

Cultura e costruzione del culturale

a cura di Ilona Fried

FABBRICHE DEI PENSIERI IN ITALIA NEL NOVECENTO
E VERSO IL TERZO MILLENNIO

Ponte Alapítvány, 2014

CULTURA E COSTRUZIONE DEL CULTURALE

Fabbriche dei pensieri
in Italia nel Novecento e verso
il terzo Millennio

a cura di Iona Fried
con la prefazione di Paolo Puppa

Ponte Alapítvány, Budapest 2014



Ringraziamenti
all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest

Copertina e realizzazione grafica
Borbála Kováts

Revisione linguistica
Elisabetta Rolando Coendo

ISBN 978-963-12-0912-9

Il volume è stato stampato nella tipografia
GMN Repro Stúdió Kft., Budapest

Qualche postilla a mo' di introduzione

di Paolo Puppa

Nell'aprile del 2013, promosso dall'Istituto d'Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Eötvös Loránd, dall'Istituto Italiano di Cultura, e dalla Società Dante Alighieri, si è svolto a Budapest un convegno internazionale, dal titolo ambizioso *Cultura e costruzione del culturale – Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*. Non è facile in tempo di crisi economica e di tensioni politiche interne ed esterne, coll'inquietante esplosione di populismi nazionalistici organizzare un simposio cui partecipino studiosi provenienti da vari paesi europei. Richiede forze e mezzi, spesso carenti in simili eventi. Ma limiti del genere saltano quando di mezzo c'è Ilona Fried, piccola grande donna che da una vita si spende appunto per garantire scambi proficui tra popoli e scritture, con particolare attenzione alle dinamiche sociologiche ed espressive allertate attorno all'esperienza del confine. Uno sguardo febbrile, il suo, sopra un sorriso mite e ironico da ebrea ungherese abituata a convivere colle insidie e colle ricorrenti intolleranze della Storia. L'ho conosciuta molti chili fa (per quanto mi riguarda) al Centro pirandelliano agrigentino, diretto da Enzo Laretta, da poco venuto a mancare. Per certi aspetti, specie nella caparbia e nel coraggio di iniziative continuative, Ilona assomiglia a questo anziano e infaticabile *patron* degli studi dedicati all'autore dei *Sei personaggi*. Ma in lei palpita anche una curiosità inesausta verso le etnie di frontiera, come ha illustrato in quel volume eccellente, dedicato agli italiani e ungheresi a Fiume quale luogo della memoria. In un certo senso, la sua intera esistenza ha potuto "aboutir" nel libro in questione, parafrasando Mallarmé. Ebbene, chi partecipa una volta ai suoi meeting a Budapest, chi dialoga nei dibattiti e alle cene in una città tanto accogliente, popolata da una gioventù fisicamente meravigliosa e scatenata nell'apprendimento delle *koiné* foreste, non può poi che tornarci. Perché si è creato ormai una sorta di comunità internazionale, attorno alla sua esile personcina, resa più sicura dall'adorabile mitezza del consorte Béla, astrofisico in pensione. Ed ecco allora, an-

che stavolta, accorrere docenti da atenei e musei locali, e altresì italiani, come il Dams bolognese, Ca' Foscari veneziana, Statale milanese e ancora Firenze e Messina, francesi dalla Sorbona, da Nanterre e Marsiglia, austriaci da Graz a britannici di Bangor e Warwick.

Ora, quale il focus di un simile incontro? Innanzitutto il termine va declinato più correttamente al plurale. A inquadrare l'orizzonte variegato degli interventi, potrei ricorrere ai supporti bibliografici ormai canonici di Sherry Simon, attenta alle dinamiche del *melting pot*, nella fattispecie alla realtà francofona in terra anglo canadese, ovvero *Cities in Translation: Intersections of Language and Memory* e *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*, e soprattutto per la dialettica Io/Altro al precedente e ancor più importante *After Babel* di George Steiner. Qui, infatti, la transazione interpersonale all'interno della medesima lingua presenta scarti e entropie di senso, disomogeneità tra auto e etero referenze, fenomeni che caratterizzano il passaggio tra idiomi differenti, il tutto però decifrato quasi in una prospettiva sotto certi aspetti euforica o almeno non drammaticizzante, per la consuetudine diasporica e lo sradicamento del popolo cui appartiene il suo autore. Certo, non tutti possono essere Conrad o Nabokov, capaci di scrivere capolavori nella lingua non materna. E nondimeno emigrare e assimilarsi in un paese "straniero", salvo poi puntare ad usare il nuovo vocabolario con finalità letterarie immette nuove energie in lingue condannate altrimenti, come l'italiano, a farsi colonizzare da un esperanto anglo barbarico, nel tempo di internet e degli sms.

Potremmo idealmente partire da contributi di linguistica, come quello di Salvi, che si interroga sulle parti necessarie del discorso (nome, aggettivo, verbo, ecc.), da secoli costituenti la base della descrizione grammaticale. Ma oggi urge una revisione richiesta dagli aggiornamenti della disciplina. In un certo senso, però, tra *langue* e *paroles*, per seguire la classica dialettica saussuriana, e tra *ordine del discorso* e *discorso dell'ordine*, per dirla invece con Foucault, occorre quasi disimparare una lingua per costruirsi una scrittura personale. In tale ottica interagiscono, nell'intervento di Guccini, i nessi tra memoria, linguaggio infantile e creatività orale, partendo dalle ricerche in clima romantico, vedi *Histoire de ma vie* di George Sand, sino alle più recenti tecniche del *filò* in palcoscenico, oggi inflazionato in Italia. Ad esso si collega la relazione dello scrivente, anche monologante teatra-

le alla fine di una seduta, che riprende una sua personale mappatura relativa al discorso narrativo in scena, colla spaccatura tra la fiducia nel racconto didattico che spiega il mondo in Fo, e la centrifugazione di Dio/padre/io in quello opposto di Carmelo Bene, colla conseguente deriva nel suo inferico viaggio nella notte.

Ai bordi intanto premono geografie letterarie, forse sulla scia del metodo caro a Carlo Dionisotti. Spuntano così percorsi regionali. Tomasello affronta la prestigiosa *renaissance* drammaturgica siciliana col ritorno alla parola come già avviene nel palcoscenico nazionale. Il discorso illustra una precisa articolazione di scuole diverse, tra un oriente loico-sofisticato (Spiro Scimone) e un occidente pulsionale/viscerale (tra Vincenzo Pirrotta e Emma Dante). E ancora Giuliana Pias che affronta la narrativa sarda più recente, da Fois a Murgia, circa il pensiero della differenza, nella problematica e controversa resistenza verso gli stereotipi cui viene confinata l'insularità. Lucia Quaquarelli a sua volta si interroga sull'attualità e sull'utilità della nozione di letteratura nazionale; in contrasto con quella migrante e transnazionale.

Si producono insomma, ed è inevitabile, processi di metecismo e di stratificazione, tra modi di dire e neo-standard lumeggiati da Franca Bosc mentre Bruna Bagnato esamina alcune costanti geografiche e storiche nella politica estera italiana e ne verifica le possibilità a tradursi in azioni politiche omogenee. A sua volta Elena Maestri, indaga su italo-australiani di seconda e terza generazione allorché i nipoti tornano a riaffacciarsi sulla lingua dei nonni, tradita da costoro nello sforzo spesso traumatico di identificarsi e di mimetizzarsi nel paese di arrivo. Emergono così alla luce transazioni generazionali e compromessi identitari nel *puzzle* di sotto-lingue varie, in un autentico cantiere tra vecchio e nuovo.

Non mancano escursioni in generi e tecniche. Adriana Vignazia si occupa della coraggiosa e insieme ingenua stagione della letteratura industriale, ovvero di un utopico percorso contro l'alienazione, negli anni del decollo. La letteratura ne registra speranze e disillusioni, aumento del reddito e annullamento della persona, e allo stesso tempo punta a rinnovare linguaggi e immaginario. A fianco di ciò, Silvia Conzarini affronta la questione femminile e il tema doloroso ma pur necessario dell'abbandono del figlio quando da là dipende la propria autonomia di persona, nella distanza diacronica che separa *Una donna* di Sibilla Aleramo (1906) e *Se consideri le colpe* di Andrea Bajani (2007).

Poetiche ed estetiche a questo punto entrano in gioco tra nazionalismi e specificità estetiche. Così il pensiero italiano nella genesi e nelle prospettive a scavalco tra un millennio e l'altro, viene decrittato da Davide Luglio. Una sistematica ricognizione, la sua, del campo a partire dai titoli che contano, condensati nell'antologia predisposta da Dario Gentili nel suo *Italian theory. Dall'operaiismo alla biopolitica*. Ma la circolazione del pensiero filosofico più radicale, tra negativo e debole e altro ancora, tra Tronti e Negri, tra Cacciari e Agamben verificato quanto a visibilità nel circuito che oggi, almeno sulla carta, conta di più, cioè nell'ambito anglo-americano, viene saggiato nei suoi intricati rapporti colla produzione letteraria. Gli risponde in qualche modo Giovanni Palmieri colla sua riflessione "modernista" sull'evoluzione del concetto di autorialità dalle premesse romantiche al novecentesco mercato universale nella progressiva ricerca di autonomia rispetto alle funzioni mimetiche, cui si vorrebbe relegare l'opera d'arte.

All'apparenza defilato, in realtà collegato alla topica del potere, sta l'intervento di Kinga Szokács che affronta i rapporti tra laboratori teatrali e vita nelle carceri, con accertate modifiche nel comportamento dei reclusi, grazie ad un ritrovato senso della propria dignità nell'uso del corpo e della mente. Questa pratica, che sfiora discipline tra loro separate di solito e universi eterogenei quali lo psicodramma, la neurobiologia e l'omeopatia, si afferma con risultati sorprendenti sul piano artistico, dall'Ungheria alla Volterra di Armando Punzo, nonostante i tanti ostacoli legislativi.

E il carcere si radica *pour cause* nella lingua dell'impero. Zsuzsa Hetényi **utilizza significative testimonianze della letteratura russa novecentesca**, in testa il già citato Nabokov, a mostrare la cupa parabola tracciata dalle grandi utopie filosofiche risolte spesso nella dittatura e nei suoi incubi peggiori. Aporie e contraddizioni nella storia dei rapporti tra intellettuali e potere, in particolare tra un ebreo dal tragico destino, vedi Stefan Zweig, oggi giustamente tornato di moda in Italia, e lo stesso Mussolini negli anni Trenta, quando cioè tra fascismo ed ebrei pareva esservi compatibilità umana e di carriera, come testimonia il carteggio intrattenuto col suo traduttore nostrano Enrico Rocca, al centro dell'esame condotto da Renate Lunzer.

Marinetti, tolta la divisa da rivoluzionario futurista, rientra con tanto di feluca, nel cuore del sistema, al tempo dell'Accademia messa su dal regime fascista. Ne studia i documenti e le fonti colla consueta

perizia filologica Ilona Fried, e come un novello Sherlock Holmes lo segue con sottile ironia nei nuovi inquietanti panni di segretario della Classe delle lettere, di diplomatico culturale all'estero, uno dei protagonisti al Convegno Volta sul teatro drammatico ad affrontare il ruolo della parola del Poeta nel tempo dell'arte per le masse, prima del nuovo impegno come soldato in Etiopia. Questo il paradossale esito della precedente esaltazione della giovinezza radiosa e dell'enfasi posta su svolte escatologiche, tra abolizione del passato e agiografie patriottiche: solo ecatombe e catastrofi, coll'Europa trasformata in cimitero.

Gerardo Guccini

**DAL NARRATORE/BAMBINO
ALL'AUTORE/PERFORMER.
UNO SGUARDO SUL PRESENTE
A PARTIRE DALL'*HISTOIRE DE MA VIE*
DI GEORGE SAND**

Incominciamo con un'immagine. Siamo in una stanza spoglia, ma decorosa. Il focolare è acceso. Nell'ambiente si notano subito quattro sedie con gli schienali posti gli uni contro gli altri in modo da formare una specie di celletta quadrangolare; al centro di questo spazio protetto, uno scaldino spento dovrebbe fungere da sgabello o da cuscino. Al momento però la bambina di tre o quattro anni che si trova fra le sedie non ci si sta sedendo, ma ci monta sopra in piedi. In posizione eretta, poggia i gomiti sugli schienali e, molto coscienziosamente, sfila la paglia dell'imbottitura. Nella stanza ci sono anche due giovani donne. La madre è seduta vicino, ma non la guarda; tutta presa dalle faccende domestiche, ricama o cuce. La zia, invece, è evidentemente incuriosita dalla piccola. Sembra sul punto di dirle qualcosa. Inseriamo anche l'audio. La bambina parla in continuazione con una vocina sottile sottile. Osservando le sue mani e la concentrazione con cui segue la loro opera distruttiva, potremmo credere che non stia pensando ad altro. Ma la voce ci avverte che non è così. Non si riesce a capire cosa dica. La bambina non parla a nessuna delle donne presenti. Anzi, al momento, il parlare non è per lei un'occupazione primaria, bensì il riflesso d'un agire meno evidente ed intimo, che, divenuta adulta, chiamerà "composizione": "componevo ad alta voce degli interminabili racconti che mia madre chiamava i miei romanzi".¹ La bambina non si preoccupa di far capire le storie che le passano per la testa. Tuttavia, a tendere l'orecchio, si percepiscono alcune espressioni che tornano in continuazione:

¹ G. Sand, *Histoire de ma vie* (1855), Éditions Stock, Paris 1985, p. 27. Alla stessa fonte sono riferite anche le successive citazioni sull'episodio.

“buona fata”, “buon principe”, “bella principessa”. Ogni tanto, l'improvvisata vicenda viene bloccata dalla ripetizione d'una stessa azione. Allora, la zia segnala l'*impasse* alla bambina con espressioni scherzose: “Ebbene, Aurora, il tuo principe non è ancora uscito dalla foresta? E la tua principessa quando finirà di mettersi il vestito con lo strascico e la corona in testa?”. Aurora sembra non udirla. A intervenire, è piuttosto la madre che, solo apparentemente indifferente, non gradisce queste interruzioni: “Lasciala tranquilla [...], riesco a lavorare rilassata solo quando comincia i suoi romanzi fra quattro sedie”. La madre non cerca di capire queste interminabili storie, ma si lascia cullare dal suono del racconto. D'altra parte, non la sua attenzione, ma la sua presenza è necessaria alla bambina, che, una volta adulta, ricorderà di aver potuto ritrovare giorno dopo giorno il filo della narrazione grazie all'empatia senza contatti apparenti fra lei e la madre: “Ciò che c'era di curioso, era la durata di queste storie e una sorta di seguito, poiché io ne riprendevo il filo là dove era stato interrotto il giorno precedente. Forse mia madre ascoltando meccanicamente e come involontariamente queste lunghe divagazioni, m'aiutava a sua insaputa a ritrovarmici”.

La bambina, Aurore Dupin, sarà, col nome di George Sand, una delle voci più ascoltate e discusse dell'Ottocento. Il brano dei *Mémoires* che abbiamo appena ricordato non è solo un delizioso idillio infantile, ma rientra a pieno titolo nella multiforme azione culturale dell'autrice, che si dedicò con continuità e passione alla conoscenza, alla conservazione e al rinnovamento di varie forme di creatività orale: popolari, teatrali, legate al mondo dell'infanzia. Il suo interesse per l'argomento non era certo isolato. Fra i valori della cultura romantica vi erano le tradizioni del popolo, le sue forme narrative e musicali, il mito del poeta improvvisatore incarnato, in particolare, dalla *Corinne* (1807) di Madame de Staël e quello del “buon selvaggio” lanciato, il secolo prima, da Jean-Jacques Rousseau, che, individuando nella civiltà un elemento di corruzione, aveva insegnato a considerare le espressioni orali o cantate più prossime alla felice armonia del mondo naturale che non quelle letterarie e destinate alla stampa. Peculiare della sola George Sand, è, invece, l'aver intrecciato alla trattazione letteraria della creatività orale, indagini dislocate fra ricerche sul campo ed empiriche e sperimentali verifiche volte a cogliere i principi della composizione estemporanea. Si trattava di esperienze mediate, in un caso, dalla frequentazione dei narratori popolari del nativo Berry, nell'altro,

dalla pratica dell'improvvisazione scenica, assiduamente svolta, a partire dal 1846, assieme a parenti, artisti e attori professionisti, durante i soggiorni nel castello di Nohant.² Alcuni dati chiariranno la portata di questi interessi calati nel vissuto. Al linguaggio e alle tradizioni del Berry, George Sand dedica romanzi e racconti d'argomento campestre che fecero scuola; fra questi, la *Palude del diavolo* (1846) inquadra nell'ambito festivo che le è proprio, la narrazione, minuziosamente riportata, d'un raccontatore popolare. Più circoscritti gli interventi della romanziera sull'inventiva dei "poeti proletari", ai quali suggerisce di comporre "canzoni per ogni mestiere": argomento per cui dovrebbero avere, a differenza dei letterati, "l'ispirazione e la simpatia"³ necessarie. Di particolare importanza, è il filone dedicato alle improvvisazioni teatrali, che comprende romanzi – *Il Castello delle Désertes* (1851) e *L'Uomo di neve* (1859) –, numerosi canovacci – fra cui ricordiamo almeno il trittico molieriano: *Lelio*, *Marielle*, *Molière* –, articoli – *Il Teatro e l'Attore* (1858) e *Il Teatro delle marionette di Nohant* (1876) – e un saggio storico sulla "comédie française-italienne" che introduce il celebre *Masques et bouffons* (1860) con cui il figlio della romanziera, Maurice Sand, rilanciò l'attenzione per la Commedia dell'Arte. Il genere fiabesco è presente sia nelle riflessioni che nell'opera letteraria di George Sand, dove le fiabe edite rielaborano narrazioni orali destinate alle nipotine (Aurore e Gabrielle Sand); ma è soprattutto nella *Storia della mia vita* (1855) che i rapporti fra bambino, immaginario e narrazione si fanno documento e segno di conoscenze più generali, venendo calati in una fitta trama di ricordi, che descrive, forse oltrepassando gli intenti dell'autrice, il graduale aprirsi della "ragione nascente".⁴

Per decine e decine di pagine, George Sand descrive e commenta immagini ed episodi del suo passato più lontano, narrando l'evolversi della mente infantile e del linguaggio. Questa parte del racconto biografico – affatto preponderante nell'economia dell'opera – si articola in due fasi disposte attorno alla traumatica morte del padre, l'ufficiale

² Cfr. D. Linowitz Wentz, *Les Profils du Théâtre de Nohant de George Sand*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, e, anche per i dettagliati riferimenti metodologici e bibliografici, R. Cuppone, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Bulzoni, Roma 1999, con particolare riferimento ai paragrafi dedicati al "Teatro di Nohant, primo laboratorio teatrale europeo", pp. 128-147.

³ Cfr. la lettera di George Sand riportata dal poeta muratore Charles Poncy nella *Préface a La Chanson de Chaque Métier*, Comon, Libraire-Éditeur, Paris 1850, pp. VI-IX.

⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie* cit., p. 43.

napoleonico Maurice Dupin, a seguito d'una caduta da cavallo. Dopo quel momento (1808), contesto dei ricordi sarà il castello familiare di Nohant, sul cui sfondo si muovono la donna materna, la madre, il fratellastro, inservienti e figli di contadini. Prima, invece, c'è il modesto appartamento parigino di via Grange-Batelière – teatro dei “romanzi fra le sedie” –; ci sono i paesaggi spagnoli, attraversati per raggiungere il padre distaccato come attendente presso il generale Murat; c'è il sontuoso alloggio di Madrid, che dà su una piazza silenziosa e deserta a causa dell'occupazione. Dato importante, Aurore Dupin nasce nel 1804, quindi gli episodi della prima fase hanno per fonte primaria i ricordi di una bambina di due-tre-quattro anni d'età. Scrupolosa ricercatrice del proprio passato, George Sand segnala le immagini sicuramente serbate, quelle confuse, quelle indotte dai racconti dei parenti e quelle forse ricostruite a seguito di conoscenze ed esperienze ulteriori.

Il 21 febbraio del 1869, tornando a riflettere, ora in veste di nonna, sulla misteriosa mente dei bambini che “pensano senza comprendere”,⁵ George Sand chiese all'amico Gustave Flaubert se, a suo parere, era meglio esaltare o reprimere la loro naturale sensibilità. La risposta dello scrittore aggancia la comprensione del pensiero infantile alla conoscenza antropologica dell'essere umano e, a sorpresa, indica quale più importante testo di riferimento sulla questione proprio la *Storia della mia vita* della stessa Sand:

Voi mi dite delle cose ben vere sulla *inscienza* dei bambini. Colui che leggerà con precisione in questi piccoli cervelli vi troverà le stesse radici del genio umano, l'origine degli Dei, l'energia che produce più tardi le azioni, ecc. Un negro che parla al suo idolo e un bambino alla sua bambola mi sembrano vicini l'uno all'altro.

Il bambino e il barbaro (il primitivo) non distinguono il reale dal fantastico. Ricordo nettamente che a cinque o sei anni volevo “inviare il mio cuore”, a una bambina di cui ero innamorato (intendo il mio cuore *materiale!*). Lo vedevo in mezzo alla paglia, in un corbello, un corbello da ostriche!

Ma nessuno è andato più lontano di voi in queste analisi. Ci sono nella *Storia della mia vita*, delle pagine sopra questi argomenti, che sono d'una profondità smisurata. Quello che dico è vero, poiché gli spiriti più lontani dal vostro, sono restati sbalorditi di fronte ad esse.⁶

⁵ G. Sand, Lettera a Flaubert, 21 febbraio [1869], in Gustave Flaubert – George Sand, *Correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Flammarion, Paris 1981, pp. 217-218.

⁶ G. Flaubert, Lettera a George Sand, [23-24 febbraio 1869], in *Ivi*, pp. 218-220:219.

L'autobiografia della Sand indicava, come Flaubert vide con precisione, la possibilità d'una scienza che indagasse la formazione del linguaggio "leggendo" gli sviluppi della mente infantile.⁷ Le competenze psicologiche che consentirono alla scrittrice di intrecciare ai fatti oggettivi dell'infanzia la ricostruzione delle peripezie interiori di se stessa bambina, sono probabilmente dovute, da un lato, all'interesse per le dinamiche dell'oralità e della creazione estemporanea, dall'altro, al procedere irriflesso e sonnambolico del suo processo compositivo. A differenza del letterato Flaubert, che trovava la misura musicale delle frasi ripetendole fra sé all'infinito, George Sand esperiva l'autonoma oralità della mente, osservandone l'inesauribile capacità d'improvvisare discorsi, dialoghi e descrizioni. Con aria istupidita ed "ebetè", estranea a quanto le succedeva intorno, George Sand ascoltava e trascriveva in tempo reale le enunciazioni verbali del pensiero. Come la piccola Aurore Dupin, si immergeva in stati percettivi alterati, che rispecchiavano, ancor più che i contenuti emozionali dell'immaginazione, un suo modo d'essere. Anche un letterato infaticabile e fecondissimo come Théophile Gautier, osservando, a Nohant, il procedere della scrittrice, noterà scandalizzato la continuità senza pause del suo lavoro letterario. Dice ai fratelli de Goncourt, che ne riportano il racconto nel *Journal* in data 14 settembre 1863:

Non può sedersi in una stanza senza che spuntino fuori delle penne, dell'inchiostro blu, della carta da sigarette, del tabacco turco e della carta da lettere rigata. E ne sforna di pagine! Infatti ricomincia a mezzanotte e continua fino alle quattro... Insomma sapete cosa le è successo? Una cosa mostruosa! Un giorno ha terminato un romanzo all'una del mattino [...]. E ne ricominciò subito un altro. Scrivere in lei è una funzione dell'organismo.⁸

Nelle sue prime opere letterarie, George Sand attribuì il particolare "ascolto", con cui il romanziere coglie e trascrive quanto il linguaggio produce in lui, a una sorta di condizione onirica e sonnambolica. Scrive nella *Storia di un sognatore* (1831):

⁷ L'autobiografia di George Sand non è stata utilizzata dagli studi di Piaget e Vygotskij sulla formazione del linguaggio nel bambino, tuttavia le corrispondenze fra quest'opera letteraria e le conoscenze acquisite dalla pedagogia novecentesca sono impressionanti, in particolare, la composizione dei romanzi fra le sedie presenta le stesse caratteristiche del "monologo collettivo", cfr. J. Piaget, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Giunti Barbèra, Firenze 1983, pp. 17-18.

⁸ E. e J. de Goncourt, *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*. Scelta, traduzione e introduzione di Mario Lavagetto, Garzanti, Milano 1992, p. 106.

nessuno più di me sa gustare le dolcezze di quel sonno magnetico che chiamano “sonnambulismo”, benché questo termine non esprima che una sola delle sue qualità. Questa condizione dell’anima e del corpo è stata forse troppo poco osservata fino ad oggi, ed io mi propongo di analizzare ogni giorno ciò che accade nel mio sonno per portarvi forse, miei cari amici, a scoperte importanti sulla natura e la sede dell’anima.⁹

Poi, però, con la pratica dell’improvvisazione, l’analisi degli stati onirici si integrò alla sperimentazione scenica dei rapporti fra vissuto e finzione, memoria e immaginazione. “Se – come si legge nell’*Homme de neige* – non è la ragione che governa l’uomo, ma è l’immaginazione, è il sogno”, e “il sogno è l’arte, la poesia, la pittura, la musica, il teatro”,¹⁰ ne consegue che il teatro, opera collettiva per eccellenza, consente di sperimentare su basi oggettive le dinamiche oniriche, pervenendo, come dice Stella, un personaggio del *Castello delle Désertes*, “allo sviluppo sintetico [...] delle nostre facoltà artistiche”.¹¹

Il modello attoriale formulato da George Sand può apparire romanticamente ingenuo. La scrittrice, lontanissima dall’attore freddo e distaccato di Diderot, vuole infatti che fra il personaggio e i sentimenti reali dell’interprete vi sia una compenetrazione tanto stretta da escludere la rappresentazione di ciò che *non* si prova. Attraverso il gioco recitativo, scrive, emergono “i sentimenti segreti degli attori”.¹² Tale dinamica non corrispondeva per nulla all’improvvisazione praticata dagli antichi Comici, maestri nell’arte di sedimentare e montare ampi repertori corporei e verbali. Ma ciò che qui interessa appurare non sono tanto le pertinenze storiografiche dei criteri recitativi sperimentati da George Sand, quanto le loro intersezioni con l’opera della scrittrice, che, pur evitando di mescolare arte e vita al modo dei dandy o dei romantici esaltati, coltivò nel vivere le sorgenti umane del proprio essere artista, e, quindi, in primissimo luogo, l’estemporaneo prodursi del linguaggio. In quest’ambito, le corrispondenze fra pratica scenica e scrittura appaiono evidenti e strettissime. Affinché il pensiero potesse “dettarle” il testo d’un romanzo, George Sand doveva

⁹ Cit. in A. Cerinotti, *Incontro con George Sand*, in George Sand, *Il crepuscolo delle fate. Fiaba sul fanciullo, il sentimento, la vita*, Red Edizioni, Como 1987, p. 13.

¹⁰ G. Sand, *L’Homme de neige II*, M. Lévy, Paris 1858-1861, p. 286

¹¹ G. Sand, *Il Castello delle Désertes*, a cura di Gerardo Guccini, Ubulibri, Milano 1990, p. 125.

¹² J. Rousset, *Le comédien et son personnage de Don Juan à Saint Genest*, “Preuves”, novembre 1967, n. 201, pp. 17-23:17

infatti scegliere argomenti che contemplassero sentimenti provati o avvertibili come propri. “La gente si sbaglia di molto”, avverte introducendo *Lucrezia Floriani* (1853), “se crede che sia possibile fare di un personaggio reale un tipo da romanzo”. Quindi, prosegue: “Ciò che è possibile fare è l’analisi di un sentimento. Perché questo abbia un senso all’intelligenza, passando attraverso il prisma dell’immaginazione, bisogna dunque creare i personaggi per il sentimento che si vuole descrivere, e non il sentimento per i personaggi”.¹³ Per George Sand-romanziera come per George Sand-teatrante i sentimenti non sono triviali garanzie d’efficacia, che basti sfiorare e mettere in opera per toccare il cuore a spettatori e a lettori. Le loro verità interiori vengono infatti innestate a identità e trame immaginarie, attivando, durante il gioco teatrale, l’oralità dell’attore e, durante la composizione, l’affabulazione mentale dell’autore. Confermando il rapporto di circolarità fra improvvisazione scenica e scrittura, George si impossessò in quanto autrice del vissuto teatrale sedimentato dalle improvvisazioni di Nohant, ricavandone, con *Il Castello delle Désertes*, vicende avventurose e scritte, al solito, “in una specie di stato di sonnambulismo”.¹⁴

La poetica letteraria della Sand si riprodusse al livello delle esperienze sceniche, venendone però tanto intimamente coinvolta in un gioco di rispecchiamenti e confronti con i compagni d’arte e la dimensione attoriale, da uscirne, al contempo, confermata e trasformata. Non più solo una poetica funzionale all’opera, ma anche un pensiero aperto, che, del teatro, raccoglieva il continuo divenire, l’identificazione con la vita e la capacità di animare relazioni interpersonali e avventurosi viaggi nell’io. Al livello dell’utopia sociale, George Sand immaginava una pratica scenica capillarmente diffusa e condotta, non più da corporazioni di professionisti, ma da “tutte le persone di spirito capaci di rappresentare”,¹⁵ mentre, al livello degli statuti artistici, avvertiva come autore e attore potessero contrarsi in un’unica identità, che, di fatto, compendia le due dimensioni della scrittrice: la grande son-

¹³ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Éditions de la Sphère, Paris 1981, p. 9

¹⁴ Cfr. la lettera inviata da George Sand al libraio Hertzl il 12 maggio 1847, cit. in Joseph-Marc Bailbé, *Le théâtre et la vie dans Le Château des Désertes*, “Revue d’Histoire Littéraire de la France”, juillet-août 1979, n. 4, pp. 600-612: 602.

¹⁵ “Il Teatro si concilierà con la vita il giorno in cui sarà gratuito, e in cui tutte le persone di spirito capaci di rappresentare, si faranno, per amore dell’arte, raccontatori e commedianti a un momento dato, qualunque sia la loro professione”. (G. Sand, *L’Homme de neige*, II, cit, p. 291).

nambula letteraria, presente fin dai “romanzi fra le sedie”, e il “*premier rôle marquée*” del Teatro di Nohant.¹⁶ Scrive George Sand in un articolo del 1858, ma pubblicato postumo nel 1904 col titolo *Il Teatro e l'Attore*:

Io non pretendo di dire che gli attori siano generalmente superiori agli scrittori che lavorano per loro. [...] Dico soprattutto che il teatro non sarà completo che quando le due professioni non ne faranno che una; vale a dire quando l'uomo capace di creare un bel ruolo potrà crearlo veramente, ispirandosi alle sue proprie emozioni e trovando in lui stesso l'espressione giusta e immediata della situazione drammatica. Mi si dirà che questa espressione sublime viene agli attori di genio nel silenzio delle loro celle, e che più d'uno che sa trovare la parola giusta, il vero grido del cuore, sarebbe incapace di trovare questa parola e di esalare questo grido sulla scena. Questo è vero al giorno d'oggi, ma non lo sarà per sempre. Le nostre facoltà sono incomplete, la nostra educazione ci dirige verso le specializzazioni, e, inoltre, i nostri pregiudizi ci trattengono. [...] Ma arriverà un'epoca di grandi sviluppi in cui gli Shakespeare dell'avvenire saranno i più grandi attori del loro secolo.¹⁷

Nel mondo letterario e teatrale di George Sand, il processo dello scrittore e quello dell'attore presentano strette analogie: entrambi ricordano l'immaginazione fantastica alla rappresentazione di sentimenti avvertiti come propri; entrambi si rivolgono ad un ascoltatore presente o immaginato. “Quando comincio un libro – scrive George Sand nella dedica di *Adriani* a Madame Albert Bignon –, ho bisogno di cercare l'approvazione del *pensiero che me lo detta* in un cuore amico, non importunandolo con il mio progetto, ma pensando a lui e contemplando, per così dire, l'anima che so meglio disposta a entrare nel mio sentimento”.¹⁸ Ma, mentre nel caso dell'autore, il flusso dell'improvvisazione mentale si concreta in segni verbali che, solo venendo fissati e quindi letti, espanderanno nuovamente le pulsioni e gli intenti che li hanno suscitati, in quello dell'attore-improvvisatore, la parola nasce come segno agito e componente performativa. L'autore “ascolta” la performance del pensiero, che “detta” il testo; l'attore, invece, fa “ve-

¹⁶ G. Sand, Lettera a Augustine Bertholdi, 24 febbraio 1851, pubblicata in W. Karénine, *George Sand*, t. IV, Plons, Paris 1926, p. 273.

¹⁷ G. Sand, *Le Théâtre et l'Acteur* (1858), in George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, II, Gallimard, Paris 1971, pp. 1239-1244:1243-1244.

¹⁸ G. Sand, *A Madame Albert Bignon*, in Id., *Adriani*, Michel-Lévy frères, Paris 1863, p. I. Il corsivo è mio.

dere” le parole pensate, rappresentando chi le pronuncia. Ipotizzare, nel teatro del futuro, l'avvento di grandi attori/autori drammatici significava, dunque, voler immettere nel prodursi mentale del linguaggio, l'identità fonico-corporea dei protagonisti scenici.

Le due arti del comporre – l'improvvisazione sonnambolica e quella concretamente agita nello spazio scenico – definiscono, nel pensiero di George Sand, una dialettica temporaneamente ostacolata dal sistema di specializzazioni della civiltà borghese, ma destinata a evolversi. Il Novecento, paradossale “luogo” della sperimentazione utopica, conferma generosamente questa previsione, presentando, in corrispondenza e a seguito della svolta degli anni Sessanta, numerosi autori/performer fra loro diversissimi: Bene, Fo, Scabia, Leo de Berardinis, Moscato, Rucello, Cuticchio, Curino, Baliani, Paolini, Montanari, Scimone, Enia, Celestini. Tutti italiani. Più recentemente, la stessa compenetrazione di funzioni è emersa anche in Francia con Olivier Py e Wajdi Mouawad. È tuttavia indubbio che proprio nel nostro paese performance e scrittura si siano incontrate e intrecciate più che altrove. Perché? Seguendo le idee di George Sand, possiamo individuare, alle radici del caso italiano, due probabili cause. Da un lato, le tipologie attoriali che non si sottomettono alla drammaturgia scritta, ma compongono testi orali da adattare e rivedere ad ogni nuova enunciazione, corrispondono alla particolare “psicologia” del popolo italiano.¹⁹ Dall'altro, come si dice nel brano citato, la compenetrazione delle funzioni implica la rimozione delle specializzazioni. Sottrazione che per l'appunto struttura, forse ancor più delle avanguardie e delle ondate generazionali, l'innovazione italiana dagli anni Sessanta ad oggi. Mentre in altri paesi europei, le trasformazioni dei linguaggi hanno essenzialmente riguardato autori e registi, coinvolgendo solo di riflesso gli attori; in Italia, la crisi sistemica del teatro ha consegnato i processi di svolta, non tanto a ruoli creativi sanciti dalla prassi, ma, come diceva Meldolesi, pratiche d'arte “individualizzate” e nate dalla concretezza del fare teatro. A queste conviene rivolgersi finché il fenomeno è ancora propulsivo, traseggiando dal passato percorsi ed opere, che, come fanno le esperienze e gli scritti di George Sand, dialoghino con i processi in atto.

¹⁹ “La storia della Commedia dell'Arte, vale a dire dell'improvvisazione teatrale, non appartiene soltanto alla storia dell'arte; appartiene soprattutto a quella della psicologia di due nazioni: l'Italia dove è nata, e la Francia che l'ha accolta [...]” (G. Sand, *Préface*, in M. Sand, *Masques et bouffons*, Michel-Lévy frères, Paris 1860, p. VI).

Paolo Puppa

**DARIO FO E CARMELO BENE:
DUE SOLILOQUI OPPOSTI
E COMPLEMENTARI TRA
UN MILLENNIO E L'ALTRO**

In una novella pirandelliana *Lontano* del 1902, dai chiari accenti ibseniani (lo scrittore agrigentino ne svilupperà una variazione trent'anni dopo nel dramma *Trovarsi*) il marinaio norvegese Lars Cleen sposa Venerina, una ragazza siciliana di Porto Empedocle, per ritrovarsi alla fine del racconto spaesato, specie nell'uso della parola. Un autentico incubo, in quanto davanti agli altri esseri umani "si meravigliava poi nel veder loro battere le palpebre, com'egli le batteva e muovere le labbra, com'egli le moveva. Ma che dicevano?".¹ In effetti, lo straniero, anche quando cerca di adattarsi, di assorbire il paese nuovo in cui si insedia, viene subito tradito e identificato nella propria diversità dall'orribile accento che svela l'appartenenza ad un'altra *phonè*. Esprimersi fuori dalla propria origine comporta una lingua tagliata, deprivata, sradicata, idioma dell'infelicità. Questo, il primo trauma di chi è costretto a lasciare la terra madre. La demonizzazione dello straniero inizia, come si sa, dai Greci, capaci di inventare un lemma che idealmente comprendesse quanti non ne condividevano la loro etnicità. Il che avviene, per essere precisi, dopo le invasioni persiane, come attesta la *Medea* euripidea con tutta la sua minacciosa diversità. Il vocabolo escogitato, appunto *Barbaros*, rimanda ironicamente ad un'origine orientale e fa risuonare per "onomatopea imitativa e reduplicativa",² chi si esprime in un linguaggio non articolato, insomma un parlante eterofono, di conseguenza incomprensibile. *Barbaros*

¹ La citazione è presa da Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Mondadori, Milano 1985, I, II, p. 957.

² Cfr. Remo Ceserani, *Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo*, in *Lo straniero*, a cura di Mario Domenichelli e Pino Fasano, 2 Voll., Bulzoni, Roma 1997, Vol. I, p. 319.

finisce per coincidere col non umano, coll'altro da sé con cui risulta impossibile entrare in relazione, condannabile, pertanto, nell'atto interlocutorio. Dunque, straniero, innanzitutto chi si esprime in una lingua diversa, vanificando in tal modo la fatica fatta da ognuno di noi per assimilare l'idioma materno, il vocabolario tanto vicino alla nostra animalità fisica, alle nostre radici. È la tragedia di Babele, il passaggio in un al di là linguistico, di cui però un ebreo come George Steiner ci mostra i vantaggi e, insieme, la fisiologica omologazione nei processi di comunicazione, verificandosi nello scambio verbale coll'altro, entro il medesimo vocabolario, tutti essendo in effetti condannati ad essere interpretati, dunque, tradotti dall'altro anche all'interno di una medesima *langue*.³ Una disgrazia e una grazia nello stesso tempo, dal momento che questa stessa lingua minorata può divenire anche fonte di comicità, grande occasione per il lazzo esilarante. Si pensi solo alla commedia dell'arte che fa ridere sull'inadeguatezza linguistica e sull'ipercorrettismo, per cui metecismo e pluralità idiomatiche si risolvono nell'arlecchinata multicolore dei vocabolari. Tutto ciò apre il discorso sul performer di parola, sui suoi limiti enunciativi e ricettivi, circoscritti nel piccolo territorio locale o nazionale. Tanto più in tempo di mercato mondiale delle merci e dell'imperialismo anglofono, in cui tale drammaturgia risulta di fatto condannata alla subalternità rispetto alle gerarchie massmediatiche, ridotta all'emarginazione di chi non dispone dell'immagine e del suono, o della contiguità espressiva tra corpo e canto. Da qui la tournée in funzione di diaspora attivamente praticata e non drammaticamente subita.

Di recente, una mia mappatura sull'assolo in scena, in particolare quello caratterizzato dalla riunificazione tra autore e attore nella medesima persona si articolava sull'opposizione tra Dario Fo e Carmelo Bene, utilizzati da me quali archetipi di riferimento di due diversi modi di intendere e praticare il soliloquio in palcoscenico.⁴ Da un lato il diurno, nella misura in cui attraverso l'atto affabulatorio l'artista pretende di spiegare il mondo, raccontando vicende che abbiano un senso; dall'altro il notturno, permeato dalla rinuncia a spiegare la Storia, storie piccole e private comprese, nell'irrisione dell'istanza dialogica verso l'altro. Da

³ Cfr. Georges Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1975.

⁴ Cfr. Paolo Puppa, *La voce solitaria. Il monologo d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni Roma 2011, pp. 93-100.

una simile contrapposizione tra Dario, spinto col suo *risus* riformatore da precise strategie informative e Carmelo, sulfureo e autoriflesso su orizzonti metafisici, in apparenza due modelli antitetici, emerge una polarità tra una tendenza illuminista e una romantica del monologo, rispettivamente un percorso centripeto e uno centrifugo, quanto a tecniche discorsive. In Fo,⁵ si tratta di una solitudine apparente che in realtà intende rappresentare una voce collettiva, in quanto non racconta se stessa, ma traccia una contro-storia dei vinti, dei dimenticati dai manuali del potere, dei paria trascurati, in un orizzonte manzoniano più che brechtiano, a mostrare il privato di un Soggetto anonimo, nel suo istinto di sopravvivenza. Analogamente, l'adozione di registri epico-comici viene da Fo motivata colla propria autoinvestitura a rappresentante di una comunità ideale, non di se stesso e questo nella divisione manichea tra buoni e cattivi, i nostri e i loro, i *conquistadores* e gli *indios* come nel *Johan Padan*, contadini medievali e feudatari, sfruttati e sfruttatori. Del resto, *Mistero buffo* nel '69, il cui travolgente successo imprime una formidabile accelerazione proprio al monologo di piazza, ideato all'inizio come uno spettacolo di gruppo, ha scelto la forma monologica della giullarata solo in un secondo momento.⁶ Soluzione poi ripresa ne *La storia della tigre* nel '79, e nel citato *Johan Padan a la Scoperta de le Americhe* del '91 e *Lu santo giullare Francesco* del '99. Nei suoi assolo, comicità e isolamento del performer si intrecciano tra loro in una visibilità epocale, vertice della scena italiana a fine millennio, tesa a convincere/sfidare una folla, mentre l'ideologia programmatica fa leva sull'incontro tra istanze rivoluzionarie e recupero della Chiesa dei poveri. Testimone, giornalista d'inchiesta, cronista politico del presente, aspetti fusi assieme nelle debordanti introduzioni alle giullarate. E partendo da simili premesse la lingua deve necessariamente elementarizzarsi, rendersi a sua volta trasparente, a garantirsi il contatto col destinatario, grazie a messaggi al limite emuli della ridondanza da agit-prop. In questo, Fo odia le avanguardie, i giochi criptici e autoreferenti. Una poetica, la sua, che ritiene

⁵ Sugli snodi di una carriera sempre più politicizzata, oltre al divertente Dario Fo, *Il paese dei Mezarât. I miei primi sette anni (e qualcosa di più)*, Feltrinelli, Milano 2002, cfr. Joe Farrell, *Dario Fo & Franca Rame: Harlequins of the Revolution*, Methuen, London 2001. Su quella della moglie Franca Rame, cfr. Luciana D'Arcangeli, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Franco Cesati, Firenze 2009.

⁶ Cfr. (a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini), *Pupazzi con rabbia e sentimento. La vita di Dario Fo e Franca Rame*, Libri Scheiwiller 1998, Milano, p. 120.

compatibili il popolare e la ricerca teatrale, nella fiducia che si possano coniugare assieme il semplice e il teatro d'arte. Se la lingua verbale vuole essere semplice, in compenso la scena riempita dal suo corpo può farsi complessa nel segno, moltiplicandosi, ma mai a scapito della chiarezza.

Ebbene, il costante rifiuto di una recitazione naturalistica e mimetica richiede a Fo un doppio atteggiamento recitativo, ovvero mostrare l'altro da sé e allo stesso tempo esibire stupore davanti alle sue iniziative, secondo la lezione brechtiana, in particolare quella del teatro di strada. In più vengono riutilizzate varie memorie sceniche e sistemi culturali, dalla clownerie ottocentesca all'avanspettacolo del primo '900, dal giullarismo medievale alla commedia dell'arte. E non si dimentichino agli esordi nei soliloqui radiofonici, a partire almeno dal programma *Chicchirichì* del '51, sia il focus tematico verso cui si fissa, ovvero storie surreali, distorcimenti di stereotipi, leggende, miti, religiosi e non, sia l'affinamento fonico esercitato. Ma dove funziona come autentico apripista e solitario cerimoniere, scanzonato ma autorevolissimo, è la tecnica con cui opera il riscaldamento della sala, tra prologhi e antiprologhi, scampoli informali di comunicazione, anche nel dettaglio non trascurabile di invitare il pubblico ad accomodarsi e dove improvvisa concessioni al qui/ora dell'*audience*, risucchiata a poco a poco da simili cerimoniali. E abitua, così, lo spettatore a familiarizzare colla sua figura diversa dai personaggi, preparandolo al passaggio dalle lunghe prefazioni al racconto vero e proprio. E intanto il montaggio accumula una serie di gesti-battute di volta in volta in anticipo rispetto alle svolte successive, in cui prefigura i nuovi ingressi con brevi torsioni fisiche, mentre pronuncia ancora battute del personaggio precedente. Allo stesso modo, un colpo d'occhio ben evidenziato in un determinato spazio individua altri interlocutori nel singolo episodio, al limite piazzati virtualmente anche in sala, a coinvolgere in tal modo parti del pubblico direttamente. Può essere altresì la camminata da una parte all'altra della ribalta, può essere la pausa prolungata che sconcerca e crea orizzonti d'attesa in platea o ancora la muta risata o l'inserimento brechtiano della didascalia inserita nel flusso del racconto drammatizzato.⁷ E nella grana della sua voce si possono indivi-

⁷ Cfr. Simone Soriani, *Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007 pp. 294 e sgg. In particolare, sulle analogie col primo piano cinematografico nelle tecniche recitative di Fo, cfr. Idem, *Dario Fo e la fabulazione epica, in Prove di drammaturgia*, 1, 2004, pp. 28-29.

duare almeno tre spie caratteriali in uno scambio interno incessante tra di loro: una bassa e greve, dalle risonanze gutturali e terragne, una femminile-infantile, nasale o in falsetto e una terza, quella quotidiana, personale, per le introduzioni del giornalista-*entertainer*. Sono questi tre suoni, in fondo, a comporre la tastiera dei respiri, delle salvazioni, delle scale sonore in cui differenzia le figure via via e le mette in contrasto, purché però il pubblico non perda mai il filo del *filò*. Un *labyrinthus*, insomma, ben percorribile. La sua voce ha fatto i muscoli tra suoni rauchi e falsetti, di testa e di visceri,⁸ dalla tenuta smisurata, una bulimia verbale in grado di resistere ad ore di soliloquio (i prologhi dispersivi, a introdurre la *performance*). Una vera gola profonda. In particolare, dall'incipit giornalistico sull'oggi, sulla scia del *living newspaper* americano anni '30, dove lega con la sala ricaricandosi le batterie al minimo spunto offertogli dalla stessa (l'ingresso di uno spettatore in ritardo, la sistemazione di parte del pubblico ai suoi piedi in prosenio, tanto per citare alcune di queste tecniche di avvicinamento) al faticoso momento dell' "andiamo a recitare", la sua *phonè* non muta timbro e colore. L'attore professionista, colui che si cela dietro il personaggio, tende a ritirarsi prima e dopo la recita grazie a procedure personali che richiedono comunque un isolamento protettivo, una separatezza accurata dal quotidiano per preservare l'energia emotiva implicita nell'escursione psichica nell'altro da sé. Dario, invece, senza soluzione di continuità, prima e dopo il pezzo, dialoga col pubblico, non avendo alcuna tensione da preservare e da sfiatare. E nondimeno Fo si costruisce l'immagine di attore eccentrico, addestrato al mimo disarticolato e alla fisicità astratta dalla contiguità di Jacques Lecoq, che rende sinuoso e flessibile una corporalità altrimenti ingombrante, così come alla narrazione debordante e spiazzante. Nessuna scuola di teatro alle spalle, nessuna voglia di interpretare un personaggio diverso da sé, in quanto non lo si può classificare in alcuna maniera secondo la grammatica dei ruoli in auge sulla scena da secoli.

⁸ Per la mappatura delle possibili voci di Fo, da quella iniziale dell'intrattenitore, quindi favolistica e digressiva di testa specie nelle parti parodizzate di vittima ingenua (spesso acuta e in falsetto), a quella intestinale e scatologica (lo zanni affamato e infoiato), basti pensare al pezzo strepitoso *Le nozze di Cana*, entro *Mistero buffo*, colle due versioni, angelicante-effeminata e carnale-ebbra-contigua al demonio, che si contendono il microfono, rimando al mio P. Puppa, *Tradition, Traditions and Dario Fo*, in *Dario Fo. Stage, Text and Tradition* (by J. Farrell and A. Scuderi), Southern Illinois University, Carbondale and Edwardsville, 2000, pp. 181-196.

All'opposto, sta il monologo deresponsabilizzato rispetto al momento storico e privo di qualsiasi velleità di piacere-sedurre, ovvero l'assolo onirico derivato in qualche modo dall'oltranza egolatrice di Carmelo Bene, racconto di solito appoggiato su autobiografie e molteplicità dissipate di personaggi appena sbazzati, a volte ricavati pure da disinvolute irrisioni di testi classici. Qui il soliloquio comunica sul piano sensoriale più che ideologico. In questo caso, il protagonista rifiuta un discorso ordinato e punta decisamente ad una confessione-sfogo delirante, nell'odio esplicito per l'identità attoriale e l'unità del personaggio in quanto entità a tutto tondo. In tal senso la sua non tanto celata ammirazione per i lungodegenti in manicomio, prima della legge Basaglia, va in questa direzione, verso il rumore auto significativo. Bene si situa anche nel versante del postmodernismo o, meglio, del postdrammatico⁹ che gli ha fornito categorie adatte a inquadrarlo meglio, dall'autoreferenza all'ostensione del corpo teso a sottrarre spazio alla partitura verbale, dal rifiuto sistematico del terrorismo del significato al gusto esplicito per il frammento, per il non finito e alla dispersione crono-topica, tra cui il recupero della simultaneità. Postulati già assunti dalle avanguardie storiche, sia pure non sempre colla medesima radicalità. Ma niente contemporaneità in lui, insomma, piuttosto una non resistibile inclinazione per il *pastiche*, per la contaminazione umoristica e impietosa di generi, stili e poetiche, che modula repertori orientati verso il teatro elisabettiano, da sempre saccheggiato, vedi i tanti spettacoli shakespeariani o le frequenti manipolazioni da Marlowe a Lewis rilette alla luce di Artaud.

Diversa altresì l'ideologia del corpo tornato al centro. In particolare, la dilagante presenza escrementizia, nevrotica e colpevizzante in Carmelo è riconducibile in lui alla materialità bestiale della madre partoriente come nelle invettive di un cristianesimo pessimista medievale, mentre appare, viceversa, gioiosamente carnevalesca nel Fo della *Nascita del villano* e dei suoi zanni appestanti e petomani. Torniamo allora per un attimo alla novella pirandelliana, al suono che cola dalla bocca non decifrabile, fonema astratto, quasi aria che esca

⁹ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, translated and with an Introduction by K. Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006. Il testo, edito nell'originale tedesco nel 1999, sistematizza una poetica che, funzionale agli universi scenici di Jan Fabre e Bob Wilson, tanto per fare due nomi significativi, tende a sottovalutare il copione drammatico.

dal foro di sotto, pertanto, alla stessa stregua di quelli più fisiologici, qui purtroppo ben differenziati. Quante volte una simile immagine raggela le fantasticherie barocche di Bene, la sua *inversio ordinis* con rovesciamenti che umiliano il significato e biologizzano ogni tentativo di comunicazione! Scrivere e parlare gli appaiono atti inconsulti, orrendi. Il tutto condensato nell'immagine medusea che vede il cibo servirsi del medesimo orifizio da cui fuoriesce la voce, per cui il soffio respiratorio si riduce a mero inizio del processo digestivo che conduce all'ano.¹⁰ In conclusione, un disgusto totale accumulato verso la presenza ontologica dell'lo e del corpo stesso, semplice collegamento tra due cavità. Testimoni le frequenti automutilazioni, specie nella sua filmografia, di un corpo volutamente tumefatto e acciaccato o di un volto piagato a mo' di martire cristiano, il tutto tramite fasciature, laccioli e bende sanguinolenti. Così avviene ad esempio nella sua fulgida *performance* in *Nostra Signora dei Turchi* del 1966, dove una vetrata a piombo impedisce al pubblico una completa ricezione di quanto avviene in palcoscenico, tra lanci di carta igienica arrotolata a pallottoline che a mo' di scherno Carmelo ogni tanto si degnava di effettuare in sala. Al di là di questa controversa quarta parete, si intravede il goffo e sublime tentativo con cui l'attore si trasforma in novello Icaro sulle note della *Traviata*, con immancabile caduta e medicazione con puntura; infine, il lungo monologo sul proscenio centrato tra gli altri motivi sulla infanzia saracena-pugliese assediata da frati goderecci e condita di goliardate contro i tabù cattolico-nazionalisti. La stessa finta auto-mutilazione si ritrova nella messinscena del *Macbeth horror suite*,¹¹ segnatamente nell'*incipit* soffuso di un'aura da scena orientale, non appena l'attore si sfila quasi al rallentatore le bende dalle braccia rivelando macchie sanguigne via via più grandi. Man mano però che le fasce vengono tolte, queste ultime diminuiscono finché il braccio risulta perfettamente sano rivelando il carattere di trucco artigianale. Non mancano analogie tra la fisicità di continuo messa a rischio dal protagonista e le soluzioni provocatorie adottate, tra arte concettuale e *happening*, da Marina Abramovič, che si esibisce in alcune gallerie o dietro vetrine di negozi, ora immo-

¹⁰ L'orifizio anale diventa l'incipit, la bocca diventa il terminale maleodorante, cfr. Carmelo Bene e Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 82.

¹¹ Verificato nella ripresa televisiva, datata 1997, dello spettacolo dell'anno precedente, che rilancia la prima edizione scenica del 1983.

bile per giorni interi ora infliggendosi ferite davanti ad un pubblico abbacinato dalla lentezza o dall'enigmatica drammaticità dell'icona, oltre che ovviamente dal carisma dello *star system* entro il mercato contemporaneo delle arti.

Fin dall'inizio Carmelo Bene entra agevolmente nella corrente novecentesca caratterizzata dall'anti-Io, nel senso di odio/ insofferenza nei riguardi dell'egolatria, innestata in Europa dall'uscita di alcuni trattati di varie discipline filosofiche e psicoanalitiche nel decennio '60-'70. Nell'ambito anglosassone, basti citare figure come Ronald Laing o David Cooper, che hanno lavorato sulle patologie schizofreniche, in quello francese l' *Anti Œdipe* di Deleuze e Guattari, seguito dagli studi importanti di Lacan e Foucault, col relativo assalto all'ortodossia freudiana nell'accezione americana intesa quale difesa dell'ordine sociale. Una bibliografia e una pratica clinica che conducono verso la polverizzazione e centrifugazione del Soggetto. Da qui, un nichilismo devastante contro la vita, contro ogni principio identitario, contro strategie psicologistiche e didattiche, contro ottimismo storicistici. Da qui, l'accumulo nel testo testamentario, redatto dal suo devoto Giancarlo Dotto, di continue maledizioni contro l'esistenza e l'atto stesso di nascere, svalutato a vera iattura sino all'invettiva blasfema: "la scrofa ti espelle dal suo ventre abominevole, ti cestina nella discarica della vita".¹² Così, una delle ultime battute nel copione tratto da *Macbeth* è "Tu vieni Annientamento Incomincio/ a essere stanco del sole".¹³ Insomma, l'Io viene liquidato attraverso atti irriverenti e parodici, che comportano coerentemente la demonizzazione della maternità (coi suoi archetipi mariani) metaforizzata ad evacuazione escrementizia, così come dell'intera umanità: "Bisogna mentire. Non si può dire che l'uomo fa schifo. Che la razza umana mi ripugna. La specie, la progenitura, la coppia, il condominio, i centri sociali. Tutti piccoli lager".¹⁴ Definizioni perentorie, che motivano un altro aspetto della sua personale mitologia. L'assoluta negatività dell'Ego si proietta infatti nella vanificazione assoluta dei tipici gesti con cui quest'ultimo si esprime. Sia la scrittura, strumento dell'autore, sia la parola orale,

¹² Cfr. *Vita*, cit., p. 91.

¹³ Cfr. Carmelo Bene, *Opere, con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 1995, p. 1232.

¹⁴ Cfr. *Vita*, cit., p. 81.

mezzo privilegiato dell'attore negli anni dell'apprendistato di Carmelo, vengono entrambe spazzate via: "Tutto è agrafia-afasia. La scrittura è puerile malafede. Gorgoglio di cloaca è l'orale: non a tavola laddove è travestito".¹⁵ Eppure, un simile martellamento, ribadito con foga crescente lungo tutta la carriera convive colla costruzione monumentale di sé, pur in un orizzonte apocalittico. Con una capacità paragonabile solo a D'Annunzio nel Novecento italiano, da cui eredita spesso manierismi comportamentali così come i tanti riboboli della scrittura, Bene ha saputo conquistarsi infatti un'indubbia visibilità da protagonista grazie a un presenzialismo mediatico e non solo, attraverso la progressione inarrestabile di un percorso ascendente tramite eventitappe. Il suo nichilismo ontologico, refrattario a qualsiasi responsabilizzazione dell'Io di matrice appunto illuminista, e la nostalgia per l'inorganico da cui proveniamo e verso cui saremmo diretti non gli impediscono, però, di costruirsi un monumento in vita, favorito altresì dai suoi apologeti (specie in suolo francese). Un io che, pur disgustato dagli attori e dalla loro istanza a mostrarsi, non esita nondimeno a re-incidere i propri copioni tra radio, medium ovviamente prediletto, palcoscenico, versione narrativa, adattamento televisivo, traduzione filmica, sempre destrutturando il contenitore e spiazzandolo, con mutazioni selvagge di registro e frequenti intrusioni meta. E una simile forsennata attività produttiva riesce paradossalmente a convivere colla poetica dell'interprete parlato dal di-scorso dei puri significanti che lo attraversano e trascendono. Al debutto, sembra accontentarsi della solita nicchia protetta e anonima delle avanguardie storiche (coll'eccezione del futurismo da cui assimila molti spunti non solo estetici come la voluttà di essere fischiati), ossia spazi periferici in cui mette in scena spettacoli poveri e osceni. Così, nel 1963 gli *happening-pastiche* al tempo del Teatro Laboratorio, *Addio porco*, dove affastella una serie di gesti fisiologici, incongrue mangiate in scena ignorando i malcapitati spettatori e nel fetore del contiguo, minuscolo bagno di sala ovviamente non funzionante, oppure il coevo, leggendario *Cristo '63* coll'episodio della minzione sopra l'ambasciatore dell'Argentina. Da questa scelta esoterica si libera ben presto, allergico alla marginalità,¹⁶

¹⁵ Cfr. *Autografia*, cit., p. IX.

¹⁶ Così il suo sarcasmo in *Vita* contro le scene periferiche: "le cantine (buone solo per prendere i reumatismi) e il teatro da martiri catacombali non mi hanno mai riguardato", cfr. *Vita*, cit., p. 135.

puntando ad una superfetazione tecnologica e ad un ingrandimento vertiginoso della propria immagine. Si consideri, ad esempio, la *performance* poetica del 31 luglio 1981, a Bologna, a un anno dalla strage della stazione, allorché recita Dante in cima alle torri degli Asinelli, con una protesi elettronica debordante e non sempre funzionante al meglio, che amplifica la voce da novello muezzin¹⁷ in modo da essere recepita dal pubblico in piazza e sotto e, di fatto, vista con gli occhi, quasi applicando l'utopia sinestesica del simbolismo.

Fo, all'opposto, opera nel vocabolario dilatandolo a striature vernacolari, a invenzioni para e metadialektali con l'uso del *grammelot*, dove la lingua si impenna e si fa canto estratto da antiche radici, da un favoloso dizionario rusticano aggressivo e conciliante.¹⁸ Resa necessaria da ragioni di censura all'inizio, costante in lui la ricerca affannosa e orgogliosa di spazi alternativi ai teatri del Centro, ovvero fabbriche, università occupate, Case del Popolo, palazzetti dello sport, chiese sconse. In più, nel post '68, costante anche l'affannosa ricerca di un circuito alternativo nei confronti del sistema commerciale e della sinistra istituzionale, circuito a suo modo consenziente. Perché Dario rivendica con un afflato tardo illuminista e un omaggio al *mandato sociale* dell'intellettuale gramsciano l'estrema visibilità del palco, conferendo alla parola *popolare* una semantica di classe, non più generica.

Diversi pure nel loro accostarsi alla musica. In fondo, tale preziosa sinergia si iscrive nell'antica tradizione dell'*epos* che chiedeva un discorso ritmico per i processi di trasmissione della memoria orale, mentre la recita si appoggiava su ripetizioni apotropaiche e rituali, come nei prototipi orientali-africani. E, nondimeno, tale frequentazione segue percorsi opposti. Intorno, stanno quali modelli carismatici il teatro-canzone alla Gaber o più tardi il cabaret yiddish di Ovadia. Fo ricorre al canto popolare, il canto dell'origine e del lavoro, incrociando le ricerche sul campo di Leydi e Carpitella, così come di Gianni

¹⁷ Ivi, p. 244.

¹⁸ All'inizio, spargendolo nei racconti radiofonici e nelle prime commedie "rosa", Fo si avvale di un generico misto pavano-veneto, facendolo poi esplodere nella redazione aurorale del *Mistero Buffo*, mentre in un secondo tempo, a partire da una tournée francese nel '74, introduce questa buffonesca parlata onomatopeica, molto legata al gesto, quasi una sua didascalia introduttiva, cfr. Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Bulzoni, Roma 1978, p. 69. Sul processo che dalle premesse pavane conduce al *grammelot*, cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 209 e sgg.

Bosio e Ernesto De Martino. Da parte sua, Carmelo sente irresistibile l'attrazione per Sylvano Bussotti, magari nel 1960, al tempo della sua grande infatuazione per Joyce.¹⁹ Mentre ancora Dario va dritto e filato verso l'opera buffa, Bene si fa risucchiare dal melodramma, pur colle volute stonature e disarmonie prestabilite. Tant'è vero che non esita sulla scena a cantare, come nello spettacolo del *Macbeth*, esaltandosi in un'ambigua stonatura, quasi dando ragione alla geniale intuizione di un critico a lui molto vicino.²⁰ Memore forse dei nostri grandi interpreti dell'Ottocento, in grado di emulare i cantanti lirici nelle loro escursioni all'estero, in quanto la musica passa la frontiera, l'artista punta proprio all'*aria*, in un esercizio volutamente disarmonico, tra stonature volutamente cercate, duello all'ultimo sangue che alterna emulazione a beffarda corrosione.

Lontani tra loro pure nei registri adottati. In Dario, l'accezione politica del suo teatro, di una scena che tenta di cambiare il mondo, prendendo posizione su tutto e su tutti, comporta un'avversione enfaticizzata per il tragico, collegato abitualmente ad una condizione metastorica, mentre il comico affonda in un preciso contesto, nel tempo della sala, nell'*hic et nunc* in sintonia coll'attesa della platea, impossibile da decifrare e da gustare *dopo*. Il che si verifica pure nelle grandi drammaturgie classiche, da Aristofane allo Shakespeare della commedia. Nel dialogo intrattenuto da Fo nel '90 con Luigi Allegri,²¹ si stagliano due passaggi che inquadrano compiutamente una simile predisposizione. Il primo, là dove l'attore definisce il tragico l'iperbole del comico, grazie alla mediazione del grottesco. A questo proposito, si serve della sequenza in cui Arlecchino fantastica di allungarsi il membro virile per virtù di una pozione magica. La maschera vede

¹⁹ Sono proprio Sylvano Bussotti e Bruno Maderna a spingerlo ulteriormente nella ricerca tecnica accanita di suoni, cfr. *Vita*, cit., p. 113. Così pure le sinergie con Vittorio Gelmetti per il *Majakovskij* del '68. L'apice viene raggiunto nel 1979, quando si fa voce recitante e regista per il *Manfred* di Byron, con musiche di Schumann, diretto da Piero Bellugi, all'Accademia di Santa Cecilia, in cui si posiziona sopra il direttore d'orchestra, e in cui la messinscena coincide colla messa in suono del poema, cfr. Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, 6a ed., Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 294 e sgg.

²⁰ Cfr. Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982, p. 329, là dove il critico scomoda il mito romantico di Tiresia, colui che "parlare non può, ma può cantare parole incomprensibili".

²¹ Cfr. Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegri, Laterza, Roma-Bari, 1990, pp. 116-124.

allora il proprio membro crescere a dismisura, arrivando sino alla faccia, trasformandosi in tal modo in un corpo falloforico. E questa distanza ironica nei confronti della sessualità la ritroviamo pure nelle buffonesche lezioni sull'eros tenute dalla moglie Franca, *Sesso, grazie, tanto per gradire*, portate in giro del '94 e firmate dal figlio Jacopo, strampalate divagazioni inscritte in un'istanza moralizzatrice ed educativa. Così, ancora nel prologo di *Tutta casa, letto e chiesa* in scena dal 1977, allorché la Rame sottolinea, sempre in termini brechtiani, che la strategia del comico è cambiare il mondo, senza alcuna catarsi.²² Il secondo motivo, dove il comico viene inserito sotto il segno della ragione, tanto da sostenere che si può ridere di tutto, in quanto il *risus*, che aiuta tra l'altro a vedere il re in mutande, demistificando pertanto qualsiasi *re-verenza* (inteso alla latina), sarebbe antitetico alla norma scritta. In una parola, la comicità autorizza a ridere di qualsiasi valore, Dio compreso! Non mancano in questo singolari connessioni con la ricostruzione della scena primaria fatta da Moni Ovadia nel suo *Oylem Goylem*, cabaret yiddish del 1993, dove Sara ultranovantenne viene rimproverata per le sue risate incredole dal Signore che le ha appena annunciato come nonostante l'avanzata menopausa resterà incinta. Da qui l'etimo di Isacco che nella lingua ebraica significa appunto Dio che ride, nel solco della parodia del sacro, di origine carnevalesca, su cui si soffermano gli studi di Bachtin. Una storia, pertanto, lontana dalla sublime serietà dell'Immacolata Concezione, con l'Angelo inquietante che scende col suo giglio e l'annuncio enigmatico della sua innocente gravidanza a turbare la giovane Vergine. La *Urszene* cristiana e quella ebraica si distinguerebbero proprio dalla legittimità o meno, nell'ambito religioso, di scherzare dentro la metafisica. Un Dio buffone, per dirla con Jung e Kerényi, in cui convivono generi molto diversi tra loro, contrapposto al Dio sacrificale e monotono nell'accezione letterale del termine. Il tragico allora sarebbe catartico, da scongiurarsi come un grave pericolo, determinando consolazione nel pianto e complice accettazione dell'esistente. Se vuoi cambiare il mondo, devi cominciare col riderne. Ed è la speranza a dettare tale scelta espressiva, la fiducia nel cambiamento, mentre l'adozione del tragico rischia al contrario

²² Cfr. in Laura Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Le Lettere, Firenze 2009, p. 23.

la fuga emotiva dalla responsabilizzazione del militante, non coinvolto nel mutamento sociale. Insomma, provocare il pianto nel pubblico appare a Fo complicità consolatoria col potere perché in questo caso il lavoro dell'attore non serve a nulla se non a rassegnarsi alla realtà fuori del teatro. Dario che rifugge con orrore dal registro luttuoso, lo ripescava forse obliquamente e di sfuggita nella sequenza numinosa del *Matto e la morte*, là dove, invano, sollecita Dio a farsi combattivo, a reagire contro l'ingiustizia del mondo e a staccarsi dal corpo di Cristo in agonia sulla croce. Allorché con la sua mimica flessibile e snodata sale verso una croce immaginaria, il suo volto ad un tratto si irrigidisce misteriosamente. Per pochi istanti, persa qualsiasi traccia ridanciana di fronte al metafisico, viene alla luce una complessa mescolanza di sentimenti, lo sconcerto e la delusione, assieme all'insistenza con cui l'attore cerca di convincere il figlio di Dio a scendere e a lottare per i derelitti e i perseguitati. Il fatto è che in lui come nella sua partner Franca Rame, compagna di una vita, a volte anche sua co-drammaturga e devota vestale ed *editor* dei tanti copioni del marito da lei fissati per il mercato, quello che conta innanzitutto è l'istanza ossessiva data al presente, perché "Un teatro (...) che non parli del proprio tempo è inesistente".²³ Una scena, dunque, assolutamente contemporanea, con argomenti strappati alle prime pagine dei giornali e alle assemblee di fabbrica e di partito, e più avanti ai dibattiti nei talk show televisivi. Con lui, pertanto, solo testi nuovi, in quanto interventi sul presente, *instant stage* sull'attualità. In certe occasioni, Dario pare vantarsi della trasandatezza di certe sue commedie scritte al volo, una drammaturgia giornalistica quasi di gruppo, scegliendo di volta in volta la situazione nell'urgenza del problema da affrontare o denunciare, *instant plays*, ad esempio *Marino libero! Marino è innocente!* del '98, più esplicitamente legati alla militanza e ai movimenti di opinione pubblica, salvo poi infiltrarci lazzi e cachinni, giochi di parole e scenari comici collaudati in precedenza, quei docu-socio drammi dai tempi di Nuova Scena sino agli interventi su Tangentopoli e Berlusconi. Ma più di Dario, è la moglie a tessere reti di solidarietà tra lotte civili e affiancamento ai perseguitati (come il soccorso rosso negli anni '70-'80, quelli più caldi dello scontro so-

²³ Cfr. in *Il Patalogo*, 21, 1998, p. 219. Si tratta del discorso dall'attore tenuto durante la consegna del Nobel.

ciale) e ai portatori d'handicap. Inevitabile, il ricorso a registri non blindati nel comico-grottesco. Indubbia in lei la convivenza instabile, la frizione continua tra i registri del pianto lacerante e quelli del riso anestetico, quale cura preventiva e pudica del dolore. Vedi il tritico sulle terroriste rivoluzionarie, che lo Stato con la sua violenza anonima e impersonale trasforma in martiri, quasi ulteriore spunto a questa rappresentazione del male di vivere, senza via d'uscita. Se in *Io, Ulrike, grido...* del '75 Franca interpreta la tedesca Meinhof nel suo congedo testamentario dalla vita, a furia di subire lo spietato e asettico isolamento della prigione, se in *Accadde domani* del '77 descrive in un crescendo esasperante, colle parole della vittima, il tentato omicidio ai danni di Irmgard Möller, in *Una madre* del 1980 va a visitare il figlio drogato e incarcerato, ridotto dalle torture fisiche e psichiche a una specie di manichino. Per cui vagheggia per sé, quale terapia regressiva, di avere un bambino di cinque anni. L'intento, anche stavolta, è quello di farlo tornare indietro ontologicamente, di farlo morire e rinascere quasi in un'ottica junghiana, ma dalla parte di madre e non del figlio, rivelando il desiderio terribile, irrazionale ma giustificato, di non averlo mai messo al mondo. Eccola ancora arrancare in una ruminazione affaticata, magari sorreggendo un cencio che per lei rappresenta il figlio morto, ricavato dalla sua resa in passato della *Mater matuta* ne *La strage degli innocenti* e nella delirante *Passione. Maria sotto la croce*, entrambi centoni inseriti nel mosaico in *progress* di *Mistero buffo* del '69. E in tal caso la Rame si serve per questi monologhi di una semplice seggiola al centro, nella scena vuota, a differenza del marito, i cui assolo sono contornati sempre più spesso da un apparato iconografico, quale risarcimento tardivo del proprio talento pittorico, trascurato per il teatro. Nel versante luttuoso si libera pure la lancinante autobiografia di *Stupro*, suo *climax* espressivo. Inaugurato nel '75, ma scritto due anni prima a ridosso della violenza subita ad opera di un commando fascista e solo più tardi denunciato quale traumatico fatto personale, il testo rappresenta una specie di psicodramma rabbrividente, mentre la voce si incrina e si abbassa inesorabilmente il livello di finzione. Qui l'attrice ostenta una insolita (per una conversatrice, educata dalla convivenza con Fo, ricca di digressioni e di giochi verbali) secchezza lessicale, condotta su clausole paratattiche, membretti tagliati, dal respiro breve. Sarebbe interessante condurre un'indagine filologica sulle procedure com-

positive del copione, forse meno in perenne evoluzione, nei confronti degli altri. Il medesimo vuoto sulla scena si riverbera nella semplificazione estrema del racconto, così come nella scelta sintattica. Perché il discorso, a rivivere l'abiezione, è declinato rigorosamente al presente, quasi fosse la figliastra nei *Sei personaggi* pirandelliani, come loro condannata a sprofondare di nuovo e ogni volta nel gorgo dell'esperienza atroce. Così, il reiterato "Muoviti, puttana. Fammi godere" funziona da suono-cesura, in grado di reggere le fila della memoria dell'artista che recita e della donna che confessa. Nello spazio drammaturgico dei suoi assolo femminili, quasi sempre cofirmati col marito,²⁴ emerge una passionalità da mater dolorosa, spesso in conflitto colle doti naturali della soubrette risucchiata dagli eventi e dalla militanza nel territorio della scena politicizzata.

Ben diverso l'atteggiamento in Carmelo che odia e disprezza il collega, per lui prigioniero dentro un'ottica manichea e cristiana. Nella serie reiterata di invettive contro il sistema dei teatranti, dettate dal suo odio contro le relative metonimie del Soggetto, contro le sue puntuali articolazione nel teatro delle deleghe, cioè le coppie costituite dallo attore-personaggio, dal testo-messinscena, dal copione-pubblico svetta l'estrema sprezzatura sfoggiata contro il decano dei registi italiani, Giorgio Strehler, il "Rovello della messa in piega" da cui si sarebbe "dissipata una montagna di denaro pubblico".²⁵ Ma vi rientra pure il disgusto per Fo che che "non diverte nemmeno più (non mi ha mai divertito). *Divertire* è ben altro che *divèrtere*. Un

²⁴ Nel 1989 Franca pubblica, cofirmandolo col marito, *Venticinque monologhi per una donna*, nel volume VIII della serie delle *Commedie* di Fo, da lei curate, che contiene *Tutta casa, letto e chiesa*, primo testo ad avere anche il suo nome nel cast autorale, e cavallo di battaglia per l'attrice con oltre 3000 repliche in giro per il mondo. Da notare però che in precedenza, nel '78, e per i tipi veronesi di Bertani, quest'ultimo copione esce a firma solo sua. Sulla complessa questione filologica di partiture più che mai *work in progress*, oltre che per un lucido inquadramento delle posizioni ideologiche dell'attrice, lontane dagli eccessi del femminismo e dal radicalismo libertario in fatto di sessualità, ma nel costante impegno sul fronte del divorzio e dell'aborto, in particolare per le vicende editoriali, cfr. D'Arcangeli, op. cit., pp. 198 e sgg. e Sharon Wood, *Parliamo di donne. Feminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, cit., pp. 161-180.

²⁵ Cfr. *Vita*, cit., pp. 155-156. Dell'incompatibilità tra sistema teatrale italiano e Carmelo, testimonia il grottesco episodio della sua breve direzione alla Biennale veneziana nel 1988-89, presto finita in carte bollate e in denunce varie, dopo aver prodotto un video sul Tamerlano di Marlowe, rigorosamente vietato al pubblico e concesso solo ai critici organici al proprio lavoro.

abisso. *Divèrtere* è uscir dal seminato. *Divertìre* è l'esatto contrario".²⁶ Suffragano tale idiosincrasia, condivisa pure da Pasolini²⁷ per la sua avversione costante professata ai danni del creatore di *Mistero Buffo*, lapidarie dichiarazioni come questa: "commedie e buffoni mi noiano e mi ripugnano, sono schifosamente sociali e socievoli. Gonfiano le gote e strabuzzano gli occhi come i rospi da cortile si gonfiano ad ogni applauso. Vogliono essere trasgressivi e sono consolatori. Repellenti".²⁸ A vendicare Fo, ci pensa un suo epigono, ossia Marco Paolini rievocando gli anni della sua formazione di giovane animatore nel Nord Est degli anni '80 in *Stazioni di transito* del 1999. Carmelo Bene si infila nel racconto, circondato di un maledettismo istrionico, genio e sregolatezza insopportabile per l'esosità delle richieste in cambio di un mero *reading* di Campana. Eccolo, allora, assatanato di birre e di soldi, accompagnato dalla biondina di turno, chiamato Vate e mimato nella voce da un tono nasale e impostato. L'aneddoto viene siglato con una clausola bertoldesca-carnevesca, perché all'artista che pretende Dom Perignon e 24 birre vengono versate nella miscita 12 boccette di Guttalax, rituffandolo in quell'universo fecale, sua ossessione come s'è visto.

Eppure, non si possono negare analogie tra i due mondi. Ad esempio, le tecniche con cui entrambi montano l'affabulazione solitaria, i modi vertiginosi con cui passano da un personaggio all'altro mutando punti di vista e soggetti in azione. Fo si erge ad effettivo uomo orchestra specie nell'episodio della *Resurrezione di Lazzaro* in *Mistero buffo*. Dunque, nessun *character* determinato, al massimo frammenti di individualità di scorcio, microspunti, rapidi accenni al volo, nel gioco vertiginoso di discorsi riportati, citazione di citazioni, nell'incrocio ancora tra discorso diretto, indiretto, indiretto libero e nella dirompente esplosione di enunciazioni e trasmissioni di parole

²⁶ Ivi, p. 33.

²⁷ In quest'avversione per Fo, infatti, Carmelo Bene trova buona compagnia nello stesso Pasolini, altrettanto iconoclasta contro il sistema teatrale in cui fa entrare pure il creatore di *Mistero Buffo* (e Carmelo Bene è uno dei pochi a salvarsi da questa furia demolitrice). Ecco come ne parla in *Bestia da stile*, scritto tra il '65 e il '74: "Quanto all'ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti. Della sua audiovisività e dei suoi mille spettatori (sia pure in carne ed ossa) non può evidentemente importarmene nulla", in Idem, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano p. 762.

²⁸ Cfr. *Vita*, cit., p. 31.

altrui, in una ridda carnevalesca secondo i canoni, come già detto, individuati da Michail Bachtin. Il concerto caotico e virtuosistico di tante affabulazioni ghignanti può benissimo rinunciare a qualsiasi costume da palcoscenico, irrilevante e non funzionale in una strategia del genere. In compenso esplodono gli inevitabili plurilinguismo, pluridiscorsività, plurivocità a seconda della varietà sociale e geografica dei parlanti riferiti. Nelle rese monologanti, in effetti, tanto superiori per qualità e ritmo ai citati *instant plays*, e nella scena vuota divenuta una pagina bianca dove la scrittura della scena è tutta affidata al suo solo corpo orchestrale, rispuntano metafore ambigue e l'elementarità didattica per fortuna si complica. A dimostrarlo, il fatto che la resa dei personaggi a tutto tondo più che nell'adesione populista ai perseguitati dal potere funziona meglio nell'approccio polemico quando si prefigge di demolirlo, di corroderlo in una graffiante parodia. Si veda, sempre in *Mistero buffo*, il trattamento da lui riservato a Bonifacio VIII. Fo, incarnato nel papa corrotto e corruttore, gaglioffo e torturatore del clero basso, in apparenza fa del cannibalismo satirico, nella misura in cui sembra divorarlo. Nel sottotesto, invece, l'attore lascia trapelare da tanti indizi della sua lingua fisiologica una fortissima *simpatia*, nell'etimo antico, verso il personaggio stesso, quasi avvertisse in lui affinità oggettive col ruolo egemonico in cui precipita l'interprete di successo, osannato proprio in quanto avversato dalla censura politica. Perché il progetto ideologico e la macchina psicodinamica dell'emotività possono anche entrare in collisione sprigionando felici controversie interiori. Nel Rinascimento, del resto, il suo amatissimo Angelo Beolco indossava i panni pezzenti di Ruzante, ufficialmente per continuare la satira del villano, in realtà immedesimandosi nella vittima della Storia. Analogamente, in un diverso contesto, ovvero nella sua *Comédie humaine*, Balzac trattava malissimo i protagonisti borghesi, in quanto conservatore, rappresentando però con una trasparente ammirazione il loro feroce e giungolare istinto di autoaffermazione. Ora il gesto compulsivo con cui si vestono e si svestono, nella ritualità dei cerimoniali è il medesimo, anche se in Dario il tutto viene accennato dal solo gioco pantomimico (si pensi al suo Bonifacio VIII di *Mistero buffo*), mentre in Carmelo il cerimoniale viene eseguito con sublime goffaggine, come nel suo *Macbeth horror suite*. Entrambi poi tendono a diseroicizzare le proprie creature, Fo sulla scia dei suoi monologhi radiofonici degli esordi e delle sue tec-

niche di aggiornamento-abbassamento, Carmelo nei suoi rifacimenti *pastiche* (sulla tracce di Laforgue) dei tanti Amleto.²⁹

Qualche vaga sintonia si riscontra pure nella modulazione del volto. Anche se alla fisiognomica fissa di Dario, al mistero di quel sorriso stereotipo, come le maschere antiche si contrappone la sardonica mobilità facciale di Carmelo, più che mai attore-artista o contro-attore.³⁰ Lo sguardo fulminante e beffardo da sprezzante seduttore, il fisico asciutto, scavato e dissossato da insonnie, psicofarmaci e interminabili mescite, il pallore dandy-wildiano che lo rimanda al modello di un Gastone petroliniano³¹ in salsa mediterranea sembra veicolare la sistematica denigrazione verso qualsiasi discorsività narrativa. Conviene soffermarci a questo punto nell'analisi di *Nostra Signora dei turchi*. Scritta nel 1964, esce in quanto romanzo per i tipi della milanese Sugar, come anti e insieme meta-romanzo due anni dopo, in contemporanea allo

²⁹ A partire dal '62, quando il copione debutta al Teatro Laboratorio a Trastevere ancora in termini prudenti (ma in un montaggio accelerato per via delle scene che si susseguono una sull'altra), Carmelo torna di continuo su questo fantasma, nel '64 ripreso a Spoleto, in cui debuttano Lydia Mancinelli nei panni della regina e Manuela Kustermann in quelli di Ofelia, quindi nel '65 e nel '67 modulato da Laforgue come *Amleto o le conseguenze della pietà filiale*, e ancora nel '75, nel 1987 divenuto *Hommelette per Hamlet, operetta inqualificabile*, e nel '94 *Hamlet Suite*, in un processo di manipolazione sempre più sfrenato, con segni intensificati di sprezzatura, come nella terza redazione scenica, ormai sotto il segno di Laforgue e di un accentuato meta teatro, dove la compagnia dei girovaghi si infila alla fine in bauli a forma di avello, metafora sulla morte della scena, cfr. Maurizio Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia 1976-1984*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 229 e sgg. In generale, sull'autentico *work in progress* dedicato ad Amleto, cfr. Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per C.B.*, ETS, Pisa 2004.

³⁰ Per il termine di attore-artista, cfr. Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. Come un editoriale*, in *Teatro e Storia*, 18, 1996, pp. 9-24. Per quello di contro-attore, cfr. Mirella Schino, *Controattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in *Teatro e Storia*, 17, 1995, pp. 113-128. Si tratta, per entrambi gli studiosi, di una linea che dal grande interprete fino Ottocento, dalla Duse in particolare, attraverso la rivoluzione delle avanguardie e poi la svolta dei gruppi negli anni '60, col Living, Grotowski e il Terzo teatro, giunge sino agli ultimi epigoni, almeno Eduardo, Carlo Cecchi e Leo de Berardinis.

³¹ Nel '94, quando porta a Verona il suo *Hamlet-suite* e da una platea ormai domata e soggiogata, dopo anni di frizioni e contrasti, gli urlano bravo, ribatte lesto "lo so", cfr. *Vita*, cit., p. 376, in un dialogo irrisorio e insieme serio che rimanda al Petrolini nei panni di Nerone-Duce.

spettacolo.³² Evento abbacinante, da me visto a Venezia, nel piccolo Teatro del Ridotto, ora trasformato nel ristorante di un grande albergo affacciato sul Canal Grande, uno dei tanti esempi della chiusura degli spazi scenici nella mia città e nell'intero paese. Carmelo aveva allora 29 anni e sprigionava un'energia creativa alla Rimbaud. La performance infatti pareva compressa in se stessa contenendo al suo interno spunti per un ventaglio allargato di tante altre messinscene. Si trattava di una recita votata all'autoreferenzialità, all'opacità autistica, fedele in questo allo spirito del testo originale. Ora, il mito fondante nel testo a stampa e nelle ruminazioni della voce narrante è il martirio cinquecento anni prima subito ad Otranto da ottocento cristiani ad opera dei turchi, eccidio che lascia tracce nella cripta della cattedrale coi teschi stipati quali ex voti apotropai e nelle vertigini schizoidi del *filò* di continuo risucchiato dal passato leggendario e sanguigno. Ma quanto a vincere la forza di gravità, pulsione ricorrente nel plot filmico del 1968, non si dimentichi che lo stesso anno vede l'uscita sugli schermi di *Teorema* di Pasolini, ricavato dalla prima stesura narrativa, omonima e coeva, anche se iniziata nel '65. Nel finale della pellicola, dopo il passaggio squassante dell'Angelo del desiderio che tutto e tutti travolge nella famiglia dell'industriale lombardo, uscito da una costola del copione di *Affabulazione*, assistiamo alla medesima misteriosa perdita di gravità quando il corpo della servetta goldoniana, interpretata da Laura Betti, tornata alla sua casa rurale, si libera in aria, come una novella Madonna rusticana. Nell'opera di Carmelo, specialista di simili volatilizzazioni è, di certo, il suo correggionale Santo secentesco Giuseppe Desa da Copertino cui dedica nel 1976 *A boccaperta*, "unico tentativo d'irruzione nel romanzo storico"³³ in forma di sceneggiatura cinematografica. Personaggio ben presente nella versione romanzesca di *Nostra Signora dei Turchi*, là dove la voce narrante si compiace di frequenti digressioni su costui, capace nell'età barocca di coniugare la propria coabitazione coi maiali con fortunate propensioni sia alla santità che a duttilità visioni-

³² Tratto liberamente da *The Castle of Otranto* di Horace Walpole datato 1764, il romanzo dalle sole mille copie presso la Sugar, diviene *long seller*, grazie appunto alla versione filmica nel '68 e alla ripresa teatrale nel '73. Ma scena e romanzo, ambientati sotto il cielo d'Otranto, denunciano nella cultura di Carmelo più di un aggancio antropologico alla memoria salentina, quella cioè d'un mezzogiorno legato al tarantolismo di De Martino, cfr. Pierniggiorgio Giacché, *Carmelo Bene. Antropologia di una "macchina attoriale"*, Bompiani, Milano 1977, p. 5.

³³ Cfr. *Vita*, cit., p. 230.

che, miracolistiche e ascensionali. Carmelo ovviamente può solo continuare a cascare a terra, risollevarsi e medicarsi con punture praticate sul nudo deretano, come risalta nella trascrizione caotica del film. Ma le già accennate mutilazioni inferte simbolicamente al proprio corpo da parte del protagonista si raddoppiano alla lettera con intere zone della pellicola bruciate volutamente nel *climax* dell'auto sprezzatura. Del resto, l'aggressione alla sintassi narrativa e al montaggio lineare nel testo cartaceo accentua a dismisura spaesamenti e centrifugazioni, moltiplicando epifanie e successione di finti *characters* sempre condannati alla metamorfosi, oltre che alla consueta caduta della gerarchia tra registri alti e bassi. Dietro a tutto ciò, sta ancora una volta la lettura di Joyce. Esaminiamo per un attimo l'ossessione onanistica in Bloom, esplosa nel capitolo tredicesimo dell'*Ulysses*, là dove il protagonista, colto attraverso lo sguardo trasognato di Gerty MacDowell, reincarnazione di Nausicaa, poi scoperta essere zoppa, si masturba durante il loro intenso incrocio di sguardi mentre in simultaneità da una chiesa vicina si levano inni religiosi. Non mancano neonati in culla che se la fanno addosso, motivo fisiologico in anticipo sul gesto autoerotico con cui Bloom sfoga il proprio capriccio sessuale, contornato dagli assillanti richiami alla Vergine e dai fuochi di artificio della festa religiosa. Ebbene, simili spunti vengono ripresi in *S.A.D.E. ovvero libertinaggio e decadenza del complesso bandistico della gendarmeria salentina* del '74, epopea da strapaese giocata sul crinale d'avanspettacolo, dove Carmelo assume il ruolo di *servus malus* uscito dalla commedia dell'arte, tutto intento ad escogitare perversi stimoli erotici per sbloccare il suo padrone e consentirgli un orgasmo autoerotico, sciolto finalmente all'arrivo della polizia.

Ma la dispersione labirintica relativa allo spazio e al discorso narrativo si annuncia già nel concepimento del romanzo, la cui grammatica *finzionale* viene sabotata dal costante travaso dalla terza persona alla prima, con intrusione altresì del vocativo, e dunque della seconda, in uno stile indiretto libero dispersivo e quasi dimentico di sé. Insomma, il discorso coincide con un autentico sabotaggio rispetto alle istanze dell'io sia in quanto personaggio sia in quanto lettore, col Soggetto innominato ed espulso dalla scena non appena menzionato, tra continue, dispettose smentite. E in tale centrifugazione, Carmelo manifesta la negazione, progressivamente più imperiosa, della trama e della sua ipotetica rappresentabilità alla ribalta, così come l'odio per

l'interprete schiavo di una parola semanticamente servile. Sin dalla sua apertura, infatti, il testo decolla con precise tecniche joyciane disorientando il malcapitato lettore, nella catena di ossimori, di affermazioni subito smentite, di ipotesi ben presto cancellate, tra continui cambi prospettici e sbalzi trafelati di ogni informazione cronotopica, a partire dalle stesse *dramatis personae*. L'intero *novel* passa in rassegna varie tipologie del romanzo, alfabeti di narrazioni messe in moto e presto abbandonate, dal picaresco all'epistolare, dallo storico al filosofico con *pointes* teologiche, esoterico-alchemiche. Il tutto stipato nel *kammerspiele* di un camerino teatrale, in un logoro armamentario alla Des Esseintes, nominato quale modello di una decadenza anglo bizantina divenuta ormai consueto kitsch, con simulacri incerti tra qualche novello Cristo sul Golgota e il martire di turno in attesa voluttuosa delle scimitarre turche in un dorato campo di grano. Così l'autore ha buon gioco nel definire la propria scrittura una "spietata parodia della «vita interiore» [...] monodia affollata da mille e una voce".³⁴ Ruota a sua volta pure il *gender* nell'oggetto desiderato, di volta in volta Madonna, puttana, serva, amico del cuore, anche nei panni dell'editore cinico o generoso, puntualmente omofilo. E, intanto, un Io debordante e depistante muta mascherature e travestimenti, abbozzando conversazioni salottiere un istante dopo vanificate da nuovi intrecci o improvvise distrazioni. In tal modo, lo spazio complessivo si allarga o si restringe dall'angustia appestante di una camera da letto con tutte le accidie e fantasticherie che ne conseguono (insieme studio di un aspirante scrittore, impegnato in abbozzi di romanzo, tentativi di trame diverse, oppure camerino di un performer divo, sazio di applausi) al balcone-terrazza fiorita aperto sull'azzurro infinito del mare o sulla piazza vociante e brulicante di compaesani, la banda sempre pronta a rintronare col suo frastuono domenicale. Ecco allora i fantasmi femminili sognati, nell'inevitabile mescolanza di sacro e profano, come la Santa Margherita che va e viene tra empiti passionali e furori conflittuali, bruschi congedi e gemiti minacciosi, issata su di un altare o piazzata a letto nella posa postcoitale mentre con tanto di aureola fuma la sua sigaretta e sfoglia una rivista di moda. Ma può essere, come detto, l'oggetto stereotipo di amori ancillari oppure la partner di avventure settecentesche o di trame naturalistiche. Allo stesso tempo,

³⁴ Cfr. *Autografia*, cit., p. 5.

però, la stanza-cella pare ospitata a Otranto, nel palazzo moresco, nel film la prima immagine che irrompe dallo schermo, in un baluginio nebuloso, doppiato dalla maliosa musica di Musorgskij, *Quadri per un'esposizione*, nella nostalgia sempre della strage turca, mito fondante dell'intero *plot*. Nel frattempo, la voce recitante guarda al mare, alle sue traballanti barchette prospettando il ritorno dei Turchi per una nuova strage. Il film sceglie quale snodo finale la lunga sequenza della possessione della serva in una cucina fatiscante, tra piatti sporchi di sugo e natiche al vento, con lui cavaliere medievale ostacolato da una armatura molto, troppo ingombrante, per poi sciogliersi nella desolazione della cripta deserta e dell'altare in cui viene ricomposta l'icona della santa. E, intanto, irrompe sulle immagini la donizzettiana *Lucia di Lammermoor*, a differenza dal congedo secco e meccanico del romanzo che ripresenta le clausole dubitative dell'*incipit*.

La dilagante tecnica delle apparizioni/ dissolvenze, col corredo di ninboli, fiori appassiti, gioielli e candele tremule, feticismo tripudicante in uno stile tra liberty e crepuscolarismo, non deve ingannare. Wilde, Huysmans e Gozzano appaiono infatti corrosi da Beckett e Joyce nella ruminazione monologante e abbassati di registro per intrusioni di canzonacce e di bande musicali. Da simili maestri, Bene desume una terapia antisentimentalistica, perché non appena si allude a moti interiori, subito intervengono dilleggi e sberleffi.³⁵ Tanto più che il personaggio non fa che sfrangiarsi in continue metamorfosi, parlando di sé anche in quanto attore, e allo stesso tempo come autore allo specchio, colto nel proprio laboratorio di scrittura, alle prese con un'ispirazione ridotta, nonostante le insistite libagioni. In tal modo il romanzo ripresenta il gioco dialettico del dire/negare, doppio delle tante messinscene in cui si testimonia la demolizione dello spettacolo.³⁶ Sulla scena-non luogo, trasformata in *s-concerto*, resta solo la presenza del *performer* che punta alla de-generazione di ogni genere, nel senso più lato del termine, nel gusto del *levare*, del togliere di scena. E, in

³⁵ "Nostra Signora dei Turchi [...] è divertita e spietata parodia della «vita interiore», [...]monodia affollata da mille e una voce. Ambientazione e visione d'un *sud del sud dei santi*". Così Carmelo scheda il proprio romanzo con lapidaria lucidità, in *Opere*, cit., p. 5.

³⁶ La Schino cita un gustoso commento di Carlo Cecchi, secondo cui Bene all'inizio scompaginava e s-concertava alla lettera i propri attori entrando in scena, per poi realizzare "il sogno e la tentazione d'ogni regista: interpretare lui stesso tutte le parti", in *Contrattore e attore-norma*, cit., p. 121.

effetti, sua suprema istanza resta il soffio orale, nell'atto dell'emissione sonora. Partito da *happenings* demenziali e da eventi iconoclasti d'impianto tardo dadaista e dopo la parentesi cinematografica che gli assicura fama internazionale e clamorosi flop al botteghino finisce per utilizzare una tecnologia avanzata, alta ingegneria che amplifica colle migliaia di watt in scena la presenza/assenza di un attore finalmente disincarnato. Adesso, il *play back*, assunto a strumento interlocutorio e insieme coturno espressivo da ventriloquo che strappa la voce al suo corpo, doppio fuori scena invasivo delle frasi pronunciate dal vivo, agevola le sfasature asincroniche tra volto e pronuncia, tra parlante e battuta, per la costante allergia nei riguardi dell'unità della persona e del suo interprete. Avvicinato alla sua bocca, il microfono viene subito invaso da un flusso joyciano di stilemi e di riscontri fisiognomici, di accenti e di umori prospettici mutevoli, di torsioni tonali tra borborismi animaleschi e falsetti isterici, tra forzature di testa con forte nasalizzazione e gutturalità becere, entro un ventaglio ancor più dilatato delle risorse foniche.³⁷ In più, divenuto ormai macchina attoriale, Carmelo tende a caricarsi sulle spalle solitarie una in-audita polifonia, più di ogni altro successivo attore monologante,³⁸ dilatando al massimo le variazioni timbriche, facendo esplodere il proprio virtuosismo polimorfo in gara col canto tenacemente snidato sotto la parola, lui che da ragazzo aveva studiato da tenore. In pratica, questa gola funambolica rivendica ora il proprio spazio di solista e direttore di una foresta sonora, scatenandosi *pour cause* davanti ai versi simbolisti-cubisti del nostro Campana o ai russi, in particolare Majakovskij, così come

³⁷ Basti citare il *Pinocchio* al debutto nel '62, ripreso vent'anni dopo, immerso in una scena sempre più schlemmeriana, tra sagome animate, bambole equivoche dal forte accento pedofilo in un'aura alla Lewis Carroll (la Fatina bambinella maliziosa), e giocattoli-manichini ansiogeni intorno al grande libro dove a turno vengono letti snodi della celebre storia (cfr. almeno Roberto Tessari, *Pinocchio. Summa atheologica di Carmelo Bene*, Libero Scambio, Torino 1982). Significativo questo scampolo di poetica sulla fonazione, qui riportato: "respirare solo all'interno di una parola, e non tra una parola e l'altra", *ivi*, p. 100. *Pinocchio* viene allestito di nuovo, nella fase ultima, ovvero nel '99, centrato in una solitudine totale da parte del performer isolato in uno spazio ristretto. O ancora il rutilante, barbarico *Macbeth*, in cui uno spazio raggelato raccoglie nella sua cavità *mixages* convulsi, inclusivi di flatulenze, rutti e sputacchi, il tutto doppiato dall'espressione infastidita e perplessa del volto, come l'attore fosse annoiato per l'ennesima ripetizione della storia.

³⁸ Esempio in tal senso l'*Otello*, o la *deficienza della donna* del '79, poi Feltrinelli Milano 1981, in cui la partitura concerto si risolve in una ridda di voci in *play back*, mentre l'immagine in scena accentua la sua distanza dalla platea.

a quelli elegiaci leopardiani. Viene sfruttata ogni curvatura melodica, alla ricerca di intervalli, di pause, di altezze, di timbri, di respiri, valorizzati dalla strumentazione elettronica. In una parola, la solitudine sul palco è in lui connaturata anche in spettacoli corali, basti considerare le modalità del suo rapportarsi agli altri *partners*, specie alle donne, irridendo ogni fiducia nel dialogo, e puntando viceversa ad una mera collaborazione oggettuale,³⁹ dove la femmina si fa manichino e negando qualsivoglia comunicazione interpersonale. Insomma, la storia recente dell'assolo riceve proprio da Bene una spinta irresistibile, in quanto ci troviamo di fronte alla costruzione di un personaggio pubblico dalla titanica aggressività, che specie negli eventi poetici davanti a folle da *rockstar* o nell'*audience* televisiva molto alta per un pubblico di giovani costruisce un modello confortante. E questo dopo aver, però, additato negli esordi un percorso opposto (anche se ribellismo anarcoide e monumento di sé, nel nichilismo eroico dell'ultima fase grazie alle protesi tecniche, spesso tornano a incrociarsi), ossia un isolamento onirico e dirompente, avverso ad ogni funzione consolatoria o civile.

Più giovane di undici anni, rispetto a Dario, Carmelo si spegne nel 2002, il corpo sfinito da tante dissipazioni e iattanze fisiologiche. Dal canto suo, Fo, onusto di premi internazionali e di consolidata visibilità, prosegue in uno scenario politico profondamente mutato, ormai lontano per anagrafe e clima generale dalla piazza politica, dedicandosi al gioco della pittura, sua passione primaria. Da qui, le sue recenti e controverse lezioni d'arte, in cui discetta sui e con i grandi Maestri della pittura italiana, archetipi di una carriera trascurata. I Caravaggio, i Michelangelo, i Leonardo, paiono man mano acquistare nella sua biblioteca ideale più importanza dei Ruzante e dei Molière prima additati quali modelli.⁴⁰

³⁹ Non esita ad inneggiare al porno, in cui "si è finalmente ridotti a oggetto", cfr. *Vita*, cit, p. 16, sino a ribadire che il porno "esige lo starsi di fronte, a distanza, come due oggetti", ivi, p. 395. E si consideri la significativa polemica, dalle colonne del *Paese Sera*, dopo il suo *Riccardo III*, scoppiata con Dacia Maraini che ne stigmatizza l'uso ruffianesco di nudità femminili, ivi, pp. 345-346.

⁴⁰ Su questa attività di Dario, cfr. almeno Concetta D'Angeli e Simone Soriani (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Plus-Pisa University Press, Pisa 2006.

Dario Tomasello

PER UNA BREVE RICOGNIZIONE DELLA “NUOVA SCUOLA” DRAMMATURGICA SICILIANA

Fortunatamente si è creata una Scuola Siciliana, che fa sì che ci sia sempre una richiesta di autori, attori e registi siciliani.¹

Emblemi, talora, di una resistenza alla desolante assenza di punti di riferimento istituzionali, gli artisti della scuola siciliana esprimono il ricollagamento, anche generazionale, ad un clima di recupero prepotente delle ragioni del testo.

Le difficoltà più plateali di riconducibilità di artisti, dall'appartenenza stilistica così eterogenea, ad un'egida comune, scaturiscono, appunto, dalla diseguale, quanto altresì urgente, modalità di approccio ad un ordito organizzato ed articolato.

Preme, con insistita chiarezza, la necessità di una riappropriazione della dimensione autoriale, a partire dal mestiere di attore e da una direzione fortemente antitetica ai lambiccamenti del più deterioro teatro di regia.

È in riferimento specifico alla vocazione italiana alla drammaturgia dell'attore² che cresce e si sviluppa il multiforme fenomeno di una scuola siciliana.

¹ *L'arte di “porgere” delle storie feroci.* Intervista di Laura Spitali a Vincenzo Pirrotta, in Teatroteatro.it

² “Concetto pieno di sensi, antichi e moderni, declinato diversamente dagli studiosi di teatro che portano lo sguardo sull'Otto e Novecento: attore artista (Meldolesi), attore-*artifex* (Livio), attore-comico (De Marinis), attore autore (ma nel senso di «attore poeta» per Attisani). Al di là delle differenze appunto, anche notevoli, che intercorrono fra queste declinazioni (per esempio per Livio l'attore-*artifex* è colui che non ha bisogno del testo), resta costante il primo termine della diade: attore (anche se Marotti, per Fo, rovescia l'ordine: autore-attore). Il confronto in atto ha avviato un processo di riflessione sulla fenomenologia dell'attore e sulle matrici del testo performativo, inserendo profili italiani nel quadro dei grandi innovatori stranieri della scena occidentale. Ne è derivata la spinta ad approfondire, quale aspetto particolare del nostro teatro, quello appunto dell'attore-autore”, Anna Bartsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del novecento*, Bulzoni Roma 2007, pp. 13-14.

In particolare, il rapporto con la tradizione si articola secondo una doppia direttrice: da una parte il desiderio di un'appartenenza, rivissuta attraverso il vagheggiamento del mito, tramato di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra la costruzione di itinerari testuali più meditati, in cui è forte l'eco di una genealogia novecentesca. Quasi fatalmente, seguendo una precisa dislocazione geografica e culturale, alla prima traiettoria, in cui si fa sentire la presenza magistrale di autori come i mai troppo rimpianti **Franco Scaldati**³ e **Michele Perriera**, appartengono autori come Vincenzo Pirrotta ed **Emma Dante**;⁴ alla seconda la compagnia Scimone-Sframeli e Tino Caspanello.

Sarebbero, in realtà, molti i nomi che si possono fare per ciascuna delle due componenti e i riferimenti qui radunati sono una campionatura dei casi più eclatanti. C'è una linea sottile che sembra dividere oriente ed occidente dell'isola, riservando a ciascuna delle sponde una peculiare attitudine. L'isola, come Sciascia ha detto una volta, è in realtà un continente diviso in due: ad occidente la presenza viscerale del *milieu* saraceno-spagnolo e ad oriente quella sofisticata del *milieu* greco-levantino.

In mezzo, il caso di **Davide Enia**, diviso tra una fisionomia di funambolico cuntastorie e una capacità narrativa, sapientemente orchestrata.

Vincenzo Pirrotta, dopo una formazione legata all'INDA e un'insoddisfacente *routine* da scritturato, approda ad una consapevolezza autoriale, filtrata dal paradigma decisivo del *cunto* che, orchestrata da un audace uso delle diatonie, ha nel magistero di **Mimmo Cuticchio** il suo antecedente più prestigioso.

Incerto ancora tra innamorati ritorni al teatro classico (*Eumenidi*, *Filottete*, *U Ciclopu*) riscritto con audace autorevolezza, e debordanti

³ Valentina Valentini (a cura di), *Franco Scaldati*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1997; F. SCALDATI, *Totò e Vicè*, a cura di F. Ilardo e con postfazione di Dario Tomaseello, Cue press, Bologna 2014.

⁴ A proposito del lavoro di Emma Dante cfr. il capitolo *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, in "Prove di drammaturgia", a. IX, n. 1 (luglio), 2003; Andrea Porcheddu (a cura di), *Il teatro di Emma Dante*, Zona, Arezzo 2006. È da poco stata pubblicata la prima monografia scientifica sull'artista da Anna Bartsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia, ETS, Pisa 2009.

tentazioni monologanti (*N'gnanzou'*,⁵ *Malaluna*, *La Ballata delle Ballate*⁶), l'artista di Partinico è il solo tra i siciliani che non intenda sottrarsi ad un confronto con la tradizione teatrale e narrativa dell'isola (la pirandelliana *Sagra del Signore della nave* e *Lunaria* di Vincenzo Consolo sino a *Terra matta* di Vincenzo Rabito). Questa tenzone agonistica e muscolare con un passato tanto ingombrante caratterizza una lunga fase preparatoria da cui (ne siamo certi) è destinata a scaturire una produzione originale di straordinaria e durevole qualità. Ciò che differenzia il retroterra pirrottiano, tramato di una prepotente erudizione priva di timori reverenziali, da quello (solo apparentemente omologo) della Dante è appunto questa conoscenza, reale quanto faticosa, di un'ineludibile genealogia letteraria e drammaturgica.

Nel formidabile impasto, che caratterizza l'impianto del lavoro teatrale di Pirrotta, la sostanza del reale esibisce la sua urticante natura, il suo ritmo spossante, la sua seducente minaccia. La realtà può essere una sorta di mistificazione. L'esuberanza del dettato pirrottiano si abbandona talora all'elegia e al lepido sberleffo dell'opera buffa (in questo senso, un ruolo non indifferente sarà stato giocato dal magistero di Roberto De Simone). Pirrotta punta spesso sulla frantumazione del filo conduttore privilegiando l'impiego simultaneo dei vari espedienti e generi. Affiora un uso contaminato che sfrutta al massimo il suo effetto straniante (come nel recentissimo, buñueliano, *Sacre-stie*). I morti e i vivi si scambiano sovente il ruolo, la posizione, cercano un pretesto per innescare una guerra fratricida. Nel vortice dell'iperbole, della malìa, si gioca una partita decisiva tra le umbratili presenze di un passato mirabile e di un presente spesso disadorno. Alla parola sorvegliatamente calibrata, studiata, viene affidato il compito di dipanare la trama intricata e magniloquente di una mitografia isolana e, dunque, universale.

Nel teatro di **Spiro Scimone e Francesco Sframeli**, c'è, in particolare, il senso di una misura centrifuga del linguaggio che ha le sue radici in una sicilianità vissuta non esattamente dentro la tradizione, ma in una posizione liminare, lungo i bordi, com'è tipico di un'esperienza attoriale e drammaturgica di frontiera. Spiro Scimone

⁵ Vincenzo Pirrotta, *N'gnanzou'*. *Storie di mare e di pescatori*, prefazione di Antonia Lezza, Plectica, Salerno 2005.

⁶ Cfr. Vincenzo Pirrotta, *Teatro*, a cura di Dario Tomasello, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2011

e il compagno inseparabile Francesco Sframeli, sono messinesi che verificano con il proprio lavoro una condizione interiore di confine, di non luogo, capace di riverberarsi nella tensione surreale e feroce di pièces strazianti.

Si è a lungo parlato di beckettismo per gli esiti di queste *performances*, forse a torto, giacché la condizione di attesa non è né il mezzo né il fine per i personaggi scimoniani abitati da un buio profondo, privo di qualsivoglia escatologia. Il corpo dell'attore di conseguenza, anticipando la scabra aridità di una parola perennemente sospesa sulla vertigine del silenzio, si fissa in gesti scarni e reiterati, si piega su se stesso, si accartocchia alla ricerca di un grado zero del movimento, delle facoltà espressive. Ne risulta un curioso, quanto coerente, quadro d'insieme, fatto di gesti vani e senza scampo, pronti ad alludere ad un orizzonte di calma disperazione che la parola asseconda senza riuscire a scongiurarla mai del tutto.⁷

La prova d'esordio di Scimone, *Nunzio* (1994), si svolge all'interno di un solitario appartamento cittadino, dove i rumori esterni giungono come debole impasto sonoro o sotto forma del fruscio di una lettera che minacciosa scivola sotto la porta d'ingresso e dove due amici, un killer e un adulto mai cresciuto veramente e mortalmente malato, vivono immersi in una complicata gerarchia di silenzi, in una quiete raccolta e un po' falsa. È la presenza-assenza, l'allentarsi e ricongiungersi, continuo, di lontananze e di vuoti, che funge da filo conduttore del labirintico viaggio nella casa e nell'oscuro universo esistenziale, costruito su due tempi: la stasi nervosa di Pino e il rito, la pratica, il metodo pedante con cui Nunzio incalza il feroce coinquilino:⁸

NUNZIO Dummisti 'nta cuccetta?

PINO Sì (*Pausa*)

NUNZIO Pino, ma 'nta cuccetta si dommi chi scappi o senza scappi?

PINO C'è cu' dommi chi scappi e c'è cu' dommi senza scappi... Dipendi.

NUNZIO Da che cosa?

PINO Da calzetta.

⁷ Cfr. Dario Tomaseello, *Teatro della necessità/Teatro della disperazione nel tempo del postdrammatico: il caso Scimone-Sframeli*, in *Dramma vs postdrammatico*, a cura di G. Guccini, "Prove di drammaturgia", anno XVI, n. 1, giugno 2010.

⁸ Giustamente notato da Puppa l'affiatamento tra i due attori che "assicura una competenza interpersonale ai duetti franti e ripetitivi", Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino 2003, p. 190

NUNZIO Ah, capia. Non c'è 'na leggi?
 PINO Non c'è 'na leggi.
 NUNZIO Mancu un regulamentu internu?
 PINO Mancu un regulamentu internu.
 NUNZIO E si unu non avi i calzetti?
 PINO Nun po' d'òmmiri 'nta cuccetta.
 NUNZIO Allura c'è 'na leggi.
 PINO Ti dissi chi non ci n'è leggi!
 NUNZIO Ma u dicisti tu.
 PINO Chi dissi jo?
 NUNZIO Chi senza calzetti non si po' d'òmmiri 'nta cuccetta.
 PINO Si po' d'òmmiri! Ma non è giustu!
 NUNZIO Pi' ttia non è giustu, ma pi' l'autri po' essiri giustu.
 PINO Va beni, è cosi!
 NUNZIO Sì, ma s'è cosi, è un problema... Ci avii pinsatu?
 PINO Non ci avia mai pinsatu.
 NUNZIO Pensaci.
 PINO Non ci voggghiu pinsari.
 NUNZIO Jo è da tantu tempu chi ci pensu...
 PINO Non m'interessa!
 NUNZIO A soluzioni ci sarìa... Basta diri, all'acquisto du bigliettu,
 si unu voli viaggiari chi calzetti, senza calzetti...
 PINO È pruntu stu caffè?!⁹

Il carattere mimetico delle risposte di Pino dà al tono sentenzioso e al carattere inquisitorio e petulante delle domande di Nunzio una fisionomia, se possibile, ancor più parodistica. È una prima esemplificazione pratica di come il lavoro drammaturgico scimoniano si costituisca come un segno di ordine innanzitutto antropologico, precisamente diretto al vaniloquio.¹⁰

L'esplorazione è davvero una perdita nel lavoro, al fine di un ritrovamento più paradossale e sconcertante: quello di un'inermità del discorso. Come se non ci fosse movenza capace di enunciare realmente alcunché, ma solo di aggirare l'ostacolo di una presa di coscienza

⁹ Spiro Scimone, *Nunzio*, in *Teatro*, Ubulibri, Milano 2000, p. 16.

¹⁰ “Nessun argomento è svolto fino in fondo, ogni domanda diretta viene elusa, le battute dicono il meno possibile, alla verità arriva lo spettatore per via deduttiva, i personaggi tentano solo di velarla, facendola filtrare poco alla volta e indirettamente. Alla possibilità dell'ammissione si oppone una pausa o un ripiegamento su argomenti più innocui”, Pier Giorgio Nosari, *La scrittura “reticente” di Spiro Scimone*, in “Nuove Effemeridi”, anno XI, n. 44, 1998/IV, p. 72. A tal proposito, cfr. Dario Tomasello, *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma 2009.

della realtà, il vero abisso insidioso, al di qua del quale i personaggi scimoniani cercano disperatamente di restare, di resistere. Spesso si tratta, però, di un giro a vuoto, di un girotondo sul vuoto che attende, inesorabile, la nostra caduta. Il paradosso sta nel fatto che esistono pochi esempi di una così coerente fiducia nella scrittura drammaturgica paragonabili a questo.

Anzi, la data di allestimento (nell'ambito del Festival di Taormina) di *Nunzio*, il 9 agosto 1994, diviene giocoforza uno spartiacque tra gli ultimi residui di un teatro di regia in diretta concorrenza con la tradizione drammaturgica italiana e una *revanche* irresistibile di quest'ultima cui si è assistito, appunto, negli ultimi anni.

L'importanza cruciale di *Nunzio* è stata, in tal senso, prontamente rilevata dai suoi primi, attenti, esegeti, nella cui analisi spunta, inopinata ma opportuna, persino un'allusione all'ultimo grande maestro-drammaturgo del novecento, più forte, è evidente, delle effimere, ennesime, *nouvelles vagues* d'importazione ("il compagno risponde dilatando lo spazio dei sogni [...] montando un suo teatrino che l'adattamento registico farà concludere davanti all'ultima pastasciutta con l'esclamazione eduardiana di Nunzio: U pecurinu mi piace assai").¹¹

Se nel gioco delle parti scimoniano, Francesco Sframeli rappresenta il motore mobilissimo e impaziente di tante intuizioni drammaturgiche, l'autore disegna su se stesso una *silhouette* inquietante e silenziosa, dolorosamente mimetica della quotidiana alienazione. È ciò che avviene precisamente in *Bare* nei successivi *La Festa* (1999), *Il Cortile* (2003), *La Busta* (2005), *Pali* (2009) e il più recente *Giù* (2012).

Con il passaggio alla *Festa* (debutto avvenuto alle Orestidi di Gibellina il 1 settembre 1999), si assiste alla prima autentica svolta del per-

¹¹ "È di spettacoli come questi che il teatro vive, e per fortuna se n'è contato più d'uno da primavera a oggi, grazie anche al risveglio della nostra drammaturgia", Franco Quadri, *Il crimine è innocente. Un killer e il suo "complice surreale"*, "La Repubblica", 30 ottobre 1994, p. 28. Il grande drammaturgo napoletano era stato, comunque, già chiamato in causa dall'eduardiano Cecchi nelle sue note di regia: "Questo spettacolo viene rappresentato nell'ambito del Festival di Taormina che celebra quest'anno Eduardo de Filippo. Eduardo si occupò intensamente, negli ultimi anni della sua vita, della nuova drammaturgia italiana. È alla sua memoria che dedichiamo questo spettacolo, e alla suprema lezione che è il suo teatro", Carlo Cecchi, *Note di regia*, in Spiro Scimone, *Teatro*, p. 37. A tal riguardo cfr. Dario Tomaseello, *Genealogie drammaturgiche dell'attore italiano post-novecentesco*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti, II, Il Novecento dei teatri. L'attore: tradizione e ricerca*, "Biblioteca teatrale", a cura di Guido Di Palma, Luciano Mariti, Luisa Tinti, Valentina Valentini, 95-96, luglio-dicembre 2010, pp. 361-382.

corso drammaturgico scimoniano, capace di passare da movenze di realismo ruvido (persino di marca eduardiana come si è visto), alle rarefatte atmosfere di un assurdo declinato, questa volta, su tre personaggi. Un interno familiare spaventoso e isterico, nella sua asciutta geometria, in cui il passaggio all'uso dell'italiano denuncia, ancor più, l'acquisizione di un timbro esasperatamente feroce. L'indugiare ambiguo tra gli stilemi di un realismo già sbilenco nei primi testi e una deflagrazione ferocemente sconnessa, maggiormente esplicita in questa nuova fase, caratterizza questo episodio del percorso drammaturgico dell'autore messinese:

Réalisme, naturalisme? Non, le texte, dans la lignée de Pinter et de Beckett, ne s'y prête qu'en apparence, jouant avec le singulier et l'universel.¹²

Appartenente ad una dimensione più loica e travagliata del processo creativo, **Tino Caspanello** si colloca perfettamente in una latitudine mentale e geografica diametralmente opposta a quella pirrottiana. Con il paziente lavoro di una scrittura a lungo meditata, l'autore messinese rappresenta una delle esperienze drammaturgiche più importanti e degne di rilievo nel panorama italiano degli ultimi anni. Il suo impegno con la compagnia *Pubblico Incanto* dura ormai dal 1992 e, a partire dalla realtà di Pagliara un piccolo borgo del versante ionico della provincia messinese, comincia a dare ora esiti notevoli dell'onestà e del coraggio intellettuale del suo artefice.

Mari, vincitore del Premio Speciale della Giuria a Riccione Teatro 2003 e pubblicato su "Hystrio" (n. 2, 2005), si muove lungo l'effusa cadenza del sogno, accarezzato da un lembo di acqua salata capace di bruciare le ferite di un dialetto peloritano aperto all'ambiguità di nuovi oltraggi, di un'incomunicabilità che la parola fatica a sommergere nei suoi gorgi.

La scrittura di Caspanello sceglie con abilità le zone d'ombra della lingua, "di-verte" continuamente in una tensione centrifuga che allude all'incapacità dei due protagonisti (semplicemente e brutalmente *l'uomo* e *la donna*, interpretati dallo stesso Tino Caspanello e da Cinzia Muscolino) di assumersi la responsabilità del discorso in quanto agente, portatore di azione sulla scena. Dunque, l'uomo e la donna abitano una stasi, una zona di confine, un limite che la sintassi, sempre interrotta e franta degli interrogativi, impedisce loro di varcare:

¹² J. Dath, *Vive la famille!*, "Le Monde", 19 ottobre 2001.

La donna Ma chi ffai cu ssi mani 'nta l'acqua?
L'uomo Chi vvoi?
La donna Chi ffai chi mani 'nta ll'acqua?
L'uomo Cca cumparisti? Chi fazzu... nenti. Chi vvoi?
La donna Leviti ssi man'i 'ntall'acqua!
L'uomo Ma chi vvoi?
La donna Nenti vogghiu. Ti stai bagnannu tutt'a cammicia.
L'uomo Picchi vinisti?
La donna Mi trovava a passari...
L'uomo E chi vvoi?
La donna Nenti ti dicu, uora mi nni vaiu, ma tu non ti bbagnari.
L'uomo Non mi bbagnu, no.
La donna Avanti, mi nni vaiu...
L'uomo E vvattinni, va', chi scurau.

Il gioco del congedo, simula sì la “partitura musicale”, come annuncia Caspanello nella *Nota al testo*, ma crudelmente sottintende un fondo oscuro (“Non c’è a luna stasira. C’è nu scuru!”), la possibilità tenebrosa di un incontro, oltre ogni possibile incredulità. È un frastagliarsi di stupefazioni e paure, preso e rilanciato da una dialettica spaesata che moltiplica a ondate lo smarrimento delle singole voci. Il ritmo narrativo vacilla di fronte a rifrangenze continue, gravitando il contenuto intorno a un asse rigidamente regolato: di là il meraviglioso, l’orrifico del mare aperto e della deriva probabile del sentimento; di qua un caleidoscopio di supposizioni, di affannosi giudizi, di credenze soffiato da un vento del deserto che trasfigura il paesaggio, cancellandone la presenza al suo sabbioso passaggio.

Dopo un esordio all’insegna della scrittura scenica e del lungo cimento con le numerose prove di una drammaturgia secondaria, la vocazione di Tino Caspanello esibisce oggi, nel non-luogo di uno spazio non identificabile,¹³ una tetralogia degli elementi: dal limite equoreo di *Mari* a quello terragno della stazione provinciale di *Rosa*, dall’aereo smarrimento di *Nta ll’aria* sino alla violenza fiammeggiante di *Malastrada*¹⁴ che,

¹³ “La mia è una drammaturgia dello spazio, che nasce anche dalla mia percezione dello spazio da attore. La scena diventa spazio di confine, non-luogo. Non-luoghi sono la riva del mare in cui è ambientato *Mari*, la stazione di *Rosa*, il balcone di *Nta ll’aria*”, Tino Caspanello, *Drammaturgie del non-luogo*, in *Autori oggi, un ritorno*, a cura di Gerardo Guccini e Dario Tomasello, “Prove di drammaturgia”, anno XV, n. 2, dicembre, 2009, p. 32.

¹⁴ Cfr. Tino Caspanello, *Teatro*, a cura di Dario Tomasello, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012.

con perfetta circolarità, ritorna (ma solo apparentemente) al punto di partenza di un'invalicabile battaglia marina. Più la scena sembra smarrire i propri punti di riferimento nel buio di una camera d'incubazione del nulla, più Caspanello chiama in causa il bisogno di un accertamento di sicure coordinate geografiche. Quasi che il sondaggio insistito di un'esistenza liminare, ai margini, esiga, se non altro, il riconoscimento, magari incerto, dell'altro come riprova della propria esistenza. In *Malastrada*, nella caligine della frontiera, il momento dell'attraversamento è sempre rimandato in un codice di travestimenti che allude ad un'iniziazione e ad un passaggio di consegne (da padre a figlio) che tuttavia non può considerarsi del tutto risolto. Così, sospesa rimane la possibilità di un'autentica trasformazione, appesa al filo sottile, e sempre più precario, che lega alla meno peggio i cocchi di una famiglia infranta dal sogno pavido di cambiare la propria condizione. Alla lettera, anzi, di uscire da una condizione, dal cerchio costipante di un condizionamento. E cos'altro sarebbe il confine continuamente ritessuto nella narrazione di Caspanello, se non un orlo irredimibile? Il più supremo, e assurdo, dei condizionamenti?

L'innocenza è perduta per sempre e la mela che una madre, solo apparentemente vittima rassegnata, divora, è la spia emblematica di un olocausto privatissimo e dolente che si è ormai consumato alle spalle degli ignari, e ottusamente violenti, padre e figlio.

La violenza che, nella drammaturgia di Caspanello, era rimasta retaggio latente di un'incomunicabilità così profonda da sembrare intollerabile esplose qui per la prima volta in modo tanto esplicito e furibondo quanto effimero e senza esito. Quasi a suggerire che non c'è catarsi plausibile per chi viva nella placenta equorea di una stasi sonnolenta e ignava. Il rumore di fondo (presente nel corso di tutta la *pièce*), simile al boato sommerso della plancia di una nave che solchi senza approdo un oceano oscuro, denuncia con esattezza dolorosa questo perenne beccheggiare di anime alla deriva. La fotografia precisa di una generazione e di un luogo. Talmente corretta da assurgere immediatamente a metafora di un più vasto, e condiviso, spaesamento.¹⁵

Quello stesso spaesamento cui ammiccano con intelligenza **I maniaci d'amore**. *Nomen omen*: mai espressione proverbiale fu tale come in questo caso. L'amore è una mania da cui non ci si libera facilmente.

¹⁵ Cfr. Dario Tomasello, *La scena dello Stretto. L'angusto teatro di un'identità culturale di passaggio*, in "Studi culturali", n.3, 2010.

Per fortuna, se esso funziona come detonatore di un intreccio capace di articolare corrosivo divertimento e sapido disincanto. Gli attori/autori in questione (il pugliese Francesco D'Amore e la siciliana Luciana Marniaci, cresciuti alla munifica scuola di Gabriele Vacis) sono la prova più convincente che una vocazione alla drammaturgia, una fiducia ostinata nelle risorse del testo, è, nella cultura teatrale italiana, un dato ormai acquisito in modo ineludibile. Nel caso di *Biografia della peste*, la storia si articola, infatti, con uno spessore che è senz'altro l'esito da una parte di un'accresciuta *competence* interpersonale della compagnia, dall'altra della confidenza con l'elaborazione di un intreccio e, soprattutto, dell'esigenza di dire alcune cose con tutta la forza necessaria. In questo senso, i riferimenti shakespeariani che tramano l'opera seconda del duo sono, non l'eco ammiccante e postmoderna di una modernità metabolizzata pur sapientemente, bensì il riflesso di un anelito al ritorno alle origini che caratterizza sempre il grande teatro quando, in tutte le epoche, esso costitutivamente abbia voluto darsi i presupposti più idonei ad un suo funzionamento e all'estensione di un plausibile repertorio.

Biografia della peste realizza, rispetto al precedente *Il nostro amore schifo*, uno scarto ulteriore verso una direzione ancora più coraggiosa e radicale. L'assurdo qui ha un coefficiente d'inventività che supera, forse in nome di un ritorno al grande siculo-parigino-cosmopolita Beniamino Joppolo, qualunque stereotipia beckettiana. S'intravedono, dietro ognuna delle soluzioni drammaturgiche all'insegna di una ferita lacerante ma contagiosamente comica, gli stilemi principali dei due interpreti: la grazia stralunata di Luciana, il sorriso spaesato di Francesco.

A Due Campane, metafora di un universo concentrazionario che allude alla provincia più riposta e ineludibile, il fato degli avidi e lamentosi abitanti si gioca tra una morte di cui non si ha consapevolezza e una vita che si "sente" in tutta la sua dolorosa illusorietà.

La prima parte della pièce, solo apparentemente più brillante e lepida, ha, in realtà, un dettato aggressivo, cattivo e anticonformista (nella battute politicamente più esplicite e in quelle più traumaticamente implicite) a cui non solo la scena teatrale italiana più recente, ma si sarebbe tentati di dire (se non si temesse di esagerare) l'intera scena culturale italiana più recente (in preda a demagogismi e a qualunqueismi a cinque stelle) ci ha ormai disabituato.

Due personaggi: Cris, il figlio della bella signora dell'orto, (fulminato – forse – da una macchina nel bel mezzo di un'elucubrazione sul

carattere provvisorio della propria aspirazione alla felicità) e sua madre condividono il barlume di un'esistenza dalla prospettiva sghemba tra il frigorifero in cui è facile precipitare se il rovescio della sorte ne spalanca inedite modalità tombali e l'orto, che rappresentando il perimetro protetto di ogni sicurezza, più probabilmente evoca lo spettro castrante e terrifico di una falce mortifera pronta a recidere quel che resta della nostra umanità.

La seconda parte, solo apparentemente più algida e contemplativa, possiede invece una tenerezza arresa, quasi effusa, con l'uscita di scena della madre, la ricerca di un'epistemologia “botanica” da parte di Cris inchiodato su una sedia a rotelle, in attesa che i morti si risvegliano per la loro rapsodica ora di vita. Molto del carattere seduttivo del finale si deve alla metamorfosi del personaggio di Luciana, nei panni ambigui di Adelina, promessa sposa di Cris e insieme intorpidita “vegetala” secondo l'epiteto attribuitole dai suoi sepolcrali compagni. In tal senso, la forza dei modelli nel repertorio interpretativo del duo è fortissima e palpabile (dalle impennate surreali di Sandra Mondaini in Luciana alla ricapitolazione sublime di tutta una genealogia di grandi attori “meridionali” – da Carmelo Bene a Leo, da Cecchi a Cirillo – in Francesco), ma non degenera mai in atteggiamenti derivativi o pedissequi ansie da influenza. Piuttosto vira verso la materializzazione di un umbratile profilo che, in un gioco sottile e perfido delle somiglianze, suggerisce e dissimula, non pronuncia mai didascalicamente.

Sulla stessa linea di sofisticato gioco linguistico, ma all'insegna di una dialettica effusa, incline al lirismo più che alla crudeltà, sta il lavoro di **Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi**, vincitori del Premio Scenario 2011 con *Due passi sono*,¹⁶ completato in una trilogia coerente da *Conferenza tragicheffimera - sui concetti ingannevoli dell'arte e T/ Empio, critica della ragion giusta*.

Tutta la strategia drammaturgica di questi due notevoli attori sta nella vertigine di una lingua, scandita da significativi contrassegni di provenienza dialettale e indirizzata allo stravolgimento della realtà, verso la definizione di orizzonti onirici in cui l'umbratile profilo di una solitudine mortifera è appena riscattata dalla necessità di dire, di *dirsi* insieme. Tra disperazione e loica vocazione ad un affilato raziocinio: quasi una strana sintesi tra la Dante e Caspanello.

¹⁶ Giuseppe Carullo-Cristiana Minasi, *Due passi sono*, Caracò, Napoli-Bologna 2013.

Nelle nuove esperienze artistiche che questi ultimi anni segnalano, la presenza della immaginaria linea sciasciana sembra trovare quasi un superamento, come conferma anche il lavoro dei **Teatri alchemici** e dei **Sutta Scupa**.

I primi, sotto la cui sigla si celano Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi, sono uno straordinario duo che, per esempio, in *Desideranza* (2007) ha riepilogato, nelle schermaglie tra Pino e Sergio, l'atmosfera dolorosa, tetra e tenera al contempo di tanti universi concentrazionari contemporanei (in cui non manca, a nostro avviso, un riferimento allo scimoniano *Nunzio*). Una formula riproposta con efficacia sin nel più recente *Ergo non sei* (2010), tramato di densi, quanto grotteschi, riferimenti metafisici.

Giuseppe Massa e Giuseppe Provinzano, prima di articolare separatamente i loro progetti, hanno sapientemente costruito, sin dallo spettacolo d'esordio che ha dato il nome alla compagnia *Sutta scupa* (2006), atmosfere giocate sulla precarietà del vivere, sull'attesa disperante e senza futuro di una catarsi improbabile, nel segno, anzi della tragedia, come in *Rintra 'u cuori* (2008).

Si è entrati adesso in una fase nuova. Da una parte l'arrancare dell'establishment, dall'altra il respiro, talora corto, dei teatri occupati, ha condizionato una fioritura drammaturgica che sembrava, tra la meta degli anni novanta e la metà degli anni zero, conoscere sosta. A seguito del pieno reinserimento della parola fra le risorse del mutamento teatrale, si stava estendendo e articolando in varie forme una "nuova drammaturgia" capace di intrattenere con il passato e con l'attualità del teatro rapporti complessi che non s'inquadrano nelle più logore contrapposizioni storiografiche fra nuovo e tradizione, fra ricerca artistica e fruizione popolare, fra testo e performance. Questa rinascita dell'elemento verbale si è iscritta nel contesto di quella sintesi ideale di attore-autore che ha determinato nel tempo, secondo una formula ormai chiara, una specifica vocazione italiana al teatro.

In gioco c'è ancora nella storia del teatro siciliano (come in quello più complessivamente italiano), la possibile configurazione di una tradizione drammaturgica che, peraltro, non intende sottrarsi alla problematica ricomposizione di una mappa complessivamente fluida della cultura contemporanea.

Giampaolo Salvi

LA CLASSIFICAZIONE DELLE PARTI DEL DISCORSO

In un volumetto intitolato *Le parti del discorso*, pubblicato nella serie diretta da Giorgio Graffi *Grammatica tradizionale e linguistica moderna* (Roma, Carocci, 2013), ho cercato di esaminare criticamente il trattamento tradizionale delle classi di parole, mettendone in rilievo i punti di forza e le debolezze. Facendo questo non ho potuto sottrarmi alla tentazione di mettere un po' d'ordine e proporre una nuova classificazione delle parti del discorso.

La classificazione è nuova rispetto a quella tradizionale, ma non in assoluto, perché deve naturalmente molto agli autori che ho letto durante la preparazione del volume, e sicuramente coincide in parte anche con quella di autori che non ho letto, ma che hanno fatto proposte simili (come mi accorgo *a posteriori*). Si tratta inoltre piuttosto di un progetto che non di un sistema elaborato in tutti i particolari – ad alcuni dei problemi con cui si scontra, accennerò anche nella sintesi che segue.

1. L'ipotesi di partenza

Nella storia del pensiero linguistico si sono usati fondamentalmente tre tipi di criteri per l'individuazione delle parti del discorso:

a) il *criterio nozionale* (o *semantico*) individua le parti del discorso in base al significato delle parole. Questo criterio si basa sul fatto che le parole sono segni di cui ci serviamo per parlare della realtà e sul presupposto che ci sia una corrispondenza tra la classificazione dei vari aspetti della realtà e le parti del discorso. Perciò, per parlare di cose (*sostanze*) si usano nomi (*sostantivi*), come *gatto*, per parlare di

proprietà (*qualità*) si usano aggettivi (*qualificativi*), come *rosso*, per parlare di eventi si usano verbi, come *entrare*, ecc. La corrispondenza tra aspetti della realtà e parti del discorso è però tutt'altro che assoluta e uno stesso aspetto del reale può essere espresso con parti del discorso diverse: per es. la proprietà di essere 'bianco', oltre che dall'aggettivo *bianco*, può essere espressa anche dal nome *bianchezza* e dal verbo *biancheggiare*; l'evento di 'correre', oltre che dal verbo *correre*, può essere espresso anche dal nome *corsa*, ecc. Inoltre, molto spesso uno stesso aspetto della realtà viene reso da lingue diverse con parti del discorso diverse;

b) il *criterio morfologico* individua le parti del discorso in base alla flessione delle parole: nei paradigmi di lessemi appartenenti a parti del discorso diverse le forme si differenziano in base a categorie grammaticali diverse. Per es. i paradigmi degli aggettivi hanno forme distinte per numero e genere (*rosso/rossi/rossa/rosse*), i paradigmi dei verbi hanno forme distinte per modo, tempo, persona-numero (*entro, entri, ..., entrai, entrasti, ..., entrassi*, ecc.). Questo criterio ha però un ambito di applicazione limitato, non si può infatti usare in assenza di morfologia flessiva. In italiano, per es., non ci aiuta per le parti del discorso che sono morfologicamente invariabili (avverbi, preposizioni, congiunzioni e interiezioni);

c) il *criterio sintattico-funzionale* individua le diverse parti del discorso in base alle *funzioni* che le parole svolgono nella struttura della frase o in base alla loro *distribuzione* sintattica. In base alla funzione: il nome funge da soggetto (*Entrano gatti*), il verbo da predicato (*I gatti miagolano*), l'aggettivo da modificatore del nome (*gatti rossi*), l'avverbio da modificatore del verbo (*entrano rapidamente*), ecc.; in base alla distribuzione (cioè l'insieme dei contesti grammaticali in cui una parola può ricorrere): l'articolo precede il nome, la preposizione precede il nome, ecc.

Anche questo criterio non è esente da problemi, come vedremo meglio nel par. 2, ma siccome si basa su categorie interne al sistema grammaticale, si presenta come candidato più promettente che non il criterio nozionale; siccome poi queste categorie sono di applicazione generale (non dipendono cioè dall'esistenza o meno di certi morfemi

in una data lingua), il criterio sintattico-funzionale copre anche quei domini che il criterio morfologico lascia scoperti.

Possiamo assumere che le *frasi* sono la descrizione di *eventi* (v. lo schema sotto). Il *tipo di evento* (per es. 'dare') è rappresentato nella frase da un *predicatore*, mentre gli *attanti* (chi dà, chi riceve, la cosa che viene trasferita) sono rappresentati da *argomenti*, ognuno dotato di una sua *funzione grammaticale* (rispettivamente soggetto, oggetto indiretto, oggetto diretto); una specie di attanti secondari sono i *circostanti*, che specificano la cornice entro cui si svolge l'evento e che sono realizzati nella frase da *circostanziali* (di tempo, di luogo, ecc.). Possiamo inoltre avere dei *modificatori* (del tipo di evento, di un attante, ecc.), realizzati nella frase da *attributi*. La nostra ipotesi di partenza è che le diverse funzioni individuate siano realizzate tipicamente da una parte del discorso specifica: la funzione predicativa da *verbi* (V), quella argomentale/circostanziale da *nomi* (N), quella attributiva da *aggettivi* (A). Così nella frase *Un vicino gentile dà la pappa al gatto durante le vacanze*, il verbo *dà* realizza il predicatore; gli argomenti sono realizzati dai nomi *vicino*, *pappa*, *gatto*, o più precisamente dai sintagmi nominali costruiti intorno a questi nomi (*un vicino gentile*, *la pappa*, *il gatto*), come anche il circostanziale è realizzato dal sintagma nominale *le vacanze* (per la funzione delle preposizioni *a* e *durante* v. sotto 5.3); l'aggettivo *gentile* realizza infine l'attributo di uno degli argomenti

evento	frase	
tipo di evento	predicatore	verbo
attante / circostante	argomento / circostanziale	nome
modificatore	attributo	aggettivo

2. La trasposizione

L'ipotesi formulata nel par. 1 è però troppo semplicistica e fa delle previsioni sbagliate. Prendiamo per es. la frase *Piero è fiero di suo figlio*: il

predicatore qui è *fiero*, da cui dipendono gli attanti *Piero e suo figlio*. Ma *fiero* è evidentemente un aggettivo e non un verbo, come predirebbe la nostra ipotesi.

Si noti tuttavia che in questa frase compare anche una forma verbale: *è*. Possiamo supporre che un lessema può svolgere anche una funzione diversa da quella che è propria della parte del discorso a cui il lessema appartiene, ma per farlo deve cambiare categoria attraverso una *trasposizione*.

La trasposizione si può fare attraverso un cambiamento morfologico o con l'utilizzazione di una costruzione sintattica. Nel nostro esempio l'aggettivo, per poter fungere da predicatore, entra in costruzione con una forma verbale (semanticamente vuota) assieme alla quale costituisce il predicatore della frase. In questo predicatore composto, il contributo di *essere* è solo quello di permettere all'aggettivo di svolgere una funzione che è prerogativa dei verbi.

Nella trasposizione morfologica, una regola morfologica cambia la parte del discorso del lessema di partenza: per es., attraverso una regola di affissazione, l'aggettivo *bianco* diventa il verbo *biancheggiare* e può quindi fungere da predicatore, come in *Una vela biancheggia all'orizzonte*.

2.1. *Trasposizioni sintattiche*

Diamo, qui di seguito, alcuni esempi di trasposizione sintattica:

- un aggettivo entra in costruzione con un verbo per fungere da predicatore:

bianco → ***era*** *bianco* (1a)

→ ***diventa*** *bianco* (1b)

- una struttura verbale entra in costruzione con un complementatore (*che*) per fungere da argomento (qui l'oggetto diretto del predicatore *dicono*):

Gli Americani sono arrivati in Italia
 → Dicono **che** *gli Americani sono arrivati in Italia* (2)

– oppure con un operatore relativo per fungere da attributo:

Le espulsero → *le persone* **che** *espulsero* (3)

– un nome entra in costruzione con una preposizione per fungere da attributo:

coraggio → *una persona* **di** *coraggio* (4)

2.2. Trasposizioni morfologiche

Trasposizioni morfologiche corrispondenti a quelle del par. 2.1 sono:

– N → V (cfr. [1], sopra):

bianco → *biancheggia* (5)

– V → N (cfr. [2], sopra):

Gli Americani sono arrivati in Italia →
l'arrivo *degli Americani in Italia* (6)

– V → A (cfr. [3], sopra):

Le espulsero → *le persone* **espulse** (7)

– V → N (cfr. [4], sopra):

coraggio → *coraggioso* (8)

Si noti che le trasposizioni possono essere neutre rispetto al significato, come in (1a), (2)-(4) e (6)-(8), ma possono anche aggiungere un più di significato al lessema trasposto, come in (1b) e (5).

2.3. Trasposizioni secondarie

Con il cambiamento della parte del discorso cambia anche la distribuzione sintattica: mentre il verbo è la testa di una struttura frasale, il nome è la testa di un sintagma nominale e l'aggettivo di un sintagma aggettivale, costruzioni che hanno proprietà diverse; per questo la trasposizione della testa della costruzione può implicare anche la trasposizione di altri elementi. Chiameremo queste trasposizioni *trasposizioni secondarie*.

Si osservi il seguente esempio, dove il verbo *occupare* è stato trasposto nel nome *occupazione*:

Gli Americani oggi hanno occupato l'Iraq
 → ***l'odierna occupazione americana dell'Iraq*** (9)

Questa trasposizione è accompagnata dalle seguenti trasposizioni secondarie:

gli Americani (N) → *americano* (A)
oggi → *odierno* (A)

(per la classificazione di *oggi* v. sotto 5.2.2).

La trasposizione secondaria in aggettivo riguarda in questo caso elementi con funzione di argomento o di circostanziale, per cui aggettivi come *americano* e *odierno* fungono qui da argomenti/circostanziali rispetto al nome *occupazione*, diversamente da quanto previsto dalla nostra ipotesi. L'eccezione è però limitata: gli aggettivi possono avere funzione di argomento/circostanziale solo con nomi che indicano eventi, cioè come frutto delle trasposizioni secondarie che accompagnano la trasposizione di verbi in nomi. Un sintagma nominale come *il ritratto americano* non può infatti significare 'il ritratto fatto da un americano' o 'il ritratto dell'America' – *americano* in questo caso può avere solo, come previsto, funzione attributiva.

3. Parole lessicali e parole grammaticali

La classificazione introdotta nel par. 1 deve essere integrata con un'altra suddivisione: quella tra *parole lessicali* e *parole grammaticali*.

Le classi di parole lessicali hanno un grandissimo numero di membri e sono classi *aperte*, cioè arricchibili continuamente di nuove unità: nuovi nomi, aggettivi e verbi possono nascere e imporsi in ogni momento; le parole grammaticali costituiscono invece classi con pochi membri (perché esprimono un numero limitato di relazioni) e praticamente *chiuse*: il loro incremento non è impossibile, ma molto raro. Nelle grammatiche le parole lessicali non sono elencate esaustivamente: questo compito è demandato al dizionario; le grammatiche, invece, tendenzialmente elencano tutte le parole grammaticali.

Appartengono al gruppo delle parole grammaticali *a)* quei lessemi che servono a esprimere le relazioni grammaticali, come le preposizioni che indicano la funzione degli argomenti; *b)* quei lessemi che corrispondono a dei morfemi grammaticali, come i pronomi personali, che corrispondono ai morfemi di numero-persona nella flessione dei verbi; e *c)* quei lessemi che esprimono relazioni semplici, per il cui uso (semplificando un po') non è necessario conoscere la struttura e il funzionamento del mondo esterno, ma basta conoscere il funzionamento della lingua, come l'articolo, che indica se una cosa è nota o meno all'ascoltatore.

Ci sono dunque parole il cui scopo principale è quello di riempire di contenuto quello che diciamo, e ci sono parole il cui scopo principale è quello di far funzionare la grammatica e che per questo assomigliano di più ai morfemi grammaticali.

Anche le parole grammaticali possono realizzare le funzioni che sono realizzate dalle parole lessicali, per cui le tre grandi classi di parole individuate nel par. 1 conterranno, accanto a parole lessicali, anche un certo numero di parole grammaticali, secondo lo schema seguente:

verbo	ausiliare
nome	pronome
aggettivo	determinante

Gli ausiliari sono infatti predicatori (*Piero può uscire*) o formano predicatori complessi (*Piero è uscito, sta uscendo, La coalizione prenderà forma [= si formerà]*); i pronomi fungono da argomenti/circostanziali: *Viene anche lui* (*lui* = soggetto), ecc.; i determinanti fungono da attributi dei nomi (*questo altro gatto*).

I confini tra parole lessicali e parole grammaticali non sono facilmente definibili e ci sono molti casi intermedi. Così, se *credere* è un verbo lessicale e *essere* un verbo ausiliare, lo statuto di *potere* è meno chiaro. Questo si manifesta nel comportamento di questi verbi con una forma non-finita: *credere+(di)+infinito* è una struttura di subordinazione sintattica (l'infinito è un argomento del verbo), mentre *essere+participio* è un predicatore composto; *potere* può invece essere ambedue le cose, come si vede dal diverso comportamento dei clitici, che si attaccano sempre al verbo da cui dipendono, e cioè all'infinito subordinato in (10a), ma alla parte flessa del verbo composto in (10c) – in (10b) ambedue le soluzioni sono possibili:

Crede di andarci / **Ci crede di andare* (10a)

Può andarci / *Ci può andare* (10b)

**È andato* / *Ci è andato* (10c)

Lo stesso vale per il confine tra aggettivi lessicali e determinanti: la posizione non-marcata degli aggettivi (con valore restrittivo) è postnominale (11a), quella dei determinanti pre nominale (11c), ma un aggettivo come *seguinte* può comparire sia prima sia dopo il nome (11b), ponendosi così al confine tra aggettivi lessicali e determinanti:

il quadro rosso / **il rosso quadro* (11a)

il quadro seguente / *il seguente quadro* (11b)

**(il) quadro questo* / *questo quadro* (11c)

La stretta parentela tra aggettivi lessicali e determinanti è dimostrata anche dal fatto che gli aggettivi possono diventare facilmente determinanti, come nel caso delle seguenti parole, che in posizione postnominale sono aggettivi lessicali (nel senso di 'sicuri' e rispettivamente 'composte da molti membri'), mentre in posizione pre nominale sono determinanti (quantificatori col senso di 'alcuni' e rispettivamente 'molte'):

<i>testimoni certi / certi testimoni</i>	(12a)
<i>famiglie numerose / numerose famiglie</i>	(12b)

4. Nomi e aggettivi

Molte parole possono fungere sia da attributo sia da argomento/circostanziale e, di conseguenza, devono essere classificate come aggettivi e contemporaneamente come nomi (e sono effettivamente classificate così nei dizionari). Queste parole, come nomi, hanno un significato più ristretto che non come aggettivi: il nome *inglese* indica solo persone, mentre l'aggettivo *inglese* si può applicare come attributo a ogni tipo di nome. In un caso come questo si potrebbe pensare che in realtà abbiamo sempre un aggettivo e che, quando la parola funge da argomento, abbiamo un sintagma nominale con un nome sottinteso tipo 'uomo': [N_{+umano} *inglese*]. Ma questa soluzione sarebbe applicabile solo a una parte di queste parole: nella maggior parte dei casi la restrizione relativa al carattere umano del referente è accompagnata da ulteriori restrizioni, come con il nome *ricco* ('persona ricca di beni materiali') rispetto all'aggettivo *ricco* (non limitato a persone né a beni materiali) o con il nome *fedele* ('persona aderente a una certa fede') rispetto all'aggettivo *fedele*. È dunque meglio accettare in questo caso la doppia classificazione di queste parole, frutto di conversione morfologica lessicalizzata.

Lo stesso fenomeno si riscontra del resto con le parole grammaticali corrispondenti: la stessa parola può infatti essere determinante e pronome (per es. *ciascuno*, *nessuno*), e anche in questo caso il pronome si applica solo a persone, mentre il determinante non mostra restrizioni di questo genere. Questo parallelismo conferma l'aggregazione dei pronomi alla classe dei nomi e dei determinanti alla classe degli aggettivi.

5. Come classificare le altre parti del discorso?

L'analisi svolta finora ha toccato quattro delle parti del discorso tradizionali: verbi, nomi e aggettivi, che nella nostra ipotesi continuano a

costituire tre classi indipendenti, e pronomi, che abbiamo integrato nella classe dei nomi, come la loro variante grammaticale (la grammatica tradizionale considera i determinanti, anche se non sempre in maniera perspicua, come gli aggettivi corrispondenti dei pronomi, quindi, in ultima analisi, come la variante grammaticale degli aggettivi; gli ausiliari sono classificati con i verbi).

Ma come classificare le altre cinque parti del discorso? Vedremo che l'applicazione coerente dei principi presentati nel par. 1 comporterà un rimaneggiamento più radicale della classificazione tradizionale.

5.1. *L'articolo*

Gli articoli sono determinanti. Gli articoli sono infatti in opposizione con le forme di altri determinanti, in particolare l'articolo definito con i dimostrativi: *il cane / quel cane*, e l'articolo indefinito con i quantificatori: *un cane / alcun cane / nessun cane*. Più precisamente, articolo definito e dimostrativo e, rispettivamente, articolo indefinito e quantificatore non possono ricorrere insieme, sono cioè in distribuzione complementare: **quel il cane, *un alcun cane*.

Un altro fatto interessante è che il dimostrativo in alcuni casi si usa al posto dell'articolo: in sintagmi nominali ellittici del nome testa, l'articolo non può essere seguito da un complemento preposizionale – in questi casi al posto dell'articolo si deve usare il dimostrativo *quello*:

*Preferisco **le scarpe** con il tacco alto / ***le** con il tacco alto /
quelle con il tacco alto* (13)

Si noti che in (13) *quello* non ha il valore deittico che ha normalmente, non indica cioè un oggetto lontano dal parlante, ma solo che l'oggetto in questione è identificabile per l'ascoltatore, ha cioè il valore che è normalmente espresso dall'articolo definito.

Si può quindi pensare che l'articolo definito sia il dimostrativo non-marcato rispetto ai dimostrativi marcati *questo* e *quello*: mentre l'articolo indica solo l'identificabilità del referente del sintagma nominale, *questo* e *quello* aggiungono delle indicazioni più specifiche sulla sua collocazione nello spazio, nel tempo o nel discorso. Analogamente, l'articolo indefinito sarebbe il quantificatore non-marcato

(indica solo l'esistenza di un referente) rispetto ai vari quantificatori con significati più specifici.

Questa decisione implica che gli articoli definito e indefinito appartengono a diverse sottoclassi di determinanti e non formano una sottoclasse unitaria. In base a questa ipotesi ci aspettiamo che eventualmente i due articoli possano ricorrere assieme: questo è possibile, anche se solo in alcuni casi isolati, come:

Non voglio né l'una cosa né l'altra (14)

5.2. Avverbi

Nella classificazione tradizionale le classi delle preposizioni e delle congiunzioni sono relativamente ben definite: preposizioni e congiunzioni sono parole che servono a stabilire una relazione di un certo tipo tra parole/sintagmi (preposizioni) o tra frasi (congiunzioni). Gli avverbi si definiscono invece per l'assenza di questa proprietà, per cui la classe degli avverbi ha finito per essere il centro di raccolta di parole molto diverse che hanno in comune solo la proprietà di essere invariabili (e di non essere né preposizioni né congiunzioni).

5.2.1. Attributi

Una parte di quelli che sono tradizionalmente classificati come avverbi (in particolare quelli in *-mente*) fungono da attributi, modificano cioè altri elementi della struttura frasale, esattamente come gli aggettivi modificano il nome. L'elemento modificato può essere il verbo, come in (15a), dove la nominalizzazione corrispondente mostra il parallelismo tra il rapporto verbo-avverbio e quello nome-aggettivo; ma può essere anche una frase (15b) o l'atto linguistico compiuto dal parlante (15c) o un aggettivo (*molto bello*) o un altro avverbio (*molto rapidamente*):

Corre velocemente vs *corsa veloce* (15a)

Probabilmente verrà vs *È probabile* che verrà (15b)

Francamente non lo so vs *Sono franco* quando ti dico
che non lo so (15c)

Questi avverbi vanno quindi considerati come aggettivi specializzati per fungere da attributi di tutto quello che non è un nome. L'appartenenza alla stessa classe degli aggettivi è rafforzata dal rapporto morfologico regolare che si ha nella gran parte di queste parole con l'aggettivo corrispondente (*veloce* – *velocemente*).

5.2.2. Pronomi di luogo e di tempo

Avverbi come *qui*, *altrove*, *dove*, *ora*, *quando*, ecc. sono invece parole dello stesso tipo dei pronomi: come il pronome personale *lui* serve a esprimere il soggetto o l'oggetto diretto della frase al posto di un sintagma nominale più esplicito come *il mio amico* o simili, così in una frase come *L'ho incontrata qui* l'avverbio *qui* serve a individuare il luogo in cui avviene l'evento al posto di un'espressione più esplicita come *in questo punto* o simili. Questi avverbi fungono quindi, come i pronomi e i nomi, da argomenti (*Piero abita qui*, *È successo ieri*) o circostanziali (*L'ho incontrata qui*, *L'ho incontrata ieri*).

Si tratta dunque di pronomi specializzati per una funzione particolare, l'espressione del luogo e del tempo, esattamente come nei pronomi personali abbiamo forme specializzate per l'espressione del soggetto. Questi pronomi, siccome sono forme specializzate per certe funzioni, non hanno bisogno, per esprimerle, di essere accompagnati dalle preposizioni che normalmente accompagnano i sintagmi nominali: *qui* / **in qui* (cfr. *in questo posto*).

Se analizziamo gli avverbi di luogo e di tempo come pronomi, ne consegue che queste parole devono costituire la testa di un sintagma nominale e devono comportarsi quindi come sintagmi nominali, diversamente dagli avverbi che fungono da attributi. Una conferma di questa ipotesi si trova nel fatto che queste parole possono essere precedute da preposizione, come i sintagmi nominali e diversamente dagli avverbi attributivi: *Viene da qui*, *È qui da ieri*, *la gente di qui*, *la cena di ieri* (cfr. **con/di rapidamente*). In alcuni casi possono anche servire come soggetti e oggetti diretti: *Qui è piacevole* (= 'questo posto'), *Domani sarà un gran giorno* (= 'la giornata di domani'), *Aspettiamo domani!*

5.2.3. *Profrasi e interiezioni*

La grammatica tradizionale elenca tra gli avverbi anche le parole *si* e *no*, che servono principalmente per rispondere a domande totali. Ma *si* e *no* non mostrano nessuna delle proprietà caratteristiche degli avverbi: non servono a modificare un elemento della frase e non occupano le posizioni tipiche degli avverbi all'interno della frase, anzi, normalmente si usano da soli *al posto di* una frase. Quando alla domanda *Vuoi vedere Maria?* rispondiamo con *Sì*, è come se dicessimo: *Voglio vedere Maria*, e se rispondiamo con *No*, è come se dicessimo: *Non voglio vedere Maria*. Per questo la linguistica moderna classifica queste parole tra le *profrasi*, parole grammaticali che servono per sostituire delle unità di natura frasale. E infatti, *sì* e *no* si comportano sotto molti aspetti come delle vere e proprie frasi. Possono per es. fungere da frasi subordinate:

*Chiedi se c'è un treno di notte e se sì (= se c'è un treno
di notte), a che ora parte da Milano* (16)

Da questo punto di vista le profrasi sono più simili alle *interiezioni*. Le interiezioni sono infatti delle parole *olofrastiche*, parole, cioè, che costituiscono da sole una frase indipendente. Così, quando diciamo per es. *Ahi!*, con l'uso di questa forma esprimiamo quello che potrebbe essere espresso da una frase completa, per es., a seconda dei casi: 'Mi fa male' oppure 'Qui c'è qualcosa che non va', ecc.

5.3. *Preposizioni*

5.3.1. *Segnacaso*

Quando diciamo che la frase *Piero ha dato le chiavi a Maria* descrive un evento con tre attanti, identifichiamo questi attanti con *Piero*, *le chiavi* e *Maria* e la preposizione *a* che introduce *Maria* non ha in questo nessun'altra funzione che di rendere riconoscibile questo argomento (oggetto indiretto) come quello che esprime il ricevente, e di differenziarlo dagli altri due. La preposizione *a*, inoltre, non compare in tutte le realizzazioni di questo argomento: quando l'oggetto indiretto è rappresentato da un pronome clitico, non c'è preposizione ed è il caso dativo del pronome che esprime la funzione: *Piero le ha dato le chiavi*, con *le*_{dativo}.

Possiamo dunque pensare che in italiano la preposizione in questo uso sia una delle forme per la realizzazione del caso quando la parola non dispone di forme differenziate per le varie funzioni: mentre il pronome clitico di 3. persona ha una forma di caso dativo, i nomi/sintagmi nominali e i pronomi liberi, in assenza di forme marcate per il caso, usano come *segnacaso* la preposizione: *a Maria, a suo fratello, a lei*.

5.3.2. Operatori di trasposizione

Analogamente, in casi come (4), sopra, la preposizione serve solo a operare la trasposizione necessaria perché un nome possa fungere da attributo.

5.3.3. Predicatori aggiuntivi

Una parte delle preposizioni può essere usata anche senza un sintagma che le segua:

- Gli ho detto di prendere l'ombrello, ma è uscito*
senza (*senza l'ombrello*) (17a)
Verrà **dopo** (*dopo la partita*) (17b)

Questi usi vengono tradizionalmente classificati come avverbi, perché presentano la caratteristica tipica degli avverbi di non avere un complemento, cioè di non servire a mettere in relazione due elementi: infatti un avverbio, anche quando corrisponde a un aggettivo che regge un complemento, normalmente non ha questa possibilità – così per es. accanto a *in maniera degna di lode* non abbiamo **degnamente di lode*.

Si osservi però che le parole interessate da questo fenomeno sono inerentemente relazionali: gli elementi di tipo spaziale e temporale non descrivono un luogo/tempo preciso, ma un luogo/tempo che è individuabile in relazione a un altro luogo/tempo. Quando dico *È venuto prima*, voglio dire che è venuto 'prima di adesso' o 'prima della venuta di qualcun altro'; quando dico *Abita dietro*, voglio dire che abita 'dietro un certo oggetto' (identificabile nel contesto dell'enunciazione), ecc. Per questo sembra più corretto dire che queste parole sono sempre preposizioni, ma preposizioni che possono lasciare non-espreso il loro complemento quando questo è facilmente recuperabile in base al contesto.

Queste preposizioni hanno inoltre un significato molto specifico: in *Si è messo dietro la balaustra*, *dietro* non serve solo a indicare la

meta del movimento, ma anche la posizione relativa della meta rispetto a un punto di riferimento espresso dal sintagma nominale *la balaustra*. In questi casi le preposizioni sono come dei *predicatori aggiuntivi* che servono a definire meglio il tipo di evento. Questa funzione delle preposizioni si vede bene nei casi in cui verbo e preposizione (senza complemento) si fondono per formare un predicatore unico, come *andar dentro*, *venir giù*, ecc.

Queste preposizioni, infine, selezionano il loro complemento: *accanto* richiede un sintagma introdotto dalla preposizione *a*, *dietro* permette sia un sintagma nominale semplice sia un sintagma nominale introdotto dalla preposizione *a*, ecc., esattamente come i verbi selezionano i complementi con cui possono ricorrere:

dietro [la casa] vs **vende** [la casa] (18a)

dietro [a Maria] vs **parla** [a Maria] (18b)

dietro \emptyset vs **arriva** \emptyset (18c)

5.4. Congiunzioni

5.4.1. Operatori di trasposizione

Congiunzioni come *che* o *se* servono a operare la trasposizione necessaria perché una struttura verbale possa fungere da argomento, come in (2), sopra, o in (19):

Gli Americani sono arrivati in Italia? (19)

→ *Chiedono se gli Americani sono arrivati in Italia*

5.4.2. Preposizione + che

Vediamo ora le altre congiunzioni di subordinazione attraverso un esempio tipico. Nelle frasi seguenti il circostanziale di causa è espresso con un sintagma (20a), con una frase all'infinito (20b) e con una frase di modo finito (20c):

Piero è stato licenziato per [un errore che ha commesso] (20a)

Piero è stato licenziato per [aver commesso un errore] (20b)

Piero è stato licenziato perché ha commesso un errore (20c)

Dagli esempi appare che la funzione del circostanziale è espressa in tutti e tre i casi con l'uso di un medesimo elemento: *per*, che riconosciamo nella preposizione *per* di (20a-b) e nella prima metà della congiunzione subordinante *perché* di (20c). Se le cose stanno così, che cos'è il secondo elemento di *perché*? Questo non può essere altro che l'operatore di trasposizione *che* (20c'): una struttura verbale, per poter fungere da argomento di un predicatore, deve essere infatti trasposta (v. 2.1 e 5.4.1, sopra; una funzione analoga ha la morfologia dell'infinito in [20b]):

Piero è stato licenziato per [che ha commesso un errore] (20c')

Gli elementi che servono a segnalare le funzioni delle frasi subordinate non sono dunque essenzialmente diversi da quelli che servono a segnalare le funzioni dei sintagmi: questo è chiaro per le subordinate all'infinito, che usano preposizioni, ma anche per quelle di modo finito, almeno nei casi in cui nell'introduttore possiamo riconoscere una preposizione seguita da *che*: *perché* (*per che*), *dacché* (*da che*), *dopo che*, *prima che*, *finché* / *fino a che*, *nonostante* (*che*), ecc.

Le congiunzioni subordinanti sono riconducibili, quindi, a preposizioni che reggono frasi, esattamente come i verbi – cfr. gli esempi in (21) con quelli in (20):

Piero vuole [la torta] (21a)

Piero vuole [mangiare la torta] (21b)

Piero vuole [che gli diano la torta] (21c)

5.4.3. Coordinatori

Passiamo ora alle congiunzioni coordinanti, che servono a unire elementi con la stessa funzione: le parole base sono *e* (con la variante negata *né* 'e non'), *ma* e *o* (con le varianti *oppure*, *ossia*, *ovvero*); queste esprimono i tre tipi fondamentali della coordinazione: la *congiunzione*, la coordinazione *avversativa* e la *disgiunzione*. Questi operatori sintattici creano delle strutture di tipo essenzialmente diverso (e concettualmente indipendente) da quello che sta alla base della struttura di frase che abbiamo utilizzato nel par. 1.

5.4.4. Connettori

Abbiamo inoltre numerose parole che esprimono in maniera semanticamente più ricca le relazioni tra elementi (in genere tra frasi): *dunque, allora, perciò, ecc.*; *anzi, però, tuttavia, ecc.* La linguistica moderna riunisce queste ultime parole, in base alla loro funzione, sotto la denominazione di *connettori*, perché servono a dare coerenza testuale a una sequenza di frasi, rendono cioè esplicito il rapporto che sussiste tra i contenuti di due o più frasi che si susseguono. Per es. in (22a) *allora* esplicita come una sequenza evento-conseguenza quella che con l'uso di *e* (22b) sarebbe presentata come la semplice sequenza di due eventi:

Piero le aveva scritto più volte, Maria lo aveva allora invitato (22a)

Piero le aveva scritto più volte e Maria lo aveva invitato (22b)

La gran parte dei connettori si comporta però sintatticamente come gli avverbi: ricorre per es. nella posizione tra ausiliare e participio, come *allora* in (22a). Si noti che *allora* può anche significare 'in quel tempo', nel qual caso è un pronome (v. 5.2.2, sopra) e non può occupare la posizione tra ausiliare e participio: *Lo aveva incontrato spesso, allora, Allora lo aveva incontrato spesso*, ma **Lo aveva allora incontrato spesso* (nel senso desiderato).

Inoltre, i connettori non servono solo a esplicitare relazioni di coordinazione, ma possono esplicitare anche i rapporti tra subordinata e principale in strutture di tipo *correlativo* come in (23). Sarà quindi più corretto classificarli come avverbi in una sottoclasse particolare, quella degli *avverbi connettivi*:

Se Piero le ha scritto, allora Maria lo inviterà (23a)

Sebbene Piero le abbia scritto, Maria tuttavia non lo inviterà (23b)

5.5. La classificazione delle parole invariabili

Nel nostro esame delle parti del discorso invariabili (5.2-4) abbiamo trovato i seguenti tipi di elementi:

a) gli *avverbi* (5.2.1), che fungono da attributi di tutto quello che non è un nome (aggettivo, avverbio, verbo e tutte le varie strutture sintattiche che hanno come base il verbo: frase, enunciato, ecc.), con varie sottoclassi, tra cui quella degli avverbi connettivi (5.4.4);

b) le *preposizioni*, che esprimono rapporti di predicazione aggiuntiva rispetto a quella espressa dal predicatore della frase; possono introdurre sintagmi (5.3.3) o frasi (5.4.2);

c) gli *operatori sintattici*, che comprendono i morfemi segnacaso (5.3.1), gli operatori di trasposizione (5.3.2 e 5.4.1) e gli operatori di coordinazione (5.4.3);

d) gli elementi *olofrastici* (5.2.3), che costituiscono da soli una frase (interiezioni, profrasi).

Abbiamo trovato anche alcune parole che, nonostante siano invariabili, vanno piuttosto classificate con le parti del discorso variabili: gli avverbi di luogo e alcuni avverbi di tempo, che vanno considerati pronomi (5.2.2).

Questa classificazione, basata sulle caratteristiche sintattiche delle varie parole, non corrisponde del tutto a quella della grammatica tradizionale. In particolare, la classe (a) corrisponde al grosso della classe tradizionale degli avverbi, ma con molte assenze e con in più una parte delle congiunzioni coordinanti. La classe (b) corrisponde alla classe tradizionale delle preposizioni, con in più una parte degli avverbi e la gran parte delle congiunzioni subordinanti. La classe (c) raggruppa elementi tradizionalmente classificati come congiunzioni e preposizioni. La classe (d) corrisponde alla classe tradizionale delle interiezioni, con in più *sì* e *no* (tradizionalmente avverbi).

6. Un'ipotesi più elaborata

Integrando ora lo schema del par. 1 con i risultati del par. 5, arriviamo alla classificazione seguente:

<i>funzione</i>	<i>parte del discorso</i>
frase	interiezione profrase
predicatore	(principale:) verbo (aggiuntivo:) preposizione
argomento / circostanziale	nome
attributo	(del nome:) aggettivo (di altro:) avverbio
segnale grammaticale	operatore sintattico

Bibliografia

Ho trovato molto utili, nell'elaborazione di questo modello, gli studi di Jespersen (1924, capp. 3-8 e 10), Sechehaye (1926, cap. 5), Bally (1963, parr. 179-96), Lyons (1977, cap. 11), Sasse (1993) e Baker (2003). Ma il grosso viene dalla riflessione che ha accompagnato il lavoro di redazione delle due grammatiche che ho diretto con Lorenzo Renzi: la *Grande grammatica italiana di consultazione* (= *Gr. Gramm.*) e la *Grammatica dell'italiano antico* (= *ItalAnt*), e dal lavoro comune con Laura Vanelli per le due edizioni della nostra „piccola” grammatica (Salvi-Vanelli 1992, 2004).

Baker, Mark C. (2003), *Lexical Categories. Verbs, Nouns, and Adjectives*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bally, Charles (1963), *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore (ed. orig. 1932 e 1944).

Gr. Gramm. = *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi e Anna Cardinaletti, 3 voll., Bologna, Il Mulino, 2001 (1. ed. 1988-95).

ItalAnt = *Grammatica dell'italiano antico*, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, 2 voll., Bologna, Il Mulino.

Jespersen, Otto (1924), *The Philosophy of Grammar*, London, George Allen & Unwin.

- Lyons, John (1977), *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Salvi, Giampaolo e Vanelli, Laura (1992), *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier.
– (2004), *Nuova grammatica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Sasse, Hans-Jürgen (1993), *Syntactic Categories and Subcategories*, in Joachim Jacobs et al. (a cura di), *Syntax. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin, de Gruyter, pp. 646-686.
- Sechehaye, Albert (1926), *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.

Giovanni Palmieri

L'OPERA D'ARTE IN QUANTO AUTONOMA E L'ESTETICA DEL MODERNISMO

Nel mondo romantico

L'opposizione tra la concezione autonoma dell'opera d'arte e la concezione eteronoma proviene dal concetto romantico di autore. Nell'Ottocento, infatti, l'autore si reimpossessa della propria soggettività e della propria opera che viene così concepita come una produzione personale, singola, irripetibile, originale, aurorale e simbolica (Prometeo). L'opera si oppone, dunque, al mondo (Beethoven) e non è più una sua parte intimamente coesa. Se l'allegoria degli antichi era celebrazione ritualizzata della cosa o dell'evento, il simbolo nei romantici è la cosa stessa nel suo indicibile.

A partire da Baudelaire, poi, l'allegoria diventa un segno arbitrario della cosa, di una cosa che non esiste più né come realtà, né come idea, ma solo come merce, vale a dire come puro segno d'un valore economico destinato allo scambio. Nel secondo Novecento, con le opere di Andy Warhol, passeremo dal segno al contrassegno merceologico.

Quando Baudelaire intitola la prima sezione delle *Fleurs du Mal*, *Spleen et Idéal*, congiunge genialmente la melanconia con l'idealismo romantico. In tale congiunzione la melanconia (una melanconia, peraltro, abbassata nel borghesissimo *spleen*, come ha notato acutamente Starobinski)¹ è semplicemente la conseguenza di una disillusione e di un fallimento: il fallimento del programma idealistico della verità nel mondo moderno delle merci e delle masse.

Proprio a causa del trionfo dello *spleen* conseguente al fallimento dell'ideale, nelle poesie di Baudelaire il simbolo romantico (ormai im-

¹ Jean Starobinski, *La malinconia allo specchio*, tr. it. di Daniela De Agostini, Garzanti, Milano 1990, pp. 11-12.

possibile incarnazione dell'idea) verrà sempre più sostituito dalle allegorie. Allegorie che della cosa, dell'evento storico o del mito artistico, offriranno soltanto indicazioni ironicamente arbitrarie o straniate.

Perché nel Romanticismo prevarrà la concezione autonoma dell'arte? Perché nell'opera-simbolo dei romantici il simbolizzante s'identifica col simbolizzato, designando così direttamente l'Idea; anzi diventando l'Idea stessa e realizzando la fusione di espressione e contenuto. Hegel dirà che il simbolo "coincide più o meno il contenuto che esso esprime in quanto simbolo".² È per quest'ordine di ragioni che autore e opera nei romantici si oppongono al mondo, vale a dire a quella che considerano la falsa apparenza materiale del mondo. Nasce così l'autore demiurgo e l'opera deve diventare essa stessa l'Idea che, una volta rivelatasi nell'autore, ha il compito di trasformare il mondo: non lo deve descrivere (eteronomia), né celebrare e neanche contestare. L'opera deve opporsi al falso mondo "apparente" per rivelare così il vero mondo, la sua intrinseca verità e con ciò il suo immancabile compimento. Anche il discorso filosofico deve, perciò, trasformarsi e culminare in atto estetico-creatore. È questo, per lo meno, il programma della *Fenomenologia* di Hegel.

Hegel, però, sarà il primo ad accorgersi dell'impossibilità di realizzare quel romanticissimo programma. Questo fallimento viene, dunque, registrato già dai romantici, così come viene registrato l'esilio dalla natura dell'uomo "moderno". Questa consapevolezza produce il romanticismo di Jena che, proprio perché prende atto del fallimento del programma idealistico, elabora una concezione *autonoma* della letteratura.

La letteratura – dicono neanche troppo implicitamente i teorici di Jena – deve interrogarsi sulla sua *manca*za, cioè sulla sua incapacità di dire il mondo e di trasformarlo. Perciò l'opera non potrà parlare altro che di se stessa, cioè dell'opera in quanto assente dalla scena del mondo. Assente o perduta irrimediabilmente, l'opera diverrà, pertanto, solo attesa infinita e discorso autotelico, autoriflessivo. Da qui lo stretto rapporto tra questo tipo di romanticismo e la mistica ebraica dell'attesa: penso a Jabès, a Lévinas, a Kafka ma anche ai non ebrei Mallarmé, Blanchot ecc. Scrive Jabès: "L'opera non è mai compiuta.

² Georg W. F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, tr. it. di Alberto Bosi, UTET, Torino 2000, § 458, p. 321.

Essa ci lascia nell'incompiuto, nel cui spazio muoriamo. Quel che ci rimane è solo la sua parte bianca e non si tratta di utilizzarla, ma solo di tollerarla. Lì dobbiamo installarci. Accettare il vuoto, il nulla, il bianco. Tutto quel che creiamo è dietro di noi”.³ E ancora. “La disperazione dello scrittore non consiste nel non poter scrivere il libro, ma nell'essere costretto a proseguire indefinitamente un libro che non è lui a scrivere”.⁴

Da queste premesse ha origine anche la sostanziale identificazione tra identità letteraria e identità critica: le opere parlano, infatti, perché falliscono e dove falliscono, cioè parlano della loro impossibile presentazione dell'idea e della loro impossibile azione sulla storia (Novalis). Da ciò nascono così:

- a) una concezione autopoietica (e autonoma) dell'arte;
- b) una concezione dell'opera come simbolo globale e inconscio;
- c) una concezione intrinsecamente critica dell'opera;
- d) una concezione dell'opera come organismo biologico, vitale, autonomo e autoriproducentesi.

Il punto a) e il punto d) sono in maniera evidentissima i punti di partenza dell'estetica strutturalista novecentesca. Su punto d) in particolare valgono le parole di Jakobson che mettono in luce il legame profondo tra i teorici romantici, la biologia e lo strutturalismo. Scrive Jakobson: “La nozione controversa di *autoregolazione della forma* [...] ha subito in questo movimento [il formalismo russo] una evoluzione, dalle prime prese di posizione meccaniciste sino a una concezione autenticamente dialettica. Quest'ultima trovava già in Novalis [...] un'incitazione pienamente sintetica che, sin dall'inizio, mi aveva stuppito e stregato ...”.⁵

Anche l'autonomia della poesia (il suo essere discorso per definizione autentico) trova, come ho già detto, le sue premesse nei romantici e soprattutto in August Wilhelm Schlegel.

³ Edmond Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, tr. it. e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 1984, p. 30.

⁴ Ibidem.

⁵ Roman Jakobson, *Nachtword*, in Id., *Form und Sinn*, W. Fink Verlag, München 1974, p. 177. Mia la trad. it.

La crisi del paradigma culturale romantico e positivista

Il Modernismo trova le sue origini nell'esaurirsi progressivo del paradigma epistemologico e culturale del Romanticismo, che ho cercato di descrivere e del Positivismo. La grande stagione del Realismo occidentale (*mimesis*) perde infatti nei primi anni del Novecento il suo principale riferimento nel concetto di totalità e nella centralità e unità dell'io messi in crisi dalla psicologia sperimentale, dalle ricerche di Mach, dall'atomismo fonologico di Trubeckoj, da quello logico di Husserl, ma soprattutto dalla psicoanalisi di Freud e dalla relatività di Einstein. Proprio a causa di quest'ultima teoria e del principio di indeterminazione di Heisenberg il soggetto e l'oggetto da categorie dialetticamente opposte diventeranno parametri sempre più interdipendenti.

Husserl, poi, nella sua fenomenologia trascendentale, sospendendo dall'analisi il mondo naturale, incrina per effetto indiretto la fiducia letteraria nella rappresentazione mimetica del mondo. S'impone così l'idea di una sostanziale ambiguità (relatività) del reale. In questo senso, Saussure e Bracque, del tutto indipendentemente, hanno affermato di non credere più alle cose ma solo ai loro rapporti. Contemporaneamente alla psicoanalisi e alla relatività, la linguistica moderna "inventata" da Saussure è l'altra grande rivoluzione che avrà influssi decisivi sul Modernismo. Prima di lui, infatti, il linguaggio era soltanto il medium invisibile e strumentale di tutto. Non era un oggetto in sé, dotato di un suo potere e di una sua autonomia. Come ha scritto Foucault, era invisibile.⁶ Dopo il *Cours de linguistique générale*, invece, si scopre che le parole in sé sono le condizioni aprioriche decisive di qualsiasi enunciato di conoscenza e, dunque, si scopre che l'uomo è dominato o meglio parlato dal linguaggio.

Insomma risorge su nuove basi la grande ontologia negativa inaugurata da Nietzsche nello scritto *Su verità e menzogna in senso extramorale*.⁷ La realtà come totalità dei fatti legata alla conoscenza viene messa in discussione perché – afferma Nietzsche – al di fuori del circuito linguistico dell'interpretazione i fatti e le cose non esistono.

⁶ Michel Foucault, *Le parole e le cose*, tr. it. di Emilio Panaitescu, Rizzoli, Milano 1978, pp. 318-331.

⁷ Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna*, tr. it. di Francesco Tomatis, Bompiani, Milano 2006.

L'uomo non dispone, cioè, che di metafore delle cose che non esprimono in alcun modo le loro essenze originarie. La *Coscienza di Zeno* è, ad esempio, un romanzo più d'interpretazione dei fatti che non di fatti, più di pensieri che non di azioni e Zeno (e Svevo con lui) scriverà che gli uomini parlano sempre per mastodontici traslati...

Anche il concetto per Nietzsche non è nient'altro che il residuo di una metafora. Analogamente per Saussure il linguaggio non indica direttamente la cosa, intesa come punto esterno della realtà, per il semplice motivo che è tutta la realtà ad esser ricoperta dalla rete del linguaggio. "Tavolo" come *designatum*, ad esempio, non mi dice se del tavolo designo l'universale, il particolare, il colore, lo spessore, il tipo di materiale, l'uso che ne faccio ecc.

La scoperta saussuriana della materialità del linguaggio, non meno dell'idea nietzschiana che il linguaggio sia composto da metafore irriducibili alle essenze delle cose, sarà uno choc dalle conseguenze inimmaginabili per chi (come il poeta o il romanziere) con le parole lavora. Smurare le entità linguistiche dalle loro connessioni e dai loro significati ordinari non vorrà dire, però, (se non nei casi peggiori) giungere al puro suono astratto, ma scoprire invece l'irriducibilità della parola ad un ordine stabile di significati, scoprire, cioè, dentro la parola ancora la metafora. Così il poeta modernista romperà la metrica regolare, le connessioni, isolerà le parole (Ungaretti), decontestualizzerà, frangerà il ritmo, lavorerà sul frammento, sul fonosimbolismo ecc. Insomma metterà in scena il linguaggio in quanto autonomo dal logorato rapporto di scambio comunicativo e dal consueto potere rappresentativo assegnato ai segni.

L'arte modernista ha dunque riconquistato un nuovo e diverso rapporto col mondo rispetto a quello che aveva nella vita sociale pre-moderna. Secondo Benjamin l'arte ha di fatto accettato e codificato nel mondo moderno delle merci la sua estraneità, il suo essere cosa fuori di posto, il suo paradosso, la sua mancanza di comunicazione diretta, il suo choc, la sua esaltazione della dimensione quotidiana ecc. Certamente la nozione di "straniamento" di Sklovskij, perfettamente applicabile alla letteratura d'ogni tempo è, però, stata suggerita allo studioso dal contesto dell'estetica modernista.

Insomma, l'arte in quanto moderna ha conquistato un nuovo spazio di autonomia da cui parlare. Pertanto ha dovuto reinterrogare il proprio senso e creare un suo pubblico; ha dovuto reinventare un nuovo

rapporto con la critica che ha finito per interiorizzare (altro tratto modernista). Anzi, per meglio dire, l'arte modernista ha inventato la critica nel senso moderno. Zeno, a modo suo, è un critico e la *Coscienza di Zeno* pone anche il senso (dilettantistico) della letteratura nella società delle merci. Il che è doppia riflessione, dato che anche Svevo si poneva la stessa domanda sul senso del suo scrivere. Il nesso arte-critica esisteva già ai tempi di Leopardi, ma è solo alla fine dell'Ottocento che la letteratura reincorpora al proprio interno la critica; penso all'attesa infinita dell'opera come limite irraggiungibile in Mallarmé; penso a Joyce che riscrive e ripensa criticamente quel testo emblema dell'Occidente che è l'*Odissea*, ma penso anche a Beckett, che attende Godot, a tutto Kafka, alle palingenesi negative di Rilke, di Kraus, di Musil, di Svevo, al rapporto filologia-scrittura in Gadda, all'eteronimia di Pessoa, alla biblioteca di Borges, al criticismo filosofico e scientifico di Italo Calvino ecc.

Insomma, dalla dissonanza il modernismo ha creato una "nuova consonanza" (Webern); dal Male un'etica superiore antipocrita (Baudelaire e Lautréamont); dalla disarmonia una nuova armonia (Picasso, Joyce, Gadda, Céline).

I primi teorici che hanno codificato l'autonomia dell'opera letteraria sono stati i formalisti russi. Jakobson, com'è noto, dirà in più di un'occasione che la letteratura comunicava se stessa e meno violentemente Tynjanov affermerà: "Si può parlare di «vita e arte» quando anche l'arte è vita? Si può cercare una particolare utilitarietà dell'arte dal momento che non cerchiamo un'utilitarietà nella vita? [...] Laddove la realtà storica entra nella letteratura, diventa anch'essa letteratura e deve essere valutata come fatto letterario".⁸

Del resto il rapporto autoriflessivo dell'arte con se stessa verrà individuato da Jakobson proprio a partire da una funzione propria del linguaggio: "La messa a punto (*Einstellung*) rispetto al *messaggio* in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la funzione *poetica* del linguaggio".⁹

Direi che nell'estetica modernista l'arte tende a riflettere sulla propria operazione formale perché tende a interrogare se stessa. In

⁸ Jurij Tynjanov, *Il concetto di costruzione* (1924), in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetlan Todorov, tr. it. di vari, Einaudi, Torino 1968, n. 1, p. 119.

⁹ Roman Jakobson, *Linguistica e poetica* (1960), in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, tr. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Feltrinelli, Milano, 1976, p. 189.

modi spesso ironici e disincantati, questa interrogazione rivela inevitabilmente i dubbi che l'arte "moderna" nutre circa la propria efficacia gnoseologica, storica o etica.

L'opera d'arte autonoma (che è *tout court* l'opera moderna in quanto tale) non escluderà, però, mai il rapporto col mondo ma lo porrà al suo interno e non al suo esterno, da dove questo dialogo non sarebbe più stato credibile. La dialettica letteratura-mondo rimarrà, ma sarà per così dire internizzata o meglio da esterna sarà ripensata come un elemento interno al testo e alla sua specifica autonomia.

Perciò, il reale nell'arte modernista sarà una conquista e non un apriori. Sarà una costruzione (culturale) e non più una rappresentazione. L'autonomia della letteratura, vale a dire la sua doverosa specificità di discorso, diverrà così la capacità di creare senza riflessione mimetica. Diverrà la capacità di distinguere, rafforzandolo, il proprio discorso dagli altri e sarà questa l'unica possibilità che la letteratura avrà di sopravvivere nel mondo moderno e di incidere su un reale altrimenti irrepresentabile.

Renate Lunzer

STEFAN ZWEIG E L'ITALIA
INIZIO ANNI TRENTA.
AMICI, TRADUTTORI E UNA LETTERA
AL DUCE

Un'opera di ricerca approfondita su Stefan Zweig e l'Italia, purtroppo, finora non c'è, ma esistono numerosi saggi e articoli che illustrano aspetti particolari dello stretto legame che vincolò il poeta viennese al Paese dov'era nata e cresciuta sua madre Ida, figlia del banchiere Brettauer, stabilitosi ad Ancona. Non ci sono dubbi che Zweig parlasse discretamente italiano; lo scriveva anche con una certa disinvoltura, seppure intriso di errori grammaticali e molti gallicismi. Bisogna convenire con Fausto de Michele che nel suo saggio su Zweig traduttore di Pirandello parla di una conoscenza dell'italiano "non tanto scolastica e una frequentazione probabilmente più familiare".¹ Che lo scrittore viennese non fosse sicurissimo della sua competenza nella lingua del Belpaese lo dimostra chiaramente il fatto che egli avesse commissionato a qualche altro traduttore una versione "parallela" del pirandelliano *Non si sa come*, che in un secondo momento incrociò con la sua propria. Il rapporto Zweig – Pirandello si limitò al reciproco apprezzamento di due letterati famosi, ma ricostruire la rete di amicizie più intime che legava Zweig a scrittori, artisti e intellettuali italiani sarebbe assai auspicabile per poter cogliere momenti della sua biografia rimasti piuttosto in ombra.

Sembra che la prima amicizia italiana importante fosse stata quella con la proto-femminista e generosa musa di tanti, Sibilla Aleramo,² conosciuta nel 1907. Pochi mesi dopo egli le mandava un suo lusin-

¹ *Non si sa come. Man weiß nicht wie.* Stefan Zweig traduce Luigi Pirandello, a cura di Fausto De Michele, Biblioteca Aretina, Roma 2012, p. 35.

² Pare che neanche Zweig potesse resistere al fascino della donna che gli fece esclamare: "Chi non ha veduto Sibilla Aleramo a Roma in quel primo decennio del Novecento, non ha veduto nulla". (Così ci riferisce almeno la Aleramo stessa in *Dal mio diario. 1940-1944* in data 27 3.1942).

ghiero articolo su *Una donna* uscito sul prestigioso quotidiano “Neue Freie Presse” (21.6.1908) di Vienna; in questo testo, a parte l’approvazione al romanzo provocatorio, intimista e insieme universale della Aleramo, Zweig mostra di apprezzare nella letteratura italiana recente soprattutto opere di respiro europeo che trattano tematiche universali (industrializzazione, questione femminile) e non restano chiuse nei limiti del nazionale (o addirittura della propaganda nazionalista, come nel caso di D’Annunzio). Seguirono altri incontri tra Zweig e la Aleramo e nel 1945 Sibilla piangerà il suicidio dell’amico infelice, gentiluomo del suo “mondo di ieri”, “un’epoca che dava alla parola *civiltà* un senso di cosa raggiunta e intangibile”.³

L’intera opera del filantropo idealista viennese, i saggi biografici e le grandi *biographies romancées*, i contributi del pubblicista internazionale e le numerose conferenze dell’instancabile viaggiatore Zweig miravano allo stesso scopo: far sentire ai popoli europei la loro vicinanza e comunione nella sfera della cultura. Così negli Anni Venti si fece promotore (per la casa editrice “Insel” di Lipsia diretta dal fedele amico Kippenberg) di un ardito progetto *Bibliotheca mundi* che consisteva nella pubblicazione delle opere migliori delle singole letterature nazionali in lingua originale. Fu invitato a stendere l’introduzione all’edizione di Dante nientemeno che Benedetto Croce e questa collaborazione segnò l’inizio di una preziosa amicizia tra Zweig e il filosofo. Nel *Mondo di ieri* l’autore ci ha lasciato una splendida descrizione dell’isolamento “ermetico” di Croce, incontrato nel 1930 nella sua “cittadella” napoletana, dietro il vallo dei suoi libri, un uomo solo in una città abitata da milioni, “qualcosa di fantastico e di grandioso”.⁴ L’umanesimo tollerante di Zweig si manifesta nel suo atteggiamento nei confronti di un altro gigante della cultura italiana, Gabriele D’Annunzio che, però, non conobbe personalmente. Zweig rifiuta ovviamente l’interventismo nazionalista dell’“immaginario” vedendo in lui il prototipo aborrito del poeta al servizio della politica, ma quando questi – l’Italia appena entrata in guerra – diventa oggetto di una compagna diffamatoria da parte “della plebe intellettuale” (la definizione è di Zweig) ne prende le difese contro gli “imbrattacarte” richiamandosi al di lui genio poetico.

³ Aleramo, *Il mondo di ieri* (1945), in ead., *Gioie d’occasione*, Mondadori, Milano 1954; *L’addio di Zweig*, in “La Nuova Antologia”, 22.7.1945.

⁴ *Il mondo di ieri*, in *Opere scelte*, a cura di L. Mazzucchetti, vol. II, Mondadori, Milano 1961, pp. 877-878.

Anni dopo, quando il vate vive già da tempo quasi prigioniero a Gardone, Zweig pone l'accento sul tragicomico declino del personaggio:

Mussolini gli ha concesso due milioni di Lire all'anno a condizione che tenga la bocca chiusa [...] e si faccia vedere al suo fianco. E D'Annunzio ha accettato e ha trasformato l'antica villa dei Thode in un monumento assurdo. Il poveraccio – perché non è caduto in guerra, invece di sopravvivere a se stesso come mummia della propria vanità!⁵

Sembra, comunque, che il D'Annunzio politicante abbia infine pesato troppo sul D'Annunzio poeta, perché Zweig non lo menziona affatto, quando nel *Mondo di ieri* commemora la grande stagione del Simbolismo facendo stranamente il nome di Pascoli come rappresentante italiano di questa corrente poetica.⁶

Rapporti di cordiale reciproca stima intercorrevano tra Zweig e Corrado Alvaro che sentiva una forte affinità con i valori rappresentati dal viennese (modernità e dimensione universale della scrittura). Uno degli amici italiani più stretti era, invece, Giuseppe Antonio Borgese, germanista, scrittore, critico letterario, antifascista militante, fuoriuscito, genero di Thomas Mann e infine promotore di un utopistico progetto di costituzione del “Comitato per formulare una Costituzione mondiale”. La sua maggior prova narrativa, il romanzo *Rubè*, la tragica storia di un reduce nel primo dopoguerra, amaramente disilluso nelle sue speranze prebelliche e smarrito nella grave crisi della società contemporanea, lacerato dalla nevrosi e inaridito da una continua e ossessiva introspezione, fu ammirato non solo da Zweig. Borgese che si rifiutò di prestare il giuramento richiesto dal regime fascista ai professori universitari nel 1931 – ci avviciniamo finalmente al periodo accennato nel titolo – lasciò l'Italia per gli Stati Uniti, dove rimase fino al 1949.

Ma prima della sua partenza Borgese ebbe ancora modo di presentare all'amico Zweig, in occasione di un incontro a tre nella capitale austriaca, un personaggio che si sarebbe rivelato – insieme alla valente germanista Lavinia Mazzucchetti – il suo congeniale mediatore e traduttore in Italia. Enrico Rocca, un goriziano bilingue trasferitosi a

⁵ Romain Rolland/Stefan Zweig, *Briefwechsel 1910-1940*, II, Rütten & Loening, Berlin, 1987, p. 478.

⁶ *Il mondo di ieri* cit., p. 757.

Roma nell'immediato dopoguerra, legato alle avanguardie politicizzate e attratto, inizialmente, dal programma mussoliniano, ma presto deluso e nauseato dall'involuzione del fascismo sansepolcrista, aveva rinunciato al giornalismo politico e ripiegato su una ricca e poliedrica attività di critico letterario e teatrale. Conoscitore e ammiratore precoce della narrativa e saggistica di Zweig egli tradusse nel 1930 *Amok*, la prima novella dello scrittore viennese che vedeva la luce in italiano. Seguirono molti saggi su e altre traduzioni di Zweig⁷ (tutte per la collana "Narratori nordici" di Sperling & Kupfer, diretta da Lavinia Mazzucchetti) che ispirarono a inni di lode perfino critici severi come Silvio Benco e garantirono anche in Italia la fortuna di Zweig, che in quel periodo era già uno degli autori più tradotti su scala mondiale. Dal canto suo, Zweig tentava di mettere Rocca in contatto con giornali e riviste tedesche – al numero speciale *Italien* della rivista "Literarische Welt" del febbraio 1931, curato da Rocca, contribuì il fior fiore degli intellettuali italiani – ed accompagnava con consigli pratici la stesura della *Storia della letteratura tedesca* di Rocca,⁸ libro innovativo, uscito postumo nel 1950. Il premuroso interessamento di Zweig per Rocca è solo un esempio della cosiddetta "opera invisibile" di Zweig, ossia del continuo impegnarsi di questo nobile personaggio per colleghi meno fortunati e giovani talenti ovunque li incontrasse. Così nel 1930 egli non esitò a raccomandare al suo traduttore italiano il nuovo romanzo *Hiob* del giovane Joseph Roth che aveva appena conosciuto di persona. E difatti Enrico Rocca si sarebbe impegnato a far conoscere Roth in Italia, dedicandogli tra l'altro una parte molto sostanziosa, bella e sentita nella sua storia della letteratura tedesca che costituisce un importante presupposto per il famoso saggio di Magris sul *Mito absburgico*.⁹

Le lettere di Zweig a Rocca della seconda metà del 1931 sono piene di preoccupazione per la crisi politica ed economica che stava minacciando non solo la Germania. Dalla sua crisi personale scoppiata all'avvicinarsi del suo cinquantesimo compleanno lo scrittore fu strappato, invece, da un invito al Convegno di Cultura nel quadro

⁷ *Tre poeti della propria vita. Casanova, Stendhal, Tolstoj*, Milano 1930; *Tre maestri. Balzac, Dickens, Dostoyewski*, Milano 1945; ora in S. Zweig, *Opere scelte cit.*, vol I., pp. 319-443 e pp. 23-67.

⁸ *Storia della letteratura tedesca dal 1870 al 1933*, Sansoni, Firenze 1950.

⁹ Claudio Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.

della IV Fiera Internazionale del Libro a Firenze. Rocca, che vi si fece inviare dal suo giornale, "Il Lavoro fascista", riferì ai suoi lettori:

Malgrado il tempo si mantenga inclemente... sui dolci colli di Settignano... Stefan Zweig, lo scrittore austriaco che gli italiani amano ormai... come uno scrittore nostro, è felice: come sempre quando è in Italia... Ed è felice Stefan Zweig anche perché ha parlato... ascoltattissimo e applaudito nella sontuosa sala del Duecento... in lingua italiana.¹⁰

L'argomento della relazione, *L'Unità spirituale dell'Europa*,¹¹ aumentò di certo la persuasiva eloquenza dell'oratore che qui si trovava nel proprio elemento. Lusingato dal successo Zweig descrisse in una lettera alla moglie

[...] la divina sala della Signoria... piena fino a scoppiare... solamente italiani, e che donne favolose – grand évènement artistique, ho dovuto poi firmare circa duecento libri e rifiutare gli inviti del podestà e di ogni possibile e immaginabile marchesa e principessa. Il tutto ha avuto un incredibile cachet e non riesco a immaginarmi che possa essere superato in un qualsiasi altro posto del mondo... l'esperienza più grandiosa della mia senescente esistenza.¹²

La generosa accoglienza fattagli dai fiorentini si ripercosse anche in certe sue dichiarazioni, insolitamente ottimistiche, sulla missione morale dello scrittore. In un'intervista rilasciata a Enrico Rocca, documento interessantissimo anche per i giudizi di Zweig sulla letteratura italiana, egli si spinse in maniera inusitata fino a formulare il concetto dello "scrittore redentore": "Dobbiamo guardarci dal tollerare in silenzio qualunque cosa ingiusta accada nel mondo senza aver per lo meno tentato d'intervenire".¹³ Possiamo senz'altro riallacciare queste parole ai suoi tentativi di tastare il terreno fiorentino nella faccenda del medico Giuseppe Germani. Questi, nato poverissimo e mantenuto agli studi da Giacomo Matteotti, aveva fatto parte di quei sei coraggiosi che osarono portare a spalla la bara del socialista assassinato per le strade di Roma. Poco dopo fu costretto ad andare in esilio. Rientrato

¹⁰ *Colloquio con Stefan Zweig*, in "Il Lavoro Fascista", 8.5.1932.

¹¹ Versione tedesca: *Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung*.

¹² Friderike Zweig – Stefan Zweig, *Unrast der Liebe. Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels*, Fischer, Frankfurt/M 1984, p. 179.

¹³ Enrico Rocca, *Colloquio con Stefan Zweig*, in "Il Lavoro Fascista", 8. 5. 1932.

in Italia venne arrestato mentre tentava di portare fuori dal Paese i figli di Matteotti (così Zweig nel *Mondo di ieri*¹⁴) o la madre Velia, vedova Matteotti (così Dario Fertilio in un articolo del 10 giugno 2006 sul *Corriere della Sera*). Dal procuratore venne, però, addossata a Germani una diversa, falsa e più pesante accusa – complotto per attentare alla vita del Duce – spiegata da Zweig, sempre nel *Mondo di ieri*,¹⁵ con un'ipotesi del tutto plausibile: sarebbe stato imbarazzante per il regime che si parlasse ancora di Matteotti. In ogni caso, Germani fu condannato a dieci anni di reclusione. Sua moglie, la poetessa austro-riestina Else Krüchel, chiese aiuto a Zweig, il quale approfittò del soggiorno a Firenze per tentare di salvare il medico, incontrando solo imbarazzo e rifiuti. Sollecitato con insistenza dalla moglie del detenuto, lo scrittore, verso la fine del 1932, si decise “all'estremo”: scrisse, cioè, una lettera a Mussolini, che gli era noto come uno dei suoi primi e più affezionati lettori, pregandolo di commutare la carcerazione nel confino. La reazione di Mussolini superò ogni aspettativa: dopo non molto tempo Zweig apprese dall'ambasciata italiana a Vienna che “Sua Eccellenza” aveva aderito al suo desiderio e, in effetti, il condannato ebbe poi persino la grazia completa. Il 14 gennaio del 1933 Zweig avvisò in sordina Rocca del felice esito della manovra a favore di Germani:

Ho la sensazione di avere dei buoni amici laggiù e me ne viene molta cordialità. Recentemente, quando mi sono rivolto (per un motivo privato) all'autorità massima con una richiesta, ne ricevetti in maniera assai benevola l'assicurazione che il mio desiderio sarebbe stato presto soddisfatto, e del resto ricevo anche da ambienti letterari spesso il segno che i miei libri hanno trovato una specie di diritto di patria spirituale.¹⁶

Con l'amico Romain Rolland, invece, che lo aveva più volte dissuaso da un intervento diretto presso il Duce, manifestò la sua gioia il 17 gennaio:

Ho ottenuto il più grande successo letterario della mia vita, più del premio Nobel: ho salvato il dottor Germani. *Sono completamente felice.*¹⁷

¹⁴ Cit., p. 878.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Citato in Renate Lunzer, “*Che tempi ci siamo scelti!*”. Lettere inedite di Stefan Zweig a Enrico Rocca (1930–1938), in “Cultura tedesca”, n. 6, dic. 1996, p. 175.

¹⁷ Lettera a Rolland, Salisburgo, 17.1.1933, in Romain Rolland/Stefan Zweig, *Briefwechsel 1910–1940* cit., p. 487. (Traduzione di chi scrive).

L'intransigenza morale di Rolland che si esprime sprezzantemente su "quel brav'uomo" di Germani ("Ma per quale dannazione doveva mettersi anche a far politica?" A Zweig, 20 febbraio 1932) sta in aperto contrasto con l'umanitarismo di Zweig che segue nessuna rigida norma precostituita, ma solo l'imperativo della coscienza ("Ho fatto proprio il destino di Germani per pietà verso sua moglie e sono andato dritto allo scopo rivolgendomi all'unico uomo che lo poteva aiutare". A Rolland, 18 dicembre 1932). Rolland smorzò immediatamente l'euforia di Zweig sull'esito del suo intervento presso "l'aguzzino di Matteotti e Amendola": "Già, Mussolini è un volpone! Ma non si lasci ingannare, La prego! La Sua ammirazione per lui è assolutamente fuori luogo" (19 gennaio 1933). Zweig reagì subito (20 gennaio 1933) con grande sincerità:

No, amico mio, non dimentico per niente quel che Mussolini ha perpetrato. Ma ero talmente felice che (mi disprezzi pure!) l'avrei voluto abbracciare, quando ricevesti la buona notizia. Certo, non ci manca la fantasia a noi artisti! Ma ogniqualvolta si *vedono* delle sofferenze, quando si è stati vicini, come me, a quella donna distrutta, sull'orlo della follia, il sentimento supera ogni immaginativa. Solo Lei può sapere quanto mi è costata quella lettera [...]. Ma ho messo da parte le mie convinzioni (una sostanza meravigliosa, lo so, ma lontana dall'essere viva come una creatura vera e propria) e ho osato tentare. Comunque, il pensiero che quell'uomo adesso respira l'aria libera m'importa mille volte più di tutti i miei scrupoli.¹⁸

Subito dopo il convegno fiorentino di cui sopra, Zweig ricevette – onore ancora più grande – un invito personale di Marconi al secondo convegno Volta della Reale Accademia d'Italia che aveva per tema "L'Europa". Per quell'occasione Zweig scrisse il saggio *Die moralische Entgiftung Europas*¹⁹ proponendovi una serie di "istanze superiori" – una sua vecchia idea! – per aumentare la fiducia degli europei in se stessi; preferì, tuttavia, non apparire in persona a Roma, forse perché tra gli invitati spiccavano anche i nomi di personalità politiche come il nazista Hermann Göring. Benché l'invito di Zweig a questo secondo convegno avesse già suscitato degli attacchi da parte della stampa fascista, gli venne chiesto anche nel 1934 di partecipare al quarto convegno Volta sul Teatro. Durante la preparazione del convegno, proprio

¹⁸ Ibidem, p. 490. (Traduzione di chi scrive).

¹⁹ Una versione elaborata di questo saggio fu pubblicata sotto il titolo *Der geistige Aufbau der neuen Generation* il 20. 11.1932 sul quotidiano Neue Freie Presse di Vienna.

la Presidenza del Convegno, nella persona di Luigi Pirandello, si era rivolta direttamente al capo del governo, Benito Mussolini, per avere il consenso a formalizzare l'invito. Permesso evidentemente accordato dal duce. Ma lo scrittore non prese parte nemmeno a questo convegno: le tristi vicende politiche dell'Austria ed i provvedimenti del regime nazista in Germania contro gli ebrei e contro gli artisti ebrei lo stavano minacciando e colpendo sempre di più e così dopo la guerra civile austriaca del febbraio 1934 lasciò precipitosamente il suo domicilio salisburghese e andò in una specie di semi-esilio a Londra.

Da parte di qualche studioso a Zweig è stato espresso il rimprovero di aver provato "una grande e acritica simpatia per l'Italia e il duce".²⁰ Ora, proprio le tante lettere all'intransigente Romain Rolland smentiscono largamente siffatti sospetti, in quanto rivelano che anche l'iniziale apprezzamento di Zweig per le capacità politiche di Mussolini fosse sempre accompagnato da un "ma" limitativo. Ad ogni modo, l'atteggiamento politico dello scrittore in quegli anni sarebbe ancora da indagare bene sullo sfondo delle aspettative sollecitate dal Patto d'amicizia austriaco-italiano stipulato nel 1930. Comunque, il fatto stesso che nell'Italia fascista gli si presentassero occasioni prestigiose di trattare temi europeisti potrebbe, insieme all'atto di grazia del dittatore per un avversario politico, il dottor Germani, aver suscitato in lui certe speranze di trovare in quel paese un contrappeso alla catastrofica situazione politica in Germania.

Con l'inarrestabile ascesa di Hitler al potere le lettere di Zweig all'amico traduttore Rocca si offuscano sempre di più, mentre i rapporti personali dei corrispondenti diventano sempre più cordiali. Nel gennaio del 1933 Hitler fu nominato Cancelliere del Reich. In una lettera non datata da Cadenabbia Zweig annunciò all'amico l'incombente rogo dei libri:

I miei libri, come tutti i prodotti "estranei al popolo" a metà maggio saranno solennemente bruciati in tutte le università della Germania (anche Heinrich Heine mi farà compagnia). [...] Ma, caro mio, non dovrei lamentarmi troppo, ho già fatto il mio lavoro, ho avuto successo, ma gli altri! I giovani! Gli esordienti! La campagna antisemita viene attuata con una sistematicità tedesca che non ha riscontro nella storia [...].²¹

²⁰ Klaus Zelewitz, *Stefan Zweig, Schriftsteller*, Salzburg 1984, p. 279.

²¹ Citato in Lunzer, "Che tempi ci siamo scelti!" cit. p. 178.

Nel 1938 anche l'Italia promulga le leggi razziali che sconvolgono la vita professionale e familiare di Rocca. Il dialogo tra i due si interrompe con una vaga promessa dell'emigrante Zweig di sostenere un altrettanto vago progetto dell'emigrazione in America di Rocca. Il destino successivo dei due uomini, ad onta di tutte le differenze esterne, dimostra essenzialmente analogie angosciose: è la storia della perdita progressiva dell'identità, del ridursi progressivo dei loro spazi, la storia di una claustrofobia mortale. Zweig, uomo sradicato che piange l'Europa, la sua "sacra terra natale" calpestata dagli stivali dei nazisti, approda nel 1941 nella cittadina brasiliana di Petropolis, dove si suicida nel febbraio del 1942. Rocca rimane in Italia. La notizia del suicidio lo colpisce "secca come una revolverata";²² scrive un necrologio che per intelligenza analitica e generosa compassione eccelle su tante considerazioni pseudo-psichiatriche sul caso Zweig uscite dalla penna sia di colleghi scrittori che di critici letterari.²³ L'ultimo servizio che Rocca presta all'odiosamata Italia che lo ha umiliato ed emarginato è il suo commento politico quotidiano *Un italiano vi parlerà* a Radio Napoli retta ormai dal "Psychological Warfare Branch" degli americani tra maggio e luglio 1944. Il suo compito è risollevare la morale dei connazionali al di qua e al di là del fronte che scinde il paese in due. Lo svolge con passione e con la competenza interculturale dell'uomo di frontiera, "tanto vicino ai tedeschi da conoscerli meglio di come essi stessi si potessero conoscere, ma non ha più la forza di aspettare la riscossa finale".²⁴ Si toglie la vita il 20 luglio 1944, lo stesso giorno in cui un angelo custode malvagio risparmia quella del *Führer* Adolf Hitler che ha portato l'Europa al disastro.

²² Rocca, *La distanza dai fatti*, a cura di A. Spaini, Giordano, Milano 1964, p. 238. Nuova ed. dal titolo cambiato *Diario degli anni bui*, a cura di S. Raffaelli, saggio introduttivo di M. Isnenghi, Gaspari, Udine 2005.

²³ "Morte di Stefan Zweig", in Rocca, *Storia della letteratura tedesca* cit., pp. 298-304.

²⁴ Alberto Spaini, *La Germania allo specchio*, "Il Giornale" (Napoli), 3.11.1950.

Zsuzsa Hetényi

**CONSTRUCTING WALLS.
THE ANTI-UTOPIAN PARADIGM
OF THE SPLIT WORLD IN 20th CENTURY
RUSSIAN LITERATURE**

Utopia is a basic topos generated by human mind, by its teleological thinking. What a paradox, however, that Plato, the philosopher imagining his ideal and rational, hierarchically arranged Republic, did not find place for those “useless” who work with imagination and fantasy, for poets and artists. The Renaissance era, attributing to the humans a power that can change the world, turned again toward the dreams of a perfect society. Thomas Moore created this word itself and imagined *Utopia* (1516) on an Island, similarly to Francis Bacon’s Bensalem on New Atlantis (1624), so did Campanella by his *City of the Sun, Civitas Solis* (1602)—because the Best State was imaginable only as a safely distant space, cut off from every real and experienced. An eschatological New Jerusalem, a proto-socialistic utopian state was realized by Anabaptists in Münster in 1534. The idea became literally stone reality in Arc-et-Senans, the ideally and rationally organized royal salt-works, built by Claude-Nicolas Ledoux in France (1771–1779), and in Robert Owen’s building *New Harmony* in Indiana (1825), just to mention a few.

Everywhere the ideal, perfect state is small, as a laboratory model, and hermetically isolated, encircled by endless oceans or cordoned by solid walls—this is the main tragic ambivalence of the utopian thinking, producing the genre of anti-utopia, or dystopia. I argue that anti-utopia is not simply the antithesis of utopia. Utopia aims to solve social problems by means of philosophy: it depicts a rational social construction of an ideal society where slavery runs the society and personality is a privilege, where vertical walls separate the small test-tube of history of the real world and horizontal class strata divide the population. Hence, anti-utopia is an organic sequel, a next step after utopia, a logical continuation of it. Literature only shows and

proves the failure of the utopian philosophy—a realized utopia turns inevitably into a totalitarian dictatorship. The ideal society's rationally planned frames become cords that fetter all kind of freedom, and a good governor's strong will transforms in a personality cult. In Russian scholarship anti-utopia and dystopia mean practically the same phenomenon, while in Western context anti-utopia include also a parody of the genre of utopia and dystopia is rather about the negative deformation of the society itself.¹ Both utopia and anti-utopia are set on imaginary lands of u-topoi (non existing countries) hence represent philosophical patterns.²

Russian culture was a greenhouse for utopian thinking. If in England the fast and pioneering development of industry and critical philosophy produced utopian aspirations, in order to go even further, and show the defects of the existing societies in a satire, in Russia it was the desperate ambition of an underdeveloped society that had the dream to skip over the milestones of the evolutionary development and to leap into an imagined perfect state. Russia was big enough, an irrational never-ever land, as it appears in Gogol's famous image of the Troika rattling into the endless steppe (*Dead Souls*, 1835–1841).

Chernyshevsky, one of the so called Socialist Democrats of 1860s in his most influential novel *What is to be done?* (1863) outlined the future socialist society as a Crystal palace made of glass and iron (the image itself was taken after the 1851 World exhibition in London). This local utopia of a size of a building appears only in a dream, that of Vera Pavlovna (ch. 4). It was immediately given a sharp response and mocked by Dostoevsky in his *Notes from Underground* (1864, ch.10) considering the Palace being an attack of rational thinking against human nature, individuality and free will. However, this critic comes from not a reliable narrator, practically a madman—the Crystal Palace and the underground are both unliveable spaces.

The utopia of Russia as a Third Rome, an ideological and political invention of Ivan the Terrible lived on not only in Russian religious

¹ See Veira, F. *The Concept of Utopia*; Fitting, P. *Utopia, dystopia and science fiction, The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. Claeys, G. Cambridge UP, Cambridge 2010. pp. 135–150.

² Marquis de Sade set the plot of his *120 days of Sodome* (1775) in a closed space of a chateau in the Alps, hence, one can see it as a sexual utopia. His novels' were written also in an isolated space—in prison.

orthodoxy, but also in the imperial expansionism of the Giant State and in the idea of Panslavism in the 19th century. A new version of it was the Eurasian idea developed after the October revolution among Russian émigrés, who (trying to justify somehow the existence of the new Soviet state) attributed to Soviet Union the Messianic role of redeeming unifier of Europe with Asia.

Anti-utopia gains a special meaning exactly at the historical watershed moment of October revolution, because the theory of utopia was applied in practice. Lenin's idea of skipping capitalism and leaping from feudal society to communism was started as an experience over 145 millions of people.³

Evgenii Zamiatin was the first author of literary anti-utopia with his classic *We (My, 1920)*. But already in 1916 he published *The Islanders (Ostrovitiane)*, about the mechanical and depressing monotony of an English small town, with its dull system of labour and the vicar's soulless family life, with many similarities between the two novels. The very same pattern appears in his drama *Saint Dominic's Fires (Ogni Sviatogo Dominika)*, where the plot is set at the time of the Spanish inquisition, that is an overt allusion or even answer to Dostoevsky's Grand Inquisitor legend in *Brothers Karamazov (1879–1880)*—where Christ's second coming ends with a second execution.⁴ Nazi ideology also argued that the Order (*Ordnungdenken*) prevents exactly the coming of the chaos of the Antichrist. Max Weber's thesis is that continuous technical development over-sizes the rational and bureaucratic aspirations of the society and puts aside the precarious value-oriented thinking (1905).⁵

Zamiatin, arrested in 1906 by Tsarist regime and in 1922 by the Soviet, underlined in an interview later in Paris emigration during the 1930s that his satirical warning was not only about the future Soviet

³ In 1917 the population was 144 644 000. Krausz Tamás, *Bolsevizmus és nemzeti kérdés*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1989. p. 133.

⁴ Carl Schmitt, a proto-Nazi theorist uses Dostoevsky's Legend... "as a starting point and takes sides with the Grand Inquisitor". See Muth, Heinrich, *Carl Schmitt in den deutschen Innenpolitik des Sommers 1932*, "Historische Zeitschrift. Beihefte. New Series, Beiträge zur Geschichte der Weimar Republik" 1971. 1. pp. 75-147.; Hell, Julia, *Katechon: Carl Schmitt's Imperial Theology and the Ruins of the Future*. The German Review (2009) 84. 4. pp. 283-326. Quoted in: Tóth Olivér István, *A bennünk élő Nagy Inkvizitor – Carl Schmitt és Dosztojevszkij. Eotvozet. Acta Szegediensis Collegii de Rolando Eotvos nominati*. Benedek N. M., Gellerfi G. (eds.), Eötvös Collegium, Budapest 2011. 51-56.

⁵ Preface to his *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (1905).

state, but of any totalitarian machine-like society.⁶ *We* sets a paradigm for anti-utopias already in its title, because the opposition of Us to Them is a general human pattern for exclusion, since the collective enemy creates a psychological trap of a tight and closed community, the feeling of togetherness by threat. Human brain has a tendency to think in symmetric notions, especially when thinking of enemies.⁷ As Andrei Syniavsky points out, finding the class-enemy was the turning point in socialism that before the revolution used to be “a nice utopia, a fantasy of dreamers and philanthropists about the Golden Age”.⁸ Ervin Sinkó, a Hungarian émigré in the Soviet Union, during the 1930s, called this psychological manipulation “the castle under blockade” syndrome.⁹ We are alone, we are menaced, everybody around is our enemy, so we are heroes and we need an extreme vigilance, control and discipline in this special condition: traitors should be punished, etc.—the formula of totalitarianism is all set.

Zamiatin’s *One State* is a steel-and-iron city (with reference to the Crystal Palace) is surrounded by a wall, even covered by an ever-blue artificial sky, but the Mephi revolutionists dig a tunnel under the wall, and outside it Zamiatin let us see the green steppes with naked men and women, who live happily in nature. Rationality is opposed to instincts, order to nature, bleak grey to warm and lively green, transparency to intimacy. Zamiatin put down basic strategies of the genre of anti-utopia: satiric attitude; allegorical imagery and double vision with distant, first-person narration (here in diary-form). In the plot also several patterns were mapped out: an eye-opening love-story; medical intervention (brain-ectomy) eliminating free thinking and imagination; overall spying, control and persecution; art subservient to the power, panegyric-fabrication in praise of the tyrant-leader.

But there are two more relevant aspects in Zamiatin’s novel. Firstly, Zamiatin could also realize that the utopia was a common element

⁶ Orwell wrote about *We* and its influence on Huxley’s *Brave New World*, in 1946, to be influenced two years later himself in his 1984.

⁷ See Koselleck, R. *Zur historisch-politisch Semantik asymmetrische Gegengriffe. Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtliche Zeiten*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.

⁸ Sinyavsky, A. *Solzhenytsin kak ustroitel’ novogo edinomyслиa* (1985). *Puteshestvie na Chornuiu rechku*. Zakharov, Moskva 1999. pp. 330-331.

⁹ Sinkó Ervin, *Egy regény regénye*, Fórum Könyvkiadó, Újvidék 1988.

of Avant-garde art and that of communist ideology. The construction of the cosmic spaceship Integral with spirals and geometric form raises associations with Vladimir Tatlin's famous and not realized Constructivist plan of the Monument to the 3rd International (1919). Secondly, he discovered very early that the new ideology makes use of an otherwise attacked idea of so called God-building ideas: by using or misusing the fact that undereducated Russian people were accustomed to believe naively in God, to being told by Orthodox Church and clericals what to do. So the new socialist ideology was interpreted for them as a new religion and new faith, with a new God, the new type of the Man who can rule everything and create in collective work an earthly paradise of communism. Not only Gorky as early as in 1908 in his *Confession* sermonized this idea as its apostle, but also the futurist Mayakovsky in his *The Bathhouse* (1928) structured a world, coming out of capitalist hell toward a social utopia of communist Heaven.

Andrei Platonov's *Chevengur*, was written in 1929, is very special as it sets back the plot to 1924, as if communism were already realized by 12 naive fanatics who kill all other people in the city declaring them bourgeois, thus creating a grotesque, ante-dated utopia.

After the 1920s there is no more ways to believe in a perfect society, the ration-ruled order turned out to be a sort of prison. This is the main realized metaphor in Vladimir Nabokov's *Invitation for a Beheading*, written in emigration, in 1935–1938. Artistic Nabokov who insisted all his life that art is not for expressing ideas or teach people, enveloped the philosophical message in an abstract, figurative, even esoteric text. Characters have names of mixed nationality (Cincinnatus, Pierre, Rodion, Roman, Marfinka, Emma). Both historical time and space are undefined, but a duality of space is obvious. *Here* and *there* parts of the town are set against, the park of Tamariny sady (in Russian *Tam* means there) represents for imprisoned Cincinnatus the space of imagined freedom. But when he flees off the prison, crosses the river to go home, when he opens the door of his flat, he realizes to be in his prison cell again. In this fantastic vicious circle of space there is no way out, because the prison is encircled by another general prison of the absurdly totalitarian society, and the other world of youth and love is also a false dream of paradise. The city landscape starts to deform at the end of the text—as if electricity is fading in the moon, also trees collapse. From this puppet-and-paper scenery of reality the

only escape leads toward another dimension, to the more real realm of imagination. At the very end of the novel after his execution a second, a real Cincinnatus stands up and goes out of this picture, as if by the Moebius-strip, toward those who are similar to him.¹⁰

Anti-utopia returns to the Russian literature after a long silence and in its form of sharp satire. True that Vladimir Voinovich's *Moscow 2042* (1986) was also written in emigration, but by someone from a fresh émigré wave of the 1980s. In the city of the fulfilled communism newspapers are printed directly on toilet-paper, results of soccer-matches are reported before the game, and the inedible meals should be consumed with an only spoon, attached to the tray by a symbolic chain, of course, only for those without privileges. Outside the city wall ill, old and disabled people are subjects of medical experiments for finding the elixir of eternal life. In the laboratories, hidden in an underground city with perpendicular streets and equal blocks, stubborn people are "annihilated" and "utilised", turned into "secondary material". In the first parts of the novel Voinovich's aim is to destroy the illusions of those Western communists who still nurse some hope for the Soviet future (one of them is portrayed in the novel as a real fellow-traveller" of the narrator on his time-travel to the future). Voinovich attacks also the monarchist, politically conservative emigration. There is a brilliant parody of Solzhenitsyn (a deterrent utopist in his essays): Karnavalov returns from his American exile on his white horse and institutes the dictatorship of the Pravoslav orthodox monarchy.

After the fall of the Soviet regime, one would suppose that anti-utopian exposure is finally out of the range of literary interest, and outdated from the point of view of philosophy. Once the failure of the so called ideal society was proven by the practice of history, there is nothing to show or prove in theory anymore. However, the turning point of the year 2000 raised again the question: which way Russia should follow?

¹⁰ After 1938, Nabokov returns to the anti-utopian genre every decade: *Bend Sinister* (1946) is the most political in his whole oeuvre, about a "grotesque police state", as he formulates in his introduction. Here Russian and German totalitarianism are mixed, as he said in *Strong Opinions* (1956). Even the humble *Prin* (1957) plans lectures on Tyranny, on Nicholas the First, "on all the precursors of modern atrocity". And in *Pale Fire* (1962) words against prejudice go together with the characteristic of "historical hells: diabolical persecution and the barbarous tradition of slavery". Nabokov, V. *Pale Fire*. Penguin Modern Classics, Hammondsworth 2011. p. 172.

¹¹ Term or label of Trotzky for those intellectuals and writers, who were not for, but neither against the revolution.

Tatiana Tolstoy's *The Slynx* (2000) is an encyclopaedia of anti-utopian patterns of Russian literature and also their parody. We are in the future, after the atomic explosion, the Blast, but the society's development is somewhere in the early Middle Ages. Here Tolstaya follows the idea by Nikolai Berdiaev, who proclaimed that the 20th century is in fact a New Middle Age(s).¹² It is important to note that at T. Tolstoy the atomic explosion is a last point and result of the high level technical development that caused the return to the past. "Stone Age, decline of Europe, death of Gods" says Nikita Ivanovich the *raisonneur* of the novel. T. Tolstoy's chronotopos is postmodern in all categories, obviously referring and contrasting to that of Zamiatin. Zamiatin's threefold, Hegelian model of entropy suggests an endless development in the sequences of "revolution—consolidation—preparation for revolution" by heretics (as thesis-antithesis-synthesis). This spiral consists of small circles, opposed both to the linear concept of earthly heaven of vulgar communism and to the redemption-oriented Christianity. In *The Slynx* not only future, present and past slur in each other, denying any hope for progress, but the totalitarian society itself is a parody of itself. Tolstoy tends to rewrite also the past, because history is a matter of chance in the postmodern literature: in her short story *Plot* (*Siuzhet*) Pushkin who did not die, at the age of 80 hits the child Lenin with such a force that Lenin becomes an obedient servant of the Tsar who engages Stalin as a Minister of the Interior. In *The Slynx* civilization, comfort and culture have disappeared, only ridiculous nonentities change in the role of the Dictator. Fyodor Kuzmich, the Murza (Tatar king) is expressly a dwarf, with a huge palm, an attribute of the tyrant power already at Zamiatin's Great Benefactor. A victorious revolution helps only to enthrone the next petty dictator, the former head of the cruel secret police. New dictators come and go in an eternal return, like spring returns every year. Instead of freedom and personality cheap-shot personal interests move the history.

In postmodern literature anti-utopian thinking is again a main issue. The coming time before us is depicted either unrealistic (e.g. computer-created, or populated by cosmic not-human beings, placed in far future), or surreal in a much too reality-like way, like fantasy games. Tolstoy's funny new creatures are half-monsters, half-animals, suffering from mutations because of radiation. Living in limited space, they do

¹² Berdaev, N. *Novoie srednevekovie*, Berlin, 1924.

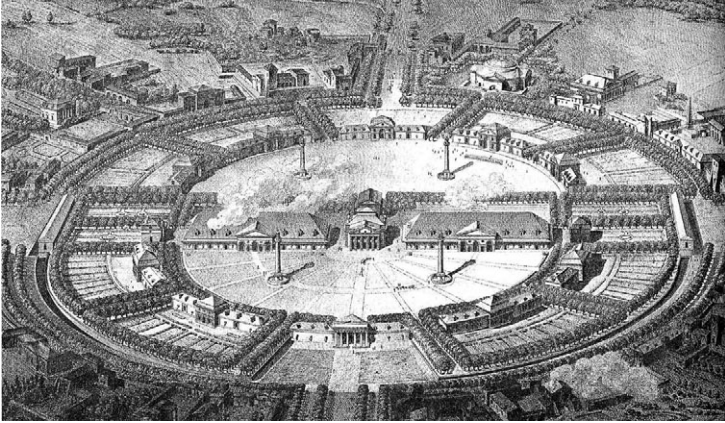
not have any experience of other worlds, so do not want to change anything. The role of rebels in this society is played by those intellectuals, the Oldeners, who are somehow conserved by the Blast and live until age of 2-300 years, hence becoming anachronistic recollections of the culture. A special culture, however. For example, when someone of them dies, they collect objects left from the lost civilisation, and read a list of them as a recitation. This act of collection stands for recollection: Pushkin's poems, Party membership card, user manuals of any household machine or the machine itself can be put on the grave for the memory.

The secret library, source of all citations used as slogans perish in the fire of the so called Revolution, so even power has no more so called Cultural basis. While in Zamiatin's *We* the rebellious Mephi are executed and become martyrs, in *The Slynx* a Nabokovian theatre is played, the Oldeners survive even the execution—the sublimated end suggests the consolation that intellectuals are the keepers of Fire and survive everything.

T. Tolstoy invents a new language, as if not only the civilization, but the language were also exploded into small pieces and put together again but not in a right way. Once rabbits fly here, words must mean different things as before. The yoke, outdated for the 21st century, is a new invention in those days. Newly created, never existing words organically grow in this post-historic language.

The young protagonist, a Scribe becomes from an average dependant a real fanatic of books, but with a special approach: for him high culture means to put books on the upper shelves in order to keep away from mice, the basic food, and low culture is put on the bottom shelves. Books and old things are usually prohibited in anti-utopian futures. Political power means owning books, it is prohibited for average members in this society by the tyrant. Not only because Free-thinking is a crime—also because he plagiarizes the old masters by wishing to become his people's sole writer, so books would unveil him. Real books are confiscated by Saniturions.

If classic utopias were built on far, isolated islands, here we are in the middle of the Russian steppe, because Russian distances isolate better than the ocean, there is no need for walls. Strange people seen on the horizon are called tschetchens, a general name for enemies. The hierarchy of this society is a medical one, who has less "consequences", who is more human-like, is placed higher. Naturally, it is



contemporary Russia that is twisted and perverted in this future vision, but the scary Slynx in the novel is a mythological personification, a symbol for the evil.

Several transparent binarities are present in Tolstoy's novel: the importance and impotency of art and culture in general, the animal in humanity of mankind, the future that turns out to be in fact our past, so our present is again a far future for it—history appears as a roundabout in a very small circle.

Viacheslav Kuritsyn, suggesting in 1992 that postmodernism is the only literary stream alive, chooses the following title: "Postmodernism, the new primitive culture".¹³ Mikhail Epstein underlined the parallel treats of postmodern literature with that of communism era, and one of them is the utopia. If communism was stated to be the last phase of the development of the societies, or of the world, a collection of all achievements of human knowledge, postmodern can be also defined as such. Since postmodern literature mixes everything. Synchronically or vertically, all strata of genre and style, of high and popular culture meet in a hybrid of ideologies and aesthetic values. Historically all writers and poets merge in intertextual citations, allusions, ironic language-games. Postmodern is an eclectic simulacrum with a feeling of being at the very end of it.¹⁴

This sense of being a summary is also a sort of end-game. While the never-existing communism declared about itself to be the ideal

¹³ *Novyi Mir*, 1992. 2.

¹⁴ Epshtein, M. *Postmodern v Rossii: literatura i teoriia*. Elinina, Moskva 2000.



end of history, here, in postmodern, the post-historic idea means that history has been finished, there is no way ahead. The time of extreme moral positions and true believers in literature has gone. Differences of opinion make the paradoxical and difficult principle of pluralism. There is no good choice, there is no rational progress, there is no evidence of “what is to be done” (to paraphrase Chernishevsky.) We have no more hope to give definite, one-size-fits-all answers—fortunately. Be it the case, it would be a real return in the history.

Anti-utopia first embraced social satire (Zamiatin) than raised question of existentialist philosophy and morality (Nabokov) later returned to the critical satiric focus (Voinovich). Postmodern anti-utopianism—T. Tolstoy—does not know social criticism, nor can return to any firm moral system of values. There is no more enemy to accuse, we are the only responsible ones for the eternal return of totalitarian dictatorship, that is not even ambivalently grotesque anymore, but overtly and chaotically absurd.

According Parrag Khanna, the Director of the brain trust Global Governance Initiative and Senior Research Fellow in the American Strategy Program at the New America Foundation, the Middle Ages of the 5th to 15th centuries is an ideal metaphor to characterize our times. “It was an age of plagues and progress, commercial revolutions, expanding empires, crusades, city-states, merchants, and universities. It was multipolar, with expanding empires on the Eurasian landmass, and apolar, with no one global leader. The new Middle Ages—synonymous with the age of globalization—have already begun.”¹⁵

¹⁵ *McKinsey Quarterly Special Issue*, February 2009.

Silvia Contarini

PENSARE LA DONNA OLTRE LA MADRE

Tra *Una donna* di Sibilla Aleramo (1906)
e *Se consideri le colpe* di Andrea Bajani (2007)

1.

Nel Novecento italiano, tra i tanti sconvolgimenti economici, politici e sociali, l'emancipazione e la liberazione femminile hanno contribuito a rimettere in causa i ruoli, le prerogative e i modelli sessuali. Nella monumentale opera *Storia delle donne*, a introduzione del tomo dedicato a *Il Novecento*, Françoise Thébaud si chiede se ciò abbia significato la “costituzione di uno spazio davvero comune agli uomini e alle donne, nel quale la parità dei diritti e delle possibilità salverebbe le differenze di identità” e precisa: “Imperniati sulla costituzione del soggetto femminile e al centro di una continua tensione tra il bisogno di fondare un’identità femminile e quello di demolire la categoria «donna» i femminismi contemporanei dibattono ancora tali questioni [...] Cosa vuole una donna? Cosa vogliono le donne?” La storica – siamo agli inizi degli anni ’90 – sottolinea così la contraddizione o la duplice natura degli interrogativi che hanno segnato i movimenti femminili nel corso del secolo, interrogativi che restano di attualità: occorre distinguere e valorizzare un’identità specifica femminile? La parità implica svalutare la distinzione tra i sessi?

Se gli approcci teorici più recenti tendono a distinguere appartenenza e orientamento sessuale, qualificativi di genere, cercando di superare così lo scoglio del determinismo biologico e l’opposizione natura/cultura,² il pensiero femminista italiano si è sviluppato attorno

¹ Françoise Thébaud, *Introduzione*, in Ead., *Storia delle donne, Il Novecento*, Laterza Roma-Bari [1992], 1996, p. 3.

² Per una presentazione interessante e problematizzata dell’evoluzione del pensiero femminista, sul quale la bibliografia sarebbe immensa, rinviamo alla voce *Women’s Studies*, curata da Annarita Taronna, nel *Dizionario degli studi Culturali*, dizionario online, coordinato da Michele Cometa: http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/womens_studies.html.

a due grandi correnti che, schematizzando, distinguiamo in differenzialismo o essenzialismo – si postula una diversa natura in uomini e donne e, quindi, l'esistenza di caratteri specificamente femminili di cui la parità deve tener conto – e in femminismo emancipazionista o egualitario detto anche universalista – si considerano tutti gli esseri umani uguali, indipendentemente dalle differenze, che risultano da secolari condizionamenti culturali e da rapporti di dominio più che dall'appartenenza a un sesso.

In questa prospettiva, il dibattito relativo all'identità femminile, alla funzione della donna nel privato come nel pubblico, ai modelli e alle rappresentazioni³ si incaglia fin dai suoi inizi su una questione nodale, quel tota *mulier in utero*, per cui la donna si definisce in rapporto alla maternità (reale o potenziale) e si stabiliscono, di conseguenza, la sua funzione sociale (obbligo riproduttivo), il suo ambito d'azione e i suoi spazi (la famiglia, l'intimo, la ciclicità, la casa). In altri termini, quando si tocca la questione femminile si tocca anche la questione della maternità.

Di certo, strada se ne è fatta nel secolo lungo che da fine Ottocento giunge a questi primi anni del Duemila. A cavallo tra Ottocento e Novecento, mentre i primi movimenti femministi stentatamente si affermavano in Italia, erano ancora in voga le teorie lombrosiane di cui citiamo una campionatura: “la maternità è la funzione caratteristica delle femmine e delle donne [...] organicamente la donna è madre più che amante dell'uomo [...] l'amore femminile non è in fondo che un aspetto secondario della maternità [...] gli organi del sesso non tanto genitali quanto maternali”.⁴ Il destino biologico incombeva su donne condannate al sacrificio o alla trasgressione. Neppure le femministe dell'epoca osavano contestare il ruolo materno; in apertura del primo congresso delle donne italiane, 1908, la contessa Spalletti Rasponi dice: “Se rivendichiamo per la donna alcuni diritti, è perché la crediamo pronta a sostenere i nuovi doveri che la moderna società le impone, senza che per questo essa debba dimenticare quello che fu e sarà

³ Mi permetto di citare il mio *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Presses Universitaires de Paris 10, Nanterre 2006.

⁴ Cesare Lombroso, Guglielmo Ferrero, *La donna delinquente*, Bocca, Torino 1892, pp. 91, 92, 95. Citazione tratta da Isabella Nardi, *Le «cattive madri»: note sul tema della maternità nei romanzi dannunziani e oltre*, in Ada Neiger (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Liguori, Napoli 1993, p. 89.

sempre il titolo più bello della sua gloria: la maternità e l'educazione dell'uomo".⁵ A rinforzare l'immagine della donna madre contribuiscono scrittori nonché scrittrici, pensiamo a Neera che fa della donna madre un personaggio sublimato. Inutile, in campo politico, ricordare come Giolitti e qualche anno dopo Mussolini esaltino la donna madre. Insomma, scienza, filosofia, letteratura, politica concorrono alla mistica della maternità.

Di strada se ne è fatta, dicevamo, la mistica si è incrinata, ma forse più in superficie che in profondità, perché alcune questioni restano aperte. Nel secondo dopoguerra, in un breve testo pubblicato sulla rivista "Mercurio", intitolato *Discorso sulle donne*, Natalia Ginzburg, pur animata dall'intenzione di spronare le donne a "uscire dal pozzo" della sofferenza e dell'intimismo, divide le donne in due categorie, le donne che fanno dei figli e vivono poi nella fatica e nella paura e le "donne che non hanno figli e questa è una grande disgrazia, è la peggiore disgrazia che possa avere una donna, perché a un certo punto diventa deserto e noia e sazietà di tutte quelle cose che si facevano prima con ardimento, scrivere e dipingere e politica e sport e diventa tutto cenere nelle mani e una donna consapevolmente o inconsapevolmente si vergogna di non aver fatto dei figli".⁶

Senza voler ripercorrere qui, tappa dopo tappa, la questione della mistica della maternità, veniamo ai nostri giorni, chiedendoci se tutto questo sia superato. Nel recente saggio di successo, *Sii bella e stai zitta*, di Michela Marzano, filosofa oggi di successo scesa anche in campo politico, si trova un breve capitoletto intitolato *Ogni donna è madre* (affermazione e non interrogazione)⁷. Marzano affronta la questione dell'identificazione tra donna e madre riassumendo dapprima in questi termini il contrasto storico tra femministe differenzialiste e femministe emancipazioniste: per le prime la maternità sarebbe intrinseca al femminile, per le seconde sarebbe una forma di schiavitù. Passa, poi, a riflettere sulla personale esperienza di non maternità, dovuta più

⁵ Citazione tratta da Gabriella Parca, *L'avventurosa storia del femminismo*, Mondadori, Milano 1976, p. 81.

⁶ Natalia Ginzburg, *Discorso sulle donne*, "Mercurio", marzo-giugno 1948, p. 36-39, poi in Maria Rosa Cutrufelli et alii (a cura di), *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, Giunti, Firenze 1993, pp. 27-32 (gli fa seguito: Alba De Cespedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, pp. 33-36). La citazione è a p. 31.

⁷ Michela Marzano, *Sii bella e stai zitta*, Milano Mondadori [2010], 2012. Il capitolo è a pp. 31-38.

alle circostanze che a un rifiuto. E così conclude: “diventare madre, per una donna, deve poter essere una scelta”; ma aggiunge: “si tratta di una scelta «senza ritorno»”, perché “quando una donna diventa madre, resta madre per tutta la vita”. Sancita questa sorta di perpetuità, non precisa se biologica, sociale, psicologica, morale, affettiva, giuridica, la Marzano chiude su una domanda: “La difficoltà principale che incontra una madre, infatti, è sempre la stessa. Come può continuare a essere anche «altro»? una donna, oltre che una mamma?”⁸ A questa domanda la Marzano nel 2010 non dà risposta. Notiamo, inoltre, che due sono, in realtà, gli assunti da problematizzare: la donna che diventa madre e la madre che può essere anche donna.

2.

Chiusa questa introduzione in materia, intendiamo ora soffermarci sul secondo assunto, proponendo più esattamente un’analisi di figure letterarie di madri che rivendicano di essere anche/soprattutto/innanzitutto donne. Non si tratta, dicevamo, di percorrere il secolo, fare carrellate o cartografie, vorremmo piuttosto attraversarlo gettando un ponte tra due romanzi diversi e distanti ma curiosamente speculari, per il modo che hanno entrambi di affrontare questo aspetto: la donna *oltre* la madre.

Il primo romanzo è *Una donna* di Sibilla Aleramo, pubblicato nel 1906,⁹ bibbia del femminismo storico lo definisce Simona Cigliana,¹⁰ oggi un classico antologizzato e studiato nelle scuole; la protagonista racconta come e perché si trova di fronte alla drammatica scelta tra la sua vita di donna e il suo essere madre; la storia si conclude con l’abbandono del figlio, cui il libro è rivolto; nella speranza che da grande capisca la scelta della madre.

⁸ Ibidem, p. 38.

⁹ Sibilla Aleramo, *Una donna*, Società tipografico – editrice nazionale, Roma-Torino 1906. Le citazioni, indicate col solo numero di pagina, sono tratte dall’edizione Feltrinelli Milano Universale Economica, 2001 (con *Prefazione* di Maria Corti).

¹⁰ Simona Cigliana, *La letteratura femminile 1900-1925*, in Nino Borsellino e Walter Pedullà (a cura di), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. X, *Il Novecento*, Motta, Milano 1999, p. 555. Cf. anche per la biografia e le vicissitudini editoriali e letterarie di Aleramo, pp. 554-557.

Il secondo, pubblicato a un secolo di distanza (2007), s'intitola *Se consideri le colpe* ed è un romanzo toccante di Andrea Bajani:¹¹ sullo sfondo di un mondo globalizzato e feroce, un figlio si reca in Romania al funerale della madre, morta lontano da lui, lontano dall'Italia.

Prima di analizzare i due romanzi, osserviamo che se la produzione letteraria contemporanea italiana ha proposto innumerevoli e complesse figure di madre contribuendo a forgiare il mito della madre (buona o cattiva), gli studi sulle rappresentazioni della figura materna e sulla sua tematizzazione letteraria sono meno numerosi di quanto si possa immaginare; ne riscontriamo diversi nell'ambito della recente critica femminista che si è interessata, in particolare, al rapporto tra madre e figlia, secondo un posizionamento preciso: appoggiandosi su lavori di Luce Irigaray, Julia Kristeva, Adrienne Rich, alcune teoriche femministe, in Italia più particolarmente quelle del gruppo Diotima, hanno inteso rivalutare la figura materna e le genealogie femminili; a queste si ispirano per esempio gli studi di Adalgisa Giorgio e Carla Carotenuto,¹² nonché l'unica vera monografia sul tema della madre nella letteratura italiana contemporanea, quella di Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco, Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*¹³. Sono pochi gli altri volumi sul tema: menzioniamo *Maternità trasgressiva e letteratura* (a cura di Ada Neiger), che riunisce una decina di articoli attorno a un filo conduttore: il trattamento della figura della "mala madre", quella che si distanzia dal modello dominante di totale dedizione; e la tesi di dottorato di Nathalie Marchais, in francese, dove si analizza la figura della madre nella letteratura femminile degli ultimi decenni insistendo sull'evoluzione della rappresentazione, sulle fasi alterne di rifiuto e di mistica della maternità.¹⁴

¹¹ Andrea Bajani, *Se consideri le colpe*, Einaudi, Torino 2007. Le citazioni, indicate col solo numero di pagina, sono tratte dall'edizione Einaudi Super ET, 2009.

¹² Carla Carotenuto, *Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea*. Duranti, Sanvitale, Sereni, Me-tauro, Pesaro 2012; Adalgisa Giorgio (a cura di), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn, Oxford 2002; Ead., *Rappresentare la madre: temi e problemi in un secolo di narrativa italiana delle donne*, in Ilona Fried (a cura di), *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, Eötvös Loránd University TFK, Budapest pp. 131-152.

¹³ Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il Poligrafo, Padova, 2009.

¹⁴ Nathalie Marchais, *La figure maternelle dans la littérature féminine des quarante dernières années* (<http://www.theses.fr/2010PA100231>).

Anche questa scarsità di opere teoriche e critiche di riferimento ci ha indotto nello spazio breve del presente studio a non portare uno sguardo d'insieme sul tema della donna madre nella letteratura italiana del Novecento, privilegiando l'opzione selettiva.

L'avvicinare e il giustapporre due testi esemplari, due storie in cui una madre abbandona il figlio, raccontate dal punto di vista della madre, nel 1906 (*Una donna*, Sibilla Aleramo) e dal punto di vista del figlio, un secolo dopo (*Se consideri le colpe*, A. Bajani), ci pare possa produrre senso e permetta di approfondire la riflessione.

3.

“In principio fu Sibilla”, scrive Saveria Chemotti nel capitolo dedicato alla Aleramo del citato saggio.¹⁵ *Una donna*, in effetti, è un testo imprescindibile in un'analisi sulla figura letteraria della madre, benché esso venga letto, perlopiù, come un testo sulla condizione femminile (ma donna e madre sono indissociabili...). Romanzo femminista, lo definisce Maria Corti, allontanando ogni tentazione di letture meramente autobiografiche che hanno pesato e pesano sulla ricezione del romanzo.¹⁶ Il titolo, del resto, si riferisce a una donna che è tutte le donne, non la sola protagonista e ancor meno la scrittrice: la donna di cui si raccontano le vicende è esemplare. Esempio di che cosa? La protagonista, scrivendo in prima persona, ripercorre la propria vita fino alla separazione dal marito; narra un'infanzia felice e libera in una famiglia borghese in cui riceve dal padre una formazione culturale atipica; narra, poi, un'adolescenza segnata dalla depressione della madre, cui segue un tentativo di emancipazione grazie al lavoro, mal visto in paese e in famiglia; infine il dramma: subisce violenza e accetta un matrimonio riparatore che si rivelerà disastroso, compensato – ma per poco – dalle gioie della maternità e dalla scoperta della scrittura intima. Il racconto è tutto teso a rendere comprensibile la maturazione progressiva della decisione finale, presentata come ineluttabile: la separazione, che le salva la vita, è conquista di indipendenza. Problema: implica l'abbandono del figlio. Il libro è ricco di temi, ben esposti nella prefazione di Maria Corti, la quale – si noti – menziona la parola

¹⁵ Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco*, op. cit., p. 31.

¹⁶ Maria Corti, *Prefazione*, in Sibilla Aleramo, *Una donna*, op. cit., pp. VII-XVI.

madre solo due volte e in entrambi i casi per riferirsi alla madre della protagonista, mai alla protagonista. Come se *Una donna* raccontasse la storia ordinaria di donne di inizio secolo sulla via dell'emancipazione, in cui la maternità rappresenta un problema marginale. Così non è: se la protagonista si comporta in modo inaccettabile, immorale, scandaloso, è perché è una madre che non si sacrifica per il figlio. Le ragioni dello scandalo del resto apparvero chiaramente al momento della pubblicazione: nonostante il successo internazionale la ricezione è a dir poco di rigetto, anche da parte delle femministe e delle amiche della Aleramo, per le quali le scrittrici impegnate nella causa delle donne, come lo era lei, non potevano e non dovevano proporre come modello una donna che per salvare se stessa abbandonava il figlio! Ersilia Majano, che lesse il manoscritto prima della pubblicazione, cercò di dissuaderla dal pubblicarlo: "Hai pensato che tuo figlio leggerà un giorno il tuo libro e ti giudicherà? [...] La felicità per noi che siamo madri sta nel formare la coscienza dei nostri figli [...] E perché questa azione sia efficiente bisogna aver vinto noi stesse e darci interamente all'opera". E la rivista "Vita internazionale", cui Aleramo collaborava, condannò l'egoismo della donna dicendo: "se fosse stata veramente forte non avrebbe esitato nel sacrificio estremo".¹⁷

Che la questione della madre/donna sia centrale in *Una donna* è confermato anche dalla sua duplicazione: due sono le figure di madre/donna, la protagonista e sua madre. Sua madre è una donna sottomessa a un marito colto, affascinante, ma anche autoritario. Quasi all'inizio del racconto avviene il dramma che preannuncia i drammi successivi: la madre tenta il suicidio, un gesto che svela alla figlia bambina l'infelicità profonda di cui è responsabile il padre che la trascura e la tradisce; la madre si disinteressa della casa e dei figli, due dei quali ancora piccoli, a poco a poco perde la ragione. In altri termini, negata in quanto donna, non vuole o non sa più essere neppure madre, l'unica funzione cui viene rimandata; le resta la follia. È in quest'atmosfera familiare pesante che la ragazza preferisce sposarsi. Fin da subito, il marito le vieta ogni indipendenza, la obbliga in ruoli convenzionali, usa violenza, la umilia. Quando diventa madre, trova amore e conforto nel figlio, pagine solari descrivono l'esperienza indicibile della maternità. Tuttavia, la sua esperienza le ha fatto prendere coscienza

¹⁷ Le citazioni sono tratte da Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco*, op. cit., p. 39.

del ruolo della madre: “Ma la buona madre non deve essere, come la mia, una semplice creatura di sacrificio: deve essere *una donna*, una persona umana” (114). *Una donna*, in corsivo nel testo, richiama il titolo del romanzo e rinforza l’idea di fondo: una donna è una donna, oltre la madre. Una coscienza acquisita dalla protagonista dopo aver anche lei, come anni prima sua madre ormai internata, tentato il suicidio; un gesto compiuto al colmo della disperazione, quando pensa le si prospetti la stessa sorte: la follia.

A differenza della madre, la protagonista ha maturato la consapevolezza che rinunciare a se stessa non ne avrebbe fatto una buona madre, anzi, e vuole avere una vita soddisfacente, aldilà dall’essere madre. Si chiede, come noi ci chiediamo: essere madre ed essere donna è davvero incompatibile? Agli inizi del secolo, secondo le vicende esemplari qui narrate, la risposta sembra di sì: la vita *oltre*, professionale, intellettuale, affettiva pare incompatibile con il modello femminile imposto, non aggrada al marito né alla società che esigono una moglie-madre, non una donna. Abbandonando il tetto coniugale e di conseguenza il figlio sottomesso alla patria potestà, la protagonista opera una doppia rottura: rispetto alla propria madre, madre oblativa che non ha saputo ribellarsi ed è stata un modello negativo e rispetto al proprio figlio, per il quale decide di non sacrificarsi, sperando di essere per lui un esempio positivo.

Il romanzo si chiude, infatti, su un pensiero per il figlio e sulla speranza di essere capita: “Un giorno avrò vent’anni. Partirà, allora, alla ventura, a cercare sua madre? [...] O io forse non sarò più... Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima... e dirgli che l’ho atteso per tanto tempo! Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno” (220).

4.

Un figlio ventenne andrà alla ricerca della madre, quando essa non sarà più e non potrà più dirgli che lo ha atteso per tanto tempo. Un figlio cercherà di capire, senza l’ausilio delle parole lasciate dalla madre, ma rivolgendo lui alla madre le proprie parole: in *Se consideri le colpe*, la narrazione procede alla seconda persona singolare, con un *tu* che un figlio rivolge alla madre morta, riannodando una specie di dialogo in absentia.

Una donna finisce al momento dell'abbandono, *Se consideri le colpe* racconta cosa è successo dopo. Non siamo più nell'Italia del sud, ma nell'Italia del nord e in un mondo globalizzato, non siamo più in una società che discrimina le donne, ma in un sistema di neoliberalismo selvaggio, un feroce far west¹⁸ che incide anche su rapporti, valori, sentimenti: la delocalizzazione investe anche gli affetti.

Se consideri le colpe si struttura su due piani temporali e spaziali e per frammenti: i ricordi di quando la madre viveva ancora in Italia con il figlio bambino si alternano a segni, indizi, testimonianze sugli anni da lei passati a dirigere l'azienda in Romania, spezzoni di vita che il figlio raccoglie quando si reca a Bucarest per il funerale.

Proprio durante il funerale, un funerale squallido e affrettato in una chiesa in ristrutturazione, il prete pronuncia quattro volte, interrotto da colpi di tosse, la frase che dà il titolo al libro, tratta da un salmo e così completata: "Se consideri le colpe, Signore, chi potrà sussistere?" (64). Quali sono le colpe da non considerare per poter sussistere?

A prima vista sono le colpe della madre, colpevole di aver voluto vivere fino in fondo la vita di donna emancipata, ignorando le convenzioni sociali e gli obblighi familiari, illudendosi di poter conciliare tutto, l'amore per il figlio e l'amore per un uomo che non è né il marito né il padre del figlio, la vita domestica e lo sviluppo dell'azienda da lei creata. Non ci riuscirà (siamo tentati di aggiungere: ovviamente). Donna eccezionale, intelligente e bella, nelle parole e nel ricordo di tutti, muore a Bucarest sola, sformata dall'alcool e dalle sigarette: "marcita da sola, distruggendosi giorno per giorno" (109), "come una cagna malata che ha smesso anche di leccarsi il pelo" (81).

Per alcuni lettori poco pietosi ben si addice la frase del prete "a quel figlio che la ricorda, che se ne considerasse le colpe nemmeno sarebbe dovuto andare, neanche per dirle addio".¹⁹ Altri sono ancora più severi con la morta: "Una madre farfallina che è passata da un uomo all'altro con liliata incoscienza e che ha lasciato il figlio ad un convivente che non era neanche il padre del ragazzo. Una madre che ha usato il figlio come paravento per le proprie scappatelle e che è fuggi-

¹⁸ Marco Bajani, *Se consideri le colpe*, op. cit., pp. 98 e 126.

¹⁹ Miriam Ballerini, *Se consideri le colpe di Andrea Bajani*, "Insubria critica", 5 luglio 2008 <http://insubriacritica.blogspot.fr/2008/07/se-consideri-le-colpe.html>.

ta, poi, in Romania con l'amante mostrando chiaramente di preferire quest'ultimo a Lorenzo".²⁰ Pochi lettori si mostrano comprensivi: "Una donna coraggiosa ed ambiziosa, che ha lasciato marito e figlio per una passione: innamorata di un uomo e di un progetto, attratta dall'idea di trovare la felicità in quel paese dell'Est recentemente uscito dalla dittatura".²¹

A me pare che le colpe cui rimandano il prete e il titolo siano altre, disseminate tra i vari personaggi del libro: indifferenza, egoismo, pregiudizi, tradimenti, arroganza, vigliaccheria, opportunismo, nessuno sussisterebbe al giudizio del Signore e nessuno sussiste al giudizio del lettore attento. E, comunque, nessuno sussiste al giudizio del figlio. Né suo padre biologico, sparito alla sua nascita, né il primo marito della madre con cui la famiglia altoborghese l'ha obbligata a sposarsi, né i nonni che hanno rigettato la figlia ragazza madre e il nipote. Meno che meno il socio in affari di cui la madre si innamora, prototipo dell'industrialotto sempre abbronzato alla guida del fuoristrada, il quale, avviata l'azienda su un'idea e un'invenzione della madre, l'ha convinta a delocalizzare in Romania, per poi lasciarla quasi subito per una giovanissima romena. E, in fondo, neppure il "padre", così il figlio chiama l'uomo che è andato a vivere con loro quando lui aveva tre anni, uomo debole, padre per necessità ma senza convinzione, uomo non amato e non amante. E, infine, non sussiste al giudizio neppure lui, il figlio che ha smesso di rispondere al telefono quando la madre lo chiamava, che ha rotto ogni rapporto se non quello di ricevere un bonifico mensile, spezzando quel filo pur tenue che la madre continuava a mantenere nella speranza che capisse e la perdonasse. Significativa, al proposito, una scena che lo vede opporsi all'industrialotto: a cui rimprovera di non essere stato vicino alla madre quando si autodistruggeva; lui gli ribatte "e tu dov'eri?" (110) e il figlio non sa rispondere.

La madre paga a carissimo prezzo scelte che nessuno le perdona. La famiglia, il marito, il figlio, l'amante, tutti hanno chiuso la porta. Una sola persona le è rimasta vicina fino alla fine: Christian, il giovane autista dell'azienda, quasi coetaneo del figlio che ora accompagna

²⁰ Carla Baroni, *Bajani A.*, *Se consideri le colpe*, 2007, "spigol@ture", 10 maggio 2008, http://spigolature.net/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=99:bajani-a-se-consideri-le-colpe-2007&catid=346:bajani-andrea&Itemid=455.

²¹ Irene Mazzali, *Se consideri le colpe di Andrea Bajani*, "Progetto Babele", s.d., http://www.progettobabele.it/rec_libri/MOSTRARECENSIONE.php?id=5478.

negli spostamenti a Bucarest. Quando si recano insieme sulla tomba della madre, Christian dà al figlio il biglietto aereo che la madre aveva fatto qualche anno prima con l'intenzione di rientrare in Italia, ma all'ultimo minuto non se l'era sentita per vergogna di sé e timore del rifiuto. Il figlio chiede a Christian della sua famiglia, Christian racconta che la madre è emigrata in Spagna, dopo la rivoluzione, quando hanno chiuso la fabbrica dove lavorava.²² E il figlio capisce allora che sua madre e Christian sono diventati l'uno per l'altro una madre e un figlio per sostituzione. Così, quando prima di andar via dal cimitero vuole lasciare qualcosa sulla tomba della madre, prende il biglietto aereo inutilizzato e si rivolge a Christian; segue questo breve scambio: "Cosa ci scrivo? Scrivici Mama, mi ha detto, che lei il romeno lo capisce. Così ho scritto Mama e sotto abbiamo firmato tutti e due" (143).

Due madri assenti, due figli che sono andati al di là delle colpe.

5. Conclusione

Andare oltre la madre, scrive Chemotti, significa sconfiggere un modello di madre che non sente altre ambizioni, che si riduce a proiezione biologica e alla cura.²³ Significa sconfiggere un modello di madre sacrificale e oblativa che rinuncia a una vita di donna, alla vita sessuale e sentimentale, quando questa entra in collisione con la sua vita di madre. Spesso, aggiungerei, la collisione viene evitata con rinunce preventive a quanto oppone la donna alla madre.

In *Una donna*, Sibilla Aleramo mostra le ragioni per cui si deve rifiutare il sacrificio di sé e sembra fiduciosa nella comprensione del figlio e nell'evoluzione delle mentalità; ma non racconta cosa succede alla donna che rifiuta; il romanzo di Bajani racconta cosa le succede, un secolo dopo: la donna si confronta con un muro di incomprendimento e disprezzo. E dice qualcosa di più. Che il problema non sono le donne farfalline, egoiste, incapaci di rinunciare ad amori e carriera, il problema sono gli altri, è una società che continua a pensare che la donna che diventa madre è innanzitutto e per sempre madre, per sempre pronta a sacrificare una vita oltre, complessa, contraddittoria,

²² Si potrebbe qui sviluppare un'interessante riflessione sul paradosso economico che vede le due donne migrare con movimento inverso, e sulle implicazioni su strutture famigliari, sociali e su legami affettivi.

²³ Saveria Chemotti, *L'inchiostro bianco*, op. cit., p. 42.

confusa quanto si voglia, quanto quella di tutti, ma che è la sua vita di donna. In cui ovviamente si possono fare sbagli, come ne fanno tutti.

Questo alla fine capisce il figlio, che non considera le colpe della madre e la fa sussistere nella memoria come una bella figura di amore e complicità. Ne potremmo concludere che a un secolo di distanza, la speranza di *Una donna* che le sue parole raggiungessero il figlio, sembra esaudirsi. Resta da chiedersi, però – il dubbio si insinua – se la consapevolezza raggiunta allora da *Una donna* sia raggiunta dalla madre, che considera le proprie colpe e si autopunisce, compiendo in fondo, ancora una volta, l'inevitabile sacrificio di sé. E resta da chiedersi – e qui il dubbio si fa ancora più insidioso – se l'assoluzione del figlio sarebbe venuta anche senza questo tardivo sacrificio.

Adriana Vignazia

LA CLASSE OPERAIA È ANDATA IN PARADISO? LETTERATURA E INDUSTRIA OGGI

Tema del mio articolo è il romanzo industriale,¹ un genere letterario non troppo frequentato che ha come oggetto l'elaborazione letteraria del controverso e assai prosaico mondo dell'industria; un argomento complesso per il continuo variare dei suoi attanti e per la resistenza che esso offre alla trasformazione letteraria, una letteratura "di sponda"² come giustamente la definisce Giuseppe Lupo, tesa tra il voler essere documento o denuncia e l'essere, appunto, creazione.

Strettamente collegata all'industrializzazione e al conseguente formarsi della classe operaia, la letteratura industriale si afferma in Italia negli anni Cinquanta del XX secolo, in concomitanza con il rapido decollo industriale postbellico e l'entrata dell'Italia nel MEC (Mercato Comune Europeo). Sono gli anni in cui l'inurbarsi di grandi masse lavoratrici cambia la fisionomia delle città del Nord, le cui periferie si estendono fino a inglobare campi e pascoli circostanti in

¹ A prescindere dai saggi su singoli autori e opere, la letteratura industriale è entrata a far parte di alcune tra le maggiori "Storie della letteratura italiana del Novecento", di cui cito qui soltanto le più recenti: Walter Pedullà: *Fine di un mito. Verso un nuovo modello di cultura*, in Nino Borsellino/Walter Pedullà: *Storia generale della letteratura italiana*, vol. 11 *Le forme del realismo*, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 756-785. Eugenio Ragni e Toni Iermano, *Fragili illusioni e alienazione nella società dei consumi*, in *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Salerno editore, Roma 2000, pp. 1002-1009; Giulio Ferroni, *I narratori dello sviluppo*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. 4, Einaudi, Torino 1991, pp. 460-462. La prima antologia sulla tematica, corredata da commenti e ampi apparati bibliografici, è di Elisabetta Chicco Vizzizzi, *Scrittori e Industria. Dal "Menabò" alla "letteratura selvaggia"*, Paravia, Torino 1982 e poi la recentissima di Giorgio Bigatti/ Giuseppe Lupo, *Fabbrica di carta*, Laterza, Roma-Bari 2013.

² Giuseppe Lupo, *Orfeo tra le macchine*, in Giorgio Bigatti/ Giuseppe Lupo, op. cit., pp. 3-20, (p. 6).

una contiguità quasi surreale.³ Una moderna economia industriale, caratterizzata da forte flessibilità e profonde lacerazioni nel modo di vivere e pensare della popolazione, si afferma sulla più statica economia rurale fomentando i conflitti tra i ceti urbani e nei confronti di chi proveniva da altre regioni d'Italia o appariva diverso perché ancora poco conosciuto.

Nel mondo della cultura si hanno forti tensioni per il contrapporsi di una letteratura umanistica ed aulica, lontana dai problemi del quotidiano ed aliena ad occuparsi di scienza, a una concezione ibrida della stessa, pronta ad accogliere e rielaborare nuovi stimoli provenienti anche dal mondo del lavoro. Favoriscono l'affermazione di questa nuova tendenza sia il maggiore impiego di "uomini di lettere" nei *media* che il loro inserimento nel mondo industriale, in settori integrativi quali l'Ufficio del Personale o delle Pubbliche Relazioni, negli Uffici Stampa e Pubblicità. Il loro compito consisteva nello sviluppo di una politica culturale aziendale mirata a far conoscere all'esterno, tramite riviste quali "Comunità", legata alla Olivetti di Ivrea, "Pirelli" dell'omonima industria milanese e "Civiltà delle macchine" legata alla Finmeccanica⁴ di Milano, tematiche scientifiche o sociali riguardanti il mondo del lavoro. Spetta però al romanzo, in quanto forma letteraria di ampio consumo, il compito di diffondere tra il pubblico dei lettori la conoscenza delle tematiche industriali e del mondo rinchiuso tra le mura della fabbrica nel tentativo di superare le barriere descritte da Ottieri nel 1954, nella prima redazione del suo *Taccuino industriale*:

Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. [...] chi può descriverlo? Quelli che ci stanno dentro possono darci dei documenti, ma non la loro elaborazione: a meno che non nascano degli operai o impiegati artisti, il

³ Sulla contiguità straniante di paesaggi industriali e rurali, vedasi p. es.: Ottiero Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957, p. 21 oppure dello stesso autore, *Linea Gotica*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2009, pp. 227-453 (pp. 273-74).

⁴ La Finmeccanica - Società Finanziaria Meccanica - fu costituita nel 1948 dall'IRI per la gestione delle partecipazioni statali nell'industria meccanica e cantieristica, mentre l'IRI - Istituto per la Ricostruzione Industriale - era stato a sua volta fondato nel 1933 da Mussolini e Benito Mussolini per incentivare il decollo industriale dopo la grande crisi economica mondiale del 1929. La Finmeccanica costituiva una forma di statalizzazione dell'economia, il cui scopo era la garanzia dello sviluppo a lungo termine della industria italiana e delle regioni tramite investimenti in grandi progetti di utilità economico-sociale. L'uso politico di questo istituto ne costituì il punto debole perché le scelte furono presto guidate da logiche clientelari. Nel 1950 le fu affiancata la Cassa del Mezzogiorno per lo sviluppo industriale del Meridione d'Italia.

che sembra piuttosto raro. Gli artisti che vivono fuori, come possono penetrare in un'industria? I pochi che ci lavorano diventano muti, per ragioni di tempo, di opportunità, ecc. Gli altri non ne capiscono niente: possono farvi brevi ricognizioni, inchieste, ma l'arte non nasce dall'inchiesta, bensì dall'assimilazione. [...] tra lo stare in un'industria e il parlarne esiste, quasi, una contraddizione in termini. Superarla è durissimo [...] L'operaio, l'impiegato, il dirigente tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo o stanno fuori e allora non sanno o, per caso, entrano, e allora non dicono più.⁵

L'intellettuale – scrittore, regista, sociologo o dipendente aziendale – che veniva a contatto con il mondo della fabbrica si trovava, infatti, di fronte alla scelta tra la denuncia della condizione operaia, soprattutto dopo la trasformazione fordista e taylorista dell'organizzazione del lavoro che aveva introdotto la catena di montaggio nel processo produttivo, e l'adesione al programma di modernizzazione produttiva e sociale di cui si faceva portavoce l'industria con lo sviluppo di nuove tecnologie e la diffusione di un relativo benessere.

Il dibattito teorico su definizione e aspetti della “letteratura d'industria” – con un oscillare della terminologia tra “letteratura d'industria”, “letteratura industriale”, “letteratura d'azienda”, “letteratura operaia” – fu lanciato nel 1961 sulle pagine del “Menabò” n.4, rivista di Elio Vittorini e Italo Calvino e continuato nell'anno successivo senza tuttavia arrivare ad una rigorosa definizione di genere. La discussione si concentrò sul tema dell'alienazione causata dal lavoro seriale meccanizzato e parcellizzato, sul ruolo dello scrittore e sull'aspetto formale. Vittorini aveva, infatti, posto l'accento sulla necessità che la letteratura industriale non si limitasse ad avere come tema il mondo dell'industria, ma traducesse le trasformazioni da essa operate sulla percezione e sull'immaginario umano nella forma del testo adeguando linguaggio e strutture narrative al processo di modernizzazione in atto nella società. “Lo scrittore tratti o no della vita di fabbrica, sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanza di appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene.”⁶ Non a caso il “Menabò” n.6 del 1963 fu dedicato all'avanguardia letteraria. Tra i rinnovamenti linguistici più significativi ci fu la messa in

⁵ Ottiero Ottieri, *Linea Gotica*, in *Opere scelte*, op. cit., pp. 227-453 (pp. 360-61).

⁶ Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, in “Menabò”, n.4, 1961, pp. 13-20 (p.20).

circolazione di termini tecnici appartenenti al mondo del lavoro e di varietà linguistiche informali proprie del parlato delle varie ragioni, elementi di mimesi del reale ma anche di ricerca di un rinnovamento della lingua letteraria: un impulso importante dato dalla letteratura industriale alla cultura del tempo. Animava, inoltre, il dibattito la fiducia nella letteratura e nei mezzi “comunicativo – espressivi” per cui alla denuncia della condizione di alienazione vissuta dall’operaio sarebbe seguita una possibile redenzione: “rompere con le parole la solitudine, l’incomunicabilità dell’alienazione [...] lo scrittore dà la parola all’afasia dell’incomunicabilità”.⁷

Nella discussione sul ruolo dello scrittore nei confronti del mondo industriale si rifletteva invece la crisi dell’intellettuale “organico” di matrice gramsciana, dovuta alla perdita di credibilità del modello sovietico dopo l’apertura dei gulag e l’invasione russa in Ungheria. Nello stesso tempo la diffusione delle teorie sociologiche e psicologiche americane rendeva necessaria l’elaborazione di modelli sociali alternativi che non vedessero nel capitalismo il primo nemico da combattere. Tra questi il più avanzato era il progetto industriale e sociale di Adriano Olivetti a Ivrea, mirante a superare le opposte istanze di socialismo e capitalismo nella costruzione di una comunità concreta ispirata al cristianesimo e ai concetti di personalismo e comunitarismo dei filosofi Jacques Maritain e Emmanuel Mounier. L’elemento nuovo era costituito dal ruolo affidato alla fabbrica, posta da Olivetti al centro della trasformazione utopica della società. “Può l’industria darsi dei fini? Si trovano questi semplicemente nell’indice dei profitti? Non vi è al di là del ritmo apparente qualcosa di più affascinante, una destinazione, una vocazione anche nella vita di una fabbrica?”⁸ erano le domande da lui rivolte ai lavoratori del nuovo stabilimento di Pozzuoli, modello architettonico di grande pregio per la sua perfetta integrazione nel paesaggio. Tuttavia, il progetto comunitario olivettiano, esauritosi alla morte di Adriano, mostrava i suoi limiti soprattutto se trasferito fuori dal Piemonte, in altre regioni d’Italia. Ottieri, assunto da Olivetti come selezionatore del personale a Pozzuoli, dichiarò l’incompatibilità del mondo razionale dell’industria con quello, da lui

⁷ Gianni Scalia *Dalla natura all’industria*, in “Menabò”, op. cit., pp. 95-114, (p. 98).

⁸ Adriano Olivetti, *Ai lavoratori di Pozzuoli*, 23 aprile 1955, in: *Ai lavoratori*, Comunità Editrice, Roma-Ivrea 2012, p. 28.

definito “arcaico”, del Meridione: “in questa zona industriale l’industria vive arroccata, goccia nel mare o nella sabbia di una civiltà di pescatori senza barca e di contadini senza terra. Nessun tessuto lega una fabbrica e l’altra, non c’è proletariato. La disoccupazione non unisce, ma sempre divide, tranne quando esplose”.⁹ Le sue esperienze, rielaborate in *Donnarumma all’assalto* e seguite dalla tormentata scelta di pubblicare il testo,¹⁰ lo portano a dichiarare fallito l’esperimento e a lasciare Olivetti: “La «via aziendale alla classe operaia» è una via lunga; ma, alla fine, chiusa. O ci trovi in fondo il padrone o, nel migliore dei casi, la tua stessa coscienza e la storia che la sbarrano.”¹¹

Risalgono all’esperienza olivettiana i tre romanzi più conosciuti della vasta produzione di “letteratura industriale” degli anni Cinquanta-Sessanta: *Tempi stretti* (1957), *Donnarumma all’assalto* (1959) di Ottiero Ottieri e *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi. Entrambi gli scrittori erano stati assunti da Olivetti per lavorare nei suoi stabilimenti e gli ultimi due romanzi sono ambientati, appunto, in questi. Diversa la produzione letteraria degli anni Settanta: tramontata l’idea di una possibile integrazione tra industria, società e mondo operaio fa da sfondo a queste opere l’acuirsi dei conflitti sociali, con la diffusione di ideologie ugualitarie e antiautoritarie, il convergere di lotte studentesche e operaie nell’ “autunno caldo” (1969) e il loro estendersi a diversi settori sociali. Una lotta collettiva interpretata dalla sinistra cattolica come ricerca di valori alternativi contro la società dei consumi e per la persona umana intesa nella sua totalità, mentre le forze conservatrici vedevano nel sindacato la garanzia di contenimento delle richieste operaie.¹² Negli anni successivi la crisi economica contribuisce a smorzarne lo slancio, la classe operaia torna a mostrare le sue divisioni ideologiche: si affermano comportamenti che vanno dall’opposizione irriducibile con lotte fuori dagli schemi previsti dalla rappresentanza politica, alla ribellione individuale o all’accettazione delle logiche padronali, se accompagnate da un buon livello salariale e/o da riduzioni dell’orario di lavoro tali da permettere una doppia

⁹ Ottieri, *Donnarumma*, op. cit., p. 134.

¹⁰ vedi Corriere della Sera, 25 luglio 2008, p. 37. <http://archiviostorico.corriere.it> [15 marzo 2013]

¹¹ Ottieri, *Linea gotica*, op. cit., p. 451.

¹² Andrea Sangiovanni, *Tute blu*. Donzelli Editore, Roma 2006, pp. 206-207.

attività. In romanzi come *Vogliamo tutto* (1971) di Nanni Balestrini compare una nuova figura di operaio, proveniente dal Sud e con retaggio culturale non operaio che, sostituite le maestranze precedenti, gestisce direttamente lotte e obiettivi politici proponendo forme di aggregazione alternative ai sindacati, con il sostegno dei gruppi studenteschi. Mentre in *Tuta blu* (1978) di Tommaso di Ciulla il protagonista deve fare i conti con l'esaurirsi di questa fase eversiva. Negli anni Ottanta, al breve incremento produttivo e al recupero del controllo sulla produzione da parte degli imprenditori, corrispondono segmentazione, differenziazione e generale "riflusso" dell'interesse politico da parte della classe operaia che non si vede più né viene vista come "avanguardia collettiva di un processo di trasformazione"¹³ e una produzione relativamente scarsa di testi di letteratura industriale. Tra i più significativi *Le mosche del capitale* (1989) di Paolo Volponi, dedicato a Adriano Olivetti. Qui le logiche del potere dirigenziale, diventate impenetrabili pervadono pensiero e comportamento dei dipendenti di una grande azienda dai livelli più alti fino ai più bassi, mobili piante e pappagalli compresi. Negli anni Novanta riprende la produzione letteraria, mentre la crisi economica che arriva al presente porta le industrie a emigrare verso paesi a più basso costo di produzione o ad estromettere l'operaio dal ciclo produttivo tramite l'automazione. Nella diffusa situazione di "dismissione" delle fabbriche, le cui rovine vanno sotto il nome di "archeologia industriale", avviene in Europa la contrazione della classe operaia e il trasferimento della produzione del plusvalore al settore terziario. L'operaio si trasforma in tecnico specializzato e consulente, come il Vittorio Sparàti di *Quando torni. Una vita operaia* (2007) di Alberto Papuzzi o scompare in quanto figura di lavoratore dipendente organizzato in classe con lavoro standardizzato e rappresentanze politiche e stili di vita definiti creando non solo problemi di carattere teorico¹⁴ ai sociologi, ma anche di identità, di orientamento e di gestione del proprio disagio negli individui coinvolti. La velocità dei mutamenti dovuti a globalizzazione e moderne tecnologie di comunicazione rende impossibile l'elaborazione di strategie di sviluppo economico e di piani di vita: ne risulta una situazione

¹³ Paul Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 1989, pp. 555, e anche 547.

¹⁴ Cfr. Mauro Magatti/ Mario de Benedetti, *I nuovi ceti popolari*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 12-13.

lavorativa estremamente precaria con conseguente perdita dei punti di riferimento costituiti dall'organizzazione del lavoro e dall'esperienza lavorativa accumulata e dalle rappresentanze politiche, motivo per cui il sociologo Zygmunt Bauman definisce "liquida"¹⁵ la società e il mercato attuale del lavoro. Per le opere redatte in questo periodo e che rielaborano situazioni lavorative impiegatizie o manageriali mi sembra più adatto parlare di "Letteratura d'azienda", in quanto estendibile a più ambiti lavorativi dell'economia del terziario avanzato. Cito al proposito i testi di Michela Murgia: *Il mondo deve sapere* (2006), di Andrea Bajani: *Cordiali saluti* (2005) o di Sebastiano Nata, *Il valore dei giorni* (2010) che hanno come sfondo call center, uffici del personale e le stanze del potere di aziende multinazionali. "Letteratura e azienda" è infatti anche il titolo del convegno tenutosi all'Università di Parigi Nanterre il 14-16 maggio 2009.¹⁶

Tuttavia, a ribadire il ruolo fondamentale dell'industria per la vita economica, sociale e culturale di una regione e per favorirne la riflessione nel 2001 è stato istituito il Premio "Letteratura e Industria"¹⁷ della Città di Biella, mentre Assolombarda, l'associazione che riunisce le imprese industriali e del terziario nell'area milanese, ha sostenuto la redazione di un'antologia di testi di "letteratura industriale" tesa a rafforzare memoria e identità di un'Italia dinamica, produttiva e fuori dagli abituali stereotipi. Come sottolinea Antonio Calabrò nella prefazione al testo, dopo le grandi crisi degli anni 2007-2008, dovute alla diffusa tendenza di creare profitto con la speculazione finanziaria trascurando la creazione di valore attraverso il lavoro, in Europa come in Italia torna ad essere attuale la fabbrica in quanto centro di produzione altamente qualificato di cui vanno, però, ripensate le "strutture di produzione e [...] i loro risultati, [...] distribuzione, [...] linguaggi del marketing e della comunicazione, [...] relazioni industriali, ecc."¹⁸ La necessità di ripensare le relazioni tra industria, vita sociale e cultu-

¹⁵ Vedi: Zygmunt Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. VII-VIII.

¹⁶ Devo questa informazione a Silvia Contarini che ringrazio, anche per la stimolante discussione avuta con lei.

¹⁷ Nel 2007 il concorso si è differenziato in Letteratura e Saggistica premiando ad anni alterni o il miglior romanzo o il miglior saggio sul tema.

¹⁸ Antonio Calabrò, *Il racconto della tradizione aiuta il "rinascimento manifatturiero"*, in: Bigatti/Lupo, op. cit., pp. VII-XVI, (p. XII). Sull'immagine negativa della fabbrica nell'immaginario collettivo dei giovani italiani, vedi: Antonio Calabrò, *La meno amata*, in: *Orgoglio industriale*, Mondadori, Milano 2009, pp. 150-164.

ra, identità collettiva e individuale richiede oggi il coinvolgimento di intellettuali che sappiano essere il punto di riferimento non tanto di una classe o di un gruppo sociale, quanto piuttosto di una “*communitas* di cittadini responsabili”¹⁹ e autori di una “letteratura civile” in un momento di grave crisi e di disorientamento.

In quest’articolo ho scelto di occuparmi dell’evolversi della figura dell’operaio a partire dagli anni Settanta, periodo in cui la classe operaia aveva raggiunto consapevolezza del proprio ruolo sociale, indipendenza di giudizio e una voce propria. In particolare vorrei soffermarmi sulla percezione operaia della fabbrica e del lavoro alle macchine, sulle relazioni con i compagni di lavoro e con le rappresentanze politiche e, più in generale, sulla relazione tra fabbrica e territorio, sia per l’emergere in quel periodo dei temi ambientali e della nocività del lavoro²⁰ che per la riflessione sulle politiche industriali. Per evitare quanto Ottieri fa dire all’imprenditore milanese Nava nel salotto di Teresa: “Adesso usa tutta una letteratura che racconta storie di officina, roba di gente che non ci ha mai messo piede e che si compiace a descriverla come un inferno. Son libri gialli”²¹ ho scelto tre romanzi dai tratti autobiografici, scritti da tre “operai-artisti”²² e un romanzo-inchiesta, nato dalla collaborazione di uno scrittore con un operaio, opere in cui il valore di documento si unisce a quello letterario.

Il primo testo è *Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud* di Tommaso di Ciaula, operaio tornitore presso la Pignone Sud, un grande complesso industriale sorto in Puglia a seguito delle politiche di sviluppo della Cassa del Mezzogiorno. Il testo, pubblicato nel 1978, si presenta come un diario dal tono sarcastico e dissacrante, disseminato, però, d’immagini profondamente liriche. Le annotazioni suggeriscono un arco di tempo relativamente breve: tre anni, dal 1975 al 1977, come si evince dai pochi riferimenti storici concreti a scioperi “[...] verrà a parlare Luciano Lama, lo sciopero è a livello regionale [...]dal 1969 sono passati sei anni”²³ o a manifestazioni tenute a Roma “oggi 8

¹⁹ Ermanno Rea, *L'intellettuale cittadino*, in: *L'intellettuale e l'impegno*, Micromega 6, 2013, pp. 45-53, (p. 45)

²⁰ Sangiovanni, op. cit., p. 250.

²¹ Ottiero Ottieri, *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957, p. 264.

²² vedi nota numero 5.

²³ Tommaso di Ciaula: op. cit., p. 55, 56.

aprile 1976”,²⁴ tuttavia le molte analessi riguardanti l’infanzia dell’autore dilatano il tempo narrato fino al 1943.²⁵

Il protagonista-narratore è un operaio autodidatta, pugliese, figlio di un carabiniere e nipote di contadini, che lavorando in una grande fabbrica la vive come pervertimento di una più congeniale civiltà contadina da lui idealizzata e posta in antitesi al moderno stile di vita cittadino e industriale. Si tratta di un’inversione dell’assiologia di Ottieri: l’arcaismo del Sud diventa potenziale garante di una vita a misura d’uomo, mentre la fabbrica non rappresenta razionalità, benessere, progresso umano e sociale, bensì lavoro monotono, disumanizzante e riduzione dell’essere umano a fattore di produttività. Un acuto senso critico, spirito polemico e rabbia pervadono il protagonista portandolo a rifiutare valori e gerarchie legate alla fabbrica. Esempio al proposito è la contrapposizione tra la giacca nuova della tuta con la scritta altamente simbolica di Catena Sud, indossata con fastidio, perché sentita come appiattimento dell’uomo a “parte” integrante del complesso industriale e gli abiti sdruciti e rattoppati dei nonni, poveri ma liberi di appartenere a loro stessi.²⁶ Di grande attualità per le discussioni salariali del periodo è la critica dell’incremento produttivo ottenuto con un più intenso sfruttamento della forza-lavoro a scapito della salute, ma senza adeguati investimenti, rinnovo e manutenzione dei macchinari oltre alle necessarie misure di sicurezza. La critica si estende al pensiero economicistico di ricerca dell’utile e massimizzazione dei profitti che uscendo dalla fabbrica pervade la società trionfando sulle più antiche leggi sociali dell’ospitalità e del dono: “Le feste non sono più feste. Prima erano più sostanziose, caritatevoli. Potevi vivere di feste. [...] Adesso le feste non sono più feste e ti tocca pagare tutto. Tutto profumatamente.”²⁷

La rabbia del protagonista trova espressione in invettive dal carattere paradossale e dal linguaggio rude che indicano, tuttavia, come i vantaggi socioeconomici raggiunti dalle lotte sindacali dei primi anni Settanta si annullino di fronte alla condizione operaia e alla ripetitività del lavoro auspicando piuttosto un ritorno ad attività lavorative più arcaiche, ma sicuramente più varie:

²⁴ *ivi*, p. 103

²⁵ *ivi*, p. 123.

²⁶ *ivi*, pp. 11-12.

²⁷ *ivi*, p. 15.

Stamattina, io, operaio metalmeccanico, figlio di cgil cisl uil, nipote della flm, come ho messo le mani sulle maniglie del tornio mi sono sentito uno stronzo, mi sono messo a gridare come un pazzo che volevo morire, che volevo tornare a zappare la terra, tornare ad incantare serpenti, a mescolare erbe velenose, a ballare la pizzica pizzica e la tarantella, che volevo tornare a inculare le capre.²⁸

Nonostante l'appartenenza al sindacato e la partecipazione a dimostrazioni e scioperi, chiaramente percepibile è il senso di disorientamento del protagonista di fronte alla inspiegabile perdita di mordente delle lotte operaie, agli obiettivi sindacali che sembrano non rappresentare più gli interessi operai e alle contraddizioni tra teoria e prassi per cui altri poveri salariati, i poliziotti, invece di solidarizzare con gli operai difendono gli interessi di chi sfrutta entrambi, mentre il clima politico si fa sempre più teso, la lotta di alcuni gruppi più radicale e la mancanza di una vera guida o di piani di sviluppo sempre più palese:

Le cose vanno male, non si capisce più niente: i padroni non ci possono sopportare più, noi operai non possiamo più sopportare i padroni, gli operai non possono sopportare i loro stessi compagni, c'è troppo odio, poca umanità, troppa confusione, troppi partiti, tutto è improntato all'insegna dell'egoismo [...] La classe operaia sembra sbandata. I sindacati non fiatano. Intanto [...] ci piovono addosso i sacrifici. Una pioggia di sacrifici. Nessuno ci prospetta un'ombra di lotta. Un'ombra di protesta [...]²⁹

Oggi 8 aprile 1976 scontri e violenza nel centro di Roma, assaltate le sedi della DC e del PCI, è stato un compromesso di botte storico. Purtroppo quando ti leghi a un altro è come nel matrimonio: si è legati nella buona e nella cattiva sorte. Assaltata anche una caserma dei carabinieri. Questi carabinieri non sembrano aver capito che mantengono l'ordine che fa comodo ai ricchi, non hanno ancora capito che difendono con tanta diligenza ciò che non è loro, cosa aspettano a unirsi agli operai per battere il padrone dalle lunghe mani nere.³⁰

Al di là delle invettive si trovano nel testo proposte per un miglioramento della condizione operaia: per Di Ciaula non si tratta di fare la rivoluzione, ma di garantire il potere d'acquisto dei salari e una demo-

²⁸ *ivi*, p. 112. FLM è la Federazione dei Lavoratori Metalmeccanici, nata nel 1972, detta anche sindacato unitario.

²⁹ *ivi*, p. 22, 32.

³⁰ *ivi*, p. 103.

crazia più diretta, senza deleghe, perché nel sistema della rappresentanza politica è visto il principio della corruzione e del distacco dalla situazione reale. Le richieste dei lavoratori dovrebbero, quindi, essere portate avanti con azioni puntuali decise all'unanimità³¹ da persone che lavorano e conoscono la fabbrica, che parlano un linguaggio comprensibile a tutti, perché chi accetta di salire nella gerarchia, anche nella gerarchia di fabbrica, s'identifica con le decisioni prese da chi comanda condividendo disciplina e logica del profitto: "Questi capi [...] hanno subito un lavaggio del cervello e farebbero passivamente qualsiasi cosa. Sarebbero stati degli ottimi direttori di lager, di campi di sterminio, e [...] queste sono cose successe, che succedono e succederanno finché ci saranno uomini fatti in serie e che funzionano come cinghie di trasmissione."³²

La fabbrica, meta agognata da molti e anche dal protagonista in gioventù, si rivela un'amara disillusione, elemento estraneo al paesaggio pugliese e fattore d'inquinamento; l'occhio vigile del protagonista ne scorge le contraddizioni anche là dove paesaggio e fabbrica sembrano coesistere armoniosamente:

Intorno al capannone c'è ancora tanta campagna quasi intatta. Dico quasi perché è facile imbattersi in pezzi di ferro disseminati, componenti meccaniche, mucchi di trucioli abbandonati tra i cespugli, tra i ranuncoli e i crochi. Poi ci sono i prati all'inglese, tosati con solerzia dal giardiniere. Il direttore ama il verde, le piante, le conifere, ci mette anche il cartellino con il nome in latino. Dobbiamo riconoscere che qua l'atmosfera è gradevole; è dentro che fa schifo. Il direttore purtroppo segue con occhio amorevole la crescita delle piante, ma non si preoccupa altrettanto degli operai. Adora il verde, ma tollera male il rosso.³³

Tommaso non accetta la metafora della fabbrica trasfigurata da luce lunare e silenzio e anche qui ne evidenzia il carattere insidioso: "Com'è bella l'officina Calabrese di notte, è tutta piena di luci come un luna park, tutto è silenzio, si sentono perfino i grilli e le rane che cantano nell'erba. Però, ad un tratto zompano grossissimi cani mastini ai cancelli che abbaiano furiosamente che il cuore mi salta in gola,

³¹ vedi: pp. 54 e 67.

³² *ivi*, p. 28.

³³ *ivi*, p. 24.

[...]”³⁴ Le sue strategie di sopravvivenza hanno tutte come denominatore comune il non rendersi dipendente dal sistema-fabbrica o dalle convenzioni sociali: per la gestione del proprio ritmo di lavoro, una richiesta operaia fondamentale nelle lotte degli anni Settanta miranti al controllo della produzione, egli sceglie la fuga nella natura e la contrazione dei consumi in un atteggiamento di ascetico rifiuto di ciò che per lui è “feticcio”, simbolo di falsi bisogni e di falso benessere. Di fronte all’imborghesimento e al perbenismo progressivo degli altri operai, egli reagisce con un comportamento trasgressivo, ricorrendo alla distorsione ludico-carnevalesca o alla fantasia: nottate passate bevendo e giocando a pallone con i giovani oppure l’amicizia con chi in fabbrica ha mansioni di rango inferiore: “Certe volte quando ce l’ho dritta con questo manovale mi metto a ballare. Balliamo la tarantella freneticamente [...] Tutti ci guardano sorpresi, quel Tommaso non ha dignità, si mette a ballare con un manovale, io dico andate affanculo, borghesi, pieni di merda.”³⁵

Rari sono i momenti in cui, in uno stato quasi di trance, vede la macchina trasformarsi generando immagini e suoni gradevoli:

A furia di stare otto ore fisso a guardare, la macchina che lavora pian piano così fredda, grigia, meccanica, diventa fantastica. La cascatella di acqua s’ingrandisce, diventa una grande cascata, l’acqua cade in mille rivoli, in mille spruzzi. Entra nelle varie incavature della macchina, esce impetuosa da altre incavature, in un altro angolo si può vedere benissimo una grotta, una bellissima grotta marina. Intorno a me non vedo nessuno, mi sembra di sentire perfino gli uccelli marini e persino grida di ragazze. Metto ormai automaticamente pezzi tra le due mole, pezzi sporchi, grezzi, irregolari, escono dall’altra parte belli puliti, lucenti, a misura.³⁶

Contrariamente a quanto succedeva all’inizio della meccanizzazione del lavoro, l’operaio del XX secolo non vuole distruggere le macchine, un gesto che non porta a niente, quanto piuttosto controllare il ritmo della produzione.³⁷ Frequenti le immagini liriche, come p.es. il ricordo dei primi tempi trascorsi in una fabbrica “piccina” in mezzo

³⁴ *ivi*, p. 117.

³⁵ *ivi*, p. 114.

³⁶ *ivi*, p. 121.

³⁷ *ivi*, p. 25f.

a una campagna “immensa”, quasi sopraffatta da vegetazione e piccoli animali.³⁸

Dal punto di vista formale, due principi regolano la costruzione del testo: l'antitesi come principio semantico e l'accumulazione come criterio stilistico. L'assenza di struttura narrativa e la figura retorica dell'accumulazione riflettono il monotono scorrere del tempo della fabbrica, legato alla produzione meccanica seriale di pezzi sempre uguali. Ripetizione, accumulazione e climax simboleggiano anche l'espandersi caotico dell'industria nell'ambiente circostante:

Stasera sono andato a fare un servizio nel cuore della zona industriale. [...] Qui fino a dieci anni fa era tutta campagna, adesso è piena di fabbriche, depositi, capannoni. Sono passato davanti ad una grande officina: le officine Calabrese. [...] Calabrese, che magica parola, commendatore cavaliere del lavoro Angelo Calabrese, che magica parola, anzi che funebre parola, se parli con lui ti dice che ha dato da mangiare a tante famiglie ma non sa che è entrato prepotentemente con il puzzo delle sue officine nella vita della gente, con il puzzo di grasso lubrificante con il puzzo di ruggine, con il puzzo di morte, con i suoi trucioli taglienti è entrato nelle nostre case, negli affetti, negli orti, nelle stanze, nelle masserie, nei trulli, nelle catapecchie e ha rovinato tutto, ha fatto immalinconire tutto, avvelenare tutto.³⁹

Il testo termina con un'immagine notturna straniante: in un'atmosfera sospesa e immobile che sembra comunicare la mancanza di via di uscita dalla condizione operaia, il protagonista e i suoi compagni siedono alla mensa aziendale nella pausa del lavoro, tesi a cogliere i segni che una natura benevola manda a sollievo della loro fatica: una pioggia gelida contro l'afa estiva o l'arrivo dell'estate in inverno.

Più articolate e di maggior durata sono le esperienze politiche di cui parla Antonio Pennacchi in *Mammut*,⁴⁰ romanzo redatto tra il 1986-87, rielaborato per otto lunghi anni fino alla pubblicazione e dedicato ai suoi compagni di lavoro. Fulcro del racconto è l'esperienza collettiva delle lotte degli anni Settanta, nel periodo libertario dell'autonomia politica, quando “ogni reparto eleggeva il proprio delegato su scheda bianca e il delegato poteva essere un non iscritto al sindacato”⁴¹ e dell'unione

³⁸ *ivi*, pp. 31-32.

³⁹ *ivi*, p. 117.

⁴⁰ Antonio Pennacchi, *Mammut*, Mondadori, Milano 2011.

⁴¹ *ivi*, p. 8.

sindacale, quando i sindacati “non si sarebbero mai sognati di andare a firmare un contratto o un accordo, ognuno per conto suo”⁴² fino al momento in cui, superata la crisi di inizio anni Ottanta, il protagonista e i suoi compagni si rendono conto del cambiato clima politico e dell’ineadeguatezza storica delle lotte da loro condotte nel mondo globalizzato e del destino ineluttabile cui vanno incontro i padroni e la classe operaia:

[...] mo’ i padroni non ci stanno più. Mo’ è il sindacato che ti dice che il padrone tuo è il mercato... È il mercato che decide e stabilisce [...] tra trent’anni tutte le fabbriche saranno automatiche [...] Gli operai non esisteranno più, [...] culturalmente. Politicamente. Numericamente. Come i mammut [...] La classe operaia è una classe estinta. E, soprattutto, non c’è ancora, non c’è ancora, un’altra classe che possa prendere il nostro posto.⁴³

Di qui il titolo del libro. La fabbrica di cui parla il romanzo è la Fulgorcavi di Latina, un’azienda leader nel settore della produzione di cavi in rame e poi in fibre ottiche che, per una crisi finanziaria legata alla gestione delle aziende del gruppo, nel 1981 avrebbe chiuso la produzione se non ci fosse stata la resistenza ad oltranza degli operai che con ogni mezzo, dal lavoro senza stipendio fino all’occupazione della Centrale Nucleare di Montalto di Castro, riuscirono a tenerla operativa e a imporsi all’attenzione pubblica ottenendo l’intervento dello Stato e la gestione controllata, fino al superamento della crisi.

Il protagonista, l’operaio Benassa, ha tratti autobiografici: è un operaio che ama studiare, un leader politicizzato; co-protagonista è Cesare, compagno di squadra, di lotta politica, mentre la voce narrante è, per lo più, quella di un compagno di fabbrica, partecipe delle vicende narrate, quindi di un personaggio interno alla storia. Il libro è strutturato come una narrazione a più livelli, in ordine artificiale. Chiusi tra il prologo, redatto nel dicembre del 2010, in cui l’autore narra in prima persona la complessa storia della pubblicazione del libro riflettendo con ironia e distacco su quegli anni, e l’epilogo stanno i capitoli corrispondenti ai giorni di una settimana, da lunedì 27 ottobre a venerdì 31, la settimana in cui Benassa decide di lasciare il lavoro in fabbrica accettando un’offerta della Direzione mirante ad allontanare

⁴² *ivi*, id.

⁴³ *ivi*, pp. 173, 175.

il dipendente più duro e agguerrito, con il beneplacito del sindacato. Motivo della scelta, la stanchezza dovuta alla fatica del lavoro e alla solitudine in cui si sentiva lasciato perché, finito il momento collettivo di forte coesione delle lotte, la maggior parte degli operai era desiderosa di tornare “ognuno [...] al posto suo”⁴⁴ a rincorrere i propri obiettivi economici o di svago, senza mostrare interesse né per la cogestione del lavoro in fabbrica, una tematica rivoluzionaria degli anni Settanta, né per l’opposizione ai nuovi schemi salariali basati su cottimo, produttività e gerarchia di fabbrica. Mentre il protagonista constata di sentirsi “come Sant’Antonio abate nel deserto. Solo che io non ho nemmeno un porco, a farmi compagnia”⁴⁵ la narrazione si dispiega rievocando i momenti più alti della lotta, le manifestazioni a Roma, le discussioni all’interno dei reparti e, in un intrecciarsi di anlessi, la storia della Fulgorcavi dalla sua fondazione ed espansione alla trasformazione in società multinazionale, la storia del “padrone” e dei suoi operai, dei rapporti tra fabbrica e territorio. Nell’epilogo il dissolversi della classe operaia combattiva e rivoluzionaria è simboleggiata nell’uscita di scena dei due personaggi principali: o con la morte “ho rivisto Benassa l’altro ieri. E abbiamo fumato insieme. Sotto il portico di Santa Maria Goretti. Mentre dentro cantavano la messa. Messa da morto. Col povero Cesare a fare l’ospite d’onore.”⁴⁶ oppure con una trasformazione individuale radicale, segnata dal difficile cammino di appropriazione della cultura intrapreso da Benassa e dall’autore, laureatosi nel 1994.

Nella narrazione largo spazio è concesso alla descrizione dei rapporti interpersonali nella fabbrica. Tra gli operai vige egualitarismo, solidarietà per il compagno di squadra e ammirazione per la sua forza, carattere o abilità alle macchine con cui ingaggia una particolare lotta, fatta di sfida e astuzia:

Alla Riunitrice Conica del capannone Quattro, Cesare c’è stato per vent’anni...A Benassa fa paura. Lui, invece le voleva bene. [...] Era preciso, previdente e metodico. Sembrava lento. Ma era rapidissimo, nell’intervenire. E prima di metter

⁴⁴ *ivi*, p. 140.

⁴⁵ *ivi*, p. 85.

⁴⁶ *ivi*, p. 183.

mano o fare un passo, aveva già studiato un piano nella mente. Con tutte le operazioni e i movimenti calcolati. Poi, quando aveva finito l'intervento, dava una pacca sull'acciaio della Conica e ridacchiava ...guardandosi con Benassa.⁴⁷

Mentre di notte, in assenza di “capi e capetti”, l'atmosfera si fa sregolata ed erotizzata, sfogo alla fatica del lavoro, tra ansia di prestazione e dimostrazioni di virilità. Autoritari ed umilianti sono invece i rapporti tra chi occupa posizioni diverse nella gerarchia: “quando quella persona si mette la tuta, tutti là dentro gli danno del tu. Se, invece, hai il camice o la giacca, ti danno del lei”.⁴⁸ Capireparto o capiturno si identificano, qui come in Di Ciaula, nella logica aziendale e ne ripropongono gli schemi: “Il mondo è pieno di gente che si investe dell'autorità altrui e non c'è principio di autorità – in questo paese – più forte di quello aziendale. C'è più democrazia in una caserma dei Carabinieri che dentro i reparti delle fabbriche.”⁴⁹

Particolare in *Mammut* è il forte spirito ludico e dissacrante che accompagna l'esperienza di fabbrica e di lotta sia nel ricordo di quanto vissuto insieme: “sono stati dei bei dieci anni. Li ho fatti con tutta onestà. Mi sono divertito”,⁵⁰ che nella prospettiva di lotte future: “non vedo l'ora che torni [...] E allora ci faremo un altro paio di risate”.⁵¹ Come in *Tuta blu* il riso, il sarcasmo e la distorsione grottesca rappresentano una valvola di sfogo vitalistica per superare le tensioni sul lavoro, togliere credibilità al “nemico” e vincere la paura durante i conflitti, ma ripropongono anche una componente anarchica del pensiero rivoluzionario di cui s'era appropriato il movimento studentesco “Sarà una risata che vi seppellirà”. L'alienazione è qui compensata da un forte senso di solidarietà e d'identificazione con il lavoro, le macchine e i compagni che perdura nel ricordo: “E ogni tanto, di notte, mi sogno che mi richiamano a lavorare. A volte mi dà ansia, perché debbo superare un'altra volta il periodo di prova. Ma il più delle volte è gioia pura, perché sto coi miei compagni, anche quelli che non ci sono più e lavoro alle mie macchine, la Maillefer 120, i siluri, lo Shaw, la Conica.

⁴⁷ *ivi*, pp. 27, 30.

⁴⁸ *ivi*, pp. 10-11.

⁴⁹ *ivi*, p. 11.

⁵⁰ *ivi*, p. 176.

⁵¹ *ivi*, p. 188.

Certe volte pure la Smalteria.”⁵² Identificazione anche con l’azienda che dà da vivere e che tramite il lavoro l’operaio sente come propria, essendo ben più interessato del padrone alla sua sopravvivenza, ma in una gestione del tempo produttivo e degli utili più consona ai suoi bisogni: «E l’azienda?» Io all’azienda gli voglio più bene di te. Io ho solo quella. Tu forse no. La mia vita stessa, invece, è legata a lei. Non sono suo nemico. Io sono il suo primo alleato – la sua prima ricchezza – se solo mi sa prendere.”⁵³

Come la classe operaia è avvertita in via d’estinzione, così la classe padronale, il “nemico di classe”, diventa sfuggente, difficile da individuare perché sostituito da consigli di amministrazione in strutture multinazionali: in questo testo il nemico è visto piuttosto nella classe politica, nelle logiche economiche internazionali e nella mancanza di realismo: “nemici sono quelli che le fabbriche [...] ce le vogliono far chiudere sotto i gravami d’una società bloccata o sognando che sia possibile un mondo in cui si sta bene ma non si produce. Vogliono la bicicletta per correre in mezzo al verde, per esempio, ma non vogliono gli altiforni necessari per produrla.”⁵⁴

Caratteristiche formali di *Mammut* sono lo stile narrativo conciso, ricco di metafore e ironico. L’ironia segna il distacco critico dell’autore tanto rispetto a idee e atteggiamenti politici assunti negli anni precedenti, quanto nei confronti del discorso della controparte.⁵⁵ L’accumulazione caotica, in cui per aumentarne l’effetto straniante viene introdotto di volta in volta un elemento estraneo al campo semantico appena tracciato, descrive il coacervo di attività tra le più disparate esercitate nel tempo libero dalla classe operaia: (cito poche righe tratte da un’enumerazione lunga quattro pagine): “[...] riparatori di chitarre elettriche; accordatori di organi elettronici; programmisti di personal computer; raddrizzatori di banane. Consulenti commerciali, fiscali e del lavoro, Iva, Wassermann e 740 [...]”.⁵⁶ Oppure l’ironia è creata dall’inversione: per sottolineare uno stile di vita ormai lontano da ogni ricerca di una società più giusta, una serata di Benassa, stanco di fare il rivoluzionario, insieme a sua moglie:

⁵² *ivi*, p. 9.

⁵³ *ivi*, p. 11.

⁵⁴ *ivi*, pp. 11-12.

⁵⁵ Vedi p. es. pp. 40-41 e 8-9.

⁵⁶ *ivi*, p. 69.

“In silenzio, si gustarono due ore di spot pubblicitari. Disturbati, ogni tanto, dalle sequenze di un film d’amore.”⁵⁷

Tra finzione letteraria e biografia operaia si colloca il romanzo-inchiesta *La dismissione*,⁵⁸ pubblicato nel 2002; l’autore è Ermanno Rea, scrittore “civile”, particolarmente sensibile all’impegno che il singolo cittadino dovrebbe assumere nei confronti della comunità in cui vive.⁵⁹ Il tema è la chiusura delle acciaierie di Bagnoli, avvenuta negli anni Novanta con i successivi smantellamento e vendita degli impianti a paesi emergenti dell’Estremo Oriente. La narrazione si configura come un dialogo tra l’autore, presente in prima persona in prologo e in epilogo e il protagonista, Vincenzo Buonocore, l’io narrante, un operaio che nella fabbrica si era qualificato fino a diventare impiegato e tecnico d’area. Un nome non casuale, che Marcella Marmo fa risalire a una figura di operaio appassionato di meccanica e in buoni rapporti con l’ufficio del personale in *Donnarumma all’assalto*.⁶⁰ Due le istanze strettamente intrecciate nella narrazione: mentre il protagonista vorrebbe farne un documento fornendo ritagli di giornale, testimonianze di ingegneri, professori di economia o di rappresentanti sindacali a sostegno dei suoi dubbi riguardo alle scelte politiche ed economiche che hanno segnato la storia dell’acciaieria,⁶¹ l’autore sembra rifiutare questa dimen-

⁵⁷ *ivi*, p. 87.

⁵⁸ Ermanno Rea, *La dismissione*, Rizzoli, Milano 2002.

⁵⁹ Vedi Rea, *L’intellettuale*, in *op. cit.*, p. 45.

⁶⁰ Marcella Marmo, *Smontare con cura. Ermanno Rea e la “dismissione”*, in: *Napoli sostenibile*, Meridiana, n. 42, 2001, Donzelli, Roma 2002, pp. 155-176, (p. 156).

⁶¹ L’acciaieria, fondata nel 1910, sulla zona costiera e vicino a uno scalo marittimo per facilitare l’approvvigionamento delle materie prime, fu rimodernata con le sovvenzioni della Cassa del Mezzogiorno alla fine degli anni Cinquanta-inizio anni Sessanta. Negli anni Settanta al mancato decollo industriale dovuto da una parte agli “oneri impropri” e alla gestione non economica, ma politica e clientelare delle imprese a partecipazione statale, dall’altra alle politiche del Mercato Comune Europeo che richiedevano un aumento di produttività era seguito un lungo dibattito sullo sviluppo di queste aree. (Valerio Castronovo, *Storia economica d’Italia. Dall’Ottocento ai giorni nostri*. Einaudi, Torino 2013 [3. ed.], pp. 309, 326) Due le correnti: una voleva la chiusura degli impianti, l’altra la loro modernizzazione e ristrutturazione con il ritorno agli obiettivi primari di politica aziendale, ossia alla produttività. A Napoli il piano regolatore cittadino del 1972 ne prevedeva la chiusura, ma nel 1978 fu decisa la ristrutturazione con ingenti fondi pubblici. La ripresa della produzione di acciaio di alta qualità e il ritorno a una gestione manageriale fu vissuta con entusiasmo dalla popolazione coinvolta, per poi subire una battuta di arresto a metà degli anni Ottanta e la liquidazione della società di gestione nel 1991. Il sospetto di un uso irresponsabile delle risorse pubbliche grava nel testo e si concretizza nel destino di operai disoccupati con tendenze suicide e nel sospetto di una gestione mafiosa della lottizzazione del territorio.

sione preferendo presentarla come un'opera letteraria a servizio della memoria, come la "storia di una perdita, di qualcosa che prima c'era e poi non c'è più: una speranza, un sentimento, una donna, un mestiere, perfino una fabbrica. O addirittura un mondo, una civiltà, un costume, un'epoca. I romanzi sono inventari di cose perdute", un'opera in cui il confine "tra verità e menzogna è [...] quello dell'onestà."⁶²

In tono dimesso, seppure spesso accorato, il racconto si snoda a più livelli tra la narrazione della dismissione della fabbrica tra inventari, disegni industriali, discussioni, conflitti politici e una complessa rievocazione di ricordi risalenti all'infanzia del protagonista e alle sue prime esperienze lavorative, avvenute prima nella Napoli artigianale degli anni Sessanta e poi nella moderna acciaieria. Storia privata e destino collettivo di un intero quartiere sono strettamente legati, seppure raccontati dalla prospettiva di un solo personaggio, un tipo restio a farsi coinvolgere nelle organizzazioni sindacali o negli scioperi⁶³ e innamorato delle macchine, del moderno impianto a "colata continua" che vorrebbe smantellare "a regola d'arte", senza violenze e facendo dello smontamento "una scienza esatta",⁶⁴ visto che alternative ormai non ne esistevano più. Animato dal bisogno di dare un ordine razionale, ossia di controllare la lacerazione che si stava producendo nella sua vita, come pure in quella del quartiere e nella memoria di una intera città, il protagonista collabora con la direzione raccogliendo con precisione maniacale documenti, dati, fotografie tra l'incomprensione e l'ostilità dei colleghi. Tale attività è sentita come strettamente legata alla morte, come un'oggettivazione del ricordo in grado di salvare il vissuto dal pericolo dell'annientamento, perché Buonocore fotografando l'impianto dall'alto ferma l'immagine del presente e del passato, prossimo e remoto:

più salivo più gli alti camini dello stabilimento sembravano approssimarsi a me; assomigliavano a uomini che avanzavano eretti e un po' minacciosi verso il centro di una piazza inondata di sole. Quei camini mi ricordavano persone reali, operai che avevo conosciuto nel passato e che poi avevo perduto di vista: perché erano morti, oppure si erano trasferiti all'estero; o avevano rinunciato all'acciaieria per un motivo qualunque. Mi vennero

⁶² Rea, op. cit., p. 367 e p. 370

⁶³ Ivi, pp. 23-24

⁶⁴ Ivi, p. 308.

a mente un sacco di nomi e di volti [...] Presto non sarebbe rimasto più niente: alle colate mancavano già alcuni pezzi, un vuoto che avanzava come un'avidità malattia che giorno dopo giorno divora l'ammalato⁶⁵

Anche in questo testo ritorna il tema dell'appartenenza dell'operaio al suo ambiente di lavoro, dove macchinari e impianti o vengono trasformati e antropomorfizzati fino a diventare gli interlocutori su cui proiettare i propri sentimenti:

Eccolo, il mio impianto, immenso come una cattedrale con un'unica navata grigio-azzurra dall'alta volta a coste e i fianchi arabescati da geometriche carpenterie, percorsi da fasci di tubi simili a sistemi venosi, scale, binari, aerei corridoi. Quante ore della mia vita avevo trascorso in quel luogo?⁶⁶

Chiesi alla grande siviera se avrebbe imparato a parlare cinese. [...] La luna comunque sarebbe stata la stessa, Italia o Cina, la luce della luna non cambia: sempre la stessa bianca che fa pensare all'ossido di zinco.⁶⁷

Oppure vengono sfidati in una lotta impari: gli operai addetti agli altiforni, senza abiti protettivi, a torso nudo come Vulcano lavorano con il metallo incandescente piegandolo alla loro volontà, uno "scherzare col fuoco" che diventa controprova di "orgoglio virile del rischio".⁶⁸ Buonocore trova la sua realizzazione personale impuntandosi nel risolvere i problemi tecnici della fabbrica, p.es. delle stampigliatrici o nello smontaggio dell'impianto di colata continua, in un corpo a corpo con la materia dove all'intensità dello sforzo si accompagna il riemergere dei ricordi individuali, dei gesti appresi dal padre intagliatore quando entrambi esercitavano questo mestiere artigiano che metteva in evidenza le abilità del singolo: "Certo, nessuno me lo aveva chiesto. Ma io, dissi, non sono un semplice esecutore, non ho la mentalità di chi sa soltanto obbedire a degli ordini e si ferma lì. Io sono un tecnico, un uomo abituato a fare scelte, a sentirsi responsabile."⁶⁹ Al suo fianco nella notte, muto e sorpreso, il compagno comunista Chung Fu, diret-

⁶⁵ *ivi*, pp. 286, 288

⁶⁶ *ivi*, p. 20.

⁶⁷ *ivi*, p. 25.

⁶⁸ *Ivi*, p. 141.

⁶⁹ *ivi*, p. 299.

tore della delegazione cinese che seguiva le operazioni di smantellamento e carico, un sottile osservatore e inutile critico della realtà capitalista dai cui mali vorrebbe preservare la sua Cina. Entrambi sono figure un po' tragiche, un po' eroiche di perdenti cui si contrappone l'indifferenza della rispettiva dirigenza che richiama in patria il direttore di delegazione senza lasciargli terminare la missione e licenzia senza commenti il moderno Don Chisciotte non appena chiude le sue attività: "Mi ero illuso che al momento di rispedirmi alla Bagnoli S.p.A la Steel Woorks mi inviassero un segno di ringraziamento. Non quattrini, per carità. Soltanto una piccola attestazione di quelle che gli stupidi come me mettono in cornice e le mogli mostrano agli amici."⁷⁰

Ma cosa significava l'impianto siderurgico nella realtà di Bagnoli? Era una "cattedrale nel deserto"⁷¹ o come la definiva Ottieri una realtà estranea alla situazione socio-economica meridionale? Innanzitutto la fabbrica – una realtà di novemila dipendenti della impresa siderurgica, senza calcolare i lavoratori dell'indotto – era vissuta come una presenza ambigua, materna e omicida, che raccoglieva intorno a sé un'intera città:

Era una fumifera città rossa e nera (la chiamavamo Ferropoli) sovrastata da un cielo incandescente, pieno di lampi; si srotolava per chilometri tra strutture verticali e orizzontali, spiazzi, fasci di binari, carroponte lunghi sino a ottanta metri e oltre, neri cumuli di residui minerali, strade, colmate a mare, pontili, navi, lampioni, camion, gru alte come palazzi [...] tetro gigante che vomitava a mare venti milioni di litri all'ora di veleni: cloro, ammoniacca, solfuri, fenoli, idrocarburi. E forse altrettanti ne spediva in forma gassosa verso il cielo. Assieme a laceranti colpi di sirena.⁷²

Ma nella realtà sociale di Napoli l'impatto e il formarsi di una classe operaia erano vissuti positivamente, in quanto la fabbrica dava un'alternativa di lavoro alla cronica disoccupazione dei giovani del Sud, sviluppandone le abilità lavorative e un'identità diversa da quella stereotipata dei lazzaroni:

A Bagnoli, per decenni e decenni, i giovani o venivano avviati, beati loro, a nobili professioni oppure finivano in fabbrica. Soprattutto se figli di ope-

⁷⁰ *ivi*, p. 332.

⁷¹ Valerio Castronovo, *op. cit.*, p. 319

⁷² Rea, *op. cit.*, pp. 12-13.

rai. L'azienda non chiedeva di meglio. Il figlio dell'operaio era già mezzo operaio lui stesso: disciplina, senso del dovere, etica del lavoro facevano già parte del suo metabolismo naturale, costituivano un valore aggiunto alla forza-lavoro che egli rappresentava in quanto tale.⁷³

La storia dei fallimenti subiti dalla vocazione industriale napoletana è affidata nel testo alla conferenza di un anziano professore che ne percorre le tappe principali a cominciare dal 1863 quanto con l'Unità le industrie del meridione entrarono in crisi; un'industrializzazione controversa e continuamente osteggiata da criminalità e politici corrotti che vedevano nella sua razionalità la concorrenza, il mondo alternativo al loro:

Bagnoli [...] rappresentava ai nostri occhi una salutare contro-cartolina della città. Una contro-cartolina che trasformava in alacrità l'indolenza, in precisione l'approssimazione, in razionalità l'irragionevolezza, in ordine il caos, in rigore la rilassatezza. [...] valori inusuali: la solidarietà; l'orgoglio di chi si guadagnava la vita esponendo ogni giorno il proprio torace alle temperature dell'altoforno; l'etica del lavoro; il senso della legalità⁷⁴

Infatti, solo le grandi dimensioni del polo siderurgico avrebbe potuto tenere testa alla camorra, mentre alternative imprenditoriali o di carattere manifatturiero di piccole dimensioni ne venivano fagocitate, come mostra l'esempio del collega di lavoro del protagonista che insieme alla moglie aveva cercato di impiantare un laboratorio di sartoria.⁷⁵ La narrazione è sofferta rievocazione della fine di un'illusione⁷⁶ e pone l'accento sull'incomprensibile ristrutturazione, sull'enorme spreco di denaro pubblico,⁷⁷ sull'orgoglio ferito perché a seguito dell'avvenuta liberazione da logiche clientelari e del ritorno della fabbrica a una produzione di eccellenza e di profitto non si era evitata la sua chiusura. Molte in questo testo le figure positive di rappresentanti

⁷³ *ivi*, p. 185.

⁷⁴ *ivi*, pp. 65-66.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 247-256.

⁷⁶ Marmo, *op. cit.*, pp. 164-166 in cui si ricorda che manca ancora uno studio accurato sulla storia dell'industrializzazione nel Sud Italia.

⁷⁷ Vedi p. 339, le riflessioni di Buonocore di fronte all'abbattimento della torre piezometrica.

sindacali, uomini decisi che lottano per la difesa dei diritti dei lavoratori e con cui Buonocore qualche volta ha rapporti tesi: dall'anziano Martinez a Aldo Velo, che chiede garanzie per il riassorbimento dei lavoratori in altri settori, al romantico "Inglese", padre di Marcella, che chiede il seppellimento della ghisa incandescente in cui era precipitato un operaio.⁷⁸ Al progetto di recupero dell'area e riconversione in parco la gente di Bagnoli non crede e la lettura del testo fa nascere il sospetto che essa non avverrà nel rispetto delle esigenze degli abitanti più poveri, per il grande valore speculativo delle aree costiere prima occupate dallo stabilimento.

Anche in questo testo il racconto si chiude con l'immagine del funerale: quello di Marcella, giovane esponente della "gioventù disperata" del quartiere, cui partecipa tutta la comunità; e quello simbolico della demolizione della torre piezometrica, emblema della Bagnoli industriale, tra lo sconcerto degli astanti e l'echeggiare delle note dell'*Internazionale*. Un particolare che sottolinea la fine della politica di industrializzazione voluta dalla sinistra italiana, l'incapacità delle forze politiche di gestire con criteri economici una grande fabbrica e di elaborare piani di sviluppo industriali di grande portata.

Rompe la tradizione delle narrazioni operaie il libro di Saverio Fattori, *12:47 Strage in fabbrica*, pubblicato nel 2012.⁷⁹ L'autore, operaio in una ditta dell'Emilia Romagna, ricorre al *tópos* della fabbrica come inferno cui segue, però, la teorizzazione dell'ineluttabilità della strage, un uso improprio della violenza nella sinistra che cercava piuttosto di canalizzarla all'interno di una visione di classe della società. Il motto del libro "Vorrei essere ricordato come il teorico dello stragismo aziendale"⁸⁰ si ricollega alla conclusione cui è arrivato il protagonista dopo circa un anno di riflessione, dal 28 giugno 2006, data del suo declassamento, al 28 maggio 2007, data della strage, sul suo destino in fabbrica: nessuno è innocente, nessuno merita un trattamento particolare. Simili riflessioni sarebbero solo "inutili tormenti d'animo, intralci nelle fasi dell'azione".⁸¹ Il protagonista, operaio in una fabbrica modello, isolato, paranoico e drogato è erede dell'Albi-

⁷⁸ Vedi, Rea, op. cit. pp. 348-349.

⁷⁹ Saverio Fattori, *12:47 Strage in fabbrica*, Gaffi, Collana Godot, Roma 2012.

⁸⁰ *ivi*, p. 5.

⁸¹ *ivi*, p. 8.

no Saluggia di tradizione volponiana. In lui, però, si ritrovano tratti di personaggi dostojevskijani, assillati dai propri fantasmi e istigati da personaggi luciferini; privo di bellezza o nobiltà di animo, egli si compiace della propria corporeità, mentre la sua intelligenza lo isola dagli altri e la droga annienta le sue facoltà critiche. La narrazione, un memoriale della propria vita, si apre con l'annuncio della strage nella mensa aziendale che Ale, il protagonista, compirà di lì a poche ore, a fine turno del giorno successivo. Nel breve spazio di tempo che lo separa dal delitto Ale confessa al lettore la sua tormentata "esistenza di frontiera"⁸² evocando in un complesso ordine di analesi esperienze di una gioventù marginalizzata e di vita in fabbrica, dove la promozione a tecnico del Reparto Controllo di Qualità gli aveva fatto intravedere la possibilità di un'integrazione in un mondo regolato dalla ricerca di qualità e razionalità produttiva del metodo giapponese *kaizen*, in cui ciascuno è chiamato a contribuire con apporti personali anche minimi, ma costanti al progresso dell'azienda di cui si condividono piani di sviluppo e logiche. Devastante è, quindi, l'effetto del declassamento, giustificato talvolta da un personale senso di inadeguatezza al ruolo assegnatogli, ma sentito anche come immeritato e inspiegabile, in quanto nessun membro delle gerarchie dirigenziali se ne era assunta la responsabilità o aveva fornito spiegazioni. In un oscillare continuo tra sospetto e odio per chi gli è vicino o si mostra gentile nei suoi confronti, il protagonista si rinchiude in sé sprofondando verso mansioni sempre più basse, auto-imposte e vissute con un certo compiacimento come "abiezione" morale. Nella droga trova lenimento alle sue sofferenze e la forza per resistere al ritmo vertiginoso della produzione e all'ambiente percepito come sempre più ostile.

Fa da sfondo alle vicende del protagonista-narratore la storia della fabbrica, produttrice di sistemi di climatizzazione per auto di lusso, inserita – come una "Cattedrale",⁸³ metafora ormai classica nella letteratura industriale – nel tessuto urbano e sociale di una cittadina dell'Emilia Romagna con amministrazione-modello che cerca di contrapporsi alle nuove tendenze di sviluppo: i suoi sindaci, infatti, coltivano i contatti interpersonali e tengono lontane le manifestazioni moderne di anonimato, i non-luoghi, del tipo grandi centri com-

⁸² *ivi*, p. 127.

⁸³ *ivi*, p. 31.

merciali, outlet o distributori di benzina self-service. È una città con “una storia particolare [...] che si fa forza identitaria”,⁸⁴ un’isola felice, percepita, però, dal protagonista come un’ulteriore minaccia. Il suo nome, Cittadella, è un simbolo ambiguo, in quanto evoca l’immagine di una realtà all’avanguardia, ma agguerrita, chiusa in sé e ostile verso l’esterno.

Nel periodo che va dalla fine degli anni Ottanta, quando nella fabbrica si viveva un “illuminismo degno di Olivetti [...] si poteva distribuire benessere senza andare per il sottile”,⁸⁵ fino al suo inglobamento in una multinazionale americana che porta un radicale cambiamento nella politica del personale e nell’organizzazione del lavoro, Ale vede l’operaio specializzato, assunto con contratto a tempo indeterminato per la fabbricazione di prototipi, cedere il posto alla catena di montaggio e trasformarsi in operaio non qualificato, di facile distribuzione ai macchinari, perché la meccanizzazione richiede dei lavoratori “ottusi, dei ritardati mentali”.⁸⁶ Una simile trasformazione si registra anche nelle stanze del potere: i direttori cresciuti nella fabbrica, dotati di autorità ed esperienza sul lavoro ivi svolto lasciano inspiegabilmente il posto a un rapido avvicinarsi di persone estranee, incompetenti, che fanno riferimento agli sconosciuti proprietari dell’azienda, mentre i responsabili di secondo livello, le cui mansioni in una fabbrica ormai senza direzione autonoma diventano oscure a chi li osserva dal basso, assurgono al ruolo di Sacerdoti intoccabili, senza meriti e pigri: “fauna autoctona, potere sedimentato nei secoli, radicato sul territorio”.⁸⁷ Un affermarsi di lobby di potere su merito e competenza. Il protagonista, invece, pur svolgendo la bassa funzione di addetto al rifornimento delle linee, continua ad essere uno strenuo difensore dei principi di razionalizzazione e ottimizzazione del lavoro, radicati nell’adesione personale del singolo all’azienda. “Devi chiederti cosa puoi fare tu per la tua azienda”⁸⁸ si era annotato qualche anno prima su un foglietto promemoria a conclusione di un seminario aziendale. Di qui un comportamento schizoide: sofferenza per i vorticosi ritmi di lavoro

⁸⁴ id.

⁸⁵ ivi, p. 44.

⁸⁶ ivi, p. 52.

⁸⁷ ivi, p. 59.

⁸⁸ ivi, p. 99.

del “Fuoco Centrale”⁸⁹ – così chiama la linea di montaggio del Building 2 – ma anche rifiuto di un ritmo più lento e di un ambiente più umano, come quelli della catena di montaggio al Building 1 cui era stato temporaneamente trasferito, perché la fabbrica “non è un villaggio turistico”⁹⁰ e “l’anarchia si trasforma fatalmente in privilegio per alcuni e sovraccarico di lavoro per altri, in una socialdemocrazia dei furbi e dei paraculi”.⁹¹ La sua follia è radicata in tratti caratteriali, ma divampa in una situazione di oggettiva perdita di punti di riferimento: infatti, dopo il suo declassamento Ale assume un atteggiamento di vittimismo autolesionistico piuttosto che rivolgersi al sindacato aziendale, più vicino alla dirigenza che alla classe rappresentata, un sindacato che ritiene la lotta di classe “una bufala”⁹² e gli operai “cuccioli nati ciechi”. Privato della possibilità di vedere la sua situazione personale in una dinamica più ampia di conflitti di interesse, spersonalizzata, ma non persecutoria, il protagonista non riesce a instaurare rapporti di solidarietà con quanti si ritrovano a condividere la stessa situazione. La progressiva individualizzazione dell’esperienza quotidiana, l’identificazione nell’azienda che, però, non sembra più governata da criteri di razionalità produttiva disorientano il protagonista; ingiustizie e differenze di trattamento trovano soltanto più una spiegazione “soggettiva” e in tutti i colleghi di lavoro, nuovi arrivati o capi storici, Ale riconosce la stessa volontà di primeggiare o di dominare gli altri: “sono stati più scaltri di me, si sono mossi bene”.⁹³ Graffiante la critica ai miti socialisti: l’operaio di fine ventesimo secolo “non è bello”,⁹⁴ è un essere ignorante, razzista e reazionario, volgare, preso dalle mille preoccupazioni quotidiane di un’esistenza meschina e provinciale, non certo l’avanguardia di una società migliore.

La situazione precipita con l’arrivo di Frank, una figura inquietante di giovane di buona famiglia, mandato in fabbrica per punizione e dotato di una forte carica di odio distruttivo; Frank si rivela un capo spietato, senza *Weltanschauung* e figlio di una “generazione [in cui]

⁸⁹ *ivi*, p. 15.

⁹⁰ *ivi*, p. 70.

⁹¹ *ivi*, p. 80.

⁹² *Ivi*, p. 30 per entrambe le citazioni.

⁹³ *ivi*, p. 27.

⁹⁴ *ivi*, p. 54.

non ci sono residui di etica politica a presiedere azioni e pensieri. [...] fascisti naturali, nessuna dottrina ha corretto l'istintualità".⁹⁵ Nonostante la chiarezza dell'analisi, Ale ne diviene succube: l'atteggiarsi a vittima sacrificale, la solitudine, il lavoro alienante lo hanno ridotto a esecutore fidato della volontà altrui, sia essa organizzazione del lavoro o piano assassino. A Frank basterà evocare le atmosfere della gioventù con slogan del tipo "pagheranno caro, pagheranno tutto"⁹⁶ per suscitare nell'animo di Ale l'antica combattività obnubilata, però, da risentimento e paranoia. E sarà il gelido e impassibile Frank a pianificare il delitto, fornire le armi, dare i tempi e comandare: "Mi servi fuori di testa, ma determinato [...] voglio che ti eserciti meglio".⁹⁷ La narrazione si conclude riproponendo il *tópos* del lavoro di fabbrica alienante e dell'operaio ridotto ad automa: "Ho fatto solo il mio dovere. Ho fatto quello che dovevo fare. Sono un operaio. Faccio le operazioni che mi richiedono nei tempi previsti".⁹⁸

Parole agghiaccianti che sottolineano come nella società moderna "liquida" sia diventata necessaria l'elaborazione di nuove forme d'aggregazione sociale e di lavoro che rafforzino identità e memoria dei singoli, insieme a quella di fornire nuove chiavi per interpretare il disagio, perché "la distanza oggettiva minima nello spazio sociale può coincidere con la massima distanza soggettiva, [...] e la vicinanza sociale, luogo dell'ultima differenza, ha tutte le possibilità di essere anche il punto di maggior tensione".⁹⁹

Bibliografia

- Bauman, Z., *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2005.
 Bigatti, G. / Lupo, G., *Fabbrica di carta*, Laterza, Roma-Bari 2013.
 Calabrò, A., *La meno amata*, in *Orgoglio industriale*, Mondadori, Milano 2009, pp. 150-164.

⁹⁵ *ivi*, p. 116.

⁹⁶ *ivi*, p. 168.

⁹⁷ *ivi*, p. 174.

⁹⁸ *ivi*, p. 199.

⁹⁹ Bourdieu, citato in Magatti / De Benedetti, *op. cit.*, p. 15.

- Calabrò, A., *Il racconto della tradizione aiuta il “rinascimento manifatturiero”*, in: Bigatti/Lupo, *Fabbrica di carta*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. VII-XVI.
- Castronovo, V., *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri*. Torino, Einaudi, 2013 (3. ed.).
- Di Ciaula, T., *Tuta blu, Ire, ricordi e sogni di un contadino del sud*, Zambon Editore, Verona 2002.
- Engels, F. & Marx, K., *Manifest der kommunistischen Partei*, Metalibri, Amsterdam, Lausanne et a. 2008.
- Fattori, S., *12:47 Strage in fabbrica*, Gaffi, Collana Godot, Roma 2012.
- Ginsborg, P., *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 1989.
- Magatti, M./ De Benedetti, M., *I nuovi ceti popolari*, Feltrinelli, Milano 2006.
- Marmo, M., *Smontare con cura. Ermanno Rea e la “dismissione”*, in *Napoli sostenibile*, Meridiana, n. 42, 2001, Donzelli, Roma 2002, pp. 155-176.
- Olivetti, A., *Ai lavoratori di Pozzuoli, 23 aprile 1955*, in: *Ai lavoratori*, Comunità Editrice, Roma-Ivrea 2012.
- Ottieri, O., *Tempi stretti*, Einaudi, Torino 1957.
- Ottieri, O., *Linea Gotica*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2009.
- Ottieri, O., *Donnarumma all'assalto*, in *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2009.
- Pennacchi, A., *Mammut*, Mondadori, Milano 2011.
- Rea, E., *La dismissione*, Rizzoli, Milano 2002.
- Rea, E., *L'intellettuale cittadino*, in *L'intellettuale e l'impegno*, Micromega 6, 2013.
- Sangiovanni, A., *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Donzelli Editore, Roma 2006.
- Scalia, G., *Dalla natura all'industria*, in “Menabò”, n.4, 1961, pp. 95-114.
- Vittorini, E., *Industria e letteratura*, in “Menabò”, n.4, 1961, pp. 13-20.

Davide Luglio

IL POSTO DELLA LETTERATURA NELL'*ITALIAN THEORY*: GENESI E PROSPETTIVE

Prima di affrontare la questione che vorrei sottoporvi oggi, e cioè quella dei rapporti tra letteratura italiana e *Italian theory* è, forse, utile ricordare che cosa si intende con questa espressione e con altre analoghe e anche sgombrare il campo da alcuni possibili equivoci. *Italian theory, radical thought, the Italian difference* sono formulazioni diverse che indicano, però, tutte il recente successo della filosofia italiana in ambito internazionale.¹ La formulazione che si è maggioritariamente imposta è quella di *Italian theory* in riferimento ad un fenomeno equivalente e ancora abbastanza recente, ovvero lo sbarco, peraltro ampiamente dibattuto e criticato, della cosiddetta *French theory* sulle coste e nei campus americani. E di fatto è proprio dagli Stati Uniti, verso la fine degli anni Ottanta che, con la pubblicazione di una prima antologia del pensiero italiano contemporaneo in lingua inglese, ha preso avvio l'interesse per un pensiero che sembra oggi entrare in una relazione particolare, analitica e critica, con i tratti dominanti del nostro tempo. Centrale, nel campo d'indagine dell'*Italian theory*, è la nozione a suo tempo formulata da Michel Foucault ne *La volonté de savoir* di biopolitica e quella, sua correlata, di biopotere.² Due libri recenti ricostruiscono la genesi di questa "differenza italiana": il primo è opera di uno dei principali esponenti dell'*Italian theory* assieme a Giorgio Agamben e a Toni Negri, ovvero Roberto Esposito e si intitola *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*,³ il secon-

¹ Per un quadro bibliografico sulla questione cfr. Dario Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 7.

² Cfr. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976, pp. 177-191.

³ Roberto Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

do, *Italian theory. Dall'operaismo alla biopolitica* è, invece, opera di uno studioso, Dario Gentili, che cerca di ricostruire in modo analitico la genesi dell'apparizione di questa *differenza italiana* all'interno del pensiero politico italiano del Novecento.⁴ Dario Gentili sviluppa e approfondisce alcune delle idee presenti nell'opera di Esposito il cui libro può essere considerato un po' come il breviario dell'*Italian theory* e al quale, dunque, mi rifarò principalmente, anche perché la sua posizione è molto vicina a quella che io stesso ho proposto attraverso un volume intitolato *Poésie et philosophie dans la culture italienne* che riunisce gli atti di un convegno che ho organizzato a Parigi nel 2009.⁵

In *Pensiero vivente* Esposito si pone in una prospettiva genealogica rispetto all'*Italian theory*, si chiede cioè se la filosofia italiana, fin dai suoi esordi umanistici, non sia in qualche modo atipica nel panorama del pensiero occidentale. Ovviamente non si tratta di ritornare ai vecchi paradigmi di un primato del genio italico, nella sua versione ottocentesca da Spaventa a Gioberti. L'idea è, piuttosto, quella di domandarsi se il pensiero italiano non porti da secoli in sé qualcosa che lo renda particolarmente adatto a raccogliere le sfide del tempo presente, a farne appunto un pensiero *vivente*, in presa con la vita di oggi.

Questo approccio genealogico presuppone un percorso storico impossibile da riassumere oggi, oltreché inutile per chi già conosce l'opera di Esposito. Mi concentrerò, dunque, sulle caratteristiche essenziali di questa "differenza italiana", una delle quali, come vedremo, è proprio quella di dislocare il discorso filosofico, di elaborarlo al di fuori dei confini tecnici, se così si può dire, del linguaggio disciplinare in una zona che, personalmente, definirei letteraria o meglio poetico-letteraria. Ora, la questione che mi sembra si possa porre e che vorrei suggerire oggi consiste, partendo dall'analisi di Esposito, e in particolare dallo statuto sconfinante, transgenerico della filosofia italiana, nell'interrogarsi sull'*Italian difference* non tanto dal punto di vista della filosofia quanto da quello della letteratura, un percorso che ci porterebbe dunque dall'*Italian theory* a quella che potremmo definire, provvisoriamente, *Italian poetics*.

⁴ Dario Gentili, *Italian theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, Bologna 2012., op. cit.

⁵ Cfr. Davide Luglio (éd.), *Poésie et philosophie dans la littérature italienne*, "Revue des Etudes Italiennes", t. 55, 3-4 juillet-décembre 2009.

Cercherò, quindi, in un primo momento di presentare l'analisi che fa Esposito della *differenza* del pensiero italiano, di darne una breve illustrazione storica e, infine, di procedere all'estensione di questa analisi, esaminando se esistano i presupposti per esportare in ambito letterario la questione della differenza.

I

Per enunciare in modo un po' sommario il posizionamento atipico della filosofia italiana rispetto alle grandi tradizioni occidentali, potremmo dire che mentre queste si sono rivolte alla definizione della soggettività e all'analisi della coscienza, in particolare quella francese a partire da Descartes e Pascal o all'elaborazione di una teoria della conoscenza e allo studio della logica, come quella tedesca e inglese, "la filosofia italiana si è formata attorno alla tensione tra storia politica e vita – vale a dire alla sfera dell'azione e alle vicende del corpo, con tutti i rischi, le turbolenze, le opacità che questo comporta".⁶ Questo non significa, come pure è stato a volte detto, che la filosofia italiana sia premoderna o antimoderna. Anzi, nei suoi maggiori interpreti essa è in rapporto costante con gli autori e i testi rappresentativi della modernità, basti pensare al dialogo a distanza tra Vico e i cartesiani del suo tempo e attraverso questi con l'opera di Descartes. È vero però che rispetto a queste tradizioni il pensiero italiano ha adottato un punto di vista eterogeneo, perché in qualche modo rovesciato rispetto ad esse, che lo ha spesso fatto sembrare inattuale e apparentemente inadeguato a comprendere le problematiche avviate in Europa alla fine del Medioevo.

Secondo Esposito, e mi sembra un punto di vista largamente condivisibile, l'epicentro di questa eterogeneità va situato in un diverso rapporto con l'origine. Mentre la cultura filosofica moderna si costruisce sulla rottura con ciò che precede – basti pensare alla *tabula rasa* di Descartes –, il pensiero italiano da Bruno a Leopardi cerca nella sapienza degli antichi le chiavi di interpretazione del presente. E Leopardi non è certo il *terminus ad quem* di questo dialogo con l'Antichità che continua fino ai nostri giorni in seno ai principali

⁶ Roberto Esposito, *Fortuna e politica all'origine della filosofia italiana*, "California italian studies", 2 (1), 2011. Consultabile on line all'indirizzo <http://escholarship.org/uc/item/5ht7n7p4>.

esponenti dell'*Italian theory*, per l'appunto, che recuperano categorie e dispositivi come quelli di impero, sacertà o persona, tratti dal mondo antico.

Naturalmente, questa presenza dell'antico non ha nulla a che vedere con una nostalgia delle origini o con una loro mitologia. Si tratta, invece, di quello che Esposito chiama un atteggiamento genealogico che in qualche modo parte dal presupposto contrario, da un'assenza strutturale di un momento fondativo inteso come cominciamiento di uno sviluppo poi ininterrotto. Ciò che sta dietro la presentificazione dell'Antico è, dunque, proprio "l'inoriginarietà costitutiva della storia che rende l'origine sempre coeva, in maniera latente, a ogni momento storico, e perciò riattivabile come risorsa energetica, piuttosto che subita come ritorno spettrale".⁷

Tocchiamo qui il punto filosoficamente più complesso, forse, della ricostruzione della tradizione italiana proposta da Esposito. Il richiamo all'origine, infatti, deve essere correttamente inteso. Non si tratta del tentativo di restaurare un'esperienza passata, cosa peraltro impossibile, ma piuttosto, e al contrario, del richiamo a una categoria, a un trascendentale potremmo dire, ovvero a un paradigma conoscitivo, che interagendo problematicamente col presente permette di farlo significare in modo nuovo a partire proprio dalla sua alterità e, per così dire conflittualità, con il presente stesso. Se si pensa ad autori come Machiavelli, Vico, Leopardi o, più vicino a noi, ad un poeta come Pasolini che non a caso Esposito include nel novero dei pensatori appartenenti a questa tradizione italiana, non è difficile raffigurarsi, almeno intuitivamente, come il richiamo all'origine costituisca quell'elemento antagonista che consente di ripensare criticamente il presente. Tutti e tre gli ambiti individuati come principalmente investiti dalla tradizione filosofica italiana, la vita, la storia e la politica, sono coinvolti da questo paradigma antagonista dimostrando che l'origine "non può essere eliminata da un ordine che, nella sua concretezza fattuale non soltanto ne deriva, ma continua incessantemente a riprodurla".⁸

⁷ Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 25.

⁸ *Ibidem*.

II

Per rendere un po' più concreto il senso di questo vettore fondamentale e ricorrente della filosofia, non solo politica, italiana mi rifarò a un articolo di Esposito intitolato *Fortuna e politica all'origine della filosofia italiana*. Come si evince dal titolo, il testo non porta direttamente sulla nozione di origine ma su quella di fortuna. Tuttavia, il tema della fortuna va inteso appunto come la sfera della contingenza in cui la vita degli uomini è esposta ad incontrare ostacoli e limiti alla propria volontà di dominio sulla realtà. Si tratta quindi di un tema legato all'origine, intesa come quello spazio-tempo in cui l'uomo subisce ancora la contingenza. Potremmo dire che, come aveva intuito a suo tempo Nietzsche, l'immenso lavoro di razionalizzazione intrapreso dal pensiero moderno nei confronti della natura e della realtà, l'insieme di quelle categorie logiche, linguistiche, politiche che elabora la tradizione moderna tra Descartes e Hegel hanno per funzione di "frangere, in maniera sempre più efficace e sofisticata, la potenza dirompente della fortuna, ovvero quell'insieme di pericoli e di traumi che sembrano insidiare sempre più da presso l'esistenza individuale e collettiva".⁹ Si tratta di provvedimenti profilattici destinati a proteggere da quella forma di contingenza cui gli antichi attribuivano i tratti mitologici della fortuna, di una sorte ingovernabile e in molti casi avversa. I principali dispositivi immunitari allestiti dalla filosofia moderna sono tre, quello di soggetto, quello di Stato e quello di Storia lineare e progressiva.

Ora, scrive Esposito:

è precisamente da questo triangolo immunitario, da questa specie di forza logica, elevata dalla filosofia moderna a salvaguardia dell'uomo e della società, che il pensiero italiano tende a fuoriuscire o quantomeno a costituirne una sporgenza significativa. I suoi autori – almeno quelli più grandi – da Machiavelli a Bruno, da Campanella a Vico (ma ci si potrebbe spingere assai più avanti), pur ben diversi tra di loro, trovano, tuttavia, un punto in comune in una netta presa di distanza da questa concezione difensiva e neutralizzante. Mentre la filosofia moderna, nei suoi tratti prevalenti, si presenta come una filosofia della conservazione della vita e dell'ordine costituito destinato a difenderla, il pensiero italiano nasce come una filosofia della potenza, dell'espansione, dell'esistenza singolare e collettiva.¹⁰

⁹ Roberto Esposito, *Fortuna e politica all'origine della filosofia italiana*, cit., p. 3.

¹⁰ *Ibidem*, p. 4.

Insomma, mentre il *mainstream* della filosofia moderna tende a costruire un soggetto che si configuri come padrone dell'esperienza e garante delle certezze del sapere, la filosofia italiana critica sostanzialmente questo paradigma dell'epistemologia moderna. È vero di Giordano Bruno per il quale così come Dio non precede il mondo ma si manifesta in esso, così il soggetto umano non guida il processo cosmico-storico in cui è situato, ma ne è solo una delle espressioni particolari e transitorie; è vero di Vico per il quale l'azione dell'uomo è sempre accompagnata da un margine di inconsapevolezza che porta in sé i germi della catastrofe salutare costituita dal ricorso storico ed è vero anche, in modo esemplare, e prima di Bruno e di Vico, per Machiavelli che, piuttosto che voler controllare la mutevolezza e l'imprevedibilità della contingenza tramite una serie di regole generali, rovescia "l'ordine di prevalenza, condizionando la possibilità di definire una legge generale alla sua capacità di dare conto della mutevolezza della vita".¹¹

Anche per Machiavelli, – osserva Esposito – come per Bruno e contrariamente al metodo cartesiano che informa l'epistemologia moderna, il soggetto del sapere non è astrattamente isolabile dal suo contesto storico, politico, ambientale. Come avrebbe detto qualche secolo dopo di lui Foucault il sapere ha sempre a che fare col potere, vale a dire con la condizione di chi lo pone in essere, essa stessa destinata a modificarsi in ragione dei rapporti di forza che di volta in volta si determinano, mutando, e talvolta travolgendo, la situazione precedente.¹²

Questo sommario *excursus* storico basta forse a evidenziare, dunque, la posizione paradossale della tradizione di pensiero italiana rispetto alla linea dominante della modernità, paradossale in quanto non oppone alla storia nella sua complessità, a quella che possiamo chiamare vita, una volontà di irreggimentazione, di normalizzazione a priori, di razionalizzazione dall'esterno, ma la volontà, di segno opposto: quella di far emergere dal tumulto l'insieme di norme che rendono conto della sua complessità. Questo atteggiamento ci consente di trarre una prima conclusione riguardo al linguaggio della filosofia italiana. Appare ovvio, infatti, che non può essere l'arido linguaggio della formulazione logico-deduttiva quello atto ad esprimere la complessità e

¹¹ Ibidem, p. 6.

¹² Ibidem, p. 5.

mutevolezza della vita di cui, come ebbe modo di ricordare Vico opponendosi ai cartesiani del suo tempo, fanno parte gli affetti, i sentimenti che nascono dal corpo e che generano le immagini prodotte dalla fantasia e conservate dalla memoria. È da questa esigenza di pensiero che il linguaggio filosofico italiano trasmigra spesso verso la formulazione poetica, ovvero analogica o metaforica, una formulazione che si situa, appunto, su un terreno che, come quello della letteratura, sposa la mutevolezza e la complessità della vita. Le “degnità” della *Scienza nuova* vichiana ne offrono un perfetto esempio, ma ne possiamo trovare illustrazioni interessanti anche in autori contemporanei, come ad esempio in Giorgio Agamben.

Quanto al ponte gettato da Esposito tra Machiavelli e Foucault, nella citazione fatta precedentemente, esso ci consente, ora, di passare direttamente all'espressione ultima del pensiero italiano, a quell'*Italian theory* che, come dicevo all'inizio, ha fatto della biopolitica il proprio campo di indagine. Un'illustrazione chiara di ciò che si intende per biopolitica la troviamo nel secondo capitolo di *Impero* di Negri e Hardt quando, riprendendo e sviluppando il discorso di Foucault in *La volonté de savoir* e di Deleuze in vari suoi scritti, in particolare su Foucault, introduce la distinzione tra *società disciplinare* e *società del controllo*:

La società disciplinare è quel tipo di società in cui il dominio si costituisce attraverso una fitta rete di *dispositivi* o apparati che producono e regolano gli usi, i costumi e le pratiche produttive (la prigione, la fabbrica, il manicomio, l'ospedale, la scuola ecc.) [...] La società del controllo (che si sviluppa agli estremi limiti della modernità e inaugura la postmodernità), al contrario, è un tipo di società in cui i meccanismi di comando divengono sempre più democratici, sempre più immanenti al sociale, e vengono distribuiti attraverso i cervelli e i corpi degli individui.¹³

Insomma, riprendendo Foucault, potremmo dire che “mentre per millenni l'uomo è stato un animale vivente capace anche di un'esistenza politica, l'uomo moderno è un animale la cui politica mette in questione la sua vita di essere vivente”.¹⁴ È a questa condizione che va ricondotto il termine di biopolitica e il suo correlato biopotere.

¹³ Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero*, Rizzoli, Milano [2001] 2010, p. 16.

¹⁴ Michel Foucault, op. cit., p. 188. Nostra la traduzione.

III

Ora volendo tirare le fila dell'exkursus storico sulla specificità del pensiero italiano che ho fatto prima, possiamo dire che i tratti caratteristici della tradizione italiana convergono nelle ricerche dell'*Italian theory* ad almeno tre livelli. Il primo e più evidente è che la filosofia italiana si illustra – in particolare in alcune interpretazioni che hanno avuto un'eco internazionale anche superiore a quella che ebbe a suo tempo la “scoperta” foucaultiana – ancora una volta in un ambito dove si intrecciano vita, politica e storia.

Il secondo livello è quello di ciò che potremmo definire la prassi o per usare un termine più restrittivo ma forse più esplicito, il militan-tismo. L'approccio teoretico, rigorosamente filosofico, alla questione della biopolitica non si è prodotto in contrasto, bensì in funzione di un forte impegno critico e militante. Questo ha contribuito, come osserva Esposito, “a porre la riflessione biopolitica italiana su di un piano diverso e trasversale rispetto a quello delle altre filosofie politiche, facendone semmai una nuova politica della filosofia o, ancor meglio, una nuova pratica filosofica”.¹⁵ L'elemento di lungo periodo che appare a questo livello è quella estroflessione nel mondo che da Machiavelli a Gentile e a Gramsci, con particolare riferimento a quel filone critico definito filosofia della prassi, risulta caratteristico del pensiero italiano. Conseguenza di questa estroflessione è tra l'altro la proliferazione attorno al baricentro biopolitico di teorie o discipline quali il biodiritto, la bioeconomia o ancora la bioestetica.

Il terzo livello in cui la tradizione converge nell'*Italian theory* è quello estremamente caratteristico e problematico del rapporto tra passato e presente o tra origine e storia cui ho più volte fatto riferimento. Già i titoli delle principali opere dedicate a questa questione da *Homo sacer* a *Bios* a *Impero*, passando per *Immunitas* rimandano tutti ad un'epoca remota situata tra Grecia classica e antica Roma e ovviamente “non può essere un caso che libri dedicati alla configurazione biopolitica della contemporaneità abbiano tutti cercato le proprie chiavi esegetiche in una semantica antica o arcaica quasi che non si potesse penetrare l'attualità che dal suo rovescio, rintracciandone il senso nella sua falda più remota”.¹⁶ Se ne

¹⁵ Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 252.

¹⁶ *Ibidem*, p. 254.

avessi il tempo potrei analizzare più da vicino come Agamben ricostruisca il dispositivo del potere sovrano attraverso la figura arcaica dell'*Homo Sacer* o come Esposito utilizzi il dispositivo inizialmente giuridico di *persona*, nozione separata e distinta nell'antichità romana da quella di *homo*, per ricostruire attraverso i secoli la storia della separazione e discriminazione tra una parte umana eletta a essere depositaria di diritti e una parte maledetta, esclusa dall'umanità e assoggettata all'altra.

Ma veniamo invece, a questo punto, alla questione posta inizialmente del rapporto che può essere individuato tra *Italian theory* e letteratura italiana oggi. Epistemologicamente, il fondamento che mi sembra poter giustificare l'inclusione della letteratura nella caratterizzazione di una tradizione di pensiero italiana, la cui ultima espressione caratteristica è l'*Italian theory*, è di due ordini. Il primo guarda al lungo periodo ed è di carattere gnoseologico-linguistico: se la nostra tradizione di pensiero è caratterizzata da una tensione verso l'estroffessione che la porta non tanto ad opporre alla mutevolezza della vita una ragione normalizzante ma a immergersi nella vita e a rendere conto dall'interno dei suoi complessi meccanismi, il risultato linguistico-letterario di tale operazione si situa precisamente ai confini di filosofia e poesia senza che, in alcune delle sue espressioni maggiori da Machiavelli a Pasolini, passando per Vico, Leopardi e in misura minore Croce o Gramsci, venga mai meno una certa porosità espressiva e/o argomentativa tra l'ambito poetico e quello filosofico. Il secondo fondamento guarda direttamente all'oggetto dell'*Italian theory* ovvero alla biopolitica inteso però anch'esso come risultante della nostra tradizione di pensiero. È ovvio infatti che se l'*Italian theory* si è costruita attorno alla biopolitica questo è legato al fatto che la filosofia italiana ha da sempre investito politica, storia e vita come oggetti di riflessione. È possibile individuare a questo livello dei punti di contatto tra filosofia e letteratura? Se riandiamo alle caratteristiche della nostra tradizione confluite nell'*Italian theory* mi sembra si possa dire che questi punti di contatto esistono e sono almeno quattro.

Il primo ha a che vedere con il posizionamento obliquo della nostra tradizione rispetto ad una modernità intesa come razionalità normalizzante che mi sembra si possa mettere in relazione con il successo, senza equivalenti in altre letterature, che ha conosciuto in tempi recenti in Italia il genere *noir*. Alberto Casadei ricorda come, secondo Siegfried Kracauer, il romanzo poliziesco non faccia che mettere in scena l'astuto meccanismo della ragione che domina la realtà cercando di riportare

nell'orbita della logica e della razionalità anche quegli elementi vitali che sembrano sottrarsi.⁷⁷ Nel *noir*, almeno dagli anni Ottanta, al contrario, “la realtà in cui il detective è immerso si fonda anziché su cause ed effetti, su continui compromessi, su congiunzioni degli opposti, su una rete di relazioni che sanciscono la positività o la negatività di un'azione non sulla base di una Legge divina o umana o razionale”⁷⁸ bensì sulla base di un'etica nella quale la vita personale risulta determinante. Inoltre, nei *noir* migliori da Sciascia a Carlotto la polarità tra politica, storia e vita è sorretta da una concezione dell'impegno e della militanza che costituisce un *analogon* letterario di quel “pensiero in atto, descritto da Esposito, destinato, anche al di là delle sue intenzioni, a produrre determinate conseguenze al suo esterno”.⁷⁹ Insomma, non tanto una politica della filosofia quanto una politica della letteratura che, analogamente a quanto avviene nella tradizione filosofica, eccede lo statuto, per così dire, disciplinare della letteratura costituendone, piuttosto, una sorta di decostruzione pratica per come sposta i confini del letterario oltre la *fiction* senza per questo cadere nella *non fiction* pura e basti pensare a questo proposito a un libro come *L'abusivo* di Franchini.

Il secondo punto di contatto riguarda il privilegio attribuito al corpo come luogo di espressione della nuova realtà storica e sociale. La natura biopolitica del nuovo paradigma di potere si esercita sulle menti ma allo stesso modo sui corpi. Il primo ad aver rilevato chiaramente sul corpo l'espressione di questo passaggio traumatico della società italiana, è stato Pier Paolo Pasolini. Nelle *Lettere luterane*, ed è un esempio tra tanti altri, Pasolini osserva significativamente che “l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli «innocenti» corpi con l'arcaica, fosca, vitale, violenza dei loro organi sessuali”; ormai questa innocenza “è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana”.²⁰ In un autore contemporaneo

⁷⁷ Cfr. Siegfried Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Editori Riuniti, Roma 1984. L'opera è stata scritta nel 1925.

⁷⁸ Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 99.

⁷⁹ Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 252

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Abiura dalla "Trilogia della vita"*, in *Lettere luterane*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 600, cit. in Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 198.

importante e del resto legato, come sappiamo, a Pasolini, Walter Siti, ritroviamo chiaramente questo studio del corpo non solo in *Scuola di nudo*,²¹ in una prospettiva però diversa, ma soprattutto in *Resistere non serve a niente*,²² dove invece il legame col tema che ci occupa è quanto mai esplicito.

Il terzo punto di incrocio di certa letteratura contemporanea con l'asse di scorrimento del pensiero italiano, riguarda il rapporto con l'origine e attraverso essa con il mito. Anche in questo caso il riferimento d'obbligo è a Pasolini per il suo rifiuto di leggere la storia in termini lineari di progresso. L'idea dell'avvento di una nuova preistoria, formulata in *Poesia in forma di rosa*,²³ rimanda chiaramente a un *topos* della nostra tradizione la cui formulazione più compiuta si trova nell'idea del ricorso storico in Vico. Come osserva anche Esposito la nozione di origine o di mito non è usata da Pasolini in chiave storica quanto piuttosto "metastorica o semmai infrastorica, nel senso specifico che è incastonata come una scheggia arcaica all'interno della storia [...] non c'è coscienza storica fuori dalla tensione con il nucleo non storico che abita e inquieta la storia".²⁴ Con le dovute varianti questo rapporto con l'origine lo troviamo anche in altri autori, in Dario Fo, ad esempio, ma più vicino a noi, e in un modo esemplarmente congruo all'orizzonte di riflessione biopolitico in Eraldo Affinati, nel suo capolavoro, il saggio-diario-narrativizzato *Campo del sangue*.²⁵ In questo pellegrinaggio verso Auschwitz, il Lager rappresenta un ritorno tecnologico alla preistoria dove emerge la consapevolezza che le norme razionali non bastano a salvaguardare lo spazio sacro dell'individuo e che resistere alla violenza implica il ricorso a una forza spirituale che affonda le radici nel nostro patrimonio ancestrale, nella volontà di sopravvivenza che non viene mai meno nel bosco biologico della specie.²⁶

²¹ Walter Siti, *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 2009.

²² Id., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012.

²³ Basti ricordare queste righe del risvolto di *Poesia in forma di rosa*: "[...] il tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell'uomo (diviso in due Razze, ormai, più che in due Classi) come l'inizio di una Nuova Preistoria (non meglio identificata) - che è il motivo ossessionato di tutto il libro", ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. II, Mondadori, Milano [1999] 2004, p. 2440.

²⁴ Roberto Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 200.

²⁵ Eraldo Affinati, *Campo del sangue*, Mondadori, Milano 1997.

²⁶ Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 219.

Il quarto punto di contatto che vedo tra *Italian theory* ed espressione letteraria contemporanea è, forse, quello più importante e anche di più vasta portata. Riguarda quelli che potremmo definire i meccanismi resistenziali sottesi alla riflessione sulla biopolitica e più particolarmente sul biopotere e all'atteggiamento militante, critico e demistificatorio nei confronti dei mezzi tecnologici utilizzati dal biopotere per costituire quella che è stata definita la società del controllo. Questa componente, forse più esplicitamente militante dell'*Italian theory*, trova espressioni diverse in Negri e in Esposito, ma si esprime sempre in un'idea della politica che rovescia la concezione moderna fondata, da Hobbes in poi, sulla neutralizzazione del conflitto. Nelle ultime opere di Esposito, in *Immunitas*²⁷ et *Bios*,²⁸ sulla scorta di Nietzsche, è la vita stessa che viene in ultima istanza identificata col conflitto. Una politica che neutralizza il conflitto è una politica destinata a termine a neutralizzare la vita stessa ed è questa, naturalmente, l'ipoteca maggiore che pesa sulla società del controllo. Ma neutralizzare il conflitto significa anche, nella prospettiva dell'*Italian theory*, rifiutare di opporre, come scrive Gentili, una parte maledetta a una parte dominante, opzione mantenuta da filosofi come Vattimo e Rovatti e più generalmente dalla galassia postmodernista. Ed è proprio sulla via della critica al postmoderno unitamente a quella dei meccanismi del biopotere che incontriamo fenomeni letterari e autori particolarmente rappresentativi nel panorama italiano contemporaneo, penso a Luther Blisset prima e, poi, in parte anche a Wu Ming, penso al Giuseppe Genna di *Dies irae* o in un'altra prospettiva al Siti di *Tropi paradisi*. Ma penso anche al grande dibattito che ha attraversato la critica italiana di questi ultimi anni attorno alla *vexata quaestio* del cosiddetto "ritorno alla realtà".

Resta, per concludere, da chiedersi di cosa sia espressione questa rinnovata convergenza tra filosofia e letteratura nella cultura italiana. Di per sé il fenomeno potrebbe essere interpretato *a minima* come una conferma delle linee portanti della nostra cultura. Ma il fatto che questa corrente di pensiero si sia imposta sulla scena internazionale, il fatto che per la prima volta da secoli un pensiero che intrattiene così

²⁷ Roberto Esposito, *Immunitas*, Einaudi, Torino 2002.

Id., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004.

stretti legami con l'espressione letteraria non appaia semplicemente atipico e marginale – come lo è sembrato per secoli – è, forse, anche un'indicazione, al di là della gravidanza della problematica biopolitica, di un'evoluzione dei generi e dei linguaggi, di una loro sempre più forte ibridazione sullo sfondo di una nuova consapevolezza. La consapevolezza che pensiero e vita, ragione e corpo non possono viaggiare su piani separati e sfalsati e che possano e debbano nascere nuovi spazi di espressione in cui la complessità della vita emerga nel pensiero affinché il pensiero abbia una presa reale sulla vita.

Lucia Quaquarelli

ALCUNE RIFLESSIONI SULLA LETTERATURA MIGRANTE ITALIANA

Anzitutto, che cosa si intende per “letteratura migrante”, espressione con la quale ci si riferisce oggi a un numero sempre crescente di testi (romanzi, racconti, poesie) scritti in italiano e pubblicati in Italia?

Si tratta di un corpus abbastanza vario, che ha preso forma in Italia negli ultimi venticinque anni circa come risultato di un’inedita inversione delle rotte migratorie che ha fatto dell’Italia, per la prima volta, un paese di accoglienza. Si tratta, cioè, almeno all’inizio di testi scritti da autori di nazionalità non-italiana arrivati sul suolo italiano a seguito dei recenti flussi migratori. E si tratta poi anche, a partire circa dagli anni 2000, di testi scritti da figli di immigrati, autori, cioè, nati in Italia o arrivati in Italia giovanissimi – i cosiddetti scrittori migranti di “seconda generazione”.

Circa 25 anni fa, perché la data di nascita di questa produzione è abbastanza precisa¹ e sta esattamente tra il 1989 e il 1990, ovvero tra l’uccisione la notte tra il 24 e il 25 agosto del 1989 del bracciante sudafricano Jerry Essan Masslo a Villa Literno nel casertano e la pubblicazione dei primi testi in lingua italiana di autori immigrati. Tra l’espressione reale di un crimine razzista e la sua rappresentazione letteraria, più o meno esplicita, ad opera di tre autori di origine africana: Tahar Ben Jelloun (con il racconto *Villa Literno* pubblicato nella raccolta *Dove lo Stato non c’è. Racconti italiani*), Saidou Moussa Ba (con il romanzo *La promessa di Hamadi*) e Salah Methnani (con il romanzo *Immigrato*).

¹ “In realtà non si può mai dire con esattezza quando un fenomeno letterario nasce. [...] Non si può racchiudere un fenomeno complesso in una fredda data. Un movimento letterario è fatto di tormenti, ripensamenti, caos, illuminazioni, amore. Però, ciò non toglie che alcuni episodi siano stati importanti nella genesi dei fenomeni letterari. Nel caso della letteratura migrante il momento X, l’evento che ha portato ad una consapevolezza piena gli autori è stato la morte di Jerry Masslo” (Igiaba Scego, Relazione 2004, in <http://www.eksetra.net/forummigma/relScego.shtml>).

Una data di nascita simbolica, naturalmente, sospesa tra realtà e finzione, che inaugura una tensione, costitutiva almeno all'inizio, tra volontà di fare della letteratura un luogo di testimonianza e desiderio di chiedere alla letteratura la creazione di un terreno di riformulazione fittizia capace di trascendere l'esperienza quotidiana.

Si tratta, infatti, soprattutto per i primi 10 anni, di opere testimoniali e/o autobiografiche – penso, per esempio, a *Io venditore di elefanti* del senegalese Pap Kouma (1990); *Chiamatemi Ali* del marocchino Mohamed Bouchane (1990); *Volevo diventare bianca* della franco-algerina Nasseria Chohra (1993); *Con il vento nei capelli* della palestinese Salwa Salem (1993), *Princesa* della brasiliana Fernanda Farias De Albuquerque (1994) – tutte opere che scivolano nella zona interstiziale che sta tra testimonianza ed elaborazione fittizia, non soltanto perché si dotano di un sistema di referenza al dato storico o biografico facilmente rintracciabile, ma anche perché inviano al lettore segnali testuali e paratestuali che disegnano dall'interno questa stessa zona: la frequente presenza di un curatore o coautore italiano, che sbriciola agli occhi del lettore l'unità e l'autorevolezza dell'istanza autoriale; l'abbondanza di introduzioni, prefazioni, note, cronologie che tende a indurre il lettore a considerare “vero” ciò che si accinge a leggere; e, infine, uno spostamento di investimento fortissimo sulla storia, su ciò che viene narrato, sul livello evenemenziale, aneddotico.

Si tratta di un insieme di segni, di tratti, che tendono a spingere fin da subito questa produzione “fuori dal testo”, verso l'esterno, alla ricerca della sua dimensione (e della sua portata) sociale e politica assai prima che letteraria.

Si tratta di un insieme di elementi che ne segnano anche, con buona probabilità, il destino, sancendo a lungo una gerarchia, anche commerciale, tra letteratura italiana prodotta da italiani “nativi” e letteratura in lingua italiana prodotta da stranieri; circoscrivendo temi e forme a cui gli autori immigrati hanno accesso editoriale; facendo dell'esperienza migratoria dello scrittore un criterio letterariamente caratterizzante e discriminante; e, ancora, cristallizzando oltre ogni ragionevole limite la dimensione socio-letteraria entro la quale si muovono, ancora oggi, le letture critiche.

È successo, insomma, che nel corso cioè di questi ultimi 25 anni di fronte a una produzione che avrebbe dovuto interrogare da vicino la

nozione di letteratura nazionale, gli studiosi (e insieme a loro gli editori) hanno rapidamente individuato e circoscritto una zona letteraria a parte, ad alta vocazione sociale, distinta una volta per tutte dalla produzione “nazionale” e le hanno dato un nome: letteratura migrante.

Per dirla con un po' di violenza (e semplificazione) gli studiosi (e gli editori) hanno imprigionato, sulla base di criteri non testuali (la non-italianità degli autori e la loro esperienza migrante), la produzione degli scrittori immigrati all'interno di una stessa “zona letteraria”, facendone, come scrive Ugo Fracassa, “una categoria, un marchio, una classe testuale, qualcosa di simile ad un genere letterario”² e ne hanno in un certo modo così delimitato, preventivamente, modi, temi e forme.

In un'intervista del 2011 Christiana De Caldas Brito, scrittrice di origine brasiliana, dichiara:

Che le scrittrici e gli scrittori migranti debbano per forza essere legati ai temi della migrazione? Che i nostri personaggi debbano essere sempre degli immigrati? Da parte dell'editoria, magari per l'esistenza di collane già formate, esiste questa tendenza a incatenarci ai temi della migrazione.³

Si tratta, tuttavia, sia detto per inciso, di un “genere letterario” minore. Infatti, nonostante i numeri (la banca data Basili dell'Università La Sapienza recensisce 481 scrittori migranti, provenienti da 93 paesi diversi) e nonostante la qualità letteraria di alcune produzioni recenti, degli scrittori migranti ci si può allegramente dimenticare. Valga per tutti l'esempio, non isolato, purtroppo, della *Storia europea della letteratura italiana* di Alberto Asor Rosa, pubblicata nel 2009 – ovvero vent'anni dopo la pubblicazione dei primi testi migranti – nella quale troviamo l'imbarazzante affermazione:

Fra pochi anni si formeranno in Italia cittadini dalle provenienze più disparate che dovranno [...] studiare [...] testi scolastici che descrivono la storia della letteratura italiana, leggere libri scritti in lingua italiana e, forse, scriverne.⁴

² Ugo Fracassa, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, in Lucia Quaquarelli, *Certi confini*, Morellini, Milano 2010, p. 179

³ Christiana De Caldas Brito, in *El Ghibli*, n. 31, marzo 2011, http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_07_31-section_6-index_pos_2.html.

⁴ Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III, Einaudi, Torino 2009, p. 596. Cfr. Ugo Fracassa, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, cit., pp. 179-199.

Ora, cercando di mettere da parte lo scivolone di Asor Rosa, credo valga la pena guardare più da vicino le strategie, diciamo, di “discriminazione” applicate a questo corpus di opere isolando tre nodi teorici che mi paiono centrali, per aprire la discussione.

Il primo riguarda la salute quasi sfacciata di cui dà prova la nozione di letteratura nazionale nel nostro paese. Certo è che, probabilmente più che in altri paesi, la nozione di letteratura nazionale ha avuto un ruolo fondativo essenziale contribuendo profondamente alla costituzione di quella che Etienne Balibar ha chiamato *l'ethnicité fictive*⁵, ovvero quella comunità etnico-culturale che lo stato-nazione, l'Italia unitaria nel nostro caso, non ha “riconosciuto” o ratificato, ma istituito, dunque in qualche modo inventato. Si tratta, quindi, per noi, di una nozione forte, costitutiva, che ci ha permesso di ricucire insieme un passato, anche linguistico, attraversato assai più da tagli, strappi, divisioni che da coesione e continuità.⁶

Certo, dovrebbe essere però anche che l'irruzione delle letterature postcoloniali e della diaspora sulla scena nazionale e mondiale, così come l'affermazione di trasformazioni e compressioni spazio-temporali legate a globalizzazione, informatizzazione e virtualizzazione dell'esperienza hanno aperto la strada all'esistenza di immaginari e movimenti di idee e di opere sovra e transnazionali decostruendo una serie di categorie che hanno avuto a lungo una presa forte nella nostra disciplina – categorie come quella di pubblico di riferimento, contesto, condizioni di creazione e di produzione –, e hanno insieme rivelato le dinamiche di potere e di dominazione soggiacenti all'idea stessa di tradizione e di canone.

A questo proposito Lidia Curti scrive parole di fuoco:

Il canone letterario ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e post.

⁵ Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Classe. Les identités ambiguës*, La Découverte, Paris 1998, p. 130.

⁶ Cfr. tra gli altri Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1998 e Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

L'articolazione della disciplina letteraria è forma di violenza alla pari della formazione nazionale cui tra l'altro è stata sempre legata; la letteratura sin dagli inizi del moderno è appartenuta alla nazione; per definirla si cerca un confine geografico, una cultura dominante che dia nome e sostanza alle sue espressioni sia pure disparate.⁷

Certo è, insomma, che la nozione di letteratura nazionale ha perso oggi di innocenza e che assistiamo un po' dovunque, nel mondo, a quel processo che Deleuze e Guattari hanno chiamato di deterritorializzazione linguistica, ovvero quell'atto di liberazione della lingua dal suo patto esclusivo con la nazione e la cultura di appartenenza dello scrittore, che è essere all'origine non solo della riscrittura degli equilibri di forza e di potere insiti nei rapporti tra lingue e paesi, ma che può garantire anche una trasformazione interna della lingua letteraria, portatrice di forti innovazioni negli stili, nei modi e nelle forme.

La resistenza, allora, che dimostra da più parti il nostro sistema delle lettere (accademico e editoriale anzitutto) a mettere in discussione l'impero della letteratura nazionale mi pare non soltanto un'occasione persa per svecchiare i nostri strumenti di lettura, ma anche un'occasione persa per leggere tutta la letteratura italiana, migrante e non, alla luce della trasformazione letteraria e culturale in genere, che investe la nostra fetta di mondo da ormai qualche decennio sfilacciando di continuo le frontiere geo-politiche.

Il secondo nodo che vorrei isolare è che, in rapporto alla letteratura della migrazione – e a quella postcoloniale in senso più largo –, assistiamo a un ambiguo e talvolta tendenzioso fenomeno di riscoperta dell'autore⁸. Quell'autore che sopiva, dimenticato, sotto le ceneri di un approccio testuale e interno, quell'autore che Foucault e Barthes avevano dato definitivamente per morto, quell'autore che potevamo tutt'al più dedurre implicitamente dal testo, è ricomparso sulla scena; nel nostro orizzonte analitico e, in genere, ricettivo.

Tuttavia, ciò che sembra dare nuova autorità e nuova legittimità all'autore migrante non è tanto la riscoperta della pertinenza in sede critico-teorica della sua intenzione o l'attualità della sua funzione di

⁷ Lidia Curti, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006, pp. 167-168.

⁸ A questo riguardo mi permetto di rinviare a Lucia Quaquarelli, *Gli altri autori*, in *Narrativa*, n. 33/34, pp. 155-162, intervento a cui queste riflessioni si rifanno.

principio di unità e coerenza narrativa. È, piuttosto, lo stretto rapporto tra esperienza di vita e materia narrativa a dare nuova autorità e nuova legittimità alla figura dell'autore e questo anche al di fuori di qualsiasi dimensione strettamente autobiografica.

Altrimenti detto, davanti a questa produzione, il lettore, anche il lettore di professione, tende a presumere e fondare il suo apparato critico e a disegnare il suo orizzonte di attesa, sulla base di uno specifico dato esperienziale dell'autore. Quell'*io-c'ero, io-l'ho-vissuto*, di cui si fa garante il nome d'autore (e la sua nazionalità), ha un inevitabile effetto sulla ricezione, guida la nostra lettura e intrattiene un rapporto privilegiato con la realtà messa in scena nei testi, un rapporto in un certo senso *più legittimo*.

Se un tempo la giovanissima Emily Bronte poteva legittimamente parlare di amore senza averne avuto, pare, nessuna esperienza diretta, oggi invece siamo portati a non dare la stessa legittimità né lo stesso statuto e nemmeno la stessa accoglienza critica, all'*Ottava vibrazione* di Lucarelli e a *Madre piccola* di Cristina Ali Farah. Così come non ci comportiamo da lettori allo stesso modo di fronte a *È la vita, dolcezza* di Gabriella Kuruvilla e a *La badante. Un amore involontario* di Paolo Tebaldi (2004). E questo è un fatto, che nasconde, però, un pericolo.

Il pericolo è che tale emersione, tale rinnovata autorevolezza della voce autoriale (che ha da un lato certo anche un forte valore politico-letterario), proprio per il fatto di circoscriversi agli autori immigrati corra parallela a quello che Spivak nel suo celebre saggio *Can the subalterns speak?*⁹ considera uno dei vizi maggiori dell'approccio eurocentrico, ovvero quello di fare dell'autore straniero un "informante nativo", uno spazio vuoto (*a blank*, scrive Spivak) capace di generare un testo che solo il lettore occidentale può "incidere" (*inscribe*, Spivak), a cui solo l'Occidente sa e può dare un senso: gli altri, gli stranieri forniscono informazioni, a noi è dato invece conoscere il mondo.

È un po' come se chiedessimo agli autori immigrati di raccontarci la propria esperienza e la propria condizione, tanto meglio se di vittime, come se chiedessimo loro di fornirci le informazioni necessarie e sufficienti per elaborare le nostre teorie e, spesso, confermare le

⁹ Cfr. trad. fr.: Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Editions Amsterdam, Paris 2009, p. 67 e ss.

nostre convinzioni¹⁰. Come se, insomma, la voce dell'immigrato non potesse essere altro che una voce mediata, alla quale in fondo, direbbe Spivak, non lasciamo il diritto di parlare, dunque, di fare e di essere.

Tali riflessioni che incrociano altri campi del sapere e che non possiamo approfondire oggi dovrebbero, tuttavia, costituire un monito importante, mi pare, di fronte al fiorire di apparati paratestuali e disamine critiche che ancora oggi schiacciano i testi degli immigrati su una posizione definitivamente e spesso esclusivamente testimoniale e informativa, dimenticando altri aspetti importanti della produzione migrante: riscrittura e riappropriazione di forme e generi, innovazione, recupero di tradizioni letterarie altre, e la lista potrebbe continuare.

Il terzo e ultimo nodo riguarda il rapporto tra letteratura migrante e letteratura postcoloniale, di cui si è molto parlato in questi ultimi anni.

La nozione di postcoloniale si rivela oggi, lo sappiamo, particolarmente difficile da maneggiare. "Postcoloniale" non indica più soltanto ciò che viene dopo il coloniale portando con sé e rielaborando le ferite dell'esperienza coloniale e non è nemmeno più un fenomeno circoscritto a un'area geografica precisa o a un gruppo di lingue specifiche. Indica piuttosto l'*aldilà* del coloniale, quello spazio multiforme di riflessione che si fonda su una critica definitiva al colonialismo e all'eurocentrismo e che taglia diagonalmente discipline e paesi nel tentativo di svelare e mettere sul banco degli imputati alcune categorie concettuali eurodirette come identità, nazione, potere, perifericità, subalternità, frontiera, genere, solo per citarne alcune.

Ora, però, se ci atteniamo all'esperienza extra-italiana e alle discussioni che circolano in Francia ed Inghilterra, per esempio, le opere letterarie postcoloniali dovrebbero essere quelle scritte nella lingua dei coloni da autori provenienti dalle ex-colonie. I testi postcoloniali sarebbero, insomma, quei testi che emergono in uno spazio-tempo definito, quello post-coloniale in senso stretto (ovvero storico-geografico), la cui natura specifica conferirebbe alla pratica letteraria uno statuto distinto (opposizionale, critico, politico) e una configurazione tematica, formale e linguistica specifica tanto da permettere la fondazione di un canone, per quanto discusso e ancora in via di elaborazio-

¹⁰ Cfr. Ambra Pirri, *Introduzione a Mahasweta Devi, Invisibili*, Filema Edizioni, Napoli 2007, pp. LIV-LV.

ne. Un canone, scrive assai duramente Ania Loomba già nel 1998¹¹, che vediamo formarsi all'interno delle istituzioni e degli apparati culturali dell'Occidente, assai più che nei contesti marginali delle diverse letterature postcoloniali, come modello statico e uniformizzante.

In senso diciamo "proprio", allora, i testi postcoloniali italiani dovrebbero essere quei testi scritti da autori provenienti dalle ex-colonie italiane, Etiopia, Eritrea, Somalia, Libia. A questo gruppo ristretto di testi, Daniele Comberiati propone di aggiungere, a ragione mi pare, quelli scritti da autori provenienti da paesi variamente entrati nell'orbita coloniale italiana – Albania, Tunisia, Dodecanneso – poiché, sostiene, "il concetto stesso di colonialismo non può essere riferito esclusivamente alla conquista politica e militare, ma deve fare i conti con le influenze sulla cultura dominata e con i retaggi causati"¹². Allargamento che Comberiati estende anche e ancora a ragione al piano generazionale, includendo le seconde generazioni per, scrive, "comprendere autori provenienti da famiglie italiane stanziate nelle colonie [...], originari di famiglie miste [...], nati e cresciuti nelle colonie e in seguito emigrati [...], nati in Italia da genitori provenienti dalle ex-colonie"¹³.

Tuttavia, se da un lato è importante mantenere, come sostiene Sandra Ponzanesi, "la specificità politica e culturale del discorso postcoloniale, in modo da non perdere sia l'elemento cronologico [...] che l'aspetto epistemologico"¹⁴, dall'altro, l'assenza di una vera e propria migrazione verso l'Italia al momento della decolonizzazione e il successivo "ritardo" italiano nell'emergenza delle scritture postcoloniali – oltre che la quasi totale mancanza di quello che altrove è stato chiamato "periodo dell'assimilazione" (quello, cioè, in cui scrittori residenti nelle colonie prendono la parola nella lingua dei coloni) – fanno della produzione postcoloniale italiana un insieme dai confini sottili, con ampie zone di sovrapposizione, condivisione e contaminazione con la produzione tutta degli scrittori immigrati.

Non solo nei tempi, nei modi e nei temi, ma anche quanto agli effetti che producono sui lettori e, soprattutto, circa la posizione che

¹¹ Ania Loomba, *Colonialisme/Postcolonialisme*, London, Rutledge 1998.

¹² Daniele Comberiati, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura*, in Lucia Quaquarelli, *Certi confini*, cit., p. 168.

¹³ Ivi, p. 169.

¹⁴ Sandra Ponzanesi, *Il postcolonialismo italiano*, "Quaderni '900", n. IV, 2004, pp. 29-30.

queste scritture ricoprono all'interno dello spazio letterario mondiale, una posizione che si fonda su una transizione storico-epistemologica recente tra *storia coloniale* e *discorso postcoloniale*, inteso in senso largo, come discorso della contemporaneità, il quale, come dicevamo, impone la revisione di categorie e metodi sulla base di una critica definitiva all'imperialismo coloniale, di cui, è bene ricordarlo, la migrazione altro non è che il capitolo più recente.

Perché i migranti, ce lo dicono tra gli altri Etienne Balibar e Sandro Mezzadra¹⁵, sono i nuovi soggetti coloniali, poiché le politiche migratorie occidentali – politiche di inclusione selettiva e differenziale – ripropongono su scala interna le dinamiche imperiali di sfruttamento e segregazione e regolano, come allora, gerarchicamente la convivenza dei popoli.

Gli scrittori migranti hanno, poi, con la lingua italiana un rapporto molto simile a quello sperimentato dagli scrittori postcoloniali con la lingua dei coloni: la lingua italiana – nonostante tutto quello che si è scritto sulla sua supposta “neutralità” – è una lingua ugualmente imposta e imposta due volte: imposta dalle dinamiche e dalle traiettorie di migrazione e di potere e imposta dal “sistema mondiale delle lettere”, organizzazione eurocentrica e imperialista, stando alla descrizione che ne dà Casanova, che fa dell'italiano ancora e inspiegabilmente una lingua maggiore e veicolare, a differenza del wolof, del somalo, dell'albanese, o dell'hindi, per esempio. Una lingua, cioè, che permette una diffusione editoriale non solo interna e nazionale, ma l'inserimento potenziale in un circuito editoriale di diffusione mondiale.

Per concludere, vorrei aggiungere, però, che scegliere tra una o l'altra etichetta, migrante o postcoloniale, non risolve davvero il problema. Se volessimo tentare di uscire dalla dimensione eurocentrica ancora oggi fortemente maggioritaria nell'organizzazione, nella produzione e nella ricezione della cultura, credo dovremmo anzitutto e senza esitazione riconoscere alla letteratura in lingua italiana prodotta dagli immigrati lo statuto di letteratura italiana, alla stregua di qualsiasi altra produzione letteraria in lingua italiana pubblicata e diffusa nel nostro paese. E come tale leggerla, evitando di continuare a schiac-

¹⁵ Cfr. in particolare Etienne Balibar, *Nous citoyens d'Europe? Les frontières, l'Etat, le peuple*, La Découverte, Paris 2001; Sandro Mezzadra, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona 2008.

ciarla sulla sola dimensione socio-testimoniale di “ponte tra culture”. Ed è questo tra l’altro quello che chiedono gli autori stessi. Questo potrebbe essere il primo passo. Il rischio, però, ci dice sempre Spivak, è quello di imbattersi nel secondo vizio maggiore dell’eurocentrismo, quello cioè di riconoscere l’altro per semplice assimilazione¹⁶.

Il secondo passo allora potrebbe essere quello, indicato da Franco Moretti e David Damrosch tra gli altri, di leggere e interrogare i testi a partire da tratti e paesaggi letterari che tendono a sciogliere, oltre ai lacci della nazione anche quelli della lingua, allargando al piano “mondiale” la scala di osservazione e analisi dei fenomeni letterari. Si tratta di una strada di cui si discute molto oggi (a giudicare anche dal numero crescente di convegni e pubblicazioni dedicate alla “letteratura mondiale”), di una strada difficile da praticare, per un doppio problema di posizione e di competenze, ma che vale certo la pena di tentare.

¹⁶ Spivak Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Editions Amsterdam, Paris 2009, p. 67.

Giuliana Pias

IL PENSIERO DELLA DIFFERENZA NELLA NARRATIVA SARDA DEL TERZO MILLENNIO

(M. Fois, A. Melis, M. Murgia, G. Spano)

Una delle costanti della narrativa sarda contemporanea è ciò che potremmo definire un “pensiero della differenza” relativo all’insularità come condizione identitaria e fattore culturale. La nozione di “differenza” costitutiva di tale pensiero, oggi, si situa nell’orizzonte teorico aperto dai *cultural studies*, i quali consentono di ripensare criticamente l’identità culturale e di riposizionarla sia rispetto ai modelli elaborati da una cultura nazionale etnocentrica, abituata a percepirsi come portatrice di valori universali, e come tali indiscutibili, sia rispetto ai mutamenti di varia natura prodotti dal fenomeno della globalizzazione. Questa prospettiva differenziale scaturisce dalla consapevolezza della perifericità della cultura e della lingua sarde che si è diffusa tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento – il che naturalmente non significa, come ricorda Giulio Angioni, che i Sardi non soffrano “da più di due millenni delle varie forme di svantaggio proprie delle identità o appartenenze minori che «devono» convivere con identità o appartenenze maggiori e con maggior potere”.¹ Ma tale prospettiva deriva anche dall’esigenza di sottrarsi a un pensiero dominante, oggi diremmo “a egemonia occidentale”,² misurandosi con una cultura centralizzatrice e colonialistica che confina la sardità in una serie di stereotipi stigmatizzanti sulla scorta di una concezione essenzialistica della differenza identitaria.

¹ Giulio Angioni, *Appartenenze*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias (a cura di), *L’identità sarda del XXI secolo tra globale, locale e postcoloniale*, Il Maestrale, Nuoro 2012, p. 21.

² *Ibidem*, p. 22.

In questa prospettiva, la questione dell'identità sarda tra localismo e globalità costituisce un laboratorio particolarmente interessante delle dinamiche che si incontrano su più vasta scala nelle ricerche che da alcuni anni ormai caratterizzano gli studi culturali.

Il pensiero della differenza, derivato da una condizione di isolamento, ma anche da un'esperienza storica atipica, dall'incontro con diverse culture e da un legame con gli avvenimenti culturali del Mediterraneo, attraversa in vari modi la produzione narrativa sarda degli anni Duemila, non solo nella forma del romanzo, ma anche in quella della "guida di viaggio": *In Sardegna non c'è il mare. Viaggio nello specifico barbaricino*,³ di Marcello Fois, e *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*,⁴ di Michela Murgia, costituiscono due esempi significativi di questo tipo di narrativa, il cui scopo sembra essere quello di voler decostruire e smentire i luoghi comuni identitari a partire da un'ottica interna alla cultura sarda. I due titoli sono evidentemente calcati sul modello della classica letteratura di viaggio, che ha alimentato nel tempo sia l'industria culturale che quella turistica, ma il loro intento è quello di rovesciarne la prospettiva, dimostrando come il paradigma essenzialistico possa essere decostruito a partire da concetti prelevati nell'ambito teorico dei *cultural studies* come quello di "specifico" (Fois) o di "sconosciuto" (Murgia). Due concetti che relativizzano la nozione di differenza facendone un'entità dinamica, storicamente e culturalmente determinata. Anche il romanzo sardo contemporaneo, dal canto suo, si è in larga parte appropriato di tale relativismo contribuendo in maniera rilevante ad intaccare il paradigma essenzialistico.

Le due opere che prenderemo in esame, *Da qui a cent'anni*,⁵ di Anna Melis, e *Faida. L'amore, l'inganno, il sangue...*,⁶ di Giorgia Spano, narrano una Sardegna tradizionale da cui sembrerebbe emergere un rapporto instabile tra la dimensione mitica e la dimensione storica dell'isola. Il banditismo o la vendetta, veri *leitmotiv* della narrativa sarda contemporanea, sono alcuni dei temi sui quali si è più concentrata l'opera di decostruzione dello stereotipo culturale. Ed è proprio su tale

³ Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare. Viaggio nello specifico barbaricino*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008.

⁴ Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede*, Einaudi, Torino 2008.

⁵ Anna Melis, *Da qui a cent'anni*, Frassinelli, Torino 2012.

⁶ Giorgia Spano, *Faida. L'amore, l'inganno, il sangue...*, Aipsa Edizioni, Cagliari 2011.

decostruzione che si concentrerà la nostra indagine per cercare di capire quanto aiuti a liberarsi dalle rappresentazioni dominanti e quanto, invece, non finisca per riprodurre una spinta identitaria che si presta a una nuova stigmatizzazione del particolarismo e dell'alterità sardi.

I titoli delle opere *In Sardegna non c'è il mare* e *Viaggio in Sardegna* rinviano all'intenzione comune ai due autori di presentare la Sardegna da una prospettiva antropologica del territorio, cioè attraverso la descrizione dei suoi caratteri fisici e storici, ma anche degli elementi simbolico-culturali che hanno partecipato alla costruzione del sistema di rappresentazioni, ambedue costitutivi dell'identità dell'isola.

Il saggio di Fois, ad esempio, prende in considerazione la regione della Barbagia, una vasta zona montagnosa situata al centro della Sardegna, non circondata dal mare. Queste caratteristiche geografiche basterebbero a tutta prima a "collocare", cioè ad individuare culturalmente tale regione non solo come un luogo chiuso ma anche, e forse proprio per questo, come il luogo più "autentico" dell'isola. Alla descrizione geografico-spaziale, insomma, corrisponde una rappresentazione simbolico-culturale che nella fattispecie è quella del cliché dell'isola nell'isola, caratterizzata da "un paesaggio selvaggio, insolito, di forma insolita [...], fuori dalla vita".⁷ Lo stereotipo di un luogo abitato da uomini, anch'essi "selvaggi", che "indossa[no] tutti la pelle di pecora"⁸ come l'antico e "virile" sardo pellita, quello che portò Cicerone ad affermare che il sardo era "troppo selvaggio" per poter avere un carattere. Luoghi e persone cui il lettore sia straniero che italiano è stato abituato in particolare dalle descrizioni di Lawrence nel suo celeberrimo racconto *See and Sardinia*, pubblicato nel 1921 e nella traduzione italiana di Elio Vittorini nel 1938. Un racconto che fu considerato come la *summa* della letteratura di viaggio dedicata alla Sardegna, e che impiega una forte retorica primitivistica per descrivere il paesaggio fisico e l'universo antropologico sardo.

Naturalmente, Fois ha ben presente l'universo simbolico tradizionalmente associato alla Barbagia, ma nel suo libro, se pure lo evoca, è soltanto per meglio decostruirlo dall'interno. Ne *In Sardegna non c'è il mare*, l'isola che racconta è infatti l'esatto opposto di quella evocata da

⁷ D.H. Lawrence, *Mare e Sardegna*, Newton Compton Editori/Edizioni Della Torre 1998 [1921], p. 153.

⁸ *Ibidem*, p. 140.

Lawrence quasi un secolo prima. È un luogo dalla forma plurale, composto da situazioni geografiche, economiche, sociologiche, culturali e psicologiche diverse – “la Barbagia è una Sardegna. Una delle tante”,⁹ si legge nel testo –, dove passato e presente si incontrano, si scontrano o convivono, secondo dinamiche di cambiamento o di conservazione, che hanno dato sì luogo a un’identità “specificata”, ma a patto di intenderla “come coscienza del peculiare modo di [...] rapportarsi della Sardegna al contesto in cui storicamente – e geograficamente – è collocata”.¹⁰ In altri termini, se la storia e la geografia sono elementi imprescindibili nella costruzione dell’identità e nella sua percezione, essi lo sono “oggettivamente” come elementi costitutivi di una differenza che va intesa come una tra le tante, innumerevoli differenze, ognuna riconducibile alla propria “collocazione” spazio-temporale. Insomma, ciò che propone Fois è una radicale relativizzazione della differenza che va, quindi, pensata non tanto rispetto a una presunta norma, ma piuttosto rispetto a un insieme di differenze tanto numerose quante sono le “collocazioni”, ovvero le identità.

Per meglio presentare il suo approccio della differenza, Fois decide di raccontare la Sardegna da un punto di vista interno, esprimendosi in prima persona, ma rovesciando non solo il punto di vista che generalmente oppone l’isola al continente come la periferia al centro, ma anche il punto di vista opposto, ovvero quello che alla centralità del continente oppone la virtù dell’isolamento e della perifericità. Così, evitando di porsi in una qualsiasi forma di alterità binaria, Fois cerca di far emergere un significato nuovo del concetto di “differenza”, scevro di qualunque celebrazione o stigmatizzazione. Tale posizionamento è percettibile fin dalla scelta del titolo: un titolo fuorviante, evidente fin dalla seconda di copertina in cui si legge che “il sardo barbaricino capisce di essere sardo, cioè, di far parte di un territorio definito, solo quando ha varcato il mare. Finché non c’è mare, non c’è Sardegna che tenga. [...] finché non c’è il mare non c’è nemmeno Barbagia che tenga”.

Fois stabilisce subito il ruolo importante del mare anche per la Barbagia: non una barriera, ma una linea di frontiera che segna non la

⁹ Marcello Fois, *In Sardegna non c’è il mare...*, op. cit., p. 13.

¹⁰ Giovanni Pirodda, *La Sardegna*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia, III. L’età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, p. 922.

fine ma il contatto tra gli uomini, lo scambio tra le culture e le relazioni con le differenze. E lo identifica anche come elemento costitutivo delle identità. L'autore riconosce la necessità di una precisa posizione nel proprio universo locale come condizione fondamentale per auto-definirsi, ma egli osserva che questo nei barbaricini avviene a partire da una dinamica oppositiva: "se il barbaricino non ha esattamente chiaro quello che è, ha invece perfettamente stampato a fuoco dentro di sé quello che non è",¹¹ scrive Fois. In sostanza, il barbaricino afferma la propria differenza tramite l'opposizione all'altro, ma il rischio in cui incorre questa prospettiva binaria è quello di "naturalizzare ed essenzializzare l'appartenenza etnica e culturale producendo un ingabbiamento [...] nell[a] propri[a] comunità d'origine, interpretat[a] appunto come fatt[o] natural[e]".¹² Ecco perché volendo superare i limiti di questa prospettiva Fois propone, sulla scorta di Hall, una concezione della differenza come "posizionale, condizionale e congiunturale",¹³ cioè come un dato che deve tener conto della specificità del luogo, della storia, dell'esperienza, della cultura di ognuno, il cui significato non è mai stabile, ma sempre in movimento. Così, attraverso un *Viaggio nello specifico barbaricino*, come recita il sottotitolo del libro, Fois opera dall'interno un lavoro critico sul suo linguaggio e sulla sua storiografia di appartenenza.¹⁴ Egli ripercorre, riattualizza e rielabora molti degli elementi che hanno contribuito a produrre la differenza sarda come valore o come disvalore non solo in una prospettiva esterna all'isola ma anche in quella dei suoi stessi abitanti. Obiettivo di questa rielaborazione della "differenza" è di consentire alla cultura "minore" o "marginale", di cui quella sarda costituisce un esempio emblematico, di non avere complessi di inferiorità o marginalità culturale o politica e di preservare, come dice Fois, "la propria posizione nel mondo [perché] accettarsi per quello che si è non significa necessariamente compararsi, ma semplicemente accostarsi".¹⁵ In sostanza, le identità culturali devono ormai offrirsi "come luoghi mobili di

¹¹ Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare...*, op. cit. p. 5.

¹² Gigi Roggero, *Introduzione all'archivio postcoloniale. Il lessico dei "postcolonial studies" alla prova del presente*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2008, p. 50.

¹³ Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des "cultural studies"*, Editions Amsterdam, Paris 2008, p. 294. Traduzione nostra.

¹⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 267-268.

¹⁵ Marcello Fois, *In Sardegna non c'è il mare...*, op. cit., p. 7.

identificazione attraverso i quali rinegoziare costantemente i codici e i significati culturali, secondo il «gioco» continuo della storia, della cultura, del potere».16 Presentando il punto di vista dominante sull'isola, che perlopiù riconduce i caratteri dell'identità sarda all'immobilità e alla ripetizione, per opporlo al punto di vista autoctono che tende a sua volta ad autodeterminarsi secondo dinamiche oppositive di inclusione ed esclusione, Fois apre in filigrana uno spazio in cui appare una rappresentazione della Barbagia nella sua semplice differenza, una differenza che si sottrae alla marginalità proprio dimostrandosi aperta a un rapporto dialettico con altre culture.

Se con *In Sardegna non c'è il mare* Fois decostruisce l'immagine stereotipata di un'isola "in cui folklore, banditismo e pastorizia formano un mix di arcaicità e di fascino"17 ancora viva negli anni Duemila, il *Viaggio in Sardegna* di Michela Murgia, pur cercando di proporre un'immagine diversa della Sardegna rispetto alle sue rappresentazioni stereotipate, finisce a tratti per riproporre la stessa retorica delle guide turistiche o dei racconti di viaggio classici: "ogni spazio [della Sardegna] apparentemente conquistato, premette Murgia nel suo libro, nasconde un oltre che non si fa mai cogliere immediatamente, conservando la misteriosa verginità delle cose solo sfiorate".18 Mistero e incontaminazione intervengono così fin da subito a costruire l'identità dell'isola attraverso l'evocazione di un mondo primitivo e fantasmatico. Nel testo, infatti, non sono rare le affermazioni in cui, come nota giustamente Francesca Congiu, "prevale il senso di un passato mitico e occulto",19 riconducibile al concetto di "differenza" culturale esclusivista teorizzato da Hall.20

¹⁶ Emanuela Fornari, *Linee di confine. Filosofia e postcolonialismo*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 2011, p. 101.

¹⁷ Antonio Fadda, *Isole allo specchio. Sardegna e Corsica tra identità, tradizione e innovazione*, Carocci Editore, Roma 2002, p. 223.

¹⁸ Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna...*, op. cit., p. VI.

¹⁹ Francesca Congiu, *Questioni d'identità nel "reportage" dalla Sardegna: Michela Murgia, Flavio Soriga, Sergio Atzeni*, in Silvia Contarini, Margherita Marras, Giuliana Pias (a cura di), *L'identità sarda del XXI secolo...*, op. cit., p. 101. Congiu rileva alcuni passi emblematici del passato mitico e misterioso dell'isola: "paradiso per comunità neopagane, astrologi, cacciatori di misteri, esoteristi di varia natura, ufologi", dove la "via archeologica riserva sorprese inquietanti" e i vari culti sono "talmente anormali" che "avvicinano alla fantastoria ogni tentativo di possibile ricostruzione". Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna...*, op. cit., p. 71.

²⁰ Cfr. Stuart Hall, *Identités et cultures...*, op. cit., p. 294.

A questo ambito appartengono le nozioni di “unicità” e “inalterato” che, condivise col linguaggio turistico, sono utilizzate per qualificare il paesaggio e le sue costruzioni di pietra, caratteristiche della storia sarda antica e moderna. “Pietra” è, infatti, il titolo di un capitolo in cui l’autrice scrive tanto della civiltà nuragica – le cui tracce più evidenti sono riscontrabili nei dolmen, nei menhir, nelle domus de janas e, soprattutto, nei nuraghi – quanto della storia del XIX secolo – i cui segni sono le pietre dei muretti a secco, che rinviano all’editto delle chiudende emanato dai Savoia. Tuttavia, ciò che colpisce particolarmente nell’evocazione storica è la retorica differenziale dello “specifico” impiegata per ricordare gli eventi del passato dell’isola. A proposito dei nuraghi, si legge che “resta sordo in latenza il pensiero destabilizzante che non esista niente di simile altrove”.²¹ Viene evocata anche l’idea dello storico Lilliu, secondo la quale i nuraghi rappresentano “l’embrione di una prima consapevolezza «nazionale» dei sardi, sviluppatasi per contrapposizione ai popoli estranei venuti dal mare”,²² a cui si ricollega la teoria della “costante resistenziale sarda”, formulata anch’essa dallo storico, secondo la quale i sardi avrebbero saputo conservare intatta la purezza delle loro origini nel tempo.²³

A rafforzare questa retorica interviene anche la descrizione della categoria dell’alterità, presentata nella prospettiva binaria interno/esterno e destinata ad avvalorare la coscienza della differenza attraverso lo sguardo che i sardi portano su se stessi e attraverso quello che su di loro portano i “continentali”. Dice Michela Murgia:

La categoria dell’alterità è consapevolmente presente nei sardi come elemento proprio della loro identità, tanto che a parlarci risulta abbastanza comune che essi si descrivano principalmente come cosa diversa rispetto ai “continentali” e agli altri stranieri. Questa visione piuttosto egocentrica della propria stimata specialità non è diversa da quella di molti altri posti d’Italia, ma la cosa che conferma perentoriamente agli occhi dei sardi l’esistenza effettiva di una loro alterità è che, di solito, si tratta di una percezione ricambiata: chi si rapporta ai sardi come stereotipo etnico non sa effettivamente a chi accomunarli, perché non sembrano rientrare nelle categorie di

²¹ Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna...*, op. cit., p. 22.

²² *Ibidem*, p. 24.

²³ Cfr. Giovanni Lilliu, *Le ragioni dell’autonomia*, Cuccu, Cagliari 2002. Si veda in particolare il capitolo intitolato *Sardità: una categoria costantemente resistenziale*, pp. 99-102.

lettura che identificano il tipo di italiano a seconda della latitudine in cui si nasce e vive. È certamente l'insularità a determinare questa percezione ambivalente, ma le ragioni vere sono, più che geografiche, soprattutto storiche e culturali.²⁴

Tanto l'autorappresentazione (lo sguardo interno) quanto la rappresentazione (lo sguardo esterno) dell'identità etnica riguardante, cioè, le differenze culturali, attingono evidentemente al *repertorio* di quei tratti identitari "tipici", "autentici", ecc., che si fondano su un'ideologia sostanzialista. Michela Murgia è consapevole che la "specialità" è un carattere proprio a ogni località italiana, che l'identità è cioè il frutto di un duplice processo di riconoscimento, interno ed esterno. Tuttavia, la sua insistenza sulla specificità e l'unicità di alcuni aspetti della storia e della cultura popolare sarde sembrano dimostrare quanto la scrittrice tenda, magari suo malgrado, a cercare "l'unicità là dove, invece, si trova la molteplicità, la purezza al posto del meticciamiento e dell'ibridazione, le differenze al posto delle somiglianze, le esclusioni al posto delle interazioni".²⁵ Tale idea della diversità contiene anche un carattere ideologico-identitario che l'autrice converte in (presa di) posizione politica. Le rievocazioni storiche sembrano, infatti, destinate a offrire un notevole contributo al consolidamento di alcune istanze indipendentistiche:

[...] esiste in tutta l'isola la consapevolezza di essere portatori di un'identità collettiva dai tratti comuni, una sorta di spirito di popolo che non si estende al resto d'Italia, e che ha fatto spesso definire la Sardegna una "nazione senza stato". Le ragioni, escluse quelle banalmente geografiche, sono sicuramente legate al percorso storico del tutto particolare dell'isola rispetto all'Italia, e che ha fatto sì che oggi le manifestazioni di insofferenza nazionalistica, pur sembrando analoghe a quelle che si possono osservare da altre parti, in realtà si sviluppano da radici più profonde. È nella storia la chiave per entrare in questo aspetto dell'identità sarda [...].²⁶

La storia è quindi considerata come referente identitario e termine dialettico oppositivo tra il margine e il centro. Il riferimento storico e

²⁴ Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna...*, op. cit., p. 7.

²⁵ Benedetto Caltagirone, *Note preliminari ad un "rilevamento sull'identità" in Sardegna*, in Giulio Angioni, Francesco Bachis, Benedetto Caltagirone, Tatiana Cossu (a cura di), *Sardegna. Seminario sull'identità*, CUEC/ISRE, 2007, p. 33.

²⁶ Michela Murgia, *Viaggio in Sardegna...*, op. cit., pp. 114-115.

culturale non è inquadrato in un processo dinamico, quello del *divenire* dell'isola, quanto in quello invariabile del suo *essere*. È come se l'unica chiave per poter cogliere e giustificare la specificità sarda fosse ancora una volta la sua *divergenza*, la sua *alterità* rispetto alla tradizione nazionale.

Gli *Undici percorsi nell'isola che non si vede*, come recita il sottotitolo del libro di Michela Murgia, fanno verosimilmente riferimento a un'isola fantasmatica, interiorizzata dai sardi stessi e costruita attorno a sentimenti di identità, di differenza e di confine, prima elaborati dalla cultura dominante e, poi, divenuti fattori di autoreferenzialità e di autoesclusione. Anche quando l'autrice evoca i mutamenti storici, lo fa quasi nei termini di un'escrescenza storica che viene a formarsi su di un invariabile sfondo storico-mitico.²⁷

Insomma, la discriminazione associata all'insularità è surrettivamente introiettata ed elaborata in positivo come una distanza incolmabile tra sé e l'altro. In termini di antropologia culturale, il dato marcante è il consolidamento dell'immagine fantasmatica dell'isola nonostante la Sardegna abbia iniziato ormai da decenni una fase di emancipazione di cui testimonia, soprattutto a partire dal 2000, una vastissima produzione narrativa.

Da questo punto di vista, possono intrigare i due romanzi di recente pubblicazione, *Da qui a cent'anni*, di Anna Melis, e *Faida. L'amore, l'inganno, il sangue...*, di Giorgia Spano. Possono intrigare perché invece di problematizzare la continuità con la tradizione, essi sembrano volerla riproporre, in modo quasi compiaciuto e prescindendo da un qualsiasi approccio critico, come unico orizzonte di rappresentazione della realtà sarda. Questi due romanzi hanno in comune anche la curiosa particolarità di essere ambientati non solo in uno spazio e in un tempo simili – la Barbagia e il Campidano a partire dagli anni cinquanta del Novecento e per la durata di un ventennio. In entrambi i testi si assiste al riuso di un impianto narrativo tradizionale, di tipo deleddiano, nel quale sono inseriti figure e motivi del passato organizzati attorno al tema dell'ingiustizia e dell'eroismo sfortunato. Il meccanismo della faida è il motivo conduttore delle due narrazioni, che troviamo fin dal titolo nel testo di Giorgia Spano, ma che è annunciato già nelle prime pagine anche in quello della Melis: “La gente non sa

²⁷ Cfr. Francesca Congiu, *Questioni di identità...*, op. cit., pp. 100-101.

che fortuna ha a morire di malattia. La malattia è una morte naturale, checché ne dicano. Invece, al paese mio, di faida si moriva”,²⁸ afferma il narratore del romanzo *Da qui a cent'anni*. In entrambi emerge pesantemente il passato con il suo portato di meccanismi antropologici e psicosociologici atavici e perfettamente caratteristici di una realtà sarda ormai consegnata allo stereotipo. Ambedue costituiscono il luogo della memoria, il racconto dell'identità culturale barbaricina che si snoda in un articolato rapporto tra mito e storia. Sono il riflesso di un'epoca affidato alla riscrittura mitopoietica, che riproduce i luoghi della tradizione non attraverso un'indagine documentaria, ma come sintesi di rappresentazioni collettive mitizzate di cui si fa portavoce il narratore. L'espedito narrativo è quello della *mise en abyme*, per cui ad essere rappresentata è la necessità stessa della tradizione o meglio del suo racconto (*récit*), il riposare dell'identità su una mitopoiesi scritta nel romanzo, che poi è la narrazione di una narrazione: non identitaria, ma della necessità dell'identità e degli strumenti che la costruiscono e la attuano. In questa prospettiva, “L'identità diviene, innanzitutto, una *posizione di enunciazione*, dove [...] il soggetto che enuncia e il soggetto dell'enunciato non si trovano mai nella stessa posizione; e dove quindi il soggetto appare sempre spostato, sempre dislocato rispetto a uno spazio e a un tempo predefiniti”,²⁹ per cui

il passato continua a parlarci. Ma non ci si rivolge più come un “passato” [...] fattuale, poiché la nostra relazione con esso [...] è sempre-già “dopo la rottura”. È sempre costruita attraverso la memoria, la fantasia, la narrazione e il mito. Le identità culturali sono i punti di identificazione, i punti instabili di identificazione e sutura che si danno nei discorsi della storia e della cultura. Non un'essenza ma un *posizionamento*.³⁰

Quello che abbiamo cercato di proporre è dunque un itinerario in un laboratorio, quello sardo, che crediamo paradigmatico della riflessione sulla differenza così come è venuta sviluppandosi negli ultimi anni in seno ai *cultural studies* e alle riflessioni sulle dinamiche tra

²⁸ Anna Melis, *Da qui a cent'anni...*, op. cit., p. 5.

²⁹ Emanuela Fornari, *Linee di confine...*, op. cit., p. 100.

³⁰ Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Il Saggiatore, Milano 2006, in *Ibidem*, p. 101.

globale e particolare. Il caso di Fois è sicuramente quello che meglio riprende le acquisizioni degli studi postcoloniali proponendo un pensiero della differenza che sarebbe interessante accostare al paradigma derridiano della *différance* già evocato da Hall nel contesto degli studi culturali. Una differenza intesa, quindi, come critica di ogni concezione essenzialista dell'identità da intendersi, invece, derridianamente come traccia, come un dato sempre sottratto a un presente referenziale e teso, invece, tra un prima e un dopo tanto spaziali quanto temporali, che riconfigurano costantemente un'identità non riconducibile a un'entità stabile. In Fois, insomma, vi è un pensiero rappacificato della differenza, dove questa nelle sue innumerevoli declinazioni appare distribuita su un piano orizzontale in assenza di una qualsiasi gerarchia. Una concezione della differenza non antagonistica, non conflittuale, che pur riconoscendo l'appartenenza disconosce, invece, la rivendicazione identitaria, che pur decostruendo la mitologia identitaria elaborata dal discorso egemonico della storia ufficiale prende cura di sottrarsi a ogni riconfigurazione binaria e oppositiva della differenza.

Del tutto diverso appare, invece, il caso di Michela Murgia, che pure incarna un posizionamento altrettanto paradigmatico nell'ambito del pensiero identitario. Per Murgia l'identità è, infatti, da pensarsi nel quadro conflittuale della rivendicazione di una differenza costantemente assediata da un pensiero egemonico e omologante che rischia di riassorbirne e cancellarne i caratteri propri. Da questo punto di vista, innalzare il canto della tradizione non è solo difenderla ma è l'atto militante di chi vede nel relativismo identitario, alla Fois per intenderci, già una forma di dismissione nei confronti di un preteso imperialismo antidifferenziale.

Ancora diverso è l'atteggiamento di Melis e Spano, per le quali il problema identitario risulta, invece, slegato dal discorso sulla differenza. La tradizione e, soprattutto, la tradizione ancestrale, quella degli *archai* sardi, ha naturalmente una portata identitaria. Sono quei miti, sono quei nodi, spesso tragici, che costituiscono il palinsesto sepolto della società sarda contemporanea e dissepellirlo può servire a comprenderla. Ma si tratta di una ricerca che non è mai condotta sul filo del confronto, anzi, nei suoi miti fondanti, l'identità appare come un dato indiscusso e indiscutibile, come una vertiginosa immersione nelle origini di un destino.

Franca Bosc

“PARLO UN’INTERLINGUA, FACCIO INTERCULTURA, CERCO L’INTER-TERRA QUI”¹

1. Il neoplurilinguismo

Il fenomeno dell’immigrazione e dell’ingresso delle lingue immigrate gioca un ruolo molto importante sul complesso quadro sociolinguistico e sull’evoluzione della lingua italiana.

Negli ultimi vent’anni l’arrivo in Italia di cittadini stranieri ha generato una trasformazione nella storia linguistica del paese che, precedentemente, sembrava orientata verso una certa stabilità: da un lato l’avanzata costante del processo di italianizzazione che ha portato l’italiano, dopo essere stata per secoli lingua letteraria e scritta a diventare la lingua anche parlata dalla quasi totalità della popolazione italiana e usata nelle diverse situazioni della vita italiana; dall’altro la progressiva riduzione della pluralità linguistica che ha storicamente caratterizzato l’Italia, ossia la presenza dei dialetti (Morgana 2011).²

Come è noto, le previsioni di una rapida morte dei dialetti e dell’adozione di un monolinguisimo panitaliano sono state smentite dalla persistente vitalità delle lingue locali, dato che il 44% degli italiani possiede la competenza di almeno un dialetto e i dialetti continuano a essere una formidabile risorsa per gli italiani e l’italiano.

Non v’è dubbio che le tendenze evolutive, confermate dalle periodiche indagini demoscopiche, consolidino l’espansione progressiva dell’italiano (e delle sue varietà regionali) e che oggi la stragrande maggioranza degli italiani (almeno il 94%) sia composta da italofoeni. È un traguardo che poteva

¹ Helene Paraskeva, *Lezione in AA.VV. Lo sguardo dell’altro. Antologia di scritture migranti*, Lingua Madre Duemilaotto, Ed. SEB27, Torino 2008.

² Silvia Morgana S., *La storia della lingua italiana e i nuovi italiani* in a cura di Nicoletta Maraschio N., Domenico De Martino, Giulia Stanchina *La piazza delle lingue – L’italiano degli altri*, Accademia della Crusca, Firenze 2011, pp. 45-49.

sembrare a Manzoni una “bella utopia” negli anni dell’Unità, quando, come è noto, solo il 2,5% o il 10%, secondo i calcoli più ottimistici, era in grado di usare la lingua nazionale e che è diventata una realtà 150 anni dopo (Morgana 2011:46).³

Tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta del secolo scorso si sono registrate in Italia le seguenti tendenze di sviluppo: espansione dell’italiano parlato e regresso del plurilinguismo dialettale, a cui si aggiungevano le varietà intermedie tra l’italiano parlato e scritto (i cosiddetti “italiani trasmessi”). Ma proprio a partire dagli anni Novanta l’immigrazione straniera ha rimesso in discussione e in movimento questo quadro linguistico.

Gli stranieri con le loro lingue hanno contribuito ad attivare il neoplurilinguismo, cioè un nuovo tipo di plurilinguismo che è venuto ad inserirsi nel plurilinguismo che ha sempre contraddistinto lo spazio linguistico italiano. Sono dunque i cittadini migranti a dare contenuti nuovi alla questione della lingua: ai tre poli linguistici (l’italiano e le sue varietà, i dialetti e le loro varietà, le lingue delle minoranze) si aggiungono le nuove varietà dell’italiano parlato da stranieri immigrati e acquisito come lingua seconda.

L’italiano, con la presenza degli immigrati, è diventato lingua di contatto; questo significa considerare la competenza come luogo in cui codici linguistici e culturali diversi si incontrano e producono nuove identità. L’acquisizione dell’italiano si colloca dunque in un quadro in cui lingue e culture diverse si confrontano e al limite si scontrano, e che comunque sollecitano l’individuo, la propria identità individuale e sociale a prendere posizione in rapporto alle lingue e a tutte le culture che si trovano nell’individuo.

La presenza degli immigrati ha permesso infatti di ripensare questioni, abbozzare nuove soluzioni a problemi linguistici già aperti, ipotizzare nuovi scenari per quanto riguarda le politiche di diffusione dell’italiano.

Anche attraverso l’analisi della lingua degli immigrati possiamo risolvere alcuni dei problemi che riguardano la questione della lingua degli italiani.

³ Ibidem.

2. L’italiano e gli immigrati

Acquisire una nuova lingua non è mai un percorso lineare. Il cammino che il migrante deve compiere per apprendere l’italiano è infatti continuamente segnato da difficoltà e ostacoli dovuti a fattori diversi che hanno carattere linguistico (il ruolo e la distanza tipologica della L1 ed eventuali conoscenze linguistiche precedenti rispetto all’italiano), individuale (come ad esempio l’età, il sesso, gli aspetti di personalità, il livello di scolarizzazione e di acculturazione, gli atteggiamenti verso la nuova lingua, la motivazione, il desiderio di integrazione, ecc), socio-contestuali (la qualità del processo di integrazione/inclusione, la dimensione e la maggiore o minore coesione interna del gruppo di origine, la congruenza culturale fra cultura d’origine e cultura d’arrivo, la classe sociale, l’identità etnica di appartenenza, il contesto in cui si vive, si studia, si lavora, e la disponibilità all’accoglienza, gli atteggiamenti – che possono essere di segno negativo per via dei pregiudizi e degli stereotipi diffusi – degli italiani con cui si convive e si interagisce nei vari contesti e nelle più diverse occasioni sociali: il lavoro, la scuola, le istituzioni, il tempo libero, ecc.).

Il migrante vive spesso sentimenti ed emozioni contrastanti, dovute alle cause più diverse e per alcuni, anche al trauma causato dall’esperienza della migrazione, dell’abbandono dell’ambiente di origine, dalla perdita di identità, dal venir meno delle relazioni affettive con la famiglia, gli amici, le persone care lontane.

La lingua esalta la sua funzione di principio di identità innescando processi di varie dimensioni: nella lingua si catalizzano i problemi di identità *perduta* (quando si lascia il proprio paese e si perde il contatto quotidiano con la nuova lingua), *cercata* nel tentativo di integrarsi efficacemente nel paese ospite, *scissa* quando le due identità culturali e linguistiche non si ricompongono e l’apprendimento si blocca e non agevola l’inserimento nel paese ospite, *equilibrata* quando il migrante segnala individua nell’adeguata competenza linguistica un successo migratorio che comunque non rinnega mina le sue radici d’origine culturali e identitarie (Vedovelli 2005).⁴

⁴ Massimo Vedovelli, *La questione della lingua per l’immigrazione straniera in Italia straniera in Italia e a Roma* in a cura di Monica Barni, Andrea Villarini *La questione della lingua per gli immigrati stranieri*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 17-44.

L'immigrato nel suo avvicinarsi all'italiano attraversa stadi di lingua transeunti, semplificati e fortemente deviati che, come sostiene Berruto:

[...]un posto interessante [...] hanno le varietà di apprendimento, o “interlingue” e in particolare quelle sviluppate in un contesto “naturale” vale a dire i sistemi transitori propri di stranieri che apprendono [una lingua seconda] prevalentemente dall'ambiente in cui vivono, attraverso il contatto coi parlanti nativi, senza apposita istruzione scolastica[:] gli studi recenti sull'apprendimento delle lingue non materne hanno messo in rilievo i fenomeni di elaborazione autonoma che regolano la natura e la struttura delle interlingue rispetto ai fenomeni dovuti all'interferenza della lingua prima: le interlingue non si configurano affatto come varietà in certo modo intermedie fra la lingua materna e una lingua seconda, risultato dell'interferenza fra le due, bensì come grammatiche semplificate e rielaborate sulla base di tendenze, principi e processi naturali, andanti da un minimo a un massimo di avvicinamento alla varietà obiettivo (di solito una certa varietà diastratica e diatopica della lingua seconda; ma spesso anche un insieme di varietà diatopiche e diastratiche) (Berruto 2012:173).⁵

Pur essendo quindi sostanzialmente instabile, perché soggetta a continue trasformazioni che dovrebbero condurla verso la lingua seconda, l'interlingua prodotta dagli immigrati in un determinato Paese straniero, la cui lingua nazionale sia naturalmente diversa dalla loro, ha anche una sua elementare struttura, “una sua coerenza interna” e “un suo carattere indipendente” (Bettoni 2001).⁶ Il possesso di una “grammatica semplificata” le garantisce infatti quel sia pur minimo equilibrio interno che la rende, per certi versi, confrontabile con un pidgin (la cui solidità e stabilità è però di ben altra consistenza). La semplificazione non rappresenta l'unico punto sostanziale di accordo tra le due lingue: un pidgin e un'interlingua sono accomunate infatti anche da altri fattori, soprattutto di natura sociale. Tra questi andranno senz'altro indicati i seguenti (Vietti 2005):⁷

- sono entrambe varietà generate dal contatto tra popolazioni che parlano lingue diverse;
- trattandosi di una varietà di apprendimento anche un'interlin-

⁵ Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2012

⁶ Camilla Bettoni, *Imparare un'altra lingua*, Laterza, Roma - Bari 2001.

⁷ Alessandro Vietti, *Come gli immigrati cambiano l'italiano. L'italiano di peruviane come varietà etnica*, Franco Angeli, Milano 2005.

gua, così come un qualunque pidgin, non annovera l’esistenza di parlanti nativi;

– sia un’interlingua sia un pidgin si sviluppano in un “contesto sociale asimmetrico” che prevede la presenza di una lingua “alta” (la lingua obiettivo target nel caso delle interlingue, per lo più la lingua dei colonizzatori nel caso dei pidgin) e di una lingua “bassa” (rispettivamente la lingua di partenza degli immigrati e quella delle popolazioni soggette al dominio coloniale).

Un pidgin è di solito incomprensibile (o assai poco comprensibile) per i parlanti nativi della lingua base – in genere una lingua europea: inglese, francese, portoghese, ecc. –, anche perché il contributo portato da quella europea alla sua formazione è generalmente molto basso, un’interlingua è invece perlopiù trasparente per i parlanti della lingua di arrivo.

A differenza di portoghese, francese, nederlandese e inglese – lingue lessicalizzatrici di numerosi *pidgin* e creoli sorti in seguito all’espansione coloniale europea in tutti i continenti– l’italiano è stato coinvolto solo marginalmente in processi di pidginizzazione, che hanno dato origine a varietà intermedie tra varietà di apprendimento dell’italiano come L2 con input molto ristretto e *pidgin* veri e propri.

La lingua degli immigrati in ogni caso aiuta a far riflettere sui comportamenti linguistici dei nativi e, nel caso dell’italiano, contribuisce al cambiamento del quadro linguistico, in questi decenni impegnato nella elaborazione di un nuovo standard di uso comune.

3. La prima fase della letteratura dell’immigrazione

Gli anni Novanta rappresentano lo snodo fondamentale per la questione della lingua degli immigrati: sono gli anni in cui inizia il fenomeno della letteratura dell’immigrazione, di cui è protagonista il nuovo italiano scritto da scrittori e scrittrici migranti in un’Italia ormai multilingue e multiculturale.

È sicuramente interessante rileggere il resoconto ricco di interrogativi e pronostici di una tavola rotonda tenuta anni fa al Salone del Libro di Torino dal titolo *I vostri occhi*, le nostre parole, con un suggestivo gioco di specchi tra aggettivi possessivi.

Il resoconto di Enrico Palandri citato in Cartago 2011⁸ ha avuto il grande pregio di inquadrare storicamente il fenomeno della letteratura degli scrittori migranti nel contesto della crisi della letteratura italiana degli anni Ottanta.

La cosiddetta “scrittura migrante” in Italia si è sviluppata con un certo ritardo rispetto ad altri paesi europei. In Francia e in Inghilterra, infatti, esiste ormai da tempo una tradizione consolidata, innegabile testimonianza di un del passato coloniale di questi paesi, caratterizzata da nuove forme scaturite da uno scambio costante e ininterrotto fra identità e culture differenti.

Per la letteratura migrante si possono distinguere tre fasi, attraverso un percorso di crescita che va dall'autobiografismo, mediato da altri co-autori, alla conquista di un proprio, originale, linguaggio, fino agli scrittori di seconda generazione.

Non è sempre facile datare esattamente la nascita di una corrente letteraria; si tende a fissare l'inizio “ufficiale” della letteratura migrante in Italia al 1990, anno in cui vennero dati alle stampe due romanzi, uno dei quali, *Immigrato*, è stato scritto dal tunisino Salah Methnani⁹ e l'altro, *Io venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* dal senegalese Pap Kouma.¹⁰ Il primo scrisse con il giornalista Mario Fortunati e il secondo con Oreste Pivetta. *L'immigrato* tratta di una vicenda legata all'attualità italiana, che faceva seguito a un'inchiesta giornalistica degli stessi autori per il settimanale *L'Espresso*. Il punto di partenza narrativo riguardava un tragico fatto di cronaca: l'assassinio dell'immigrato sudafricano Jerry Essan Masslo, per mano di giovani italiani. Masslo era considerato rifugiato politico dall'ONU, ma non dalla legislazione italiana. Da quell'evento, e dall'indignazione che esso produsse, scaturirono la consapevolezza dell'esistenza di problemi connessi alla presenza in Italia di immigrati e i primi interventi legislativi sulla questione. Sempre di questa tema tratta *Dove lo stato non c'è* di Tahar Ben Jelloun¹¹ in collaborazione con Egi Volterraani pubblicato nel 1991.

⁸ Gabriella Cartago, *Libri scritti in italiano* in a cura di Nicoletta Maraschio, Domenico De Martino, Giulia Stanchina *La piazza delle lingue - L'italiano degli altri*, Accademia della Crusca, Firenze 2011, pp. 335-347.

⁹ Salah Methnani S., *Immigrato*, Bompiani, Milano 2006.

¹⁰ Pap Kouma, *Io venditore di elefanti*, Garzanti, Milano 1991.

¹¹ Tahar Ben Jelloun, *Dove lo Stato non c'è. Racconti italiani*, Einaudi, Milano 1991.

Questi primi testi si distinguono per il loro carattere prevalentemente autobiografico, trattano spesso di razzismo, di violenza e della difficoltà degli stranieri ad inserirsi nella società italiana. Essi sono stati accolti prevalentemente come interessanti documenti sociologici e non come precursori di un movimento in salita verso un’acquisizione progressiva in cui i singoli protagonisti, fatto tesoro dell’esperienza che attraverso la frattura li obbligava a prendere atto di sé, lavoravano per una rivitalizzazione linguistica e culturale (Ubox Ali Farah 2005).¹² Questa interpretazione nasce fundamentalmente dal fatto che le opere sopraindicate sono il risultato di un lavoro “a quattro mani”, in cui la cooperazione fra lo scrittore migrante e l’autore italiano, per quanto basata sul confronto, ha fatto sì che dal testo venissero espunte eventuali tracce della lingua materna e “ibridazioni” linguistiche. Nel corso degli anni gli scrittori migranti hanno abbandonato progressivamente questa procedura, imperniata sulla collaborazione, compiendo un lento cammino di emancipazione e mostrando in tal modo il desiderio di presentarsi come scrittori autentici.

Tale situazione produce una letteratura del doppio, non solo perché scritta a quattro mani, ma anche perché si colloca in bilico tra rifiuto/accettazione della cultura d’appartenenza e/o della società ospitante, della volontà d’integrarsi e al tempo stesso di differenziarsi da quest’ultima.

È una tematica sempre presente nelle storie d’immigrazione: in una prima fase si manifesta un amore quasi incondizionato per la terra ospitante, dove tutto stupisce perché nuovo, poi la situazione cambia con i primi problemi e gli episodi di non accettazione e discriminazione da parte degli autoctoni.

Dal punto di vista linguistico, si può dire che questi primi scrittori abbiano preso in affitto la lingua italiana, attraverso le forme di una co-autorialità, che risulta interessante perché sottolinea ancora di più il senso della duplicità, del sentirsi vivere nelle “terre di mezzo”, dell’aver perso un’identità d’origine senza averne acquisita una nuova. Si tratta di una letteratura di passaggio; ma è il primo, importante passo: da portatori di bisogni e problema sociale, i migranti cominciano ad essere portatori di risorse creative.

¹² Cristina Ubox Ali Farah, *Dissacrare la lingua*, in “*El-ghibli, rivista online di letteratura della migrazione*” n.7, Bologna, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

È stata una fase breve e ricca, anche perché importanti case editrici capirono che dietro questo fenomeno di una letteratura di denuncia si poteva arrivare a un successo di vendite ([www. www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2](http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2)).

Poco dopo questi “momenti di gloria”, la letteratura migrante conosce un momento di crisi. L’attenzione mediatica su questi temi va calando e le grandi case editrici perdono interesse a pubblicare: l’“esotismo migratorio” non attira più e gli autori sono costretti a cercare altre strade. La crisi approda a una nuova, originale stagione: gli scrittori si moltiplicano, abbandonano i co-autori, giungono a uno stile più maturo, scrivono liberamente, senza paura di sbagliare, contenendo lo slancio autobiografico.

Dopo la prima fase centrata sulle difficoltà della vita da migrante, si passa a una fase di creatività fortemente ancorata agli elementi culturali del paese di provenienza. Fondamentale rimane sempre il bisogno di comunicare, di aprire una finestra sugli usi e costumi del paese di appartenenza, di valorizzare la propria cultura che effettivamente viene ignorata nel paese di accoglienza.

Nascono premi per scrittori migranti, tra i primi Eks&tra a Bologna, Lo sguardo dell’altro a Napoli, La Biblioteca di Babele a Torino e riviste dedicate a tali autori, tra le prime El-Ghibli. C’è un vero e proprio proliferare di piccole case editrici specializzate nella pubblicazione di romanzi e racconti firmati da autori stranieri che vivono e scrivono in Italia: le edizioni dell’Arco, Fara, Besa, Mangrovie, Tracce diverse.

Inizia così la fase della scrittura solista, che non prende più in affitto la lingua italiana. Questi nuovi scrittori investono sulla lingua italiana per poterne raggiungere, poco per volta, il possesso. Il loro contributo è stato quello di creare una sorta di lingua meticciasca.

Alla letteratura migrante segue la “letteratura di seconda generazione”, che è costituita dagli scritti dei figli di immigrati approdati in Italia durante gli anni Settanta e Ottanta anche se pure questa definizione stenta a trovare riconoscimento tra gli studiosi e gli autori stessi.

Questi scrittori sono nati in Italia o vi sono giunti da molto piccoli, pertanto hanno frequentato scuole italiane, e hanno vissuto in un contesto italiano, assimilandone pienamente la cultura. A differenza degli scrittori migranti, gli autori di seconda generazione non hanno scelto in quale Paese vivere. L’utilizzo dell’italiano per le loro opere

non è stata, come per i loro antecessori, una scelta ponderata e magari sofferta, in quanto non lingua madre.

Nell’ultimo decennio sono state realizzate numerose opere, differenti dal punto di vista del contenuto e del valore, ma tutte ugualmente improntate ad un chiaro superamento dell’autobiografismo. Scrivere in un’altra lingua implica, inoltre, “portare ad esprimere la cultura che essa veicola”.

Infatti, entrando in contatto con i parlanti nativi, con l’ambiente e la società in cui è inserito, il migrante accoglie non solo nuovi vocaboli e nuove espressioni, ma giorno dopo giorno interiorizza anche un modo differente di intendere e di percepire il mondo.

Nel corso di questo complesso processo, la lingua adottiva viene costantemente manipolata, adulterata, trasformata. Talvolta si arricchisce di metafore, immagini, simboli, altre volte è “depauperata”, resa più sobria e lineare.

La banca dati BASILI (<http://www.disp.let.uniroma1.it/basilizoo1/>), fondata da Armando Gnisci e diretta da Francesca Sinopoli, registra la presenza di 438 scrittori stranieri attivi in Italia, originari da 92 nazioni differenti. La componente arabofona pare preponderante: 39 autori maghrebini, per 177 opere scritte da madrelingua araba.

La motivazione iniziale alla letteratura in lingua italiana pare, per i primi autori, non un *divertissement* letterario, nemmeno l’attrazione erudita per la lingua della cultura, della poesia e del melodramma; semmai l’esigenza di affermare il “diritto a proclamare in prima persona la propria identità: un diritto da difendere contro ogni sopruso” (Perrone, 2009: 463).¹³

Questi scrittori portano innanzitutto delle storie e le portano in un contesto linguistico che sentono permeabile – forse più permeabile di quanto appaia a chi di quel contesto sente soprattutto la costrizione (Rollo: 2008).¹⁴

Rollo allude al modello del *broken English* (che da tempo è un’area fertilissima di sperimentazione) e spiega che l’italiano si rompe non

¹³ Carlachia Perrone, *Loro e noi. L’esperienza letteraria in italiano degli immigrati: la sindrome del ritorno* in Nonno Dio e gli spiriti danzanti in *Pap Khouma in Italiano e stranieri nella tradizione letteraria*. Atti del convegno di Montepulciano 8-10 ottobre 2007, Salerno editrice, Roma 2009 pp. 463-465.

¹⁴ Alberto Rollo, *Broken Italian, letteratura migrante* in “Tirature”. Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 66-73.

meno di quanto si sia rotto attraverso l'influenza dei dialetti nazionali e crea in ogni caso delle zone franche, delle brecce. Il che non significa una lingua stravolta o scorretta, al contrario si assiste a un uso molto rispettoso del codice; significa piuttosto una lingua che si rinnova abbeverandosi alla fonti di immaginari mai sperimentati in precedenza.

Interessante è che il parere a questo proposito Carmine Abate, scrittore ormai affermato e vincitore di numerosi premi; Abate afferma che lo scrivere in una lingua diversa dalla L1 ha anche il vantaggio di consentire un certo distacco dalla materia trattata, diventando una specie di filtro capace di eliminare le scorie tradizionali più inflazionate: la nostalgia lamentosa, la denuncia scontata. Questa lingua è per lui la chiave per rientrare nei suoi luoghi. Le storie che gli ronzano in testa sono una babele di lingue: l'arberesh che è la lingua in cui pensa e sogna, il calabrese, il tedesco, il germanese, la lingua ibrida degli emigrati. Naturalmente questa situazione linguistica lo costringe, di storia in storia a reinventare una sua lingua, facendo attenzione a non perdere la musicalità degli idiomi e delle storie che ha dentro (www.carmineabate.net).

4. Il premio Eks&Tra

In questo intervento l'attenzione è posta sulla lingua degli scrittori che per primi hanno partecipato al premio Eks&Tra. Il Premio letterario è stato istituito per dare voce all'Extra-comunitario che si trova Tra noi, nel nostro contesto e stimolare i *griot* che possono nascondersi fra le migliaia di immigrati che vivono nel nostro Paese a raccontare storie utilizzando quadri di riferimento culturale diversi dal nostro (Sangiorgi 1995).¹⁵ Questi testi, magari chiusi da tempo nel cassetto, mai mostrati, scritti talvolta in un italiano approssimativo, hanno iniziato a comparire nei vari concorsi letterari.

Il primo è stato bandito nel 1995 dall'associazione interculturale Eks&Tra (<http://www.eksetra.net>) che opera in collaborazione con il dipartimento di italianistica dell'Università di Bologna e che ha sede a San Giovanni in Persiceto (Bo). Il concorso si rivolge ai migranti, ai figli di migranti e di coppie miste. Esso prevede la pubblicazione

¹⁵ Roberta Sangiorgi, *Le voci dell'arcobaleno*, Fara, Santarcangelo di Romagna 1995.

dell’opera per il primo classificato, nelle sezioni raccolta di poesie e raccolta di racconti e/o romanzo, e un premio in denaro per la sezione scuole e tesi di laurea.

“Promuovere la conoscenza reciproca, verificare fino a che punto è giunta o può giungere l’integrazione fra espressioni culturali che possono mutuamente arricchirsi, scoprire come i valori fondamentali dell’uomo siano ovunque gli stessi: tutto ciò ci ha spinti a pensare ad un premio letterario rivolto proprio a coloro che vengono spesso considerati come corpi estranei da emarginare e ghettizzare o anche da espellere. Abbiamo invece bisogno gli uni degli altri e la letteratura, che parla all’intelligenza e al cuore contemporaneamente, può aiutare a superare quelle incomprensioni che a volte nascono da reciproca ignoranza”: queste sono le motivazioni ed il senso dato dagli organizzatori ad un’iniziativa in cui la diversità non funge da pretesto per isolare e discriminare, ma diventa, grazie all’espressione letteraria, un arricchimento per tutti.

L’Africa occupa il primo posto come continente di provenienza degli autori Eks&Tra. Sugli scrittori africani Perrone (2009:464)¹⁶ scrive:

“All’interno di questa nuova produzione dagli esiti quanto mai variegati, che abbraccia la narrativa come la poesia, il teatro come la prosa di memoria e così via, suscita particolare attenzione il filone degli scrittori africani, il primo a imporsi sul mercato e il più consistente numericamente, ma soprattutto quello che sopperisce alla scarsità di personaggi neri o africani nella letteratura del sec. XX”.

4.1 Lo spazio linguistico dell’italiano

La lingua in cui scrivono gli autori del premio Eks&Tra, non è una lingua stravolta o scorretta, al contrario nella maggioranza degli autori si assiste a un uso rispettoso del codice.

Perché si concretizzi questo passaggio, è tuttavia necessario non solo un lavoro di “transfer” e di riflessione metalinguistica, tramite il quale trasportare immagini ed espressioni appartenenti alla lingua

¹⁶ Carlachia Perrone, *Loro e noi. L’esperienza letteraria in italiano degli immigrati: la sindrome del ritorno* in Nonno Dio e gli spiriti danzanti in *Pap Khouma in Italiano e stranieri nella tradizione letteraria*. Atti del convegno di Montepulciano 8-10 ottobre 2007, Salerno editrice, Roma 2009 pp.463-465.

madre nella lingua adottiva, ma è altresì essenziale “una spinta affettiva ad «abitare» le nuove parole e il loro tempo/spazio”. (Favaro 2008: 25).¹⁷

Questa necessità, anzi, questa reale urgenza di scrivere nella seconda lingua è dettata innegabilmente dal bisogno di riempire un vuoto, che può essere di tipo affettivo, relazionale o esistenziale. Nel caso di autori che hanno vissuto l'esperienza della migrazione è soprattutto la lontananza dal paese d'origine, la separazione spesso forzata dalla propria terra a rappresentare un vuoto, che deve essere assolutamente colmato. La scrittura diviene pertanto un modo, uno strumento efficace per “dare un senso alla partenza e dare un senso all'arrivo” (de Caldas Brito, 2002: 12).¹⁸

Apprendere o, meglio, appropriarsi della lingua altrui e, di conseguenza, di un'intera tradizione per usarla e viverla profondamente richiede tempo e stabilità poiché “la lingua è una casa, ma una casa virtuale, che non si finisce di costruire, e che, a seconda del carattere del singolo locutore, può prendere le forme del castello, della capanna, della reggia o della tenda” (Celli: 2006).¹⁹

Scrive a questo proposito Pap Khouma:

Per arrivare a stendere queste righe sotto forma di romanzo, di racconto o di chissà quale altra forma letteraria, la strada è stata lunga e tutta in salita. Sono di madrelingua *wolof*, dialetto del Senegal, di lingua ufficiale francese, ma scrivo direttamente in italiano (una lingua che ho imparato parlandola, vivendo in questo paese). Potete immaginare le contorsioni e le sovrapposizioni mentali necessarie per pensare in una lingua (bantu), tradurre mentalmente in francese e produrre in italiano! E così, tra i dizionari – due per la precisione, quello francese-italiano e quello solo italiano – affiancati da un certo numero di frasi fatte italiane – acquisite nel corso dell'apprendimento orale della lingua – i miei pensieri, i miei concetti, le mie sensazioni sono diventati i miei libri. Uno sforzo notevole, ma anche un esercizio singolare e divertente che succede solo nel giardino di chi innesta sull'albero principale (la mia cultura d'origine) un'altra specie definita (quella che mi viene dalla

¹⁷ Graziella Favaro, *Nero su bianco. Scrivere in un'altra lingua*, in a cura di Miriam Traversi, Mirca Ognisanti *Letterature migranti e identità urbane*, Franco Angeli, Milano 2008.

¹⁸ Cristina de Caldas Brito., *L'apporto degli scrittori migranti nella letteratura e nella società italiana*, in a cura di Roberta Sangiorgi *Gli scrittori della migrazione*, Provincia di Mantova, Centro di Educazione Interculturale, (www.cestim.it/index4letteratura.htm).

¹⁹ Andrea Celli, “Sulla punta della lingua. Il migrante, la la nostralingua e la logos/pedia”, in “Trickster”, rivista del Master in Studi Interculturali, Università di Padova 2006, <http://www.trickster.lettere.unipd.it>.

colonizzazione francese) e si ritrova attaccate foglie e ramoscelli di qualcosa in divenire (l’acquisizione ancora in atto della cultura italiana). E tutto ciò con l’obiettivo di rendere questa mia sovrapposizione intelligibile agli altri. Per questa ragione troverete una moltitudine di forme sia nel racconto sia nel contenuto sia nella elaborazione dell’insieme di quello che abusivamente chiamo “romanzo” (Khouma cit. in Benussi, Cartago, 2009: 340-341).²⁰

Nei loro romanzi emerge la condizione di pesante asimmetria sociale e linguistica che si riflette anche sulla neutralità delle parole e sulla centralità dell’emittente:

Ma negro è un insulto o è qualcosa che ti ricorda chi sei? È una parola innocua o è peggio che mandarti a fanculo. Negro, nero, marocchino, vu’ cum-prà, sono dunque tutte ingiurie? In queste parole non c’è niente di amichevole? Forse dipende da chi lo dice, come lo dice e perché lo dice (Bakolo Ngoi 1998:223).²¹

Nella stessa opera il protagonista, Buyamba, prende atto che un milanese ha detto “baluba” per insultare un’altra persona che si è offesa; per Buyamba l’uso del termine baluba è inspiegabile grammaticalmente e non giustificato semanticamente:

Perché baluba se il singolare è muluba? Mica erano in tanti? Beh, forse avrà voluto offendere il suo amico e tutta la famiglia. Strano, tutto ciò è strano ... Baluba un insulto? Non oso crederci. Cosa ne sanno gli italiani di baluba? Cosa avrà voluto dire quell’altro all’amico? Buyamba Kalongi Kinda, 22 anni, nato a Mbuji Mayi Kasai. Discendete della tribù die baluba, nipote di Tatù wa belengel, uomo forte del clan Luba, Insomma uno che delle sue origine aveva sempre fatto un vanto (Bakolo Ngoi 1998:229).²²

Il possesso della lingua è indispensabile per inserirsi e per difendersi e far valere i propri diritti.

²⁰ Cristina Benussi, Gabriella Cartago, *Scritture multietniche* in a cura di Furio Brugnolo *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento d’oggi*. Convegno internazionale di studi Padova 20-21 marzo 2009, Unipress, Padova 2009 pp 395-420.

²¹ Paul Bakolo Ngoi P., *Una lezione a metà* in a cura di Alessandro Ramberti, Roberta Sangiorgi *Destini sospesi di volti in cammino*, Fara, Santarcangelo di Romagna 1998.

²² Ibidem.

Presto sarebbe stato in regola; si sarebbe cercato un lavoro onesto; avrebbe guadagnato dei soldi; si sarebbe cercato una sistemazione migliore! Per prima cosa bisognava imparare la lingua. Ed egli aveva già imparato a dire “grazie”, “buongiorno”, “ciao” e, cosa più importante di tutto, aveva capito che *excusez-moi*, in italiano, era “mi scusi” (Bakolo Ngoi 1998: 234).²³

Rispondo sempre io, perché mi sono impraticitato di due parole in più d’italiano. Tutte le notti, al ritorno dalle vendite, resto alzato un paio d’ore con al mia grammatica in mano e mando a memoria regole, desinenze, verbi, pronomi, sostantivi, aggettivi, avverbi di luogo, di stato, concordanze. Sono il più bravo. Ho imparato in questi mesi una cosa importante: davanti alla polizia non è vantaggioso recitare la parte di quello che non sa, che non capisce, che non tira fuori una parola d’italiano neanche morto. Meglio, molto meglio, rispondere in modo appropriato, non complicare la vita ai poliziotti e ai carabinieri, che sono già arrabbiati per conto loro. Occhi bassi, quindi, si capo, hai ragione capo, ma in italiano. Il capo senza dubbio chiederà: “ma come fai a sapere l’italiano?” Tocca a me: “Noi parliamo tante lingue. Lui parla l’inglese. Quest’altro il tedesco. Lui lo spagnolo. Noi conosciamo tante lingue.” (Khouma 1990:33)²⁴

Per la prima generazione di immigrati, tra gli scrittori africani del premio Eks&Tra, lo spazio linguistico che più intensamente viene ripopolato e rinnovato in vitalità è quello che più direttamente si lega ad immaginari diversi dai nostri tradizionali quindi modi di dire:

In questo clima Azou crebbe secondo l’educazione di una nonna. Ciò significa, nel nostro costume, crescere senza costrizioni né rigori. (Mbacke Gadij 2000:42).²⁵

Questa donna che cinque anni fa l’avevo fatta venire dal Senegal contro vento e mare sembrava in sintonia con la famiglia (Mbacke Gadij 2000:57).²⁶

Forse esagerai quando risposi con pochi apprezzamenti ritenendo incolta lei, e saliva persa i suoi consigli (Dekhis 1999:87).²⁷

²³ Ibidem.

²⁴ Pap Khouma P., *Io venditore di elefanti*, Garzanti, Milano 1990.

²⁵ Mbacke Gadij, *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, Ed. Arco, Milano 2000.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Amor Dekhis 1999, *La preghiera degli altri*, Ed. Fara, Santarcangelo di Romagna 1999.

Per contro registrano il loro imbattersi in modi di dire italiani che non conoscono. Oltre ai modi di dire, risaltano anche metafore e similitudini con comparanti inediti e innovativi:

Aveva un cuore grande come una moschea (Tawfik 2000:151).²⁸

Non ti è bastata l’umiliazione e la meschinità che mi hai soffiato negli occhi come sabbia? (Smari 2000:104).²⁹

Si tratta di una lingua caratterizzata da un ricorso martellante alla dimensione metalinguistica: le osservazioni si snodano tra le due polarità della perdita (della L1) e della faticosa acquisizione della L2 (cf. citazioni precedenti). Si tratta di un italiano scritto nato direttamente dal parlato, una rottura assolutamente netta come le mediazioni culturali di cui si sostanzio l’italiano dalle origini per tutto il millennio della sua storia, senza la minima influenza di un solo autore letterario della tradizione italiana.). Si trovano quindi molti esempi di italiano neo-standard:

Ho mangiato tutto. E mi è anche piaciuto a me. E chissà cosa ho mangiato? Il menù era scritto in italiano. Leggendo le scritte sulle scatole, ho capito alcune parole. Non mi sembra di aver visto porco o qualcosa del genere. L’ho trovato buono, perché sono costretto e per forza è halal. Per questo non ho rimorsi (Smari 2000: 19):³⁰ ridondanza pronominale, frase interrogativa espressa con “cosa”.

In francese, la lingua formale ma anche la più rapida, per chi non ha studiato, del complicato multilinguismo algerino: l’arabo classico, la lingua di Dio, della letteratura alta, dell’ufficialità pretenziosa; l’arabo dialettale, che esprime la quotidianità: il berbero, l’antica lingua del Maghreb, Sant’Agostino, il primo immigrato algerino a Milano, di certo la parlava nelle strade (dislocazione).

Sì, il francese ci sono quelli che lo capiscono; ma ci sono altri che neanche si accorgono di usare parole francesi mischiate ai loro dialetti (Smari 2000:44):³¹ dislocazione.

²⁸ Younis Tawfik, *La Straniera*, Bompiani, Milano 2000.

²⁹ Abdel Malek Smari, *Fiamme in paradiso*, Il Saggiatore, Milano 2000.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Si potrà in tempi non lontani rivedere il quadro dell'eteroglossia a base italiana tracciato da Furio Brugnolo³² e riflettere su un nuovo capitolo non solo della letteratura ma anche della lingua italiana: migrare tra le lingue vuole dire migrare tra i mondi. Con le loro scritture che ri-creano il nostro italiano ci insegnano i diversi mondi che loro abitano.

Vorrei chiudere con una frase di Helena Paraskeva che ha partecipato al concorso letterario *Lingua Madre* e che è poi diventata una scrittrice nota al grande pubblico "Migranti nati altrove. Venuti da paesi lontani, o più vicini. Qui. Interrogati: Ma quante lingue parli? Ma quante lingue madri hai? Parlo un'interlingua, faccio intercultura, cerco l'inter-terra, qui" (Paraskeva 2008).³³

Scrivere in una lingua che non è la lingua madre significa per questi scrittori un'andata e ritorno tra l'italiano e la L1, o le più L1 conosciute.

³² Furio Brugnolo (a cura di), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, Convegno internazionale di studi Padova 20-21 marzo 2009, Unipress, Padova 2009.

³³ Helene Paraskeva, Lezione in AA.VV. *Lo sguardo dell'altro. Antologia di scritture migranti*, Lingua Madre Duemilaotto, Ed.SEB27, Torino 2008.

Bruna Bagnato

LA CULTURA DEL MULTILATERALISMO NELLA POLITICA ESTERA ITALIANA

In un recente “Lessico di politica internazionale contemporanea” il multilateralismo è definito come “una delle forme” in cui “prendono corpo le decisioni di valenza internazionale”. Concettualmente coevo della stessa comunità internazionale esso (si aggiunge), in quanto “frutto di una volontà internazionale giuridicamente organizzata”, si precisa e si perfeziona sul piano formale a partire dagli inizi del secolo scorso, con la creazione e il proliferare di organizzazioni internazionali statutariamente tenute a confrontarsi con tematiche internazionali, fossero esse di carattere generale o di carattere particolare.¹

Individuare un piano formale sul quale stabilire i confini del territorio cronologico entro cui è legittimo parlare di multilateralismo è scientificamente opportuno e corretto e metodologicamente utile. L'indicazione rischia tuttavia di essere in qualche modo fuorviante per un discorso che punta a valutare il peso che tale modalità di partecipazione alla vita internazionale ha avuto – e ha – nella politica estera italiana. Perché, per comprendere il senso – ed eventualmente provare a misurare l'ampiezza – del favore con cui l'Italia guarda alla cooperazione internazionale e si impegna a potenziare l'azione dei suoi organismi, è necessario tenere conto dei condizionamenti che la storia, la geografia, l'economia, la cultura hanno esercitato – ed esercitano – nella formulazione della sua politica estera: condizionamenti che, ovviamente, sfuggono alla rigidità di confini cronologici e interrogano altri temi. E ciò è ancora più evidente alla luce della constatazione – ovvia anch'essa, per l'omogeneità dei risultati dell'imponente analisi politologica e storiografica – che gli elementi che contribuiscono a disegnare l'ambito geografico di riferimento privilegiato dell'azione internazionale

¹ Ennio Di Nolfo, *Lessico di politica internazionale contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 204.

dell'Italia e i modi in cui essa si esprime sono stati e sono tutti, in vari modi ma in grande misura, debitori di una tradizione forgiata in epoca pre-unitaria. Una tradizione sempre rinnovata, ma mai rinnegata.

Isolare la tematica del multilateralismo all'interno di una narrazione della politica estera italiana a volo d'uccello e per sua natura teorica e generalizzante, evitando il sovraccarico di riferimenti puntuali a eventi anche solo particolarmente esemplificativi – privandola, cioè, di una dimensione prettamente storica – rischia di sortire un effetto esegetico di dubbio valore. D'altronde, ripercorrere in modo disteso e pacato la storia della politica estera italiana individuando passo dopo passo quanto e come il multilateralismo fosse invocato, implicitamente o esplicitamente, come scelta culturale e trovasse poi effettiva applicazione nella pratica diplomatica rischia di tradursi in una esercitazione intellettuale estenuante per l'oratore e ancora di più per l'uditorio. Stretto, così, tra la Scilla dell'eccessiva schematizzazione e la Cariddi dell'eccessiva estensione, il mio intervento, oltre ad accettare ovvi argini di spazio, accetta anche di muoversi lungo un profilo interpretativo consapevole di lasciare in un cono d'ombra variabili di grande importanza.

Ora – queste le domande – pur all'interno di un terreno argomentativo limitato a priori è possibile – e fino a che punto – indicare il multilateralismo come elemento intrinseco della politica estera italiana, cioè come uno degli assi portanti del modo italiano di partecipare alla comunità internazionale? Il multilateralismo, come scelta culturale e procedurale, può essere in altri termini annoverato fra le costanti della politica estera italiana, se non altro come ispirazione che ha contribuito – e contribuisce – a plasmarne la struttura e la prassi? Se cultura è, per i vocabolari, “quanto concorre alla formazione dell'individuo sul piano intellettuale e morale e all'acquisizione della consapevolezza del ruolo che gli compete nella società”,² fino a dove è corretto applicare il termine alla politica estera di un paese – ad esempio dell'Italia – magari ampliando – ma poi non più di tanto – il campo semantico della seconda parte della definizione? E ancora: un approccio basato sul multilateralismo a quali obiettivi – positivi o negativi – rispondeva e risponde e come si è declinato nei periodi e nei

² Così Giacomo Devoto – Gian Carlo Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1987.

sottoperiodi che separano e al contempo legano e collegano le grandi fasi in cui è possibile suddividere la politica italiana?

* * *

La ricerca delle “costanti” della politica estera italiana è uno degli esercizi cari ai politologi e, con l’applicazione di metodologie diverse e con esiti spesso distanti e disomogenei, ha attratto anche schiere di storici, internazionalisti e non solo. L’indicazione delle “costanti” geografiche e operative della proiezione internazionale dell’Italia – analizzate isolatamente o nel loro intreccio; in una prospettiva diacronica o sincronica – si è tradotta in numerosi articoli, saggi, volumi. In particolare, la posizione dell’Italia nello spazio europeo e mediterraneo e la possibilità di interpretarla in modo assai diverso per un’evidente ambiguità geografica forse di per sé sufficiente a giustificare o far sorgere sospetti di ambiguità politica ha stuzzicato curiosità e prodotto gustose interpretazioni.³ Tanto più diverse e interessanti perché, quando si pensa e si parla del quadro di riferimento e dell’ambito degli interessi nazionali che fanno da sfondo a scelte politiche, la geografia deve essere sempre compiutamente aggettivata – politica, economica etc. – o associarsi ad altri concetti – strategici e militari, ad esempio.⁴ E aggettivandosi o in tandem con altre variabili la geografia cessa di per sé di essere un parametro certo e inossidabile e accetta di divenire un dato “liquido”, soggetto a revisioni e cambiamenti. I confini geografici,

³ Cfr., fra gli altri, Luigi Vittorio Ferraris (a cura di), *Manuale della politica estera italiana 1947–1993*, Laterza, Roma-Bari 1996; Alessandro Brogi, *L’Italia e l’egemonia americana nel Mediterraneo*, La Nuova Italia, Firenze 1996; Sergio Romano, *Guida alla politica estera italiana*, Rizzoli, Milano 1993; Carlo Maria Santoro, *La politica estera di una media potenza. L’Italia dall’Unità ad oggi*, il Mulino, Bologna 1991; Giampaolo Calchi Novati, *Mediterraneo e questione araba nella politica estera italiana*, in *Storia dell’Italia repubblicana*, vol. 2, *La trasformazione dell’Italia, sviluppo e squilibri*, t.1, Einaudi, Torino 1996, pp. 197–263; Paolo Cacace, *Venti anni di politica estera italiana 1943–1963*, Bonacci, Roma 1986; Luciano Tosi (a cura di), *L’Italia e le organizzazioni internazionali. Diplomazia multilaterale nel Novecento*, Cedam, Padova 1999; James Miller, *La politica estera di una media potenza. Il caso italiano da De Gasperi a Craxi*, Manduria, Lacaita 1992; Antonio Varsori, *L’Italia nelle relazioni internazionali dal 1943 al 1992*, Laterza, Roma-Bari 1998; *Il Mediterraneo nella politica estera italiana del secondo dopoguerra*, a cura di Massimo de Leonardis, Il Mulino, Bologna 2003; Ennio Di Nolfo, *Il Mediterraneo e la politica italiana in Politica estera dell’Italia e dimensione mediterranea: storia, diplomazia, diritti*, a cura di Silvio Beretta e Marco Mugnaini, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.

⁴ Sull’influenza della geografia nella politica estera di uno Stato, molto cammino è stato fatto dalla *Politische Geographie* di Friederich Ratzel del 1897, anche se le sue riflessioni rimangono un punto di riferimento essenziale.

cioè, sono mobili: anzi molto mobili, perché modificati e modificabili dagli eventi, da un lato e, dall'altro, dalla natura stessa degli osservatori – i quali non possono che posizionarli con un certo margine di autonomia e percepirli di volta in volta come barriere o cerniere sulla base di considerazioni legate al momento storico, ma anche costruite entro le coordinate personali della loro cultura politica e cultura tout court. In altri termini i confini dell'Europa, così come quelli dell'area mediterranea, non solo non sono geograficamente incontrovertibili, ma restano variamente definibili sul piano politico e culturale.

Il problema del raccordo tra le direttrici geografiche privilegiate della politica estera nazionale si pone per l'Italia in modo più interessante rispetto all'esperienza di altri paesi, per altri versi geograficamente assimilabili, perché a una realtà nello spazio indiscutibilmente duplice come quella, ovvia, di una penisola si unisce una tradizionale precarietà sotto il profilo delle risorse economiche, militari e diplomatiche.⁵ La somma di questi due elementi – penisola di un mare interno, agganciata a un continente che è a sua volta una penisola protesa nel Mediterraneo, da una parte; limitate capabilities in termini di politica di potenza, dall'altra – ha spesso portato alla conclusione che l'Italia, lungo tutti i segmenti temporali in cui è possibile suddividere la sua parabola internazionale, non abbia potuto che percorrere in tempi alternativi strategia mediterranea e strategia europea, nella speranza – ma non nella certezza – che esse non portassero a esiti troppo inconciliabili. Sulla scorta di tale assioma, e a suo completamento, si è sostenuto che qualsiasi tentativo di sottrarsi a una scelta, per aggiungere o combinare le due direttrici, sarebbe stato più che inutile pericoloso, perché tale da esporre ai rischi di una politica sovra o sotto-dimensionata, frutto di improbabili compromessi e perciò sfilacciata e ambivalente se non proprio ambigua e contraddittoria.

Leggere lo sviluppo della politica estera dell'Italia, dal periodo liberale a quello repubblicano, in termini di alternanza fra politica mediterranea e politica continentale può essere una divertente opera-

⁵ Riprendo qui argomenti più estensivamente sviluppati in Bruna Bagnato, *L'Italia fra Europa e Mediterraneo: interessi nazionali e vincoli internazionali*, in Luigi Ganapini (a cura di), *Dall'Europa divisa all'Unione europea*, Guerini e associati, Milano 2007, pp. 147-166 e in *L'Italia e il Mediterraneo fra Atlantico e Europa*, in Pier Fernando Giorgetti, Alberto Tonini (a cura di), *L'Europa e il Mediterraneo tra Ottocento e Terzo Millennio*, ETS, Pisa 2013, pp. 189-219.

zione sul piano storiografico ma, se non svolta con il necessario senso della misura, è destinata a rimanere confinata nell'ambito, appunto, di puro divertimento intellettuale. Costringere in una dialettica a griglia fissa le opzioni italiane significa, infatti, compiere un'illegittima forzatura. E ciò perché l'Italia non è in modo alternativo mediterranea e europea, ma è insieme paese mediterraneo e paese continentale – e questo da una prospettiva che è a un tempo geografica e politica. Da qui l'impossibilità per i suoi governi – impossibilità teorica ma anche pratica – di fare una scelta fra due dimensioni ugualmente imprescindibili; da qui la compenetrazione – che nel migliore dei casi diventa interdipendenza – dei suoi movimenti nei due teatri; da qui, infine, la necessità per tutti coloro che sul piano storiografico intendano individuare una chiave interpretativa unitaria della politica estera italiana sulla base dello scenario geografico e politico privilegiato del suo sviluppo, di muoversi con la duttilità e la cautela indispensabili per non rimanere invischiati in soffocanti rigidità e diventare prigionieri di schemi binari rassicuranti ma, purtroppo, del tutto inefficaci. E inadatti, soprattutto, a leggere il concatenarsi di un'azione internazionale che vide sempre presenti le due dimensioni e che in grande misura si sforzò (e non poteva essere altrimenti) di fare entrare vicendevolmente l'una nell'altra, al limite – o al massimo – accentuandone l'una, facendo assumere all'altra, comunque, un insostituibile carattere vicario. Più un problema di accentuazione, insomma, che di scelta fra due poli.

Il problema si pose fin dall'Unità, quando alla direttrice europea ereditata da Casa Savoia si aggiunse la direttrice mediterranea, lasciato di casa Borbone.⁶ E se anche durante il processo di unificazione la compenetrazione tra i due piani fu evidente in più di un'occasione, se non altro come grande paradigma metodologico, con la nascita dello stato unitario i rimandi fra l'una e l'altra divennero costanti. Così, a puro titolo di esempio, il rinnovo della Triplice Alleanza del 1887 e quello, significativamente anticipato, del 1891 mettevano in luce il peso delle preoccupazioni mediterranee dell'Italia, abilmente – auspice l'at-

⁶ “Lo Stato unitario dovette presto fare i conti con un vero e proprio «machiavellismo geografico», che nasceva dalla somma fra “le esigenze di una politica continentale imposta dal possesso della pianura padana e dei valichi alpini, a quella di una politica mediterranea imposta dalla presenza di duemila chilometri di coste”. Enrico Serra, *La tradizione*, in AA.VV., *Inchiesta sulla politica estera italiana*, Lerici-Roma, 1970, p. 179.

teggimento britannico – travasate in un'opzione tutta continentale come quella dell'alleanza con gli imperi centrali. Per non parlare del carattere duplice, sotto questo profilo, del Patto di Londra, grazie al quale la partecipazione italiana al primo conflitto mondiale era al tempo stesso garanzia di completamento dell'Unità (a Nord) e promessa di un ruolo di rilievo nella sistemazione adriatica e, in senso più generale, mediterranea – e con l'art.13 anche di potenziamento della presenza in Africa (a Sud). Da questo punto di vista con il fascismo non si produsse una variazione di rilievo: tanti sono gli esempi di come nella prima parte del Ventennio si tentò di abbinare impegni e garanzie in termini continentali con promesse e pegni di carattere mediterraneo (sia sufficiente qui ricordare come il linguaggio diplomatico italiano si muovesse contemporaneamente e agevolmente sui due terreni nel 1925 a Locarno e nel 1935 a Stresa). In termini generali, Mussolini raccolse, quindi, inizialmente la sfida di coniugare le due direttrici dando loro un peso analogo: ma fu poi costretto da sviluppi non previsti (tali furono le conseguenze a livello europeo della campagna etiopica) a considerare il Mediterraneo il teatro unico di una possibile egemonia e, non a caso, a farne lo scenario della sciagurata “guerra parallela”.

La compenetrazione tra dinamiche continentali e dinamiche mediterranee era stata del resto ben presente nella diplomazia cavouriana – prima, cioè, della nascita dell'Italia unita. La stessa decisione di far partecipare il regno sabauda alla coalizione di Crimea nel 1855-56 indicava quanto questa percezione fosse precisa. Partecipare a un'azione che aveva riflesso immediato negli equilibri mediterranei per conseguire obiettivi di politica continentale: questa la geniale intuizione di Cavour. Accompagnata dalla necessità, anch'essa ben presente nella strategia di Cavour, che il tema dell'unità italiana divenisse un tema prettamente internazionale. È nell'esperienza dell'unificazione – e, per molti versi, a epoche più remote – che affondano le radici alcuni tratti della politica estera italiana destinati a divenire altrettante costanti teoriche e metodologiche.⁷ La “filosofia della sicurezza”,⁸ per

⁷ Cfr. Ennio Di Nolfo, *Il significato politico della politica estera italiana*, in Gianfranco Pasquino (a cura di), *Teoria e prassi delle relazioni internazionali*, Liguori, Napoli 1981, pp. 137-196; ID., *Sistema internazionale e sistema politico italiano: interazione e compatibilità*, in Luigi Graziano – e Sidney Tarrow, *La crisi italiana*, Torino, Einaudi 1979, vol. I, pp. 79-112, entrambi ripubblicati in Ennio Di Nolfo, *La guerra fredda e l'Italia, 1941-1989*, Polistampa, Firenze 2010, rispettivamente pp. 23-45; 47-72.

⁸ Così Carlo Maria Santoro, *La politica estera di una media potenza...* cit.

esempio, che aveva spinto e spingeva casa Savoia e poi l'Italia – ma prima di allora vi era l'esperienza degli Stati pre-unitari della penisola – a ricercare la protezione di un alleato più forte (la Francia di Napoleone III fino al 1870 e, poi, la Germania bismarckiana nella Triplice Alleanza, quella hitleriana del Patto d'Acciaio) ma che pure puntava a incunearsi nelle tensioni fra i paesi più forti per trarne benefici, alla ricerca di margini di manovra utili per trasformare gli obiettivi nazionali in priorità per l'intera comunità internazionale o per filtrare attraverso il diagramma internazionale l'accettazione di iniziative squisitamente nazionalistiche. Lascito, questo modo di agire e procedere, della diplomazia medicea (basta pensare agli orientamenti e all'attività diplomatica di Bernardo Rucellai), che si sarebbe tradotto nei "giri di valzer" a cavallo fra il XIX e il XX secolo, sarebbe stato ripreso nel "peso determinante" di Dino Grandi negli anni in cui egli resse il dicastero degli Esteri (1929–1932) e che, mutatis mutandis, non rimase estraneo neppure alla politica estera dell'Italia nel secondo dopoguerra.

Strettamente collegata al dato geografico, alla "filosofia della sicurezza", alla costante dinamica tra alleanze e amicizie, vi è la continua (e per molti versi estenuante) dialettica fra il "ruolo" e il "rango" del paese sul piano internazionale. Se il ruolo è definito come il risultato delle funzioni svolte e del peso specifico dell'azione internazionale di un paese, il rango ne è il suo passivo speculare: il rango, infatti, come insegnano i politologi, è il momento formale in cui il sistema internazionale riconosce o nega a un attore dello stesso sistema un ruolo, al di là delle effettive funzioni svolte.⁹ È sul metro del rango che ogni paese trova la sua collocazione rispetto agli altri in una scala di potenza piccola, media o grande. In quale grado posizionare l'Italia del periodo liberale e fascista? La più piccola fra le grandi? La più grande fra le piccole? Il dibattito resta aperto. E resta in gran parte accademico, se non si indicano con chiarezza alcuni parametri di riferimento universalmente condivisi. Scuole di pensiero diverse, infatti, additano parametri diversi. In questa incertezza il dibattito si avvita su se stesso, perdendo smalto e fascino, sbalottato fra canto e controcanto. Quello che importa qui rilevare è che il favore con cui l'Italia liberale, e nella sua prima fase anche l'Italia fascista, guardò a formule di multilateralismo – e, in

⁹ Faccio ancora riferimento al volume di C. Santoro, *La politica estera di una media potenza...* cit.

concreto, con Mussolini al potere, alle possibilità offerte dalla Società delle Nazioni¹⁰ – era strettamente connesso alla percezione dell'Italia di sé come media potenza o come grande potenza in “concerto” tra pari. Fu quando Mussolini divenne vittima della sua stessa retorica, illudendosi di essere riuscito a trasformare l'Italia da grande potenza in fieri a grande potenza in atto, che tutto cambiò. E gli eventi precipitarono.

* * *

Inutile qui, perché superfluo e impossibile, ricordare sia pure in sintesi i cambiamenti prodotti dalla seconda guerra mondiale sull'Italia, sul piano interno e sul piano internazionale. Nell'Italia che si voleva ed era nuova e diversa, perché post-fascista e, anzi, anti-fascista, anche la politica estera doveva marcare una precisa discontinuità rispetto al Ventennio. Ma, così come nel passaggio dallo stato liberale al fascismo non vi era stata se non nel metodo un'effettiva rottura, così, nel passaggio brutale degli anni 1940–1945 (e soprattutto del biennio 1943–1945) molti degli elementi di base della politica italiana rimasero, fino dove possibile, inalterati.¹¹ Fino dove possibile, perché la guerra aveva rivoluzionato l'intero quadro internazionale, il suo vocabolario, la mappa planetaria del potere.

La questione del rapporto fra le due dimensioni della politica estera (quella continentale e quella mediterranea) continuò a porsi, ma as-

¹⁰ Cfr. Enrica Costa Bona, *L'Italia e la società delle Nazioni*, CEDAM, Padova 2004; Enrica Costa Bona e Luciano Tosi, *L'Italia e la sicurezza collettiva. Dalla Società delle Nazioni alle Nazioni Unite*, Morlacchi, Perugia, 2007.

¹¹ E ciò anche perché il rinnovamento degli uomini chiamati a dirigere la politica estera italiana fu, per molti versi, superficiale, non toccando in profondità l'organigramma del ministero degli esteri italiano. Cfr. B. Bagnato, *Anciennes élites, nouvelles élites. Le cas du Ministère des Affaires Etrangères italien après la deuxième guerre mondiale*, in Elisabeth du Réau (sous la direction de), *Europe des élites? Europe des peuples? La construction de l'espace européen 1945–1960*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 77–92. In fondo, gli elenchi del personale del ministero degli Esteri italiano fanno emergere, con statistica evidenza, che la stragrande maggioranza dei funzionari ministeriali in servizio nella seconda metà degli anni Cinquanta, era entrata nella carriera prima del 1940. Ministero degli Affari Esteri, *Elenchi del personale, 1958*. Da questa prospettiva, non è inesatto osservare che “La diplomazia è come un gioco al quale partecipano numerosi individui, che si trovano a parità di condizioni e nessuno dei quali può variare a suo piacimento le regole del gioco. Di ciò occorre tener conto quando si parla di trasformare radicalmente i metodi della politica estera e di riformare lo strumento burocratico, chiamato ad eseguirla”. *Il Ministero degli Affari Esteri italiano al servizio del popolo italiano (1943–1949)*, a cura di Giuseppe Brusasca, Tipografia riservata del Ministero degli Affari Esteri, Roma 1949, p. 37.

sunse contorni diversi: in un sistema internazionale dominato dal confronto bipolare, la scelta continentale acquistò per l'Italia il carattere particolare di scelta occidentale, in una doppia declinazione di scelta europea e scelta atlantica, mentre sulla tradizionale opzione mediterranea pesarono per un certo periodo gli eventi della guerra recente e i passati errori del regime. E ciò nel senso che il rigetto dell'esperienza fascista portò con sé il rigetto di qualsiasi prospettiva, non tanto e non solo di inseguire il miraggio del mare nostrum, ma anche, più semplicemente, di esprimere la necessità di una politica che guardava verso Sud.

L'imbarazzo e il pudore non impedirono, tuttavia, grazie a sofisticati distinguo, che da parte italiana si tentasse con ogni mezzo di salvaguardare un'opzione mediterranea e, in concreto, di conservare una presenza in Africa con la difesa delle colonie pre-fasciste. E ciò anche se gli argomenti evocati dalla diplomazia e dalla classe politica erano talvolta cedevoli e anche se molti, pur difendendoli, parevano personalmente dubitare che continuare a investire energie politiche ed economiche in Africa andasse incontro ai genuini interessi del paese.¹²

Nel 1949 le cose cambiarono divenendo, da un lato più chiare e semplici, dall'altro più ambigue e complesse. Perse infine tutte le colonie, il governo di Roma fece di necessità virtù e si propose come paese anticoloniale movendosi, da allora in poi – nominalmente, almeno – alla ricerca di un dialogo con i paesi dell'altra sponda del bacino.¹³ La riscoperta di una vocazione mediterranea utilizzava uno spartito nuovo e con note certo più attraenti e più al passo con i tempi, ma ad esse si mescolavano motivi antichi del pensiero coloniale, in una miscela di nostalgie nazionaliste e precisa percezione di una realtà internazionale profondamente modificata. Operazione gattopardesca, quindi, almeno in parte, ma anche riconoscimento della validità del principio che "historia non facit saltus".

Il capovolgimento in merito alla politica da svolgere verso Sud non fu intralciato, anzi, in parte favorito e, in un certo senso, quasi antic-

¹² Sul dibattito interno e internazionale sul futuro delle colonie prefasciste cfr. Gianluigi Rossi, *L'Africa italiana verso l'indipendenza (1941-1949)*, Milano, Giuffrè, 1980 e bibliografia ivi indicata; Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa orientale. Nostalgia delle colonie*, Bari, Laterza, 1984; ID., *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Bari, Laterza, 1988.

¹³ Su questo passaggio cfr. Cfr. B. Bagnato, *Alcune considerazioni sull'anticolonialismo italiano* in Ennio Di Nolfo, Romani H. Rainero, Brunello Vigezzi (a cura di), *L'Italia e la politica di potenza in Italia 1945-1950*, Milano, Marzorati, 1992.

pato dalla scelta atlantica, compiuta formalmente dall'Italia nell'aprile 1949, solo qualche settimana prima del definitivo epilogo della questione coloniale. Se, di fatto, la partecipazione all'alleanza euro-americana proiettava l'Italia su uno scenario continentale, essa le assegnava anche – anzi era questo forse il suo carattere principale – il tacito compito di fungere, in nome e per conto dell'Occidente, da anello di congiunzione mediterraneo, con ciò creando, al di là di formule e parole, un implicito asse tra Roma e Washington con riguardo agli equilibri regionali: un asse “anticoloniale”, in alternativa o in concorrenza con quello, “coloniale” franco-britannico.¹⁴ Ciò che era importante per l'Italia, in senso più generale, era considerato il definitivo allontanarsi dell'incubo del “dramma di Sisifo” della sua politica estera, costretta fino ad allora a rispettare la “ferrea legge” dell'alternanza fra politica mediterranea e politica continentale, con risultati di inevitabile “strabismo”.¹⁵

In realtà, al di là dei toni talvolta trionfalistici e sempre rassicuranti, se politica mediterranea e politica atlantica potevano essere viste l'una come l'interfaccia dell'altra – ma in questa voluta simme-

¹⁴ Cfr. Ennio Di Nolfo, *Italia e Stati Uniti un'alleanza diseguale*, “Storia delle relazioni internazionali”, VI, 1990, n. 1, pp. 3-28 (ripubblicato in ID., *La guerra fredda e l'Italia...cit.*).

Sull'adesione dell'Italia al Patto Atlantico la bibliografia è davvero cospicua. Fra le opere più importanti cfr. i saggi dedicati all'Italia raccolti nel volume a cura di Ennio Di Nolfo, *The Atlantic Pact Forty Years Later: a Historical appraisal*, Berlin-New York, De Gruyter, 1991. Significative le osservazioni avanzate da parte italiana sia per giustificare l'ingresso di una nazione mediterranea in un trattato limitato, se non altro nella dizione, alla regione nord-atlantica, sia per rendere concettualmente il settore mediterraneo parte integrante dell'area protetta dal dispositivo dell'alleanza. Così, ad esempio, di fronte alla riluttanza dei futuri alleati a procedere a un allargamento al Mediterraneo del settore sottoposto a tutela, l'ambasciatore a Washington, Alberto Tarchiani sostenne, con il senatore Tom Connally, che “Il Mediterraneo era un golfo atlantico, come quello del Messico... e la Baia di Hudson... storicamente poco difendibile, geograficamente forse”. Alberto Tarchiani, *Dieci anni tra Roma e Washington*, Milano, Mondadori, 1955, p. 168. Cfr. Bruna Bagnato, “Il Mediterraneo è un golfo atlantico?”, *Les problèmes d'une double identité dans l'Italie des années Cinquante*, in Antonio Varsori – Marta Petricoli (eds.), *The Seas as Europe's External Borders*, London, Lothian Foundation Press, 1996.

¹⁵ “Dopo la guerra” scriveva la rivista “Esteri”, portavoce ufficiosa di Palazzo Chigi, nel dicembre 1950, “per la prima volta la politica e gli interessi italiani nel continente coincidono esattamente con la politica e gli interessi italiani nel Mediterraneo *Politica nuova nel Mediterraneo*, “Esteri”, a.I, n.24, 31 dicembre 1950, p. 5. Perché, come ha notato in tempi assai più recenti Ezio Ferrante, se “l'alleanza atlantica diventava l'asse principale della politica estera italiana”, essa “non la esauriva completamente. E con queste premesse il Mediterraneo stesso acquistava una nuova vitalità strategica e l'Italia ridefiniva il proprio ruolo politico in nome della cooperazione e della funzione mediatrice”. E. Ferrante, *Il Mediterraneo nella coscienza nazionale*, Supplemento a Rivista marittima, 1987, p. 105.

tria non mancavano elementi di una potenziale contraddizione che sarebbe stata risolta solo con gli eventi di Suez alla fine del 1956 – più complesso era il problema della compatibilità fra una politica mediterranea, così come quella indicata dall'Italia scopertasi anticoloniale e una politica che guardava verso l'Europa, un nodo virtualmente sciolto (virtualmente, perché non fino in fondo) solo quando, con la ripresa del processo di integrazione europea dopo il sostanziale stallo degli anni di De Gaulle, mosse i primi passi una politica mediterranea unitaria della CEE – cioè agli inizi degli anni Settanta. Un passaggio, ancora incompiuto ma fondamentale, che permise di trasferire la politica italiana nel Mediterraneo in una cornice di azione europea.¹⁶

Fin dai primi anni del dopoguerra l'Italia guardò, in effetti, all'Europa come ancora essenziale per la sua riabilitazione internazionale. Tanti erano i motivi per i quali essa scelse (o non poteva che essere così?) di inserirsi nel processo europeo che si avviava a divenire europeista.¹⁷ Da un lato interessi di politica generale, in una fase in cui

¹⁶ Di politica mediterranea unitaria della Comunità Europea si iniziò, infatti, a parlare operativamente alla fine degli anni Sessanta, non casualmente all'apice della grande distensione, in coincidenza con il primo allargamento della CEE. Tra la Conferenza dell'Aja del 1969 e il vertice di Parigi, del 1974, mossero i primi passi sia la "politica mediterranea globale" promossa dalla CEE nel 1972, sia il dialogo euro-arabo, sollecitato dalla Francia dal 1973 e basato su una forma di partenariato tra la CEE e la Lega Araba, uno sviluppo tutto interno all'avvio della cooperazione politica europea. Cfr. F. Rizzi, *Unione Europea e Mediterraneo. Dal Trattato di Roma al dopo Barcellona (1957-1997)*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997. Al di là dello scarso successo imputabile a una pluralità di variabili, queste iniziative, molto diverse come approccio e anche come orizzonte geografico e politico, permettevano la saldatura tra la direttrice mediterranea e la direttrice europea dell'Italia, facendo nominalmente del Mediterraneo uno spazio politico in cui avrebbero dovuto confluire gli sforzi concertati dell'Europa per la stabilizzazione politica e economica della regione: insomma un "mare nostrum" non più italiano ma europeo perché "la vocazione mediterranea dell'Italia veniva collocata all'interno di una collocazione mediterranea dell'Europa". Elena Calandri, *Europa e Mediterraneo tra giustapposizione e integrazione in Il Mediterraneo nella politica estera italiana del secondo dopoguerra*, a cura di Massimo De Leonardis, cit., pp. 47-59: p. 56.

¹⁷ Lo stesso Carlo Sforza, ministro degli Esteri italiano negli anni delle grandi scelte, dal 1947 al 1951, scriveva nelle sue memorie: "In senso lato, io mi proposi di collaborare con tutte le nostre forze a facilitare il tentativo delle grandi potenze inteso a comporre un nuovo assetto mondiale e un nuovo equilibrio di forze sopra le rovine immani della guerra. Ma in senso più particolare il mio studio fu di reinserire l'Italia nella comunità europea occidentale di cui per tradizione e storia è indissolubile parte, trasformando nello stesso tempo i nuovi legami, che mano a mano riuscivamo a intessere, in una organizzazione permanente europea che potesse un giorno rappresentare il nucleo dell'Europa federata". Carlo Sforza, *Cinque anni a Palazzo Chigi. La politica estera italiana dal 1947 al 1951*, Roma, Atlante, 1952, pp. 11-3.

l'Europa era il terreno fondamentale in cui si combatteva il conflitto Est-Ovest e in cui, perciò, confluivano gli interessi di Washington, destinati ad assecondare o guidare i primi passi dei progetti di collaborazione economica continentale (ed è superfluo qui ricordare le implicazioni del Piano Marshall per i successivi passaggi dell'Europa o la simpatia con cui dagli Stati Uniti si guardava a progetti di unione economica parziale, come l'unione doganale italo-francese o l'idea di Finebel-Fritalux, che si muovevano nella direzione indicata dall'ERP⁸); dall'altro interessi di natura politica particolare, come ottenere la revisione di un trattato di pace considerato ingiusto e iniquo; la possibilità di inserire l'Italia in un circolo virtuoso di sviluppo economico; l'aggancio a una realtà considerata la sede naturale per la politica italiana. E ciò anche per evitare quello che il presidente del Consiglio Alcide De Gasperi considerava un rischio sempre presente per il paese: quello di essere "risucchiato" nel Mediterraneo.¹⁹

Guardare all'Europa, così come partecipare alle iniziative economiche e politiche secondo i caratteri e lungo i canali della nuova politica americana verso l'Europa, significava in realtà adattare ai nuovi equilibri continentali e globali i tratti tradizionali della politica estera italiana nel senso del multilateralismo, portandoli anzi al diapason. Così, se con la sconfitta e la nascita della Repubblica, la politica di potenza non poteva che essere ripudiata dall'Italia – che ne prese le distanze anche nel suo atto di nascita costituzionale – la cooperazione internazionale, sia pure sempre affiancata dalla cooperazione su base bilaterale, rappresentava l'antidoto preciso al riemergere dei vecchi fantasmi. Per un'Italia in via di ricostruzione politica, economica e sociale la motivazione economica era, poi, ancora più forte che nel passato: la cooperazione internazionale, cioè, doveva rappresentare il metodo attraverso e grazie al quale avere accesso agevolato a

⁸ Sulla relazione esistente tra il progetto italo-francese e il piano americano cfr. Bruna Bagnato, *Le Plan Marshall et l'union douanière italo-française (juillet 1947 – mars 1948)*, in René Girault – Maurice Levy Leboyer (sous la direction de), *Le Plan Marshall et le relèvement économique de l'Europe*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993

¹⁹ "De Gasperi era convinto che l'Italia si dovesse collegare il più possibile al mondo occidentale e questo non soltanto in funzione antisovietica, ma anche per evitare un «risucchio» nel Mediterraneo... L'unità europea era, ai suoi occhi, importante in particolare per l'Italia, come garanzia contro quello che considerava un pericolo sempre presente per il nostro paese: il pericolo di lasciarsi scivolare nel Mediterraneo". Giulio Andreotti, *Intervista su De Gasperi*, Bari, Laterza, 1977, rispettivamente p. 42 e p. 160.

risorse e mercati. Nel secondo dopoguerra, in altri termini, appariva con evidenza maggiore che nel passato, che la sicurezza non poteva esprimersi solo in termini di sicurezza militare: doveva essere anche sicurezza economica e sociale.²⁰ L'Europa e la comunità occidentale rappresentavano gli ambiti privilegiati per ottenere tali garanzie.

Rispetto ai reticoli di alleanze entro cui l'Italia liberale e quella fascista avevano operato, vi era una continuità sostanziale nel rapporto strettissimo fra equilibri interni e scelte internazionali. Pur non potendo aderire a interpretazioni à la Kogan, secondo il quale la politica estera italiana è sempre stata in posizione ancillare rispetto alla politica interna tanto, in definitiva, da non esserne che una semplice proiezione²¹, rimane il dato della relazione ombelicale tra i due ambiti. L'azione diplomatica dell'Italia liberale aveva avuto soprattutto l'obiettivo di salvaguardare gli equilibri interni; le scelte, anche quelle più sciagurate, dell'Italia fascista avevano puntato in primo luogo a irrobustire la presa del regime sulla penisola e, per l'Italia repubblicana, l'adesione alla formula atlantica era l'adesione a un disegno di sviluppo il cui effetto principale risiedeva nello stabilire indelebilmente i caratteri sociali, economici e politici della giovane democrazia. La garanzia europea e atlantica valeva, cioè, come orizzonte preciso – e vincolo, perciò – a scelte di carattere interno – così come, ad esempio, la scelta della Triplice Alleanza aveva avuto la sua ricaduta più evidente sul piano interno.

Il sistema internazionale del dopoguerra, poi, che aveva messo in luce, con l'emergere risoluto e definitivo delle "superpotenze", le deficienze e le debolezze delle "potenze" d'antan rendeva la scelta multilaterale quasi un percorso obbligato per l'Italia. Piccola o media potenza prima del fascismo, con alle spalle il tragico fallimento del salto verso la grandezza tentato da Mussolini, l'Italia non poteva che ottimisticamente sperare, superati il purgatorio del trattato di pace e la fase di ricostruzione, in un ruolo di media potenza regionale. La ricerca di un alleato più forte, resa necessaria dai mutamenti del quadro globale e dai timori che essi suscitavano, avrebbe condannato l'Italia a un'alleanza profondamente diseguale, se essa non fosse stata accompagnata da formule di multilateralismo tali da diluirne la rigidità. Nell'ambito

²⁰ Luciano Tosi, *Introduzione*, in Luciano Tosi, *L'Italia e le organizzazioni internazionali...* cit.

²¹ Norman Kogan, *L'Italia del dopoguerra. Storia politica dal 1945 al 1966*, Bari, Laterza, 1968 e *Storia politica dell'Italia repubblicana*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

di organismi multilaterali e di organizzazioni internazionali la regola dell'uguaglianza fra i membri – per quanto tale regola possa essere nominale e dettata da una qualche ipocrisia – rappresenta di per sé una garanzia politica che permette ai paesi minori di esprimere i loro orientamenti e farli valere. Il multilateralismo costituisce, cioè, di per sé una via di fuga dalla strettoia di vincoli asimmetrici.

Rivisitati alla luce dei cambiamenti, ma anch'essi elementi che spingevano all'opzione multilaterale, vi erano poi le motivazioni ideali e le tradizioni culturali che, se avevano avuto peso nel passato, lo avevano ancora di più per l'Italia repubblicana. La cooperazione internazionale era stata una dei dati unificanti della composita Resistenza italiana, assurgendo a mito fondativo della Repubblica; la classe dirigente cattolica, stabilmente al potere dalla fine della guerra, ne era profondamente intrisa.²² Ragioni ideali, obiettivi politici, motivazioni economiche: tutto confortava la scelta del multilateralismo.²³ Quasi un mantra che riusciva a saldare interessi nazionali e progresso della comunità internazionale, in un caleidoscopio che permetteva al paese di esorcizzare il nazionalismo pur non rinunciando a perseguire i suoi obiettivi nazionali e che ben rispondeva alle esigenze di una nazione priva di un radicato senso della propria identità.²⁴

Fatta la scelta – ammesso che di vera scelta sia possibile parlare –, l'Italia le rimase fedele. La tradusse, anzi, in termini operativi. Impegno costante a favore del processo di integrazione europea (basti qui ricordare l'attivismo di De Gasperi o il ruolo fondamentale svolto dall'Italia per il rilancio europeo agli inizi degli anni Ottanta²⁵); inizia-

²² Guido Formigoni, *La Democrazia Cristiana e l'alleanza occidentale (1943-1953)*, Bologna, Il Mulino, 1996; R. Gaja, *L'Italia nel mondo bipolare (1943-1991)*, Bologna, Il Mulino, 1995 e, sull'influenza esercitata dalla Santa Sede su tali orientamenti, Agostino Giovagnoli, *Il partito italiano. La Democrazia Cristiana dal 1942 al 1994*, Bari, Laterza, 1996.

²³ Cfr. i saggi in Ennio Di Nolfo, Romani H. Rainero, Brunello Viguzzi (a cura di), *L'Italia e la politica di potenza in Italia 1945-1950*, Milano, Marzorati, 1992; Alan Milward, V. Sorensen, *Interdependence or integration? A National Choice*, in A.S. Milward e all., *The Frontier of National Sovereignty. History and Theory, 1945-1992*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 1-32; James E. Miller, *La politica estera di una media potenza. Il caso italiano da De Gasperi a Craxi*, Manduria, Lacaita, 1992. Cfr anche *L'Italia nella costruzione europea. Un bilancio storico (1957-2007)*, a cura di Piero Craveri e Antonio Versori, Milano, Francoangeli 2009.

²⁴ Così Angelo Panebianco, *Guerrieri democratici*, Bologna, Il Mulino, 1997.

²⁵ Cfr. Ennio Di Nolfo (a cura di), *La politica estera italiana negli anni Ottanta*, Manduria-Bari-Roma, Lacaita, 2003.

tive molto precise nella direzione dell'allargamento del senso e delle prospettive del Patto Atlantico (che, con l'evoluzione della NATO, trasformava il tema della sicurezza nazionale in un tema di cooperazione multilaterale robustamente indirizzato all'obiettivo di un nuovo ordine internazionale); marcata attenzione alle prospettive di dialogo aperte dalla nascita della CSCE. Entrata tardivamente alle Nazioni Unite, l'Italia, una volta insediata al Palazzo di Vetro, si adoperò sempre, con convinzione e vigore, affinché il ruolo dell'ONU fosse potenziato e valorizzato sia per farne un attore cruciale in occasione dell'esplosione di controversie internazionali, sia per renderlo un efficace foro di discussione e di negoziati multilaterali (basti ricordare, qui, il favore con cui l'Italia guardò ai negoziati sul disarmo e alla partecipazione alle missioni di peacekeeping e peacebuilding decise in sede societaria). Se pure non sia possibile sottrarsi alla constatazione che spesso la politica estera italiana è stata viziata da un deficit di chiarezza nella visione dell'interesse nazionale²⁶ e che in non pochi casi l'ansia di partecipare al processo decisionale negli organismi multilaterali non è stata accompagnata da una precisa assunzione delle responsabilità derivanti,²⁷ è possibile additare il multilateralismo come una componente fondamentale nella "cultura" della politica estera italiana. E ciò, perché è perfettamente compatibile con la definizione del dizionario, già citata, secondo la quale "cultura" è, anche, "acquisizione della consapevolezza del ruolo (che si ha) nella società". Da questo punto di vista la lettera dell'art. 11 della Costituzione italiana, che impegna il paese a "promuovere e favorire le organizzazioni internazionali rivolte a (llo) scopo di assicurare la pace e la giustizia fra le Nazioni" è stata rispettata dalla Repubblica italiana,²⁸ per la quale anche (e soprattutto) oggi "la scelta a favore del multilateralismo rappresenta uno dei punti di riferimento essenziali nella... azione di politica estera".²⁹

²⁶ Giuseppe Mammarella – Paolo Cacace, *La politica estera dell'Italia dallo Stato unitario ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

²⁷ Sergio Romano, *Guida alla politica estera italiana*, Rizzoli, Milano 2004. Si fa qui riferimento a quella che viene chiamata "la politica del sedere" o "politica della presenza".

²⁸ Cfr. Antonio Cassese, *Politica estera e relazioni internazionali nel disegno emerso alla Assemblea Costituente* in Ugo De Siervo (a cura di), *Scelte della Costituente e cultura giuridica, vol II, Protagonisti e momenti del dibattito costituente*, Il Mulino, Bologna 1980.

²⁹ In www.esteri.it/MAE/IT/Politica_Estera.

Kinga Szokács

L'INFLUENZA DEI LABORATORI TEATRALI DELLE CARCERI SULLE MODIFICHE DELLA PERSONALITÀ DEI PARTECIPANTI

In questo articolo cercherò di presentare – senza l'intenzione di arrivare alla completezza, quindi, solo a grandi linee – gli effetti che il lavoro teatrale può provocare sulla personalità dei detenuti. Poi tratterò alcuni approcci dei diversi linguaggi disciplinari che riguardano il processo psicologico ed energetico di tale lavoro.

È un fatto ormai ampiamente conosciuto che il teatro in carcere è una realtà diffusa in Italia. Nel 1988 Armando Punzò iniziò l'esperienza della Compagnia della Fortezza nella casa di reclusione di Volterra e in seguito i laboratori, gli spettacoli e le attività teatrali nelle carceri si sono moltiplicati dappertutto, sebbene con metodologie talvolta diverse. Fra le varie iniziative spicca quella della Compagnia della Fortezza che con il suo lavoro altamente artistico ha ottenuto molti premi teatrali. È necessario tuttavia aggiungere che sebbene il teatro sia il metodo, forse, più diffuso ed efficace per la possibilità di reinserimento dei detenuti nella società, il fenomeno rimane piuttosto invisibile per essa. Le diverse iniziative, i vari progetti cercano di rafforzare e ampliare le loro attività con l'aiuto delle cooperazioni, dei concorsi, dei workshop, delle conferenze. Uno dei problemi più gravi è la mancanza di una legislazione uniforme, che rende molto difficile la collaborazione, data la diversificazione delle regole e delle norme giuridiche nelle diverse regioni. Per il rafforzamento della cooperazione e per un eventuale trasformazione del carcere da istituzione totale a istituto più aperto – sogno di molti teatranti – sarebbe molto importante l'elaborazione di corsi di formazione, di una collaborazione con i luoghi di formazione, con le università, con le cattedre di teatro.

In questa sede accennerei solo alle caratteristiche più o meno comuni del teatro in carcere: nella maggior parte dei casi il fattore pri-

mario è lo scopo artistico e non quello terapeutico, sebbene in molti il frutto del lavoro, quindi, lo spettacolo non arrivi al livello di teatro d'arte. Durante l'attività teatrale i partecipanti acquisiscono abilità linguistiche, tecniche, manuali e interpretative e con il lavoro nel gruppo cambiano le abitudini individuali e collettive. Il mettersi a confronto con se stesso aiuta il detenuto a tralasciare il suo comportamento malavitoso e le funzioni degli spazi si trasformano nell'ipotizzare luoghi di libertà. L'esperienza del carcere investe la globalità dell'individuo sia nella sua dimensione corporea che mentale e per tale motivo essa può divenire un'occasione di riflessione critica ma anche di riscoperta del valore di sé e della propria dignità umana. Con l'uso del linguaggio teatrale i procedimenti di riflessione e rielaborazione dei propri vissuti, in funzione del riconoscimento dei propri bisogni vengono facilitati. È importante sottolineare che l'efficacia pedagogico-terapeutica delle attività teatrali è direttamente proporzionale alla qualità del prodotto artistico. In quanto il teatro è soprattutto lavoro su se stessi in relazione con l'altro, è tanto più terapeutico quanto meno si pone l'obiettivo riabilitativo. Questa corrispondenza vale anche per l'approccio del teatro sociale: la qualità sociale dei rapporti avviene in base alle diverse connessioni che da parte loro non sono sociali. Nel caso il lavoro teatrale venisse dominato da un approccio psicologico, esso non soltanto perderebbe la sua forza artistica, ma non avrebbe nemmeno abbastanza forza trasformativa per gli individui e per il gruppo. Secondo alcuni studiosi della pedagogia drammatica non è necessario, quindi, concentrare troppo sulle dinamiche relazionali, perché durante il lavoro sul compito fissato precedentemente i rapporti personali cambiano automaticamente. Lo spazio dove la qualità sociale si concentra, si crea, appunto, con lo svolgimento dei compiti stessi.

Attraverso l'addestramento tecnico e fisico, il recupero dell'emotività, l'espressione della creatività il teatro consente sia un lavoro su se stessi, che il riappropriamento del valore della propria esistenza. Questo processo avviene all'interno del laboratorio teatrale, dove la motivazione alla partecipazione è il primo segno della possibilità e della volontà di trasformazione. In questo senso il lavoro teatrale porta la "guarigione" a chi vi partecipa, se per la guarigione intendiamo connessione, apertura verso l'altro, uscita dal guscio dell'isolamento.

Il lavoro nel laboratorio come quello svolto e sperimentato durante le prove può essere letto in diverse chiavi disciplinari, come in

quella dello psicodramma, della psicoanalisi, della pedagogia, della neurobiologia e perché no, anche dell'omeopatia.

Se il bisogno di agire sulla scena viene concepito come fenomeno psicologico, la sua leva è l'espressione dell'emozione, la cui plasticità è evidente se ottiene un significato, cioè, se viene socializzato. I concetti di base del metodo psicodrammatico elaborato da Jacob-Levy Moreno sono la creatività, la spontaneità e la semi-realtà (surplus reality). La creatività come forza generatrice è un'alta forma di intelligenza e per le ricerche scientifiche è difficilmente accessibile o standardizzabile, dato che certe azioni risultano creative per la loro imprevedibilità e si differenziano dagli schemi generali della riflessione. La spontaneità è un fenomeno i cui desideri, esigenze e tensioni sono insoliti, nuovi e come tale la spontaneità è un evento psichico che viene vissuto dall'individuo come se esso si creasse in un dato momento. L'espressione della spontaneità viene in qualche modo regolata dalla semi-realtà che è proprio lo spazio dello psicodramma. Il partecipante o protagonista è consapevole della sua presenza scenica, assume un ruolo o recita, ma rappresenta la propria realtà nello spazio della semi realtà. La forza dello psicodramma si realizza nella rappresentazione dei ruoli, delle scene e delle interazioni e rende possibile il passaggio fra i processi coscienti, incoscienti e subcoscienti con la cooperazione creativa generata nello spazio del gruppo. La scena dello psicodramma – come ben sappiamo – può servire anche a rivivere e allo stesso tempo placare l'emozione originale di un trauma.

I metodi della psicanalisi o delle diverse psicoterapie possono essere adattabili anche nella formazione degli attori e nei diversi metodi laboratoriali. Lo psicanalista francese di origine ungherese Georges Baal, con l'appropriazione delle idee di Jacques Lacan sul soggetto, nelle sue ricerche ha esaminato non solo la relazione fra psicoterapia e teatro, ma anche il ruolo del corpo e del linguaggio umano dell'individuo che agisce come attore sulla scena. Lo spazio simbolico della psicanalisi è lo spazio teatrale che viene formato dalle forze create fra l'attore e lo spettatore. Il transfert e il controtransfert della terapia assomigliano a queste forze. Nella comunicazione fra l'attore e lo spettatore i loro inconsci reagiscono. Secondo l'ipotesi di Baal – presumendo che le azioni sulla scena vengano considerate in base alle nostre conoscenze sull'inconscio – il processo di creazione nel teatro è simile ai fattori che funzionano nel lavoro del sogno o in altre parole: il sogno e il teatro si

organizzano in strutture simili. Come nel sonno possiamo distinguere contenuti latenti e contenuti manifesti, così gli avvenimenti della scena appaiono come il contenuto manifesto del sogno, mentre l'immagine che si crea nello spettatore richiama i contenuti latenti. Secondo le considerazioni di Baal il significato principale del teatro si trova nel suo contenuto latente e la scoperta di questo contenuto si svolge a livello inconscio fra l'attore e lo spettatore durante lo spettacolo. In base alla teoria del soggetto di Lacan l'accesso all'ordine simbolico – quando il soggetto si dissocia dall'Altro e scopre la sua somiglianza ma anche la dissomiglianza da esso – è un fenomeno traumatico che non può essere curato da niente e nessuno. Di conseguenza, l'attore, sostituendo il suo soggetto-io diventa soggetto-attore e, secondo le parole di Baal “il teatro è il luogo dove il soggetto-Io dello spettatore gratta le sue ferite incurabili, il luogo pruriginoso della sua origine che è stato creato con il taglio del cordone ombelicale”. In base alle considerazioni di Baal il teatro rappresenta il momento decisivo dell'apparizione dell'Io come soggetto, quindi “gratta il soggetto dove gli prurisce il divenire soggetto”.

Che il teatro sia anche un incontro emotivo con l'altro viene sottolineato dalla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio, attorno ai quali non solo si stanno intraprendendo ricerche che vertono anche sulla connessione fra il teatro e la neurobiologia, ma negli ultimi tempi sono stati organizzate svariate conferenze sul tema. I neuroni specchio consentono di empatizzare l'emozione esterna di un'altra persona, così le neuroscienze possono permettere anche agli studiosi di teatro di definire meglio le basi del riconoscimento reciproco dell'attore e dello spettatore e di esaminare i motivi della performance dell'attore sul piano neurofisico. La relazione fra attore e spettatore riceve un'importanza organica, in quanto l'attore crea uno spazio d'azione condiviso con lo spettatore e per scoprire se stesso fa agire chi ha di fronte.

Nei teatri-laboratori delle carceri con la riscoperta del corpo e delle emozioni, con la creazione dei rapporti nel gruppo si modifica la personalità dei partecipanti, anche se della personalità si rivela la (sua) qualità discontinua. Anche fosse possibile delineare i tratti della personalità, rimarrebbe molto difficile definire la personalità stessa. Nelle carceri gli esperimenti dimostrano che non esiste una data struttura di personalità che predestinerebbe qualcuno ad una recidiva, ma solo in base al comportamento e ai segni della personalità troviamo fattori che rendono più facile il compimento di un nuovo reato. Il

dono primario del teatro in carcere prima di tutto è la riscoperta della soggettività creatrice. Tutti i lavori che coinvolgono la pratica teatrale, dalla fabbricazione di luci alle musiche possono funzionare come sostegni al recluso. E dato che lo spettacolo è un'impresa collettiva, attraverso il lavoro comune, attraverso appunto, la connessione, i detenuti sono indotti ad attivare forze di solidarietà e scoprendo se stessi scoprono anche gli altri. È una caratteristica più o meno comune che nei teatri carcere i registi lavorino in base alle storie di vita dei detenuti, lo spettacolo finale viene elaborato attraverso le loro esperienze. Sebbene sia proprio durante lo spettacolo che avviene la rivelazione del lavoro svolto in comune, dal punto di vista terapeutico il processo stesso è ugualmente interessante. Il metodo pedagogico dei registi può essere descritto in base ai principi della pedagogia costruttivista, secondo la quale la conoscenza è il prodotto di una costruzione attiva da parte del soggetto, è strettamente legata alla situazione concreta in cui avviene l'apprendimento e nasce dalla collaborazione sociale e dalla comunicazione interpersonale. Non esistono, quindi, conoscenze "giuste" e conoscenze "sbagliate", come non esistono stili e ritmi di apprendimento ottimali. Secondo la base di questa pedagogia è l'interpretazione individuale delle esperienze, che nei giochi drammatici si mette in relazione con la conoscenza collettiva del gruppo. I principi del dramma costruttivista sono presenti anche nei metodi dei teatri in carcere, in quanto durante le prove con il lavoro sul testo e con l'attenzione reciproca si rivelano varie capacità: – capacità di concentrazione, di parlare, empatia, capacità di discutere – che fino a quel momento non erano molto riscontrabili nei detenuti.

Recentemente ho avuto la possibilità di scoprire che l'omeopatia non è soltanto una medicina alternativa, la cui efficacia naturalmente può essere discutibile, ma un sorta di visione del mondo, secondo la quale gli elementi dell'universo sono proiezioni della realtà e le qualità di questi elementi possono essere simili ai modelli ritrovabili nei sistemi umani. Nel linguaggio dell'omeopatia possiamo dire che le forme di espressioni sono dei modelli di energia e ogni tradizione drammatica parte dalla presentazione di un modello di energia (del mondo creato). In questo senso gli strumenti espressivi, il movimento e la voce dell'attore sono incarnazioni di un modello di energia prelinguistico e lo spettacolo come rituale è il processo di questa incarnazione. L'esperimento dei modelli di energia nel corpo serve a far capire

che le energie di base dell'universo non rappresentano qualità positive o negative. La qualità dipende dalla possibilità e dai generi della connessione fra esse. Sperimentare con il corpo e con la voce queste energie in un modo o in un altro vengono percepite e con la percezione si rivela che l'altra persona è un essere che non può essere valutato.

Il lavoro svolto nei laboratori di un teatro in carcere e non solo in carcere possono essere descritti in diversi linguaggi, ad alcuni dei quali in questa sede avrei voluto solo accennare. Dato che il laboratorio è un luogo in cui si assiste e si partecipa alla nascita di qualcosa di nuovo che in qualche modo modifica lo stato delle cose esistenti, ora anch'io chiudo la mia relazione con le parole di Fabrizio Cruciani:

“È un errore credere che esistano solo alcuni teatri-laboratorio. Tutti i teatri sono laboratori: in tutti si sperimenta qualcosa che non è reale, ma è *in vista* della cosiddetta realtà.”

Bibliografia

- Baal, George, *A színház pszichoanalitikus elmélete: a színész, a néző, a terapeuta és a színházterápia* (La teoria psicoanalitica del teatro: l'attore, lo spettatore, il terapeuta e la terapia del teatro.) Az Imago Egyesület szervezésében 2009. június 12-én elhangzott előadás (MTA Pszichológiai Intézet) (incontro con Baal, organizzato dall'Istituto di Psicologia dell'Accademia Ungherese delle Scienze)
- Bóna László, *A formáktól az erőig (Dalle forme alle forze)*, Új Paradigma kiadó, Budapest 2007.
- Cruciani, Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del Novecento*, Editori & Associati, 1995.
- Jennings, Sue, *Dramatherapy and Social Theatre*, Routledge, London 2009.
- Mancini, Andrea, ed., *A scene chiuse*, Titivillus, Corazzano 2008.
- Pozzi, Emilio, Minoia, Vito, ed. *Di alcuni teatri delle diversità*, ANC Edizioni, Cartoceto 1999.
- Zeitlinger, K. E., *A pszichodráma –terápia tételeinek elemzése, pontositása és újrafogalmazása J. L. Moreno után (L'analisi, precisazione e riformulazione delle tesi della terapia dello psicodramma in base alla teoria di J. L. Moreno)*, Hid Családsegítő központ, Budapest 1991.

Simona Cigliana

**LA SOLITUDINE DI ORFEO.
VARIAZIONI NOVECENTESCHE
SUL MITO DEL POETA**

Il mito di Orfeo rappresenta, nella letteratura occidentale, il più potente archetipo della Poesia e del Poeta ispirato: un mito talmente plastico, fertile di implicazioni e carico di proiezioni ideali che la sua ricchezza non sembra fino ad oggi essersi mai esaurita: tanto che, ancora nel Novecento, ha continuato ad ispirare scrittori, artisti e compositori che lo hanno declinato in sempre nuove varianti.

Dei diversi nuclei tematici che compongono il mito – l'impresa eroica, il potere creativo del carme, la favola d'amore, la ricerca esoterica, la catabasi e il confronto con le potenze della morte, il diasparagmós e l'estremo sacrificio per mano di feroci oppositori –, uno, sopra tutti, ha accomunato infatti, sin dalla più lontana antichità, le diverse tradizioni: l'identificazione di Orfeo con un poeta-musico, così eccelso nella sua arte da rendere indefinito il limite tra canto e incantamento. Aedo divino, in grado di ammansire con la sua voce le belve feroci, di commuovere gli alberi e le pietre (Apollodoro 1976-1979, I: 10), di intenerire le anime dei morti (Vergilius 1939, IV, vv. 471-84; Ovidius Naso, 1960-1964 X, vv.40-44) e persino di piegare l'animo di Dite, "regem[que] tremendum" (Vergilius Maro 1939 IV, vv. 460-70) dal cuore sordo alla preghiera umane, Orfeo è da sempre considerato nume tutelare di quanti si dedichino al culto delle Muse.

Nella pienezza di facoltà dell'antenato mitico e nel mandato semidivino della sua missione tra gli uomini gli scrittori hanno da sempre ravvisato i presupposti per la rivendicazione di uno statuto sociale di rilievo, sulle peripezie del suo destino esemplare hanno ricalcato spesso una propria autobiografia, fantasmatica e compensatoria, cercando incoraggiamento e conforto alla sua ombra. Oggetto di proiezione ideale e termine primo di paragone, la figura di Orfeo si è prestata così, nel corso dei secoli, a far da specchio al divenire storico,

rivestendo, nelle sue successive incarnazioni, i panni di volta in volta sempre meno aulici dei suoi epigoni, mentre la leggenda dell'eroe, innumerevoli volte rinarrata, rifletteva lo stato mutevole, malcerto e ambiguo della stessa istituzione letteraria. Rileggendo dal proprio punto di vista la vicenda di Orfeo, gli scrittori hanno via via affabulato, in particolare nel Novecento, anche la crisi del proprio ruolo, il progressivo venir meno del loro mandato sociale, il disagio di una condizione sempre più spoglia di autorevolezza e di prestigio: lo stato di solitudine e di incompienza in cui si trovavano ad agire sulle soglie della modernità e lo scacco delle proprie ambizioni di interpreti dell'Ideale di fronte al progressivo laicizzarsi del mondo.

Proprio verso la metà del XIX secolo, in corrispondenza con il momento di massima diffusione del positivismo, con l'avvento della società borghese e industriale che vede l'opera del genio artistico sveltita al rango di merce, mentre iniziano a sperimentare la loro *saison en enfer*, gli scrittori assistono per la prima volta al dileggio del loro antenato mitico, messo platealmente alla berlina per l'intrattenimento del pubblico borghese.

L'Orfeo disegnato nel 1858 da *Hector Crémieux* e Ludovic Halèvy per l'opera buffa di Jacques Offenbach, *Orphée aux Enfers*, è un poeta mediocre, schiavo dell'Opinione Pubblica, incarnatasi qui in un "personnage symbolique"¹ che svolge il ruolo del *deus ex machina* di tutta l'azione. È l'Opinion Publique che costringe Orphée, marito fedifrago e tradito, a intraprendere il viaggio nell'Oltretomba, "pour l'édification de la posterité" (ib.); è lei che impone la restituzione della bella Eurydice, ormai amante contesa tra Pluton e Jupiter. E il lieto fine è tale proprio perché contempla la sconfitta dell'Opinion Publique, sancita dalla trasformazione di Eurydice in Baccante e dalla sua consacrazione al dio dell'ebbrezza, sulle note di uno scatenato quanto celebre *galop*, inno alla vita che si leva dal profondo degli inferi come un frenetico *carpe diem* opposto al gelo della morte.

Già in questa rilettura emergono, al di là della maschera buffa, numerosi elementi inquietanti, che prefigurano il destino futuro dell'istituzione letteraria e che saranno sviluppati dalle successive riletture novecentesche del mito: è significativo che Eurydice, simbolo

¹ Crémieux, H.-J., 1873, *Orphée aux enfers*, opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux par Hector Crémieux; musique de Jacques Offenbach, Nouvelle ed. illustrée de 8 dessins par E. Morin, gravés par H. Linton, M. Lévy frères Éditeurs, Paris p. 4.

della poesia che il poeta ama e insegue sin nelle sconosciute profondità dell'oltremondo, sia qui oggetto di contesa tra il dio degli Inferi e il dio dell'Olimpo. E ugualmente allarmante è la trasformazione di Eurydice in Baccante, poiché proprio le sacerdotesse sacre a Dioniso sono, nel mito, le responsabili dello strazio di Orfeo, del suo smembramento sacrificale. La parabola sacra, nel suo primo laicizzarsi, esprime già tutto lo stato di incertezza e di angosciosa preoccupazione che iniziava a colpire i discendenti di Orfeo e la letteratura stessa, in bilico tra alto e basso, contesa tra l'aspirazione al sublime e le tentazioni del mercato, pronta a rivoltarsi contro i suoi devoti sostenitori e a farli a pezzi, per offrirli in pasto al pubblico ludibrio.

Mentre in Europa gli artisti sono intenti a dipingere a più riprese la testa recisa dell'eroe² e i poeti a celebrarne l'incompreso magistero e la squisita solitudine – da Gerard de Nerval (*El Desdichado*, 1854) a Leconte de Lisle (nel poemetto *Khirôn*, 1847); da Victor Hugo (cfr. *Le poète dans les révolutions*, del 1880) a Valéry (cfr. il sonetto *Orphée*, 1891); da Guillaume Apollinaire (*Le bestiaire ou Cortège d'Orphée*, 1911) fino ad Ivan Goll (*Le nouvel Orphée*, 1923); a Rainer Maria Rilke (*Sonnette an Orpheus*, 1925) e a Jean Cocteau (il cui primo *Orphée* vede la luce nel 1926 al Théâtre des Arts di Parigi) –, in Italia Dino Campana, evidenziando la natura eccelsa e tragica della propria vocazione, delineava dal canto suo l'immagine novecentesca di un Orfeo poeta degli inferni interiori, capro espiatorio della violenza latente nella società urbana e industriale, condannato a misurare, in una ricerca senza fine, la distanza tra le proprie aspirazioni e la realtà circostante, remota, ostile ed estranea.

Un disperato senso di sconfitta affiora dai *Canti orfici*, assorti nell'ascolto di un universo notturno e ulteriore, pervasi dal senso dell'annientamento e dall'anelito verso una perduta integrità, chiusi da un richiamo alla morte sacrificale, dalla quale l'autore, nella sua assimilazione fantasmatica con l'antenato mitico, si sente intimamente coinvolto. Non a caso Campana pose a conclusione della seconda e sofferta riscrittura dei suoi *Canti* una breve strofa, nella quale, rielaborando un verso di Walt Whitman, evocava l'immagine di un giovinetto immolato e adombrava in quella morte innocente l'assassinio del po-

² Pensiamo a Gustave Moreau, (*Orpheus*, 1865); a John W. Waterhouse (*Nymphs finding the Head of Orpheus*, 1900) e soprattutto a Odilon Redon (*La mort de Orphée*, 1905-1910; *Orphée* 1903; *La tête d'Orphée*, 1911).

eta-fanciullo: “*They were all torn/ and cover’d with/ the boy’s/ blood*”.³ Proprio su quest’epilogo, egli richiamerà poi l’attenzione di Emilio Cecchi, scrivendogli che esso costituiva l’unica cosa importante del libro pubblicato: come a promuovere l’interesse del critico su quel particolare dettaglio che, costituendo il fondamento dell’identificazione, più esplicitamente di tutti gli altri indizi disseminati nell’opera, ne giustificava il titolo e il taglio visionario.⁴

Si trattava, da parte di Campana, di un rabdomantico allineamento rispetto al panorama europeo, più avanzato sul piano economico e culturale, dove, come accennavamo sopra, si stavano affacciando molte nuove incarnazioni di Orfeo. Di qui in avanti, anche in Italia, vedranno la luce numerosi avatar dell’antenato mitico, destinati a sottolineare le tappe di una discesa progressiva degli scrittori verso gli inferni della perdita di aura e di una sostanziale ininfluenza sociale.

Tra i più significativi, ricordiamo il protagonista dell’*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero, “opera in tre parti”, composta tra il 1919 e il 1922. Qui, l’eroe mitico riveste, come nel *Nouvel Orphé* di Ivan Goll, i panni di un incompreso pagliaccio. *L’Orfeide*, in bilico tra rivisitazione della commedia dell’arte, simbolismo, grottesco e proto novecentismo, intende al tempo stesso rappresentare una condanna delle convenzioni teatrali e l’invito a far entrare nel teatro l’essenza della vita, la sua verità, senza, peraltro, scadere nel verismo o nel melodramma: messaggio che è affidato proprio alla figura mitica di Orfeo. Questi compare in scena provenendo direttamente dall’inferno, mostruoso, “vestito di rosso [...] e armato di uno scudiscio che agita minacciosamente”.⁵ Irrompe tra le maschere che vanamente celiano, le caccia dentro un armadio come balocchi fuori uso e, dopo aver sbarazzato la scena da quelle futili finzioni, si toglie la maschera e appare nel suo vero sembiante: come Orfeo, “con la cetra in mano”.⁶ È lui, il

³ Campana, D., *Canti orfici, Die tragödie des letzten germanen in Italien*, Libreria Chiari-Centro di studi campaniani E.Consolini (ristampa anastatica dell’edizione: 1914, Marradi, Tipografia F.Ravagli), Firenze 1994. p. 173.

⁴ Cfr. Campana, D., *Souvenir d’un pendu. Carteggio 1910-1930*, a cura di G. Cacho Meillet, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1985.

⁵ G.F. Malipiero, *L’Orfeide. La morte delle maschere (Un preludio), Sette canzoni (Sette espressioni drammatiche), Orfeo (ovvero L’ottava canzone (un epilogo))*, in G.F. Malipiero, *Di palo in frasca*, con due libretti *L’Orfeide & Le metamorfosi di Bonaventura*, Scheiwiller – All’insegna del pesce d’oro, Milano 1967, p. 29-68; p. 38.

⁶ *Ibidem*, p. 39.

cantore divino, che spalanca le porte del teatro alla vita “vera” e introduce i protagonisti delle “Sette espressioni drammatiche”, ovvero delle *Sette canzoni* che costituiscono la seconda parte dell’opera e che raccontano sette drammatici casi umani di seduzione e morte, di miseria e abbandono, di devozione, follia, tradimento, cinismo e perdita. Sono quadri che si succedono senza consequenzialità drammatica, procedendo per contrasti in una compenetrazione straniante di figure e sentimenti elementari, di piani e ambienti scenici.

Al calar del sipario, lo spettatore è sconcertato: l’inesistenza di trama narrativa ha reso irreali le figure di questa seconda parte della trilogia, come fossero anch’esse irrigidite nella forma di maschere, vite prigioniere della finzione. Ma nell’*Ottava canzone*, Orfeo conclude il ciclo con un’apoteosi della fantasia, in una proliferazione degli spazi scenici che moltiplica, come in una contrapposizione di specchi, il gioco del teatro nel teatro, vanificando la contrapposizione tra realtà e finzione. Egli compare in veste di candido clown al centro di un complesso sistema di teatrini allestiti sul palco, popolati di spettatori in vesti settecentesche. Orfeo, che in passato ha potuto “ammansare le fiere”,⁷ spera ora di commuovere quel pubblico vacuo e distratto, benché “ridotto” in veste di saltimbanco “dall’avversa fortuna”.⁸ Intona così un canto, in cui lamenta non solo e non tanto la perdita di Euridice quanto la morte “del povero Dio di Menalo”,⁹ ossia la morte di Pan. La struggente malinconia della sua canzone ha, però, effetti soporiferi su tutti gli spettatori. Soltanto una nobildonna, la Regina, ascolta estasiata Orfeo e alla fine – novella Euridice che soppianta l’antica – gli tende le braccia e si allontana con lui, tra l’indifferenza generale e il generale russare.

Maschera simbolica che si oppone alla tipizzazione della commedia dell’arte, Orfeo incarna qui la concezione aristocratica di una ricerca incontaminata e pura, che sa di risultare ostica ai contemporanei: è un personaggio funzionale alle esigenze di un artista, come Malipiero, convinto fautore di un’arte svincolata da ipoteche mimetiche e melodrammatiche, tendente a rappresentare situazioni che vivano di un’intrinseca necessità estetica, nelle più totale relativizzazione dell’unità e della continuità dell’azione.

⁷ Ibidem, p. 65.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, p. 68.

Mentre sull'orizzonte internazionale si succedono vari altri Orfei – tra i quali ricordiamo in particolare l'*Orphée* di Cocteau (1926) e il protagonista della *Eurydice* di J. Anouilh (1941) – in Italia dobbiamo aspettare il Secondo Dopoguerra per trovare un *Orfeo vedovo*, scritto e musicato da Alberto Savinio nel 1950.¹⁰ Qui l'“abbassamento” del mito è realizzato, non diversamente da quanto aveva fatto Cocteau nel 1926, in primo luogo attraverso il ridimensionamento del protagonista mitico, che da essere semidivino diventa un personaggio dotato di molte umane debolezze; in secondo luogo, attraverso un procedimento compositivo che investe di funambolica ironia gli eventi del mito. L'opera, ambientata in una “epoca presente”, si apre in una stanza da letto parata a lutto. Orfeo, perduta Euridice, intona il suo cupo lamento e progetta di uccidersi per ricongiungersi con la sposa nella morte. Proprio mentre si punta la rivoltella alla tempia, ecco che a ricoprire il ruolo di Hermes bussa alla porta un originale piazzista. È un Agente promotore dell' I.R.D., l'Istituto Ricostituzione Defunti che promuove la Cinecronoplastica: nuova tecnologia venduta con “pagamento anche rateale”,¹¹ che funziona come una finestra spalancata sul tempo, consentendo di “cogliere” l'immagine astrale dei defunti in un punto precedente la loro dipartita.

Attraverso un misterioso marchingegno, l'immagine fantasmatica di Euridice torna dunque dal passato e si muove sotto gli occhi del marito rivelandogli scorci inattesi della propria intimità: Orfeo scopre, così, che Euridice ha spesso sofferto la solitudine, che ha trascorso molte ore malinconiche divorata dalla noia – e che ha tentato di trovare consolazione nella compagnia del dattilografo che ancora gli fa da segretario. Ecco che allora, scoperto il tradimento, Orfeo impugna nuovamente la rivoltella per vendicarsi – ma come potrebbe riuscire a colpire dei fantasmi o meglio, come diremmo oggi, degli ologrammi? L'illusione di realtà generata dalla macchina è, però, talmente forte, che egli dubita piuttosto dell'efficienza della sua pistola: come per farne prova, se la punta alla tempia, preme il grilletto... e cade morto.

L'Agente dell' I.R.D., imbarazzato dalla piega che hanno preso gli eventi, non si rassegna all'assurdità di questa morte e tanto fa che,

¹⁰ Savinio, A., *Orfeo vedovo*, Opera in un atto, Parole e musica di Alberto Savinio, Gli spettacoli dell'Anfiparnaso Roma 1950.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

modificato l'apparecchio, riesce a ricondurre il poeta, vivo, al momento iniziale del dramma: al momento in cui, seduto a tavolino, canta il suo lamento funebre per la morte di Euridice. Ma anche quest'uomo abbattuto e depresso non piace all'intraprendente piazzista che, rimettendo in moto il congegno fatale, spinge l'azione un po' più avanti, fino al momento in cui Orfeo, spronatosi al grande passo, intona l'aria del suicidio. Il sipario cala sul momento in cui questi, con piena consapevolezza, sta finalmente per mettere in atto la sua risoluzione ultima: "Discrezione ci vuole – spiega l'Agente al pubblico. Costui è più che un marito che sta per raggiungere la moglie: e il poeta che sta per raggiungere la poesia".¹²

Sebbene l'identificazione di Orfeo con la figura di un poeta esimio sia data sin dall'inizio per scontata, l'opera di Savinio non rimanda alle prerogative né allo statuto del magistero poetico se non per sporadici accenni e per il rinvio, del tutto parodistico, generato dalla figura del dattilografo. Solo nel finale Orfeo riacquista doti di grandezza e nel gesto sublime del suicidio per amore si rivela un essere disancorato dalle ragioni umane, abbastanza sprezzante della vita e innamorato dell'ideale da poter essere definito "poeta". In un universo desacralizzato da cui sono assenti sia gli dei inferi che la dimensione ultraterrena, il recupero di dignità dell'eroe avviene, come nella più classica delle tragedie, attraverso l'estremo sacrificio di sé, che ricongiunge Orfeo non solo alla scomparsa Euridice, ma soprattutto alla Poesia che, come lo stesso Savinio spiegava, è spiegava, è il suo vero completamente, "la sua stessa anima".¹³ L'autore concede, così, al suo personaggio un'estrema riabilitazione: dopo avercelo presentato come un uomo del tutto comune, che la professione non riscatta da un livello piuttosto mediocre di esistenza, lo innalza nuovamente su un piano eroico attraverso il gesto che lo ricongiunge all'Ideale: alla Poesia. Con ciò, Savinio, che pure riprendeva dalla poetica surrealista il gusto del paradosso illusoristico e della digressione fantastica, si riallacciava al Settecento classicista, al culto di un Orfeo archetipo puro della tensione amorosa, in una pièce in cui il tema del primato morale del poeta resta offuscato fino all'epilogo tragico. Ne risaltava evidente una morale: anche se non

¹² Ibidem, p. 27.

¹³ A. Savinio parla di *Orfeo vedovo* [conversazione tenuta alla RAI, Roma, il 9 novembre 1950], ora in *Scatola sonora*, Einaudi, Torino 1988, pp. 443-44; p. 443.

basta scrivere versi per dirsi poeti, pure la poesia può riscattare il senso di una esistenza: poiché alla poesia si può sempre assurgere quando si sappia andare oltre se stessi, spinti magari dall'amore.

Un amore che in Savinio è ancora classicamente inteso come tensione spirituale – ma che avrebbe presto assunto connotazioni più carnali. Qualche anno dopo, alle soglie della rivoluzione sessuale, comincia a vibrare infatti anche la corda erotica della lira di Orfeo. Proprio nel 1956, un anno prima della pubblicazione dell'*Orpheus Descending* di Tennessee Williams, eroe barbaramente trucidato perché portatore di un temperamento passionale e sognante, che ne fa un essere costituzionalmente in rotta di collisione con il suo meschino *entourage*, usciva negli Stati Uniti *Eros and Civilisation* di Herbert Marcuse, in cui si proponeva, in chiave socio-politica, l'immagine di un Orfeo legato alle forze dionisiache della libido, antagonista dell'etica prometeica della colpa e del lavoro. Il filosofo tedesco era convinto che “il contenuto rappresentativo delle immagini orfiche e narcisistiche fosse la riconciliazione erotica dell'uomo e della natura nell'atteggiamento estetico, dove l'ordine è bellezza, e il lavoro è gioco”.¹⁴ Soprattutto nella figura di Orfeo, interpretata come allegoria dell'atteggiamento estetico e della felicità dell'arte, Marcuse vide rappresentata la possibilità di conciliare i due poli spesso divergenti dell'esistenza umana: sensualità e moralità.

A questa rivisitazione laica e libertaria è probabilmente debitore anche l'Orfeo di Dino Buzzati, il quale, nel 1969, ridisegnò le vicissitudini del poeta mitico in un *Poema a fumetti*. Qui, l'eroe semidivino veste i panni di un cantante pop, di un giovane capellone che sta facendo fortuna, con grande scandalo del parentado, nei locali dell'*underground* milanese. “Il suo amore si chiama Eura”¹⁵ e in una fredda notte di marzo, per puro caso, egli la scorge scendere furtiva da un taxi e varcare la scura porticina che si apre sull'alto muro di cinta di una villa misteriosa. Sul momento non dà troppa importanza alla cosa; ma il giorno successivo verrà a sapere che Eura è morta e, preso dalla disperazione, varcherà anche lui la soglia fatale, per andare a riprendersela. Scoprirà che le lande dell'oltretomba hanno l'irridente sembianza di una ostile metropoli, in tutto simile a Milano, di cui

¹⁴ Marcuse, H., 1956, *Eros and Civilisation: a philosophical inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press; trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 1968, pp. 197-98.

¹⁵ Buzzati, D., 1969, *Poema a fumetti*, Mondadori, Milano p. 31.

costituiscono la caricatura infernale; che gli dei sono assenti e che il suo canto può ammaliare i fantasmi ma non piegare la legge. Tutto il mito si è degradato in una “vecchia favola”, in una risaputa e patetica vicenda di cui si conosce l'epilogo tragico e frustrante; le canzoni di Orfi, senza più alcuna risonanza sapienziale o magica, somigliano ad una malinconica ballata, ad un triste *blues* che riesce a commuovere solo i pensionati della vita.

L'Orfi di Buzzati, se anche appare sceso di dignità nei ranghi della rappresentazione, conserva tuttavia caratteristiche di attante positivo, di personaggio intatto nella dinamica dei sentimenti: veste ancora i panni di un ardimentoso che osa sfidare gli abissi misteriosi dell'erebo, armato solo della propria chitarra e delle migliori intenzioni. Nello scenario complessivo, egli rappresenta, però, ormai, un'eccezione. Da tempo il personaggio di Orfeo ha iniziato ad incrinarsi vistosamente dall'interno, a sgretolarsi nella sua integrità psicologica e perfino morale. Nei decenni successivi agli anni '50 assistiamo anche in Italia al declino morale dell'eroe: ad un decadimento che non ha nulla di parodistico – ma che si configura come la presa d'atto di una irreparabile caduta di aureola, di una perdita di considerazione che colpisce non solo il ruolo e il mandato sociale dell'artista ma anche la sua identità personale, come se la professione di poeta non fosse più, di per sé, garanzia di positività umana e di tenuta etica. Costituiscono spie sintomatiche di questa deriva le riletture intraprese da alcuni dei maggiori autori italiani – da Pavese, da Bufalino, da Calvino – le cui versioni si presentano come revisioni, come rettifiche in cui finalmente si scioglie il nodo dell'enigma e si restituisce, oltre il velo edulcorato, eroico e dissimulante del mito, la sottostante, demistificata, verità fattuale: ed essa rimanda sempre ad una realtà ben diversa da quella trasmessa dalla tradizione.

“Ridicolo che dopo quel viaggio, dopo aver visto in faccia il nulla, io mi voltassi per errore o per capriccio”, conferma Orfeo nei *Dialoghi con Leucò*,¹⁶ confessando alla Baccante il raccapriccio provato nel risalire dall'oltretomba accanto alla sposa, ancora, probabilmente per sempre segnata dall'alito gelido della morte. Il volgersi dello sguardo verso Euridice, spiega il protagonista paveseano, non fu mosso da

¹⁶ Pavese, C., 1975, *L'inconsolabile*, in Pavese, C., 1975, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino p. 77.

un accesso di follia o di passione (la “*subita dementia*” di cui opinava Virgilio in *Georgicon* IV, v. 488), non da impazienza o da timore che un inciampo avesse trattenuto il piede della moglie: fu un gesto deliberato, frutto di disperazione e disinganno, di un egoistico soprassalto dell’istinto vitale. Dal regno tenebroso dell’aldilà, questo Orfeo non ha d’altronde tratto risposte né materia di ispirazione: “si scende nell’Ade a strappare qualcosa, a violare un destino. Non si vince la notte – confessa – e si perde la luce. Ci si dibatte come ossessi”.¹⁷ Impossibile, dunque, per l’arte spiegare il mistero celato nella nostra condizione mortale. La letteratura – avverte Pavese – può solo celebrare la vita e rivelare a ciascuno il proprio inferno, senza per questo renderlo più sapiente o più umano.

Pur nell’amara scoperta della “sua” verità, l’antieroe dei *Dialoghi con Leucò*, per quanto pavido e disilluso, per quanto traditore dell’ombra della sposa, conserva ancora un resto di tragica dignità. Ben diversa statura ha l’Orfeo tratteggiato da Gesualdo Bufalino nel racconto *Il ritorno di Euridice*. Anche qui, veniamo a scoprire che Orfeo s’era voltato apposta. Ma quale penoso ritratto affiora dalle parole della donna, quando, ripiombata nell’Ade dopo essere giunta ad appena “cinquanta metri dalla luce”¹⁸ e in attesa di essere ritragnetata da Caronte nel fondo dell’Ade, si interroga perplessa sulla condotta del marito! Euridice non sa darsi ragione del comportamento dello sposo. Moglie innamorata guarda con indulgente comprensione a quello “sventato d’un poeta, adorabile buono a nulla”¹⁹ che l’aveva stregata ancora giovinetta, “con l’eterno strumento a tracolla, la guardata indiscreta, la parola ciarlatana”.²⁰ “Doveva essere un mago quell’uomo, un seduttore d’orecchi, un accalappiatopi da non fidarsene!”²¹ Ma lei “Lo aveva amato”.²²

Questi pensieri affettuosi, colmi di tenero rammarico si fanno, però, via via sempre più inquieti. Gradualmente, un ricordo rimosso si fa strada: ed è l’immagine di Orfeo che nel momento della separazione definitiva, mentre lei riprecipita nell’Ade, “in quell’istan-

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Bufalino, G., *Il ritorno di Euridice*, in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, Bompiani, Milano 1992, pp. 410-18; p. 412.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Op. cit., p. 414.

²¹ Ibidem.

²² Op. cit., p. 415.

te di strazio”²³ “afferra con dita urgenti la lira e ne tenta le corde con entusiasmo professionale” (ib.). Sì, Orfeo s’era voltato apposta, ben conscio dell’importanza che un colpo di scena ad effetto avrebbe avuto nella costruzione della sua carriera inimitabile. Antesignano del divo di successo nella società dello spettacolo e delle comunicazioni di massa, egli ha puntato sull’*atout* dell’autobiografia, sicuro che la sua vicenda, bella di fama e di sventura, gli avrebbe offerto materia inesauribile di canto e sarebbe trapassata ben presto e molto più facilmente nella leggenda e, forse, nel mito. Sono lontani i tempi in cui, come ricordava Apollodonio Rodio nelle *Argonautiche* (I, 23-31), la sapienza orfica sapeva imporre ordine al caos della natura: ridotto a personaggio fatuo e vanaglorioso, inaffidabile e crudele, l’Orfeo di Bufalino è esempio flagrante di quel divorzio tra fama e grandezza, tra arte poetica e poesia, tra maestria e magistero che è giunto a compimento nel mondo odierno.

Difficile pensare che al personaggio mitico potesse toccare una reincarnazione più infima. Eppure nella riscrittura operata da Italo Calvino nel racconto *L'altra Euridice*, Orfeo diventerà, oltre che un volgare strimpellatore la cui musica può confondersi con i mille suoni propagati sulla crosta terrestre da altoparlanti, transistor e congegni rumorosi, anche un ladro di donne, un falsario, un complice del degrado e della perdizione del mondo. Nell’ordine rovesciato che Calvino disegna, il “dentro” prevale sul “fuori”: il regno sotterraneo e infero, abitato da Plutone e dalla compagna Euridice, è ancora governato dalle forze ctonie, essenziali, plasmatrici che presiedono agli equilibri e alle mutazioni vitali; in esso predominano il silenzio, il tempo rallentato della vita minerale, la concentrazione atomica degli elementi. Tutti fattori di superiorità rispetto alla dimensione superficiale, “extra terrestre”, della crosta, che l’attività dell’uomo ha trasformato in un inferno caotico, sconvolto da una “valanga di rumore” artificiale.²⁴ Su questo sfondo, la musica di Orfeo non è che una delle tante dissonanze prodotte da una umanità confusa e alienata, abbruttita dal lavoro e dalla attività frenetica, frastornata dalla confusione e dalla ressa. Vi è ancora, nelle melodie del citaredo, qualcosa che le distin-

²³ Op. cit., p. 418.

²⁴ Calvino, I., *L'altra Euridice*, in I. Calvino, 1994, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 3 voll.; vol. III, pp. 1177-85; p. 1185.

gue: un alcunché di capzioso e di maliardo, che le rende simili ad una “trappola”,²⁵ ad una “insidia”.²⁶ È in forza di questo potere ingannatore che Orfeo riuscirà a ghermire Euridice e a trattenerla “prigioniera, esiliata nelle lande scoperchiate del fuori”,²⁷ facendo così fallire anche il progetto di rigenerazione del mondo preparato da Plutone.

Se è vero che Calvino – come Blanchot nel suo noto saggio su *Le regard d'Orphée* –²⁸ guarda ad Euridice come all'essenza stessa della scrittura poetica, il messaggio della lezione calviniana è molto chiaro: abitante di un mondo che ha assunto tutte le caratteristiche di una bolgia dantesca, degno rappresentante di un'umanità “lontana dal centro”, lo scrittore moderno non è più in grado di incidere positivamente sulla realtà, di modificarne i tratti. Anzi, è piuttosto divenuto egli stesso prodotto e artefice di un ordine infernale, con il quale si muove in sintonia. Subdolo, prepotente, ammaliatore, lo scrittore è probabilmente – secondo suggerisce Calvino – anche un falsario: la versione agiografica del suo mito – quella che è stata fraudolentemente trasmessa ai posteri come “vera” – non può essere che opera sua, concepita da lui e tramandata dalle “sue musiche menzognere”²⁹ a sostegno del proprio infido operare.

Il cerchio del nostro percorso potrebbe chiudersi, dunque, sul disvelamento del raggio millenario perpetrato dagli scrittori a danno del loro pubblico e sul lamento di Plutone per la scomparsa della sua Euridice, ormai “prigioniera del non-canto che massacrava tutti i canti”.³⁰

Nel mondo moderno il “vero” scrittore sembra non avere altra possibilità che quella di lamentare un'assenza, la perdita di Euridice, come già Hölderlin aveva ben compreso. E allora, perché ancora la letteratura? Proprio ricorrendo al mito di Orfeo, un noto critico italiano azzarderà una risposta problematica e complessa ma aperta ad un nuovo barlume di speranza. Scriveva nel 1949 Giacomo Debenedetti:

²⁵ Op. cit., p. 1180.

²⁶ Op. cit., p. 1182.

²⁷ Op. cit., p. 1183.

²⁸ Blanchot, M., *Le regard d'Orphée*, in M. Blanchot, 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard; trad. it. di G. Zanobetti, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 147-51.

²⁹ Op. cit., p. 1177.

³⁰ Op. cit., p. 1185.

Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta vivo invece il racconto di come l'ha perduta e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo, guidato da quel racconto e da quel pianto e riconduce viva Euridice, per aiutare se stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quella perdita, quel racconto, quel pianto, e valgano per tutti, e ciascuno vi ritrovi il proprio mito che ricomincia. Storia individuale eterna, quella di Orfeo: e il critico spiega perché sia una storia eterna di tutti e perché il poeta sia uno dei più eminenti cittadini della repubblica degli uomini, malgrado la condanna di Platone.³¹

Il poeta compie, insomma, l'esperienza della morte, il critico quella del viaggio, da cui trae un racconto che può aiutare gli uomini a vivere. La perdita di Euridice, ovvero l'impossibilità di immettere i sensi della scrittura nel circuito materiale della vita e dell'azione, torna perennemente alla luce nell'opera dei poeti, in modi e in forme che, nell'insieme, si dispongono all'esame del critico come "figure" attraverso cui tentare di intuire le immagini di destino prevalenti nella propria età, grazie alle quali interpretare e comprendere, scrive Debenedetti, "l'oracolo perpetuamente inciso nell'arte",³² quello che, solo, può rivelare all'uomo, via via, il senso del suo andare. Era, questa, l'altissima testimonianza di un'idea di militanza critica che si situa nel cuore del proprio tempo, e che rilancia, attraverso una riattualizzazione del mito, il significato del magistero intellettuale, della riflessione della parola su se stessa.

"Orfeo è il linguaggio che si rivolta a guardare la parola",³³ sosteneva la poetessa Alda Merini che a *La presenza di Orfeo*, nume dell'ispirazione e della dismisura, dell'entusiasmo poetico e della follia visionaria aveva dedicato, nel 1953, una sua raccolta poetica.³⁴ E in effetti ancor oggi Orfeo continua, da lontano, a diffondere il proprio richiamo, ad allungare il proprio sguardo sopra distese di secoli, ad ispirare ed educare sempre nuove generazioni di adepti. La sua parabola sembra inesauribile. Ancora negli anni '70, si registrava, a Milano, una scuola di neoteri neo-orfici: giovani poeti che si affermarono nel quindicennio che va dal 1972-73 al 1988 circa, dopo il tramonto della Neoavanguar-

³¹ Debenedetti, G., *Probabile autobiografia di una generazione* (1949) in G. Debenedetti, *Saggi*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1982, p. 49.

³² *Ibidem*.

³³ A. Merini, in L. Veroli, *Intervista a Alda Merini, dopo l'uscita di La presenza di Orfeo*, in A. Merini, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Milano, Associazione Culturale Melusine, 1994, p. 147.

³⁴ A. Merini, *La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953.

dia e che, quasi fidando solo nel potere di verità della bellezza o addirittura identificando verità e bellezza, proposero un ritorno al soggettivismo lirico, alla linea della tradizione simbolista, esprimendo una nostalgica tensione al recupero della funzione sacrale della poesia.³⁵

Ma gli esempi sarebbero ancora molti, fino a tempi recentissimi. Tralasciando i più illustri, ci piace ricordare, tra gli ultimi cloni (post)moderni, l'Orfeo della canzone *Euridice* di Roberto Vecchioni (1998)³⁶ (che molto deve all'*Inconsolabile* di Pavese) e quello della canzone omonima di Carmen Consoli.³⁷ Per ultimo, benché non rientri nel panorama letterario e neanche in quello italiano, segnaliamo il protagonista di un gioco elettronico, *Don't look back* (2010) di Terry Cavanagh, dove il nostro eroe, ridotto a pallida figurina spoglia di ogni attributo tradizionale, viene proposto come avatar per una esperienza ripetitiva e seriale, non priva di una inquietante risonanza subliminare. Nel videogame, il giocatore – Orfeo è impegnato (il più delle volte vanamente), a riportare in vita Euridice, traendola da un inferno virtuale, dai colori cupi e rossastri. Accompagnato dall'eco dei suoi stessi passi, discende per scoscesi burroni, valica abissi di lava ribollente, affronta serpenti, demoni, cani infernali e ogni sorta di mostri fino a raggiungere il fantasma dell'amata; poi, seguito da lei, riprende il cammino inverso fino ad arrivare, dopo altre innumerevoli prove, ai piedi della lapide sotto la quale ella è sepolta. Qui, le due *silhouette* per un attimo si fermano. Orfeo si gira, si ode un lamentoso sospiro ... ed Euridice, sfuggente, è risucchiata nel buio dello schermo. Dopo di che il gioco ricomincia, per una nuova sfida alle potenze degli Inferi.

³⁵ Cfr. l'antologia *La parola innamorata*, a c. di E. De Mauro e G. Pontiggia, Feltrinelli, Milano 1978.

³⁶ R. Vecchioni, *Euridice*, in *Blumun*, disco EMI, 1993: "Morirò di paura/a venire là in fondo, /maledetto padrone /del tempo che fugge, /del buio e del freddo:/ma lei aveva vent'anni /e faceva l'amore, /e nei campi di maggio, /da quando è partita, /non cresce più un fiore ... /E canterò, /stasera canterò, /tutte le mie canzoni canterò, / [...] finché tu piangerai, /e canterò finché tu perderai/e canterò finché tu scoppiarai /e me la ridarai indietro. //Ma non avrò più la forza /di portarla là fuori, /perché lei adesso è morta /e là fuori ci sono la luce e i colori: [...] /mi volterò perché l'ho visto il gelo /che le ha preso la vita, /e io, io adesso, nessun altro, /dico che è finita" ecc.

³⁷ C. Consoli, *Orfeo*, da *Stato di necessità*, disco Polydor, 2000: "Sei venuto a riprendermi/ Orfeo malato dai forza e coraggio al tuo canto eccelso./ Portami con te non voltarti /conducimi alla luce del giorno /Portami con te non lasciarmi. /Io sono bendata ma sento già il calore /È il momento di svegliarmi /è tempo di rinascere /Sento addosso le tue mani /ed è un caldo richiamo perché /ho bisogno di svegliarmi /di prendermi cura di te /Ritorno alla vita/ Ritorno alla vita/Ritorno alla vita" ecc.

Ilona Fried

MARINETTI IN FELUCA

Filippo Tommaso Marinetti in uniforme da Accademico e feluca ha l'aspetto del funzionario rigido. Almeno questa è l'impressione che se ne ha vedendo la sua foto negli atti dei Convegni Volta organizzati dalla Reale Accademia d'Italia: quello del 1934 *Sul teatro drammatico* e quello del 1936 *Rapporti dell'Architettura con le arti figurative*.¹

Negli Atti del convegno del 1934² Marinetti era l'unico fra gli accademici a comparire in uniforme, mentre, anche a dimostrazione del graduale cambiamento del clima politico, per gli Atti del 1936 anche gli altri accademici inserirono le loro foto in uniforme, benché non tutti in feluca.³

Non dev'essere del tutto casuale che *l'enfant terrible* scegliesse di apparire in pubblico nell'uniforme degli accademici della Reale Accademia d'Italia offrendo allo spettatore di oggi l'immagine bizzarra del funzionario integrato nell'istituzione del regime, immagine allo

¹ Il presente saggio fa parte di una ricerca in corso di pubblicazione. Ho completato le mie ricerche grazie al sabbatico durante l'anno accademico 2009-10 reso possibile dai fondi di ricerca dell'Istituto Nazionale di ricerca OTKA SAB81474. Ringrazio la Sig.ra Rita Zanatta, la Dott.ssa Paola Cagiano De Azevedo all'Accademia dei Lincei e il Sig. Gian Domenico Ricaldone al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova per il gentile aiuto che mi hanno offerto. Ringrazio l'Accademia dei Lincei per il permesso concesso per la pubblicazione dei documenti riguardanti i Convegni Volta e le attività degli Accademici d'Italia (Archivi Storici dell'Accademia dei Lincei, da ora in poi: AAI).

² *Convegno di Lettere 8-14 Ottobre 1934 - XII. Tema: Il teatro drammatico. Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti dei convegni*, Roma, Reale Accademia d'Italia 1935-XIII.

³ AA.VV., *Convegno di arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, Roma, 25-31 ottobre 1936. Atti del convegno, (a cura della Reale Accademia d'Italia), Fondazione Alessandro Volta, Roma 1937-XV, Note biografiche, p. 350. Nel 1936 la maggioranza degli accademici compare sulla foto che accompagna le singole biografie in uniforme e Marinetti con la stessa foto degli atti del 1934. A proposito del portamento di Marinetti sulla foto del 1934 e qualche somiglianza a il portamento di Mussolini, Mario Verdone in riferimento a Emilio Pettoruti riteneva: "non potei fare a meno di constatare che era da Marinetti che Mussolini aveva appreso certe arti oratorie: sgranare gli occhi, alzare il mento, fronte al cielo, stringere i pugni sui fianchi." Mario Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Bulzoni Editore, Roma 1988, (2° ed.) p. 174.

stesso tempo emblematica in quanto stava a dimostrare l'entrata dell'avanguardia in Accademia.

Marinetti non divenne "semplice" Accademico, ma segretario della classe delle lettere, che pur essendo un incarico di grande prestigio, comportava anche compiti burocratici, tra cui la stesura dei verbali delle adunanze segrete. Data la sua particolare calligrafia, le enormi lettere che occupavano uno spazio notevole, sembrarono, però, poco adatte a tali scopi. In compenso Marinetti, emblema dell'avanguardia italiana, sicuramente pensava e sperava di agire per conto proprio, di promuovere il futurismo e i suoi collaboratori e di disporre anche di un certo potere.

L'attività di Marinetti-accademico nella prima metà degli anni '30 fu prima di tutto quella di diplomatico-culturale. Svolsse missioni in Italia e all'estero tenendo conferenze, rilasciando interviste che tenevano conto del ruolo dell'intellettuale di spicco, riconosciuto a livello internazionale. Intanto era anche in rapporto con Galeazzo Ciano che gli chiedeva, come anche ad altri intellettuali di pari fama, di propa-

Verbale

dell'Accademia dei Segreti alle Plebi nel 1870
1870-1871
1871-1872

REALE ACCADEMIA D'ITALIA
(L. 1870)

Adunanza del 7 Aprile, alle
ore 9 del mattino. Presiede
S. S. Marscon. Presenti: Formich,
Petracca, Marinetti, Bontempelli, Ferrucchi, G. P., Corrado Jovoni,
L. Jovoni, M. Jovoni, P. Jovoni.

Discorsi (guastafanti) e Pseudelli.

Il presidente Marscon
fa lettura dell'articolo
della *Hotutub* sulle *Edizioni*
e invita i colleghi
a far la loro proposta
Marinetti, cui si associa
Bontempelli, legge una
proposta motivata per
l'elezione di Umberto
Notari, e in attesa
della proposta, si fa
Corrado Jovoni
Ferrucchi
L. Jovoni la loro proposta

Stesura del Verbale dell'Adunanza segreta della classe delle lettere
del 7 aprile 1933. AAI, Titolo III Busta 8.

gandare all'estero i punti di vista della politica italiana.⁴ Tra i molti viaggi e conferenze sugli argomenti più svariati Marinetti, dichiarato nemico di musei e "passatismo", in occasione dei festeggiamenti virgiliani andò in Francia per una conferenza su Leonardo da Vinci!

Di tali viaggi rimane il romanzo-diario di viaggio del 1933 in Egitto, *Il fascino dell'Egitto*,⁵ in un linguaggio che riprende la prosa d'arte – ritorno ai luoghi dell'infanzia e della gioventù – in cui si rivela profondo conoscitore di quel paese. Il diario descrive un'ospitalità eccezionale di cui il viaggiatore godeva: oltre agli incontri con personaggi importanti ebbe perfino un colloquio con il re.⁶

Marinetti assolve a quell'incarico politico-culturale collaborando alla traduzione in francese (grazie alla sua perfetta conoscenza della lingua) del discorso di Guglielmo Marconi in occasione del decennale della "marcia su Roma". L'incarico di fiducia gli arrivò dallo stesso Marconi e comprendeva anche la lettura del discorso in francese all'E.I.A.R. La lettera di Marconi a Marinetti svela anche il segreto dell'origine del discorso: il messaggio pronunciato da Guglielmo Marconi in qualità di Presidente dell'Accademia "agli uomini di coltura e di scienza, agli artisti e letterati di tutto il mondo", in realtà, era nato da una richiesta dello stesso Mussolini, come anche il testo rilasciato almeno dietro il suo consenso.

Eccellenza,

La Reale Accademia d'Italia, per espresso desiderio di S.E. il Capo del Governo, diramerà prossimamente, in occasione del Decennale, un messaggio diretto agli uomini di coltura e di scienza, agli artisti e letterati di tutto il mondo.

Il messaggio sarà redatto e pubblicato in italiano, in inglese, in francese e in tedesco.

Per una traduzione francese efficace e fluida, pur nella sua fedeltà al testo italiano, non potevo pensare che a V.E. Le sarò pertanto molto grato se vorrà assumersi il delicato incarico di volgere in veste francese il testo italiano del

⁴ Marinetti lo ha riferito alla scrittrice ungherese, a quei tempi suo amante, a proposito dell'incontro internazionale del Pen Club, lo ricorda Margit Gáspár, citata da Ilona Fried *Marinetti's Visits to Budapest, 1931, 1932 and 1933: Archival Documents and the Memoirs of Margit Gáspár*, in "International Yearbook of Futurism Studies", Volume 1 (2011), Ed. by Günter Berghaus, De Gruyter, Berlin 2011, pp. 341-369.

⁵ Cf. Luciano De Maria, *Filippo Tommaso Marinetti*, in *Dizionario del Futurismo, in Futurismo & Futurismi*, a cura di Pontus Hultén, Bompiani, Milano 1986.

⁶ Sugli italiani in Egitto cf. Marta Petricioli, *Oltre il mito. L'Egitto degli italiani (1917-1947)*, Bruno Mondadori, 2007.

messaggio che Le accludo, e nel quale, come in genere su questa iniziativa, La prego di mantenere il più stretto ed assoluto riserbo.⁷

Il testo definitivo doveva comprendere la frase seguente: “Nella ricorrenza del Decennale del Regime Fascista, la Reale Accademia d’Italia, che accoglie nel proprio seno rappresentanti insigni del pensiero e dell’arte, diversi di scuola, temperamento e studi, ma uniti nella perenne devozione al Re e nella fede di Mussolini”.

Fra i ricordi su Marinetti diplomatico culturale è rimasto anche il menù ungherese di una cena durante il Congresso internazionale del Pen Club a Budapest nel maggio 1932, messo all’asta nel 2007 con quattro firme: Marinetti, Jules Romain, Alexander Roda Rodae Victor Eftimiu.⁸ La scrittrice Margit Gáspár ha ricordato Marinetti, rappresentante italiano insieme a Corrado Govoni e a Margherita Sarfatti, come sempre al centro della compagnia, amato dalle donne (da lei stessa, soprattutto),⁹ popolare anche fra quelli che non condividevano le sue politiche. (All’epoca il fascismo da lontano sembrava ancora accettabile anche a vari intellettuali liberali ungheresi.) La Gáspár ricordava anche l’antipatia che Marinetti le confessava in privato nei confronti dei nazisti.

Durante le visite a Budapest Marinetti non indossò l’uniforme dell’Accademia, ma venne accolto dalla stampa come “amico di Mussolini” e sottolineò la sua missione non solo culturale ma anche politica – missione che gli accademici della Reale Accademia d’Italia erano tenuti a compiere. Il poeta-accademico teneva, però, anche a mantenere la sua fama di ribelle: nell’edificio sobrio dell’Accademia Ungherese recitò le sue poesie *Bombardamento di Adrianopoli* e *Paesaggio d’odori del mio cane-lupo* (in quest’ultima imitando un cane) con la quale certamente scandalizzò qualcuno del pubblico – creando, comunque, per i più un’atmosfera di piacere e divertimento.¹⁰

⁷ AAI, Titolo I, Busta 1. fasc. 4.

⁸ Si tratta di un menu messo all’asta a Budapest il 10 luglio 2006. http://blog.xfree.hu/myblog.tvn?SID=&pid=6540&n=migova&blog_cim=Megalakult%20a%20PEN%20Club,5-10-2007, ultima consultazione 2-1-2014. Alexander Roda Rodae, nato Sándor Rosenfeld, critico austriaco, 1872-1945, Victor Eftimiu poeta romeno 1889-1972.

⁹ Gáspár, Margit: *Láthatatlan királyság, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1985*. Su Marinetti e il congresso del Pen Club a Budapest, cf. Ilona Fried, *Marinetti’s Visits to Budapest*, op. cit.

¹⁰ Kassák, Lajos: *Marinetti az Akadémián*, “Nyugat” 13 (July 1931). Reprinted in Kassák Lajos, *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978, 149-151.

Come tanti fra gli uomini di teatro, da D'Annunzio a Pirandello a Silvio d'Amico, anche Marinetti formulò un progetto per fondare un teatro di stato insieme a una scuola nel 1927 per formare nuove leve di attori "fuori dalla mentalità guitta".¹¹ Sarebbe stato "un teatro con sede a Roma, che escludesse programmaticamente gli attori più famosi della scena nazionale poiché 'indisciplinati per tradizione e abitudini, indifferenti, sprezzanti o nettamente ostili davanti agli autori e alle opere d'arte teatrali'".¹²

Un'attività di Marinetti su commissione della Reale Accademia d'Italia era l'incarico di segretario del IV Convegno Volta del 1934, funzione che a ciascun convegno spettava proprio al segretario della classe che coordinava.¹³ Si trattava di un lavoro organizzativo in collaborazione con il presidente, di solito proprio il presidente della Classe – nel caso del Convegno sul teatro drammatico, Carlo Formichi. Le quattro classi dell'Accademia si alternavano nella gestione dei convegni annuali e questo fu il primo e unico che li vide organizzatori.

Il gesto di nominare, invece, Pirandello presidente voleva dire scegliere una personalità del teatro di fama internazionale, conosciuta da chiunque anche fra gli invitati stranieri e contemporaneamente appoggiata dall'Accademia a candidato per il Premio Nobel¹⁴ – del quale Pirandello venne insignito due mesi dopo il convegno. In realtà, Marinetti in qualità di segretario ebbe quell'incarico in modo piuttosto formale, perché fu nominato assistente del presidente Pirandello, Silvio d'Amico, che divenne in pratica l'organizzatore del convegno, i cui responsabili erano al di fuori della cerchia di Marinetti.

In occasione del convegno si trattava di (ri)definire il ruolo del teatro nella cultura e "nella vita morale dei popoli" anche in rapporto agli altri spettacoli e prima di tutto in rapporto allo stato. Con l'accento sulla missione del teatro lo scopo principale del convegno sembrava essere quello di indurre lo stato ad offrire maggiori finanziamenti al teatro – uso

¹¹ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, 2ª edizione, Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa) 2009, p. 89.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cf. Ilona Fried, Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria, Corazzano (Pisa) in corso di stampa.

¹⁴ Ilona Fried, *Pirandello e la scena internazionale: tra Roma e Budapest*, in *Pirandello e la traduzione culturale*, Michael Rössner, Alessandra Sorrentino, a cura di, Carocci, Roma, 2012, pp. 81-89.

sconosciuto nell'Italia liberale ma già diffuso in molti stati dell'Europa dell'epoca. In tal modo la presenza dei rappresentanti di spicco della vita teatrale internazionale doveva offrire l'opportunità all'Italia fascista di dimostrare la sua cultura – come era interesse di Mussolini già con la fondazione della Reale Accademia d'Italia e di mostrare, invece, a Mussolini grazie a quelle presenze i modelli di sostegno che altri stati davano ai loro teatri. Infatti, la planimetria concettuale del convegno, dovuta a Silvio d'Amico, “assistente di Pirandello”, ma in realtà, segretario del convegno, punta molto sulle relazioni dei rappresentanti dei vari paesi. Il quinto argomento, *Il Teatro di Stato*, occupava praticamente metà dello spazio del convegno – almeno per quanto riguardava il numero degli interventi.

La maggioranza dei convegnisti attribuiva la “crisi del teatro” alla diffusione degli spettacoli sorti grazie alle nuove tecnologie: la produzione cinematografica, la radio, oltre che allo sport che attiravano grossissimi pubblici e di conseguenza ebbero un maggiore introito. Marinetti oltre a essere relatore era molto attivo anche nelle discussioni. Chi meglio di lui, rappresentante per eccellenza della modernità, avrebbe fatto da intermediario tra il teatro e i vari altri spettacoli per trasmettere gli abbinamenti anziché i contrasti tra di loro? Marinetti all'insegna della fusione tra le diverse forme, i vari generi artistici, collaborava al cinema e alle trasmissioni radiofoniche. Anche ne *Il teatro totale futurista* “per masse” del 1933, scritto poco prima del convegno, si schierava dalla parte della modernità, dell’“arte totale”.¹⁵ Nel settembre 1933 Marinetti e Pino Masnata dedicarono un manifesto alla radio appena fondata (1928), il *Manifesto della Radia*, “un'arte nuova che comincia dove cessano il teatro, il cinematografo o la narrazione”.¹⁶

In quanto autore e poeta sottolineava l'importanza della parola, che formava la base per le sue “simultaneità”. Nell'attività di drammaturgo tendeva a valorizzare la tecnica nuova, avvalendosi tra gli altri della collaborazione di Enrico Prampolini, uno degli innovatori della

¹⁵ Cf. *Il teatro totale*, in *Almanacco letterario per l'anno 1933*, Bompiani, Milano, 1932, pp. 306-309. “Futurismo”, 15 Gennaio 1933, ora in Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro*, a cura di Jeffrey T. Schnapp, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2004, vol. 2, pp. 753-756.

¹⁶ Cf. *Pino Masnata* (documento) a cura di Margaret Fisher, (Second Evening Art Emeryville California) Radio Sintesi, in “*sul fil di ragno della memoria*”. *Studi in onore di Ilona Fried*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Olasz Tanszék, Budapest, Ponte Alapítvány, Budapest, a cura di Franciska d'Elhoungne Hervai e Dávid Falvai con la collaborazione di Fulvia Airolti Namer, Budapest 2012, pp. 451-472.

scenografia italiana. Prampolini fondò il Teatro della Pantomima Futurista nel 1927 a Parigi dove mise in scena la pantomima di Marinetti dal titolo simbolico *Cocktail*, “diversi elementi della nostra epoca [...] un universo teatrale in cui tutto, musica, gesto, architettura scenica confluivano a creare esaltante, quasi mistico rito meccanico.”¹⁷ Il teatro suscitò molto entusiasmo da parte del fior fiore degli uomini del teatro in Francia, mentre risultò un fallimento dopo in Italia. Prampolini vi presentò anche *Salamandra*, scena “futurista”, con i propri costumi e scenografie, con il testo di Pirandello e la musica di Bontempelli.

Risale al 1933 *Il teatro totale futurista* “per masse” probabilmente ispirato dal progetto di Walter Gropius e Stefan Sebök,¹⁸ e dalle ricerche degli anni '20 sul “teatro totale”. Ne *Il teatro totale futurista* Marinetti, contemporaneamente al discorso di Mussolini sulla crisi del teatro teorizzò uno spettacolo interattivo e “polisensazionale”. Secondo la sua dichiarazione

Noi facciamo circolare gli spettatori intorno a molti palcoscenici tondi su cui si svolgono simultaneamente azioni diverse, con una vasta graduatoria di intensità, con una perfetta organizzazione collaborante di cinematografia,

¹⁷ Citato da Claudia Salaris, *Futurismo*, cit. p. 53. Giovanni Antonucci accenna anche agli uomini di cultura come Diaghilev, Tzara, Goll, addirittura André Antoine entusiasti dello spettacolo. Cf. G. Antonucci, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1986, p. 119.

¹⁸ *Il teatro totale*, in *Almanacco letterario per l'anno 1933*, Bompiani, Milano, 1932, pp. 306-309. “Futurismo”, 15 Gennaio 1933, ristampato in Luigi Scivo, a cura di, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968, pp. 199-201, ristampato con note in Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro*, a cura di Jeffrey T. Schnapp, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2004, vol. 2, pp. 753-756. Una versione più lunga e più dettagliata fu pubblicata da Mario Verdone e Luce Marinetti in *Teatro contemporaneo*, vol. 5, no. 9, Febbraio-Maggio 1985, pp. 373-384. La traduzione inglese di Günter Berghaus si basa sul manoscritto originale e offre inoltre varianti della trascrizione del 1985, in *F.T. Marinetti, Total Theater: Its Architecture and Technology. Multiple Stages – Cinematographic – Simultaneous – Radiophonic Televisionic – Tactile – Olfactory – Gymnastic – Multisensational*, in *Critical Writings*. Ed. by Günter Berghaus. Translation Doug Thompson. Farrar, Straus and Giroux, New York 2006, pp. 400-407, vari disegni contenenti nel manoscritto furono riprodotte nella biografia di Claudia Salaris, *F. T. Marinetti*, p. 241. Enrico Crispolti, ed.: Ricostruzione futurista dell'universo. Musei Civici Mole Antonelliana, Torino 1980. 209-210. Riprodotto come *Il teatro totale per masse (1933)*, in Mario Verdone, *Teatro del Novecento*, La Scuola, Brescia 1981, pp. 46-48. Ristampato in Giancarlo Carpi, ed. Futuriste, *Letteratura, arte, vita*, Castelveccchi, Roma 2009. Ringrazio per i dati delle pubblicazioni a Günter Berghaus. Sull'argomento cf. anche Fernando Maramai, F.T. Marinetti. Teatro e azione futurista, Campanotto Editore, Pasian Di Prato (Ud), 2009, p. 80. Il giovane architetto che contribuì più tardi al progetto di Gropius, di origine ungherese (Sebök István) venne condannato a morte nelle purghe staliniane nel 1942 nell'Unione Sovietica dove si era trasferito.

radiofonia, telefono, luce elettrica, luce al neon, aeropittura, aeropoesia, tattilismo, umorismo e profumo.¹⁹

La proposta allude a un edificio particolare, un'architettura teatrale gigantesco dove si presentano parallelamente sintesi futuriste – l'edificio è anche dotato di una cupola alta 100 metri, una specie di planetario. Il teatro rompe con il “palcoscenico fisso o girante dei teatri contemporanei”, è “polisensazionale” adopera le nuove tecnologie, in previsione anche di altre in futuro, e i nuovi spettacoli come il cinema, la radio, addirittura la televisione, il telefono, e altri con spunti esoterici.

Il teatro rotondo ha un diametro di 200 m, con una ribalta che corre circolarmente e sono previsti schermi a disposizione delle proiezioni cinematografiche e a quelle dell'aeropittura.²⁰

La platea contiene undici palcoscenici rotondi e senza quinte alti due metri intorno ai quali ogni spettatore nella sua poltrona-tavolo girevole si muove seguendo con successione veloce le diverse azioni dei diversi palcoscenici intercomunicanti sotterraneamente.

Nel camminatoio largo 8 m. che corre lungo al fossato intorno agli undici palcoscenici gli spettatori possono a gruppi o separati svolgere capricciose avventure di viaggio partecipando alle azioni nautiche del fossato o scomparendo con appositi ascensori nei sotterranei luminosi dei rinfreschi e dei rificollanti.²¹

Le scene simultanee sui palcoscenici, il movimento, la visione, l'interazione con il pubblico, (o piuttosto la conquista della sorpresa e dell'ammirazione del pubblico, sul suo coinvolgimento emotivo) le nuove tecnologie sono integrate con la musica e con i profumi.

Le orchestre e i cori invisibili fiatano ogni tanto con musica sintetica fuori dal suolo. Opportuni silenzi di sette otto secondi permettono il necessario riordinarsi della fantasia agitata dello spettatore. Le azioni

¹⁹ Cit. Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, p. 16.

²⁰ Le misure cambiavano nelle varie edizioni del manifesto, cf. *Filippo Tommaso Marinetti, Critical Writings*, ed. by Günter Berghaus, cit., p. 401.

²¹ “Futurismo”, cit.

drammatiche che hanno luogo sui palcoscenici diversi, producono effetti drammatici nuovi, come l'allucinazione, la telepatia e il presentimento. L'illusione della velocità crea le grandi reti della comunicazione internazionale, non solo la sintesi di una città, ma addirittura la sintesi drammatica di tutto il mondo.

Il crescendo emozionante dei diversi spettacoli culmina nel grande palcoscenico centrale su cui a picco alla altezza di 100 m. lo zenit della cupola celestiale del teatro meccanizza nelle sue orbite metalliche il movimento drammatizzato di un sole, di una luna, delle costellazioni, degli aeroplani con relativi fumi colorati.²²

Gli spettatori dopo avere agito così da attori recitando anch'essi con le velocità del loro radiotelefono a guisa di truppe in ordine sparso possono riprendere ognuno la loro poltrona-tavolo girevole su cui corre a portata di mano il veloce nastro tattile delle sensazioni inaspettate corretto o accentuato da un profumatoio.²³

Marinetti, con un ricordo di Sant'Elia, allude ai futuristi che prospettava da partecipare nelle singole sintesi, da Prampolini a Benedetta, a Tato, (con un corteo di squadristi), a Filia e altri. Ciascun spettacolo era ipotizzato per una durata di un'ora e poteva essere ripetuto 4-5 volte al giorno.

Poco presente nella fase preparatoria, oltre alla relazione che fece al convegno (obbligo di ogni accademico quando la sua classe lo organizzava) Marinetti era molto presente nelle discussioni durante le sedute. Non è da escludere che Walter Gropius ormai famoso architetto all'epoca del convegno avesse avuto l'invito anche tramite lui, cioè con l'intermediazione di Enrico Prampolini.²⁴ Prampolini, insieme a Ivo Pannaggi, Nicolay Diulgheroff, Erberto Carboni e Ruggero Váasari, aveva avuto contatti con il Bauhaus. Pannaggi aveva pubblicato un

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Dai documenti conservati nell'archivio dell'Accademia dei Lincei non risulta l'origine dell'invito; di fatto Gropius era ormai un architetto riconosciuto a livello internazionale, ben noto e stimato anche dai colleghi italiani, per cui la commissione organizzativa poteva decidere per il suo invito anche attraverso altri canali. Nel suo caso non viene fatto alcun riferimento alla diplomazia tedesca che, invece, ostacolò l'invito di personaggi di teatro non conformi all'ideologia nazista.

articolo “dettagliato e ben illustrato” sul Totaltheater di Gropius su “Scenario”, quando divenne membro del Bauhaus.²⁵

Walter Gropius nell'intervento sull'edificio teatrale, presentò il suo progetto *Il Totaltheater*, – ideato per Piscator nel 1927, il quale avrà ispirato Marinetti nella stesura del suo progetto per il Teatro Totale. Berghaus chiama il progetto *Piscatortheaterneubau* di Walter Gropius “the best-known of all Utopian theatre designs”.²⁶ Il suo non era un teatro per ventimila come ipotizzato dal discorso di Mussolini del 1933, ma un teatro progettato per 2-3 mila spettatori. Era comunque un “teatro di massa” ad alta tecnologia, compresi gli schermi per le proiezioni e una combinazione delle tre principali forme teatrali note, in cui anche il pubblico, a differenza del concetto dell'ingegner Ciocca, doveva avere un ruolo attivo. All'inizio dell'organizzazione del convegno tra la fine del 1933 e l'inizio del 1934 il Bauhaus, fondato da Gropius era già stato soppresso da Hitler. Il progetto di Gropius non sembra aver trovato un clima favorevole al convegno.

Vivissima fu la partecipazione di Marinetti relatore e polemista al convegno che fondamentalemente si dichiara dalla parte dell'autore, del testo, “del Poeta” – come fanno anche Pirandello e Silvio d'Amico. Rifiuta anche Marinetti un eventuale primato del regista nello spettacolo. Altro punto importante, oltre alla dichiarazione della supremazia dell'autore, era il netto rifiuto del concetto del teatro di massa, anzi, dell'idea di teatro di propaganda. Difende l'intimità del teatro, sostiene la ricerca teatrale, i “teatrini”, (come quello di Braglia) come volle sottolineare: “propugno un teatro di stato tale da non

²⁵ Ivo Pannaggi, *Teatro totale*, “Scenario”, anno I. n 6, 1932. Citato da Günter Berghaus, *The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre*, in “*sul fil di ragno della memoria*”, op. cit., pp. 283-302. Berghaus ricorda Pannaggi: Wingler lists him in the roster of Bauhaus students in *The Bauhaus*, p. 619. Pannaggi più tardi ricordava quei tempi in un'intervista per *Dagbladet* di Oslo (19 Dicembre 1970): “Io vi ero entrato dopo il trasferimento a Berlino e vi rimasi un solo semestre, cioè fino a quando Hitler lo fece chiudere.” Citato in *Pannaggi e l'arte meccanica*, p. 451. Cf. anche il suo opuscolo: *Bauhaus*.

²⁶ Cf. Günter Berghaus, *The Futurist Conception*, op. cit., pp. 283-302. A proposito del progetto Berghaus osserva: “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”.

escludere le opere audacemente novatrici, che fosse poi affiancato da teatri sperimentali, esclusivamente consacrati alle opere teatrali che, per la loro audacia, verrebbero fatalmente rifiutate da compagnie teatrali normali e da pubblici numerosi.”²⁷

Massimo Bontempelli dal canto suo si era dichiarato favorevole al teatro di massa, al teatro dei “ventimila”. Nel corso del dibattito Marinetti

Attaca la relazione di Bontempelli, interpretando le parole di Mussolini in modo diverso. Secondo lui Mussolini desidera rendere il teatro accessibile ad un grande numero di cittadini; da ciò teatri grandi a basso prezzo. È assurdo inebriarsi di sport al punto di concepire un dramma come una partita di calcio e di attribuire a 20.000 persone riunite le capacità di comprensione, potenza visiva e uditiva necessarie per comprendere, sentire un’opera teatrale degna di questo nome.

L’*Amleto*, ad esempio, già mutilato per un pubblico di 1.000 o 2.000 persone dovrebbe essere ridotto a gesti ingigantiti artificialmente e a poche frasi lanciate con alto-parlanti. Le 10.000 persone che secondo l’amico Romagnoli possono godere di una tragedia greca a Siracusa rimangono quasi tutte estranee al valore letterario di quell’opera, liete, in cambio, di godere teatralmente della festa di luce sulle colline e della marina arricchita antiellenicamente di fischi e trombettamenti di automobili, motociclette e locomotive lontane e vicine.

Marinetti attacca, inoltre, Bontempelli nella sua pretesa di abolire le avanguardie letterarie e si dichiara fiero di capeggiare da 25 anni la più grande avanguardia del mondo, il Movimento Futurista. Egli rivendica vivacemente l’importanza e l’indispensabilità delle avanguardie che sole, come gli arditi per un esercito, garantiscono la marcia in avanti e la vittoria della letteratura e delle arti.²⁸

Nei dibattiti si dichiara favorevole all’uso delle nuove tecniche a teatro, sottolinea l’importanza della “scenotecnica” (definisce Ettore Prampolini maggiore scenotecnico del mondo – oltre ad apprezzare Prampolini è anche un modo per rimproverare a Pirandello e a d’Amico di aver eliminato la sua relazione.

Come risulta dalla lettera di Pirandello a Marinetti nel 1934 fu proprio lo stesso Marinetti a proporre Prampolini come relatore, il quale accettato in un primo momento, vide successivamente rifiuta-

²⁷ *Convegno di Lettere*, op. cit. p. 354.

²⁸ *Convegno di Lettere*, op. cit. pp. 152-153. Gli interventi di Marinetti al Convegno Volta del 1934 sono ristampati in F. T. Marinetti, *Teatro*, a cura di J. T. Schnapp, op. cit. Vol. 2, pp. 779-786.

ta la propria relazione da parte di Pirandello e Silvio d'Amico. Se Pirandello rimproverò a Prampolini la negazione del testo dell'autore e del ruolo dell'attore nella sua proposta di relazione, Marinetti stesso che riconobbe il ruolo delle macchine a teatro, ritenne l'autore figura centrale dello spettacolo. Pertanto gli andava bene la fede nelle macchine, ma veniva prima la parola, il testo del Poeta. Marinetti dichiarò che bisognava "favorire qualunque macchinario scenico anche il più complicato purché non distrugga o soffochi la parola cioè il valore letterario."²⁹ Si vide un certo ritorno all'autore.

Marinetti rimprovera Tairov: "Pure elogiando l'ingegno artistico di Tairoff, critica l'attuale sua inattesa antipatia per le macchine che furono le sue collaboratrici nel rinnovamento scenico." – Tairov risponde poi dichiarando di esser stato interpretato male: "non sono contro la tecnica, ma contro il tecnicismo".³⁰ – C'era un particolare decisivo di cui Marinetti o gli altri convegnisti che conoscevano e stimavano le regie di Alexander Tairov, non erano al corrente e i cui documenti vennero fuori dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica, con l'apertura degli archivi. Proprio un mese prima del Convegno Volta, ebbe luogo in Unione Sovietica il Congresso degli Scrittori, presieduto da Gorkij, che indicò definitivamente come unica strada possibile da percorrere, il realismo socialista. Così nelle purghe successive è noto il tragico modo di cui cadde vittima Mejerhold. Stanislavskij, un altro degli invitati che non riuscì a partecipare al convegno, ebbe la "fortuna" di morire di attacco cardiaco. Tairov, accompagnato da un funzionario, che era il "Capo della delegazione sovietica" non osò pronunciare niente che riguardasse davvero il suo credo artistico.

L'intervento di Marinetti nella sezione: *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli* era, come tutti gli interventi suoi, in parte improvvisato. S'impegnava per un teatro divertente, che ispirasse al senso totale della Terra, "acuendo l'istinto di gara fra i popoli"³¹, "un'appassionata aerovita e un appassionato senso cosmico che suggeriscano agli spettatori il desiderio di staccarsi dalla Terra per gustare cielo e stratosfera dopo aver gustato la Terra mediante un dominio ottimista

²⁹ *Ivi*, p. 174.

³⁰ *Ivi*, p. 290.

³¹ *Convegno di Lettere*, op. cit. p. 282.

degli'istinti delle idee dei motori e della paura di morire..."³² Marinetti era contrario all'"ossessione del realismo", all'"ossessione dell'erotismo", "ossessione del denaro", ecc, per "un senso umano di solidarietà e generosità, nemico di ogni rapina e di ogni gusto di uccidere", contro "l'estetica idiota del delitto organizzato" (originalmente "delitto americano" che però era pregato di modificare da parte del presidente Pirandello). Marinetti sottolineò anche l'amore per la Patria, e "questa nostra grande civiltà meccanica, ideata e dominata dagli italiani".³³ Suscitò polemiche molto accese, invece, la sua ripresa dai tempi del primo futurismo del concetto della guerra. La sua dichiarazione sull'"estetica della guerra", era una dichiarazione contro cui alcuni colleghi stranieri, prima di tutto Jules Romains e Jean-Jacques Bernard si erano dichiarati contrari. Sostenevano di esser dispiaciuti di non aver potuto rispondere a Marinetti come avrebbero desiderato, perché "l'Accademia non ha a che fare con la politica". (Teoricamente l'Accademia aveva dichiarato di organizzare il convegno senza alcun coinvolgimento politico, affermazione evidentemente non vera, come è testimoniato dai documenti. L'inaffibilità di una tale dichiarazione era sicuramente ovvia anche per gli ospiti francesi che, invece, non volevano, non potevano entrare in discorsi che avessero riguardato l'ideologia fascista). Jean-Jacques Bernard ritenne di dovere protestare contro un'affermazione del genere, l'estetica della guerra era inconcepibile per la mentalità francese. Coi tempi che corrono, – affermò –, ci vuole il coraggio vero per l'estetica della Pace. Alla fine, secondo gli atti, l'oratore si ferma per non cadere, come sostiene nell'errore di discutere di politica e stringe la mano a Marinetti.³⁴

L'altra personalità a dichiararsi contraria alle affermazioni a proposito l'estetica della guerra, di Marinetti è il rappresentante sovietico, funzionario del partito Sergo Amaglobeli:

M. Marinetti est contre le répertoire érotique et policier. Il considère que la place de l'érotisme n'est pas au théâtre, et que le peuple italien n'est pas sanguinaire, qu'il n'aime pas, par conséquent, les drames policiers. M. Marinetti préconise un répertoire devant servir à la propagande de l'idée corporative, de l'esprit corporatif, de la solidarité nationale, de l'héroïsme

³² *Ivi*, p. 282.

³³ *Ivi*, p. 281.

³⁴ *Ivi*, p. 285.

et de l'esthétique de la guerre. M. Marinetti est contraire au réalisme, parce qu'ainsi qu'il l'affirme, le réalisme conduit au pessimisme.

Nous partageons l'opinion de M. Marinetti et nous nous déclarons avec lui contraires au répertoire érotique et policier. Nous ne voulons pas, tout comme lui, que l'on montre sur la scène des crimes, mais nous considérons que le crime qui ne peut trouver aucune justification d'ordre moral, c'est la guerre. Et nous luttons et lutterons toujours de la manière la plus décisive contre l'héroïsme mensonger de la guerre, contre l'esthétique de la guerre. Le Théâtre Soviétique, soutenu par un peuple de cent soixante-dix millions lutte contre la guerre. Nous sommes contre la militarisation des budgets des États, nous sommes contre la militarisation des sentiments populaires.³⁵

Amaglobeli fa la lode del popolo divenuto maestro del proprio destino, che va verso il trionfo di una vita felice, degna di un "uomo nuovo del futuro".³⁶

La biografia di Marinetti inclusa negli atti del Convegno Volta del 1934 (ogni partecipante doveva mandare il proprio curriculum all'Accademia per gli atti oltre alla foto) riporta i dati della fondazione e della diffusione (in tutto il mondo!) del movimento futurista. Vi spiccano i meriti politici, come per esempio l'interventismo, la "difesa della vittoria per Fiume e la Dalmazia", vale a dire l'irredentismo, e poi il ruolo che ebbe nella fondazione del fascismo: le prime associazioni degli Arditi, la lista fascista, l'anticomunismo: la lotta contro socialisti, comunisti e anarchici.³⁷

Il Convegno Volta del 1934 non fu l'unico convegno annuale al quale Marinetti partecipò: siccome gli Accademici vi prendevano parte normalmente per il loro campo specifico, era già difficile che si fosse presenti a più di uno, ma egli fu probabilmente quello che presenziò al maggior numero di convegni Volta e precisamente a quattro:

1934 *Convegno di Lettere 8-14 ottobre 1934 - XII, Tema: Il teatro drammatico*. L'intervento che fa si intitola: *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli*.³⁸

Quest'ultimo ebbe, infatti, un ruolo notevole sia nella planimetria del convegno che nella selezione dei partecipanti. Fu, dunque forse,

³⁵ *Convegno di Lettere*, op. cit. p. 289.

³⁶ *Ivi*, p. 290.

³⁷ *Ivi*, p. 532.

³⁸ *Ivi*, pp. 280-285.

opera sua, benché formalmente sostenuto da Pirandello, l'allontanamento di Ettore Prampolini, che nella sua proposta sosteneva un teatro anche senza attori. Pur scusandosi con Marinetti, Pirandello finì per rifiutare la relazione dell'artista e scenografo.³⁹ La vera ragione poteva essere il rifiuto del concetto teatrale ipotizzato da Prampolini e che voleva anche propagare: il teatro di visualità, di suoni, di musica anche senza attori, concetti vicini al teatro del Bauhaus e alle avanguardie con le quali era in rapporto, ma certamente ben lontani da quelli di d'Amico.

Anton Giulio Bragaglia fu invitato solo in quanto ospite e non a tenere una relazione, per cui preferì non partecipare, mentre era presente, Enrico Prampolini, malgrado il rifiuto della sua relazione da parte di Pirandello e d'Amico.

Subito dopo il convegno uscì su "Ottobre", giornale fascista intrasingente, una critica feroce nei confronti di d'Amico e di Pirandello. L'articolo anonimo prese di mira prima di tutto il fatto che Pirandello avesse privilegiato con un salario altissimo Marta Abba come protagonista della sua messinscena, *La figlia di Jorio* di D'Annunzio. Vi partecipò anche la sorella attrice di Marta, Cele Abba in un ruolo secondario. Infatti, la questione dello stipendio di Marta Abba venne preceduta da liti accanite che arrivarono fino ai vertici non solo dell'Accademia ma anche fino ad Achille Starace, segretario del Partito Fascista. L'impresario dello spettacolo, personaggio ben noto a tutti nel mondo del teatro, Franco Liberati, si dimise e il nuovo impresario (scelta all'ultimo momento prima dello spettacolo), era nientemeno che il padre delle stesse Abba. Altro fatto fortemente preso di mira dal giornale, che l'articolo ritenne un atteggiamento poco fascista, fu la richiesta dell'attenzione "disinteressata" da parte dello stato espressa da d'Amico come anche nel discorso inaugurale al convegno dallo stesso Pirandello. In quel periodo Bragaglia collaborava al giornale, per cui non sembra troppo azzardato supporre che in qualche modo l'articolo sia stato scritto dietro un suo suggerimento. Negli attriti ben noti tra Bragaglia e d'Amico che durarono una vita, Marinetti sosteneva certamente Bragaglia – con il quale condivise oltre ai punti di vista artistici anche quelli politici.

³⁹ Cf., Ilona Fried, *Sua Eccellenza Presidente. Pirandello and the Convegno Volta*, "The Yearbook of the Society for Pirandello Studies", No. 29 (2009), pp. 129-143.

Nel 1936 al *Convegno di Arti 25-31 Ottobre 1936 - XIV, Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative* presentò l'intervento: *L'architettura e le Arti decorative negli stili dei vari tempi*. Marinetti sostenne fra l'altro: "Sono convinto che il Regime fascista supera tutti gli altri precedenti presenti o futuri nell'aiutare direttamente gli artisti ed è questa una sua gloria."⁴⁰

Nel 1936, al Convegno Volta organizzato dalla classe delle arti, Marinetti propose l'invito di Prampolini ad Antonio Bruers, vice-cancelliere e direttore della Fondazione Volta.

Nel 1937 al *Convegno di Scienze fisiche, matematiche e naturali 26 Settembre - 2 Ottobre 1937 - XV, Tema: Lo stato attuale delle conoscenze sulla nutrizione* Marinetti venne elencato fra i partecipanti con le note biografiche negli atti, ma non risulta nessun suo intervento, né una sua partecipazione alle discussioni.

Nel 1938 al Convegno sull'*Africa* organizzato dalla Classe delle Scienze Morali e Storiche figura di nuovo il suo nome. Doveva essere un convegno con chiari intenti politici con un numero di giornate previste per lo svolgimento dei lavori e per i relatori un invito con un invito a partecipare a diverse iniziative collaterali, tra cui un viaggio finale in Libia, dal 12 al 17 ottobre 1938, dove gli ospiti vennero ricevuti da Italo Balbo.

Vi era in programma un convegno successivo che dopo una lunga discussione con la partecipazione attiva di Marinetti avrebbe dovuto avere come argomento "la poesia", tema proposto a Mussolini da parte dell'Accademia.

Nell'adunanza di marzo si era svolta tra gli accademici, soprattutto tra Marinetti e Ojetti, una lunga discussione in merito alla scelta del tema del successivo convegno Volta, che avrebbe dovuto essere organizzato dalla classe di lettere; si era arrivati alla decisione di affrontare l'argomento della poesia che successivamente fu sostituito con quello del romanzo; comunque, per i ritardi dovuti alle contingenze belliche, quel convegno di letteratura non ebbe mai luogo.⁴¹

⁴⁰ *Convegno di arti*, op.cit., pp. 41-48, p. 173.

⁴¹ Paola Cagiano De Azevedo, Elvira Gerardi, a cura di, *Reale Accademia D'Italia. Inventario dell'Archivio*, Ministero Per i Beni Culturali e Ambientali, Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari, Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2005, Introduzione, p. XLIX.

Marinetti cercava di partecipare come membro o presidente a commissioni e a giurie, a comitati per l'assegnazione di premi letterari o artistici fra i numerosi che l'Accademia istituiva con lo scopo di promuovere i suoi. Così partecipò alla giuria del Premio Mussolini, del Premio Angiolo Silvio Novaro, e fra il 1939 e il 1941, del Premio di poesia. Nel 1943 fu istituito il premio Sant'Elia e Boccioni, di cui Marinetti divenne presidente di commissione. Con l'istituzione di tale premio riuscì finalmente a offrire un riconoscimento a Enrico Prampolini forse anche come compenso per i mancati riconoscimenti da parte dell'Accademia. Si presentarono ufficialmente tre candidati, di cui gli altri due, Dottori e nientemeno che Benedetta Cappa Marinetti, sembrano esser serviti proprio solo allo scopo di poter insignire Prampolini. Se a Prampolini, in realtà, sia arrivato o meno il premio di 50 mila lire, non risulta dai documenti, rimangono, però, ancora le sue lettere del 1943 che reclamavano la possibilità di riscossione della somma.)

Non privo d'interesse è il verbale della giuria del Premio Sant'Elia e Boccioni sull'attività di Prampolini e la motivazione del suo premio nel 1943, di fronte agli altri due candidati. Secondo lo spirito del Premio Sant'Elia e Boccioni, premio dagli accenti politici, si doveva trattare della sua opera di pittore e scultore, in primo luogo "nella plastica murale".⁴²

Il premio poteva essere, probabilmente, un compenso per Enrico Prampolini per i mancati riconoscimenti da parte dell'Accademia.

Marinetti prese anche posizione nelle discussioni per le terne dei candidati proposti al ruolo di nuovi accademici. Le proposte da lui redatte dimostrano la cura con la quale cercava di promuovere da vero organizzatore culturale i suoi, i valori che intendeva mettere in evidenza per convincere il corpo accademico (e lo stesso Mussolini che fondamentalmente decideva), dei meriti dei candidati da lui appoggiati. In apparenza aveva, dunque, un potere notevole, in realtà, come unanimemente riconosce la critica, il suo potere anche all'interno dell'Accademia era molto più ridotto di quello che potrebbe sembrare. Tanto è vero che con l'eccezione di Massimo Bontempelli i candidati da lui appoggiati, Luigi Barzini, Paolo Buzzi, Salvator Gotta, Corrado Govoni, Marino Moretti, Aldo Palazzeschi non riuscirono a diventare accademici.

⁴² AAI, VII Premi d'incoraggiamento e di sussidi, Busta 107/Premio di arte futurista "Umberto Boccioni" fasc. 233/8,9.



*Marinetti accademico negli atti del Convegno Volta
sul teatro drammatico del 1934*

A differenza di altri che Marinetti considerava ancora appartenenti al suo gruppo, Bontempelli non era dei suoi. Era stato compagno di strada dei futuristi come degli stessi fratelli Mussolini negli anni '10, ma nel 1929, al momento della raccomandazione, si era ormai allontanato dal futurismo, come dimostrano le relazioni e i dibattiti del Convegno Volta. Bontempelli divenne accademico al secondo tentativo (nel 1930) dopo essersi rivolto personalmente a Mussolini che a sua volta fece redigere un appoggio alla sua candidatura dall'Accademia. Che Marinetti avesse poi scritto la raccomandazione per Bontempelli⁴³ fu probabilmente la conseguenza di tale intervento, ipotesi sostenuta anche dal tono della stessa, che sembra diverso da quello delle

⁴³ È noto l'appoggio di Mussolini per Bontempelli, cf. Simona Cigliana, *Una lunga "avventura": Bontempelli, Bodrero, A Meletta (ovvero da Eva futura a Eva ultima), A Mussolini, "Duce velocissimo"*, "L'Illuminista", 13/14/15, gennaio/dicembre 2005, pp. 113-194.

Massimo Bontempelli ¹⁷⁸

Massimo Bontempelli nato
a ~~_____~~ ^{Como il 12 Maggio 1894.} d'abito

nel 1904 con Logghe.
Sequirono i volumi di
poesie. Verseggiando, e

Odi Siciliane e Odi ap.

parse nel 1910. Queste
poesie di carattere nettamen-
te Tradizionale furono

giudicate poi dall'autore
aridite della primissima ²⁰

linea per combattere contro
il passatismo in seconda
linea con metodi regolari
e scientifici)

~~È il fratello gemello di Kata~~
~~Ha fondato il movimento~~
Interessa ~~C. di _____~~
~~lo _____~~
~~di _____~~ Dea. L'ispirazione

acquisita, piacevolezza del
suo stile si nota nelle
opere seguenti:
7 sette savi, Evva l'ultima

[accumulata in troppi anni 20
gli viaggi nei libri] morde
~~senza aceduo e Feduce~~
~~_____~~
sempre. La
visione della
civiltà meccanica amata
e desiderata quasi a
malincuore con continui
ritorni e nostalgie.

È un ~~_____~~
^{avanguardia}
~~_____~~
secondo le sue stesse
dichiarazioni lascia ad
altri le spavalderie

La vita intensa, Nosta Dea,
Il figlio di mio madre. ^{3 mesi 1910}
~~_____~~
P.T. Marinetti relatore

Il presidente
Angelo Moroni

Il segretario generale
Volpe

altre – meno entusiastico, più concreto. È anche curioso che l'allusione nella prima stesura alla rivista fondata da Bontempelli "Cahiers du '900", sia poi stata cancellata nella versione definitiva: sembra riferirsi a una situazione delicata che Bontempelli dovette affrontare in quel periodo. Probabilmente era meglio non parlarne dopo le discussioni scottanti e la chiusura della rivista.⁴⁴

Fra i pregi che Marinetti elenca come punti positivi per le candidature, oltre all'appartenenza al gruppo dei futuristi, emergono vari elementi politici, lo schieramento a favore del nazionalismo, dell'interventismo, (la partecipazione alla Grande Guerra unitamente ad atti di eroismo), del fascismo (l'iscrizione al Partito Fascista) e così via. Anche il solito elenco delle opere principali comprende un cenno particolare alla fisionomia politica, cioè alla massima fedeltà a Mussolini o addirittura a opere letterarie dedicate al duce.

Le giustificazioni espresse da Marinetti per sostenere i candidati comprendono spesso attacchi a correnti ritenute nemiche o sgradite ai futuristi. Nella raccomandazione scritta per Govoni, ad esempio, attacca l'ermetismo: "è un esempio di letteratura ispirata direttamente al tempo nostro fascista fuori da qualsiasi pessimismo o preziosismo ermetico."

In certe occasioni scrive contro D'Annunzio, mentre in altre, quando gli sembra più opportuno, si schiera dalla parte della corrente precedentemente attaccata, in quanto opposta. Uno dei pregi letterari ricorrenti nelle caratterizzazioni dei candidati è l'originalità che l'autore tiene a sottolineare nelle opere delle persone da lui raccomandate. Altro particolare da sottolineare nelle raccomandazioni, come anche nei testi degli interventi ai convegni di Marinetti, è la ridondanza stilistica, le reminiscenze dello stile dei manifesti del futurismo, lo stile nominale spesso privo di verbi, la mancanza d'interpunzione, sostanzialmente la ricerca di contrastare lo stile formale burocratico in uso. Marinetti voleva dichiarare espressamente con ogni suo gesto, pur all'interno dell'istituzione per eccellenza dell'ordine costituito, il suo carattere ribelle, la sua autonomia, l'appartenenza all'avanguar-

⁴⁴ Cf., Fulvia Airoidi Namer, Massimo Bontempelli, Mursia, Milano 1979 e *Images thériomorphes de l'espace et du temps (1916 - 1926)*, Actes du colloque "L'Italie magique de Massimo Bontempelli", Caen, 2007-2008, in "Transalpina", n°11, 2008, Eleonora Conti, *Il punto su Bontempelli*, in "Bollettino '900", 2010, n. 1-2, I-II Semestre, Rosario Gennaro, *Manifesti di "900" fra politica e letteratura*, in "Bollettino '900", 2010, n. 1-2, I-II Semestre, Ilona Fried, *Bontempelli e i "teatri di masse"*, "Bollettino '900", 2010, n. 1-2, I-II Semestre.

Aldo Palazzeschi

(1884 - 1965) 514

Aldo Palazzeschi proposto da me
e da Ugo Ojetti è un poeta
nuovo.

Fu rivelato 21 anni fa dal Mo-
vimento Futurista italiano che impose,
mediante conferenze e articoli, la
sua audacissima originalità di
poeta ai diversi pubblici tutti ugual-
mente ostili.

Militò nel Movimento Futurista
italiano partecipando alle sue
battaglie più gloriose. Se ne allon-

Tanto per amore di solitudine.

Nelle sue opere più potenti cioè
l'Incendiario e Il codice di Perelà

l'originalità di Aldo Palazzeschi
appare costituita da una fresca-
ingenuità infantile, da una cruda
sincerità diretta, da una precavabile
visione meravigliata della vita e
da una sintetica verbalizzazione
musicale e colorata senza alcun
contatto colla poesia dei poeti

precedenti. F. T. Marinetti

nell'ultimo dei libri, Stampe dell'Attimo, che ha avuto
più di un successo in X parti, nella rassegna della
primiprestazione, l'Incendiario si trova delimitato da commode
linee 51/52.

Raccomandazione per accademico per Aldo Palazzeschi. AAI, Tit. II. B. 3, fasc. 7.

dia, anzi come teneva a sottolineare anche nelle raccomandazioni, la propria autorità in quanto capo del futurismo.

Per Aldo Palazzeschi, Marinetti sottolinea l'inizio della carriera: "fu rivelato 21 anni fa dal Movimento Futurista italiano". "Militò nel Movimento Futurista italiano partecipando alle sue battaglie più gloriose. Se ne allontanò per amore di solitudine." Ha la caratteristica dell'"audacissima originalità", "fresca ingenuità infantile", "cruda sincerità diretta", la "Primaverile visione meravigliata della vita e da una sintetica verbalizzazione musicale e colorata senza alcun contatto colla poesia dei poeti precedenti." Le sue "opere più potenti" sono: *L'incendiario*, e *Il codice di Perelà*.

Su Corrado Govoni⁴⁵ viene redatta la raccomandazione più lunga, anzi, non solo il profilo, ma anche la sintesi biografica. Si vede

⁴⁵ Corrado Govoni 1884-1965 aveva aderito al futurismo già fin dai primi momenti; collaboratore alla rivista "Poesia" fondata da Marinetti el 1905 aderì al fascismo coprendo un incarico presso il Ministero della Cultura Popolare, divenne, quindi, vicedirettore della sezione del libro alla SIAE e poi segretario del Sindacato Nazionale Scrittori e Autori. La sua fede e fedeltà al fascismo vennero però tragicamente scosse quando suo figlio Aladino Govoni, che faceva parte della formazione di Bandiera Rossa Roma, venne fucilato il 24 marzo 1944 alle Fosse Ardeatine. Scosso dalla tragedia del figlio Govoni compose il poema *La fossa carnaia ardeatina nel novembre 1944*.

chiaramente che si trattava della persona cui teneva di più, lo loda in maniera estremamente ridondante. Nella raccomandazione per Bontempelli Marinetti cancella la frase: “Ha fondato e dirige la rivista ‘900”. Probabilmente dopo il fallimento della rivista sembrava meglio non parlarne. Fra le opere anche “Nostra Dea” viene cancellata.

Oltre ad essere membro di giurie per i premi istituiti dall'Accademia e valutati dagli accademici, esistevano anche i premi offerti da vari paesi o città alle personalità della cultura, di cui Marinetti stesso usufruì ottenendo decorazioni che gli arrivarono da vari paesi del mondo, a partire dalla Croce Ufficiale Legione d'Onore della Francia, all'onorificenza del Bey di Tunisi, alla Gran Croce della Corona Romana o alla decorazione egiziana.

Ai tempi della guerra in Etiopia e poi nel 1942 Marinetti di nuovo volontario – al fronte sovietico, su “Mediterraneo Futurista”, compare nella stessa foto scattata nel 1936. Il poeta dal volto indurito compare non più come funzionario di un'istituzione culturale, ma come combattente. Si firma inoltre come Marinetti Accademico-Sansepolcrista e ormai gravemente malato tiene conferenze di un fanatismo terrificante dai titoli: *La sublime poesia dell'esercito italiano* e *Camicie nere e poeti futuristi combattenti a Sviniuca sul Don*.⁴⁶ Marinetti visse ancora a vedere la tragica ritirata sul Fronte Orientale dell'8a Armata italiana con 100.000 soldati italiani morti, feriti, catturati e dispersi sul Medio Don durante la manovra chiamata Operazione Piccolo Saturno iniziata il 16 dicembre 1942. Ma l'attività angosciante del poeta durante la seconda guerra mondiale è una storia che si vedrà in seguito.⁴⁷

⁴⁶ I documenti sono conservati agli Archivi Storici dell'Accademia dei Lincei. Cf. anche Paola Ponti, *Immortalare la guerra. Corrispondenza sugli ultimi due interventi di Marinetti Accademico d'Italia*, “Rivista di letteratura italiana”, 193-202(10).

⁴⁷ Cf. Ilona Fried, *Marinetti Accademico-Sansepolcrista*, “Italogramma”, 2014. N.5, www.italogramma.elte.hu

Corrado Govoni

Nato a Ferrara nel 1884¹⁰⁸
 si è manifestato successivamente in tutte le forme della poesia, del romanzo e della novella, rimanendo però sempre il tipico e irriducibile poeta antisociale, antitilitario, la cui ispirazione trova difficilmente un commerciabile canale editoriale.

~~decadente~~ = 3 = e dei simbolisti francesi - ¹¹⁰

Queste suggestioni letterarie come pure la tirannia dell'estetismo dannunziano furono da Govoni brutalmente scosse e allontanate con un volume Poesie elettriche, magnifico scoppio di originalità sorprendente e insieme seducentissima.

= 2 =

I suoi primi volumi di versi tradizionali e liberi ¹⁰⁹

Le fiale, Armonia in grigio e in silenzio,

Fuochi d'artificio, gli aborti, ~~111~~

si fecero notare per ~~l'intensità~~ ^{l'intensità} la musicalità, l'intensità lirica e la ricchezza di colore per ~~avendo~~ ^{avendo} l'influenza dei ~~ancora troppo influenzati~~

= 4 =

Il verso libero non bastava già più alla sua ¹¹¹ ~~vibrante~~ ^{vibrante} sensibilità e alla sua vasta immaginazione, ~~cosicché~~, entrando allora nel movimento futurista italiano, egli vi portava un'opera rivoluzionaria ~~che~~ ^{fra le più} ~~avanzata della~~ ^{avanzata della} ~~tema~~

tipiche ^{= 5 =}
 della ~~lettera~~ ^{Rarefazioni}
 e Parole in libertà. ¹¹²

In questa raccolta di disegni
 e parole in libertà
 sono state rarefatte
 meravigliose ^{composizioni}
 di ~~parole~~ ^{atmosfe}
 -re liriche ~~parole~~

~~parole~~ e
 centinaia di visioni fuse
 e espresse simultanea-
 = mente. ~~da~~ ^{la}
 Vi trovavano la misura
 dell' ~~foto~~ ^{insegno} ~~parole~~

~~parole~~ ^{= 7 =} ^{inquadrate}
 diaboliche come getti di
 lava vesuviana.

Equamente, nello sprazzi
 di seguire un programma
 di teatro ~~veramente~~ ^{ninte}
 = tico, egli portò sul palcosca-
 = nico delle ninte dramma
 = tiche che erano poi sempre
 degli afflomerati di belle
 immagini.

movatore ^{= 6 =}
 di Corrado Govoni. ¹¹³

Come il precedente volume
 Poésie elettriche e Rarefazioni
~~parole~~ ^{decla}
 = mate e importe da Marinetti
 nelle sale di conferenze
 e nei teatri ai pubblici
 più tumultuosi riuscivano
 sempre a conquistare
 lettori ed ascoltatori per
 la inattesa bellezza
 delle immagini zampillanti

~~Inimitabile~~ ^{= 8 =} ^{Inesauribile}
 poeta, Corrado Govoni è

stato spesso criticato per i
 suoi ¹¹⁵ ~~poesie~~ ^{poesie} ~~ardite~~ ^{ardite} e
~~per~~ ^{per} ~~troppo~~ ^{troppo} ~~voluntosi~~ ^{voluntosi}
 cataloghi di ~~immagini~~ ^{sensazioni}.
 Le critiche cadono però
 davanti alla vivezza
 e alla spontaneità
 insieme fresca e ardente
 della sua potenza ¹¹⁶

= 9 =
 = significa. Occorre, per rendersene
 perfettamente conto, leggere
 ad alta voce il capolavoro
 di Corrado Govoni che è
 "l'inaugurazione della prima"
 = vera. F.T. Marinetti

+ Giuseppe Marconi
 G. Marconi

Il poeta Corrado Govoni
 Ho proposto il poeta Corrado
 Govoni perché degno di entrare
 nella reale accademia d'Italia.
 Il suo ingegno ardente, ammasso
 elegante e luminoso si distingue
 particolarmente nel volume
 "l'inaugurazione della primavera",
 e nel "Poema di Mussolini".
 Vi si manifestano una grande
 originalità di concezione, una
 eccezionale ricchezza di immagini
 e una ridente fusca musicalità
 che gli è suggerita dalla terra
 stessa da lui cantata senza
 mai cadere nella retorica.

e nei metri poetici usati. 9
 Fuori dalla metrica tradizionale
 questo geniale del versolibrero
 Corrado Govoni ha tentato anche
 le parole in libertà nel volume
 "Parafaloni" che fu l'oggetto di
 vivaci polemiche quando uscì
 nei ranghi del movimento futurista
 e nelle pagine di "Lacerba".
 F.T. Marinetti

Adel 19 giugno 1943-XII, alle ore 11, si è riunita nell'Ufficio del Vice Presidente Ansiano, Eec. Formichi, la Commissione per l'assegnazione del Premio di Plastica futurista "Umberto Boccioni" della Reale Accademia d'Italia di Lire 50.000 (cinquantamila), presieduta da F.T. Marinetti e composta dall'Eec. Formichi in sostituzione dell'Accademico Ferruzzi e di Francesco Orestano. Il commissario Antonio Maraini ha giustificato con telegramma del 18 corrente da Venezia la propria assenza e dichiarato di associarsi alle decisioni della Commissione. Il commissario Musio ha parimenti scusato la propria assenza chiedendo la propria sostituzione o un rinvio dell'adunanza. La Commissione constatato il proprio numero legale ha proceduto all'esame dei candidati proposti dal Presidente: Eprico Prampolini, Gerardo Dottori e Benedetta.

Enrico Prampolini è indubbiamente fra gli artisti futuristi il più alto continuatore di Umberto Boccioni, non soltanto nella pittura, ma anche nella scultura e nella plastica murale. Per genialità inventiva, per orgoglio creativo anticipatore, per ispirazione nettamente italiana e per la sua vasta produzione, Prampolini è il realizzatore che ha più di ogni altro favorito i successi dell'arte futurista nel Mondo. Egli ha il merito di avere accresciuta la decisiva influenza italiana sopra i movimenti futuristi e avanguardisti stranieri. D'altronde non è soltanto un inventore di nuove tecniche, ma anche notoriamente padrone della tecnica tradizionale.

Gerardo Dottori, grande pittore futurista ambro, ha dato una sua visione personalissima della sua terra natale, trasfigurandola con grazia e dinamizzandola con somma abilità. La sua produzione è vasta, potente, profonda, ma piuttosto monocorde e non raggiunge l'ampiezza di quella del Prampolini. Per altro va notata l'importanza della sua arte ancora futurista.

Benedetta ha espresso il suo singolare talento di ~~ricerca~~ ricerca e d'invenzione in opere egregie che hanno segnato un momento tipico del futurismo. L'aeropittura ha avuto in lei un'autrice magistrale, piena di sensibilità e di risorse pittoriche, colle quali ha spiritualizzato le sue visioni della realtà recandovi una intensa sensibil

tà femminile, non tradizionale. Quanto a genialità Benedetta non è inferiore agli altri due pittori sopra menzionati. Solo quantitativamente la sua produzione è minore.

La Commissione, considerato tutto ciò e tenuto conto anche del fatto che Enrico Prampolini in più di 100 esposizioni all'estero ha imposto alla considerazione dei pubblici e della critica la superiorità dell'arte futurista italiana, delibera a voti unanimi che il Premio di plastica futurista Umberto Boccioni per l'anno 1943-XII sia conferito a ENRICO PRAMPOLINI.

Letto e confermato seduta stante

Fto: F.T. MARINETTI
Carlo FORMICHI
Francesco ORESTANO

Luigi Barzini.

135

E' il tipo perfetto del grande giornalista. Verbalizzatore colorato, preciso e pronto delle grandi velocità del nostro tempo e relative necessità di fulminee comunicazioni.

Trent'anni fa, primo fra tutti, egli inventò un impressionismo giornalistico che gli permise di dare, ai lettori d'Italia e d'Europa, la vibrazione letteraria e quasi la presenza palpitante delle battaglie russo-giapponesi e delle esplorazioni lontanissime.

Questo impressionismo giornalistico ha fatto scuola.

F. T. Marinetti

Raccomandazione per accademico per Luigi Barzini. AAI, Titolo II. Busta 2, fasc. 6.

Paolo Buzzi

134

Paolo Buzzi è uno dei più vasti temperamenti artistici che io conosca. Creatore istintivo dotato di inesauribile fantasia, egli ha moltiplicato la sua potenzialità mediante un allargamento di volontà che ha del prodigioso e mediante un'elasticità di vite veramente unica.

Con la tipica tenacia del suo sangue lombardo, conquistò l'attuale sua carica di primo segretario della Deputazione Provinciale di Milano, dividendo ogni giorno nettamente la sua personalità in una sensibilità zelante, metódica, di funzionario, e in una sensibilità varispirata, balzante e sfenata di poeta

futurista.

135 II

Questa duplice vita eroica ed elastica appare rispecchiata nella sua vasta opera di poeta, romanziere, novelliere e drammaturgo.

Fra i suoi libri più ammirati e più discussi noto Aeroplani, Popolo, canta con, la Cavalcata delle Vertigini, il Poema dei quarant'anni, l'Ellisse e la spirale.

F. T. Marinetti

Raccomandazione per accademico per Paolo Buzzi. AAI, Titolo II. Busta 2, fasc. 6.

Paolo Burri ¹⁸⁷⁴ ~~Burri~~
 Paolo Burri nato a Milano nel 1874 è un grande poeta dalla fantasia visionaria inesauribile e dal cuore ingenuo perennemente entusiasta.

La sua ispirazione abbraccia il passato, il presente, il futuro con un eclettismo eccessivo. Quando

amici fa con ¹⁸⁹⁵ Gian Pietro Lucini la rivoluzione del versolibero. I suoi migliori volumi di versi sono: Aeroplane e Popolo, canta così. I suoi migliori romanzi sono: L'Elisse e la spirale e la Cavaleggiata delle Vertigini. Esempio unico nella

in un'intensa modernità di emozioni, vire e canto la grande civiltà meccanica, le metropoli pulsanti e la nuova gente di solo Burri raggiunge splendori lirici magnifici. Egli fu uno dei più originali e viraci creatori del Futurismo italiano. Giulio Trenta

storia di tutte le letterature egli è insieme segretario generale della provincia di Milano, cioè alto funzionario dalle gravissime e complicate responsabilità, e il più sbrigliato audace e temerario ~~dei~~ ^{dei} poeti futuristi.

Salvator Gotta 7
 Salvator Gotta nato a
 Montaldo Dora ~~1875~~
~~1877~~ appartenere
 alla schiera dei giovani
 romanzieri italiani
 che sono riusciti, con
 più o meno genialità,
 a rinnovare la tradizione
 naturalistica della grande

e nove volumi di novelle
 testimonianza dell'inflessibile
 lavoro di osservazione
 psicologica con cui il
 Gotta ha voluto riassumere
 e esprimere artisticamente
 una parte della vita provinciale
 italiana. In questi
 romanzi, e particolarmente nel Figlio

scuola della Senso, di Verga
 e di Capuana. 94

Più degli altri Salvator
 Gotta appare subito assillato
 = lato dai più complessi
 e gravi problemi della
 religione e della morale

Tredici volumi appartengono
 al ciclo di romanzi "La Vela"

inquieto egli offre al
 lettore lo sforzo ascensionale
 delle anime redente e purificate
 dall'ardore stesso che
 le proietta nella vita
 cercando di staccarle
 dal plumbeo peso quotidiano.
 Questo tipico

= 5 =

modo di redenzione che
 caratterizza i peccatori⁹⁷
 e gl'immorali nei romanzi
 del Gotta costituisce uno
 dei più potenti fascino
 sul lettore, subito
 conquistato da uno stile
 sobrio e robusto e da
 una piacevolezza narrativa
 che non sdegnava gl'indi-
 = pensabili effetti di

6 bis

Ma spesso rimpicciolisce e
 morza i ~~la~~ personaggi⁹⁹
 riducendoli alla monoto-
 = nia d'una meschina
 vita provinciale.

= 6 =

una drammaticità vibrante.
 Salvatore Gotta è il
 romanziere della bella
 terra canavesana¹⁰⁰ ~~la~~
 che ~~si~~ stende ~~la~~ sua
 ricchezza ubertosa e
 nella sua varietà
 d'ondulazioni in
 tutti i suoi romanzi,

= 7 =

Il successo ¹⁰⁰accompagnò
 Gotta nella sua carriera
 letteraria, tradotto
 in molte lingue, lodato
 da molti scrittori stranieri.
 egli è ~~indimenticabile~~
 uno degli scrittori popo-
 = lari d'Italia.

Gotta prese parte alla

Marino Moretti¹⁹ 12

Marino Moretti nato a Cesenatico nel 1886 è il tipico romanziere noveliere della lenta velata e monotona vita provinciale. Con grande semplicità egli racconta i lunghi sentimentalismi casti e il triste travaglio dei piccoli interessi che

retoriche che caratterizzano i seguaci di Gabriele D'Annunzio venti anni fa. Marino Moretti in cambio sgrana con umiltà religiosa il povero rosario dei giorni di provincia guardati con suestà e spesso con passione frangente.

La scorrevolezza piacevole del suo stile hanno

costituito, specialmente prima della guerra la vita delle piccole città italiane. La sua ispirazione molto affine a quella del Corazzini si manifesta nelle poesie come nelle prose tipicamente antidannunziana cioè priva delle esuberanze delle sottuosità e delle magniloquenze

conquistato al Moretti²⁰ 13
 numerosi lettori.
 Le sue opere principali sono: Versi: Poesie scritte col lapis, Poesie di tutti i giorni, Il Poemetto di Marino, Il giardino dei frutti, La serenata delle Pausare
Prose narrative: Il paese degli equivoci, Il pesci fuor d'acqua, Il sole del sabato²² 15

Eliana Maestri

**QUALE EUROPA?
IN ITALIA O IN AUSTRALIA?
PERCEZIONI E VISIONI EUROPEE
DEGLI ITALIANI AUSTRALIANI
DI SECONDA E TERZA
GENERAZIONE**

Introduzione: progetto, raccolta dati e metodologia

Lo scopo di questo saggio è di illustrare i primi risultati di una ricerca che ho condotto in Australia presso l'Università di Sydney, dal dicembre 2011 al settembre 2012, all'interno di un programma di scambio mondiale tra l'Unione Europea e l'Oceania.¹ Questa ricerca intendeva investigare la percezione dell'Europa e dell'Unione Europea da parte

¹ La ricerca di cui sopra è il frutto di un progetto di post-dottorato condotto sotto l'auspicio dell'EUOSSIC Erasmus Mundus all'interno del programma di scambio mondiale Europa/Oceania gestito dal Consorzio Inter-Regionale delle Scienze Sociali e finanziato dall'agenzia per l'Istruzione, l'Audiovisione e la Cultura per conto della Commissione Europea. A tale programma hanno partecipato anche l'Università di Bath in Gran Bretagna (dove nel 2011 ho terminato un dottorato di ricerca sotto la supervisione della Dott.ssa Adalgisa Giorgio e della Dott.ssa Nina Parish) e l'Università di Sydney in Australia. Ringrazio la Dott.ssa Hanna Diamond, coordinatrice del progetto di scambio Erasmus Mundus presso l'Università di Bath, il Professor Peter Morgan, coordinatore del progetto di scambio Erasmus Mundus presso l'Università di Sydney, e il Professore Emerito Linda Weiss, supervisore del mio progetto di post-dottorato, poiché il loro prezioso aiuto ha contribuito alla realizzazione di questa meravigliosa ed indimenticabile esperienza di ricerca accademica. Ringrazio anche lo staff accademico e gli studenti di dottorato del Dipartimento di Italiano dell'Università di Sydney per la calorosa accoglienza e le numerose opportunità di scambio intellettuale. Ringrazio inoltre la Dott.ssa Adalgisa Giorgio per aver letto questo saggio e per i preziosissimi consigli che continua ad offrirmi con generosità ed affetto anche dopo il completamento del mio dottorato sotto la sua supervisione. Infine ringrazio tutti coloro che hanno offerto il loro aiuto nella realizzazione del mio progetto e soprattutto i miei intervistati che con entusiasmo hanno deciso di condividere con me le loro storie di vita personale facendomi partecipe di ciò che loro intendono per identità doppia e multipla: italiana e australiana.

della comunità italiana australiana ed in particolare degli immigrati italiani australiani di seconda e terza generazione. La raccolta dei dati proviene da interviste condotte a Sydney con partecipanti che vivono nella stessa città o che pur vivendo altrove (ad esempio Melbourne) visitano Sydney di tanto in tanto.

Dati i presupposti socio-culturali del progetto ho intervistato circa 60 immigrati egualmente suddivisi tra seconda e terza generazione, uomini e donne, di età al di sopra dei 18 anni e di diverse classi sociali e professioni, tra cui giornalisti, architetti, baristi, cuochi, insegnanti, archeologi, studenti di dottorato e universitari, pittori, banchieri, agricoltori, impiegati d'ufficio, imprenditori, muratori, lavoratori di fabbrica e disoccupati. L'identità degli intervistati per ragioni etiche è tenuta rigorosamente anonima e per tale motivo, in questo saggio, farò riferimento ad essi usando esclusivamente il maschile. Secondo il framework sociologico utilizzato da Loretta Baldassar² e da Ellie Vasta,³ è considerato di seconda generazione chi è nato in Australia da uno o due genitori italiani immigrati oppure chi è nato in Italia ed è arrivato in Australia nei primi anni di vita con genitori italiani. Nel selezionare gli intervistati ho, però, fatto riferimento anche alle ulteriori precisazioni apportate a tale framework in un secondo momento da Baldassar che se da un lato lo chiariscono dall'altro giustificano meglio il mio approccio olistico ed inclusivo nella scelta dei campioni intervistati.⁴ All'interno della più recente pubblicazione del 2011, Baldassar raffina il framework sociologico utilizzato da lei stessa per la ricerca sul campo del 2001 illustrando più approfonditamente i due differenti tipi di criteri di identificazione della seconda generazione: soggettivi ed oggettivi. I primi, di natura maggiormente statistica e socio-biologica, sono relativi a quelli già menzionati e, cioè, sia ai figli nati in Australia da genitori emigrati da terre d'oltremare che ai figli nati in terre d'oltremare ed emigrati in Australia con i genitori pochi anni dopo la

² Loretta Baldassar, *Visits Home: Migration Experiences between Italy and Australia*, Melbourne University Press, Carlton 2001.

³ Ellie Vasta, *The Second Generation*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et. al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 155-68 (p. 155).

⁴ Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia, in Immigration and the Financial Crisis: The United States and Australia Compared*, a cura di John Higley, John Nieuwenhuysen e Stine Neerup, Edward Elgar, Cheltenham e Northampton 2011, pp. 105-23 (pp. 109-10).

loro nascita. Gli ultimi sono indicati in alcuni studi come “generazione 1.5” che, tuttavia, data la loro posizione genealogica e condizione situazionale, “potrebbero avere più in comune con la seconda che con la prima generazione”.⁵ I secondi criteri sono più soggettivi e, quindi, più fluidi ed inclusivi poiché lasciano la scelta ultima e finale di identificazione al singolo individuo accettando apertamente la difficoltà di categorizzare nozioni identitarie in modo rigidamente quantitativo. Come spiega Baldassar, tali criteri intendono dare valore a sentimenti personali, privati ed intimi di appartenenza del singolo a gruppi diversi in diversi momenti della vita, soprattutto “all’interno di contesti sociali caratterizzati da politiche multiculturali”.⁶ Intendono anche evitare e/o risolvere complicate categorizzazioni che scaturiscono in seguito all’applicazione di criteri unicamente socio-biologici. Come sottolinea Baldassar, i matrimoni misti rappresentano uno dei fattori che a livello biologico problematizzano smistamenti sistematici e categorizzazioni.

Le interviste sono state condotte in inglese, perché gli intervistati sono parlanti di madrelingua inglese e la loro conoscenza dell’italiano è in diversi casi limitata.⁷ La metodologia di “reclutamento” da me utilizzata fa leva su due principi fondamentali: l’assenza di forzature da parte del ricercatore nel reclutamento di intervistati e il “passive snow balling”, termine che in modo quasi fantasioso sta per il nostro

⁵ Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23 (p. 110.). Tutte le citazioni riportate in questo saggio sono state tradotte da me dall’inglese.

⁶ Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23 (p. 110.).

⁷ Al momento gli immigrati di seconda e di terza generazione sono i figli o i nipoti di coloro che hanno subito gli effetti della “White Australia policy”, di cui parlerò nella prossima sezione. Sono i figli e i nipoti cioè di coloro a cui non era permesso parlare italiano a scuola, che si vergognavano quindi della propria diversità, che gustavano cibo differente dagli australiani, che si facevano portatori di usi, costumi e tradizioni differenti e che si vestivano in modo differente. Per facilitare il loro processo di integrazione e di naturalizzazione in un paese che definivano a volte poco ospitante, queste prime generazioni si sono spesso rifiutate di insegnare l’italiano ai figli e/o ai nipoti. Di conseguenza oggi questi figli e questi nipoti hanno una competenza linguistica dell’italiano limitata. Conoscono invece espressioni dialettali e modi di dire regionali del paese di provenienza dei genitori o dei nonni. Per un quadro più articolato della situazione linguistica tra gli italiani australiani di seconda generazione si veda Antonia Rubino, *Linguistic Practices and Language Attitudes of Second-Generation Italo-Australians*, “International Journal of the Sociology of Language”, Vol. 180, n. 180, 2006, pp. 71-88.

passaparola. Secondo tale metodologia, potevano essere intervistati solo coloro che “volontariamente” e “senza costrizioni” decidevano di farsi intervistare,⁸ dopo aver appreso attraverso istituzioni diverse, canali diversi (elettronici e non elettronici) e/o altri intervistati, lo scopo della mia ricerca. In pratica “ho reclutato partecipanti al progetto” attraverso la pagina facebook dell’Università di Sydney, l’email di Sydney, il sito web del Co.As.It (Comitato Assistenza Italiani all’estero), i club socio-culturali fondati da italiani in Australia a scopo ricreativo tra cui, principalmente nel mio caso, il Club Marconi, il NIAWA (National Italian-Australian Women Association), il GIA (Giovani Italiani Australia) a Sydney, e il canale italiano della stazione radio locale SBS di Sydney.

Le domande poste ad ognuno degli intervistati non erano necessariamente standard in quanto si adattavano ad hoc e in modo malleabile alle piacevoli conversazioni condotte con i partecipanti. Tutte, però, intendevano sondare la percezione e le visioni dell’Italia e dell’Europa che questi avevano maturato nel tempo in qualità di italiani australiani e da una prospettiva esterna all’Europa. E in svariati modi tutte toccavano temi molto dibattuti in Australia, relativi a realtà ed esperienze di vita artistiche, sociali, economiche e politiche biculturali e multiple sia in campo privato e familiare, che in campo pubblico e lavorativo. Data la natura della ricerca e l’apprezzamento del contributo individuale dei partecipanti, l’analisi dei dati sotto riportata si servirà di un approccio incrociato sia qualitativo che quantitativo. Verranno, quindi, presentate al lettore parti dei discorsi formulati dai singoli partecipanti in merito ai temi ricorrenti sopra citati. Tali discorsi condotti in inglese e tradotti da me in italiano sono stati selezionati in base alla elevata ricorrenza e somiglianza dei temi toccati nelle interviste. Come sosterrò più avanti, le citazioni che seguiranno potranno essere considerate rappresentative di una certa ideologia o di un certo modo di pensare e di vedere la complessità del reale, al di là dell’appartenenza ad una certa classe sociale o del

⁸ L’accento sul “volontariamente” – come si può notare – vuole in questo caso apprezzare le ragioni etiche che spingono alcune istituzioni e comitati etici ad adottare un tale approccio, ma anche problematizzare tale metodologia di “reclutamento” che se non capita a pieno può condizionare i risultati di ricerca sul campo e/o impedire al ricercatore di ottimizzare i tempi di ricerca raccogliendo un sano e variegato (seppur contraddittorio) campionario.

vissuto del singolo individuo. Nell'impossibilità di citare ogni singolo caso questa metodologia metonimica di analisi intende infine ovviare a possibili problemi che potrebbero sorgere dato lo spazio limitato concessomi in questo saggio. Intende anche mettere in risalto la ricchezza e la versatilità del corpus di studio atto a prestarsi a numerose e polivalenti ricerche. Facendo riferimento a vari studi, tra cui quello di Richard Alba del 1995, Baldassar fa notare ad esempio che la seconda generazione è stata spesso studiata per "testare i livelli di integrazione nel paese ospitante".⁹ Date le competenze culturali che solitamente acquisisce rispetto alla prima, tale generazione diventa oggetto di studio per capire in che modo e fino a che punto un soggetto ibrido e multiculturale in Australia articola e negozia la sua identità. L'accento non è quasi mai sulla percezione che questo soggetto ha del paese di origine e decisamente mai esclusivamente sulla percezione che ha dell'Unione Europea (concetto e realtà geo-politica e cognitiva che nella maggior parte dei casi non esisteva al tempo in cui i genitori e/o in nonni delle attuali seconde e terze generazioni avevano lasciato l'Italia per approdare in Australia). Questo studio intende, invece, porre l'accento su questa percezione e quindi suggerire nuovi approcci e aree semantiche di esplorazione delle seconde e terze generazioni italiane australiane.

Domande di ricerca: percezioni dell'Europa

La prima domanda che intendo affrontare in questo saggio è: perché è rilevante sapere che cosa pensano gli italiani australiani dell'Europa? La domanda pare ovvia soprattutto in un clima di evidente crisi da questa parte del mondo e in un clima di prosperità e di attrazione al mondo asiatico da quella parte del mondo.¹⁰ Che la Commissione

⁹ Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23 (p. 109). Aveva lo scopo di analizzare i livelli di integrazione in Australia anche Loretta Baldassar, *Italo-Australian Youth in Perth: Space Speaks and Clothes Communicate*, in *War, Internment and Mass Migration: The Italo-Australian Experience 1940-1990*, a cura di Richard Bosworth e Romano Ugolini, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1992, pp. 207-24.

¹⁰ Si veda Philomena Murray, *Problems of Symmetry and Sumitry in the EU-Australian Relationship*, in *Europe and the Asia-Pacific: Culture, Identity and Representations of Region*, a cura di Stephanie Lawson, Routledge Curzon, London 2003, pp. 66-85 (p. 109).

Europea sia interessata ad un continente che fino a qualche decennio fa era considerato un'appendice del mondo anglosassone (non solo dal punto di vista culturale ma anche dal punto di vista economico) e che fino ad oggi continua ad assorbire immigrati italiani e, più generalmente, europei in cerca di lavoro e fortuna (seppur con sempre maggiori restrizioni sui visti "working holiday" e su quelli di "skilled migration") è giustificabile.¹¹ Ma che l'Australia sia interessata al vecchio continente, il quale per secoli ha alimentato il "cultural cringe" ed il senso di inferiorità australiano rispetto all'Europa e all'occidente in generale, è ingiustificato ed anzi quasi inesistente. L'Europa continua ad attrarre l'Australia, culturalmente parlando. Ma gli investimenti, le politiche di governo e i progetti di ricerca universitari interdisciplinari non sono protesi al consolidamento o alla rivalutazione dei legami con il vecchio continente, sebbene questo continui a promettere esperienza e storia centenarie (o anche millenarie) che decisamente mancano all'Australia.¹² Già dai primi anni Novanta il sociologo australiano Stephen Castles, accompagnato da un'équipe di esperti in discipline umanistiche affini, quali Ellie Vasta, Caroline Alcorso, Frank Panucci, Bernadette Kelly e Gaetano Rando, sosteneva che gli immigrati europei e soprattutto italiani paradossalmente avevano aiutato l'Australia ad allontanarsi dall'Europa e dall'eurocentrismo imponente degli inizi del ventesimo

¹¹ Per uno studio sulle prime migrazioni italiane in Australia fino agli anni Novanta si veda Stephen Castles, *Italians in Australia: The Impact of a Recent Migration on the Culture and Society of a Postcolonial Nation*, in *The Columbus People: Perspectives in Italian Immigration to the Americas and Australia*, a cura di Lydio F. Tomasi, Piero Gastaldo e Thomas Row, Centre for Migration Studies, Fondazione Giovanni Agnelli 1994, pp. 342-67; Stephen Castles, *Italian Migration and Settlement Since 1945*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 35-55. Per uno studio aggiornato sulle ondate migratorie di italiani in Australia si veda Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23. Per uno studio sulle ultimissime ondate migratorie temporanee e/o permanenti con visti relativi a "skilled migration" e/o a "working holiday", si veda il rapporto pubblicato sul sito web del Co.As.It di Stefano Moritsch, *Giovani Italiani in Australia*, accessibile online: http://www.coasit.org.au/site/files/ul/data_text30/3729537.pdf [consultato il 19 dicembre 2013]; si veda inoltre Siew-Ean Khoo, Graeme Hugo e Peter McDonald, *Skilled Migration from Europe to Australia*, "Population, Space and Place", Vol. 17, n.5, 2011, pp. 550-66.

¹² Tra i centri di studio sui rapporti con l'Europa meritevoli di essere ricordati si annovera ad esempio il centro europeo European and EU Centre (MEEUC) dell'Università di Monash a Melbourne, Australia.

secolo.¹³ Combattendo contro uno stato (anzi un continente) che per quasi ottant'anni (nel '900) aveva cercato di imporre valori, usanze e lingua anglosassoni (prima attraverso politiche apertamente discriminatorie e razziali della "White Australia policy", poi attraverso politiche di "assimilazione" al *modus vivendi* australiano – filo anglosassone – degli anni Settanta), quindi combattendo contro queste politiche e cercando di salvaguardare, alla faccia di tutto e di tutti, le proprie competenze simboliche, usi, costumi, lingua (italiano e/o dialetto) e tradizioni della Little Italy,¹⁴ gli immigrati italiani (di estrazione soprattutto proletaria) avrebbero portato l'Australia a considerare il "multiculturalismo" come unica soluzione possibile ad una convivenza pacifica e rispettosa, nella diversità, con l'Altro e tra le etnie che la popolano.¹⁵ Castles (1992) sostiene appunto che tale multiculturalismo, disperatamente richiesto anche (ma non solo) dagli immigrati italiani, ha aiutato l'Australia a superare politiche isolazioniste (quale la "One Australia" policy di John Howard del 1988) che, basandosi sul mito di "Una" Australia artificialmente omogenea, imponevano restrizioni alla migrazione asiatica e al commercio con l'Asia (quell'Asia che per lungo tempo è stata vista come inferiore e portatrice di pregiudizi).

¹³ Si vedano Ellie Vasta, *Italian Migrant Women*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 140-54; Ellie Vasta, *The Second Generation*, op. cit., pp. 155-68; Ellie Vasta, *Cultural and Social Change: Italian-Australian Women and the Second Generation*, in *The Columbus People: Perspectives in Italian Immigration to the Americas and Australia*, a cura di Lydio F. Tomasi, Piero Gastaldo e Thomas Row, Fondazione Giovanni Agnelli, Centre for Migration Studies, New York 1994, pp. 406-27; Caroline Alcorso, *Early Italian Migration and the Construction of European Australia 1788-1939*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 1-17; Stephen Castles, Bernadette Kelly e Frank Panucci, *Italians Help Build Australia*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 56-72; Gaetano Rando, *Narrating the Migration Experience*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 184-201.

¹⁴ Se vedano ad esempio Daniela Cosmini-Rose, *Connections with the Homeland: Community and Individual Bonds between South Australian Italian Migrants from Caulonia (Calabria) and their Hometown*, "Fulgor", Vol. 3, n. 3, novembre 2008, pp. 31-45; Gerardo Papalia, *Migrating Madonnas: The Madonna della Montagna di Polsi in Calabria and in Australia*, "Fulgor", Vol. 3, n. 3, novembre 2008, pp. 57-71.

¹⁵ Per una spiegazione dettagliata delle politiche multiculturali in Australia si veda Katherine Smits, *Justifying Multiculturalism: Social Justice, Diversity and National Identity in Australia and New Zealand*, "Australian Journal of Political Science", Vol. 46, n. 1, 2011, pp. 87-103.

Quindi, in primo luogo, il mio progetto risponde alle esigenze e necessità della Comunità Europea di esplorare la percezione dell'Europa al di fuori dei suoi confini, di soppesare i legami (culturali e socio-economici) che gli italiani australiani di seconda e terza generazione hanno con l'Italia, di valutare la posizione ideologico-politica di questi ultimi (soprattutto di coloro che, muniti di cittadinanza italiana, hanno ed esercitano il diritto di voto) e, più ampiamente, di considerare in che modo l'Europa e l'Italia possono rafforzare il legame con l'Oceania.¹⁶ Sotto questa luce, il progetto permette di reinserire l'Europa all'interno di un'equazione che, seppur svantaggiosa e svantaggiata in partenza, apporta non pochi benefici. Tale equazione, infatti, permette di considerare l'Europa e l'identità europea rispetto al suo passato coloniale e alla realtà post-coloniale e, quindi, di ri-pensare l'identità europea non solo in termini sovranazionali e/o comuni/comunitari ma anche, per rispondere all'invocazione di Luisa Passerini (citata da Sandra Ponzanesi nel 2012), in termini "cosmopoliti", cioè prima, dopo e oltre l'identità nazionale.¹⁷ Tale equazione permette, inoltre, di applicare una lente bifocale e di considerare il contributo italiano al multiculturalismo australiano in relazione soprattutto ad un senso di "identità europea collettiva" che si è andata maturando nel nuovo continente.

Ma prima di tutto: cosa intendiamo per realtà post-coloniale soprattutto se applicata all'ambito italiano ed europeo? In *Paradigms of Postcoloniality in Contemporary Italy*, Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo (curatrici del volume *Postcolonial Italy* del 2012, di cui fa parte anche il capitolo appena citato) sottolineano che il termine "post-coloniale" è sempre stato altamente contenzioso sia a livello politico che teorico in quanto rende invisibile la continuità esistente tra le relazioni di potere coloniali e neocoloniali. Il prefisso "post" seguito dal termine "colonialismo", solitamente, evoca la fine di una fase

¹⁶ Si veda Philomena Murray, *Problems of Symmetry and Sumitry in the EU-Australian Relationship*, op. cit., pp. 66-85.

¹⁷ Sandra Ponzanesi, *The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives*, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 51-69 (p. 57). Per un'analisi più completa dell'idea di Europa da parte di Luisa Passerini si veda, Luisa Passerini, *The Last Identification: Why Some of Us Would Like to Call Ourselves Europeans and What We Mean by This*, in *Europe and the Other and Europe as the Other*, a cura di Bo Stråth, Peter Lang, Bruxelles 2000, pp. 45-66.

oscurando in questo modo gli effetti del colonialismo in epoca post-coloniale. La nozione di “post-coloniale” condivisa dalle curatrici del volume *Postcolonial Italy* (così come dagli autori dei singoli capitoli, tra cui Sandra Ponzanesi) è basata sul concetto di continuum storico tra coloniale e post-, ovvero sul presupposto che gli effetti culturali e economici del colonialismo sono presenti in molti paesi, inclusa l'Italia, e che tali effetti hanno da tempo condizionato e continuano a condizionare 1. il nostro concetto di italianità e di appartenenza all'Europa, 2. il modo in cui trattiamo gli immigrati provenienti da paesi sottosviluppati e 3. il modo in cui ci rapportiamo agli “italiani” di seconda generazione, nati e cresciuti all'estero. Questi ultimi rappresentano un soggetto non solo ibrido (espressione spesso tradotta nella letteratura critica australiana con la metafora di “hyphenate”)¹⁸ ma anche coloniale, complesso e stratificato, in quanto figli di coloni, fondatori di colonie intese sia nel senso di possesso territoriale oltremare che di comunità di emigrati nel mondo (spesso nel nuovo mondo)¹⁹ provenienti, nel caso italiano, soprattutto dal Mezzogiorno, ovvero secondo Pasquale Verdicchio (che prende spunto da Gramsci) un'estensione coloniale del Nord Italia al tempo dell'Unificazione. A tale proposito, come sostengono Lombardi-Diop e Romeo, nel loro capitolo *Paradigms of Postcoloniality in Contemporary Italy*, i due volumi del 2004 curati da Sandra Ponzanesi e da Tiziana Morosetti segnano un punto di svolta negli studi postcoloniali italiani in quanto adottano una prospettiva postcoloniale nel senso appena spiegato per leggere, per la prima volta, la produzione culturale di migranti italiani di seconda generazione.

Quindi, considerare gli italiani di seconda e terza generazione significa esplorare la costruzione identitaria italiana da una prospettiva transnazionale, al di là dei meri confini geografici e riscrivere la storia, la cultura e la modernità italiana inglobando storie minoritarie e periferiche, come suggerisce Ian Chambers in *Mediterranean Crossings*,

¹⁸ Susanna Scarparo e Rita Wilson, *Imagining Homeland in Anna Maria Dell'Oso's Autofictions*, in *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, a cura di Susanna Scarparo e Rita Wilson, University of Delaware Press, Newark 2004, pp. 169-82 (p. 170).

¹⁹ Per una spiegazione del concetto di “colonia” si veda Teresa Fiore, *The Emigrant Post-“Colonia” in Contemporary Immigrant Italy*, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 71-82 (pp. 71-72).

citato anche da Sandra Ponzanesi e Bolette B. Blaagaard. Storie di contatto ad esempio con il mondo arabo-ottomano, con il colonialismo (inteso nel doppio senso del termine) e, nel nostro caso, con l'emigrazione verso il nuovo mondo: storie che in qualche modo si riattivano nella coscienza dell'Italia attuale attraverso l'arrivo di migranti dall'altra parte del Mediterraneo e oltre. Sono abbastanza noti i tentativi di ritorno in Italia (temporanei e/o definitivi) dall'Australia,²⁰ e soprattutto il senso di rifiuto e di abbandono dall'Italia e dall'Europa, condiviso dalla prima generazione (intendo quelli ancora in vita ed emigrati ad una certa età dall'Italia, o durante le due guerre o dopo la seconda guerra mondiale). È nota anche la generosità illimitata che gli immigrati italiani australiani dimostrano nei confronti di un paese, l'Italia appunto, che li ha rifiutati, generosità che si esprime ad esempio in termini monetari in risposta a chiamate di soccorso lanciate in giornali locali quali "Il Globo" a Melbourne o "La Fiamma" a Sydney per aiutare i terremotati dell'Aquila o, più recentemente, di Modena. Già nel 1988 il convegno sugli italiani in Australia tenutosi presso l'Università di Wollongong verteva su questa domanda dolorosa: "ma perché il governo italiano non ci ha chiesto di ritornare in Italia?"²¹ È questa una domanda cruciale che riecheggia soprattutto tra la vecchia generazione e che in qualche modo ha condizionato e condiziona la loro visione non solo dell'Italia ma anche dell'Europa – a torto o a ragione. Dico a torto o a ragione, perché gli immigrati di prima generazione ora in Australia raramente sono stati rifiutati direttamente dall'Europa. Nel caso in cui di rifiuto si possa parlare, nella maggioranza di essi è indiretto e/o a catena. Ma questa visione di rifiuto duro e sconsiderato, secondo le interviste da me condotte, pare essere diventata la versione "ufficiale" condivisa da tanti, tramandata ai più giovani e riassumibile nelle seguenti osservazioni echeggianti tra i discorsi di molti: si sono

²⁰ Si vedano Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23; Loretta Baldassar, *Migration Monuments in Italy and Australia: Contesting Histories and Transforming Identities*, "Modern Italy", *Italian Diasporas Share the Neighbourhood*, Vol. 11, n. 1, 2006, pp. 43-62; Loretta Baldassar, *Italian Migrants in Australia and Their Relationship to Italy: Return Visits, Transnational Caregiving and the Second Generation*, "Journal of Mediterranean Studies", Vol. 20., n. 2, 2011, pp. 1-28.

²¹ Caroline Alcorso, Stephen Castles, Gaetano Rando e Ellie Vasta, *The Italo-Australian Community on the Pacific Rim*, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 215-31 (p. 220), (corsivo degli autori).

sentiti rifiutati e spinti ad andare altrove. Nemmeno l'Europa poteva aiutarli. Nessuno in Europa era in grado di offrire loro aiuto e conforto. Sono stati costretti ad andare oltreoceano. Infatti, secondo i racconti dei nipoti che si sono prestati alle mie interviste, chi emigrava in Australia era prima stato senza tanto successo negli Stati Uniti o in Argentina, non in altri paesi europei. Tuttavia, ciò che importa è il fatto che tali immigrati erano specificamente vittime del rifiuto di un governo che per lungo tempo aveva incoraggiato l'emigrazione oltreoceano, approfittando delle politiche migratorie di popolamento da parte del governo australiano – cosiddette “*populate or perish*” – e stringendo rapporti bilaterali con altri continenti per “smaltire” l'esubero di connazionali in cerca di lavoro senza adottare misure propositive e risolutive per l'emergenza occupazione.

Rapporti con la prima generazione di italiani australiani

Considerare le nuove generazioni italo-australiane, dunque, significa prima di tutto considerare la rete di rapporti con la prima generazione. Dalle numerose interviste emerge il rispetto reverenziale per il nonno, fonte di autorità, di autorevolezza e, soprattutto, di autenticità, concetto questo che in Australia (ossia, agli occhi di molti australiani, l'appendice del mondo anglossassone) è ancora valorizzato (anche a livello accademico, nel campo dell'insegnamento delle lingue straniere, ad esempio). Sebbene a volte canzonato, il nonno (o, in assenza di questi, la nonna) è il portatore di storie e di sapere:

Non ci sono molte storie che ricordo, ma ce ne sono alcune che so che raccontano sempre [i miei nonni]. Sì, e cose tipo quelle che ci raccontavano. Queste non vogliono dire molto ai miei bambini. Loro raccontano storie diverse ai miei bambini. Raccontano storie di quando erano bambini e storie divertenti di cose che un tempo succedevano.²²

Le interviste hanno portato alla luce gli elogi e le lodi dei nonni cantate dai nipoti. Ad essi vengono attribuiti chiari significati politici – a volte scomodi per il governo australiano – a dispetto di tante narrazioni pubbliche che li rilegano ad una “*no man's land*”, ad una terra di

²² Come già affermato, le interviste sono state condotte generalmente in inglese. I partecipanti, inoltre, preferivano parlare in inglese, anche se a volte aggiungevano espressioni dialettali e/o italiane. I brani citati sono stati tradotti in italiano da me.

nessuno, intrappolati in una sospensione temporale di cui, secondo tali narrazioni, sono vittime e artefici:

Questa [la prima generazione] sa che cosa succede. [...] La cosa di cui sono grato è il fatto che il loro cervello è ancora attivo. [...] Loro nel loro modo seguono [le notizie]. Discutono. No? Se devo dire che sono ancorati al passato e che non sono andati avanti, sto negando la realtà, sto negando la realtà.

Il nonno è un po' come il "reader's digest" che ascolta le notizie alla televisione italiana o alla stazione radio locale SBS di Sydney e che le riassume, ideologizzandole a suo modo, al nipote. Questi, sebbene faccia uso di mezzi più avanzati di circolazione delle idee (quali internet, facebook e twitter), si affida al nonno in primis per capire le proprie origini e, di conseguenza, per parlare dell'Italia e dell'Europa. E allora cosa pensano le vecchie generazioni del vecchio continente?

Per rispondere a questa domanda farò riferimento ad alcune tra le tante testimonianze di immigrati espresse attraverso la poesia, la narrativa e la creatività del linguaggio raccolte annualmente in volumi in occasione di premi letterari banditi dal 1992 dall'Accademia Letteraria Italo-Australiana Scrittori (A.L.I.A.S), con sede a Melbourne. La maggior parte di questi scritti fa riferimento all'Italia. Emerge anche l'Europa, ma in toni differenti. La seguente poesia, scritta in dialetto da Ignazio Santagati, poeta e pittore siciliano trasferitosi in Australia all'età di 36 anni, ha partecipato al diciannovesimo premio letterario bandito nel 2011 dall'A.L.I.A.S. Inserita nell'antologia *Alle radici dell'essere*, curata da Giovanna Li Volti Guzzardi, presidente dell'Accademia Letteraria stessa, con il titolo *Ddu matri*, ovvero due madri, la poesia è chiaramente dedicata all'Italia e all'Australia. Il poeta ha vinto il premio "Menzione d'onore" grazie al tono e alle emozioni che la poesia sprigiona alquanto rappresentative degli ambivalenti legami con l'Italia che caratterizzano la prima generazione. Le tre poesie successive (raccolte in antologie pubblicate sempre dall'A.L.I.A.S.), invece, fanno riferimento all'Europa e, per antonomasia, al mondo:

Ti voghiu beni
pirchi si me matri.
Tu mi criscisti
e mi fasciti omu.

Ma non mi dasti
 chiddu ch'iu vulia.
 Partii luntanu
 a circari pani.
 Quannu la navi,
 ncuminciau a partiri,
 l'occhi mia
 divintaru du funtani.
 Uardavu la to terra,
 li to strati, li to casi
 li to munti,
 fina ca mi scumpareru
 di la vista.
 A tia lassai
 li cosi chiu' cari di la vita.
 Tutti li me ricordi.
 Nautra matri
 m'aspittava a brazza aperti
 e m'adduttau comu figghiu.
 Mi desi tuttu chiddu
 ca tu non mi putisti dari.
 Tu mi dasti li natali.
 Chista ma datu la vita.²³

La poesia contiene temi ricorrenti nutriti dalla prima generazione che hanno oltremodo informato il linguaggio e la percezione del vecchio continente della seconda e terza generazione, i figli prima ed i nipoti poi: 1. La grande nostalgia che scaturisce dal ricordo di una terra lontana che ha dato la vita al poeta facendolo uomo. 2. Il senso di rammarico nato in seguito all'abbandono forzato da "me matri", terra natale e madre naturale. 3. L'esaltazione della bellezza del paese di origine, delle strade, delle case e dei monti, poiché avvolti dal ricordo e da un fortissimo legame affettivo con "li cosi chiu' cari di la vita". 4. La delusione e il senso di abbandono avvertito nei confronti di una terra o madre naturale che non ha dato al poeta quello che desiderava e che non è stata in grado di provvedere al suo mantenimento obbligandolo a partire per terre lontane "a circari pani" e a guadagnarsi da vivere. 5. Il legame a doppio filo con la propria terra trasmesso con profondo sentimento attraverso l'immagine della madre naturale dalla quale non ci si può

²³ Ignazio Santagati, *Ddu matri*, in *Alle radici dell'essere*, a cura di Giovanna Li Volti Guzzardi, A.L.I.A.S Editrice, Melbourne 2011 (p. 34).

completamente staccare poiché fonte dei “natali” e della vita del poeta. 6. I meccanismi di esclusione ed inclusione che determinano l'appartenenza o meno ad una comunità e nazione tradotti dalla metafora del passaggio dalle braccia della madre naturale a quelle della madre adottiva che gli ha donato tutto ciò che la prima non ha potuto donargli.

Il sentimento, il rammarico per l'abbandono e la nostalgia tuttavia non colorano il giudizio della terra natale di tonalità negative. In diverse poesie raccolte nelle antologie dell'A.L.I.A.S. emergono l'orgoglio e la fierezza di appartenere ad una terra dal passato glorioso. È in questo caso che nell'immaginario della prima generazione l'Europa e, per antonomasia, il mondo diventano il palcoscenico di un contesto politico di grandiosità e potenza esaltate ad infinitum. Si vedano in questi estratti rispettivamente di Benedetto Tesoro, Enza di Giorgio e Giovanna Petretta il ricorrere dell'immagine del giardino come teatro di potenza e di bellezza e il riesumarsi dell'antica storia romana:

A Roma ritorna l'unità la Patria
col Verdi, Mameli e altri canti,
lasciando dai confini e monti tanta storia
di eroismi e d'arditezza i nostri fanti

Col coraggio la beltà ti circonda,
tu sei l'amante, d'Europa la regina,
coi sommi poeti e sorrisi di Gioconda
di luminari animi latini di orme t'affina

Il tuo volto diletto col sorriso,
s'irradia raggianti d'animo col popolo divino,
Roma Capitale cristiana t'accarezza il viso
ritorni col mondo Roma, aurora latina, la Patria!²⁴

Ed inoltre:

Italia bella, o dolce Patria mia,
Oh Italia benedetta, terra amata,
giardino dell'Europa sei chiamata.

²⁴ Benedetto Tesoro, *La patria*, in *Voci di casa nostra*, a cura di Giovanna Li Volti Guzzardi, A.L.I.A.S Editrice, Melbourne 2005 (p. 13).

Con le lacrime agli occhi t'ho lasciata,
 quel dì lontano quando son partita,
 e da quel giorno più non t'ho scordata.²⁵

Ed infine:

Dalle Alpi alla Sicilia,
 mi sembravi il giardino
 più bello del mondo,
 conoscendoti solo
 su carta geografica,
 purtroppo ho dovuto lasciarti.²⁶

Occorre infine aggiungere che in questi estratti, espressioni quali “d’Europa la regina”, “giardino dell’Europa”, e “Roma capitale” echeggiano la grandiosità del passato romano riesumata dai discorsi di una politica fascista che intendeva emulare altre nazioni europee (ben più potenti e grandiose dell’Italia) sia a livello continentale che intercontinentale e coloniale. Si tratta, in pratica, di quella stessa politica e di quello stesso governo che prima aveva rifiutato orde di emigrati (ora nonni) costretti dagli stenti e dalla fame a lasciare l’Italia (la Sicilia di Santagati, per esempio) per l’Australia e che, paradossalmente, ha poi fornito loro metafore nazionali di grandiosità per anni (moltissimi migrarono dopo la seconda guerra mondiale ma parecchi anche durante le due guerre).²⁷

Testimonianze: le interviste con la seconda e terza generazione di italiani australiani

Ma in che modo reagiscono le nuove generazioni a tali visioni nostalgiche e grandiose dell’Italia e dell’Europa? Non è facile dare una sola risposta, poiché molto dipende dall’età, dall’estrazione sociale e dall’interesse e coinvolgimento politico-culturale degli individui. Pri-

²⁵ Enza di Giorgio, *Italia mia*, in *Alle radici dell'essere*, op. cit. (p. 32).

²⁶ Giovanna Petretta, *Il nostro stivale*, in *Alle radici dell'essere*, op. cit. (p. 32).

²⁷ Per un compendium dei flussi migratori italiani in Australia in termini sociologici (con esatte proporzioni, percentuali e cifre) si veda l’articolo di Francesco Cavallaro, *Italians in Australia: Migration and Profile*, “Altreitalia”, n. 26, gennaio-giugno 2003, pp. 65-88.

ma di tutto, analizzando gli aggettivi più comuni utilizzati da queste generazioni per dipingere l'Italia emergono termini quali "edulcorata", "romantica", "idealistica", termini cioè, che comunicano la natura alterata delle immagini dell'Italia trasmesse nei racconti della prima generazione. Si rilevano inoltre espressioni quali "il centro della civiltà", che in modo un po' acritico ripercorrono i discorsi politici di grandezza dell'Italia portati avanti dalla prima generazione:

È quasi che l'Italia è il centro dello stile, il centro della civiltà e tutti gli altri fanno finta di essere come l'Italia ma non sono proprio la stessa cosa. E questo mi ha dato dei problemi per lungo tempo, forse, questo sentimento non era razionale ma mi ha dato dei problemi. Mi ci è voluto un po' per capire questo [...]. L'ho trovato quando sono tornato in Francia, e la Francia in passato era a mio avviso la stessa cosa: snob, francamente, erano proprio ... Insomma c'erano solo i francesi al mondo e tutti gli altri erano inferiori. Poi sono tornato [...], e sono andato ancora [...] e i francesi non sono più così e sono arrivati a rendersi conto che sono parte del mondo, "sí noi abbiamo fatto molto bene le cose ... altre persone fanno le cose bene". E gli italiani si sono impossessati di quella mentalità ora degli snob dell'Europa del mondo.

L'approccio acritico alla storia d'Italia inserita in un contesto europeo e mondiale della seconda generazione è limitato ma difficile da dipanarsi. In questo estratto l'intervistato porta avanti un discorso ambivalente in parte di difesa e in parte di rottura con le idee della prima generazione. Anche lui, come gli altri, usa espressioni quali "il centro della civiltà", concetto che continua a portare dentro di sé, dal quale non si è totalmente liberato e che in qualche modo lo disturba. L'appropriazione e condivisione emerge, ad esempio, dall'uso del verbo "essere" all'indicativo presente in "L'Italia è il centro dello stile, il centro della civiltà" che trasmette continuità con le idee della prima generazione di cui l'intervistato si fa portavoce. L'appropriazione di tali idee non è, però, risolta in toni pacifici. Il malessere che l'intervistato dimostra deriva dagli sforzi effettuati per confrontarsi con tali nozioni di grandiosità che durante la sua permanenza in Australia lo hanno spesso fatto sentire "non proprio la stessa cosa", una copia dell'originale e, quindi, un duplicato di valore inferiore. Questi sforzi lo hanno portato a confrontarsi con un tale immaginario anche durante i viaggi in Italia e in Europa. Egli afferma, infatti, di averlo ripetutamente riscontrato in Italia e di aver appurato che gli italiani insistono a proiettarsi come il "centro della civiltà" e gli "snob dell'Europa del

mondo”, a differenza di altri paesi europei che, invece, relazionandosi agli altri, hanno preso coscienza dei propri limiti. Al di là della veridicità o meno di tali affermazioni, ciò che è interessante notare sono i continui rimandi alle idee della prima generazione, il malessere che scaturisce da questo immaginario storico-politico sfasato e la sua problematizzazione. Solo un intervistato abbraccia a pieno tale immaginario e discorso pubblico di grandezza e mostra di trasferirlo alla sfera privata, progettando di scrivere “una grande biografia”, la biografia di un presunto avo del 1800 che pare fosse un ricco possidente terriero. In questo modo ripropone tale discorso pubblico come frutto di un mero desiderio di ricerca delle origini e di autenticità (molto diffuso, come sosterrò nella prossima sezione, in Australia).

La completa dissociazione da una serie di discorsi pubblici come quelli appena menzionati, non è però facile, non solo perché sono stati interiorizzati o perché si fondano sulla trasmissione generazionale e condivisione familiare di immaginari simbolici ma anche perché si basano su altre nozioni che pochi critici contestualizzano storicamente. Solo alcuni studiosi associano l'utilizzo di tale visione esagerata, idealizzata, pomposa e rosea dell'Italia a meccanismi di autodifesa contro atteggiamenti apertamente razzisti²⁸ o legati a processi di subita vittimizzazione e relativo complesso di inferiorità. La differenza tra la prima e la seconda generazione in questo senso è fondamentale. Mentre la prima si trova completamente a proprio agio nell'elaborazione e nell'utilizzo di queste forme di immaginari simbolici, la seconda manifesta chiaramente tensioni interne. L'agio dimostrato dalla prima generazione non è da interpretarsi come mancanza di senso critico. È, piuttosto, da interpretarsi come abilità di produrre e condividere un universo simbolico instillato e/o insegnato sul luogo, l'Italia, soprattutto durante il regime fascista. Non si può affermare la stessa cosa per la seconda generazione, che avendo ereditato questo meccanismo di produzione simbolica lo riproduce senza essere, però, in grado di attingere direttamente da un bacino culturale di riferimento, l'Italia appunto. In sostanza il trauma è

²⁸ Per una discussione sulle modalità secondo le quali le nuove generazioni si confrontano con la cultura dominante “anglo-australiana” e reagiscono ad essa (o mostrando atteggiamenti di rifiuto, o di ribellione o di accettazione) si veda Michele Sapucci, *Dealing with Second Generations*, in *Literary and Social Diasporas: An Italian-Australian Perspective*, a cura di Gaetano Rando e Gerry Turcotte, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 219-27.

stato ereditato dalla seconda generazione e con esso anche i meccanismi di autodifesa che tuttavia creano forti tensioni interiori ed incertezze nelle relazioni sociali. In sostanza, l'immagine grandiosa dell'Italia nei discorsi e nelle storie della seconda generazione si carica di significati variegati che rivelerebbero: la nostalgia edenica per i luoghi della memoria e dell'infanzia italiana dei genitori, la ricostruzione mediata del ricordo per questi luoghi un po' mitici, irreali e colorati di tonalità rosee, il risentimento verso i maltrattamenti subiti, l'orgoglio per una piccola ma grande nazione e soprattutto la fierezza per il coraggio e la determinazione che i padri hanno mostrato di avere trasferendosi in Australia:

... e qualche volta quando lui [mio padre] parla ancora di certi aspetti, gli vengono le lacrime agli occhi perché ... si rende conto, ora che è vecchio, di ciò che ha attraversato quando era giovane. [...] Mandava molti soldi all'Italia e se non fosse stato per quei soldi, la sua famiglia non sarebbe sopravvissuta. Infatti, sua zia gli mandava vestiti dall'America altrimenti lui stesso sarebbe arrivato qui coperto di stracci. La sua valigia era legata con dello spago, conteneva un rasoio da barba che sua madre gli aveva dato e una spazzola e solo un ricambio di vestiti e basta. Noi, al giorno d'oggi, viaggiamo oltremare e abbiamo trenta o quaranta chili di vestiario. Lui invece ha attraversato grandi difficoltà. Non potrei dire la stessa cosa per altri componenti della famiglia ... ma io sono molto orgoglioso di mio padre.

L'ambivalenza delle immagini di grandiosità e di potenza fittizia che si ripropone sovente nei discorsi della seconda generazione non appare così frequente nella terza generazione, che ha maturato una visione più realistica e meno edulcorata del vecchio continente. Gli echi tra la prima e la terza generazione sono a volte di altra natura. Talvolta i racconti delle storie di migrazione dei nonni da parte della terza generazione sono ancora più commoventi di quelli fatti dalla seconda. La commozione non è verbale ma silenziosa: si insinua nel silenzio che scandisce le parole. La terza generazione non intavola discorsi dettagliati sulle difficoltà affrontate dai nonni, non solo perché molto spesso non le conosce con precisione (anche se è a conoscenza dei racconti collettivi sulla diaspora italiana ora definiti "epici"), ma anche perché è troppo doloroso immaginare la sofferenza dei nonni:

... così l'unica opportunità era di venire in Australia e l'idea era di venire in Australia per cinque anni e poi c'era l'idea di ritornare in Italia ma poi per molte ragioni, che ora mi affliggono un po', non sono tornati.

I rimandi inter-linguistici che ho riscontrato tra la prima e la terza generazione (quindi dall'italiano all'inglese) ripropongono non tanto l'immaginario di grandezza, quanto il desiderio del ritorno. La nostalgia e il desiderio di ritornare tra le braccia della madre naturale appare in inglese nei discorsi di un partecipante della terza generazione che parla di "going back", di ritornare in Italia pur non essendo mai stato a quel punto in Italia. Ritornare significa quindi tornare nel paese di appartenenza, cioè tornare a visitare fisicamente ciò che attraverso i molti racconti è diventato con gli anni qualcosa di estremamente familiare ed intimo ed infine abbracciare la causa ed il punto di vista cognitivo delle prime generazioni, dei nonni e di coloro che effettivamente sono tornati in Italia (temporaneamente e/o per sempre). Il tramandare di generazione in generazione il desiderio e la curiosità del ritorno proverebbe inoltre la teoria di Bartoloni del "remember forward",²⁹ del ricordare in avanti, secondo cui gli immigrati utilizzano la memoria come strumento di organizzazione emotiva e conoscitiva del presente e del futuro – loro e delle nuove generazioni.

La terza generazione, più giovane, si presenta paradossalmente più matura e realistica, anche se, a mio avviso, rivela caratteri distintivi che (forse) la riconducono ai discorsi razziali Nord e Sud diffusi in Italia dall'epoca dell'Unificazione per giustificare la "colonizzazione" del Sud.³⁰ Essendo solitamente di famiglia benestante la terza generazione ha i mezzi economici per visitare in giovane età l'Italia e, soprattutto, per maturare un'idea equilibrata e contestualizzata della stessa in un quadro più ampio, europeo e/o internazionale.³¹ La maggior parte di coloro che ho intervistato in giovane età ha già visitato l'Italia, dove non si è recata esclusivamente per ricongiungersi con le tradizioni del paesello natale o della regione di origine (per la quale avverte poco sentimento di affiliazione). Ad accomunare questa generazione è un simile modello di viaggio esplorativo che per molti diventa esplo-

²⁹ Bartoloni citato in Francesco Ricatti, *Embodying Migrants: Italians in Postwar Australia*, Peter Lang, Bern 2011, p. 151.

³⁰ Si veda Pasquale Verdicchio, *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ 1997.

³¹ Come sostengono diversi critici, tra cui Castles e Baldassar, gli italiani australiani hanno lavorato duramente in Australia. Nel giro di una generazione, hanno accumulato ricchezze e risparmi riuscendo in questo modo ad ottenere rispettabilità e posizioni professionali di prestigio e di successo ed offrendo ai propri figli e nipoti ottime opportunità di istruzione nelle migliori università del continente.

razione e negoziazione identitaria con nuovi modelli socio-culturali non trasmessi dai legami di sangue e dalle radici ereditarie e genetiche di genitori, amici e parenti.

Sebbene vogliano “tornare” in un paese dove non sono mai stati e sebbene provengano dal Sud Italia, questi giovani non si recano quasi mai principalmente al Sud. Scoprire l’Italia significa partire da Nord e procedere gradatamente verso Sud. Coloro che decidono di visitare il resto dell’Europa, iniziano solitamente con il Regno Unito e poi procedono verso Sud. Anche quando atterrano a Roma, non si dirigono subito al Sud: puntano verso il Nord per poi ritornare al Sud. L’espressione “puntare verso Nord” mi viene suggerita da *Pointing North*, il racconto autobiografico della giornalista italiana australiana Paola Totaro che, chiaramente dal testo, subisce il fascino del Nord, in questo caso d’Europa. Ma potremmo pensare che tale modello, tale schema di viaggio esplorativo riveli, a livello subliminale, il rifiuto di ciò che è stato colonizzato e razzializzato come antropologicamente inferiore perché vicino all’Africa?³² Si tratta di attrazione per il Nord Europa, per la razza ariana, o, semplicemente, il risultato di pratiche di occidentalizzazione della White Australia policy o assimilation policy? Forse, tali supposizioni sono un po’ azzardate, soprattutto alla luce di quanto suggerisce Joseph Pugliese, docente alla Macquarie University a Sydney. Secondo Pugliese, sono gli immigrati del Sud Italia in Australia che hanno affermato la propria cultura non-egemonica e di opposizione, distinta da quella di agenti culturali italiani istituzionalizzati in Australia e portatori dell’alta cultura italiana (alta come sinonimo di settentrionale).³³ Se così fosse, questo modello (da Nord a Sud) rivela solo un forte desiderio di conoscenza della terza generazione della realtà italiana da una prospettiva di più ampio respiro, da una prospettiva europea, appunto, che permette loro di fare confronti continui su temi ricorrenti quali l’occupazione, i servizi, la lingua, le tradizioni e il turismo.

Ci si aspetterebbe che coloro che hanno visitato l’Italia e l’Europa abbiano maturato, grazie a tali viaggi conoscitivi, una visione più

³² Si veda Roberto M. Dainotto, *The European-ness of Italy: Categories and Norms*, “Annali d’Italianistica”, Vol. 24, gennaio 2006, pp. 19-40.

³³ Joseph Pugliese, *Noi Altri: Italy’s Other Geopolitical Identities, Racialised Genealogies and Inter-Cultural Histories*, in *Literary and Social Diasporas: An Italian-Australian Perspective*, a cura di Gaetano Rando e Gerry Turcotte, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 185-202.

aperta e realistica del vecchio continente. In effetti è così, anche se fino ad un certo punto (e lo vedremo in seguito). Prima di tutto, criticano la chiusura etnica dell'Europa e vantano per contrasto le politiche australiane di pluralismo culturale. Secondariamente criticano l'egoismo italiano, la miopia del governo e dei cittadini che antepongono sempre l'interesse privato a quello pubblico, il benessere personale allo stato e all'ordine della *res publica*:

La gente in Europa, a differenza dell'Australia [...] molto ha a che fare con l'interesse personale. La gente in Europa non vuole fare sacrifici per il bene comune, il bene nazionale, mentre in Australia negli ultimi venti o venticinque anni forse di più, il governo ha deciso di introdurre riforme economiche. Sì, è stata dura all'inizio per molte persone ma ora l'Australia è un paese, che economicamente parlando, paragonata all'Europa, è migliore. E quando vedo in Europa le persone che protestano sui, per esempio in Italia, che protestano sui tagli di questo e di quello, o sulla costruzione del treno ad alta velocità, non vedono che queste cose potrebbero essere buone. Così invece di dire "ok, forse dovremo sacrificarci per un po' ma consideriamo i benefici dei nostri figli e dei nostri nipoti", pensano solo: "in che modo questo avrà un impatto su di me? E se questo ha un impatto su di me, a me non piace". Questo fa parte della mentalità italiana, l'arte dell'arrangiarsi, se ti posso fregare ... Ah ah ah, mentre le persone in Australia sono inclini ad accettare, sono inclini a pensare al lungo periodo.

La terza generazione, inoltre, si riappropria dell'orgoglio tipico della prima generazione non per vantare in prima persona il loro essere "italiani" o "siciliani" o "calabresi" o "abruzzesi" o "veneti" (atteggiamento tipicamente appannaggio della prima generazione), ma per vantare la cultura "wog" (la cultura degli immigrati di prima generazione italiani e greci in Australia), per lodare la loro etica del lavoro, per vantare l'amore spassionato per la *res publica* e la nazione nata dal duro lavoro della prima generazione³⁴ ed, infine, per appropriarsi di un senso comune di affiliazione e di appartenenza ad un'identità collettiva europea, non più frammentaria e legata alle singole regioni, ma pan-europea nel senso storico del termine:

³⁴ Si vedano ad esempio Gianfranco Cresciani, *Emigranti o compari. Vita italiana in Australia / Migrants or Mates: Italian Life in Australia*, Knockmore Enterprises, Sydney 1988; Gianfranco Cresciani, *The Italians in Australia*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Sì, sicuro! Western Oriental Gentleman. [Wog] si riferisce alle persone con un background sud europeo e il termine era relativamente denigratorio. Per essere sincero, delle sue origini non ne sono sicuro. Era usato negli anni Cinquanta e Sessanta per includere gli italiani, i greci e i macedoni, i ciprioti, e tutti della stessa categoria sud europea e a causa di ciò il termine ha dato adito a consapevolezza culturale. [...] Comprende differenti gruppi etnici insieme. Era usato negli anni Cinquanta e Sessanta. Immagino che le generazioni più vecchie si offedevano: se chiedi a mio nonno se era uno wog, lui si sarebbe offeso. Se lo chiedi a me, se sono uno wog, io non mi offendo. Si usava in modo offensivo, che feriva la gente negli anni Cinquanta e Sessanta. Ora per lo più è usato in modo positivo: essere parte di questi gruppi degli stati europei del sud. Il termine ha cambiato il suo significato.

Il termine “wog”, come sostengono tutti gli intervistati, era inizialmente offensivo e veniva usato per disprezzare gli immigrati del sud Europa, soprattutto greci ed italiani (assieme ad altri altrettanto denigratori e spregiativi quali fob – fresh of the boat – dagos, black samba o golly wog). Oggi, secondo i più giovani gli “wog” sono “sud europei” ovvero, per loro, tutti gli immigrati provenienti dal bacino del mediterraneo tra cui si annoverano anche i macedoni, i ciprioti, i libanesi ed ultimamente tutti gli arabi. Come sostiene Baldassar, “la reinvenzione e la celebrazione delle identità «wog» (sud europee) [...] è stata incoraggiata dalle politiche identitarie multiculturali e rafforzata dalle ricchezze accumulate e dall’acquisizione di un carattere transnazionale della prima generazione così come dall’arrivo (anche se in numero modesto) di immigrati con qualifiche e titoli di studio ed, infine, dall’accrescimento dello status dell’Italia nel contesto globale”.³⁵ La concomitanza di questi fattori e l’apprezzamento da parte delle terze generazioni degli enormi sacrifici della prima generazione ha portato ad un ribaltamento semantico della percezione dell’identità e cultura “wog”. Inoltre, con tale nuova accezione, la terza generazione di italiani australiani si rapporta all’Europa stessa e al bacino del mediterraneo come a una “comfort zone” che racchiude l’origine vera della loro identità, l’area da cui provengono e, quindi, il bacino etnico comune di appartenenza, di supporto e social network in territorio australiano. Alla luce di ciò occorre anche sottolineare che la terza generazione riscrive i confini dell’Europa e dell’identità euro-

³⁵ Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23 (p. 119).

pea in termini sovversivi conducendo gli europei stessi (soprattutto le ultime ondate migratorie) ad interrogarsi sulla propria identità e sulle dinamiche discriminatorie di esclusione messe in atto dalla “forzezza post-coloniale” Europa. Il “wog pride” della terza generazione si configura quindi non solo come riappropriazione dei meriti riconosciuti alla prima generazione o come rivendicazione etnica di gruppi non-anglo (o addirittura “black” perchè neri per gli anglosassoni), ma anche come problematizzazione dell’idea romantica di Europa, cioè di organizzazione sovranazionale fondata su idee di pace, giustizia ed emancipazione e come confronto con etnie (soprattutto quella araba) che stanno ri-disegnando il profilo identitario europeo. La sovrapposizione sbilanciata dei limiti geografici effettivi dell’Europa (intesa come Unione Europea) con quelli immaginari disegnati dal “wog pride” e dalla “wog culture” mette in evidenza, prendendo a prestito le parole di Sandra Ponzanesi e Bolette B. Blaagaard, che “l’Europa non è la culla della civiltà e dell’umanità ma l’eredità di molte dolorose e violente connessioni (dal passato imperiale ad Auschwitz alle attuali manifestazioni di razzismo)”.³⁶ Qui sono i figli e i nipoti dei coloni che da lontano lanciano un *j’accuse* ad atteggiamenti di “Europism” criticando discorsi difensivi omogeneizzanti nella costruzione di un’Europa pura e scevra di elementi stranieri e stranianti.³⁷

Alla luce di ciò si possono, quindi, considerare rappresentative anche osservazioni della seguente portata:

Abbiamo organizzato degli eventi [...] che hanno coinvolto anche la comunità spagnola, sì, eventi culturali. Non abbiamo ricevuto alcun tipo di interesse dagli italiani. Sembravano solo ... è molto difficile avere questa idea che ci deve essere una prospettiva europea. Abbiamo fatto un paio di cose, un evento sul Mediterraneo [...], perché dal nostro punto di vista ... perché la questione sull’identità e sull’identità mediterranea è fondamentale per quanto riguarda, sai, il nuovo europeo e il globale. E devo dire che le persone che sono venute a questi eventi non erano i principali ... la leadership della comunità italiana: loro non avevano alcun tipo di interesse. L’interesse è arrivato in buona parte dalle persone più giovani e dai giovani italiani. Quelli più vecchi [...] hanno ignorato di gran lunga l’argomento o lo hanno

³⁶ Sandra Ponzanesi e Bolette B. Blaagaard, *In the Name of Europe, in Deconstructing Europe: Postcolonial Perspectives*, a cura di Sandra Ponzanesi e Bolette B. Blaagaard, Routledge, Abingdon e New York 2012, pp. 1-10 (p. 2).

³⁷ Philomena Essed citata in Sandra Ponzanesi e Bolette B. Blaagaard, *In the Name of Europe, in Deconstructing Europe: Postcolonial Perspectives*, op. cit., pp. 1-10 (p. 3).

trattato come un qualcosa di “straniero”: “perché dovremmo avere i greci o gli spagnoli o gli africani nei nostri eventi ed attività culturali?”

Le attività culturali a cui ci si riferisce qui sopra sono mirate a soggetti che si percepiscono europei in senso trasversale. Arricchito dalla propria esperienza transnazionale e dalla propria soggettività ibrida, questo intervistato intende apprezzare i parametri di una cultura multipla che possa rispecchiare la propria eredità culturale stratificata e prismatica e che, al contempo, possa portare a riflessioni critiche sulla nozione storica e geo-politica dell'Europa attuale. Tali apprezzamenti e riflessioni conducono all'inclusione di identità come quella araba, che la prima generazione pare non essere disposta ad accettare come simile, ma che considera altro da sé. Qui si vede veramente il valore pubblico, la potenzialità ideologica e la forza politica delle seconde e, soprattutto, delle terze generazioni italiane australiane che, facendo appello alle tradizioni transnazionali dell'Europa, mettono un punto di domanda sulle politiche antimigratorie e sulle inequivocabili linee di confine tracciate dalla “Fortezza Europa”.³⁸ La semantica del termine Europa che riscrivono è, quindi, legata alla loro esperienza privata e, al contempo, (per alcuni) ad una volontà politica di cambiare l'Europa. Il desiderio che li accomuna non è quello di allontanarsi dalle proprie origini, ma di recuperare le proprie radici affondate in un territorio stratificato ed eterogeneo. Chi vede l'Europa come “una famiglia di culture” e come “uno spazio condiviso di tradizioni storiche e culturali”³⁹ vuole anche rispecchiarsi in un contesto culturale che da lontano possa ancora e più che mai rappresentare la diversità. Dalle loro parole ed opinioni prende valore la mia ricerca. Dalle loro parole scaturisce la realtà che al momento l'Europa stessa pare avere dimenticato tutte le volte che si propone come “Fortezza”: tutte le volte cioè che esclude il diverso. Come sostiene Guizot, citato in Kumar: “la marca simbolica con la quale la civiltà europea si è distinta da altre ci-

³⁸ Per una critica al concetto di “Fortezza Europa” e di “Europismo” si veda Gabriele Griffin con Rosi Braidotti, *Whiteness and European Situatedness*, in *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, a cura di Gabriele Griffin e Rosi Braidotti, Zed Books, London e New York 2002, pp. 221-36 (p. 233).

³⁹ Smith menzionato in Krishan Kumar, *The Idea of Europe: Cultural Legacies, Transnational Imaginings, and the Nation-State*, in *Europe without Borders: Remapping Territory, Citizenship, and Identity in a Transnational Age*, a cura di Mabel Berezin e Martin Schain, Johns Hopkins University Press, Baltimore e London 2003, pp. 33-50 (p. 37).

viltà passate è rappresentata proprio dal suo principio di diversità che, paradossalmente, ha dato ad essa anche la sua unità”.⁴⁰ È confortante osservare che questi nuovi meccanismi di inclusione e di associazione identitari fondati sull’apprezzamento della cultura araba avvengono in concomitanza alla lettura pubblica dei media australiani di episodi di disordine sociale accaduti recentemente su spiagge australiane rinomate (Cronulla). Tale lettura mediatica vede in questi disordini la paura accresciuta verso gli arabi e il senso di minaccia acquisito dopo gli attacchi terroristici alle Torri Gemelle del 2001.⁴¹

La problematizzazione dell’idea romantica di Europa da parte della terza generazione “wog” si fonda non solo sull’inclusione di altre etnie, ma anche sul principio (quasi) di intercambiabilità tra gruppi etnici in Australia e di performatività di tratti etnici.⁴² Secondo questa generazione i gruppi etnici “europei” sono “wog”, perché non si impongono necessariamente con caratteri distintivi. In altre parole, gli italiani non solo tali perché necessariamente differenti dai greci o dagli spagnoli o dai libanesi ecc... Sono tali perché hanno tradizioni comuni che non precludono la condivisione e l’esibizione di competenze culturali, un comune retaggio storico, usi e costumi con greci, spagnoli, libanesi, etc. Qualora questi sono i principi guida del pensiero delle seconde e, soprattutto, delle terze generazioni, nelle loro interviste emerge anche la volontà di evitare approcci essenzialisti al multiculturalismo, tipici, secondo Kumar delle prime scritture e concezioni politiche di questo. Facendo riferimento a molti studio-

⁴⁰ Krishan Kumar, *The Idea of Europe: Cultural Legacies, Transnational Imaginings, and the Nation-State*, op. cit., pp. 33-50 (p. 37).

⁴¹ Riferendosi a Noble, Baldassar ad esempio sottolinea che “alcuni tipi di culture di immigrati (e dei loro figli) sono considerati responsabili dei conflitti sociali e, perciò, non meritano di appartenere. In Australia questo è stato particolarmente evidente nei discorsi pubblici sui recenti disordini di Cronulla, dove l’onore maschile, la fede islamica e la cultura migrante libanese in generale erano ritenuti responsabili dei problemi percepiti”, Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23 (p. 113). La studiosa inoltre sottolinea che i gruppi delle seconde generazioni libanesi che “erano considerati i fautori del crimine etnico non sono mai stati definiti dai mass media nei termini della loro australianità”, Loretta Baldassar, *Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia*, op. cit., pp. 105-23 (p. 114).

⁴² Per una analisi del carattere performativo soprattutto dei gruppi che si autodefiniscono “wog”, si veda Georgina Tsolidis e Vikki Pollard, *Being a “Wog” in Melbourne – Young People’s Self-Fashioning Through Discourses of Racism*, “Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education”, Vol. 30, n. 4, 2009, pp. 427-42.

si di culture migranti (tra cui Rushdie, Hall, Appadurai, Wieviorka e Çağlar) Kumar, infatti, sostiene che “parte dell’attrazione per queste posizioni [delle comunità migranti] emerge dal fatto che esse evitano l’essenzialismo delle prime concettualizzazioni del multiculturalismo: il presupposto che le culture etniche erano primordiali e fisse, e che il multiculturalismo consisteva in un patchwork di culture separate, ognuna delle quali esistente nella preservazione della sua forma originale e della sua identità più o meno stabile”.⁴³

Quando le linee guida del pensiero degli intervistati non sono necessariamente quelle delineate qui sopra, allora le loro riflessioni ideologiche si articolano su parametri diversi, che per onestà devono essere qui menzionati. Quando alcuni intervistati parlano dell’Europa (localizzata in Europa, non in Australia) sembrano ossessionati dall’idea di “contaminazione” che va di pari passo con l’idea di perdita di autenticità:

Dimmi la tua opinione, Eliana: tu che ne pensi dell’Europa? Pensi che l’Italia e tutta la gente là scompariranno in una grande chiazza indistinguibile?

In pratica hanno paura che l’Unione Europea causi o stia causando una contaminazione delle culture europee ed una eventuale perdita dell’autenticità delle singole:

Io non ho trovato che Copenhagen abbia una grande personalità. Ho trovato invece che sta diventando molto internazionale. Mi ha deluso il fatto che non era “unicamente” danese. Capisci? Molti negozi a catena, catene internazionali hanno preso il sopravvento. E quindi quella esperienza là non è stata delle migliori. Sono rimasto un po’ deluso del fatto che non era “unicamente” danese.

La mancanza di apertura da parte di alcuni intervistati alla mescolanza etnica e razziale a cui anche l’Europa è esposta può essere riconducibile ad una reazione difensiva verso i processi di globalizzazione. Kumar sostiene esattamente questo facendo presente che “proprio mentre i processi di globalizzazione e di internazionalizzazione stanno avendo un effetto profondo sulla vita di tutti i gruppi e classi sociali, alcuni di

⁴³ Krishan Kumar, *The Idea of Europe: Cultural Legacies, Transnational Imaginings, and the Nation-State*, op. cit., pp. 33-50 (p. 42).

questi gruppi scatenano una reazione difensiva e sentono il bisogno di insistere più che mai prima d'ora sulla loro identità nazionale".⁴⁴ E questo giustificerebbe le parole di un altro intervistato a tale proposito:

... e sai che ti stavo per dire Eliana? Che ... quanto è buffo. Ho notato in Italia quante persone parlano inglese. Pensavo che la globalizzazione fosse impazzita! Persino nel mio paese [...], anche lì abbiamo una famiglia vietnamita [...] che parla il siciliano [...]! Ah!! [...] questo ha distrutto la nozione romantica del mio paese. Ho pensato la stessa cosa quando sono andato là da giovane con la mia famiglia [...]. Pensavo che il mio paese fosse impenetrabile e che non lasciasse penetrare la globalizzazione.

Quindi, riflettendo sul pluralismo culturale australiano questi intervistati si dimostrano molto più tolleranti e aperti alle contaminazioni razziali in Australia che a mescolanze etniche in Europa. A tale proposito alcuni si rivelano più aperti di altri. C'è chi si dimostra aperto alla mescolanza di persone, razze ed etnie nella misura in cui queste etnie condividano le stesse origini e radici culturali. Non siamo lontani qui dal saggio del 2008 in cui Tzvetan Todorov cercava di tracciare i minimi comuni denominatori culturali e filosofici che stanno alla base del principio europeo di unità multipla ma coesa e sovranazionale. Per tali intervistati il cambiamento della fisionomia europea deve avvenire nel rispetto e nella tutela delle tradizioni (valore che hanno ereditato dalle prime generazioni), quella cristiana ad esempio:

L'Italia e l'Europa, davvero, l'Europa si sta dimenticando le sue origini e abbiamo visto questo con la costituzione europea, dove per qualche strana ragione l'Europa non ha voluto riconoscere le sue origini cristiane. Senti: che ti piaccia o no, Europa, queste sono le tue origini, non ha importanza quello di cui si compone il tuo paese al momento. E quando ci si dimentica delle proprie origini ...

Altri sono ancora più critici. Sono coloro (solitamente la seconda generazione, non la terza) che hanno ereditato gli atteggiamenti razzisti dei genitori provenienti dal Nord Italia e che aborriscono ogni sorta di contaminazione razziale (o "bastardization"), prima tra tutte quella tra italiani del Nord e del Sud. Comunque, non sono disposti ad ap-

⁴⁴ Krishan Kumar, *The Idea of Europe: Cultural Legacies, Transnational Imaginings, and the Nation-State*, op. cit., pp. 33-50 (p. 46).

poggiare l'economia europea, soprattutto quando espone e si espone a queste contaminazioni: per essere italiani i prodotti devono essere prodotti o manufatti esclusivamente in Italia, non in altre parti d'Europa, altrimenti non vengono comprati.

Contraddizioni e aporie ideologiche sono destinate ad emergere in questi tipi di ricerche sul campo e sono riscontrabili non solo nelle parole di alcuni intervistati con un pensiero politico preciso, ma anche nei discorsi di altri intervistati che hanno mostrato apertura e tolleranza. È per questo motivo che è impossibile fare un catalogo preciso e quantitativo delle opinioni espresse. Occorre, a mio avviso, rilevare qualitativamente le disgiunzioni e le anomalie ma anche le potenzialità, seppur frammentate, di cui si fanno depositarie le seconde e terze generazioni. Come sostiene Kumar, parlando delle seconde generazioni turche in Germania: "i turchi in Germania, per esempio, specialmente le seconde generazioni turche, non saranno né turche né tedesche. Non si modelleranno in rapporto alla cultura della società di partenza o di arrivo. Seguiranno – come infatti hanno fatto – un terzo cammino, costruendo la loro identità sulla base degli elementi disgiunti della loro società ospitante, della loro società di appartenenza, e sulla base di possibilità postnazionali rese a loro disponibili nel linguaggio e nelle istituzioni dei diritti umani universali".⁴⁵ Tra questi diritti umani universali Kumar annovera il diritto di voto, il diritto all'istruzione, al lavoro, alla salute e all'alloggio. Sono questi i valori trainanti del pensiero transnazionale di molti intervistati, valori che li espongono nella loro diversità e unicità e che li preparano a capire le necessità primarie dell'altro: il bisogno di lavorare per vivere, di costruirsi una casa ed un futuro, di essere felice e di rispettare le sofferenze causate dagli ostacoli della vita del migrante:

Io non ho mai chiesto [al mio amico coreano] cosa fanno i suoi genitori. Lui non ne parla mai. E io non chiedo mai. Non penso che lui non sia totalmente un amico per questo motivo. Lo so, forse, sta cercando di nascondere il fatto che sia un immigrato. Questa cosa è tipica degli immigrati, è successo anche a mio padre. E questo è regolare, totalmente regolare. E io non penso che sia strano. E so anche quanto sia strano per i suoi amici l'essere occidentale.

⁴⁵ Krishan Kumar, *The Idea of Europe: Cultural Legacies, Transnational Imaginings, and the Nation-State*, op. cit. pp. 33-50 (pp. 41-42).

Infine i valori trainanti del pensiero transnazionale di molti intervistati di terza generazione (che hanno avuto la possibilità di recarsi in Europa) li incoraggiano a leggere le proprie storie di migrazione italiana australiana attraverso la lente bifocale delle attuali storie di migrazione verso l'Italia e l'Europa:

Mia nonna era già morta quando sono andato all'estero [...] in Italia [...] e allora non ho mai potuto chiedergli [ai miei nonni] di raccontarmi le storie di quando sono emigrati. E allora penso che parlando con le persone delle loro storie di migrazione [in Italia] penso che ho capito molto cosa probabilmente pensavano [i miei nonni] quando si sono trasferiti qui, beh non esattamente, ovviamente, ma questo mi ha aiutato a pensare alle storie della mia famiglia più che a qualsiasi altra cosa, ad un livello intimo, si penso che sia stato così.

L'apertura ad altre storie di migrazione non vuole (solo) creare una piattaforma comune di condivisione di sventure e difficoltà. Il dialogo con il diverso intende colmare in qualche modo le lacune private che spesso si creano nella trasmissione di informazioni e storie di famiglia quando i componenti si trasferiscono altrove ed i legami d'amore si allentano o si spezzano di fronte alle circostanze imprevedibili della vita e della morte. Il dialogo con il diverso intende anche colmare le lacune pubbliche di un governo che, a loro avviso, si è sempre mostrato disinteressato nei confronti delle problematiche migratorie da e verso l'Italia:

Se davvero vuoi includere una critica nella tua ricerca, puoi mettere che penso che l'Italia, il governo italiano, non abbia usato la sua migrazione italiana come risorsa e la lezione imparata dalla diaspora italiana per capire gli immigrati in Italia, il fenomeno migratorio verso l'Italia.

Conclusioni

In conclusione, parlare dell'Italia e dell'Europa con le nuove generazioni italiane australiane implica prima di tutto ricostruire la percezione e il profilo dell'italiano e dell'europeo in Australia, facendo una mappatura che include in primis le prime generazioni italiane di immigrati. Le sfasature che emergono dalla giustapposizione sbilanciata dell'Europa da una prospettiva meramente europea (ed italiana) e

dell'Europa da una prospettiva oceanica rivelano forti tensioni identitarie. Più di altri, i giovani delle nuove generazioni italiane australiane si presentano come soggetti "migranti" che non godono della propria identità multipla in senso pacifico. Questi soggetti, infatti, si sforzano, come sosterebbe Homi Bahbha,⁴⁶ di raggiungere un insieme coeso, omogeneo ed univoco della propria frammentarietà. Questa tensione centripeta svela e rivela lo sforzo impiegato da tali soggetti per ridefinire i loro tratti identitari all'interno di un intricato tessuto di storie di migrazioni, di narrazioni coloniali, di sentimenti di appartenenza e di rifiuto nei confronti di due madri: una terra lontana, "romantizzata" ma inadeguata e, una straniera, ostile ma ospitante. Questa tensione centripeta, inoltre, svela e rivela opinioni contrastanti sull'Europa. Spesso il loro desiderio di omogeneità e di coesione non condiziona solo la lettura dei gruppi etnici in Australia e il desiderio di ritrovare in essi tratti comuni distintivi ed univoci. Spesso tale desiderio di omogeneità e di coesione si proietta su altre sfere culturali condizionando la lettura e la percezione di avvenimenti storici e di situazioni geopolitiche che puntano alla coesione all'interno di una diversità altamente normalizzata ed occidentalizzata quali, appunto, l'Europa. L'Europa che emerge, quindi, dalle conversazioni con questi gruppi italiani australiani si definisce e si delinea nella sua natura fallimentare. Fallimentare poiché non si traduce più nelle metafore della prima generazione che decantano la posizione di superiorità e di privilegio dell'Italia all'interno dell'Europa; fallimentare poiché ha spesso creato forti tensioni interne e delusioni nelle giovani generazioni; fallimentare poiché rinnega le proprie origini e si rifiuta di spostare il baricentro verso il bacino del Mediterraneo (considerato da molti il ventre generatore della civiltà europea); fallimentare poiché secondo molti tenta forzatamente di cancellare le diversità e di "globalizzare" omogeneizzando indistintamente il territorio e le etnie che la popolano; e, infine, fallimentare poiché non ha mai utilizzato la diaspora come strumento illuminante per capire i flussi migratori verso l'Italia e l'Europa. In generale, occorre sottolineare che l'esplorazione della percezione che le seconde e terze generazioni italiane australiane nutrono dell'Europa e dell'Unione Europea porta a riflettere: sulle parti-

⁴⁶ Homi Bahbha citato in Francesco Ricatti, *Embodying Migrants: Italians in Postwar Australia*, Peter Lang, Bern 2011, p. 155.

colarità secondo le quali i discorsi pubblici colorano la visione di paesi e continenti, sulla complessità del multiculturalismo e pluralismo culturale in Australia, sulle tensioni secondo le quali le narrazioni pubbliche infondono nelle nuove generazioni l'orgoglio per la terra madre traslato e condizionato a sua volta da contesti di colonizzazione e sulle modalità di rielaborazione performativa di tratti etnici da parte delle nuove generazioni e di riappropriazione di termini razzisti ed offensivi. Infine parlare della percezione dell'Italia in un contesto europeo da prospettive transoceaniche significa anche e soprattutto contribuire a deprovincializzare gli studi delle migrazioni italiane in Australia,⁴⁷ a volte limitati a rincorrere artificiose ridefinizioni dell'italianità o del regionalismo e in generale l'italianistica, che in alcuni contesti si rivela introspettiva e volta alla mera considerazione di elementi endogeni e forze centripete quali unici fattori determinanti di una nazione.

Bibliografia

Alcorso, C.

Early Italian Migration and the Construction of European Australia 1788-1939, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 1-17.

Alcorso, C., Castles, S., Rando, G. e E. Vasta,

The Italo-Australian Community on the Pacific Rim, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 215-31.

Baldassar, L.,

Italo-Australian Youth in Perth: Space Speaks and Clothes

Communicate, in *War, Internment and Mass Migration: The Italo-Australian Experience 1940-1990*, a cura di Richard Bosworth e Romano Ugolini, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma 1992, pp. 207-24.

⁴⁷ Si vedano: Loretta Baldassar e Susanna Iuliano, *Deprovincialising Italian Migration Studies: An Overview of Australian and Canadian Research*, "Fulgor", Vol. 3, n. 3, novembre 2008, pp. 1-16; e Sandra Ponzanesi, *The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives*, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 51-69.

Visits Home: Migration Experiences between Italy and Australia, Melbourne University Press, Carlton 2001.

Migration Monuments in Italy and Australia: Contesting Histories and Transforming Identities, "Modern Italy", *Italian Diasporas Share the Neighbourhood*, Vol. 11, n. 1, 2006, pp. 43-62.

Second Generation Incorporation and Inclusion in Australia, in *Immigration and the Financial Crisis: The United States and Australia Compared*, a cura di John Higley, John Nieuwenhuysen e Stine Neerup, Edward Elgar, Cheltenham e Northampton 2011, pp. 105-23.

Italian Migrants in Australia and Their Relationship to Italy: Return Visits, Transnational Caregiving and the Second Generation, "Journal of Mediterranean Studies", Vol. 20, n. 2, 2011, pp. 1-28.

Baldassar, L. e S. Iuliano

Deprovincialising Italian Migration Studies: An Overview of Australian and Canadian Research, "Fulgor", Vol. 3, n. 3, novembre 2008, pp. 1-16.

Castles, S.

Italian Migration and Settlement Since 1945, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 35-55.

Castles, S., Kelly B. e F. Panucci

Italians Help Build Australia, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 56-72.

Castles, S.

Italians in Australia: The Impact of a Recent Migration on the Culture and Society of a Postcolonial Nation, in *The Columbus People: Perspectives in Italian Immigration to the Americas and Australia*, a cura di Lydio F. Tomasi, Piero Gastaldo e Thomas Row, Fondazione Giovanni Agnelli, Centre for Migration Studies, New York 1994, pp. 342-67.

Cavallaro, F.

Italians in Australia: Migration and Profile, "Altretalia", n. 26, gennaio-giugno 2003, pp. 65-88.

Chambers, I.

Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity, Duke University Press, Durham 2008.

Cosmini-Rose, D.

Connections with the Homeland: Community and Individual Bonds between South Australian Italian Migrants from Caulonia (Calabria) and their Hometown, "Fulgor", Vol. 3, n. 3, novembre 2008, pp. 31-45.

Cresciani, G.

Emigranti o compari. Vita italiana in Australia / Migrants or Mates: Italian Life in Australia, Knockmore Enterprises, Sydney 1988.

The Italians in Australia, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Dainotto, R. M.

The European-ness of Italy: Categories and Norms, "Annali d'Italianistica", Vol. 24, gennaio 2006, pp. 19-40.

di Giorgio, E.

Italia mia, in *Alle radici dell'essere*, a cura di Giovanna Li Volti Guzzardi, A.L.I.A.S Editrice, Melbourne 2011.

Fiore, T.

The Emigrant Post-"Colonia" in Contemporary Immigrant Italy, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 71-82.

Griffin, G. con R. Braidotti

Whiteness and European Situatedness, in *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, a cura di Gabriele Griffin e Rosi Braidotti, Zed Books, London e New York 2002, pp. 221-36.

Khoo, S., Hugo, G. e P. McDonald

Skilled Migration from Europe to Australia, "Population, Space and Place", Vol. 17, n.5, 2011, pp. 550-66.

Kumar, K.

The Idea of Europe: Cultural Legacies, Transnational Imaginings, and the Nation-State, in *Europe without Borders: Remapping Territory, Citizenship, and Identity in a Transnational Age*, a cura di Mabel Berezin e Martin Schain, Johns Hopkins University Press, Baltimore e London 2003, pp. 33-50.

Lombardi-Diop C. e C. Romeo

Paradigms of Postcoloniality in Contemporary Italy, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 1-29.

Moritsch, S.

Giovani Italiani in Australia, accessibile online: http://www.coasit.org.au/site/files/ul/data_text30/3729537.pdf [consultato il 19 dicembre 2013].

Morosetti T., a cura di

La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura dell'immigrazione all'incontro con l'altro, "Quaderni del 900", Spec. Issue 4, 2004.

Murray, P.

Problems of Symmetry and Sumitry in the EU-Australian Relationship, in *Europe and the Asia-Pacific: Culture, Identity and Representations of Region*, a cura di Stephanie Lawson, Routledge Curzon, London 2003, pp. 66-85.

Papalia, G.

Migrating Madonnas: The Madonna della Montagna di Polsi in Calabria and in Australia, "Fulgor", Vol. 3, n. 3, novembre 2008, pp. 57-71.

Passerini, L.

The Last Identification: Why Some of Us Would Like to Call Ourselves Europeans and What We Mean by This, in *Europe and the Other and Europe as the Other*, a cura di Bo Stråth, Peter Lang, Bruxelles 2000, pp. 45-66.

Petretta, G.

Il nostro stivale, in *Alle radici dell'essere*, a cura di Giovanna Li Volti Guzzardi, A.L.I.A.S Editrice, Melbourne 2011.

Ponzanesi, S.

Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora, State University of New York Press, Albany 2004.

The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives, in *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, a cura di Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, Palgrave Macmillan, New York 2012, pp. 51-69.

Ponzanesi, S. e B. B. Blaagaard

In the Name of Europe, in *Deconstructing Europe: Postcolonial Perspectives*, a cura di Sandra Ponzanesi e Bolette B. Blaagaard, Routledge, Abingdon e New York 2012, pp. 1-10.

Pugliese, J.

Noi Altri: *Italy's Other Geopolitical Identities, Racialised Genealogies and Inter-Cultural Histories*, in *Literary and Social Diasporas: An Italian-Australian Perspective*, a cura di Gaetano Rando e Gerry Turcotte, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 185-202.

Rando, G.

Narrating the Migration Experience, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 184-201.

Ricatti, F.

Embodying Migrants: Italians in Postwar Australia, Peter Lang, Bern 2011.

Rubino, A.

Linguistic Practices and Language Attitudes of Second-Generation Italo-Australians, "International Journal of the Sociology of Language", Vol. 180, n. 180, 2006, pp. 71-88.

Santagati, I.

Ddu matri, in *Alle radici dell'essere*, a cura di Giovanna Li Volti Guzzardi, A.L.I.A.S Editrice, Melbourne 2011, p. 34.

Sapucci, M.

Dealing with Second Generations, in *Literary and Social Diasporas: An Italian-Australian Perspective*, a cura di Gaetano Rando e Gerry Turcotte, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 219-27.

Scarparo, S. e R. Wilson,

Imagining Homeland in Anna Maria Dell'Oso's Autofictions, in *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, a cura di Susanna Scarparo e Rita Wilson, University of Delaware Press, Newark 2004, pp. 169-82.

Smits, K.

Justifying Multiculturalism: Social Justice, Diversity and National Identity in Australia and New Zealand, "Australian Journal of Political Science", Vol. 46, n. 1, 2011, pp. 87-103.

Tesoro, B.

La patria, in *Voci di casa nostra*, a cura di Giovanna Li Volti Guzzardi, A.L.I.A.S Editrice, Melbourne 2005.

Todorov, T.

European Identity, "South Central Review", Vol. 25, n. 3, 2008, pp. 3-15 (traduzione di Nathan Bracher).

Tsolidis G. e V. Pollard

Being a "Wog" in Melbourne – Young People's Self-Fashioning Through Discourses of Racism, "Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education", Vol. 30, n. 4, 2009, pp. 427-42.

Totaro, P.

Pointing North, in *Joyful Strains: Making Australia Home*, a cura di Kent MacCarter e Ali Lemer, Affirm Press, Melbourne 2013, pp. 67-77.

Vasta, E.

Italian Migrant Women, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 140-54.

The Second Generation, in *Australia's Italians: Culture and Community in a Changing Society*, a cura di Stephen Castles et al., Allen e Unwin, Sydney 1992, pp. 155-68.

Cultural and Social Change: Italian-Australian Women and the Second Generation, in *The Columbus People: Perspectives in Italian Immigration to the Americas and Australia*, a cura di Lydio F. Tomasi, Piero Gastaldo e Thomas Row, Fondazione Giovanni Agnelli, Centre for Migration Studies, New York 1994, pp. 406-27.

Verdicchio, P.

Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ 1997.

Indice

<i>Premessa di Paolo Puppa</i>	3
GERARDO GUCCINI	
(<i>Alma Mater Studiorum – Università di Bologna</i>)	
Dal narratore/bambino all'autore/performer. Uno sguardo sul presente a partire dall' <i>Histoire de ma vie</i> di George Sand	9
PAOLO PUPPA	
(<i>Università Ca' Foscari Venezia</i>)	
Dario Fo e Carmelo Bene: due soliloqui opposti e complementari tra un millennio e l'altro.....	19
DARIO TOMASELLO	
(<i>Università di Napoli "L'Orientale"</i>)	
Per una breve ricognizione della "nuova scuola" drammaturgica siciliana.....	43
GIAMPAOLO SALVI	
(<i>Università Eötvös Loránd, Budapest</i>)	
La classificazione delle parti del discorso.....	55
GIOVANNI PALMIERI	
(<i>Milano</i>)	
L'opera d'arte in quanto autonoma e l'estetica del modernismo.....	75
RENATE LUNZER	
(<i>Universität Wien</i>)	
Stefan Zweig e l'Italia inizio anni trenta. Amici, traduttori e una lettera al Duce.....	83
ZSUZSA HETÉNYI	
(<i>Università Eötvös Loránd, Budapest</i>)	
Constructing Walls. The anti-utopian paradigm of the Split World in 20 th century Russian Literature	93
SILVIA CONTARINI	
(<i>Université de Paris Ouest Nanterre La Défense</i>)	
Pensare la donna oltre la madre – Tra <i>Una donna</i> di Sibilla Aleramo (1906) e <i>Se consideri le colpe</i> di Andrea Bajani (2007).....	103

ADRIANA VIGNAZIA

(Karl-Franzens Universität Graz)

La classe operaia è andata in paradiso?

– Letteratura e industria oggi.....115

DAVIDE LUGLIO

*(Université Paris-Sorbonne, Equipe Littérature et Culture Italiennes)*Il posto della letteratura nell'*Italian theory*:

genesi e prospettive143

LUCIA QUAQUARELLI

(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Alcune riflessioni sulla letteratura migrante italiana 157

GIULIANA PIAS

(Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Il pensiero della differenza nella narrativa sarda del

terzo millennio (M. Fois, A. Melis, M. Murgia, G. Spano)167

FRANCA BOSCH

(Università degli Studi di Milano)

“Parlo un’interlingua, faccio intercultura, cerco

l’inter-terra qui”179

BRUNA BAGNATO

(Università degli Studi di Firenze)

La cultura del multilateralismo nella politica estera italiana.... 195

KINGA SZOKÁCS

(Budapesti Gazdasági Főiskola)

L’influenza dei laboratori teatrali delle carceri sulle

modifiche della personalità dei partecipanti211

SIMONA CIGLIANA

(Università “La Sapienza”, Roma)

La solitudine di Orfeo. Variazioni

novecentesche sul mito del poeta 217

ILONA FRIED

(Università Eötvös Loránd, Budapest)

Marinetti in feluca 231

ELIANA MAESTRI

(University of Warwick)

Quale Europa? In Italia o in Australia?

Percezioni e visioni europee degli italiani

australiani di seconda e terza generazione 263



saggi di

BRUNA BAGNATO

FRANCA BOSC

SIMONA CIGLIANA

SILVIA CONTARINI

ILONA FRIED

GERARDO GUCCINI

ZSUZSA HETÉNYI

DAVIDE LUGLIO

RENATE LUNZER

ELIANA MAESTRI

GIOVANNI PALMIERI

GIULIANA PIAS

PAOLO PUPPA

LUCIA QUAQUARELLI

GIAMPAOLO SALVI

DARIO TOMASELLO

KINGA SZOKÁCS

ADRIANA VIGNAZIA