciano Monzali, *Il sogno dell'egemonia. L'Italia, la questione jugoslava e l'Europa centrale (1918-1941)*, Le Lettere, Firenze 2010.

All'interno di queste più generali linee di tendenza si inserisce la figura di Fulvio Suvich, un esponente politico proveniente dalle file del nazionalismo e molto noto a Trieste, chiamato da Mussolini nel luglio del 1932 a rivestire l'incarico di sottosegretario agli esteri, nell'ambito di un "cambio della guardia" (come allora si indicavano le nomine dall'alto negli incarichi di governo) in cui si deduce chiaramente l'intento di Mussolini di concentrare su di sé le responsabilità maggiori, chiamando a collaborare personalità a lui fedeli, ma di riconosciuta competenza (nello stesso momento a reggere il ministero delle finanze veniva designato un tecnico di lontana origine triestina, Guido Jung). Se l'effettiva direzione del ministero degli esteri restava dunque nelle mani del dittatore – ed anche sottoposta talora alle sue esitazioni e contraddizioni –, nondimeno Suvich, nel periodo tra la metà del 1932 e la metà del 1936 in cui rimase a Palazzo Chigi, si può considerare assertore convinto di una politica che continuava a guardare agli equilibri ginevrini come ad una garanzia di continuità e di stabilizzazione. Quest'azione diplomatica avrebbe permesso all'Italia di acquistare un ruolo di maggiore peso nel contesto europeo mediante l'amicizia della Francia e della Gran Bretagna, obiettivi che parvero raggiunti nel corso del 1935, una politica nella quale, secondo Suvich, era necessario coinvolgere anche la Germania. Era questo il senso da attribuirsi all'ancora precedente "Patto a quattro" (1933) che, sebbene non divenisse mai operativo per l'ascesa al potere del nazismo e la fuoriuscita della Germania dalla Società delle Nazioni, era fondato su un'idea di cooperazione tra grandi potenze.²

Tutti gli sforzi del Suvich diplomatico sono volti nella direzione di mantenere l'Italia lontana dall'orbita hitleriana e il caposaldo di questa politica è l'intransigente difesa dell'indipendenza dell'Austria. Nel 1934 Suvich si fece perfino fautore di una svolta autoritaria a Vienna nel tentativo di placare la destra interna più radicale e di sottrar-

² Ennio Di Nolfo, *Mussolini e la politica estera italiana 1919-1933*, Cedam, Padova 1960; Fulvio D'Amoia, *La politica estera dell'impero. Storia della politica estera fascista dalla conquista dell'Etiopia all'Anschluss*, Cedam, Padova 1967; Jens Petersen, *Hitler e Mussolini. La difficile alleanza*, Laterza, Bari 1975; Francesco Lefebvre D'Ovidio, *L'intesa italo-francese del 1935 nella politica estera di Mussolini*, Aurelia 72, Roma 1984; Pietro Pastorelli, *Dalla prima alla seconda guerra mondiale. Momenti e problemi della politica estera italiana 1914-1943*, LED, Milano 1997; Federico Scarano, *Mussolini e la Repubblica di Weimar. Le relazioni diplomatiche tra Italia e Germania dal 1927 al 1933*, Giannini, Napoli 1996.

re così il paese centro-europeo all'abbraccio con il nazismo e ciò per evitare all'Italia l'accerchiamento della potenza germanica nel settore danubiano-balcanico. Di più, nel suo libro di memorie edito nel 1984, quattro anni dopo la sua morte, in un momento in cui la pubblicazione di documenti diplomatici da parte delle maggiori cancellerie internazionali rendeva meno necessarie certe cautele di riserbo cui il testo appare improntato, Suvich costantemente appare dominato dalla preoccupazione di salvare la pace in Europa.³ Non si tratta solo di un'autodifesa, dal momento che nel gennaio 1936, alle prime avvisaglie dell'avvicinamento alla Germania, egli rivolse a Mussolini un duro monito sui pericoli insiti in questa politica⁴, ma il duce qualche mese dopo provvide a sollevarlo dall'incarico.

Alla metà del 1936 il consenso dell'Italia all'accordo di amicizia austro-germanico si può considerare il primo segnale pubblico di una svolta nella politica estera dell'Italia, di quel progressivo avvicinamento che doveva portare a stringere l'alleanza con la Germania. In questo quadro la potenza hitleriana riserva a sé l'espansionismo verso l'Europa centrale e verso est, mentre l'Italia concentrava le sue mire sul possesso del Mediterraneo. La discontinuità impressa a partire da questo momento dal fascismo alla politica estera italiana risiede, a mio modo di vedere, non tanto e non solo negli obiettivi, quanto negli strumenti e nelle alleanze. Mentre in precedenza, nell'età liberale, l'Italia aspirava a raggiungere un ruolo che le consentisse di entrare come arbitra nel novero delle grandi potenze, ora la scelta del fascismo – pur non priva fino all'ultimo di ambiguità e di riserve a tornare sulla vecchia via, come nota Monzali⁵ – privilegia un solo alleato fino a legare nell'estate del 1940 i propri destini ad esso, in un disegno di conquista e di spartizione a raggio mondiale, che, se per l'Italia ha sempre il suo fulcro nel settore mediterraneo, ora, nei più ambiziosi

³ Fulvio Suvich, *Memorie 1932-1936*, a cura di Gianfranco Bianchi, Rizzoli, Milano 1984. Per un'interpretazione sul piano storiografico v. Tomaso De Vergottini, *Fulvio Suvich e la difesa dell'indipendenza austriaca*, in *Le fonti diplomatiche in età moderna e contemporanea. Atti del convegno internazionale, Lucca, 20-25 gennaio 1985*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1995, pp. 404-417; e anche Francesco Lefebvre D'Ovidio, *Il problema austro-tedesco e la crisi della politica estera italiana (luglio 1934 - luglio 1936)*, in "Storia delle relazioni internazionali", 2(1999), pp. 3-64.

⁴ Il documento, noto alla storiografia e più volte riprodotto, si trova in *I Documenti Diplomatici Italiani*, 8° Serie, vol. III, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, documento n. 131, Suvich a Mussolini, Roma, 29 gennaio 1936, pp. 167-169.

⁵ Monzali, *Il sogno...*, cit., pp. 81-82.

disegni di Mussolini, si estende da Gibilterra fino al Golfo Persico. C'è accordo tra gli storici nel rilevare questa svolta. Più problematico appare valutare come vi si giunge: fino a che punto Mussolini fu indotto a schierarsi con la Germania per uscire dall'isolamento diplomatico dopo l'impresa etiopica, tratto "dalla forza degli eventi" (come propendono a sostenere Mario Toscano e Renzo De Felice)? Oppure la svolta fu un approdo consapevolmente perseguito da Mussolini che aveva compreso (almeno dal gennaio 1936) come le ambizioni dell'Italia avrebbero potuto trovare realizzazione con l'appoggio di un alleato determinato a sconvolgere l'assetto europeo?⁶

La svolta del 1936 è ancora più dirompente se pensiamo che tre mesi dopo la conquista dell'Etiopia l'Italia è di nuovo in guerra, questa volta proprio a fianco della Germania, in una specie di prova generale della guerra mondiale che verrà. La crociata antibolscevica, il velo ideologico che giustifica l'intervento in Spagna, non nasconde avvertimenti alle altre potenze europee e mire di dominio verso il Mediterraneo occidentale, verso le Baleari e Ceuta.⁷

In merito alla posizione di Suvich, nettamente contrario alla svolta, alcuni particolari sul periodo che la precede restano nell'ombra. Ad esempio, come Suvich valutava l'espansionismo africano e l'impresa etiopica, ma soprattutto le insidie di conflittualità con le recenti alleanze franco-britanniche cui essa esponeva l'Italia? Tali aspetti sono lasciati in un velo di indeterminatezza nelle sue memorie. Benché la storiografia che si è occupata del periodo non abbia mancato di trattare della sua opera diplomatica,⁸ ciò nonostante si avverte oggi la mancanza su questo personaggio di un più completo studio anche sotto il profilo biografico. Tuttavia, anche dalle notizie disponibili, emerge una personalità di grande rilievo

Quando Suvich arriva a Palazzo Chigi, nel luglio 1932, sul piano internazionale si registra un acuto aggravarsi della crisi economica: è il

⁶ Mario Toscano, *Pagine di storia diplomatica contemporanea*, vol. II, *Origini e vicende della seconda guerra mondiale*, Giuffrè, Milano 1963; Renzo De Felice, *Mussolini il duce. 1. Gli anni del consenso, 1929-1936*, Einaudi, Torino 1974, pp. 731-755. Per una discussione di queste due interpretazioni cfr. MacGregor Knox, *Destino comune. Dittatura, politica estera e guerra nell'Italia fascista e nella Germania nazista*, Einaudi, Torino 2003 (ed. orig. 2000), specialmente pp. 134-135.

⁷ Knox, *Destino comune...*, cit., p. 135.

⁸ In particolare v. Francesco Lefebvre D'Ovidio, *La questione etiopica nei negoziati italo-franco-britannici del 1935*, Pixel Press, Roma 2000.

momento in cui si dispiegano in tutta Europa e in Italia gli effetti della “grande crisi” che ha investito per primi gli Stati Uniti. Nel settembre dell’anno precedente Londra aveva sospeso la convertibilità della sterlina; qualche mese prima, nel maggio 1931, si era registrato il crollo della Creditanstalt, la maggiore banca viennese che aveva interessi in tutto il centro-Europa. Anche le principali banche italiane (il Credito Italiano e la Commerciale Italiana) dovevano affrontare un ingente piano di smobilizzi che prevedeva l’intervento del capitale pubblico.

A Trieste le turbolenze dei mercati e il ristagno delle attività produttive si erano già manifestati con qualche anticipo, nel 1929-30, con il fallimento del grande gruppo industriale Brunner, con il tracollo della Commerciale Triestina, la banca di riferimento dei capitali giuliani, in un panorama di generale depressione, cui si aggiungevano il calo dei traffici portuali e il dissesto dei cantieri e delle linee di navigazione.

Mentre lo Stato si stava dotando di appropriati strumenti per il risanamento e la riorganizzazione dell’intero complesso industriale-finanziario italiano, in un delicato momento per Trieste e per la sua classe dirigente economica il contributo di un uomo come Suvich alla politica estera poteva rappresentare un estremo tentativo di opporsi al declino e agli effetti più devastanti della crisi economica in atto.

Fulvio Suvich, nato a Trieste nel 1887, irredentista, volontario giuliano, nel 1919 tra i fondatori del movimento nazionalista nella città adriatica, nel dopoguerra aveva rappresentato fin da subito per gli esponenti del capitale commerciale-armatoriale-finanziario e dei traffici portuali triestini un punto di riferimento. Eletto deputato nel 1921 nelle liste del “Blocco nazionale”, rappresentava la voce e le istanze del capitalismo giuliano a Roma, presso gli ambienti ministeriali e governativi, dove esso chiedeva quei provvedimenti di sostegno – nell’ambito di una politica economica che non poteva non avere risvolti di politica estera – che le permettessero di riformulare e di rilanciare, nella mutata situazione geopolitica dopo la prima guerra mondiale, quella funzione sui mercati danubiani e balcanici che le era stata propria durante la sovranità asburgica.⁹

⁹ Esemplificative di questa sua attività sono la relazione da lui tenuta al quinto convegno nazionalista di Bologna (Fulvio Suvich, *Trieste e l’espansione italiana in Oriente*, Tipografia de L’Idea nazionale, Roma 1922); e la relazione alla Camera dei deputati sul nuovo codice per la marina mercantile (in *Raccolta degli atti legislativi per le nuove province (maggio-agosto 1924)*, La Editoriale Libreria, Trieste 1924).

Il movimento nazionalista dalla fine della guerra promuove disegni di penetrazione economica e di egemonia imperialista sull'est europeo, in cui la funzione di transito e di raccordo assunta da Trieste e dalla regione tra il Centro-Europa e i Balcani verso il Levante e l'Oltre Suez durante la fase dell'impero asburgico fosse ora esercitata a favore dell'Italia. I nazionalisti si presentano così all'élite economica triestina come affidabili interlocutori politici per consonanza progettuale ed anche come efficaci mediatori – dopo la confluenza del nazionalismo nel fascismo, nel 1923 – attraverso i quali dialogare con il governo centrale. L'importanza assunta dai nazionalisti la si coglie attraverso alcune personalità di rilievo, da Guido Jung a Oscar Sinigaglia, l'industriale siderurgico genero di Teodoro Mayer e finanziatore nel 1919 del risorto "Piccolo", il quotidiano triestino portavoce di questi interessi, a Bruno Coceani, negli anni Trenta vice-presidente dell'Unione degli industriali di Trieste. Anche il giornalista Attilio Tamaro, attivo propagandista dell'annessione di Trieste all'Italia fin dall'anteguerra e destinato in seguito dal regime ad entrare nella carriera diplomatica, fa parte di questi circoli, più in veste di ideologo astratto e di letterato che non di politico attento alla realtà effettuale dei rapporti economici.

Fulvio Suvich, di professione avvocato, specialista in diritto societario e marittimo, aveva legami personali con gli ambienti dell'élite economica giuliana. Aveva infatti sposato Matilde Parisi, erede della grande casa di spedizioni fondata nel 1807 da una delle storiche famiglie che avevano contribuito a fondare le fortune dell'emporio. Suvich aveva potuto sviluppare anche un'esperienza diplomatica internazionale, quando negli anni Venti aveva partecipato alla delegazione italiana per la revisione del piano Dawes presieduta dall'industriale Alberto Pirelli. Nel 1926 i rapporti che da tempo egli aveva stretto con gli ambienti finanziari triestini, maturavano nel suo ingresso nel consiglio di amministrazione della Riunione Adriatica di Sicurtà, la grande compagnia assicurativa che poco dopo egli dovette formalmente lasciare per rivestire l'incarico di sottosegretario alle finanze, il cui dicastero era retto dall'imprenditore veneziano Giuseppe Volpi. Tornerà a Trieste e nella Ras nel 1928.

Gli anni del 1921 al 1928 vedono infrangersi il "sogno dell'egemonia" sull'Europa centrale (come lo definisce nel suo libro Monzali) ed anche quel disegno di penetrazione industriale e commerciale dell'élite economica triestina, di rilancio del porto di transito sui mercati dello storico *hinterland* che nella guerra mondiale si era frantumato. La

svalutazione del marco e della corona, che favoriva le tariffe ferroviarie tedesche nel far indirizzare le merci di quei paesi verso i porti di Amburgo e di Brema, annullava i tentativi italiani di stipulare accordi commerciali con l'Austria e la Cecoslovacchia, uno sforzo perseguito a più riprese tra il 1921 e il 1928, che si scontrava però con la decisa opposizione tedesca ad impedire che l'Austria uscisse dalla sua influenza. Anche la Francia era presente su quei mercati e metteva in opera tutto un dispositivo politico e diplomatico che la portava a concludere accordi commerciali con la Polonia e la Cecoslovacchia. La concorrenza si rivelava insuperabile per l'Italia, che vedeva vanificati i suoi progetti di grande potenza protesa alla penetrazione in quei mercati. Al sopraggiungere della "grande crisi" veniva attivata la politica delle unioni doganali per aggirare le barriere protezionistiche, ma l'Italia non aveva la forza per inserirsi in questo processo. Nel 1931 l'unione doganale austro-tedesca e la sua estensione con accordi bilaterali all'Ungheria, alla Bulgaria e alla Jugoslavia non poteva che avere effetti negativi sulle esportazioni italiane in quell'area.¹⁰

La nomina di Fulvio Suvich agli Esteri – vista da Trieste – può rappresentare ancora un tentativo estremo per risollevare la situazione. In effetti gli accordi economici italo-austriaci e italo-ungheresi del 1934, da lui promossi all'interno di una visione di politica estera di contenimento della potenza germanica, rappresentano solo un successo di breve momento, giacché poco tempo dopo, nel luglio 1936, Suvich viene sollevato dal suo incarico. Vani risultano perciò i suoi richiami a Mussolini a non sottovalutare le spinte espansionistiche tedesche verso il centro-Europa e i Balcani, che avrebbero pregiudicato le possibilità dell'Italia di esercitare la sua influenza in quell'area. Con l'avvicinamento a Hitler si prospetta dunque per Trieste il pericolo di un confronto ineguale e insostenibile con la "grande Germania". Anche Monzali mette molto bene in rilievo come gli esponenti dell'irredentismo e del nazionalismo triestino paventassero le mire del germanesimo ad affacciarsi sull'Adriatico.¹¹ Vienna e Praga rappresentano infatti per Trieste centri vitali del suo retroterra: spezzandosi

¹⁰ Su tutte le questioni più sopra richiamate v. Anna Millo, *L'élite del potere a Trieste. Una biografia collettiva 1891-1938*, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 227-272; ed anche Giulio Sapelli, *Trieste italiana. Mito e destino economico*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 147-155.

¹¹ Monzali, *Il sogno...*, cit., p. 51.

l'interconnessione con questi, il porto vede rifluire i suoi traffici. Ma tali considerazioni diventano per Mussolini e per Ciano del tutto irrilevanti, in un disegno che si nutre di ben più ambiziose prospettive.

Conseguenza dell'allineamento alla Germania era l'adozione anche in Italia di una legislazione razziale anti-ebraica, che colpiva in modo particolare l'élite economica triestina, di cui quella ebraica era componente essenziale.

Le notizie della campagna antisemita e l'annuncio dei prossimi provvedimenti persecutori e discriminatori contro gli ebrei italiani decisi nell'estate 1938 colgono Suvich a Washington, dove, dopo la sua estromissione da Palazzo Chigi, era stato inviato dal governo con l'incarico di ambasciatore. L'analogia con la sorte di Grandi, destinato nel 1932 alla prestigiosa ambasciata di Londra dopo aver lasciato il Ministero degli Esteri, è puramente esterna e fuorviante, giacché, nella mentalità provinciale ed euro-centrica di Mussolini e dei suoi gerarchi, gli Stati Uniti occupavano un peso di scarsa rilevanza nelle relazioni internazionali.¹²

Nella capitale americana Suvich aveva svolto il suo incarico con lealtà, ma anche con coerenza, non mancando di segnalare a Roma quegli sviluppi della politica estera italiana (come il "patto tripartito" con Germania e Giappone) che rischiavano di mettere in rotta di collisione il governo italiano con gli interessi statunitensi.¹³

Nel momento dell'avvio dei provvedimenti antisemiti, benché le informazioni che gli arrivavano dall'Italia fossero parziali e imprecise, come egli stesso ebbe modo di puntualizzare, Suvich di sua iniziativa prese contatto con i vertici del Dipartimento di Stato americano per chiarire una questione che sollevava notevole sconcerto nell'opinione pubblica di quel paese. Nel secondo di questi colloqui con il segretario di Stato Cordell Hull e con il vice-segretario Sumner Welles, che si tenne il 26 luglio 1938 (quindi dopo la pubblicazione in Italia del "Manifesto degli scienziati razzisti", che in qualche modo segnava una

¹² Ipotrita appare perciò la motivazione della nomina, così come viene presentata a Suvich da parte di Mussolini: Suvich, *Memorie...*, cit., p. 27.

¹³ *I Documenti Diplomatici Italiani*, 8° Serie, vol. VII, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1998, documento n. 538, Suvich a Ciano, Washington, 8 marzo 1937, pp. 642-644; ivi, documento n. 650, Suvich a Ciano, Washington, 3 dicembre 1937, pp. 757-760. Sui rapporti tra Italia e Stati Uniti v. John P. Diggins, *L'America, Mussolini e il fascismo*, Laterza, Bari 1972.

svolta nella prossima preparazione di quei provvedimenti¹⁴), egli non nascose il suo turbamento e negò che esistesse in Italia un “problema ebraico”, sia per l’esiguo numero degli appartenenti a questa minoranza in proporzione alla popolazione complessiva, sia per il fatto che essi erano integrati nella società italiana fino ad occupare elevate posizioni anche nella pubblica amministrazione, senza che ciò avesse mai provocato ostilità e intolleranza da entrambe le parti. Mentre i suoi più stretti amici a Trieste erano ebrei, egli ricordava di aver combattuto come volontario nella guerra del 1915 nell’esercito italiano a fianco di numerosi israeliti, alcuni dei quali erano valorosamente caduti per l’Italia.¹⁵ Date le divergenze con il governo fascista emerse in precedenza, è difficile non pensare che le preoccupazioni umanitarie di Suvich – che costituiscono una delle poche prese di posizione critiche sulla campagna antisemita, espresse per di più ad un così alto livello, sebbene destinate a restare riservate¹⁶ – non fossero dettate anche da un senso di allarme per le potenziali implicazioni di politica estera contenute nel volersi assimilare alla Germania sul piano della “politica razziale”.

Tornato a Roma nell’agosto 1938 e revocato anche da questo incarico diplomatico, Suvich ebbe un ruolo decisivo (anche se non sappiamo attraverso quali precisi tramiti) nel convincere Mussolini durante la sua visita a Trieste nel settembre 1938 ad introdurre una particolare disposizione, che consentì ai due maggiori dirigenti assicurativi triestini, Arnoldo Frigessi della Ras e Michele Sulфина delle Generali, di

¹⁴ Su tutto questo v. Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. Nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1993, specialmente p. 278 sgg.

¹⁵ *Foreign Relations of the United States. Diplomatic Papers, 1938*, vol. II, United States Government Printing Office, Washington 1955, *Memorandum by the Under Secretary of State (Welles) of a Conversation with the Italian Ambassador (Suvich)* [Extract], [Washington,] June 15, 1938, pp. 582-583; *Memorandum of Conversation, by the Secretary of State*, [Washington,] July 26, 1938, pp. 584-585; *Memorandum of Conversation, by the Under Secretary of State (Welles)*, [Washington,] July 26, 1938, pp. 585-587. Ringrazio Luciano Monzali che mi ha segnalato questi documenti. In precedenza l’unico cenno a questi colloqui reperibile nella storiografia, peraltro non completo e senza riferimento alla documentazione diplomatica, è quello di Diggins, *L’America...*, cit., p. 464.

¹⁶ Nel suo resoconto al Ministero degli Esteri contemporaneo al primo di questi colloqui Suvich illustrò le preoccupazioni americane per l’estensione dell’influenza germanica, ma difese la politica estera italiana e soprattutto mise in luce gli sforzi suoi e di Welles per mantenere buone le relazioni tra Italia e Stati Uniti: cfr. *I Documenti Diplomatici Italiani*, 8° Serie, vol. IX, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, documento n. 226, Suvich a Ciano, Washington, 15 giugno 1938, pp. 307-310.

rimanere ai loro posti fino all'8 settembre 1943, in un periodo in cui la concorrenza germanica si faceva più dura e stringente ed era necessario alle due compagnie di poter disporre di tecnici di insostituibile esperienza e competenza. Della Ras Suvich assumeva allora la presidenza e questo ci fa comprendere la duplice posizione di garante da lui assunta, nei confronti delle gerarchie del regime e nei confronti degli esponenti del capitale triestino.¹⁷

Monzali ricorda nel suo libro come Galeazzo Ciano, il successore di Suvich a Palazzo Chigi, definisse con disprezzo l'esponente triestino *Halbjude* di fronte all'ambasciatore tedesco a Roma, von Hassell.¹⁸ Non per liberare Suvich da uno stigma che è tale solo per Ciano nel tentativo evidente di compiacere il suo interlocutore, ma per ristabilire la verità, va detto che Suvich non aveva queste origini. Il suo comportamento dimostra come l'élite economica triestina fosse un gruppo certamente cementato da interessi materiali, ma, erede delle tradizioni cosmopolite dell'emporio settecentesco, per nulla scalfito dal veleno ideologico dall'antisemitismo.

Nel gennaio 1945 Fulvio Suvich fu processato dall'Alta Corte per l'epurazione insieme ad altri esponenti di punta del regime, tra cui il generale Mario Roatta e l'ambasciatore a Berlino durante la Repubblica Sociale Italiana, Filippo Anfuso. Le accuse vertevano su "atti rilevanti" compiuti per mantenere in vita il regime e tra questi in particolare l'assassinio del re Alessandro I di Jugoslavia e del ministro degli esteri francese Jean Louis Barthou, avvenuto ad opera di terroristi croati a Marsiglia nell'ottobre 1934. Condannato a ventiquattro anni di reclusione, Suvich poté lasciare il carcere nel giugno 1946 in virtù dell'amnistia che metteva fine alla breve stagione dell'epurazione. È certo singolare che un politico che aveva operato per una politica estera di sostanziale, anche se di problematico consolidamento degli equilibri ginevrini, che aveva cercato di esercitare moderazione su Mussolini, di richiamarlo dai pericoli di un'alleanza che avrebbe portato l'Italia su una china rovinosa, fosse accusato di eventi infamanti e delittuosi, dei quali non è chiaro fino a che punto avesse avuto co-

¹⁷ Per maggiori particolari su tutte queste vicende mi permetto di rinviare al mio *Trieste, le assicurazioni, l'Europa. Arnoldo Frigessi di Rattalma e la Ras*, Franco Angeli, Milano 2004.

¹⁸ Monzali, *Il sogno...*, cit., p. 60.

gnizione diretta.¹⁹ Ma era la logica stessa del regime, della dittatura, del suo carattere illiberale e antidemocratico, privo di trasparenza nel processo decisionale, a non consentire di distinguere le responsabilità personali da quelle politiche che ricadevano su un gruppo dirigente nel suo complesso.

¹⁹ Non porta sostanziali elementi nuovi sulle effettive responsabilità personali di Suvich nell'appoggio agli attentatori neppure il più recente libro di Pino Adriano – Giorgio Cingolani, *La via dei conventi. Ante Pavelić e il terrorismo ustascia dal fascismo alla guerra fredda*, Mursia, Milano 2011, pp. 143-147, che prende in esame le carte dell'istruttoria giudiziaria precedente il processo.

Marta Petricioli

IL FASCISMO E GLI ITALIANI ALL'ESTERO **DI MATTEO PRETELLI**

Il libro di Matteo Pretelli è un libro che inganna a causa delle sue piccole dimensioni.¹ È, infatti, un libro ricchissimo che tratta a tutto campo il tema degli italiani all'estero durante gli anni del fascismo con una ricchezza di temi e di circostanze che danno un quadro completo ed esauriente dell'argomento.

È inoltre basato su una ricchissima bibliografia che utilizza gli studi specifici sulle singole aree geografiche nelle quali si concentrava l'emigrazione italiana e sui singoli temi che la concernevano. Anche la struttura del libro risulta particolarmente efficace essendo suddivisa nei principali argomenti che interessavano la vita degli emigranti e il ruolo che il fascismo assegnava loro.

Ciò che è certo è che se avessi avuto a disposizione questo libro quando stavo preparando il mio volume sulla comunità italiana in Egitto mi avrebbe risparmiato moltissimo lavoro di ricerca e soprattutto la defatigante lettura de *"Il Legionario"*. Io, infatti, a differenza di Pretelli, non sono un'esperta di studi sull'emigrazione e non conosco, e non conosco, la ricchissima bibliografia su questo tema.

Devo però osservare che il caso dell'emigrazione italiana in Egitto è del tutto particolare in quanto, fino al 1937 in tale stato era in vigore il sistema delle capitolazioni che sottoponeva gli emigranti alla legislazione del proprio paese e, ciò, se da un lato costituiva un indubbio vantaggio per gli stranieri dall'altro, rendeva impossibili comportamenti non conformi alla legislazione della madre patria. Un esempio in proposito è costituito dalla chiusura delle numerosissime logge massoniche italiane (undici nel 1924) in conformità a quanto avvenne in Italia. Un altro esempio è dato dallo scarsissimo numero di antifascisti tanto che, quando nel 1930 il governo di Roma chiese ai consolati, di pre-

1 CLUEB, Bologna 2010.

parane un elenco, questo risultò composto di pochissimi nomi: 22 al Cairo, 7 a Porto Said, 31 ad Alessandria e di questi ultimi solo quattro erano considerati pericolosi come propagandisti, organizzatori e istigatori di atti criminosi. Ciò era dovuto al fatto che chi manifestava idee sovversive veniva arrestato e caricato sulla prima nave in partenza per l'Italia. Accadde ad esempio agli italiani che, insieme ai greci, organizzarono i primi scioperi dei tipografi e dei ferro-tranvieri e accadde al direttore di un giornale che appoggiava il nazionalismo egiziano.

Ma torniamo al libro di Petrelli e ad alcuni, *solo alcuni*, dei temi che egli tratta in modo esauriente.

Il libro si occupa innanzitutto delle strutture attraverso le quali erano organizzati gli italiani all'estero. Gli emigranti fin dall'Ottocento avevano creato proprie associazioni a cominciare dalle Società di Mutuo soccorso, quelle di Fratellanza, le Associazioni dei lavoratori, ma esistevano anche Società sportive come quella degli scout, Società artistico letterarie, Filodrammatiche, ecc.,

Con il passaggio dall'Italia liberale a quella fascista gli italiani furono riorganizzati con la creazione dei Fasci italiani all'estero, e in seguito con le Case d'Italia, i Dopolavoro e tutte le organizzazioni giovanili: Balilla, Avanguardisti, Piccole e Giovani italiane. Un percorso che fu spesso difficile sia per la iniziale, problematica, accettazione delle organizzazioni fasciste da parte delle comunità italiane, sia per la diffidenza mostrata dalle autorità dei singoli stati dove risiedevano gli emigranti. Tutto ciò finì col rendere necessario l'intervento del governo italiano che, dopo la metà degli anni Venti, affidò il controllo delle organizzazioni fasciste non più al partito ma alle missioni diplomatiche e in particolare ai consolati. Un'operazione facilitata dal fatto che la diplomazia era stata, anche se solo in parte, fascistizzata con l'immissione dei ventottisti.

Ma quale era l'obiettivo di tutta questa capillare organizzazione?

Secondo Pretelli l'obiettivo era duplice: da un lato evitare la snazionalizzazione degli emigranti dall'altro utilizzarli ai fini della politica estera italiana. Lo strumento principe del primo obiettivo era, a suo parere, la *Casa d'Italia* che aveva il compito di divenire il luogo di riferimento di tutti gli italiani poiché in essa, come scriveva *Il Legionario*, "era sempre presente un tricolore, e accanto al Crocifisso [vi erano] sempre in onore le effigi del Re e del Duce".

Nel 1938 le Case d'Italia nel mondo erano 280 (150 in Europa, 80 nelle Americhe, 30 in Africa, 16 in Asia e 4 in Australia). A esse si aggiungevano 332 sezioni dell'Opera Nazionale Dopolavoro all'estero con oltre 100.000 iscritti. Quest'ultima istituzione era destinata, come scrive Pretelli,

ad avvicinare gradualmente l'animo dei connazionali, oltre la cerchia delle loro occupazioni fisse, per difenderli da influenze e abitudini negative e volgerli verso finalità nazionali, sotto l'influenza positiva dell'educazione, del cameratismo e dello spirito di emulazione sportiva.

Il Dopolavoro promuoveva l'uso della lingua italiana, le attività culturali, le conferenze; il tutto con l'obiettivo di mantenere vivo il culto delle glorie nazionali e degli eroi nazionali, di organizzare corsi professionali, spettacoli teatrali e cinematografici, creare scuole, biblioteche e sale di lettura. Il Dopolavoro inoltre doveva offrire all'immigrato assistenza sanitaria, consulenza legale, servizi per il collocamento, sostegno per il disbrigo delle pratiche amministrative. Tutti compiti che in precedenza erano svolti dalle associazioni benefiche create fin dall'Ottocento presso le comunità italiane all'estero.

Diverso era il ruolo degli Istituti di Cultura e delle cattedre di Storia e civiltà italiana che furono creati in molti stati. A questo proposito vorrei raccontare ciò che mi capitò diversi anni fa. Ero stata invitata a preparare una relazione sugli istituti di cultura italiani negli anni tra le due guerre. La prima cosa che feci, nell'archivio del Ministero degli Esteri, fu ordinare tre buste relative a paesi quali l'Argentina, il Brasile, gli Stati Uniti, tutti paesi nei quali erano presenti molti italiani. Persi così il primo giorno di lavoro e non contenta ordinai altre tre buste su paesi analoghi con lo stesso risultato e la perdita di un altro giorno. Gli istituti di cultura, infatti, erano stati istituiti, a partire dal 1925 in Romania, Bulgaria, Cecoslovacchia, Ungheria, ecc., tutti stati dove non erano presenti consistenti comunità italiane ma dove l'Italia intendeva sviluppare la sua presenza per contrastare quella della Francia, alla quale tali paesi erano legati attraverso la Piccola Intesa, ma anche quella della Germania non ancora alleata, e dove l'Italia era interessata a potenziare la sua presenza economica.

Strumento principe per difendere l'italianità degli emigrati era la *scuola*. Fra i più radicali sostenitori del ruolo educativo della scuola

la italiana all'estero vi era Camillo Pellizzi, il quale nel 1921 era stato uno dei fondatori del Fascio di Londra e negli anni sessanta fu mio professore alla facoltà di Scienze politiche di Firenze. Convinto che la comunità italiana della capitale britannica fosse parte integrante della nazione italiana, Pellizzi riteneva che i fasci dovessero dare priorità al settore scolastico visto che attraverso di esso passava la vera preservazione dell'italianità. In questo campo però la diplomazia culturale fascista incontrò molte difficoltà che minarono il suo sforzo nei confronti dei giovani figli degli emigranti.

La rivalità con la Francia rappresentò una costante preoccupazione specialmente nelle regioni mediterranee del Nord Africa e del Levante dove le famiglie spesso preferivano iscrivere i loro figli alle ben più attrezzate scuole francesi. L'attivismo francese, scrive Pretelli, mieteva successi anche in America Latina e negli Stati Uniti, aree in cui non solo la Francia ma anche la Germania investivano più soldi dell'Italia nelle attività culturali. Nel "mio" Egitto le autorità fasciste, per frenare l'emorragia verso il Liceo francese, arrivarono ad attuare un "rastrellamento" dei giovani italiani minacciando i loro genitori di espulsione dal partito se non avessero iscritto i loro figli alle scuole italiane.

I risultati di tutti gli sforzi compiuti in campo culturale furono però modesti e lo stesso Ciano lo ammise a proposito dell'America Latina giustificandolo sia con l'integrazione degli oriundi italiani nei contesti locali sia con l'attivismo della propaganda americana, inglese, francese e tedesca. A mio parere uno dei problemi principali della scuola italiana era quello di essere modellata sui programmi della madre patria e di non riservare spazio sufficiente alle lingue straniere. Quando il problema fu affrontato le cose peggiorarono in quanto le lingue furono aggiunte al programma sovraccaricando l'orario scolastico in modo insostenibile. Le lingue però erano indispensabili per trovare lavoro nei paesi di emigrazione.

Se, come scrive Pretelli, l'obiettivo del regime fascista negli stati di emigrazione era evitare che le comunità italiane all'estero fossero snazionalizzate e perdessero il loro attaccamento alla madre patria ciò non toglie che, anche in questi stati, il regime non intendesse sostenere gli interessi della propria politica estera e lo strumento erano proprio gli emigranti. A questo proposito Pretelli sottolinea come la lotta per la preservazione dell'italianità fosse affrontata con una tattica flessibile e adattabile ai vari contesti stranieri (p. 44-46) e fa l'esempio dell'Argen-

tina e degli Stati Uniti dove i fasci non ebbero mai successo e anzi si alienarono il consenso degli immigrati per il loro estremismo. In questi casi fu abbandonato lo squadristico che fu sostituito con politiche culturali, moderate nei toni, o, come accadde in Francia, con attività sociali e culturali che celavano la promozione dell'ideologia fascista.

Il libro di Pretelli si occupa anche dei problemi giuridici relativi al mantenimento della cittadinanza italiana e del problema del servizio militare. Quanto alla cittadinanza analizza il problema della doppia cittadinanza dei figli degli emigranti dovuta al diverso sistema vigente in Italia dove è basata sullo *ius sanguini* e negli stati dove vige lo *ius soli*. Tratta anche il tema del servizio militare e della partecipazione alla guerra nei casi dell'Etiopia e della Spagna. La chiamata alle armi fatta da Mussolini in occasione della guerra d'Etiopia spinse giovani di origine italiana ma di cittadinanza straniera a chiedere di essere arruolati nell'esercito italiano per combattere in Africa orientale. Il governo di Washington rese subito chiaro che in tal caso avrebbero perso la cittadinanza americana. Resta il fatto che in Etiopia combatté una Legione costituita da volontari italiani residenti all'estero e guidata da Piero Parini. Nel caso della guerra di Spagna il regime chiese, forse per ragioni di tipo linguistico, di reclutare 250 riservisti italiani residenti in America Latina per prestare servizio a fianco dei nazionalisti di Franco.

Il consenso

Tra i temi utilizzati dal fascismo per ottenere la massima adesione ai suoi ideali e alla sua politica, da parte delle comunità all'estero, ci fu il mito dell'Italia "maestra di civiltà" nel corso dei secoli. Su questo tema furono pubblicati numerosi volumi e specifiche collane. Tra le opere più rappresentative ci fu la monografia di Paolo Orano *Avanguardie d'Italia nel mondo* che sottolineava l'universalità della storia d'Italia dall'età imperiale di Roma fino alla contemporaneità. Secondo l'autore Roma aveva costantemente conservato la centralità nella storia mondiale grazie al predominio culturale del cattolicesimo mentre la genialità italiana aveva irradiato ogni popolo. All'opera di civilizzazione dei romani, degli esploratori e degli artisti italiani, l'autore accostava quella "dei milioni di emigranti che, generosamente, avevano offerto il proprio lavoro, tanto disinteressato quanto fondamentale per la civilizzazione dei paesi ospiti". Con questo spirito Mussolini incaricò

il ministero degli Esteri di realizzare la pubblicazione di una serie di volumi dal titolo *Opera del genio italiano all'estero* e nel 1940 istituì la *Giornata degli italiani nel mondo* (pp. 59-60).

Nella ricerca del consenso un ruolo fondamentale fu svolto dal mito di Mussolini. Nell'immaginario (p. 65) degli emigranti il duce era lo statista che aveva ridato spessore e prestigio internazionale all'Italia dopo gli anni "bui" dell'Italia liberale in cui l'immigrato si era sentito abbandonato dallo stato. Tale apprezzamento fu favorito dal rispetto che le élite politico-economiche straniere, specialmente anglosassoni, e la stampa occidentale riconobbero al duce per il suo ruolo di anticomunista e di uomo d'ordine. Almeno fino alla guerra d'Etiopia Churchill e Roosevelt non lesinarono gli elogi al dittatore. Fra l'altro negli Stati Uniti il duce divenne un'icona popolare della mascolinità e il mito si affermò anche nel mondo arabo dove si era affascinati dal culto del capo, dal militarismo, dal giovanilismo e dal presunto equilibrio che il fascismo sembrava aver trovato tra tradizione e modernizzazione. Elogi al duce arrivarono anche dall'Australia.

Tutto ciò fino alla guerra d'Etiopia. Durante e dopo tale guerra ci furono scontri tra italiani e afro americani negli Stati Uniti ma anche in Brasile dove il reclutamento dei volontari in partenza per l'Africa fu ostacolato dalle autorità locali. La svolta della guerra d'Etiopia fu sentita particolarmente in Egitto, dove l'atteggiamento degli italiani che salutavano il passaggio lungo il Canale dei soldati che andavano in guerra suscitò il timore dei britannici i quali cominciarono a preparare un piano per arrestare i capi della comunità italiana in caso di conflitto temendo che essi potessero rappresentare una "quinta colonna" in un paese che rivestiva una importanza fondamentale per le comunicazioni dell'impero britannico e per la sua difesa. Dopo i primi arresti, che avvennero la notte stessa della dichiarazione di guerra, nei mesi successivi tutti gli uomini italiani dai sedici ai sessanta anni furono rinchiusi in campi di concentramento nel mezzo del deserto e furono liberati solo alla fine del conflitto. Anche tutti i beni degli italiani furono sequestrati e donne e bambini furono lasciati in una difficilissima situazione.

Ma qual'era l'effettiva adesione al fascismo da parte degli emigranti? Secondo Pretelli "nelle comunità italiane il consenso raramente assumeva

valenza ideologica ma si manifestava come strumento di rivalse etnica contro le discriminazioni". L'adesione al fascismo, inoltre, variava secondo le classi sociali e le aree geografiche. Era pressoché generalizzata fra le élite, che nelle buone relazioni con l'Italia vedevano una strada per incrementare gli affari con la madre patria e per compattare le comunità su base "nazionale". Ma il consenso più sincero si ottenne fra le classi medie tanto che fra esse era presente il maggior numero di iscritti e di dirigenti delle sezioni del Fascio e del Dopolavoro. Secondo Pretelli, tuttavia, era presente anche una componente operaia che è invece trascurata dalla storiografia. Nell'adesione al fascismo si registrano grandi differenze tra gli emigrati nei paesi anglosassoni e quelli presenti negli stati latini. Un forte consenso si ebbe, ad esempio, in Gran Bretagna, dove gli italiani incontrarono maggiori difficoltà d'integrazione e rimasero isolati nei loro quartieri etnici. In Francia e in America Latina, dove l'integrazione era più facile, il fascismo incontrò maggiori difficoltà e ciò anche a causa della presenza di forti nuclei antifascisti. (pp. 65-67)

Consenso basato sui miti

Per ottenere il consenso degli italiani all'estero il fascismo si basava principalmente sui miti.

Anzitutto il *mito di Mussolini* che era alimentato da Roma con l'invio all'estero di grandi quantità di volumi sulla figura del duce descritto come un uomo del popolo, una persona semplice, legata alla sua terra, sempre pronta schierarsi dalla parte degli umili. Un uomo che riusciva a comprendere le difficoltà degli emigranti anche perché lui stesso aveva vissuto la dura esperienza di emigrante in Svizzera. Nell'immaginario degli emigranti il duce era lo statista che aveva ridato prestigio internazionale all'Italia dopo gli anni bui dell'Italia liberale quando gli emigranti si erano sentiti abbandonati dallo stato (p. 64).

Un altro mito promosso dal regime presso le comunità italiane all'estero era il mito della patria o meglio il *mito della patria fascista*. Il regime desiderava che i *circa dieci milioni* di italiani sparsi nel mondo sentissero la presenza della madre patria italiana e che il mito dell'Italia fascista, rappresentata all'estero dal console, divenisse parte integrante dell'identità degli immigrati. A tale scopo da un lato la patria faceva sentire la propria voce attraverso l'invio di navi e aerei, di propagandisti e di giovani militanti e dall'altro il regime finanziava la visita degli

immigrati in Italia per mostrare i “progressi” raggiunti dal regime.

Le crociere delle navi avevano il duplice scopo di mostrare la potenza e la presenza dell'Italia ed erano spesso attrezzate con mostre campionarie dei prodotti italiani. Più importanti delle navi furono però negli anni trenta le trasvolate aeree verso il Sud e il Nord America. Esse rappresentavano simbolicamente il riscatto del viaggio degli emigranti e avevano come obiettivo quello di risvegliare il loro amore per la madre patria. La crociera atlantica guidata da Italo Balbo, che atterrò a Chicago con una formazione di 24 idrovolanti, impressionò gli americani e suscitò forti sentimenti nazionalisti fra gli italiani. Ma anche la trasvolata guidata da De Pinedo in Sud America ebbe grande risalto al pari di quelle di Carlo Del Prete.

Il governo, inoltre, faceva sentire la sua presenza inviando all'estero delegazioni di giovani che dovevano mostrare l'immagine della nuova Italia “giovane e cosciente, intelligente e volitiva”. Accanto ai viaggi all'estero dei giovani italiani il governo finanziava anche i viaggi in Italia degli italiani residenti all'estero, viaggi che rientravano nel programma di promozione dell'italianità e della lotta contro la snazionalizzazione. Si trattava di “bagni d'italianità” che consistevano nella visita alle principali città e ai maggiori centri industriali e commerciali della penisola e terminavano quasi sempre con la partecipazione a un discorso pubblico di Mussolini e, a volte, anche con una udienza del papa.

Anche i giovani figli degli emigranti erano invitati a partecipare alle colonie estive e invernali insieme ai loro compatrioti italiani. Il loro soggiorno si concludeva a Roma con una sfilata e un discorso del Duce. A questo proposito su *Il Legionario* ci sono interessanti fotografie dei soggiorni nelle colonie ma anche delle attività sportive dei giovani italiani all'estero. Ci sono anche bellissimi disegni nell'affascinante stile della pubblicità degli anni trenta. Personalmente le immagini che più mi hanno colpito sono quelle riguardanti la *Befana fascista*, che era una delle iniziative benefiche che si svolgevano presso tutte le comunità italiane. Un'iniziativa, anche questa, destinata a promuovere il legame con la madre patria fin dalla prima infanzia. I soggiorni nelle colonie, però, oltre a essere un modo per migliorare la salute fisica dei giovani per mezzo di pasti equilibrati e attività sportive, erano un modo per legare i giovani espatriati alla madre patria e anche uno strumento per far loro conoscere i principi dell'ideologia fascista. Ciò portò gli inglesi a ritardare fin all'inizio del 1946 il rien-

tro in Egitto dei ragazzi che erano partiti per le colonie nel giugno del 1940: gli inglesi non gradivano il ritorno di una massa di giovani indottrinati.

La Propaganda

L'auto celebrazione del regime si realizzava anche attraverso la partecipazione a grandi eventi internazionali. A questo proposito Pretelli cita la partecipazione italiana all'Esposizione mondiale di Chicago del 1933 e alla Fiera internazionale di New York nel 1939. In questa, come in altre occasioni, i padiglioni italiani erano utilizzati per enfatizzare il "genio italico". A Chicago il padiglione dell'Italia aveva la forma di un grande aereo che rievocava la trasvolata di Balbo, e le insegne illustravano l'attività fascista in campo industriale agricolo e coloniale; a New York lo stile architettonico romano evocava la "resurrezione" e terminava con una cascata che finiva in una vasca davanti alla quale era posta una statua di Guglielmo Marconi: il tutto per rappresentare simbolicamente la modernità dell'industria fascista.

Obiettivo di queste, come di altre partecipazioni italiane alle grandi Fiere internazionali, era di mostrare la potenza dello spirito italiano, creare legami intellettuali e commerciali e servire da richiamo per il turismo. A questo scopo mostre specifiche nei paesi stranieri furono organizzate dall'ENIT negli anni tra le due guerre: il turismo, infatti, continuava a essere la principale fonte di valuta straniera.

I sacerdoti

Nel libro esiste un paragrafo dedicato ai sacerdoti cattolici e al loro ruolo in difesa dell'italianità degli emigranti. Una preoccupazione che, secondo Pretelli, era particolarmente avvertita sia dai padri scalabriniani, attivi nelle Americhe, sia dall'Opera di assistenza agli operai italiani emigrati, fondata dal vescovo di Cremona, Bonomelli, il quale, a questo scopo, credeva nell'efficacia della scuola. Il fascismo, consapevole del ruolo dei sacerdoti tra gli emigrati, cercò di trasformare i missionari in veri e propri funzionari del governo ma tale proposito, se ebbe un qualche successo nelle Americhe, incontrò molte resistenze in Europa. Ad esempio nel sud della Francia ci fu un sacerdote che difese la propria apoliticità dai tentativi di condizionamento delle autorità

consolari e tensioni si ebbero anche a Lione e Grenoble. Ma quando i parroci, come scrive Pretelli, “ebbero orientamento filofascista furono un incredibile strumento per la ricerca del consenso da parte del regime”. Fu soprattutto dopo la firma dei Patti lateranensi che nelle terre di emigrazione i sacerdoti ebbero un ruolo fondamentale nella promozione della lingua italiana e prestarono i loro pulpiti ai rappresentanti del regime e alla loro propaganda. Tra i principali propagandisti del regime c'erano gli ex cappellani militari. L'apice del sostegno dei religiosi si ebbe in occasione della guerra d'Etiopia quando l'euforia popolare coinvolse anche parte dei sacerdoti, i quali non erano insensibili ai miti fascisti della romanità e agli obiettivi della civilizzazione delle popolazioni africane. Tutto ciò giustifica, a mio parere, la profonda diffidenza delle autorità britanniche in Egitto di fronte al ruolo dei religiosi italiani in sostegno del regime. E spiega anche il loro internamento durante la guerra e la chiusura di tutte le loro scuole.

Un altro settore utilizzato dalla propaganda fascista fu anche quello della lotta al comunismo, un tema che suscitava apprezzamento in molti paesi e sul quale, durante la guerra di Spagna, l'Italia cominciò a collaborare con la Germania nazista

Gli stranieri e il regime

Il regime si impegnò anche nel promuovere l'immagine dell'Italia all'estero e faceva parte dei suoi obiettivi l'apprezzamento degli stranieri al ritorno delle loro visite in Italia. L'obiettivo era costruire un'immagine che rovesciasse gli stereotipi costruiti all'epoca del *grand tour* e presentasse un paese moderno ed efficiente. A tal fine furono favoriti gli arrivi dall'estero, anche con la concessione di tariffe navali e ferroviarie agevolate, e fu incoraggiato l'ampliamento delle strutture alberghiere.

Grande attenzione fu inoltre dedicata all'accoglienza di personalità straniere e furono finanziati i viaggi in Italia di celebri giornalisti. Un grande sforzo riguardò anche la distribuzione di articoli alla stampa estera e l'invio di libri che illustravano i successi del regime nel campo delle realizzazioni sociali, della politica del lavoro, della sanità, della razza, della riforma dei codici, della politica rurale, ecc.

Ma il tema principe della propaganda italiana all'estero fu quello del corporativismo. Pensato come una terza via tra capitalismo e so-

cialismo, il sistema corporativo apparve a molti osservatori stranieri uno degli esperimenti politico sociali più interessanti e innovativi del tempo. Specialmente negli Stati Uniti, dove – come scrive Pretelli – lo sbandamento politico intellettuale causato dalla crisi economica del 1929 pose forti dubbi riguardo alla validità del sistema capitalista, in molti pensarono che il sistema corporativo potesse essere la soluzione ai problemi del paese mentre altri scorsero somiglianze con le politiche del New Deal volute dal presidente Roosevelt.

E adesso due critiche che derivano dal mio limitato angolo di visuale egiziano.

La *prima* riguarda la scarsa attenzione alla presenza di ebrei italiani fra gli emigrati e non solo ma soprattutto tra quelli presenti lungo le sponde del Mediterraneo. Il loro ruolo era cruciale nel successo delle comunità italiane tanto che Mussolini pensò di sfruttarli per diffondere la presenza italiana nei paesi del Levante. A tal fine egli creò persino un collegio rabbinico a Rodi per preparare rabbini di cultura italiana che avrebbero potuto concorrere per diventare rabbini capo nelle città del Vicino Oriente e del Nord Africa. Un primo successo si ebbe con la nomina di uno di essi a rabbino capo di Salonico. Da non trascurare inoltre il fatto che ad Alessandria d'Egitto, dal 1927 fino alla fine degli anni trenta, tale ruolo era ricoperto dall'italiano David Prato che veniva dalla scuola di Firenze così come il suo predecessore Raffaele della Pergola. Il ruolo degli ebrei italiani in Egitto era molto importante per lo sviluppo della comunità per le loro capacità imprenditoriali e professionali. Fino alla proclamazione delle leggi razziali non ci furono problemi né con il fascio né con i membri della comunità. Le leggi razziali allontanarono gli ebrei dalla comunità e in Egitto anche i fascisti più convinti non riuscivano a capire la ragione di un tale provvedimento dati i loro buoni rapporti con gli ebrei italiani loro stessi in grande maggioranza fascisti. Le conseguenze furono disastrose per le organizzazioni assistenziali che persero gli importanti contributi degli ebrei e anche per le scuole italiane che persero i loro allievi ebrei.

La *seconda* riguarda l'importanza degli interessi economici e il ruolo delle Camere di Commercio e delle Banche italiane. Non conosco le attività delle Banche negli altri luoghi dove erano presenti gli emigranti ma in Egitto esse svolgevano un ruolo importante nella promozione e nella commercializzazione del cotone. Quanto alle Ca-

mere di Commercio non servivano solo alla difesa degli imprenditori e dei commercianti italiani ma fungevano anche da tramite per le esportazioni di merci italiane nel paese e seguivano le gare d'appalto per le grandi opere progettate dall'Egitto alle quali partecipavano le imprese italiane.

Forse questi due temi non sono propriamente fascisti ma certamente riguardavano gli emigranti anche durante il periodo fascista.

Carla Meneguzzi Rostagni

IL RACCONTO
DI UN'INCOMPRESIONE
UN EBREO TRA PASSATO E PRESENTE

In quali forme si può esprimere oggi il disagio ebraico oggetto di tanta letteratura? Come vive la sua condizione un ebreo, dalla complessa identità, nato a Beirut nella seconda metà del XX secolo, emigrato in Italia dove è cresciuto e che ha assunto come patria?

In un volume a metà autobiografia, a metà saggio, *Scintille*, Gad Lerner, intellettuale di sinistra e noto giornalista, dà una risposta personale.¹ Svela il malessere che fa parte del suo vissuto e le ragioni che lo hanno spinto, a un certo punto della sua vita, a ritessere i fili del passato, misurandosi con la propria storia familiare.

In un racconto che offre più chiavi di lettura, la prima, espressa dall'autore stesso, è l'incomprensione.

Incomprensione tra lo scrittore e i suoi genitori: il difficile rapporto col padre Moshé Lerner che, non essendo riuscito convincente nel ruolo naturale di padre, è incapace di accettare il successo del figlio e si intromette nella sua vita in modo spesso patetico e imbarazzante. Moshé Lerner è un ebreo askenazita, originario della Galizia jiddish, di Boryslaw vicino a Leopoli, si definisce infatti un ebreo polacco, nato nel 1926 a Haifa, dove i suoi genitori si stabilirono dopo essere andati in Palestina all'indomani delle nozze, apolide senza una lingua madre, vissuto prima in Siria poi a Beirut, infine in Italia, in una diaspora continua senza mai diventare israeliano. Nemmeno il rapporto con la madre, la bella Tali Taragan, descritta con tratti più leggeri e affettuosi, è di piena comprensione; Tali discende dal lato paterno da ricchi ebrei sefarditi sudditi dell'impero ottomano, e dal lato materno da intellettuali lituani, sionisti, pionieri della seconda *aliyà* in Palestina, integrati nella società libanese.

¹ Gad Lerner, *Scintille Una storia di anime vagabonde*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Lerner porta impresso nei primi ricordi infantili il senso della loro fatica di vivere, di un'unione a suo sentire sbagliata, una progenie di ebrei in sospenso tra cosmopolitismo e miseria provinciale, prova un senso di vergogna per quella che chiama impresentabilità ereditaria. "Una famiglia in cui ci si compiace di aver vissuto radiosamente l'epoca più tragica del Novecento, gli anni Quaranta".²

L'autore non vuole esaurire l'incomprensione, il malessere che avverte nei genitori e in sé stesso nel ricordo di episodi privati, di dissidi familiari o in un desiderio di vendetta, ma sente l'impulso a ricercare le ragioni del disagio e dell'inespresso che i genitori hanno riversato nei figli.

"I miei genitori non erano stati capaci di fare i conti con i conflitti dolorosi della storia che ne avevano pervaso la vita. Sinché l'inconsapevolezza è ricaduta come un peso insopportabile su di noi, la generazione successiva".³ E allora poiché la trasmissione naturale del racconto era ostruita da grumi di imbarazzo e di avversione, l'autore pensa di visitare i luoghi d'origine della sua famiglia per riempire i vuoti di una narrazione negata. La scelta è il frutto di un complesso travaglio umano e intellettuale nel quale confluiscono domande, letture, riflessioni bibliche.

Nel frugare impietosamente nelle vite dei genitori l'autore è consapevole di violare il quarto comandamento, *Onora il padre e la madre*, esortazione presente in altri testi biblici a amare e rispettare i genitori, ma rileggendo la frase in ebraico, trova un significato in linea con la volontà di capire più che di giudicare che caratterizza il suo percorso: dà ai genitori il giusto peso, riflette sulla loro sostanza, sulla complessità della loro esperienza.

Infatti: "Non trattare con leggerezza tuo padre e tua madre, se vuoi prolungare una vita degna e consapevole. Sforzati di comprenderli anche in ciò che non ti hanno trasmesso. Solo così ti rappacificherai".⁴

Nell'intraprendere il viaggio nel passato sia geografico, che spirituale, sente l'antico richiamo biblico rivolto ad Abramo, *Lech Lechà*, l'invito a lasciare la casa del padre e andare, non tanto in una nuova terra, quanto verso sé stesso a indagare i frammenti che attendono ricomposizione.

² ivi, p. 181.

³ p. 19.

⁴ p. 7.

I frammenti infatti, le scintille, le anime vagabonde che danno il titolo al volume e che lo percorrono, rappresentano la rivisitazione pregnante e suggestiva della teoria ebraica della reincarnazione delle anime, *Gilgul Neshamot*, sviluppata dai rabbini.

Dalla Qabbalah si tramanda come “le anime strappate troppo bruscamente ai corpi e ai luoghi sprigionino un’energia disperata di cui va riconosciuta con intento amorevole l’alterazione.”⁵

Il *gilgul*, la legge cosmica del vagabondaggio delle anime dei morti in un vorticoso movimento rotatorio che circonda e penetra i vivi, offre all’autore una spiegazione del tormento misterioso che ha visto nelle vite della nonna paterna e del padre, e nella sua atemporalità dà un senso anche alla sua vita.

I luoghi dove recarsi per conoscere le origini dei genitori erano l’Ucraina e il Libano, l’autore parla per primo del Libano dove è nato, che identifica con sua madre, Beirut è un luogo dell’anima. Vi giunge nel 2007 sotto l’impressione di una lettera di Tali che comunica l’incanto e la nostalgia per la terra di latte e miele della sua giovinezza.

A Beirut Lerner alterna il lavoro di giornalista con la ricerca del suo passato, incontrando amici, libanesi agiati, esponenti politici, gli allora leader della coalizione di governo Saad Hariri e Walid Jumblatt, visitando i campi profughi. Dai dialoghi e dall’osservazione l’autore conclude che tragedia e futilità convivono nelle stesse persone. Legati al lusso e a una frivolezza anacronistica, rimuovono la guerra civile, i campi profughi palestinesi, l’ostilità con Israele, chiamano i conflitti *les événements* e si abbandonano a un meccanismo di dissimulazione dei contrasti, sperimentato anche in famiglia in modo diverso sia dai Taragan che dai Lerner. Entrambe le famiglie, negli anni dello sterminio in Europa e della guerra d’indipendenza in Palestina, erano tra quegli ebrei “vicinissimi geograficamente ma psicologicamente lontani dai conflitti”.⁶

Una seconda riflessione legata alla situazione politica si accompagna a quella sulla società libanese: è inevitabile riflettere sui cambiamenti, dal paradiso dei racconti materni, ispirato a un’idea plurale di levante, luogo d’incontro tra l’oriente e l’Europa, alla follia etnocentrica che caratterizza il paese attuale. Il mondo delle città mosaico, le cit-

⁵ p. 27.

⁶ p. 41.

tà plurali cosmopolite del Mediterraneo, come Alessandria, Smirne, Salonicco, Istanbul dove, nel XIX secolo, le diverse etnie dell'impero ottomano convivevano mantenendo le loro tradizioni, la loro religione, le loro leggi, nei *millet*,⁷ è stato infranto dal movimento dei giovani turchi, dalla successiva frantumazione dell'impero nel 1918, dal panarabismo. Ancora la grande Siria o regione siriana del mandato francese tra le due guerre aveva mantenuto i collegamenti tra le città e le vestigia del passato. Oggi il Libano è in preda all'anarchia, sotto un governo di unità nazionale che riunisce sunniti, drusi, Hezbollah e alleati cristiani e propugna l'alleanza con la Siria in chiave antioccidentale.

L'autore avanza una considerazione e formula una domanda, un *leitmotiv* che svilupperà in pagine successive, quanto la modernizzazione fondata sul binomio laicità-nazionalismo che ha ispirato l'indipendenza del Libano e di altri ex-territori dell'impero ottomano, si sia rivelata un'illusione, vista l'instabilità che caratterizza la regione mediorientale.

Se il primo viaggio mostra le contraddizioni e le difficoltà del Libano attuale, ben più difficile e duro si rivela il secondo nelle terre di origine del padre, un viaggio nella memoria e nella morte.

Nel 2001 Lerner compie infatti il suo primo viaggio della memoria, ne compirà altri negli anni seguenti, a Boryslaw, distretto di pozzi di petrolio ai piedi del Carpazi, luogo d'origine della famiglia Lerner e di quella della nonna paterna Mamcia Borgman. Boryslaw, non lontana da Leopoli che l'autore chiama Lemberg, come la nominava suo padre, nella Galizia, prima asburgica, poi polacca e infine sovietica, odierna Ucraina. Al termine di una ricerca nei luoghi, di rare testimonianze, aiutato da accompagnatori ebrei, ma anche ucraini, ricostruisce una storia di complicità dell'assassinio di massa. L'occupazione sovietica dell'Ucraina tra il 1939 e il 1941, resa possibile dalla spartizione russo-tedesca prevista dal patto Molotov-Ribbentrop, pur instaurando un clima di terrore, aveva risparmiato gli ebrei. Come accadde in Polonia nel 1940 con il massacro degli ufficiali polacchi a Katyn,⁸ prima di andarsene, la NKVD comunista massacrò tremila prigionieri ucraini: i tedeschi, arrivando, permisero agli ucraini di sfogare la loro rabbia sugli ebrei che vennero perseguitati e fucilati.

⁷ V. il recente, R. Bottoni, *Il principio di laicità in Turchia Profili storico-giuridici*, Vita e pensiero, Milano, 2012, soprattutto pp. 3-73.

⁸ V. Zaslavsky, *Il massacro di Katyn, il crimine e la menzogna*, Ideazione, Roma, 1998.

“Un'impressionante linea longitudinale, da nord a sud, dal mar Baltico al Mar Nero, contrassegna di fosse comuni l'avanzata della Wehrmacht, tra l'estate e l'autunno del 1941.”⁹

Dopo il primo pogrom del 1941, seguirono, nel 1943 e nel 1944, esecuzioni collettive e fucilazioni di massa. Nelle pagine più intense del libro l'autore ripercorre l'ultimo viaggio dei parenti Lerner, della famiglia Borgman, della madre e dei sei fratelli della nonna paterna, fino a un luogo isolato, tra il muschio e le felci di una radura dove ora si trovano undici fosse comuni “segnalate con lastroni di cemento di una vastità impressionante”, almeno tremila corpi senza nome, “boschi saturi di anime, dove la natura freme ancora per l'ammassamento d'umanità compressa per farcene stare di più, uno sull'altro”.¹⁰

A lenire il dolore e l'orrore che prova, a esprimere le sue indicibili emozioni, immagini e descrizioni di letteratura ebraica a lui familiare; Lemberg non è un luogo privo di rilievo per la letteratura e per l'ebraismo: a Lemberg erano le scuole chassidiche cui attinse la sua educazione religiosa Martin Buber, a Lemberg ispirò i suoi racconti Joseph Roth. Ucraini sono Vasilij Grossman curatore con Ilya Ehreburg del *Libro nero del genocidio nazista* e autore di *Vita e destino*.

Soprattutto Bruno Schulz che Lerner predilige, dai cui racconti e disegni raccolti in *Le botteghe color cannella*, emerge la Galizia dolce e fiabesca, pluralista e tollerante che egli vuol credere sia stata nel “mondo di ieri”.¹¹

Pur avendo sciolto con queste esperienze nei luoghi d'origine dei genitori, alcuni nodi del malessere familiare, l'autore non ha esaurito la sua storia di incomprendimento. Uomo delle tre patrie, Libano, Israele, Italia, è toccato profondamente dai problemi degli stati dell'area medio-orientale, tra cui Israele, ancora alla ricerca di una composizione armonica tra universalità dei diritti di cittadinanza e specificità delle etnie.

Nelle pagine successive continuano i richiami familiari, ma prevalgono le considerazioni politiche sulla relazione e l'incomprensione

⁹ p. 119.

¹⁰ pp. 113-115 Alcune cifre riprese dalla scheda su Boryslaw del Museo della Diaspora di Tel Aviv danno la misura dei massacri. A Boryslaw nel 1939 gli ebrei erano 13.000, sopravvissuti 400, delle molte sinagoghe di Lemberg ora ne rimane una sola.

¹¹ Al contrario lo scrittore tedesco Alexander Doebelin, in un reportage dalla Polonia negli anni tra le due guerre, parla della Galizia come di terra di squallida povertà. *Viaggio in Polonia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 196-197.

tra l'autore e Israele. Esprime così lo spaesamento e il malessere propri e quelli vissuti in forme diverse anche da molti israeliani.

Lerner ha maturato questa convinzione nelle frequenti visite in Israele. Dal primo viaggio compiuto da adolescente col padre nel 1967, dopo la guerra dei sei giorni, un viaggio di cui serba il ricordo positivo dell'intesa col genitore, dell'entusiasmo e euforia diffusi in Israele per la conclusione del conflitto e la riconquista di Gerusalemme, dell'incontro con ascendenti e tradizioni familiari diverse da quelle che ha conosciuto tra i parenti emigrati in Italia.

Nonostante questo inizio felice, Israele non diventa casa, "amavamo Israele ma non era casa nostra."¹²

Sarà sempre meno casa dopo il 1967, quando l'occupazione dei territori favorirà l'affermazione del messianesimo politico, cioè la pretesa che l'occupazione delle terre bibliche generasse un diritto al possesso. Dal 1977 il partito del *Likud* di Menachem Begin, sostenuto dagli ebrei immigrati dai paesi arabi, alla guida di Israele, ne farà un programma di governo.

La rottura, la separazione avverrà nel 1982 con la strage nei campi profughi libanesi di Sabra e Shatila. Le conseguenze immediate dell'invasione israeliana del Libano, operazione denominata *Pace in Galilea*, che si rivelerà peraltro rovinosa rafforzando il movimento scita degli Hezbollah, furono l'uccisione del politico cristiano maronita Bashir Gemayel, favorito da Begin, ad opera dei siriani, e il massacro consumato nei campi palestinesi per mano dei cristiani falangisti libanesi, alleati degli israeliani, con la loro connivenza.¹³

Nel tempo Lerner coglierà le somiglianze col passato, la linea di continuità che congiunge Boryslaw a Sabra, quaranta anni di eccidi e di vittime innocenti, ma subito dissente dall'appoggio a Israele manifestato da molti ebrei italiani e, come militante di *Lotta continua*, partecipa a una manifestazione araba di protesta a Milano in piazza Duomo, sotto il consolato israeliano, dove lavora la madre.

Al dissenso verso i genitori si aggiunge il dissenso per l'evoluzione di Israele.

¹² p. 140.

¹³ Bayan Nuwayhed al-Hout, *Sabra and Shatila: September 1982*, Pluto Press, Londra, 2004.

Peraltro l'evento provoca una rottura tra ebrei e opinione pubblica italiana, tra ebrei della Diaspora e israeliani e all'interno della stessa società israeliana, ma soprattutto rappresenterà la disfatta morale che rivela il declino dell'ideale sionista.

Il sionismo non è estraneo a un ebreo anche se cresciuto in Italia, nel caso di Lerner è nella famiglia, il bisnonno lituano fu tra i forgiatori dell'ebraico moderno, egli ha avuto modo di riflettere in tante occasioni sull'ideale sionista. Guardando le fotografie degli avi lo aveva colpito "la spettacolare galleria delle loro differenze di fisionomia, abbigliamento, cultura", e aveva intuito cosa rappresentasse alle origini il sogno del sionismo, ritorno a Israele come luogo in cui si ricompone l'infranto, un unico stato per i corpi e la pace per le anime.¹⁴

Dopo il 1982, nella società israeliana si afferma un movimento pacifista che mostra la lacerazione nella coscienza unitaria del paese, Lerner personalmente si sente vicino a questo movimento e coltiva i contatti con gli intellettuali ebrei che affermano queste posizioni. All'indomani di Sabra e Shatila aveva intervistato Primo Levi che, in opposizione alla comunità israelitica italiana, segnalava l'involuzione dell'ebraismo, giungendo da laico alle stesse conclusioni del religioso Martin Buber. Convinto, come Primo Levi, dell'importanza delle percezioni degli ebrei della Diaspora rispetto a quelli di Israele, ammira e intervista in seguito il polacco Marek Edelman già esponente del partito operaio ebraico *Bund*, guida della rivolta del ghetto di Varsavia nel 1943, eroe antinazista e anticomunista.

"Il mite Primo Levi e il roccioso Marek Edelman sono due figure gigantesche dell'ebraismo contemporaneo che Israele non riesce a comprendere in sé. Soprattutto ora che deve fare i conti con le contraddizioni del tragitto sionista. Cioè con le contraddizioni che un movimento nazionalista deve affrontare nell'epoca che impone come obbligatoria una convivenza plurale".¹⁵

Alla crisi del sionismo si affianca quella del panarabismo, due movimenti sorti in parallelo con un forte richiamo ai nazionalismi ottocenteschi europei, e la cui parabola discendente non ha trovato una soluzione alternativa. L'infelicità araba accanto a quella ebrea.

¹⁴ p. 142.

¹⁵ p. 166.

Ritorna la domanda posta in altre pagine nel confronto tra la tolleranza e la convivenza tra diversi, tra gli imperi multinazionali del passato e il modello della separazione etnica praticata da Israele e da altri stati mediorientali nel secondo novecento: il dilemma che tormenta l'autore e altri intellettuali sia ebrei che arabi riguarda il futuro di questa regione cruciale, di Israele come degli altri stati, stati nazione al singolare o modelli plurali come quello, pur instabile, libanese?

La domanda rimane aperta pur lasciando intendere che l'autore propende per il modello plurale; le sue azioni più recenti lo testimoniano.

Favorito dal ruolo di giornalista, ospitato e scortato dal contingente italiano in Libano sotto il comando ONU, nel 2008 supera fisicamente i confini tra Israele e Libano facendosi accompagnare in personali "missioni di pace", guardare le realtà dall'altra parte, portare i rituali sassi e recitare il kaddish sulla tomba di due giovani, Uri Grosman e Yoni Dviri, caduti nel Libano del sud ai confini con Israele, in imboscate di Hezbollah, il primo nel 2006 e il secondo nel 1998. I giovani sono figli di due israeliani pluralisti, dello scrittore David Grosman e di Manuela Dviri "sempre desiderosa di sovvertire la nozione soffocante di "nemico",¹⁶ entrambi favorevoli a una soluzione pacifica del conflitto israelo-palestinese.

Molte altre domande, considerazioni e richiami a letteratura ebraica e araba appaiono nel volume, ricco di suggestioni, che presenta un percorso non concluso, dinamico, un intreccio tra vicende personali e riflessioni politiche; l'autore vive su di sé molti problemi di Israele e del Medio Oriente dalla posizione privilegiata di chi non ha vittime da piangere e, come apolide prima, cittadino italiano poi, ha potuto eludere scelte difficili o epiloghi tragici. Ma la domanda che ritorna più volte nel corso del volume, come rendere compatibili etnia e stato nazionale? riguarda tutti, rappresenta un invito all'apertura e al pluralismo che va oltre l'area mediorientale e investe problemi attuali in molti paesi europei.

¹⁶ p. 188.

Donatella Cherubini

“THE VANISHING NEWSPAPER”.
IL GIORNALISMO ITALIANO
DI FRONTE ALLA CRISI
DELLA CARTA STAMPATA¹

La storia del giornalismo è stata costantemente segnata da cambiamenti cruciali, anche se non sempre i contemporanei ne avvertono le potenzialità future.² Sono poi gli storici e gli altri studiosi della comunicazione a riconoscerli come veri e propri spartiacque, che possono risultare rilevanti sotto molteplici punti di vista.³

In primo luogo le innovazioni si sono delineate nel tempo sul piano tecnico e in seguito tecnologico, dal comparire della stampa a caratteri mobili, alla nascita della radio, del cinema, della televisione, fino all'avvento dell'Internet, un *canale* che racchiude in sé tutti gli

¹ Il contributo è stato già pubblicato nel volume: *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea*, a cura di Ilona Fried, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2010.

² Cfr. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto 1962 [*La Galassia Gutenberg*, Armando Editore, Roma 1976 (5a ediz. 1995)]; *La biblioteca di Repubblica-L'Espresso*, Roma 2006]. Data l'ampiezza dei temi a cui si rimanda in gran parte del testo, si è scelto di riferirsi principalmente alla bibliografia più nota, diffusa, autorevole o comunque particolarmente significativa sul piano internazionale. Si sono altresì segnalate le traduzioni italiane o viceversa si sono citate queste ultime segnalando le edizioni originali.

³ In particolare sull'invenzione della stampa come “la rivoluzione inavvertita”, sottovalutata nella storiografia sul Rinascimento, sulla Riforma e sulla rivoluzione scientifica, cfr. Asa Briggs, Peter Burke, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 31. [*A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*, Polity Press, Cambridge 2005]. Cfr. inoltre Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 Voll., Cambridge University Press, Cambridge 1979 [*La rivoluzione inavvertita: la stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino 1986], Ead., *The Printing Revolution in Early-Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 [*La rivoluzione del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, il Mulino 1995].

altri *media* finora esistiti.⁴ Una decisa influenza si registra inoltre nella gestione economica dei periodici e delle imprese editoriali, con il passaggio dalle prime aziende artigianali al sempre più complesso sistema di concentrazione aziendale, e oggi anche di articolazione multimediale.⁵ Infine – per quanto riguarda il giornalismo degli ultimi secoli –, va tenuto presente anche, e soprattutto, l'impatto delle innovazioni tecniche e tecnologiche sui tempi, modi e termini di reazione dell'opinione pubblica.⁶

Si tratta quindi di un processo che affonda le radici fin dalle origini della comunicazione di informazioni, ma che soprattutto nei tempi recenti è diventato più incalzante e frequente.⁷ Di fatto gli stessi storici del giornalismo si trovano ormai ad inseguire le novità che si susseguono incessantemente in questo settore, sforzandosi di individuarle, definirle e classificarle in termini scientifici, per collocarle appunto in un più ampio contesto storico.

Del resto, se quella attuale viene considerata l'*era della comunicazione* (e quindi dell'informazione),⁸ in realtà risulta più appropriato

⁴ Cfr. Manuel Castell, *Internet Galaxy*, Oxford University Press, Oxford 2001 [*Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2006].

⁵ Cfr. Thomas F. Baldwin, D. Stevens McVoy, Charles W. Steinfeld, *Convergence: Integrating Media, Information and Communication*, Thousand Oaks, California 1996; William H. Dutton, with the assistance of Malcolm Pelu etc., *Society on the Line: Information Politics in the Digital Age*, Oxford University Press, Oxford 1999. [*La società on line. Politica dell'informazione nell'era digitale*, Baldini & Castoldi, Milano 2001].

⁶ Cfr. Walter Lippmann, *Public Opinion*, Macmillan, New York 1922 [*L'opinione pubblica*, Donzelli, Roma 1999]; Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand, Neuwied 1962 [Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990; *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari 2001].

⁷ Cfr. Nicholas Negroponte, *Being digital*, Alfred A. Knopf Inc., New York 1995 [*Essere digitali*, Sperling & Kupfer, Milano 2004].

⁸ Cfr. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I, Blackwell, Cambridge, MA-USA; Oxford, UK 1996; [*La nascita della società in rete*, Università Bocconi editore, Milano 2002]; *The Power of Identity, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. II, Blackwell, Cambridge, MA-USA; Oxford, UK 1997; *End of Millennium, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. III, Blackwell, Cambridge, MA-USA; Oxford, UK 1998.

parlare di *consapevolezza* della comunicazione, richiamando gli studi di Harold Innis e Marshall McLuhan.⁹

Nonostante l'indubbia presenza di passaggi di informazioni fin dalle epoche più antiche, "il vero grande privilegio del nostro tempo, secondo MacLuhan, è infatti di essere [...] non la prima epoca in cui la comunicazione è al centro della vita sociale, ma la prima in cui lo è *esplicitamente*, la prima [...] che può, guardandosi indietro, rendersi conto con chiarezza della presenza della comunicazione nelle epoche che ne erano inconsapevoli".¹⁰

Proprio la diffusione di istituzioni e sedi specificamente riservate alla comunicazione e all'informazione ha consentito dunque di distinguere i mutamenti che hanno investito la storia nel giornalismo, fin dal '700 e soprattutto con il superamento dell'*ancien regime* e l'affermazione dei diritti individuali.¹¹ Una affermazione che muove dal contributo del giornalismo inglese nel '600 – con l'*Areopagistica* di John Milton in nome della libertà di stampa –, passando poi dall'illuminismo, dalla Rivoluzione francese e dalla vicenda dell'indipendenza americana.

Tra i principali effetti di questo percorso si colloca il definitivo consolidamento dei grandi quotidiani cosiddetti *indipendenti*, che nel corso dell'800 si sono radicati in Europa, negli Stati Uniti d'America e in altre aree geografiche, diventando un riferimento fondamentale per l'organizzazione del consenso e l'influenza sull'opinione pubbli-

⁹ Cfr. Harold Adams Innis, *The Bias of Communication*, University of Toronto Press, Toronto 1951. [Intro. Marshall McLuhan, University of Toronto Press, Toronto 1964; Intro. Paul Heyer & David Crowley, University of Toronto Press, Toronto 2003]; Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, cit.; Id., *Understanding Media: The Extensions of Man*, Mentor, New York 1964 [Gli strumenti del comunicare, Prefazione di Peppino Ortoleva, il Saggiatore, Milano 2008]; Marshall McLuhan (with Quentin Fiore), *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Bantam Books, New York 1967 [Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage* Gingko Press, Berkeley 2005] [*Il medium è il massaggio*, Feltrinelli, Milano 1968]; Marshall McLuhan (with Quentin Fiore), *War and Peace in the Global Village*, Bantam Books, New York 1968 [Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village*, Gingko Press, Berkeley 2001; *Guerra e pace nel villaggio globale*, Apogeo, Milano 1995].

¹⁰ Cfr. *Introduzione*, Asa Briggs, Peter Burke, *Storia sociale dei media.*, cit., pp. 9-23.

¹¹ Cfr. Jean-Noël Jeanneney, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Points, Parigi 1990 [*Storia dei media*, Editori Riuniti, Roma 2003].

ca.¹² Nell'ambito per lo più dei regimi costituzionali o parlamentari, in tutto il mondo occidentale il lettore borghese da allora in poi avrebbe compiuto ovunque lo stesso rito quotidiano della lettura del giornale, che Fiedrich Hegel stigmatizzò nel caso della Germania.¹³

Nel '900 la mappa dei quotidiani indipendenti si è andata progressivamente allargando – e intrecciando con la comparsa di nuovi *media* che ne hanno condizionato i contenuti, la struttura, la diffusione, la gestione editoriale. Mi limito a sottolineare la tendenza a dare maggior spazio ai *commenti* piuttosto che alle *notizie*, a fronte della rapidità e immediatezza su cui si basano la radio e in seguito la televisione. Nel caso italiano gli storici hanno per esempio segnalato la *settimanalizzazione* dei quotidiani, come reazione all'avvento della televisione e dei telegiornali fin dagli anni '50.¹⁴

Di una tale mappa si possono richiamare facilmente i principali componenti, che tali sono rimasti fino a questo inizio del nuovo millennio. Basti pensare al ruolo ricoperto in Inghilterra dal "Times", e poi anche da altri quotidiani di diverse ascendenze politico-culturali come il "Guardian" o il "Daily Telegraph";¹⁵ in Francia dai 4 grandi quotidiani della Belle Epoque ("Le Petit Journal", "Le Petit Parisien", "Le Matin", "Le Journal"), da "Le Figaro" e "Le Temps" e soprattutto dal 1944 da "Le

¹² Cfr. Alejandro Pizarroso Quintero, *Historia de la prensa*, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S. A., Madrid 1994; Giovanni Gozzini, *Storia del giornalismo*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

¹³ Cfr. Oliviero Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 109.

¹⁴ Cfr. Paolo Murialdi, *La stampa italiana dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Laterza, Roma-Bari, 1995.

¹⁵ Cfr. Dennis Griffiths (ed.), *The Encyclopedia of the British Press, 1422-1992*, MacMillan, London 1992. Tra le diverse ricostruzioni storiche della vicenda del "Times", cfr.: *The History of the Times*, Vol. 1, "The Thunderer" in the making 1785-1841, The Times, [s.l.] 1935; Vol. 2, *The Tradition Established 1841-1884*, The Times, [s.l.] 1947; Vol. 3, *The twentieth century test: 1884-1912*, The Times, [s.l.] 1947; Vol. 4, *The 150th Anniversary and Beyond 1912-1948*, The Times, [s.l.] 1952; Vol. 5, Iverach McDonald, *Struggles in war and peace, 1939-1966*, HarperCollins, London 1984; Vol. 6, John Grigg, *The Thomson years 1966-1981*, Times Book, London 1993; Vol. 7, Graham Stewart, 1981-200: *the Murdoch years*, HarperCollins, London 2005.

Monde";¹⁶ negli Stati Uniti dai grandi quotidiani di New York dall'epoca della Guerra civile, fino alla definitiva supremazia del "New York Times" e di altri autorevoli fogli come il "Washington Post".¹⁷

Con questo sintetico quadro del contesto internazionale, risulta facilmente intuibile come nel caso italiano vengano chiamati in causa in particolare il "Corriere della sera", la "Stampa", e poi la "Repubblica",¹⁸ affiancati da tanti altri quotidiani spesso profondamente radicati in uno specifico ambito geografico regionale (dalla "Nazione" di Firenze, al "Piccolo" di Trieste, al "Resto del Carlino" di Bologna, al "Mattino" di Napoli ecc.).¹⁹ Si tratta cioè di giornali in gran parte nati nel periodo immediatamente post-unitario, che hanno avuto un diffuso sviluppo nell'Italia liberale, mantenendo la continuità della testata (e a lungo tempo anche della proprietà) durante il regime fascista e infine nel secondo dopoguerra.²⁰

Tutti i giornali citati sono stati assai influenti nei loro paesi o nelle loro regioni, al di là delle grandi differenze che separano le singole vicende, anche in relazione alla effettiva indipendenza rispetto al po-

¹⁶ Cfr. Giancarlo Salemi, *L'Europa di carta. Guida alla stampa estera*, Franco Angeli, Milano 2007; Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, Fernand Terrou (éds), *Histoire générale de la presse française*, Voll. 1-5, Presses Universitaires de France, Paris, 1969-1976; Albert Pierre, *La presse française*, La Documentation française, Paris 1998.

¹⁷ Meyer Berger, *The story of the New York Times 1851-1951*, Simon & Schuster, New York 1951; Carlo Barbieri, *Quarto Potere negli Stati Uniti*, Cappelli, Bologna 1967; Sofia Basso, Pier Luigi Vercesi, *Storia del giornalismo americano*, Ed. Mondadori Università, Milano 2005.

¹⁸ Cfr. Glauco Licata, *Storia del Corriere della sera*, Rizzoli, Milano 1976; Denis Mack Smith., *Storia di cento anni di vita italiana visti attraverso il Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano 1978; Gaetano Afeltra, *Corriere primo amore*, Bompiani, Milano 1984; Enzo Bettiza, *Via Solferino*, Mondadori, Milano 1999; Valerio Castronovo, *La Stampa di Torino e la politica interna italiana (1867-1903)*, Società Tip. Editrice Modenese-Mucchi, Modena 1962; Eugenio Scalfari, *La sera andavamo in via Veneto: storia di un gruppo dal "Mondo" alla "Repubblica"*, Mondadori, Milano 1986 [Einaudi, Torino 2009]; *Come si scrive il Corriere della sera*, a cura di Francesco Cevasco, Demetrio De Stefano, Rizzoli, Milano 2003.

¹⁹ Cfr. Valerio Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1995.

²⁰ Cfr. Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Il Mulino, Bologna 2006.

tere politico ed economico.²¹ La loro influenza è inoltre condivisa con altri quotidiani e periodici settoriali, da quelli economici come il “Financial Time”, l’“Economist”, il “Sole 24 ore”,²² a quelli sportivi come l’“Equipe” o la “Gazzetta dello Sport”.²³

La continuità, la diffusione, il radicamento territoriale, in sostanza il *prestigio acquisito e consolidato nel tempo*, sono però oggi investiti – *come avviene per tutta la carta stampata* –, da una crisi apparentemente irreversibile. Perciò da ormai alcuni anni l’impegno dei quotidiani tradizionali è quello di sopravvivere mantenendo il proprio marchio inconfondibile e salvaguardando l’edizione cartacea.

A differenza di tanti altri mutamenti intercorsi nella storia del giornalismo, la crisi della carta stampata è apparsa come una minaccia da fronteggiare con specifici mezzi e risorse, innanzitutto *integrando* il quotidiano tradizionale proprio con quei *media*, quei canali, e quell’applicazione delle nuove tecnologie – specialmente attraverso l’Internet –, che sono proprio la causa diretta della crisi stessa. I costi sempre più alti per la stampa dei giornali, il dirottamento degli investimenti pubblicitari verso altri *media* e canali, la possibilità di accesso sempre più rapido, personale ed ora anche interattivo alle notizie,²⁴ hanno cioè portato a sollevare la domanda cruciale: *potrà sopravvivere la carta stampata*, potranno sopravvivere quei giornali che da decenni sono presenti nel panorama internazionale, forti di

²¹ Cfr. Daniel C. Hallin, Paolo Mancini, *Modelli di giornalismo. Mass media e politica nelle democrazie occidentali*, Laterza, Roma-Bari 2004 [*Comparing Media System. Three Models of Media and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2004].

²² Piero Bairati, Salvatore Carrubba, *La trasparenza difficile. Storia di due giornali economici: “Il Sole” e “24 Ore”*, Sellerio, Palermo 1990; *140 anni del Sole 24 Ore. Innovazione, economia e sviluppo di un giornale milanese*, a cura di Salvatore Carrubba, Prefazione di Innocenzo Cipolletta, Il Sole 24 ore s.p.a., Milano 2005.

²³ Antonio Ghirelli, *La stampa sportiva*, in Paolo Murialdi... [et al.], *La stampa italiana del neocapitalismo*, [Vol. VI], *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 313-376; Gianpaolo Ormezzano, *La stampa sportiva*, in Alberto Abruzzese... [et al.] *La stampa italiana nell’età della TV, 1975-1994*, Vol. VII, *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1994 [*La stampa italiana nell’età della TV: dagli anni Settanta a oggi*, Vol. VII, *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 2002]; Candido Cannavò, *Una vita in rosa*, Rizzoli, Milano 2002; *Un secolo di passioni. Giro d’Italia 1909-2009*, a cura di Pier Bergonzi, Elio Trifari, Prefazione di Candido Cannavò, Rizzoli, Milano 2009.

²⁴ Cfr. Lorenzo Fabbri, *I quotidiani: politiche e strategie di marketing*, Carocci, Roma 2007, pp. 40-41.

una *riconoscibilità* che in alcuni casi aveva già superato numerose e pesanti fasi critiche?²⁵

Il primo a porre la domanda in termini aperti e basandosi su una capillare analisi interdisciplinare, è stato l'americano Philip Meyer, docente di giornalismo alla University of North Carolina. Nel 2004 è uscito infatti il suo studio dal significativo titolo "The Vanishing Newspaper", dedicato appunto al futuro del giornale cartaceo, ormai apparentemente in via di graduale estinzione.²⁶ Muovendo da dati e proiezioni sulla diffusione e le vendite dei quotidiani statunitensi *fin dagli anni '70*, Meyer conclude che l'edizione cartacea del giornale forse più rappresentativo, il "New York Times", scomparirebbe intorno al 2040. La soluzione al problema viene eloquentemente esposta nel sottotitolo: *Saving Journalism in the Information Age*.

L'assunto di partenza risiede cioè nel valutare quei caratteri di *credibilità* che i quotidiani si sono conquistati nel tempo, riuscendo a mantenere un *profitto economico*, e nel contempo a svolgere una *funzione sociale* nei confronti dell'opinione pubblica, a seconda dei casi nazionale, regionale o locale.

Nella profonda trasformazione già in corso da vari decenni – segnata dal passaggio delle proprietà familiari ai grandi gruppi quotati a Wall Street – perché gli investitori e i pubblicitari dovrebbero continuare a finanziare i quotidiani cartacei, garantendo così la loro sopravvivenza?

La risposta di Meyer si fonda sulla necessità di un impegno dei quotidiani stessi ad assorbire le novità tecnologiche, a dare spazio alle nuove risorse e alla formazione di personale adatto ai nuovi ruoli richiesti nella trasmissione di informazione. Nel contempo è però fondamentale garantire la *continuità* dei caratteri che nel tempo hanno distinto il loro *brand*, il loro *marchio* – come *qualità*, *accuratezza*, *attenzione ed equilibrio* in quello che gli anglosassoni definiscono

²⁵ Cfr. Richard Maisel, *The Decline of Mass Media*, *Public Opinion Quarterly*, 2, 1972, pp. 159-170, citato in Philip Meyer, *The Vanishing Newspaper. Saving Journalism in the Information Age*, University of Missouri Press, Columbia and London 2004.

²⁶ Philip Meyer, *The Vanishing Newspaper*, cit.

newshole (pozzo delle notizie), ovvero il rapporto tra le notizie e la pubblicità all'interno di una pagina.²⁷

Il volume di Meyer ha aperto un ampio dibattito, coinvolgendo studiosi, operatori del settore e proprietari di giornali, per lo più concordi sulla scomparsa del giornalismo cartaceo. Un video della Scuola di giornalismo della Columbia University ha anticipato la fine del “New York Times” al 2014;²⁸ l’“Economist” ha confermato che “la crisi della carta stampata è solo questione di tempo”; il gruppo editoriale dello stesso “New York Times” ha puntato sempre più sulle edizioni *on line*, a fronte della crisi di testate storiche e prestigiose come il “Boston Globe”;²⁹ il maggiore editore al mondo, Rupert Murdoch, ha drasticamente sostenuto che per i giornali tradizionali si pone una sola alternativa: *cambiare o morire*.³⁰ E la prospettiva oggi più dibattuta riguarda l’informazione *on line a pagamento*, ormai attivata o in via di sperimentazione da parte di alcune grandi testate.

Parallelamente sul piano internazionale è cresciuto il ruolo di un giornalismo digitale autonomo dalla carta stampata, che è in parte erede dell’informazione alternativa nata negli anni ’60.³¹ Le innovazioni tecnologiche contribuiscono quindi anche a garantire una più ampia libertà di informazione, proprio rispetto alla concentrazione

²⁷ “The amount of print-space or air-time available to report the news. The size of the newshole is affected by the amount of advertising, which not only takes up print-space, but also determines the number of pages in the paper (how much the news organization can afford). At a daily newspaper, the newshole changes each day, and editors and their reporters are given a certain number of column inches to fill. The articles that are printed are prioritized according to newsworthiness. Thus, reporters not only attempt to complete a story by the press deadline, but they also compete with other reporters to have their stories printed”, *Ibidem*.

²⁸ Cfr. www.cjr.org/feature/two_tents.php.

²⁹ “Davvero, non so se da qui a cinque anni continueremo a stampare il *Times*. E sapere una cosa? Non mi interessa”. Così Arthur Ochs Sulzberger Jr, editore e presidente del “New York Times”, in un’intervista al quotidiano israeliano “Haartz”, che “ha scioccato le redazioni di mezzo globo”, “il manifesto”, 9 febbraio 2007. Cfr. Eytan Avriel, *NY Times publisher: Our goal is to manage the transition from print to internet*, “Haartz.com”, February 08, 2007.

³⁰ Vittorio Sabadin, *L’ultima copia del del “New York Times”. Il futuro dei giornali di carta*, Donzelli, Roma 2007.

³¹ Cfr. Gennaro Carotenuto, *Giornalismo partecipativo. La storia del giornalismo e dei nuovi media come bene comune*, Edizioni Simple, Macerata 2009.

e omologazione della stampa *indipendente*, e contro quella generalizzata "fabbrica del consenso" da anni denunciata da Noam Chomsky.³²

Nell'ambito della stampa quotidiana *indipendente*, l'impegno a salvare il quotidiano cartaceo sembra intanto legarsi ancora all'importanza del suo *marchio*. Anche se ormai la dimensione editoriale ha assunto contorni progressivamente più vasti e in via di ulteriore sviluppo futuro.

Guardando al caso dell'Italia,³³ conviene collegarsi ad una serie di fattori interni ben precedenti all'avvento dell'Internet, a partire dalla crisi petrolifera dei primi anni '70. L'aumento dei costi e il declino delle vendite ha visto nel tempo il ricorso ad una serie di correttivi per risolvere il problema, di volta in volta intrecciati con scandali finanziari e politici, oppure legati ad interventi pubblici, o infine nati come diretta conseguenza della rottura del monopolio pubblico televisivo.³⁴ Il tutto inserito in un mercato dei quotidiani che tradizionalmente non è stato mai ricco e sviluppato come quello di altri paesi, dalla Germania, al Regno Unito, al Giappone, agli Stati Uniti, e dove particolarmente forte è il ridimensionamento in corso oggi.³⁵

La storia del giornalismo italiano degli ultimi 40 anni è punteggiata da vicende in gran parte scaturite dalla difficoltà di gestione economica dei giornali.³⁶ Il crac della Rizzoli – con il ruolo ambiguo

³² Cfr. Noam Chomsky, Edward S. Herman, *La fabbrica del consenso. La politica e i mass media*, Marco Tropea, Milano 1998 [*La fabbrica del consenso. Ovvero la politica dei mass media*, il Saggiatore, Milano 2008; *Manufacturing Consent: the Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books, New York 1988]. Cfr. inoltre Davide De Michelis, Angelo Ferrari, Raffaele Masto, Luciano Scaletari, *L'informazione deviata. Gli inganni dei mass media nell'epoca della globalizzazione*, Zelig, Milano 2002.

³³ Cfr. Giovanni De Luna, Nanda Torcellan, Paolo Murialdi, *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Vol. V, *Storia della stampa italiana*, a cura di Valerio Castronovo e Nicola Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1980; Paolo Murialdi... [et al.], *La stampa italiana del neocapitalismo*, cit.; Alberto Abruzzese... [et al.], *La stampa italiana nell'età della TV, 1975-1994*, cit.

³⁴ Cfr. Oliviero Bergamini, *Il giornalismo italiano oggi*, in Id., *La democrazia della stampa*, cit., pp. 429-446; *Giornali e Tv negli anni di Berlusconi*, a cura di Giancarlo Bosetti, Mauro Buonocore, Marsilio, Venezia 2005.

³⁵ Oliviero Bergamini, *Periodici e carenze strutturali*, in Id., *La democrazia della stampa*, cit., pp. 442-446.

³⁶ Cfr. Carlo Sorrentino, *Il giornalismo in Italia. Aspetti, processi produttivi, tendenze*, Carocci, Roma 2003.

della Loggia massonica P2 e poi la lunga crisi del “Corriere della sera”³⁷ – apriva l’epoca dei giornali “comprati e venduti”.³⁸ Se da un lato si rafforzava il ricorso ai finanziamenti statali per la stampa quotidiana, dall’altro tornavano a presentarsi le concentrazioni editoriali. Tra tutte spiccava il caso della Mondadori, per il suo sviluppo e poi la sua suddivisione interna – paralleli all’emergere del gruppo televisivo che fa capo a Silvio Berlusconi. Si è così delineato il panorama attuale,³⁹ con la presenza di grandi gruppi editoriali e multimediali.

È indubbio che l’avvento di Internet ha segnato anche in Italia la svolta decisiva, come dimostra la pronta risposta a Philip Meyer con il volume del giornalista della “Stampa” Vittorio Sabadin, *L’ultima copia del “New York Times”*, uscito nel 2007.⁴⁰ Se il nemico del giornalismo cartaceo viene individuato nella tecnologia, l’autore analizza i modi in cui i quotidiani tradizionali hanno reagito a questo attacco, inglobando al proprio interno le opportunità offerte dalle nuove risorse.⁴¹

Alquanto significativo risulta il caso dei gruppi editoriali cresciuti intorno ai due quotidiani più venduti negli ultimi decenni, “Repubblica” e il “Corriere della sera”.

Il gruppo *Repubblica–L’Espresso* e quello *Rizzoli–Corriere della sera* (Rcs) hanno infatti seguito un percorso diverso, fino ad allinearsi su una pressoché identica scelta. Il quotidiano fondato da Eugenio Scalfari è stato tra i primi a dotarsi di una emanazione *on line* della propria

³⁷ Cfr. Giancarlo Carcano, *L’affare Rizzoli: editoria, banche e poteri*, De Donato, Bari 1978; Gianluigi Da Rold, *Da Ottone alla P2*, SugarCo, Milano 1982; Franco Di Bella, *Corriere segreto. 1951–1981. Misteri e retroscena del più grande giornale italiano dai diari di trenta anni del cronista che ne divenne direttore*, Rizzoli, Milano 1982; Giuseppe Leuzzi, *Mediobanca editore: poteri di fine millennio: giornalismo e affari nella crisi Gemina–Rizzoli Corriere della sera*, Edizioni SEAM, Roma 1997.

³⁸ Cfr. Ferruccio Borio, Clemente Granata, Sergio Ronchetti, *Giornali nella tempesta*, EDA, Torino 1975; Giampaolo Pansa, *Comprati e venduti. I giornali e il potere negli anni ’70*, Bompiani, Milano 1977; Id, *Carte false. Peccati e peccatori del giornalismo italiano*, Rizzoli, Milano 1986; Gabriele Mastellarini, *Assalto alla stampa*, Dedalo, Bari 2004; Nicola Tranfaglia, *Ma esiste il quarto potere in Italia?*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2005.

³⁹ Cfr. Paolo Mancini, *Il sistema fragile. I mass media in Italia tra politica e mercato*, Carocci, Roma 2002.

⁴⁰ Vittorio Sabadin, *L’ultima copia del “New York Times”*, cit.

⁴¹ Alberto Abruzzese...[et al.], *Dall’edicola al web*, a cura di Claudia Hassan, I libri di Reset, Roma 2001.

redazione fin dal 1997.⁴² In breve tempo “Repubblica.it” ha saputo offrire una serie di opzioni che comprendono link sempre più vasti, aggiornamenti e approfondimenti mirati per segmenti specifici di pubblico, rendendosi sempre più autonoma dal giornale su carta, ed estendendo il proprio raggio d’azione.⁴³ Gli investimenti pubblicitari sono quindi aumentati sul giornale *on line*, così come si è sviluppato un rapporto più stretto con i lettori attraverso i sondaggi, i forum, i blog, l’offerta di informazione e servizi specifici (sportivi, musicali, cinematografici ecc.), i circuiti radiofonici e televisivi, i collegamenti con gli altri siti del gruppo sul piano locale e nazionale.⁴⁴ Il giornale cartaceo punta piuttosto sul commento e sugli *approfondimenti* culturali, pur inseguendo la veste grafica di quello *on line* e mirando ad una interazione e uno scambio di lettori tra le due testate. Ma non è facile sapere se chi clicca su “Repubblica.it” sarà poi invogliato a comprare il giornale in edicola, mentre invece è sempre più diffuso il percorso inverso.

Per il “Corriere della sera” lo sviluppo della redazione *on line* è stato assai più tardivo e lento, tanto che per alcuni anni ci si limitava per lo più a riprodurre l’edizione cartacea. Il gruppo Rcs ha saputo però colmare la distanza nei confronti del diretto concorrente, con il potenziamento di tutte le forme di collegamenti e di interattività con i lettori.⁴⁵ Ciò è avvenuto in parallelo con l’espansione sul piano interno e internazionale – che vede il gruppo particolarmente attivo nelle innovazioni tecnologiche adottate dalla “Gazzetta dello Sport” e da altri giornali, operando anche in Spagna, collegandosi alla telefonia ed inserendosi in una articolata struttura editoriale multimediale.⁴⁶

⁴² Cfr. www.repubblica.it.

⁴³ Cfr. *Il libro dei trent’anni. La Repubblica, 1976–2006*, La Repubblica, Roma 2006, pp. 28–31.

⁴⁴ Cfr. www.espresso.it, www.Kataweb.it; [www\[...\]gelocal.it](http://www[...]gelocal.it); www.miojob.repubblica.it; www.seidimoda.repubblica.it; www.ilmiolibro.kataweb.it; www.deejay.it; www.capital.it; www.m2o.it; www.tv.repubblica.it; www.allmusic.tv; www.trovacinema.repubblica.it; www.temi.repubblica.it; www.xl.repubblica.it.

⁴⁵ Cfr. www.corriere.it; www.rcs.it.

⁴⁶ Cfr. www.rcsdigital.it, www.gazzetta.it, www.rcsmobile.corriere.it, www.fueps.com, www.elmundo.es, www.marca.com, www.dada.it, www.rcsmediagroup.it.

Nel complesso entrambi i gruppi hanno cioè dato vita ad un vero e proprio giornale *allargato*,⁴⁷ che oggi comprende radio, Tv, Ipod e altri strumenti,⁴⁸ prevedendo registrazioni a pagamento per servizi supplementari.⁴⁹

Non basta però tutto questo a frenare il declino dei quotidiani stampati, con la diminuzione delle vendite, le difficoltà per l'occupazione dei giornalisti, la crisi ora in corso anche nell'altra recente risorsa dell'informazione cartacea, la *free press*.⁵⁰ Distribuita gratuitamente e per lo più collegata ai grandi gruppi editoriali, essa infatti non sembra più rispondere adeguatamente al suo scopo principale: sovvenzionare il giornale in edicola attraverso la vendita dei propri spazi pubblicitari.⁵¹

Per tutti i grandi quotidiani italiani – dai più prestigiosi e autorevoli come la “Stampa” e il “Sole 24 Ore”,⁵² ai fogli regionali e locali – continua intanto la crescita della dimensione multimediale e interattiva. Una dimensione che ruota intorno alla tradizionale testata originaria, in competizione diretta con tutte le altre forme di *new journalism* accessibile ai nostri giorni, che passano attraverso le pagine web, le e-mail, la telefonia mobile, le TV tematiche e altri canali sempre più sofisticati.⁵³

⁴⁷ Cfr. Antonio Dipollina, *Il giornale allargato*, in *Giornalisti in Facoltà/5*, a cura di Donatella Cherubini e Mario De Gregorio, Dipartimento di Scienze Storiche Giuridiche Politiche e Sociali, Università degli Studi di Siena, Cantagalli, Siena 2008.

⁴⁸ Cfr. *Multigiornalismo. La nuova informazione nell'età di Internet*, a cura di Mario Morcellini, Geraldina Roberti, Prefazione di Sergio Zavoli, Guerini Associati, Milano 2001; Marco Pratellesi, *New Journalism, teorie e tecniche del giornalismo multimediale*, Mondadori, Milano 2004; Enrico Menduni, *I media digitali. Tecnologie, linguaggi, usi sociali*, Laterza, Roma-Bari 2007. Cfr. inoltre Gianni Lucarini, *Le nuove frontiere dell'informazione: giornalismo e tecnologia*, in *Giornalisti in Facoltà/7*, a cura di Donatella Cherubini e Mario De Gregorio, Dipartimento di Scienze Storiche Giuridiche Politiche e Sociali, Università degli Studi di Siena, Siena, in corso di stampa.

⁴⁹ Per un recente intervento sul dibattito relativo ai servizi di informazione a pagamento, Federico Rampini, *Murdoch sfida la crisi "ora tutti pagheranno le mie notizie on line"*, in “la Repubblica”, 7 agosto 2009.

⁵⁰ Cfr. *Quotidiani – Eurisko. Ma che bei lettori ha la free paper!*, “Primaonline.it”, febbraio 2004 (www.primaonline.it/2008/12/17/62293/...; *Prima Comunicazione*, n. 337, febbraio 2004).

⁵¹ Cfr. Stefano Carli, *Free Press: fuori dall'edicola la crisi ha colpito più duro*, “Affari & Finanza”, 20 aprile 2009.

⁵² Cfr. www.stampa.it/; www.ilsole24ore.com.

⁵³ Cfr. Francesca Pasquali, *I nuovi media*, Carocci, Roma 2003.

Le opportunità infinite di questo *new journalism* si sviluppano soprattutto sul piano della interattività con i lettori – lontana erede delle lettere al direttore. Nell'epoca del Web2.0,⁵⁴ di Facebook e dei diari della rete offerti dai Blog, è ormai possibile che ogni lettore scriva e gestisca il proprio giornale. Ma sul piano di una informazione completa e attendibile resta l'importanza della credibilità, riconoscibilità, accuratezza, che ha accompagnato negli ultimi secoli i quotidiani tradizionali. Autorevoli commentatori come Jürgen Habermas sottolineano che i giornali tradizionali sono necessari per un equilibrato sviluppo delle opinioni pubbliche nazionali,⁵⁵ così come Umberto Eco si dichiara convinto della sopravvivenza dei libri stampati.⁵⁶

La sfida rimane quindi aperta sul futuro della carta stampata, o meglio sul ruolo che essa saprà mantenere affinché si continui a compiere il rito quotidiano evocato da Hegel.

⁵⁴ Cfr. Riccardo Staglianò, *Giornalismo 2.0. Fare informazione al tempo di Internet*, Carocci, Roma 2002. Cfr. inoltre Mario De Gregorio, *Informazione e Web 2.0*, in *Giornalisti in Facoltà/5*, cit.

⁵⁵ Cfr. Jürgen Habermas, *Sos giornali*, "la Repubblica", 23 maggio 2007.

⁵⁶ Cfr. Umberto Eco, Jean-Claude Carrière, *Non sperate di liberarvi dei libri*, Bompiani, Milano 2009. Cfr. inoltre Philip G. Altbach, Edith S. Hoshino (eds.), *International Book Publishing: An Encyclopedia*, Garland Publishing, Inc., New York 1995; Geoffrey Nunberg (ed.), *The Future of the Book*, University of California Press, Berkeley 1996; Jason Epstein, *Publishing Past, Present, and Future*, W. W. Norton & Company, New York 2001.

RADIO SINTESI¹

Pino Masnata
1931-1941

translated by Margaret Fisher

Pino Masnata, Futurist dramatist, poet and co-author of the 1933 Futurist Radio Manifesto, wrote works specifically for radio transmission, an art form he and F. T. Marinetti named “la radia.” The concise and conceptually rigorous 1931 radio opera *Il Cuore di Wanda*, originally titled *Tum tum ninna nanna*, was perhaps the world’s third radioopera to be aired. German Radio broadcast Walter Goehr’s 66-minute *Malpopita* from Berlin on April 29, 1931, and the BBC Features Department broadcast Ezra Pound’s *Le Testament* on October 26 and 27, 1931. The 8 *Radio Sintesi* were never broadcast.

Margaret Fisher, independent scholar and director, is author of *Ezra Pound’s Radio Operas, the BBC Experiments 1931-1933*; and co-editor of *The Music of Ezra Pound*, a five-part series of engraved and facsimile music scores with essays on the relation of the poet’s music to *The Cantos*. Her translation of Pino Masnata’s manuscript *Il Nome Radia* is published this year: *Radia, a Gloss of the 1933 Futurist Radio Manifesto*.

¹ Reprinted by permission. Texts © 2012 Roberto Masnata; translation © 2012 Margaret Fisher.

IL CUORE DI WANDA

RadioCorriere Vol. VII, No. 51 (19-26 dicembre 1931)

La sera del 20, come i lettori avranno campo di rilevare scorrendo il programma del *Radiocorriere*, la stazione di Milano e, in relais, quelle di Torino e di Genova trasmetteranno *Il cuore di Wanda*, l'opera-radio del maestro Carmine Guarino su libretto di Pino Masnata, di cui abbiamo già detto in uno dei passati numeri. Il maestro Guarino, che è uno dei nostri più giovani e fecondi compositori, non ha bisogno di presentazioni. Vincitore del Concorso statale con la *Madama di Challant* (libretto di Arturo Rossato) rappresentata con successo alla "Scala", è pure autore di altre tre opere che si preparano ad affrontare il fuoco della ribalta: *Gli amanti di Granada*, su libretto di Giuseppe Adami, *La casa rossa*, su libretto dello stesso Adami e *Il sogno d'un mattino d'autunno*, un "atto fantastico" del Rossato che, presentato all'ultimo Concorso governativo, era stato giudicato come il migliore fra i cinque lavori prescelti e che non vinse per... un cavillo riferentesi a certe ritenute difficoltà di *mise en scène*.

Oltre in quella operistica, l'attività del giovane maestro si è già pure rivelata in molta musica sinfonica e da camera entrata nei repertori orchestrali d'Italia e dell'estero: attività cui ora si unisce il geniale tentativo di questa opera-radio che, con simpatico spirito d'italianità, il Guarino, resistendo alle molteplici ed allettatrici proposte pervenutegli d'oltremare, volte ne fosse riserbata all'Italia e alla nostra Eiar la primizia.

Perchè i nostri ascoltatori possano meglio seguire lo svolgimento della suggestiva esecuzione, siamo lieti di poter pubblicare, per gentile concessione del poeta Masnata, l'intero libretto dell'operina che ha il pregio indiscutibile – dicono con arguta modestia gli autori – o il... torto – diciamo noi – di durare forse meno d'un quarto d'ora.

WANDA'S HEART²

RadioCorriere Vol. VII, No. 51 (19–26 December 1931)

As readers will learn perusing the programming of *RadioCorriere*, on the evening of the 20th the Milan station – and in delayed broadcast, the stations at Torino and Genoa – will transmit “Wanda’s Heart,” the radioopera by composer Carmine Guarino based on a libretto by Pino Masnata, [a work] which we announced in a prior issue. Composer Guarino, who is one of our youngest and most prolific composers, needs no introduction. Winner of the official competition with his *Madama di Challant* (libretto by Arturo Rossato) successfully produced at La Scala, he is also author of three other works preparing to hit the stage: *The Lovers of Granada*, to a libretto by Giuseppe Adami, *The Red House*, to a libretto by the same Adami and *Dream of an Autumn Morning*, a whimsical one-act by Rossato which, introduced at the last juried Competition, was judged the best among five selected works and which would have won save for a technicality relating to certain problematic constraints of the *mise en scène*.

Beyond the realm of opera, this young composer’s output is already in evidence in symphonic and chamber music entering the Italian and foreign orchestral repertory: to which is added this ingenious experiment of a radio-opera, the first of its kind, and which Guarino, with generous Italian spirit and resisting the many various and attractive proposals reaching him from overseas, has reserved for Italy and for our EIAR.

To enable our listeners to better follow the action of the charming production, we are happy to be able to publish, by kind permission of the poet Masnata, the entire libretto of this lovely opera which has the indisputable merit – so say the authors with quick-witted modesty – or... not, we say – of lasting perhaps less than a quarter hour.

² Excerpted from *RADIA: A Gloss of the 1933 Futurist, Radio Manifesto* by Pino Masnata, Second Evening Art Publishing

WANDA
(ovvero il cuore di Wanda).

MARIO
VOCE

MARIO
Vai? Dove vai? Lasciami
il tuo cuore.
Sono troppo geloso.
Lasciami il tuo cuore.
Ho paura che te lo portino via!

WANDA
Eccolo. È tuo. Conservalo bene
Mario, amore mio, arrivederci...
baciarmi...

MARIO
Cuore di Wanda! Stiamo soli!
Hai un segreto.
Dimmi il tuo segreto!

IL CUORE DI WANDA
(voce di Wanda)
Io ti amo, Mario.
Non ho altro da dirti.

MARIO
Dimmi il tuo segreto!

IL CUORE DI WANDA
Io ti amo, Mario.
Non ho altro da dirti.

MARIO
Bugiardo! Crudele!
Ecco... così... ti stritolato...

Ti ho stritolato...
Povero cuore!
Ho fatto male!... Piango!...

VOCE
- Le tue lagrime impastano
il cuore!
- Costruiscine un disco
fonografico!
- Distillane tutte le armonie!
- Spremine tutti i segreti!

MARIO
Ecco... è vero... si può ... si deve...
Ecco... così... le armonie
ed il segreto.
È piatto... così
È circolare... così
È disco... così
Facciamolo cantare!...

IL CUORE DI WANDA
Tum-tum tum-tum
dan-za dan-za
Tum-tum tum-tum
dan-za.

Voglio, voglio, olà, danzare.
La mia danza spensierata
farà tutta illuminare
ogni nube tormentata
Voglio, voglio, olà danzare.
La mia danza è una carezza

WANDA
(or, the heart of Wanda)

MARIO
VOCE

MARIO
 You're going?
 Where are you going?
 Leave me your heart.
 I am so jealous.
 Leave me your heart.
 I fear they will take it
 away from you!

WANDA
 Here. It's yours.
 Take good care of it,
 Mario, my love, so long...
 kiss me...

MARIO
 Wanda's heart! Alone at last!
 You have a secret.
 Tell me your secret!

WANDA'S HEART
(voice of Wanda)
 I love you, Mario.
 I have nothing else to tell you.

MARIO
 Tell me your secret!

WANDA'S HEART
 I love you, Mario.
 I have nothing else to tell you.

MARIO
 Liar! Tyrant!
 Here... like that...
 I can crush you...
 I crushed you. Poor heart!
 I hurt you!... I'm crying!...

VOICE
 Your tears are mixing
 with the heart!
 They've turned it into
 a phonograph record.
 They are extracting all
 of its harmonies.
 They are squeezing all
 of its secrets.

MARIO
 Here... it's true...
 you can... you should...
 Here... like this...
 the harmonies and the secret.
 It's flat... like this
 And circular... like this
 It's a disc... like this
 Let's make it sing! ...

WANDA'S HEART
 Tum-tum tum-tum
 two step two step
 Tum-tum tum-tum
 to dance.

luci, note, dolci e care.
 La mia vita è leggerezza.
 Tum-tum tum-tum
 dan-za dan-za
 tum-tum tum-tum
 tum-tum tum-tum
 nin-na nan-na
 tum-tum.
 Ninna-nanna per cullare
 un bambino nella culla.
 È una barca in mezzo al mare
 che si dondola che rulla.
 Ninna-nanna per cullare
 l'uomo triste e addolorato
 È il tormento in mezzo al mare
 lentamente inabissato
 tum-tum tum-tum
 nin-na nan-na
 tum-tum
 tum-tum.
 Ecco il mio segreto.
 Ecco il nome del mio amore.
 Mario, Mario, Mario.
 Tum-tum tum-tum
 nin-na nan-na
 tum-tum tum-tum
 nin-na nan-na.

MARIO

Il mio nome! Il mio nome!

Cuore di Wanda! Perdono!
 (Suoneria di telefono)
 Il telefono squilla!
 Pronto? Pronto?

WANDA

Mario, pronto?

MARIO

Wanda, Wanda amore mio!...

WANDA

Addio per sempre.
 Io fuggo lontano
 con un giovane... giovane...
 bello, ricco... bello, ricco...
 Sono carica d'oro.
 Sono carica di gioielli...

MARIO

Ingrata, senza cuore!

WANDA

Tu mi hai tolto il cuore.
 Tu mi hai stritolato il cuore.
 Grazie!
 Com'è bella la vita,
 com'è bello l'amore
 senza cuore, senza cuore!...
 Sono carica di gioielli!...

L'operina sarà diretta dal maestro Pedrollo e avrà ad interpreti il soprano Giuseppina Baldassare Tedeschi (Wanda e Cuore di Wanda) e il baritono Carlo Tagliabue (Mario).

I want, I want, oh yes, to dance.

My carefree dance
will brighten everything
every tormented cloud

I want, I want, oh yes, to dance.

My dance is a caress,
lights, melodies, sweetness
and lovers

The lightness of my being.

Tum-tum tum-tum

two step two step

tum-tum tum-tum

tum-tum tum-tum

Lul-la bye-bye

tum-tum.

Lul-la-bye-bye rocks
the baby in the cradle.

A boat in the middle of the sea
that rocks and rolls.

Lul-la bye-bye rocks
the sad and sorry man

The torment in the middle
of the sea slowly submerged

tum-tum tum-tum

Lul-la bye-bye

tum-tum

tum-tum.

Here is my secret.

Here is the name of my love.

Mario, Mario, Mario.

Tum-tum tum-tum

Lul-la bye-bye

tum-tum tum-tum

Lul-la bye-bye.

MARIO

My name! My name!
Heart of Wanda! Forgive me!
(*Sound of a telephone*)

The phone is ringing!
Hello? Hello?

WANDA

Hello, Mario?

MARIO

Wanda, Wanda my love!...

WANDA

Goodbye forever.
I'm running far away
with a rake... a rake...
rich, tall... and handsome...
I am laden with gold.
I am laden with jewels...

MARIO

Thankless! Heartless!

WANDA

You took my heart.
You crushed my heart.
Thank you!
How sweet is life,
how sweet is love
without a heart,
without a heart!...
I am laden with jewels!...

This charming opera will be conducted by maestro Pedrollo and sung by soprano Giuseppina Baldassare Tedeschi (Wanda and Wanda's Heart) and baritone Carlo Tagliabue (Mario).

Pino Masnata

8 SINTESI RADIOFONICHE

*Autori e scrittori: mensile del Sindacato nazionale
Vol. VI, No. 8 (agosto 1941)*

1. Il bambino

(Si ode un lamentoso lungo pianto di un bambino)

PRIMA VOCE MASCHILE

Capostazione cretino! Perché non mi apre il disco?

– *(con soddisfazione)*

Ah! Ecco! Disco aperto

(Fine del pianto del bambino. Rumore di treno che si mette in moto)

Il disco! Il disco cammina!

(Il rumore di treno si muta in rumore di disco grammofonico che si mette in moto Canzonetta di varietà Voce di donna Il disco ad un certo punto rallenta per mancanza di corda)

La voce sembra un muggito [bellowing] La voce tace

Scampanare di mucche muggenti in atmosfera d'alta montagna)

2. Fox-trot

(Si ode una musica di fox trot suonata da un ottimo Jazz-band; così fino quasi alla fine della radia)

LUI

Permette un ballo signora?

LEI

Grazie

(pausa)

Pino Masnata

8 RADIO SINTESI

Autori e scrittori, Vol. VI, No. 8 (August 1941)

1. The Child

(We hear the plaintive long wail of a child)

Stationmaster, Nitwit! Why not spin me a platter ?

(with satisfaction)

Ah! Good! Spin away

(The baby's wail ends Sound of a train starting out)

The disc! It's the disc playing!

(The sound of the train is muted by the gramophone disc that is playing)

Variety song Woman's voice

At a certain point the disc slows as the spring winds down

The voice resembles a bellowing

The voice stops

The sound of cows bellowing in a mountain landscape)

2. Fox-trot

(We hear a fox trot played by a brass jazz band;

played almost until the radio goes off the air)

HE

Madam may I have the pleasure of this dance?

SHE

Thank you

(pause)

HE

Blondie this is the sound of a train in motion

LUI

Capelli biondi questo è rumore di treno in marcia

LEI

Andiamo verso il sole che tramonta

LUI

Non è il sole È la cupola d'oro della cattedrale della città meta del mio
sogno (*pausa*)

Eccoci occhi azzurri

Questo è rumore di martelli di officina

LEI

Cos'è?

LUI

La mia anima Fabbrica pensieri sogni piaceri dispiaceri scienza arte
poesia industria nazionale

LEI

Ne sono padrona

Lavora per me

LUI

Obbedisco (*pausa*)

Forse obbedisco (*pausa*)

Forse non obbedisco (*pausa*)

Non obbedisco No No No

Volevi diventare troppo

LEI

(*Grida*) Ah! Mi uccidi?

LUI

Sì tu ucciderò... ti uccido...

(*pausa*)

Viso pallido questa è musica di marcia funebre La suonano dei negri

Nero Son tinti a lutto Stop

SHE

Let's go near the sun which is setting

HE

It's not the sun It's the gold cupola of the city's cathedral
 destination of my dream (*pause*)

Here we are Blue Eyes

This is the sound of workroom hammers

SHE

What is it?

HE

My soul Factory thoughts dreams pleasures displeasures science art
 poetry national industry

SHE

I own it

Work for me

HE

I comply (*pause*)

Maybe I comply (*pause*)

Maybe I don't comply (*pause*)

I don't comply No No No

You wanted it too much

SHE

(*Cry out*) Ah! You are killing me ?

HE

Yes I will kill you... I kill you...

(*pause*)

Pale Face this is music of a funeral march

The sounds of Negroes Black

They are stained by grief Stop

(*The fox-trot music stops*)

Thank you for the dance madam

(Cessa la musica di fox-trot)

Grazie del ballo signora

LEI

Prego siete un ottimo ballerino

3. Rosa rossa

(All'aperto Suono di campane a festa vicine e lontane Dopo alcuni secondi si ode un suono di campane a martello tra le mille campane a festa)

LA VOCE MASCHILE

(Irritata profonda)

Domenico! Domenico!

Dì a Maria di non cogliere rose rosse del giardino! (pausa)

Ragazzaccia!

(L'atmosfera di prima si muta in un'atmosfera di teatro pieno applaudente come spesso alla fine di un atto)

4. L'aviatrice Gaby Angelini

(Atmosfera di sala da ballo voci orchestra jazz)

PRIMA VOCE FEMMINILE

Le ragazze di quest'anno!...

SECONDA VOCE FEMMINILE

È una vergogna?

PRIMA VOCE FEMMIILE

Ai nostri tempi!...

(Evanescenza della musica da ballo Rumore di aeroplano)

PRIMA VOCE FEMMINILE

Come erano belli ieri sera alla festa gli ufficiali di Cavalleria venuti qui per il campo!...

SHE

Not at all you are an excellent dancer

3. Red Rose

*(In the open Sound of festival bells near and far
After several seconds we hear the sound of hammered bells
among the thousand festival bells)*

MALE VOICE

(Highly irritated)

Domenico! Domenico!

Tell Maria not to collect red roses in the garden!

(pause)

Bad girl!

*(The earlier environment changes to the ambience
of a full theater applauding as usual at the end of the act)*

4. The Aviatrix Gaby Angelini

(Ambience of the dance hall voices jazz orchestra)

FIRST FEMALE VOICE

The girls this year!...

SECOND FEMALE VOICE

What's embarrassing ?

FIRST FEMALE VOICE

In our times!...

(Dance music fades sound of an airplane)

FIRST FEMALE VOICE

The officers of the cavalry who came here last night straight
off the battlefield were so handsome at the party!...

SECOND FEMALE VOICE

What courage to travel by horse!

SECONDA VOCE FEMMINILE

Che coraggio andare a cavallo!

PRIMA VOCE FEMMINILE

Ascolta questo gatto che fa le fusa
Che rumore fa...

SECONDA VOCE FEMMINILE

rrrrrrrrrr... come ronfa il mio gattino...

TERZA VOCE FEMMINILE

Com'è bello volare Cielo Azzurro Italia Mare e cielo Sul mondo
Aeroplano portami sopra le nubi Azzurro Eternità
*(Il rumore di aeroplano cessa Pausa Tonfo Silenzio Atmosfera
interna di chiesa non vuota)*

5. Uno schiaffo

UNA VOCE MASCHILE

Sei proprio bella

UNA VOCE FEMMINILE

Basta!

LA VOCE MASCHILE

Bellissima

*(Si ode per alcuni secondi trasformata in vibrazione sonora
la vibrazione forza che guida molti animali maschi a ritrovare
la femmina invisibile e lontana Ciò non può essere realizzato oggi 1935
perchè occorre una sensibilità che ancora non è ma che sarà in noi)*

LA VOCE FEMMINILE

Non mi guardare così

LA VOCE MASCHILE

Un bacio un bacio bacio bacio bacio...

*(Rumore di tempesta + la vibrazione – forza suddetta sempre più forte
alfine uno schiaffo e silenzio di cielo sereno dopo la tempesta)*

FIRST FEMALE VOICE

Listen to this cat purr
What a noise it makes...

SECOND FEMALE VOICE

rrrrrrrrrr... like the purring of my kitten...

THIRD FEMALE VOICE

How beautiful to fly Sky Blue Italy Sea and Sky Around the world
Airplane take me above the clouds Sky-Blue Eternity

*(The sound of the airplane stops Pause Crash Silence Ambience
inside a church that is not empty)*

5. A slap

A MALE VOICE

You are really beautiful

A FEMALE VOICE

Stop!

MALE VOICE

Extremely beautiful

*(For several seconds one hears the strong vibration that guides many
male animals to find the invisible and distant female transformed
into sonorous vibrations That could not happen today 1935 because
it requires a sensitivity that doesn't exist in us but that will exist)*

FEMALE VOICE

Don't look at me like that

MALE VOICE

A kiss a kiss kiss kiss kiss...

*(Sound of a storm + the vibration – the force mentioned above
always stronger at the end a slap and silence of the serene sky
after the storm)*

6. Ricerca sentimentale

PRIMA VOCE MASCHILE

Onda duecento più sei sette tre

(Musica di un organo in chiesa Coro)

Ancora ancora cercare cercare

Con questo apparecchio riesco a captare le vibrazioni sentimentali
di tutti gli esseri della terra

Onda trecento più quattro cinque sei

*(Rumore di caffè concerto Una canzonettista canta una patetica
canzone Applausi e fischi)*

No No Non è qui...

PRIMA VOCE FEMMINILE

Io sono una grande poetessa Ascoltate questa mia nuova ode

Il dolore il cuore mi preme

E sola mi resta la spe...

(Silenzio improvviso)

PRIMA VOCE MASCHILE

Orrorre Scherzi cretini Bisogna andare da lei

Onda quattrocentoventi più tre tre sei

SECONDA VOCE FEMMINILE

Tu bambino lo bambina

Emilio, amore 1910-1915

(Rumore di mitragliatrici)

7. Beethoven

ORCHESTRA

(Chiaro di luna di Beethoven fino all fine)

PRIMA VOCE MASCHILE

Questa musica è trasmessa direttamente dalla luna.

Tutto il paesaggio terrestre alberi colline fiumi riflessi formano orchestra

6. Sentimental pursuit

FIRST MALE VOICE

Wave two hundred plus six seven three

(Music of a church organ Choir)

Keep trying keep trying

With this gizmo I can tap into the sentimental vibrations
of all earthly beings

Wave three hundred plus four five six

*(Sound of a nightclub number A pop singer sings a pathetic song
Applause and whistles)*

No No It's not here...

FIRST FEMALE VOICE

I am a great poet Listen to my new ode

The hurt in my heart constricts me

Until I have only this one ple...

(Sudden silence)

FIRST MALE VOICE

Disgusting Idiot jokes Need to get to her

Wave four hundred twenty plus three three six

SECOND FEMALE VOICE

You are a child I am a child

Emil, love 1910–1915

(Sound of machine-gun)

7. Beethoven

ORCHESTRA

(Moonlight Sonata by Beethoven throughout)

SOLO MASCULINE VOICE

This music is broadcast directly from the moon

The orchestra is drawn from the entire earthly landscape, trees hills
rivers reflections

Voi la sentite perchè noi la riprendiamo direttamente con una nuova
valvola termoionica inventata da un genio italiano di cui non
occorre ripetere il nome
Beethoven non ha quindi creato questa musica la ha trascritta
ricevendola con le valvole termoioniche naturali che il suo cervello
certamente possedeva
Per evitare poi che il mondo disturbasse queste sue ascoltazionii
cosmiche si è ridotto sordo
Egli è morto così felice

8. Il fischio

PRIMA VOCE MASCHILE

Africa Costa sul mediterraneo Palme Boschi Flora straboccante
Fauna brulicante

SECONDA VOCE MASCHILE

Splendori Fiumi perenni Boschi Creazione immortale Capolavoro Dio
(*Si ode un fischio lunghissimo*)

PRIMA VOCE MASCHILE

Il solito criticone Come fischia!

SECONDA VOCE MASCHILE

Potrà morire di rabbia... Chi crea ha sempre ragione e chi critica
ha sempre torto
(*Alcuni secondi di solo fischio*)

PRIMA VOCE MASCHILE

Il critico s'è distrutto. È diventato vento
È il vento! Un terribile vento!
Le piante si piegano spezzano denudano

SECONDA VOCE MASCHILE

Ischeletrite avvizziscono e muoiono
Anche i sassi rotolano si urtano rompono stritolano polverizzano
Diventano sabbia mari di sabbia
(*Alcuni secondi di solo fischio*)

It can be heard because we receive it directly with a new thermionic
valve invented by an Italian genius whose name does not need
repeating

Beethoven therefore did not create this music he transcribed it as he
received it by means of the natural thermionic valves with which
his brain was most certainly endowed

To prevent the world from disturbing these cosmic receptions
of his he became deaf

And so he died happy

8. The whistle

FIRST MALE VOICE

Africa Mediterranean Coast Palms
Forests Overgrown Flora Teeming with fauna

SECOND MALE VOICE

Splendor Eternal Rivers Forests Immortal creations
Masterworks God
(We hear a long whistle)

FIRST MALE VOICE

The usual nay-sayer What a whistle!

SECOND MALE VOICE

He could die of hate... He who creates is always right and
he who criticizes is always wrong
(Several seconds of whistle solo)

FIRST MALE VOICE

The critic destroyed himself He became wind
He is the wind! A terrible wind!
The plants bend break lose their leaves

SECOND FIRST MALE VOICE

Emaciated they wither and die
The stones also roll knock into each other they break
they crush they pulverize

PRIMA VOCE MASCHILE

Metti bene sul 562 Così

*(Cessa il fischio e compare una canzone napoletana a tarantella
cantata con brio da una donna)*

SECONDA VOCE MASCHILE

Ah! Ecco! Non era il vento!

Era una stazione radio non sintonizzata bene Se te ne accorgevi
prima non succedeva questo disastro geografico e non si creava
il Sahara

They become sand oceans of sand
(Several seconds of whistle solo)

FIRST MALE VOICE

Try betting on 562 Like this
(The whistle stops and a Neapolitan tarantella sung with gusto by a woman is heard)

SECOND MALE VOICE

Ah! Look! It wasn't the wind!
It was a radio station that wasn't well tuned If you had
noticed it earlier this geographical disaster wouldn't
have happened and wouldn't have created the Sahara.

Paolo Pappa

IL LAMENTO DI GIROLAMO

Un vecchio, seduto sul proscenio, si rivolge alla sala. Vestito di stracci, la barba incolta, lo sguardo febbrile. Qualcosa nell'aspetto ricorda Sandro Pertini. Ma è solo un'associazione di idee, forse per il temperamento combattivo. Ogni tanto si distende e risale con ansia e irritazione in palcoscenico, per sistemare su un tavolino le varie pergamene, a controllare qualche passaggio e fare in modo (accendendole e spegnendole di volta in volta) che le candele non rischino di bruciarle.

Certo, si stava meglio, molto meglio all'aperto. Scomodo, ma sì, ma sìiiii. Però, senza il tanfo del chiuso lavoravo che era un piacere. Le parole mi venivano meglio, si incidevano leggere sulla cera. E i rotoli di papiro, in più, prendevano aria. Il vento mi accarezzava, dava ritmo alla mia fatica e intanto studiavo Cicerone e Plauto, Virgilio e Sallustio, e i testi sacri. Parevano persino più facili alla lettura. Ogni tanto venivano a visitarmi le bestie. Appoggiavano il muso sulle mie ginocchia. Tutte, tutte senza distinzioni. Persino i serpenti mi strisciavano accanto, alzavano la testolina, sibilando un po' senza animosità, pacificamente curiosi per la mia presenza. Comunque, niente torri e case di città all'orizzonte, come poi mi hanno raffigurato i pittori. Era proprio deserto, quello. Scorrevano ruscelli, d'accordo, non mancavano le frasche, e dalle rocce silenziose pendeva muschio. E fiori, tanti, tra lo stormire di fronde, mentre i pavoni zampettavano nei paraggi quasi ad omaggiarmi. C'era sabbia, intorno e dappertutto, soffice, in terra. Polvere che non dava fastidio e ammoniva sul nostro destino. Era deserto, insomma. Vero deserto, deserto siriano. Ah la mia Calcide! Tre anni son rimasto là. Il mio Paradiso, il mio Paradiso senza dubbio. Che pace e che ricordi! Quando scendeva il buio e l'aria cominciava a raffreddarsi, com'era dolce deporre lo stilo per avviarmi nella cella! Seguivo in tal modo il corso della natura. Ma non usavo, come il tedesco Bavone, un macigno come pietra. Tanto la mia pelle, a furia di esporla

sempre al sole, era divenuta scura cotenna, carne saracena. Quanto al cibo, solo radici e mele selvatiche, proprio seguendo la pratica del Battista. Mai cibi cotti, come scrivevo al fido Eustochio. Con Felix, con Felix nei primi tempi c'era qualche problema. Quello voleva sempre mangiare, già. Nel mio chiuso studiolo invece le candele illuminavano il tavolo in cui penavo, la testa piena di sonno. Perché le ombre non aiutano la scrittura. Solo leggere si può. Da accecarsi, a lungo andare. Sì, è vero che altri mi hanno preceduto in questa scelta, come Paolo di Tebe. E sessant'anni come lui dichiara di aver vissuto nel deserto, sono tanti. Ma il fatto che l'avrebbe alimentato un corvo, e poi la storia dei due leoni che avrebbero aiutato Sant'Antonio a trovarne la sepoltura (per altri sarebbe stato un lupo, oppure un centauro e un fauno), tutto ciò basta a togliere qualsiasi fondamento a simili chiacchiere. Per non parlare di Maria Egiziaca, tra l'altro un'ex prostituta, che pretendeva di essersi sfamata per anni solo con tre pani, sepolta poi tra le dune da Zosimo (sorvoliamo sul loro rapporto) con l'aiuto di un leone. Prego di non confondere queste dicerie colla mia esperienza. E col mio Felix, soprattutto. Leggende del popolino sono, nient'altro che dicerie di analfabeti. E nel caso di Marco, quella bestia rappresenta puramente un'immagine simbolica, usata per fini politici e imperiali. Lo stesso vale per Gennaro. Non crederete mica alla storia dei leoni che nel circo si sarebbero prostrati ai suoi piedi? O agli uccelli che conversano con Checco, con Francesco! O alla cerva che offre il suo latte a Egidio nella grotta. Ma per favore! Per carità, una bella differenza col mio Felix.

In ogni caso, fin da giovane, avvertivo il senso della fine. La fine del mondo, intendo. La "mia" Roma era infatti arrivata al suo tramonto, alla sua ultima fase. Decrepitudine inesorabile, vecchiaia inarrestabile. E la Chiesa, da quando erano cessate le persecuzioni ed era finito il tempo dei gloriosi martiri, del tanto sangue innocente versato, si era corrotta, come ho cercato di dimostrare nella mia *Vita Malchi*. Che decadenza! Il potere e la ricchezza avevano distrutto le antiche virtù. Non hanno voluto farmi papa. Meglio così, in fondo. Sapevano che con me non c'era niente da fare. Ero specializzato nel farmi molti nemici, eh eh. Ma questi infedeli possono dire e fare quello che vogliono, tanto a me basta meritare le lodi di Cristo e sperare nella sua mercede. Quando e se lo incontrerò mai. Fino adesso, niente. E pensare che poi mi hanno eletto Padre della Chiesa. Bella coerenza! Ormai c'è spazio solo per concubini, sempre in fregola e dediti alle ignobili

agapete. Agapete! Mi sa che devo spiegarvi la parola, no? Donne, donnine, con cui quelli pretendevano di dormire nello stesso letto vincendo ogni impulso a fornicare. Bravo chi ci crede a questi puttanieri! Altro che! Come lui, del resto. Sissignori, come lui! Al limite, meglio Sara, la figlia di Rachele, sposata sette volte provocando la morte dei mariti la sera delle nozze. Salvata poi e liberata da Raffaele, ma siii, l'arcangelo, quello di Tobia. Sarebbe stato un dimonio, mah! Chiara d'Assisi badessa della comunità di femmine per stare vicino a Checco, a Francesco, non fa testo. È un'eccezione. Così come Cecilia che la sera delle nozze ha spiegato con calma al fidanzato Valeriano di non poter consumare per la presenza dell'Angelo. O la svedese Brigida che, una volta vedova, ha fondato l'Ordine del Salvatore dove uomini e donne si univano solo per pregare. Maaaaaah.

Nel mio apprendistato, mi sono presto accostato al greco, stando a Costantinopoli, assistito dal famoso (ma oggi chi si ricorda di costui?) Gregorio Nazianzeno, e all'originale ebraico. Da qui il trasferimento a Betlemme per perfezionarne la conoscenza. So io cosa mi è costato apprendere quella lingua. Quanto ho penato colla scrittura! Studiavo giorno e notte, anzi spesso non chiudevo occhio, per avvicinarmi al lessico vero dei profeti! Lui no. Ma scherziamo! Lui? Il tempo, quello, lo dedicava alle sue femmine, in gioventù. Solo latino e punico, la lingua dei berberi, riusciva a basciare. Non conosceva una parola dell'ebraico. Anche per questo complesso di inferiorità si è scagliato contro i giudei, colpevoli ai suoi occhi di tutte le nefandezze. Il bello è che nonostante lacune gravissime negli strumenti si è accinto all'esegesi delle *Sacre Scritture*. Provate a leggere cosa s'è messo ad inventare in questo settore. Da non credere. Certi sproloqui che ci vuole coraggio! Probabilmente discendeva da qualche rozzo soldato di Annibale. In compenso, nascondeva le insufficienze dello studio grazie a frasi selvagge, rimaste nel suo stile colorato e volgarmente pittoresco. Invece di scrivere semplice, seguendo il senso comune, in modo da essere compreso dai colti e dagli indotti. Bisogna infatti sempre potare il superfluo, senza dilatare, premendo in breve spazio i concetti. Lui al contrario era tutto un fronzolo, una ripetizione, una prolissità infinita. Sfido che ha scritto tanto e molto! Un beduino, in fondo. Nient'altro, efficace solo cogli ingenui e gli incolti. E la simmetria ridicola delle sue frasi, quasi in rima perfetta, la retorica dei membretti di eguale lunghezza, con idee antitetiche. Le sue *Confessioni* sono un'accozzaglia

di sentenze ampollose, piene di narcisismo. Bastino sentenze come questa: “Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te”. Notate che sono in grado di ricordare ancora qualcosa del latino anche se adesso, dove mi trovo, devo usare gli idiomi cosiddetti “volgari”. In pratica si parla solo così, da qualche tempo. E io, come si sa, sono sempre stato bravo a imparare le lingue. Ohhheeeee, ma quel bel tipo là, sì lui!, già, sicuro!, lui, lui non s’è lamentato per aver incontrato tardi il Signore, e aver amato la bellezza esterna nelle sue creature? Troppo comodo! E poi rivolgersi di continuo a Cristo come a un compagno di viaggio, “più dolce d’ogni soavità”. Roba da matti! E giù “Cristo dentro di lui”, e allora “lui fuori da sé”, e così via. E porte chiuse, e porte aperte, tutto un bussare e fatemi entrare. E tocca qua, e tocca là, e “tu gridasti e rompesti la sordaggine mia”. Oppure, il “salire nella valle del pianto” e le saette acute! E ho fame e sete di te, mi hai toccato e ardo dal desiderio di te e della tua pace. Che enfasi! Così parlano gli amanti, ovvio. Penoso, assolutamente penoso. Tutto il suo cuore messo a nudo. Ma a chi può interessare l’autobiografia patetica di un peccatore? Perché lui è stato, è e resterà sempre, soltanto un peccatore. Chiaro?

A Roma, non mi son perso una lezione del grammatico Donato, che mi ha avviato alle ricerche poi condotte in Gallia e a Treviri dove ho trascritto un’infinità di opere per la mia biblioteca. E mia guida nelle arringhe è stato Vittorino. Che maestri ho avuto io! Non come lui! Tutto serve per la disciplina. Così, ho potuto tradurre tutta la *Bibbia*, *Vangeli* compresi. 55 anni ho dedicato a quest’opera, in pratica un’intera esistenza, ma ne è valsa la pena. Vero che ne valeva la pena? Perché il latino delle versioni iniziali, prima che io intervenissi, era davvero orribile. Per non parlare della versione greca. Solo grazie a me la parola di Dio è riapparsa nel suo splendore, e ha ripreso la sua antica autorevolezza. È stato lo Spirito Santo ad aprirmi gli occhi della mente, a soffiare sulle vele del mio ingegno, per soccorrermi davanti ai passi più arcani, per farmi sbrogliare le immagini più enigmatiche nei libri sacri. Ma occorre penare, sudare sui testi! Non improvvisare come lui. Ci sono dilettanti dovunque, che si ritengono autorizzati ad interpretare i passi più complessi. Da qualche parte, non ricordo dove, li ho chiamati “garrula anus, delirus senex, sophista verbosus”. Ah, forse era nella lettera a Paolino da Nola. Perché i pagani vanno presi con misura, lavati e ripuliti dalle tante scorie. Come insegna il

Deuteronomio, dove si legge che un ebreo se vuole sposare una schiava pagana deve prima tagliarle unghie e capelli. Capite l'antifona? Perché la sapienza profana va purgata dalle tante impurità, per essere utilizzata e servire Dio, altrimenti rischia di restare invenzione dei demoni. D'altra parte, i Salmi sono poesia pura, incisi in versi autentici, scanditi da tropi, metri e figure che nulla hanno da invidiare alla lirica greca e latina. Meglio di Pindaro e Catullo messi insieme, oltre che ben più antichi! Vengono prima, dunque hanno maggior valore. Nessun dubbio. Le *Sacre Scritture* contengono tutto, come spiega bene Isaia che invita a scrutarle e a cercare quel che poi vi si troverà immancabilmente. Dio stesso si può considerare poeta, solo che colla sua divina ispirazione ha creato il mondo, opera forse più importante dei componimenti classici, o no? E il *Libro di Giobbe* trasuda dialettica, come quello di *Mosè* i misteri dell'intera matematica. Non bisogna poi dimenticare che *l'Antico Testamento* è in 22 libri, come 22 sono le lettere dell'alfabeto ebraico, questo l'ho bene evidenziato nel mio *Commento ai Libri di Samuele e Malachia*. In più, i testi sacri spandono sapienza, a saperla cogliere. Sempre nella lettera all'amico Paolino da Nola ho dimostrato che né Pietro né Giovanni potevano essere inconsapevoli pescatori, per il fatto che il secondo ad esempio ha colto benissimo il concetto di *Logos*, rimasto oscuro viceversa allo stesso Platone. Ma sono io, inutile nascondersi, che ho individuato le più sottili concordanze tra i testi classici e quelli sacri. Certo, che a bazzicare troppo su Cicerone e Sallustio, i libri dei profeti rischiano di apparire un po' disordinati. Da giovane, si sa, si manca di misura. Maturando, mi sono gettato per fortuna sui testi sacri, scoprendone la grandezza anche letteraria. Non è superbia la mia, ma solo un fatto acclarato da tutti, anche dai miei nemici. Tutti, tranne lui. Perché lui, lui no, lui era incapace di riconoscere i miei meriti, nonostante nelle lettere che mi inviava fosse tutto un complimento. D'accordo, io pure gli rispondevo in tono civile e ammirativo, ma per mera educazione e per tentare di condurlo al vero studio. Comunque, lui mi copriva di elogi inverosimili, pensando di farmi piacere. A volte le sue missive esordivano con "Al Signore diletteissimo e da osservare e da abbracciare per coltivamento di sincerissima caritate", oppure con "A san Girolamo, prete ammaestrato di linguaggio latino e grechesco ed ebreo", anche perché queste mie competenze erano il suo cruccio profondo. Quanto falso fosse quell'uomo, solo io lo so.

Niente donne, con me, guai alle donne! Anche se è falso che le odiassi! Tutt'altro. Hanno inventato che tenevo da ragazzo femmine in camera, per il solo fatto che una volta ho indossato un abito donnesco, messo là dai miei tanti nemici. Già, nel dormiveglia, non mi sono accorto della trappola, alzandomi dal mio letticciuolo innocente. Certo, tutta la vita mi sono battuto per il celibato di chi serve il Signore. E di questo mi hanno sempre accusato i miei detrattori. Sì, mi davano del fanatico, per il fatto che chiedevo ai miei monaci di osservare le regole dell'astinenza e della penitenza! Solo così sono riuscito a creare i primi importanti centri dove si raccoglievano in preghiera e riflessione i miei bravi eremiti. Se è vero che gli angeli consegnano il giglio nelle mani dei puri, il giglio simbolo di verginità, credo che nessuno più di me lo meriterebbe. E potrei bene cingermi il saio coi tre nodi come Checco, come Francesco, segni di povertà, castità e obbedienza. No, per la verità, diciamo due nodi, perché quanto a obbedienza sempre stato un tipo fumantino, io. Inutile negarlo. Ma le donne vere, quelle dotate d'anima, le ho amate, invece. Altro che. Se erano come Paola, poi, la mia santa Paola. Ah, Paola, Paola, dove sei? Hanno detto che avrei fatto morire sua figlia per gli eccessi di digiuni e penitenze. Sciocchezze! A Betlemme, mi sono ritirato a lungo per educarne un gruppo, cui leggevo i testi sacri. Quante emozioni, mentre insegnavo loro le virtù della rinuncia, del silenzio, ma anche della cultura. Erano gran signore, quelle, conosciute a Roma, quando Papa era il buon Damaso. Ma Paola, Paola tu eri davvero speciale. Se tutte le membra del mio corpo si convertissero in lingue con voce d'uomo, non troverei accenti adeguati a cantar le tue lodi. Nobile e ricca, a tutto hai rinunciato per sprofondare nella povertà di Cristo. Sì, hai avuto sei figli, e con questo? Li hai educati in modo mirabile, come Paolino, o la povera Blesilla, o Pamazio, o la vergine Eustochia. E li hai abituati alle privazioni, perché si rassegnassero alla miseria. E li hai pure diseredati, per dar tutto ai bisognosi. Pietà sentivi infatti verso Iddio, non verso i figlioli. Oh, ricordo, ricordo come fosse ieri quando t'ho accompagnata a visitare il sepolcro di nostro Signore. Baciavi in estasi tutto colla tua morbida bocca, anzi leccavi persino colla piccola lingua, piccola, piccola, una volta penetrata in quei luoghi mirabili. È stato emozionante vederla uscire delicata ma caparbia dal rosso delle tue labbra. Leccavi soprattutto la lapide che l'angelo aveva rimosso, e la terra dove il suo corpo era giaciuto. A Betlemme poi hai avuto visioni mistiche, e mi assicura-

vi di aver visto in modo nitido e preciso il bimbo involto in pannicelli cullato davanti alla mangiatoia, coi Magi e la stella risplendente in alto. E gridavi esultando per “la casa del pane”, col pane significando il dono disceso dal cielo. Tremavi tutta specie nella spelonca dove la Vergine aveva partorito Dio piccolino. Sei figli, e allora? Dopo la morte del marito, non hai mangiato con nessun uomo, anche se santo accertato. E con me, solo dopo infinite insistenze e perché interessata alla mia scienza, hai accettato una frequentazione sempre molto, come dire, cauta. Ma cosa temevi mai, Paola mia? Sono io che t’ho aiutata ad organizzare monasteri di donne, tutte dedite alla preghiera e allo studio, io che ti ho insegnato l’ebraico. Non come l’Africano, che non me l’ha mai chiesto, accontentandosi delle traduzioni di traduzioni. Incredibile come l’abbiano preso sul serio. Ma tu, Paola mia, non dormivi su morbidi letti, anche se ammalata e con la febbre. Solo sulla dura terra, e con aspri cilici sopra e sotto di sé. E piangevi pentendoti dei peccati più leggeri. A distanza di anni, ancora ti tormentavi e ti colpevizzavi per il fatto che da giovane ti truccavi il volto per piacere al marito e al mondo, o per aver riso ed esserti divertita. Non facevi altro in fondo che sognare la morte per ricongiungerti col Signore. Ti volevi mendica, priva di tutto, pronta al grande abbraccio. Delle dicevie che fossi impazzita per troppo fervore, non ti curavi, giustamente. Anche adesso che ti penso, mi accendo di un amore sereno e paterno. Ma dove sei finita, adesso, Paola mia? E sei riuscita a vederlo, poi? Sai, Felix era un po’ geloso di te, per tutte le attenzioni e le gentilezze che ti riservavo, specie negli ultimi istanti della mia esistenza. Non riusciva a credere all’onestà dei miei sentimenti. Era pur sempre un animale, quello, nonostante tutti i miei sforzi.

Lui, si sa, non è un vero studioso. Punta all’essenza, alla verità, non all’erudizione. Già, così dicono. Perché io sarei solo un pedante, travolto da troppa cultura. Lui un filosofo. E giù oggetto e soggetto, e altre astruserie del genere. Che cosa volesse dire con simili oscurità, credo che anche lui non avesse le idee molto chiare in materia. E quel discorso poi, tanto sconclusionato, là dove sostiene che è giusto che il male trionfi nel mondo, luogo del dimonio. Perché Babilonia infernale sarebbe la terra degli uomini, mentre i buoni debbono essere perseguitati per meritarsi il regno del cielo. Discorso che viene dopo pensieri ancor più folli, legati alla frequentazione degli Accademici, quando si interrogava sul problema del male: se Dio esiste ed è onni-

potente, perché non riesce ad annientarlo? Per arrivare alla fine alla conclusione che il male sarebbe solo mancanza d'essere, e non riguarda Dio, che in quanto essenza non ha nulla fuori di sé. E questa sarebbe scienza, questa sarebbe filosofia? Vogliamo scherzare? Il bello è che è stato pure insegnante, e a lungo. Come abbia fatto, resta inspiegabile per me. E nondimeno c'è chi va in giro a sostenere che costui sarebbe il massimo pensatore cristiano del primo millennio! Pazzesco, semplicemente pazzesco! Come si permettono di alterare così i valori? In compenso, sputava sangue per cercare di capire il mistero della santissima Trinità. Pare che quando sostava in meditazione su quell'abisso, perdesse coscienza di sé e degli altri. Inutile provare a chiamarlo, in quei casi. Ho ragione a parlare di superbia? Ma il ragazzino che in un suo sogno gli appare mentre cerca di svuotare il mare con una conchiglia, come glielie ha cantate bene! Sì, ci sarebbe riuscito prima che lui capisse l'enigma assoluto. E poi, il padre, Patrizio, quello che si teneva in casa la suocera ubriacona. Ahhh che bella famiglia! Ahhhh che bei parenti! Dicevano che avevo un pessimo carattere, che ero aggressivo e sarcastico, che disprezzavo tutti. Invece ero ben consapevole dei miei limiti. E tremavo ogni volta che mi accingevo ad un nuovo scritto, e mi lamentavo che il ruscelletto del mio fragile ingegno rumoreggiava poco poco... Quando mi paragonavo ad una pulce, ad un pidocchio, e mi definivo il più piccolo dei cristiani non era finta modestia o l'abituale proemio dei poeti. No davvero. La mia mediocrità, la mia pochezza, la mia esiguità, ovvero la "mia parvitas" sia nel pensiero che nelle forme incombevano sopra di me come un peso doloroso. Sì, sono mediocre, mi ripetevo, ma mai come lui! E almeno io sapevo di esserlo.

Mi manca il mio deserto, adesso. Mi manca il mio leone. Era diventato il mio compagno inseparabile, Felix. Se penso alla cattiva fama cresciuta intorno a queste bestie. Tutta colpa dei cristiani, già. Sant'Ignazio nella sua *Epistola ai Romani* li invocava perché attraverso di loro potesse raggiungere prima Cristo. Quasi un suicidio in diretta. E parlava di lacerazioni, di squartamenti, di slogatura di ossa, di membra mutilate, di corpi stritolati dai loro morsi. Niente da fare col mio Felix, cari signori. Sì, lo chiamavo Felix e quello accorreva subito non appena sentiva il suo nome. Tutto insieme facevamo. Proprio tutto, come fratelli. Mi era riconoscente, perché gli avevo salvato la zampa dalla cancrena. L'avevo curato, o meglio l'avevo affidato ai miei fraticelli del monastero di Betlemme, all'inizio terrorizzati, perché gli

lavassero l'arto zoppicante e estraessero la spina, in modo che riprendesse la sua baldanza. Così ho dovuto gridar loro "perché fuggite, cani rognosi? (ma sì, non posso non confessare una certa propensione purtroppo all'iracondia). Perché temete chi sarà nostro amico e protettore?". Ho faticato però a convincerli che la forza selvaggia, la violenza brutta dei suoi artigli e dei suoi lombi si era acquietata vinta dalla mia dolcezza pietosa. Sì, quello è stato un vero miracolo. Era diventato il mio gatto, lasciando ogni selvatichezza. I pittori mi hanno ritratto nello studiolo, in tante diverse architetture, e arredi. Il micio non manca mai, oltre al leone. Ma era il leone a fare in realtà da gatto, con me. Il felino del mio cuore. Mi amava. E io lo amavo. Quanto l'ho amato! Più di Paola! L'avevo educato a poco a poco a diventare vegetariano, come i miei monaci. Niente carne putrida e appestante, che rende i fiati intollerabili riempiendo la bocca di fibre e secrezioni maleodoranti e provocando per giunta l'uscita dal corpo di scorie purulenti. E che delizia il momento della siesta. Si addormentava vicino a me, e il suo caldo respiro mansueto mi cullava e mi conciliava un breve, meritato sonno. Era cambiato, cogli anni. Forse per l'età, non andava più in cerca di femmine, lui. Casto come il suo padrone. Una bella coppia eravamo, già. Non si può negare. E sì che ero giovane, allora. Che oasi meravigliosa il mio deserto! Lontano dai rumori della gente, dalla vanità del mondo, la solitudine beata, il suono dell'acqua vicino, e le tenere erbetto, le piante rigogliose. Le bagnavo tutte le sere, perché il verde fosse sempre garantito. E il mio leone aiutava i miei monacelli. Si occupava dell'asino, lo menava alla pastura, lo accompagnava per il trasporto della legna, guai se si fermava. Allora ricominciava a fare il leone, e ruggiva simulando quella ferocia che era scomparsa dal suo animo. Non ricordo bene però quando il tutto è successo. Mi pare che Felix sia entrato nella mia vita da sempre, da quando ero poco più che adolescente, eppure mi rivedo con certezza che lo accudivo quando ero già vecchissimo. Già, quanto può vivere un leone? Ora, diranno che si tratta solo di un'altra leggenda popolare, come la storia di Silvestro che ammansisce il drago, e invece è tutto vero. Altro che il cane che portava ogni giorno belle pagnotte a Rocco! O Biagio che avrebbe imposto al lupo di liberare il maialino che quello stava per sbranare. Tutte balle! Tutte balle, quelle! Invece, sì, proprio così, il mio Felix mi ha leccato i piedi mentre stavo per morire, convinto io avessi paura del viaggio! Qui, la sua grande sensibilità lo ha ingannato, povera bestia.

Anche da giovane, ero sempre pudorato. Odiavo anche solo l'idea di mostrare le mie vergogne. Del resto, Dio in un passo della *Genesi* rampogna Gerusalemme là dove si legge che ha denudato i lombi nel volto. Certo, è da coglierne il senso allegorico. So però che in molti conventi i monaci non portano le braghese, magari per essere più pronti ad atti immorali. Sissignori, ero timido, e terrorizzato se talvolta non controllavo i suoni osceni del corpo. I miei discepoli invece scherzavano, e ridevano di queste "trombette", come loro le chiamavano con ostentata arguzia. Ma io no, o no! Anzi, mi sono molto impegnato in tal senso per educare Felix. È stato duro, ma alla fine ce l'ho fatta. Quando doveva fare le sue cose, correva a nascondersi e non lasciava tracce dietro di sé. Oh, quanto l'ho adorato anche per questo!

Donne non ne frequentavo. No di certo. Almeno io. Ma qualche notte mi perseguitavano. Perché ogni tanto i peccati mi tentavano, e avevo allora visioni tremende. Ma resistevo, anche grazie al mio Felix. Mi si mostravano, come dire?, in strani accoppiamenti. Oppure apparivano vecchie e laide, il petto avvizzito e cascante, e mi si sedevano accanto, in pose disgustose, a tormentarmi con risate oscene. E sul più bello o sul più brutto acquistavano lo splendore di ragazzine dalla morbida pelle. I capelli grigi o bianchi allora si facevano biondo oro, come le spighe del grano. Erano dimonii, ovvio, che mi assalivano dall'alto, come pipistrelli minacciosi, e mi sussurravano lascivie, e mi supplicavano di baciarli. Sì, nella carne mortificata gli incendi della lussuria rampollavano, perché mi pareva sempre di essere in compagnia di donzelle. Ecco perché mi servivo di grandi pietre per battermi il petto, a chiedere perdono all'Altissimo, in modo che tornasse la quietudine del Signore. Solo così tra molte lacrime rientravo tra le schiere degli angeli. Vivevo nel deserto e mi credevo a Roma, tanto ero confuso. E in più c'era il serpente a insidiarmi. Quello non manca mai, già. Guardavo in quei casi il rampicante, immagine di fede salda, a ritemprarmi lo spirito. Ci sarebbe voluto un esorcista per cacciare lontano quei mostri. Io mi svegliavo sudato e ansante, guardavo il mio leone che dormiva tranquillo e subito l'orrore spariva d'incanto. Sono morto vergine, io. Un po' come il caro Alessio che ha vissuto in un sottoscala tutta la vita, come un autentico mendicante, mentre la sposa, da lui abbandonata la sera delle nozze, continuava ad aspettarlo abitando al primo piano. Eppure, a volte, durante quegli assalti sinistri alla mia anima, mi convincevo che la verginità era possibile solo

in cielo, e che io stesso... Ma era solo il frutto di una immaginazione succube del dimonio. Insomma, ho avuto visioni malefiche, ho visto volarmi sopra la testa donnine ignude più di Antonio abate. Lui, invece, le donne le conosceva bene. E da ragazzo era stato anche padre, facendo disperare la vecchia Monica. Si spostava di continuo, perché in ogni città ce n'era qualcuna. Un marinaio era, uno sbandato! Come poteva studiare seriamente uno così? Sempre perso dietro le sottane!

I pittori hanno molta, molta fantasia. Se penso a come mi hanno inquadrato entro camere lussuose, coi miei paramenti più eleganti, che trasudavano epoche successive. Grandi biblioteche, con pergamene dappertutto e libri legati alla scoperta del torchio, dunque senza rispetto per la condizione materiale del testo antico, e tavoli con clesidre ad ammonire sul tempo che fugge via e altri oggetti simbolici, e assi alle pareti pieni di vasi in maiolica per le erbe aromatiche. Di solito non mancano mai il teschio penitenziale (teschio privo della carne da me odiata, pertanto oggetto tra tutti preferito), il mio amato crocefisso e il cappello cardinalizio giustamente collocato a terra, emblema della mia autentica indifferenza ai titoli ((io non sono stato vescovo come lui, ma per carità). Io sì indifferente, a differenza sua. E spesso inseriscono pure il pavone indizio della onniscienza divina, o i gerani che richiamano la sua triste passione. Certo, lusinga molto la mia vanità il siciliano, sì quell'Antonello, che mi ha gratificato di un ambiente meraviglioso, a partire dall' imponente finestra ad arco di stile catalano, allietato pure da un vano gotico e da un portico rinascimentale, colla luce che proviene da più fonti. Ah, quelle bifore polibate, che eleganza! E poi il pavimento a piastrelle geometriche, che spargevano intorno ordine e armonia! E quella cellula su cui si ergeva come un trono il mio scrittoio, avrei davvero voluto fosse vera. Suggestivo pure l'ambiente allestito dal veneziano, da Carpaccio, solo che non sono io, e nemmeno lui che medita su di me, per carità ci mancherebbe altro. No, si tratta di un umanista, come hanno chiarito di recente gli studiosi. Invece, la mia stanza era una semplice cella disadorna, con vetri non istoriati, ma piccoli e polverosi. E le ragnatele intorno sapevano di chiuso e di trascurato. Sulle pareti ammuftite, insetti morti. Meglio, molto meglio il mio deserto, senza dubbio.

I bei tempi, non tornano più. Quelli dello spettacolo portentoso che i santi martiri offrivano ai persecutori, spesso convertendoli col

loro coraggio indomito. Con che gioia ho composto di getto il mio *De viris illustribus*, quasi rivivendo le loro nobili peripezie. Sebastiano trafitto dalle frecce e poi gettato nella cloaca perché non si decideva a morire. Vito immerso nella pentola schiumosa di pece bollente, per non dire di Giovannino l'evangelista costretto a farsi il bagnetto nella pentola di olio ardente. O Stefano colpito dai pietroni per la sua lapidazione. Simone segato in due parti come Isaia del resto. E ancora Lucia cui hanno estirpato le orbite, dopo averla gettata in un bordello e provato a corromperla. Eustachio rinchiuso colla sua disgraziata famiglia dentro il toro di bronzo rovente per essere ucciso. Erasmo, cui strapparono gli intestini. Andrea che non ha esitato a spogliarsi, senza alcun pudore, prima di farsi issare sulla croce greca. Bartolomeo, l'apostolo, scorticato vivo, e poi dipinto colla sua pelle sul braccio. Dionigi, decapitato dopo i tanti tentativi di finirlo. Sì, questi eroi spesso finiscono senza testa, dopo essere sopravvissuti a tutte le torture più efferate e inconcludenti, come la coppia costituita da Cosma e Damiano, i due gemellini medici. O come Caterina d'Alessandria, quella dal cui collo sgorgava latte, dopo l'inutile supplizio della ruota dentata. O Agnese risparmiata dalle fiamme che indietreggiavano davanti al suo corpo puro. O la sfortunata Barbara, rinchiusa nella torre modellata su sue indicazioni con triplici finestrelle in onore della trinità, privata della bella testa dal padre. Ma per tutti costoro il dolore fisico è puro piacere, pregustando la vita eterna. Certo, le donne a volte ci superano nella smania di sofferenza. C'è in loro un istinto come dire uterino che le porta molto lontano seguendo il modello di Maddalena. E in loro, in fondo, la passione per Cristo si tinge di aspetti carnali, legati al loro sesso. Noi amiamo Cristo in maniera diversa. O no? Penso a Agata, legata a testa in giù, dai seni recisi, e costretta poi a camminare sui carboni ardenti e sui cocci di vetro, provocando eruzioni dell'Etna a non finire, quasi il vulcano si fosse eccitato a tanta vista. O magari, come lo stesso Sebastiano. Sì, le frecce e la colonna alle spalle richiamano la croce. Un po' femminile quello, però, se devo dire la verità. Mai piaciuto troppo. Ma io credo, fermamente credo nelle loro reliquie che salvano e rigenerano chi ne venga in possesso, vedi la lingua del padovano Antonio, gran predicatore, quello che ha fatto inginocchiare la mula sull'ostia consacrata. Come nella saliva con cui Marco ha guarito la mano del calzolaio. Saliva santa! Se penso a Lorenzo che sulla graticola rovente trova la forza di rivolgersi all'impe-

ratore Valeriano dicendogli con distacco ironico “Da questa parte sono ben arrostito, adesso girami dall'altra parte”, ancor oggi mi turbo tutto. Che ammirazione provo per il ragazzo.

Se mi confronto con lui, non trovo che mi sia superiore nella predicazione. Solo negli onori, cui teneva molto del resto. Vescovo di Ippona qua, vescovo di Ippona là (per 34 anni, sai che roba!), col nome che deriverebbe da “augustus”. Io invece, io Sofronio Girolamo, io figlio di Eusebio, e non di un violento e dissoluto come il suo genitore, io nato da famiglia nobile a Stridone, nei pressi di Aquileia, e non a Tagaste in una squallida terra numida, non me ne sono mai vantato, io! Non si dimentichi altresì che il mio nome in greco significa “sacro”, mentre il suo discende dagli Auguri, dunque impastato colla menzogna pagana. Io che se avessi voluto trafficare e fossi stato meno inflessibile e severo contro eretici e sbandati e incerti nella fede mi avrebbero fatto papa. Altro che storie. Nei quadri, lui diventa matto se non lo riprendono col pastorale e la mitria in apparenza abbandonati alle spalle! Ma questo devo averlo già detto. Finto alle radici, quello là. Che ridicolo! Persino il piccolo successo, ottenuto nel banale torneo di poesia, quando il proconsole Vindiciano gli aveva conferito in pubblico la corona agonistica, quante volte se n'è vantato, simulando di badare ad altro! Così pure la disputa col Felice manicheo, alla fine della quale l'altro si sarebbe dichiarato sconfitto convertendosi. E con questo? C'è un merito a superare un avversario tanto inconsistente? Montature, solo montature! Quanto a santità e scienza, sorvoliamo che è meglio. E la rinuncia alle ricchezze, cosa che tutti noi abbiamo fatto, nel suo caso risulta alquanto opinabile, come lui stesso confessa in parte. E poi da ragazzo, ne ha combinate troppe, inutile nascondere. Mai creduto alle metamorfosi, io. Tutto quel bazzicare colle arti liberali, di cui andava fiero, quel viaggiare continuamente in cerca di nuove avventure amorose, schiavo delle passioni e del suo debole temperamento. Si veda quando scappa, letteralmente scappa, di notte e di nascosto da quella disgraziata madre (quanto ha pianto per causa sua la povera Monica!), attratto dalle donne italiane. E ancora se la faceva cogli eretici. Tutte le deviazioni sono state sue, salvo poi simularsi loro martello e fingere di perseguitarle! A cominciare dai manichei, con cui s'è mescolato per ben nove anni. È stata la volta poi dello scisma donatista, della controversia pelagiana e di quella ariana. Tanto che ha escogitato compromessi incredibili per non farli espel-

lere dalla Chiesa, dichiarando che si dovevano tollerare i peccatori nell'interesse della loro conversione. Ovvio. Avrebbe dovuto accusare innanzitutto se stesso. Se non era per Ambrogio, da lui saccheggiato e plagiato nelle orazioni, che fine avrebbe fatto, eh? E da Ambrogio del resto ha copiato tutto, tranne le capacità oratorie. Su quelle, meglio sorvolare infatti. E la leggenda della famosa conversione nel giardino milanese sentendo la bambina che mormorava "tolle, lege, tolle, lege", per cui avrebbe aperto la *Bibbia* e trovato il passo di Paolo di Tarso sul rivestirsi del Signore Gesù, una seconde pella già!, per cui le tenebre l'avrebbero all'improvviso abbandonato. Ma siamo seri, per favore! Lasciamo perdere! E non dimentichiamo Adeodato, il figlio avuto dalla sua amante, sua concubina per ben 15 anni, mai sposata nonostante le suppliche della madre! Anche perché si dichiarava fermo nell'allergia alle mogli, pure se caste e onorate, pure se belle e costumate. Bravo furbo! Ovvio che non tollerasse alla sua tavola le male lingue, con tutte le malefatte da nascondere che aveva. Da qui anche la sua concezione della vita futura infestata da terribili punizioni. E sfido io, colla coscienza sporca che si teneva addosso! E poi non s'è accusato, davvero il colmo, solo del furto infantile delle pere? Furto delle pere, sìiii! O degli studi trascurati a scuola per giocare alla palla, o per spiare le mosche impigliate nelle ragnatele o delle giornate perse (invece di apprendere l'ebraico o di penare sopra i tanti libri di Origene e di Eusebio, come ho fatto io!) gustando le storie d'amore di Didone. Non so se mi spiego! Sempre di donne si trattava e di passioni smodate. E poi la sua santità in cosa consisteva? Nel disprezzare i sensi dell'odorato e dell'udito, cioè i profumi e la musica. E che ci vuole per tutto questo? Meriti speciali, forse? E quando ammette di aver inseguito le lodi del mondo succube della sua vanità, ecco in questo finalmente dice qualcosa di vero. Sempre stato fatuo e narciso, lui. Negli ultimi anni, in compenso, avrebbe chiuso colle femmine. Non voleva vederle in casa, nemmeno se se erano sorelle o nipoti, per non avere tentazioni. Piuttosto torbido, no? Mai parlare con loro da solo. Ma se era vecchio, che paura aveva? Bella coerenza col suo passato. E i tanti miracoli che sul suo letto di infermo avrebbe operato, magari apparendo in sogno, e liberando gli indemoniati, sono dicerie del volgo, solo dicerie. Ovvio. Come la storiella dell'irlandese Brigida, capace di trasformare l'acqua in birra. Cosa vanno a inventarsi! Ecco, lo metterei proprio a livello di questa Brigida, una che pascolava le mucche.

Non venite a dirmi che è la mia solita aggressività a dettarmi questo discorso, per cortesia. Semplicemente, ci tengo io al senso delle proporzioni, da buon filologo e da scienziato come sono sempre stato e sempre sarò. Del resto, tra le ombre che mi stanno attorno qua, ora, io non l'ho mica visto. Già. Del resto, guai se mi capita davanti! Ci mancherebbe altro! Mamma mia! Finita la festa! Basta però coll'impostore. Ho parlato anche troppo di lui. Adesso andiamo di nuovo, piuttosto, a cercare Felix. Chissà che prima o poi non riesca a trovarlo. Magari s'è nascosto in qualche palco, per farsi desiderare di più. Comunque, ci deve essere anche per Felix la resurrezione. No? Se l'è proprio meritata. Alla fine era più puro di me, o quasi. E poi, ve lo devo proprio dire: senza Felix non sarebbe Paradiso.

Indice

Premessa di Giampaolo Salvi 5

Traduzione, linguistica

ANNA LAURA LEPSCHY & GIULIO LEPSCHY

(Londra e Toronto)

Aspetti della traduzione 7

FAUSTO DE MICHELE (Karl-Franzens Universität Graz)

Camilleri in Europa. Esperienze traduttive, analisi
e considerazioni su un caso letterario 19

FRANCA BOSCH (Università degli Studi di Milano)

Traduzione intralinguistica di un testo disciplinare:
vantaggi e svantaggi 33

ZSUZSANNA FÁBIÁN (Università Eötvös Loránd, Budapest)

Il Dizionario giuridico ungherese-italiano di Luigi Pauletig 47

GIAMPAOLO SALVI (Università Eötvös Loránd, Budapest)

La struttura argomentale dei verbi 59

Letteratura

MARIA SORESINA (Milano)

Perché leggere Dante oggi? 73

OLGA ZORZI PUGLIESE (University of Toronto)

Sensorial Language in Machiavelli's *Il principe* 81

MICHAEL ROESSNER

(Ludwig-Maximilians-Universität München)

Il Galileo come teatro grottesco del Risorgimento:
riflessioni sul libro "Sull'Oceano" di De Amicis 93

GIOVANNI PALMIERI (Université Aix-Marseille)

La "fotografia" di un mondo perduto:
il dialogo con l'infanzia di Guido Gozzano 101

SIMONA CIGLIANA (Università "La Sapienza", Roma)

Massimo Bontempelli. Mitopoiesi
e archetipi per la Terza Epoca 117

ANNA STORTI (Università di Trieste)	
L'impegno per Trieste di Giani Stuparich.....	131
ALESSANDRA SORRENTINO (Ludwig-Maximilians-Universität München)	
L'Isola di Arturo	141
GIULIANA SANGUINETTI KATZ (University of Toronto)	
Miti e rituali nella letteratura del Piemonte: il romanzo	157
ELEONORA CONTI (Università di Bologna)	
Geografie identitarie nella narrativa italiana degli anni Duemila	165
MONICA JANSEN (Università di Utrecht; Università di Anversa)	
La vocazione della precarietà. Storie di ordinaria follia	177
ÁGNES LUDMANN (Università Eötvös Loránd, Budapest; Eötvös József Collegium, Budapest)	
Il <i>Salto mortale</i> di Luigi Malerba come precursore dello stile emiliano	189
ADALGISA GIORGIO (University of Bath, UK)	
Un esempio di postmoderno napoletano: <i>Santa Mira</i> di Gabriele Frasca	199
ELVIO GUAGNINI (Università di Trieste)	
Agli inferi con Dante e Freud. <i>Nel regno oscuro</i> di Giorgio Pressburger	213
 <i>Arti figurative, teatro, musica, cinema</i>	
SILVIA GAVUZZO-STEWART (University of Reading, UK)	
Piranesi e il suo primo mecenate Nicola Giobbe	219
ANNA PULLIA - DÁVID FALVAY (Firenze - Università Eötvös Loránd, Budapest)	
La sacra rappresentazione fiorentina di Santa Guglielma, regina d'Ungheria	235
ESZTER SZEGEDI (Università Eötvös Loránd, Budapest)	
Un precedente trascurato della favola pastorale: il dramma satiresco	249
CLAUDIO VICENTINI (Università di Napoli "L'Orientale")	
Problemi di teoria della recitazione interpretare il ruolo del malvagio	259

GERARDO GUCCINI

(Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Intorno allo schiaffo di Norina: una fonte ignorata
del *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti 267

GÜNTER BERGHAUS (University of Bristol)

The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk
and Marinetti's Total Theatre 283

SILVIA CONTARINI

(Université de Paris Ouest Nanterre La Défense)

Il teatro della donna, di Valentine de Saint-Point 303

MARCO DE MARINIS

(Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Decroux e Craig: una piccola vicenda emblematica
dal novecento teatrale e il suo fotografo 315

FULVIA AIROLDI NAMER (Paris 4 – Sorbonne)

Il Processo a Gesù di Diego Fabbri: dalla liturgia
della ripetizione all'improvvisazione rivelatrice 327

JUDIT BÁRDOS (Università Eötvös Loránd, Budapest)

Colori caldi e freddi ne *Il Deserto rosso* 347

SILVIA MEI (Università di Pisa)

Gli anni dieci della nuova scena italiana.

Un tracciato in dieci punti 359

KINGA SZOKÁCS (Università Eötvös Loránd, Budapest;

Budapesti Gazdasági Főiskola)

Il teatro sociale nell'era della globalizzazione 377

TAMARA TÖRÖK (Università Eötvös Loránd, Budapest)

Il Teatro Due di Parma 383

Società, storia

RENATE LUNZER (Universität Wien)

“Un ramo d'olivo in un mazzo di rose” 395

ANNA MILLO (Università degli Studi di Bari „Aldo Moro” Italia)

Fra Trieste, Roma e Washington. Note su Fulvio Suvich
e la politica estera italiana durante il fascismo 405

MARTA PETRICIOLI (Università degli Studi di Firenze)

Il Fascismo e gli italiani all'estero di Matteo Pretelli 417

CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI

(Università degli Studi di Padova)

Il racconto di un'incomprensione.

Un ebreo tra passato e presente 429

Giornalismo, radio

DONATELLA CHERUBINI (Università degli Studi di Siena)

“The Vanishing Newspaper”. Il giornalismo italiano

di fronte alla crisi della carta stampata 437

PINO MASNATA (documento)

a cura di Margaret Fisher (Second Evening Art Emeryville California)

Radio Sintesi 451

Testo inedito

PAOLO PUPPA (drammaturgo, Università di Venezia)

Il lamento di Girolamo 473



saggi di

FULVIA AIROLDI NAMER • JUDIT BÁRDOS • GÜNTER BERGHAUS
FRANCA BOSCH • DONATELLA CHERUBINI • SIMONA CIGLIANA
SILVIA CONTARINI • ELEONORA CONTI • MARCO DE MARINIS
FAUSTO DE MICHELE • ZSUZSANNA FÁBIÁN • MARGARET FISHER
SILVIA GAVUZZO-STEWART • ADALGISA GIORGIO
ELVIO GUAGNINI • GERARDO GUCCINI • MONICA JANSEN
ANNA LAURA LEPSCHY & GIULIO LEPSCHY • ÁGNES LUDMANN
RENATE LUNZER • SILVIA MEI • CARLA MENEGUZZI ROSTAGNI
ANNA MILLO • GIOVANNI PALMIERI • MARTA PETRICIOLI
OLGA ZORZI PUGLIESE • ANNA PULLIA & DÁVID FALVAY
PAOLO PUPPA • MICHAEL ROESSNER • GIAMPAOLO SALVI
GIULIANA SANGUINETTI KATZ • MARIA SORESINA
ALESSANDRA SORRENTINO • ANNA STORTI • ESZTER SZEGEDI
KINGA SZOKÁCS • TAMARA TÖRÖK • CLAUDIO VICENTINI