

SERGIA ADAMO, FULVIA AIROLDI NAMER, ARIANNA CARTA,
REMO CESERANI, DONATELLA CHERUBINI, MARCO DE MARINIS,
DÁVID FALVAY, ILONA FRIED, ADALGISA GIORGIO, ELVIO GUAGNINI,
GERARDO GUCCINI, ANNA LAURA LEPSCHY E GIULIO LEPSCHY,
ENDRE LINCZÉNYI, MARGIT LUKÁCSI, JANINE MENET-GENTY,
ANNA MILLO, PIERLUIGI PELLINI, GIAMPAOLO SALVI,
ENDRE SZKÁROSI E JÓZSEF TAKÁCS

LE ESPERIENZE E LE CORRENTI CULTURALI EUROPEE DEL NOVECENTO IN ITALIA E IN UNGHERIA

*Convegno organizzato
dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Magistero
dell'Università Eötvös Loránd di Budapest
in collaborazione
con l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria*

*a cura di
Ilona Fried e Arianna Carta*

ELTE Bölcsészettudományi Kar
Főiskolai Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék
Budapest, 2003

A cura di Ilona Fried e Arianna Carta
Copertina e realizzazione grafica: Borbála Kovács

Il convegno è stato organizzato e il volume stampato
con i contributi dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria,
di ELTE Tanárképző Főiskolai Kar e della Fondazione Ponte

ISBN 963 463 686 1

Il volume è stato stampato nella tipografia di Kereskedelmi
és Idegenforgalmi Továbbképző Kft.

© Copyright 2003

LE ESPERIENZE E LE CORRENTI
CULTURALI EUROPEE
DEL NOVECENTO
IN ITALIA E IN UNGHERIA

PREMESSA

Con il convegno *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria* – siamo arrivati al quinto incontro internazionale, organizzato dal Dipartimento d'Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, tra specialisti e specialiste di varie discipline umanistiche. Come già le volte precedenti, le differenze delle materie e degli approcci hanno incoraggiato la partecipazione di studiosi i quali si sono confrontati sia con i problemi posti dalle diverse fasi storiche e culturali che si sono succedute nell'ultimo secolo, sia con le impostazioni nuove delle ricerche attuali. Il convegno ci ha dato l'occasione di invitare insigni studiosi provenienti da vari paesi – Italia, Gran Bretagna, Francia – oltre che dall'Ungheria. Essi hanno accettato di avviare tra le loro discipline un discorso che si è notevolmente arricchito grazie al confronto e al dialogo.

Uno dei problemi affrontati è stato quello della lingua. *Punto, e virgola. Considerazioni sulla punteggiatura italiana e europea* è l'argomento presentato da **Anna Laura Lepschy** e **Giulio Lepschy**: Alcune delle considerazioni vertevano 1) sui criteri interpuntivi e sulla validità di regole scolastiche; 2) sui criteri per inserire la punteggiatura in edizioni moderne di testi del passato; 3) sulla formazione dei segni interpuntivi nella tradizione grafica latina e italiana; 4) sull'uso di parentesi e delle virgolette nella tradizione europea. **Giampaolo Salvi** si è occupato de *La modernità dell'italiano moderno* confrontando certe tendenze e forme della lingua moderna rispetto a quella antica, come la lunghezza delle forme, e l'espressione dell'anteriorità nella costruzione passiva o le funzioni del passivo.

Remo Ceserani ha considerato temi di grande attualità. Nell'articolo: *La costruzione dell'identità nazionale italiana e, in prospet-*

tiva, di quella sopranazionale europea ha sottolineato la problematica delle formazioni delle nazioni europee e la costruzione delle identità nazionali nell'epoca moderna e il ruolo svolto dalle tradizioni letterarie con un accento particolare sull'esperienza italiana.

Elvio Guagnini ha riflettuto sul tema del viaggio nel suo intervento: *“In pieno slancio verso il futuro”. Immagini dell' Ungheria attraverso alcune guide italiane.* Analizzando la visione presentata dalle guide italiane consacrate all'Ungheria, ha avuto modo di confrontare le vecchie Baedeker con le ultime guide uscite in Italia, presentando immagini fatte anche di stereotipi i cui temi e i cui riferimenti cambiano nel corso dei decenni.

Nella sezione sul teatro **Janine Menet-Genty** ha presentato il tema de *Le tournées europee delle compagnie teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900* con un accento particolare sulla composizione delle *troupes*, sulla provenienza degli attori, e sul loro repertorio. Visto il luogo del convegno, e trattandosi delle grandi tournées che erano una parte essenziale dell'attività degli attori e delle compagnie di fama mondiale, l'accento della comunicazione è stato posto sulle loro visite in Ungheria.

Marco De Marinis nell'intervento *Il teatrologo, lo spettatore e le “performing arts”: la sfida di Grotowski e del Workcenter*, cogliendo la sfida del teatro di Grotowski, di interesse fondamentale per il nuovo teatro, ha insistito sulla rivoluzione avvenuta in seno al teatro dopo la lezione del maestro polacco, mettendo in rilievo gli sviluppi del Workcenter di Pontedera da lui fondato. In questo intervento viene anche evidenziata l'esperienza teatrale degli spettatori basata sui concetti di corporeità e testimonianza e il diverso ruolo che teatrologi e critici teatrali devono assumere all'interno di questa nuova teatrologia.

Gerardo Guccini ha indicato un indirizzo nuovo della lingua scenica di oggi. Nell'intervento: *Tra metamorfosi e partitura: nuovi teatri sonori* ha citato numerosi esempi per le modalità innovative della lingua scenica, della musica fisicizzata in suono umano. Esiste una vasta gamma di “teatri sonori” reciprocamente accomunati dalle funzioni strutturali e genetiche che vi esercitano gli elementi di carattere acustico. A partire dalle dinamiche delle interazioni fra gli attori, i suoni e le immagini, il contributo individua le principali tipologie dei “teatri sonori”.

Nella sezione storica **Dávid Falvay** ha riflettuto su *Regioni d'Europa in un medioevo inventato?* citando fra gli altri il grande studioso ungherese Jenő Szűcs e ricordando come la sua opera possa

collocarsi tra gli studi sulle regioni, alludendo anche alla visione del proprio ruolo offerta dall'Europa Centrale fino agli anni '90 e dopo.

Anna Millo ha preso in esame un personaggio emblematico della vita finanziaria ed economica di Trieste, Arnoldo Frigessi di Rattalma, di origine ungherese, che ha legato il suo nome alla Riunione adriatica di sicurtà, la grande impresa d'assicurazioni fondata a Trieste nel 1838, una storia che fa intravedere non solo le vicende di un'azienda ma anche quelle della città. Il titolo del contributo è: *Trieste, le assicurazioni, l'Europa. Arnoldo Frigessi di Rattalma e la Ras.*

Giornalismo, intrecci culturali, politici e giornalistici tra l'Italia e l'Ungheria sono i temi trattati da **Donatella Cherubini** nella relazione: *Giornalismo e letteratura in Italia tra '800 e '900. L'esperienza risorgimentale di Gustave Frigyesi e la parabola finanziaria di E. E. Oblieght.* Le vicende del garibaldino Gustave Frigyesi e del finanziere Eugenio Oblieght segnarono le vicende italiane del Risorgimento. L'esperienza europeista di Frigyesi appare particolarmente significativa oggi, con l'entrata dell'Ungheria nell'Unione europea.

Parlando di "letteratura giudiziaria" **Sergia Adamo** nell'intervento: *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento* ha evidenziato alcune linee generali di una dimensione europea della letteratura italiana. Ha considerato tale esperienza come caso paradigmatico in cui riferimenti ai modelli e apertura europea convivono con la riflessione sulle peculiarità della storia e della tradizione nazionale.

Elaborando nozioni socio-antropologiche, **Arianna Carta** nell'intervento *Differenze di genere nella didattica per persone allolotte* ha offerto una panoramica di certi usi sessisti della lingua italiana in manuali d'italiano L2. Secondo le sue conclusioni si può riscontrare una figura femminile ancora oggi relegata a ruoli domestici tradizionali e in posizione di inferiorità rispetto all'uomo.

La comunicazione di **Fulvia Airoidi Namer** *Surrealismo europeo e realismo magico italiano* verte su alcuni movimenti letterari ed artistici di avanguardia della prima metà del ventesimo secolo che si propagano in Europa dopo l'affermazione e la diffusione del futurismo in Italia e nel continente. Si tratta soprattutto di Dada e del surrealismo di scarsa diffusione nella penisola, mentre il Novecentismo di Bontempelli tenta di costruire una diversa "realtà magica" europea mediante i "Cahiers du '900".

Adalgisa Giorgio nell'esaminare *Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino* ha

posto domande essenziali sulla storia di Napoli, dell'Italia e dell'Europa attraverso il microcosmo della scrittrice napoletana e in particolare nel romanzo *L'isola riflessa*.

Pierluigi Pellini nel suo intervento: *Le varianti di Zenna. Sulla posizione storica della poesia di Sereni* ha proposto, mediante una serie di analisi-campione, di precisare la collocazione della poesia di Sereni, e in particolare degli *Strumenti umani*, all'interno della tradizione poetica del Novecento italiano.

Le cinque relazioni seguenti hanno considerato in modi diversi quel particolare settore della letteratura che è la comparatistica tra letteratura italiana e quella ungherese. **József Takács** ha preso in esame un lettore ipotetico – il lettore modello ungherese – della poesia di Palazzeschi chiamando a testimonianza alcuni fra i maggiori poeti-traduttori e i loro ideali di traduzione del Novecento letterario ungherese in: *Palazzeschi poeta e il lettore ungherese*.

Margit Lukácsi ha fatto una carrellata sull'argomento "È dentro di noi un fanciullo" – *Il motivo "fanciullo" nella poesia crepuscolare italiana e nell'opera lirica di Dezső Kosztolányi*. Quest'ultimo fu, non solo uno dei maggiori poeti ungheresi del Novecento, ma anche traduttore di numerosi poeti della letteratura mondiale, e così anche di poeti italiani.

Endre Linczényi è tornato a parlare della cultura triestina, di *Saba ed i suoi contemporanei ungheresi* indicando i poeti ungheresi che possono essere paragonati a Saba per attitudine, per stile o per mondo poetico.

Endre Szkárosi con la sua comunicazione *Quale parlar materno? Aspetti (pluri)linguistici della poesia di Tomaso Kemény*, esamina la poetica di Tomaso Kemény poeta di madre lingua ungherese, residente in Italia, che scrive in italiano, pur essendo anglista di professione.

Chi scrive ha considerato le sue esperienze di lettrice e di docente di letteratura italiana non italoфона ne *Itinerari ungheresi nella narrativa italiana*, parlando della ricezione della narrativa moderna e contemporanea italiana da parte di studenti evidenziandone il differente livello di fruizione nei diversi periodi storici, e i cambiamenti che soprattutto oggi la cultura ungherese sta attraversando. Vorrei infine ringraziare tutti gli studiosi intervenuti, i colleghi del nostro dipartimento e della nostra facoltà per la gentile collaborazione, l'Istituto Italiano di Cultura per il contributo e per l'ospitalità offerta e la Fondazione Ponte. Un ringraziamento particolare alla collega Arianna Carta per la pubblicazione degli atti.

Anna Laura Lepschy e Giulio Lepschy

PUNTO, E VIRGOLA
 CONSIDERAZIONI SULLA PUNTEGGIATURA
 ITALIANA ED EUROPEA

Il titolo del nostro convegno ci invita a mettere a fuoco esperienze del **Novecento**. A noi è sembrato interessante, parlando della punteggiatura, **partire** dalla nostra situazione odierna, di persone che non solo scrivono oggi, ma anche trascrivono, pubblicano, e leggono testi del passato a cui viene **oggi** per lo più **sovrapposta** una punteggiatura novecentesca.

Questo paradosso può essere, se non rappacificato o risolto, almeno chiarito, se cerchiamo di render conto dell'origine e della formazione dei segni di punteggiatura di cui ci serviamo.

La nostra comunicazione consiste di quattro parti: 1. i criteri interpuntivi e la validità delle regole interpuntive a cui siamo abituati; 2. la punteggiatura che conviene adottare per i testi del passato; 3. la formazione dei singoli segni interpuntivi latini e italiani; 4. l'uso di due particolari segni di interpunzione (**parentesi** e **virgolette**) nella tradizione europea.

La comunicazione è stata preparata dai due autori insieme, ma più specificamente A.L.L. si è occupata dei primi due argomenti (criteri interpretativi, e testi premoderni e moderni), e G.L. dei secondi due (formazione dei singoli segni, e uso di parentesi e virgolette).

1. Criteri interpuntivi

Consideriamo tre dicotomie, collegate l'una all'altra: a) quella fra **norma** e **uso**; b) quella fra criteri **logico-sintattici** e criteri **ritmi-**

co-intonativi; c) quella fra un atteggiamento **rigorista** e uno **lassista**.

Quanto alla prima dicotomia, la **norma** considera un sistema di prescrizioni esplicite, che possono magari essere disattese (per errore, o trascuratezza) ma rappresentano pur sempre un ideale di correttezza; l'**uso** è invece un sistema di scelte basate sull'intuito dei parlanti (o, nel nostro caso, degli scriventi).

La seconda dicotomia distingue criteri **logico-sintattici**, per cui i segni di punteggiatura indicano la presenza di snodi nella struttura grammaticale della frase, e criteri **ritmico-intonativi**, per cui la collocazione della punteggiatura dipende dalle **pause** (potenziali o reali) e dalle rotture dell'andamento intonativo.

La terza dicotomia è quella che distingue i **rigoristi**, per i quali le regole di punteggiatura sono obbligatorie e inderogabili, e i **lassisti**, per i quali esse sono facoltative e stilistiche, legate alla varie intenzioni espressive dei parlanti. Conviene tener presente che le obiezioni sollevate, in nome dell'uso reale dei parlanti (o della competenza nativa), contro le regole artificiali inventate dai normativisti, hanno uno statuto diverso quando si tratta di punteggiatura, dato che questa è stata di fatto introdotta dai grammatici (nel nostro caso nel Medioevo), e non sembra consentire che ci si appelli all'uso spontaneo del parlante nativo.

Le tre dicotomie sono parallele e collegate, nel senso che di solito i sostenitori della **norma** si richiamano a criteri **logico-sintattici** e sono **rigoristi**; mentre i seguaci dell'**uso** si attengono a criteri **ritmico-intonativi** e sono **lassisti**.

Facciamo qualche esempio. Una delle regole, apparentemente ovvie e incontrovertibili, prescritte dai rigoristi, è che non si deve usare la virgola fra soggetto e predicato:

il terzo non funzionava

e non

il terzo, non funzionava

Ma, ovviamente, la virgola corrisponde a una spezzatura intonativa fra soggetto e predicato, e la frase risulta del tutto accettabile (corretta) in un contesto in cui si contrappongono simmetricamente strutture parallele:

Perché non ne ho comprato uno? Il primo, era troppo caro; il secondo, era troppo piccolo; e il terzo, non funzionava

Del resto sono comunissimi gli esempi d'autore, anche citati nei manuali. In Serianni (1997:52)

Lui, non raccontava mai nulla (Cassola)
Il prete, non poteva dirle nulla (Pasolini)

In Stammerjohann (1992:554)

Però, di tante belle parole Renzo, non ne credette una (Manzoni)
Senza aspettar risposta, fra Cristoforo, andò verso la sagrestia (Manzoni)

Un altro caso riguarda la virgola davanti alla congiunzione *e*, in particolare alla fine di una lista con più di due elementi. Secondo alcuni rigoristi la virgola in

primo, secondo, e terzo

avrebbe la stessa funzione delle congiunzioni *e* e *e* sarebbe, nel migliore dei casi, una goffa tautologia, e nel peggiore una mostruosa ripetizione, tanto impossibile quanto una doppia virgola:

primo, secondo,, terzo

o una doppia congiunzione:

primo, secondo e e terzo

mentre l'espressione corretta dovrebbe essere

primo, secondo e terzo

Anche qui l'uso corrente non rispetta queste prescrizioni, e ovviamente si trovano, anche per questa struttura, innumerevoli citazioni d'autore. Per esempio, in Serianni (1997:52)

il pensiero che don Rodrigo [...] tornerebbe glorioso e trionfante, e arrabbiato (Manzoni)

Il tedesco segue a quanto pare, per la punteggiatura, norme più rigide (si veda Stammerjohann 1992). L'inglese offre maggiori possibilità di scelta. Si dice di solito (si veda per esempio Gould 1990:42) che nelle enumerazioni la virgola di fronte ad *and* sia evitata nell'inglese britannico e ammessa in quello americano, sebbene tale uso sia a volte designato come "Oxford comma" (Todd 1995:57). Gould (1990:25) osserva che

She walked into the room and found her husband there

è un'affermazione neutra, ma, con una virgola

She walked into the room, and found her husband there

fa pensare a un doppio senso malizioso e a un'interpretazione "that could be rather sinister".

Anche qui l'uso della virgola appare generalmente accettabile quando corrisponde a un confine ritmico-sintattico. A volte la discriminazione sintattica è essenziale, come nel nostro titolo, dato che, volendo parlare di punto e di virgola, sarebbe stato fuorviante scrivere "punto e virgola" invece che "punto, e virgola".

2. Testi di oggi e testi del passato

Fin qui abbiamo parlato dell'uso della punteggiatura quale potrebbe essere praticato da ciascuno di noi, e in generale quale compare in testi moderni.

Ma la questione è più complessa. Quando citiamo un testo del passato, quale punteggiatura dobbiamo usare? Si potrebbe essere tentati di rispondere: la punteggiatura che si trova in tale testo, punto e basta. Ma si tratterebbe di una risposta illusoria. I testi del passato, manoscritti o stampati, se pure usavano segni di interpunzione, lo facevano secondo convenzioni e sistemi non necessariamente corrispondenti a quelli usati oggi da noi. Quando noi eravamo studenti, uno dei primi insegnamenti che ricevevamo nei corsi in cui si affrontavano questioni filologiche e linguistiche, era che la

punteggiatura apparteneva non già, come a prima vista sarebbe potuto sembrare, al testo, ma bensì all'interpretazione del testo. La punteggiatura apparteneva a noi, lettori e critici, e non agli autori di cui ci occupavamo. La punteggiatura doveva dunque essere inserita dal curatore in base alle sue abitudini interpuntive per segnalare la sua interpretazione del testo citato. La punteggiatura costituiva il primo stadio del commento.

Guardiamo per esempio l'ottava 26 del III cantare del *Morgante* di Luigi Pulci. Nella stampa di F. di Dino, Firenze 1482/83, non si usano segni di punteggiatura (conserviamo anche *u* e *v*, la separazione delle parole ecc. come in tale edizione):

Grido Rinaldo questo rinnegato
distrugge pur il sangue dichiarmente
come tu vuoi o Karlo mio impazzato
Gano gli rispose con ardita fronte
& disse io son miglior in ogni lato
dite Rinaldo & del cugin tuo conte
Rinaldo disse per la gola menti
che mai non pensi senon tradimenti

Le edizioni moderne devono intervenire e (come è ovvio) non necessariamente concordano. Franca Ageno (Milano-Napoli, Ricciardi, 1955) dà:

Gridò Rinaldo: – Questo rinnegato
distrugge pure il sangue di Chiarmente,
come tu vuoi, o Carlo mio impazzato. –
Gan gli rispose con ardita fronte,
e disse: – Io son miglior in ogni lato
di te, Rinaldo, e del cugin tuo conte. –
Rinaldo disse: – Per la gola menti,
ché mai non pensi se non tradimenti –;

Domenico De Robertis (Firenze, Sansoni, 1984, II edizione riveduta) dà:

Gridò Rinaldo: – Questo rinnegato
distrugge pure il sangue di Chiarmente,
come tu vuoi, o Carlo mio impazzato. –

Gan gli rispose con ardita fronte
 e disse: – Io son migliore in ogni lato
 di te, Rinaldo, e del cugin tuo conte. –
 Rinaldo disse: – Per la gola menti,
 ché mai non pensi se non tradimenti. –

Daremo un altro esempio: l'inizio degli *Asolani* del Bembo nell'edizione del Manuzio (1505). Parleremo più avanti dell'elaborazione dei segni interpuntivi ad opera di Bembo e Manuzio. Qui riproduciamo la punteggiatura originale e introduciamo fra parentesi uncinata quella dell'edizione critica moderna di Giorgio Dilemmi (1991) preparata per l'Accademia della Crusca (inserendo fra le parentesi uncinata i segni interpuntivi aggiunti, o che sostituiscono quelli originali, e segnalando con <Ø> l'eliminazione di questi ultimi).

sVole essere a nauiganti caro;<,> qualhora da oscuro et fortuneuole nembo sospinti errano et traugliano la lor uia;<,> col segno della indiana pietra ritrouare la tramontana<,> in modo;<Ø> che<,> quale uento soffi conoscendo<,> non sia lor tolto il potere et uela et gouerno la, doue essi di giugnere procacciano,<Ø> o almeno doue piu la loro saluezza ueggono, dirizzare:<,> Et<et> a quegli,<Ø> che per straniera contrada caminano,<Ø> è dolce;<,> quando<,> a parte uenuiti,<Ø> doue parimente molte uie faccian capo, in quale piu tosto debbano mettersi non scorgendo<,> stanno in sul pie dubitosi et sospesi;<,> incontrare,<Ø> chi loro la diritta insegni;<,> si che essi possano a lalbergo senza errore, o forse prima che la notte gli sopra giunga, peruenire.

Questi interventi erano dati per scontati quando si trattava di testi antichi, medioevali o rinascimentali. Diventavano più problematici per testi premoderni o moderni, per i quali si presumeva che la punteggiatura dell'autore seguisse convenzioni sufficientemente vicine a quelle odierne, ed era quindi più attraente e incoraggiante l'ipotesi che essa appartenesse al testo e non al critico, e andasse perciò preservata in tutti i suoi aspetti.

Ciò provoca inevitabilmente delle difficoltà. Pare ovvio che la punteggiatura, poniamo, di Leopardi o di Manzoni, vada conservata, anche se a noi può apparire sovrabbondante e inconsueta e se sembra poco probabile che un editore moderno, messo di fronte a

una versione non punteggiata, avrebbe introdotto i segni di fatto usati dall'autore.

Per Leopardi citeremo l'inizio dell'*Elogio degli uccelli*, notando in particolare l'uso di un inciso (“; scosso [...] e lasciato il leggere;”) chiuso fra due punti e virgola, come nel passo citato sopra dagli *Asolani*:

Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co' suoi libri, seduto all'ombra d'una sua casa in villa, e leggendo; scosso dal cantare degli uccelli per la campagna, a poco a poco dandosi ad ascoltare e pensare, e lasciato il leggere; all'ultimo pose mano alla penna, e in quel medesimo luogo scrisse le cose che seguono. (Milano, Stella, 1827, p. 215)

Si noti che nel manoscritto autografo (edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Mondadori, 1979, p. 309) manca la virgola dopo *primavera, libri, penna*, e si ha una virgola invece del punto e virgola dopo *leggere*.

Per Manzoni citeremo le prime righe dei *Promessi sposi* del 1840. Qui si può notare che su un totale di otto virgole, nell'edizione del 1827 ne mancavano ben cinque, quelle dopo *Como, mezzogiorno, viene, tratto, ristringersi*.

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, viene, quasi a un tratto, a ristringersi, [...]

Se citiamo da un autore del Rinascimento o del Medioevo, conservarne la punteggiatura sarebbe problematico perché le convenzioni erano troppo diverse da quelle moderne, oltre che insufficientemente standardizzate. Conviene cercare di farsi un'idea di come si siano formate le varie tradizioni interpuntorie. In quanto segue ci fonderemo soprattutto su Parkes (1992) e Castellani (1995). Una ventina d'anni fa, quando con gli amici della casa editrice il Mulino si parlava dei lavori che sarebbe stato desiderabile promuovere, insieme alla storia della linguistica (Lepschy 1990–1994) si osservò come, fra gli studi di cui si sentiva la mancanza ci fosse anche una storia dell'interpunzione. Oggi la situazione è molto migliore poiché abbiamo, oltre alle due monografie citate sopra di Parkes e di

Castellani, molti contributi raccolti in varie collezioni di natura diversa, da Maierù (1987), a Cresti, Maraschio e Toschi (1992), ai saggi pubblicati da Baricco et al. (AA. VV., 2001).

3. Formazione dei segni interpuntivi

In primo luogo converrà tenere presenti, per ogni segno di interpunzione, tre aspetti, cioè la **figura** (la forma grafica del segno di interpunzione), il **nome** (cioè la parola con cui esso viene designato), e il **valore** o **funzione** (cioè il tipo di fenomeno, ritmico-intonativo o logico-sintattico, a cui il segno viene associato). Questi tre aspetti non sono sempre facili da tenere separati. In secondo luogo converrà tenere distinti il punto di vista **sincronico** (il sistema che vale in un dato periodo) e quello **diacronico** (i segni possono cambiare aspetto, nome, e funzione, nel corso del tempo).

Oggi i manuali suggeriscono che in italiano ci si serve principalmente di quattro segni di interpunzione: **punto** (.), **punto e virgola** (;), **virgola** (,), **due punti** (:). I primi tre segnalano confini intonativi e sintattici di importanza decrescente. Il punto separa frasi indipendenti, il punto e virgola proposizioni all'interno di una stessa frase, e le virgole sintagmi all'interno di una stessa proposizione. I due punti indicano un rapporto consequenziale fra le unità che separano: quella che segue i due punti esplicita, spiega, svolge, commenta, quella che precede.

La retorica tradizionale distingue fra tre strutture di ampiezza e complessità decrescente, (1) **periodus**, (2) **colon**, e (3) **comma**. Il **periodus** è una frase completa; il **colon** è un membro compiuto quanto al ritmo ma non quanto al contenuto; il **comma** è un elemento compiuto quanto al contenuto ma non quanto al ritmo.

Come si è visto, i segni di punteggiatura che useremmo oggi alla fine di queste tre strutture sono (1) il punto per il **periodus**, (2) il punto e virgola (o i due punti) per il **colon**, e (3) la virgola per il **comma**. Si noti che in inglese si conservano i termini classici, (1) *period* (che naturalmente si chiama anche *full stop*) (.), (2) *colon* (:), (3) *semicolon* (;) di cui vedremo l'introduzione moderna, (3) *comma* (,); in questa lingua è quindi particolarmente importante distinguere fra le designazioni che indicano elementi del discorso e quelle che indicano segni di interpunzione.

Nelle tradizioni grafiche medioevali si possono trovare vari segni di interpunzione; alla fine del **periodus** una *distinctio* rappresentata da un punto, che può essere a varie altezze; alla fine del **colon** una *media distinctio* (un punto ad altezza intermedia) o un *punctus elevatus* (che consiste di una *virgula* sopra il punto); alla fine del **comma** una *subdistinctio* (un punto basso), un *punctus flexus* (cioè un punto sovrastato da una particolare *positura*), una *virgula suspensiva* (/).

Nella grafia latina prevaleva la **scriptio continua**. San Girolamo (IV–V sec.) fu uno dei primi a indicare la punteggiatura della Bibbia. Egli osserva che ciò che è scritto **per cola et commata**, cioè evidenziando su una riga separata le parti costituenti del *periodus*, “manifestiorem legentibus sensum tribuit” (Prol. Ezechiele, PL 28, 938-9) e ricorda (Prol. Isaiiah, PL 28, 771) di aver visto questo sistema usato in orazioni di Demostene e Cicerone. Gli scribi irlandesi abbandonano la *scriptio continua* e adottano, per la separazione delle parole, i criteri morfologici dei grammatici (Parkes 1992:23), servendosi, come si è detto, di punti a tre diverse altezze.

Fra le scritture più studiate sono quelle degli umanisti italiani. Per le pause interne al periodo Petrarca usava quattro segni: (1) un *punctus* alla fine del **colon** (e del **periodus**); (2) una *virgula suspensiva* (/) per separare **commata**; (3) un punto intersecato da una *virgula* per un inciso che dipende dalla proposizione precedente; (4) il *punctus elevatus*, in cui al punto è sovrapposta una *virgula*, e che segnala l’inizio di un inciso indipendente.

L’opera forse più influente che troviamo all’origine della punteggiatura rinascimentale a stampa è il *De Aetna* di Pietro Bembo, pubblicato nel febbraio del 1496 da Aldo Manuzio (il colophon indica il febbraio 1495, ma secondo la datazione *more veneto* l’anno cominciava il 1 marzo). In quest’opera l’autore descrive un’ascensione sull’Etna del luglio 1493. Il Bembo era stato con Angelo Gabriele a Messina, per studiare il greco con Costantino Lascaris, dal maggio 1492 all’estate del 1494. Fra i primi libri greci pubblicati da Aldo Manuzio si trova la grammatica greca del Lascaris, basata sull’esemplare portato a Venezia dal Bembo e dal Gabriele. Il *De Aetna* introduce nell’ortografia varie innovazioni:

(1) la virgola di forma moderna (,);

(2) il punto e virgola (;), usato per indicare una pausa più debole di quella del doppio punto (:) e più forte di quella della virgola (,); nei manoscritti greci il punto e virgola era usato per l’interrogativo

(che aveva varie forme grafiche nelle grafie latine medioevali; Coluccio Salutati fu tra i primi ad usare il punto esclamativo, *exclamativus* o *admirativus*, Parkes 1992:49, 84). Nel medioevo latino il punto e virgola (;) era una delle forme grafiche del *punctus* finale a chiusura del **periodus**; fu poi usato nel Petrarca aldino (1501) e in seguito. Nel Dante del 1502 il punto e virgola introduce il discorso diretto, ma dagli *Asolani* (1505) questa funzione viene svolta principalmente dai due punti, nelle *Prose* (1525) anche dalla virgola e dal punto. Negli *Asolani* sia i due punti sia il punto e virgola possono essere seguiti da maiuscola; nel *De Aetna* il punto e virgola si usa davanti a pronomi relativi, a proposizioni coordinate con *et* e con *-que*, e a subordinate di vario tipo; il punto può essere seguito da minuscola.

(3) l'apostrofo, per indicare la caduta della vocale, come in *ain'* per *aisne* "dici?" (la forma *ain* è frequente in Plauto e altri autori latini);

(4) gli accenti grafici, il cui uso rimase peraltro oscillante e non è standardizzato neppure oggi. Nel *De Aetna* si introduce in latino un sistema basato su quello greco, cioè con acuto interno e grave finale. Per il latino questi segni non indicano accenti tonici ma la morfologia della parola. Per i testi italiani il Bembo preferisce, secondo l'uso che diventerà prevalente, il grave per l'accento tonico, soprattutto su vocale finale, sebbene questo vada contro la convenzione greca in cui il grave non rappresentava un accento tonico.

Orazio Lombardelli nel suo *De' punti* (1566) distingue (1) il **sospensivo** (,), che "è una semplice virgola", e "s'antepone a ogni relativo"; (2) il **mezo punto** (;), che è 'un punterello, si fatto . sotto il quale va la predetta virgola'; (3) la **coma** (:); (4) il **colone** (.); (5) il **periodo** (•), che alcuni non distinguono dal colone e per altri è un punto maggiore. Nell'*Arte del puntar gli scritti* (1585) Lombardelli distingue il **punto mobile**, seguito da minuscola, dal **periodo**, seguito da maiuscola.

Trovato (1992:91) cita un pungente commento di Iacopo Corbinelli nella sua edizione di Giusto de' Conti, *La bella mano* (Parigi, Appresso Mamerto Patisson Regio Stampatore, 1595: Aiii^r-v), in cui si critica l'ortografia moderna:

poiche le stampe da circa ottanta anni in qua, sono in modo incaccate & daccenti, & dapostrofi, e imbratti simili (e il Verso massime) che ne equasi del tutto leuato ogni Oda, ogni armonia del pronunziare.

La citazione è particolarmente efficace se conserviamo la grafia del Corbinelli.

4. Parentesi e virgolette

Come ultimo argomento accenneremo a un uso **metalinguistico** della punteggiatura, che segnala la **citazione** o l'**omissione** di certe parole. In questa prospettiva si trovano coinvolti molti segni interpuntivi, quali le **parentesi**, i **trattini**, i **puntini**, le **virgolette**, e a volte i **due punti**.

La figura retorica della **parentesi** risale all'antichità (Cicerone), ma un segno grafico che la caratterizzi è documentato dal Medioevo. Coluccio Salutati, alla metà del Trecento, fu tra i primi ad usare un grafema apposito, simile a un gamma maiuscolo, poi a due angoli < > di apertura e chiusura, e infine a **virgulae convexae**, cioè le nostre parentesi tonde. In Salutati le parentesi servivano spesso per mettere in rilievo un segmento del testo. Erasmo chiamò **lunulae** questi segni (Parkes 1992:48) nel *De Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione*, non nell'Editio Princeps del 1528, ma nella Frobeniana di Basilea del 1530 (n5^V).

Un allievo di Malcolm Parkes, John Lennard, ha dedicato alle **lunulae** una affascinante monografia del 1991: *But I Digress. The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*, in cui studia in particolare il suo uso in Marvell, Coleridge e Eliot.

L'espressione citata, o messa in rilievo, o messa fra parentesi, può anche comparire non fra due **lunulae**, ma fra due **trattini**. All'uso del trattino è dedicato un altro volume interessante, quello di Martina Michelsen (1993) sul **Gedankenstrich**, cioè sul **dash** nella letteratura inglese del Sei e Settecento. La prima attestazione del termine **dash** pare si trovi in Jonathan Swift, *On Poetry: A Rhapsody* (1773):

In Modern Wit all printed Trash is
Set off with num'rous Breaks – and Dashes –

Per il tedesco possiamo citare una frase di Goethe, dai *Dolori del giovane Werther* (parte II, 10 ottobre 1772) (Michelsen 1993:260):

Ich mache nicht gern Gedankenstriche, aber hier kann ich mich
nicht anders ausdrücken –

L'autrice osserva (1993:255) che l'italiano, con i termini **lineetta** e **trattino** non distingue fra **Gedankenstrich** (il **dash**, che indica un'omissione, come gli **Auslassungspunkte** o **Gedankenpunkte**, **dots**, o **puntini**), e il **Bindestrich** (**hyphen**), e che già la mancanza di precisione terminologica indica come questo fenomeno abbia un'importanza minore nella tradizione italiana rispetto a quella inglese e tedesca.

C'è un altro segno che si usava per mettere in rilievo un passo (Parkes 1992:57-60), la **diple** (dal greco *diple grammè*, segno doppio, >, anche <). In Isidoro (VI-VII sec.) è usato sul margine per segnalare le testimonianze della Bibbia, e in seguito anche dei Padri della Chiesa. Il Venerabile Beda (VII-VIII sec.) usava delle lettere sul margine per le fonti patristiche (A...M per Sant'Ambrogio, A...G per Sant'Agostino, H...R per San Girolamo, ecc.), e così faceva anche Rabano Mauro, che, nota Parkes (1987:27), "may well be the ancestor of the modern footnote".

Nelle stampe del Cinquecento la **diple** prende la forma di virgole semicirculari, sulla sinistra del testo, e dalla fine del Cinquecento compare anche dentro la pagina, per le citazioni e per il discorso diretto. Nel Seicento la stessa funzione è esercitata da **lineette**, e dal Settecento compaiono le vere e proprie **virgolette**, dapprima all'inizio della citazione, e poi anche alla fine.

Nello stesso periodo si diffonde anche l'uso delle **virgolette** per indicare anche impieghi o significati particolari di un termine (in inglese si usa a volte l'espressione **scare quotes**, le **virgolette** per mettere in guardia il lettore). Le date precise in cui si codificano questi usi non sono facili da stabilire. Anche la forma delle **virgolette** può variare: **virgolette singole** o inglesi (ricurve: ' ', smart quotes, o diritte: ‘ ’, apici), **virgolette doppie** o italiane (“ ”, " "), **virgolette angolate** o francesi, chiamate anche *guillemets* (secondo Gilles Ménage, l'erudito etimologo del Seicento, dal nome, Guillaume, dello stampatore che le avrebbe introdotte) e in italiano **caporali** o **sergenti** (« »). Un altro uso è quello delle **virgolette doppie** per indicare la ripetizione di termini usati nella riga superiore, immediatamente al di sopra delle **virgolette**: in questo caso in inglese si chiamano **ditto marks** (dalla forma italiana *detto*, *ditto*). Per introdurre quella forma particolare di citazione che è il discorso diretto oggi si usano spesso i due punti, magari seguiti dalla battuta fra **virgolette**.

Alle **virgolette** si associano altre tecniche per indicare che si tratta di una citazione. In un passo del *Thesaurus cornucopiae* (1496) cita-

to da Dionisotti (1968:2), in cui sono particolarmente interessanti gli esempi di parole volgari, Manuzio stampa le forme su cui vuol richiamare l'attenzione con certi trattini sopra la vocale a proposito dei quali Castellani (1995:35) osserva: "Mi pare indubbio che la lineetta sovrapposta abbia una funzione comparabile a quella delle nostre virgolette".

Un ruolo analogo a quello delle virgolette può essere esercitato anche dal **corsivo** con cui si mettono in rilievo singole espressioni all'interno di un testo in tondo (o viceversa). L'adozione nella stampa dell'abitudine umanistica di usare il corsivo a questo scopo è stata attribuita alle edizioni dei Froben a Basilea, 1510–1520 (Parkes 1992:55).

Abbiamo visto sopra l'uso dei **puntini di sospensione**: di solito tre, ma possono essercene anche meno (due), o più (Manzoni nella Quarantana arriva fino a sei). I puntini possono indicare una sorta di dissolvenza, uno spegnersi graduale del discorso, oppure una omissione, un'ellissi, un'aposiopesi, una figura dell'ineffabilità (diversa, ma paragonabile a quella della preterizione) – attribuita al parlante, quindi al discorso riferito, o al narratore, cioè a chi sta riferendo il discorso. Alcuni editori distinguono fra tre puntini **normali** (...), che appartengono all'autore, cioè al testo, e tre puntini **spaziati** (. . .), dovuti al curatore, che indicano un'omissione compiuta nel citare il testo.

Spesso resta ambiguo se si tratti di uno di questi tipi di omissione, o invece di una tecnica soltanto grafica di **eufemismo** o di **riserbo** per cui un'espressione che di fatto è stata usata nel discorso viene sostituita nella scrittura da tre puntini, o anche da un *dash*, o da asterischi: di solito tre, ma a volte anche uno per ogni lettera della parola censurata.

Su questa dissolvenza la nostra comunicazione (parlata) finisce. Nella versione scritta il segno interpuntivo opportuno dipenderà, anche qui, dall'intonazione. Potrebbe essere su un tono sospensivo: **finisce...** (puntini), o su un tono conclusivo: **finisce.** (punto).

BIBLIOGRAFIA SOMMARIA

- AA. VV., *Punteggiatura*, 2 voll., Milano, BUR, 2001.
 A. CASTELLANI., *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, 1995, SLI, 21:3-47.

- A. CASTELLANI, *Le virgolette di Aldo Manuzio*, 1996, SLI, 22:106-109.
- E. CRESTI et al., a cura di, *Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 19 – 21 marzo 1988*, Roma, Bulzoni, 1992.
- C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- W. GOULD, *Harrap's English Punctuation and Hyphenation*, London, Harrap, 1990.
- J. LENNARD, *But I Digress. The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- A. MAIERÙ, a cura di, *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo. Seminario internazionale, Roma 27–29 settembre 1984*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1987.
- M. MICHELSEN, *Weg vom Wort – zum Gedankenstrich. Zur stilistischen Funktion eines Satzzeichens in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, München, Fink, 1993.
- M.B. PARKES, *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, Scolar Press, 1992.
- V. SALMON, *The Spelling and Punctuation of Shakespeare's Time*, in William Shakespeare, *The Complete Works. Original Spelling Edition*, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. XLII-LVI.
- L. SERIANNI, con la collaborazione di Alberto Castelvechchi, *Italiano*, Milano, Garzanti, 1997.
- H. STAMMERJOHANN, *Punteggiatura contrastiva: tedesco – francese – italiano*, in Cresti et al., 1992, pp. 539-559.
- L. TODD, *Guide to Punctuation*, London, Cassell, 1995.
- P. TROVATO, *Serie di caratteri, formato e sistemi di interpretazione nella stampa dei testi in volgare (1501-1550)*, in Cresti et al., 1992, pp. 89-110.

Desideriamo segnalare il bel volume di Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari, 2003, uscito dopo la consegna del nostro contributo.

Giampaolo Salvi

LA MODERNITÀ DELL'ITALIANO MODERNO

Occupandomi ormai da vari anni quasi solo di lingua antica, mi è sembrato che una maniera interessante per contribuire a questo congresso, dedicato al Novecento, fosse quella di ricercare alcuni tratti che caratterizzano l'italiano moderno rispetto alle fasi precedenti della sua storia, tratti che costituiscono quindi, in un certo senso, la sua "modernità". Si tratta dunque di un'accezione un po' ristretta del termine: la modernità è definita qui contrastivamente (rispetto a quello che in qualche modo è "antico"), e con l'ulteriore limitazione che il termine di confronto è l'italiano delle origini, cioè il fiorentino del Duecento e dei primi del Trecento.

I fatti su cui si baserà questa breve esposizione provengono infatti dalle ricerche del progetto *Italant. Per una grammatica dell'italiano antico*, ideato da Lorenzo Renzi. Scopo del progetto, a cui partecipo come co-direttore, è quello di fornire una grammatica sincronica del fiorentino delle origini, più o meno sul modello della *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*.¹ Le strutture descritte in queste due opere offrono una buona base per un confronto tra i due stati di lingua e per definire quindi alcuni aspetti in cui l'italiano moderno si è allontanato dalla sua forma originaria.

Il confronto riguarda due stati di lingua separati da circa 700 anni e per questo non avremo modo di stabilire quando l'italiano ha abbandonato, per una data costruzione, la fase antica ed è diventato "moderno" – può quindi darsi (è anzi probabile) che le caratte-

¹ 3 voll., a cura di L. RENZI, G. SALVI E A. CARDINALETTI, Bologna: il Mulino, 1988–1995, II ed. 2001; per il progetto *Italant* cfr. i lavori pubblicati nel n. 4 del vol. 35 (2000) della rivista *Lingua e Stile*.

ristiche che individueremo come moderne, siano proprie dell'italiano già da molti secoli. Ciononostante, esse caratterizzano univocamente la direzione del cambiamento diacronico che l'italiano ha subito, e per questo le riteniamo significative. Da questo punto di vista è anche irrilevante che la filiazione *fiorentino antico* → *italiano moderno* non rappresenti in realtà una trafila lineare, ma nasconda una vicenda storica piuttosto complessa.

1.

Una caratterizzazione delle lingue moderne rispetto alle lingue antiche (e quindi delle tendenze del cambiamento linguistico) è stata tentata da Otto Jespersen nel suo libro *Language. Its nature, development and origin* (London, 1922, p. 364):

We have found certain traits common to the old stages and certain others characteristic of recent ones, and have thus been enabled to establish some definite tendencies of development and to find out the general direction of change; and we have shown reasons for the conviction that this development has on the whole and in the main been a beneficial one, thus justifying us in speaking about "progress in language". The points in which the superiority of the modern languages manifested itself were the following:

- (1) The forms are generally shorter, thus involving less muscular exertion and requiring less time for their enunciation.
- (2) There are not so many of them to burden the memory.
- (3) Their formation is much more regular.
- (4) Their syntactic use also presents fewer irregularities.
- (5) Their more analytic and abstract character facilitates expression by rendering possible a great many combinations and constructions which were formerly impossible or unidiomatic.
- (6) The clumsy repetitions known under the name of concord have become superfluous.
- (7) A clear and unambiguous understanding is secured through a regular word order.

Le conclusioni di Jespersen sono evidentemente basate su un'analisi delle lingue indeuropee, e in particolare dell'evoluzione dell'inglese

(e sono accompagnate da una valutazione positiva dei cambiamenti avvenuti).

Senza voler tentare un esame del valore di queste considerazioni in generale, possiamo notare che:

1) se applicate al caso dell'italiano, esse riguardano piuttosto la differenza tra italiano e latino che non quella tra it. mod. e it. ant. (in particolare i punti (2) [eliminazione di molte forme flessive], (3) [riduzione delle classi di flessione], (5) [sostituzione di forme sintetiche con forme analitiche], ecc.);

2) secondo questi parametri, tra it. mod. e it. ant. le differenze sono minime (per es. punto (2) [eliminazione di alcune forme flessive, come nel caso della differenza *egli/lui*, almeno nella lingua parlata]); ma alcuni punti non si applicano (per es. (1)) o caratterizzerebbero l'italiano come una lingua notevolmente arcaica (punto (6));

I tratti elencati da Jespersen sono riducibili abbastanza chiaramente alla differenza fondamentale tra lingue *sintetiche* (lingue antiche) e lingue *analitiche* (lingue moderne), tra lingue cioè dove le relazioni fondamentali sono espresse dalla *morfologia* e lingue dove invece sono espresse dalla *sintassi*.² La differenza tra it. ant. e it. mod. non è di questo tipo: l'it. mod. non è sostanzialmente più analitico dell'it. ant., infatti, come appena notato, la trasformazione da lingua sintetica a lingua prevalentemente analitica (ma con molti tratti sintetici) era già avvenuta nel passaggio dal latino all'it. ant.

Nonostante ciò, credo che si possano individuare alcuni tratti evolutivi che differenziano it. ant. e it. mod. e che, anche se in una maniera più sottile, si muovono nella stessa direzione dei tratti individuati da Jespersen.

2.

Il primo es. che prenderemo in esame è un caso del punto (7) di Jespersen, l'unico che possa essere applicato senz'altro all'evoluzione it. ant. → it. mod.

² Questa differenza è stata notata molto presto dal pensiero linguistico; cfr. N. VINCENT: *Synthetic and analytic structures*, in *The Dialects of Italy*, ed. by M. MAIDEN AND M. PARRY, 99-105. London: Routledge, 1997.

In it. ant. accanto all'ordine SVO (1a) troviamo anche l'ordine OVS (1b), che invece è agrammaticale in it. mod. (2) (prescindiamo qui da una possibile intonazione con accento contrastivo sull'oggetto diretto preverbale, che renderebbe (2b) grammaticale, ma che sicuramente non caratterizzava (1b):

- (1) a. Il greco avisa lo cavallo
 "Il greco esamina il cavallo" (*Novellino* 2.17)
 b. Ciò tenne il re a grande meraviglia
 "Ciò fu ritenuto dal re una grande meraviglia" (*Novellino* 2.22)
- (2) a. Piero compra i giornali alla stazione
 b. *I giornali compra Piero alla stazione

L'anteposizione dell'oggetto diretto, in it. mod., deve essere accompagnata dalla ripresa con un pronome clitico (3), costruzione che era possibile anche in it. ant., anche se molto più rara (4):³

- (3) a. I giornali Piero *li* compra alla stazione
 b. I giornali *li* compra Piero
- (4) La sella vecchia ch'era costà Ugolino *la* cambiò a una nuova
 "La sella vecchia che c'era lì, U. l'ha cambiata con una nuova"
 (*Let. fior.* 1291 597.16)

Possiamo vedere che l'it. mod. indica chiaramente con mezzi sintattici la funzione grammaticale dei costituenti: il soggetto con la posizione preverbale (2a)–(3a) (e con l'accordo, non visibile negli ess. qui trattati), l'oggetto diretto con la posizione postverbale (2a) o con il clitico di ripresa (3) (il soggetto può essere postverbale in (3b) perché l'altro sintagma nominale che compare nella frase è univocamente un oggetto diretto). L'it. ant. invece affidava la distinzione a mezzi semantici o pragmatici: in (1b) sappiamo qual è il soggetto e qual è l'oggetto diretto perché il verbo può avere solo un soggetto animato (*il re*), in (1a) perché sappiamo dal contesto che un saggio greco doveva esaminare un cavallo (e perché è poco probabile che sia un cavallo a esaminare un saggio greco).

³ Cfr. L. VANELLI: *Strutture tematiche in italiano antico*. In *Tema-Rema in Italiano*, a cura di H. STAMMERJOHANN, 249-273. Tübingen: Narr, 1986.

Anche l'it. ant. disponeva di mezzi sintattici, come l'accordo, ma spesso, come negli ess. (1), l'accordo non era sufficiente ad assicurare una corretta individuazione delle funzioni grammaticali e per questo si doveva ricorrere a informazioni di carattere semantico-pragmatico. Questo può avvenire anche in it. mod.: in *Ha chiamato Piero*, solo il contesto potrà dirci se *Piero* è soggetto o oggetto diretto, ma in linea di principio l'it. mod. marca più spesso le funzioni grammaticali con mezzi sintattici di quanto non faceva l'it. ant.

Più specificamente, per quello che riguarda la costruzione esemplificata in (1), possiamo dire che in it. ant. la struttura *sintagma nominale + verbo*, in assenza di tratti rilevanti di accordo, non marca la funzione del sintagma nominale – l'individuazione di questa funzione è affidata ai tratti semantici portati dai lessemi coinvolti o al contesto dell'enunciazione. In it. mod. invece la stessa struttura marca univocamente la funzione del sintagma nominale come soggetto, mentre per l'oggetto diretto abbiamo una struttura diversa (*sintagma nominale + clitico di ripresa + verbo*).

3.

Un caso simile di struttura che non distingue sintatticamente tra due interpretazioni diverse, è quello della costruzione passiva con l'ausiliare *essere* dell'it. ant. La struttura *essere + participio* poteva esprimere, come in it. mod., un evento situato al livello temporale espresso dall'ausiliare (5a)–(6a), ma poteva anche esprimere l'anteriorità rispetto a quel livello temporale (5b), relazione che in it. mod. sarebbe espressa con una forma supercomposta (6b). Forme supercomposte sono attestate anche per l'it. ant., ma sono ancora molto rare (7):

- (5) a. domanda che lli sia perdonato
 “chiede di essere perdonato” (Brunetto Latini, *Rettorica* 112.1)
 b. intendo “fatto” quello che fece o che ssi crede ragionevolmente che elli abbia fatto, avegna che fatto non sia
 “intendo per *fatto* quello che fece o che si crede ragionevolmente che abbia fatto, anche se non sia stato fatto” (Brunetto Latini, *Rettorica* 57.16)
- (6) a. Voglio che sia perdonato
 b. ...benché sia stato fatto

- (7) Ditemi come lo giovane è stato nodrito
 “Ditemi come è stato allevato il giovane” (*Novellino* 4.27)

Negli *ess. it. ant.* di (5) il livello temporale dell'evento espresso dalla costruzione passiva è ricostruibile solo in base a fattori contestuali: in (5a) la costruzione passiva si trova in una frase complemento di un verbo di volontà che esclude un rapporto di anteriorità, mentre in (5b) il contesto precedente rende chiaro che si parla di un evento passato. In *it. mod.* invece il livello temporale dell'evento è espresso univocamente con l'uso della forma composta (6a) e supercomposta (6b).

Anche in questo caso, dunque, l'evoluzione *it. ant.* → *it. mod.* si muove nella stessa direzione: quello che in *it. ant.* è affidato ai tratti semantico-pragmatici che accompagnano un'unica struttura sintattica, in *it. mod.* è univocamente espresso da due strutture sintattiche diverse.

(Si potrebbe aggiungere qui il caso dell'introduzione di *venire* come ausiliare del passivo, sconosciuto all'*it. ant.*, che serve a differenziare il passivo vero e proprio [*Il libro viene chiuso*] dalla descrizione di uno stato [*Il libro è chiuso*] – anche in questo caso in *it. ant.* si aveva un'unica struttura sintattica.)

4.

Consideriamo infine un *es.* più complesso, ma che manifesta una differenza dello stesso tipo: i diversi usi del clitico riflessivo. Come in *it. mod.*, il riflessivo aveva un uso proprio, rappresentava cioè un oggetto diretto (8a) o indiretto (8b) coreferenziale con il soggetto; una variante di questo uso è quella dove il riflessivo ha interpretazione reciproca (9):

- (8) a. Ella si vede tanto gentil, che...
 “Essa si vede (si accorge di essere) tanto nobile, che...” (Guido Cavalcanti 31.20)
 b. sì si ne diede questa penitenzia
 “e si assegnò per questo questa penitenza” (*Fiori di Filosofia* 2.12)
- (9) ‘l padre e ‘l figliuolo non si conosceano
 “il padre e il figlio non si conoscevano” (Brunetto Latini, *Rettorica* 23.21)

Inoltre, sempre come in it. mod., il clitico riflessivo serviva a rendere intransitivo un verbo transitivo eliminandone il soggetto agente: in (10) il verbo riflessivo *avvezzarsi* è la variante intransitiva del verbo causativo *avvezzare*. Mentre l'evento espresso da *avvezzare*, come quello del suo corrispondente it. mod. *abituare*, prevede un soggetto agente/causa (chi causa l'abitudine) e un oggetto diretto paziente (chi si abitua: *Piero avvezza/abituava Maria al fumo*), l'evento espresso da *avvezzarsi* prevede un solo attante: si tratta dell'attante che corrisponde all'oggetto diretto di *avvezzare* (chi si abitua), ma che qui funge da soggetto sintattico del verbo. In questo modo l'evento viene presentato come un evento spontaneo, senza una causa esterna:

- (10) un altro per impiezza / a la zara s'avezza
 “un altro, per la sua cattiva indole, si abitua al gioco della zara (dei dadi)” (Brunetto Latini, *Tesoretto* 2775)

Alcuni verbi intransitivi esistono solo in questa forma riflessiva:

- (11) Chi si pente d'aver peccato è quasi innocente (*Fiori di Filosaft* 24.170)

Questo uso del riflessivo è tradizionalmente noto come *medio* (nella letteratura linguistica recente come uso *inaccusativo*).

Sempre come in it. mod., questa costruzione dei verbi transitivi permetteva (ma solo con i soggetti di III pers.) anche un'altra interpretazione: l'evento mantiene il suo statuto di azione dovuta a un agente esterno, ma questo agente rimane non espresso (12a) o viene espresso da un complemento d'agente (12b):

- (12)a. talvolta si ne predea un'altra migliore
 “talvolta ne veniva presa un'altra migliore” (Brunetto Latini, *Rettorica* 61.16)
 b. Lo vostro presio fino / in gio' si rinovelli / da grandi e da zitelli
 “Il vostro perfetto valore venga celebrato gioiosamente da grandi e da piccoli” (Guido Cavalcanti 1.6)

Siccome in (12) l'oggetto diretto del verbo transitivo diventa il soggetto dello stesso verbo, questo uso della costruzione riflessiva è generalmente classificato come *passivo*.

Le frasi (10) e (12a) hanno la stessa struttura sintattica, e divergono solo nell'interpretazione: a livello sintattico, sia in (10) che in (12a) il soggetto del verbo transitivo è stato eliminato e l'oggetto diretto è stato promosso a soggetto del verbo riflessivo; a livello semantico, invece, l'agente è stato eliminato solo in (10), mentre in (12a) l'agente continua a essere presente (e può anche essere realizzato sintatticamente, come in (12b)). Come per gli ess. studiati nelle sezioni precedenti, anche qui la disambiguazione di un'unica struttura sintattica avviene in base a tratti semantici e pragmatici: (12a) viene interpretato come passivo perché non è possibile una variante senza agente dell'azione di "prendere", mentre (10) può essere interpretato come medio perché "prendere un'abitudine" può essere concepito anche come un evento spontaneo (oltre che causato). Si noti che, fuori di contesto, *avvezzarsi* potrebbe essere anche interpretato come passivo: qui la scelta dell'interpretazione media è determinata dal contesto, dove non c'è nessun possibile agente e dove l'avverbiale *per impiezza* individua nel soggetto stesso (in chi si abitua) la causa del cambiamento.

Abbiamo quindi ancora una volta una struttura sintattica che permette più interpretazioni, e anche in questo caso, come vedremo, l'it. mod. si distingue dall'it. ant. perché utilizza, almeno in parte, strutture sintattiche differenti per tenere distinte le varie interpretazioni.

Per capire i cambiamenti avvenuti, dobbiamo però prima di tutto notare che l'agente non espresso di (12a) aveva normalmente un'interpretazione generica (*la gente*) o indeterminata (*qualcuno*). Questa interpretazione non era però una caratteristica della costruzione, ma una conseguenza del fatto che l'attante rimaneva non espresso. In italiano, infatti, gli attanti non espressi hanno normalmente interpretazioni di questo genere: l'oggetto diretto non espresso di *mangiare* in (13a) è generico (= "il cibo in generale"), in (13b) è indeterminato (= "un cibo specifico"):

- (13)a. Piero mangia ormai da solo.
 b. Piero ora sta mangiando.

Possiamo quindi dire che le frasi con un uso passivo del riflessivo erano usate quando l'agente era generico o indeterminato (in un certo senso: erano usate *per* esprimere la genericità o l'indeterminatezza dell'agente), ma questo era solo una conseguenza del

fatto che in questa costruzione l'agente poteva rimanere non espresso.

In it. mod. disponiamo invece di una costruzione sintattica il cui scopo è unicamente quello di esprimere un soggetto generico o indeterminato: il *si* impersonale. Che il *si* impersonale sia una cosa diversa rispetto all'uso passivo del riflessivo, si può dimostrare in base a varie proprietà di questa costruzione: di tutte queste proprietà non troviamo traccia in it. ant.

Il *si* impersonale si può usare con la costruzione passiva:

(14) Si è/viene spesso maltrattati

In it. ant. questa costruzione non esisteva, perché l'uso passivo della costruzione riflessiva (l'unico possibile) era in distribuzione complementare con la costruzione passiva: in ambedue le costruzioni, infatti, l'oggetto diretto del verbo transitivo diventa il soggetto – l'operazione può evidentemente avvenire una volta sola.

Il *si* impersonale si può usare con i verbi riflessivi:

(15) Ci si abitua (= “Uno si abitua”)

In it. ant. questa costruzione non esisteva; al suo posto si usavano costruzioni alternative con pronomi indefiniti, come (16):

(16) questo dico, acciò che altri non si meravigli...
 “dico questo affinché non ci si meravigli...” (Dante, *Vita Nova* 30.11)

La costruzione esemplificata in (15) non era possibile perché l'uso passivo del riflessivo non era che una delle interpretazioni ammesse dalla costruzione riflessiva: mentre in it. mod. abbiamo due costruzioni cumulabili (costruzione riflessiva e *si* impersonale), in it. ant. c'era un solo *si*, che si doveva interpretare o come riflessivo proprio o come medio o come passivo, senza possibilità di cumulare le due interpretazioni.

Il *si* impersonale si può usare con verbi transitivi accompagnati da un oggetto diretto. Questo nell'it. *standard* è possibile solo con i pronomi personali:

(17) Lo/mi si invita volentieri

Di nuovo, in it. ant. questa costruzione non esisteva: nell'uso passivo della costruzione riflessiva, infatti, l'oggetto diretto diventava obbligatoriamente il soggetto della frase.

In base alla descrizione che abbiamo dato dell'it. ant. ci aspettiamo un'ulteriore differenza: siccome la costruzione riflessiva media e passiva si basa su verbi transitivi, ci aspettiamo di non trovare, in it. ant., ess. di *si* passivo con verbi intransitivi; in it. mod., invece, il *si* impersonale è possibile anche con questo tipo di verbi:

(18) Si va spesso al cinema da queste parti.

E in effetti non sembra che si trovino esempi di quest'uso, a Firenze, prima di Dante:

(19) Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento di ritornare
 “Io tenni i piedi in quella parte della vita al di là della quale non si può andare con intenzione di ritornare” (Dante, *Vita Nova* 14.8)

Si può tentare di spiegare questo uso dantesco, all'interno del sistema dell'italiano antico, con il fatto che la costruzione passiva era possibile anche con verbi intransitivi (*passivo impersonale*):

(20) ch'a llui fosse dato d'uno bastone
 “che gli si desse / che lo si colpisse con un bastone” (*Cronica fiorentina* 118.33)

Si potrebbe pensare quindi che (19) sia un caso di costruzione riflessiva con interpretazione passiva applicata a un verbo intransitivo (*andare*), esattamente come (20) è un caso di costruzione passiva applicata a un verbo usato intransitivamente (*dare*). Ma dobbiamo notare che il passivo impersonale, nel Duecento, era possibile solo con verbi potenzialmente transitivi usati intransitivamente, mentre la costruzione usata in (20) si applicava anche a verbi veramente intransitivi.

Dobbiamo quindi considerare questo tipo di esempi come i primi casi di uso del *si* impersonale: una costruzione non riconducibile all'uso medio-passivo del riflessivo, ma ancora limitata quanto ai possibili verbi a cui si applica. Da questo nucleo si svilupperà il *si*

impersonale dell'it. mod., il cui uso è stato esemplificato sopra (ess. (14)/(15)/(17)).

Come per le costruzioni esemplificate nelle sezioni precedenti, anche in questo caso l'it. ant. disponeva essenzialmente di una struttura sintattica unica (la costruzione riflessiva) che poteva avere varie interpretazioni in dipendenza dai lessemi usati, dal loro significato e dal contesto in cui la costruzione era inserita. In it. mod. la situazione resta in parte immutata, ma una parte dei significati che erano precedentemente espressi dalla costruzione riflessiva, può essere espressa da una nuova costruzione sintattica, quella del *si* impersonale, le cui prime attestazioni fanno capolino già nel tardo Duecento. Così la costruzione riflessiva continua a essere ambigua tra significato proprio (21a), medio (21b) e passivo (21c); tra questi, l'uso passivo serve normalmente a indicare che l'agente è generico o indeterminato; la disambiguazione tra le varie interpretazioni resta affidata a fattori indipendenti come l'ordine delle parole, la presenza di altri elementi, ecc.:

- (21) a. I ragazzi si stancano volontariamente (per avere una scusa per non uscire)
 b. I ragazzi si stancano subito
 c. Si stancano i ragazzi con i troppi esercizi fisici

Ma accanto a questa costruzione abbiamo anche quella del *si* impersonale, specializzata per esprimere il soggetto generico o indeterminato:

- (22) Li si stanca con i troppi esercizi fisici (*accanto all'ambiguo*: Si stancano con i troppi esercizi fisici)

Questa costruzione si applica inoltre a varie strutture in cui il *si* passivo non era possibile e costituisce così un mezzo sintattico unitario ad ampio raggio per l'espressione univoca del soggetto generico o indeterminato.

5.

Le tre costruzioni che abbiamo studiato in questo breve contributo,⁴ ci hanno permesso di individuare una tendenza di sviluppo dell'ita-

liano dalla sua fase antica a quella moderna: l'it. mod. ha sviluppato in molti casi costruzioni sintattiche particolari per esprimere alcune relazioni grammaticali e semantiche che l'it. ant. esprimeva con una costruzione indifferenziata, la cui disambiguazione era affidata ai tratti semantici dei lessemi coinvolti e a elementi pragmatico-contestuali. Questa tendenza è parallela ad alcune di quelle individuate da Jespersen nel suo confronto tra lingue antiche e lingue moderne: tutte consistono infatti in un maggior peso della sintassi nel funzionamento della lingua. Abbiamo anche notato come, in italiano, queste costruzioni sintattiche spesso coesistano con le costruzioni antiche. Certamente Jespersen direbbe che l'italiano non si è ancora modernizzato abbastanza.

⁴ Per ulteriori esempi, cfr. il mio contributo *Le frasi con essere in italiano antico*, in stampa negli atti del "Convegno Internazionale sulla Sintassi dell'Italiano Antico" (Roma 2002).

Remo Ceserani

LA COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ NAZIONALE ITALIANA E, IN PROSPETTIVA, DI QUELLA SOPRANAZIONALE EUROPEA

Secondo lo storico Benedict Anderson [1983] e molti altri che l'hanno seguito,¹ sino ai libri recenti del sociologo tedesco Ulrich Beck [1997], fra i caratteri determinanti della modernità in Europa ci sono stati la fondazione dello stato-nazione e la formazione nei vari paesi di una coscienza nazionale. Non sono mancate, naturalmente, le differenze e sfasature fra i vari paesi, sia nella precocità o nello sviluppo tardivo del fenomeno, sia nella intensità delle sue manifestazioni. Certamente un posto a sé meritano i paesi che, come la Francia, l'Inghilterra e la Spagna, nel corso dei secoli Sedicesimo e Diciassettesimo, furono governati da regimi assoluti ed ebbero un ruolo determinante nelle decisioni e azioni politiche, sociali e militari nell'Europa del tempo e negli altri continenti. In quei paesi la formazione di una coscienza nazionale venne affidata soprattutto a istituzioni amministrative e del governo, e si appoggiò a simboli collettivi, riti, tradizioni e rappresentazioni letterarie. In altri paesi, come per esempio l'Italia, sia perché avevano una posizione periferica in Europa o erano frammentati e in parte inseriti in Stati più

¹ Fra gli studiosi più noti di questo tema, va citato naturalmente Homi K. Bhabha [1990]. È curioso che l'insistenza sulla questione del nazionalismo sia dovuta a studiosi che avevano un orizzonte di interessi molto più ampio di quelli europei: Anderson, specialista della storia dell'Indonesia, confrontava il nazionalismo europeo con la frammentazione e la mancanza di coscienza nazionale del paese sud-asiatico; Bhabha aveva in mente la storia coloniale, Beck si occupava del fenomeno della globalizzazione.

ampi e sovra-nazionali, sia perché furono assai lenti nella costituzione di uno Stato unitario e indipendente, la costruzione di una coscienza nazionale o, più semplicemente, di una lingua nazionale e comune a tutti i cittadini, per non dire di un "carattere" nazionale, fu di necessità basata su elementi che appartenevano quasi esclusivamente all'immaginario e alla letteratura. (Diversa, ma non troppo, la situazione di un paese come l'Ungheria, dove c'era una forte coscienza della specificità etnica, linguistica e culturale, ma anche il peso delle vicende politiche che l'avevano inserito nel mosaico sovranazionale e multilinguistico dell'impero asburgico e ne avevano disperso la popolazione su territori non omogenei, frammezzo a popoli appartenenti a etnie linguistiche e culturali differenziate).

E' vero, d'altra parte, che in molti dei maggiori paesi d'Europa la formazione della classe dirigente dei nuovi Stati nazionali si basò a lungo su modelli culturali e letterari offerti dalla tradizione greca, latina, greco-ortodossa o cristiana medievale. Basta pensare al grande uso fatto dei modelli classici, prima della Roma repubblicana poi di quella imperiale, durante la rivoluzione francese e il periodo napoleonico oppure, con le debite differenze, durante l'età romantica. O basta pensare al ruolo svolto per tanto tempo, nei programmi educativi e nelle letture obbligatorie dei giovani cittadini britannici o delle colonie, quando venivano ammessi a studiare a Oxford e Cambridge, dalla cultura greca e latina, mediata attraverso Plutarco e Livio, o anche Shakespeare. Lo stesso può essere detto dell'educazione dei cittadini francesi e del posto che in essa hanno avuto i testi classici, nei programmi di lettura di scuole e collegi in tutto il paese, mediati attraverso Montaigne, Corneille, Racine e i classici del Grand siècle. In ogni caso tutte quelle formazioni ideologiche, ampiamente nutrite dai miti letterari della cultura classica, erano quasi sempre fondate sul riconoscimento di specifici caratteri nazionali e accompagnate da formazioni politiche e sociali e da ferme e stabili realtà linguistiche e culturali.

Diversa la situazione nei paesi di lingua tedesca e in Italia. I popoli di lingua tedesca furono a lungo privati di uno Stato potente e unificato e si trovarono ad appartenere a entità sociali e amministrative molto diverse l'una dall'altra, a volte addirittura contrapposte. Quanto all'Italia, subito dopo la Rivoluzione francese e i cambiamenti da essa prodotti e portati in tutta Europa, e con particolare evidenza da noi, dagli eserciti napoleonici, il panorama del paese presentava una frammentazione sociale, culturale e politica ancora

molto rilevante e l'arretratezza economica di alcune regioni, specialmente nel Meridione, era ancora ampia e preoccupante. L'Italia era allora, e continua a esserlo ancor oggi, un paese dalle molte contraddizioni: è stato, nella coscienza dei suoi abitanti, un paese con caratteri ben distinti e identificabili molti secoli prima di diventare uno Stato unificato. Anzi, è addirittura diventato uno Stato unificato almeno due volte, prima sotto i Romani (nonostante le differenze persistenti fra le varie popolazioni che in quel tempo abitavano la penisola) e poi negli ultimi decenni dell'Ottocento, e anche in quella occasione la consapevolezza nei suoi abitanti di appartenere a una nazione comune, con radici etniche, lingua, culture, istituzioni, costumi comuni non era molto alta ed era smentita dalla situazione concreta di una forte stratificazione e frammentazione. Quando il progetto di unificare un paese così differenziato venne posto all'ordine del giorno dalle classi intellettuali e politiche del Risorgimento, c'erano due modelli possibili da seguire: il modello svizzero o americano, da un lato, che consisteva nella costruzione di una federazione di Länder, o Cantoni, o Stati autonomi, o, dall'altro lato, il modello francese, che consisteva nella costruzione di uno Stato centralizzato, di tipo monarchico, o napoleonico, o repubblicano. È troppo tardi ormai per rimpiangere che il primo modello (sostenuto in quel tempo da grandi intellettuali come Carlo Cattaneo nel campo dell'amministrazione, dell'economia e delle istituzioni politiche e giuridiche, o da Graziadio Isaia Ascoli nel campo della lingua) sia stato abbandonato e che invece sia stato scelto, con convinzione, il secondo modello. Gli uomini di cultura italiani hanno sempre preferito guardare alla Francia come modello piuttosto che alla Germania, nonostante la maggiore somiglianza della nostra situazione geografica e storica con la Germania piuttosto che con la Francia.

Tutto questo spiega come mai, quando venne il giorno in cui fu necessario e urgente costruire un aggregato sociale e ideologico capace di impersonare e promuovere il processo di unificazione politica, economica, linguistica e culturale del paese, e ispirare in esso il senso di una comunità ben formata e ben identificata, fra gli strumenti a disposizione l'unico che parve più facilmente utilizzabile e capace di influire più a lungo fu quello offerto dalla tradizione letteraria italiana. Ciò spiega anche come mai noi continuiamo ad avere in Italia un problema di identità nazionale. È un'impresa rischiosa e dubbiosa, a me pare, quella di fondare una comunità

sociale solo su dei valori letterari, anziché su più sostanziosi interessi comuni, su una storia comune, su tradizioni politiche ampiamente condivise, istituzioni civili e culturali comunemente riconosciute e rispettate.

Questi problemi si ripresentano ingigantiti, ora che è stato iniziato un processo di unificazione europea e si sta discutendo di un progetto di costituzione per questa nuova entità sopranazionale. Permettetemi di non affrontare questo problema nella sua portata generale né di discutere la bozza preparata dalla convenzione guidata da Giscard d'Estaing, i molti documenti di lavoro usciti da Bruxelles o da altri centri di elaborazione politica d'Europa, le prese di posizione nette e a loro modo illuminanti di Jürgen Habermas o Joschka Fischer. Il primo [Habermas 2001] ha respinto qualsiasi idea tradizionale di nazione come “una comunità di destini formata da un comune eredità, una lingua e una storia comuni”, e ha dichiarato di concepire piuttosto le nostre nazioni moderne come comunità di cittadini: “una comunità civica, anziché etnica”, la cui identità collettiva “non esiste indipendentemente o antecedentemente al processo democratico da cui scaturisce” [p. 15]. Rifacendosi alla concezione illuministica degli Stati moderni come formazioni storiche fondate su un contratto costituzionale, procedure democratiche, la condivisione di interessi economici, valori culturali, interpretazioni del passato, lo sviluppo di una “sfera pubblica”, Habermas ha dichiarato di concepire l'Europa come una comunità specifica caratterizzata dalla presenza condivisa di valori come la solidarietà, l'orientamento verso il sociale, l'inclusione politica ed economica. Anche il ministro degli esteri della repubblica tedesca, Joschka Fischer, in un discorso tenuto all'Università Humboldt di Berlino il 2 maggio 2000, significativamente intitolato *Vom Staatenverbund zur Federation*, si è espresso a favore di una combinazione fra un’”Europa degli Stati-nazione” e un’”Europa dei cittadini” [Fischer 2000].²

² La stessa parola “Europa” pone problemi non piccoli di interpretazione e concezione storica, costituzionale, ideologica [de Boer 1998, Kraus 2000a e 2000b]. Come ha avvertito con acutezza Hanna Arendt nei primi anni Cinquanta, e come ha scritto allora e più tardi [1967, 1978], c'è una forte discrepanza fra la concezione mitologica e cristiano-medievale dell'Europa di Novalis (o quella propagandata da Drieu La Rochelle [1941], e altri) e la concezione illuministica del 1789, che proclamò un'identità immediata fra diritto di cittadinanza e appartenenza nazionale e democratica.

Con ambizioni molto più ridotte, mi limito qui a una discussione marginale e aneddotica e a prendere in considerazione l'esperienza italiana, intrecciata con quella tedesca e francese, per trarne qualche insegnamento per l'esperienza europea. Prendo lo spunto da un articolo scherzoso uscito sulla "Zeit" nel luglio 2003, a seguito delle polemiche dichiarazioni aventi per oggetto la Germania e le immagini stereotipe del popolo tedesco, da parte del presidente italiano del consiglio Silvio Berlusconi e del sottosegretario al suo governo Stefano Stefani. L'articolo, o piuttosto l'elzeviro accolto nel feuilleton, firmato dal caporedattore del prestigioso settimanale di Amburgo Josef Joffe [2003], affronta in tono leggero la questione dell'identità nazionale tedesca, dando esempi tratti da quella che i miei colleghi studiosi degli stereotipi culturali nazionali attribuiscono alla "imagologia". (Nello stesso feuilleton, accanto all'articolo di Joffe, compaiono un'intervista di Thomas Assheuer allo storico inglese Erich J. Hobsbawm [2003] sui rapporti tra Europa e Stati Uniti nell'epoca della globalizzazione e un lungo saggio del noto sociologo Ulrich Beck su un'Europa "giusta" [2003] – mentre in prima pagina dello stesso giornale viene pubblicato un editoriale di Michael Naumann, l'altro caporedattore della "Zeit", intitolato "Le bestie bionde"[2003].

Joffe, nel suo breve articolo intitolato (in italiano) "Carissimo Cane", sembra involontariamente riprendere un breve saggio di Umberto Eco, pubblicato su "Repubblica" dell'11 luglio 2003 e scritto come intervento introduttivo per una raccolta di lettere dall'Italia di corrispondenti dei giornali stranieri. Riprendendo alcune riflessioni del *Diario minimo*, Eco parla in quell'articolo del relativismo delle immagini culturali che i popoli hanno l'uno dell'altro e fa l'esempio famoso di un gruppo di antropologi africani invitati a visitare la Francia e a descriverne i costumi, i quali avevano trovato straordinario che i francesi portassero a passeggio i loro cani, mettendosi quindi al servizio dei cani stessi, mentre, come è noto, nei villaggi africani, e in molte altre parti del mondo, i cani girano liberamente tra le case e semmai sono loro al servizio dell'uomo.

Joffe si pone il problema dei simboli o *trade-marks* del popolo tedesco, in un momento in cui sembra urgente migliorare l'immagine della Germania all'estero. Il popolo tedesco, secondo Joffe, tende a non avere più i tratti caratteristici che gli vengono attribuiti dagli stereotipi culturali: i tedeschi, per esempio, attraversano le strade anche con il semaforo rosso e hanno imparato a fare la coda

in buon ordine nel negozio del fornaio: “la democrazia ha piantato profonde radici in Germania e sotto molti aspetti il paese offre un’immagine più liberale persino dell’Inghilterra o della Francia”. Sarebbe necessario, per conseguenza, che i tedeschi provvedessero a cambiare due dei simboli più comuni della loro identità culturale (già la scelta di questi simboli è diversa nei vari paesi): la bandiera (diffusa tra tutti i popoli, molto cara, quella italiana, al presidente della repubblica Ciampi) e l’animale araldico (tipico della Germania medievale e feudale, che esibisce animali araldici in ogni stemma di città e ogni insegna d’albergo o di corporazione artigiana).

Per la bandiera Joffe considera gli attuali colori poco adatti a sostenere l’immagine della nuova Germania democratica: il nero è luttuoso, il giallo aggressivo. Meglio sarebbe il tricolore della tradizione repubblicana: blu-bianco-rosso, come in America, in Francia e nello Schleswig-Hollstein. Ideale sarebbe una bella combinazione bianco-blu (come in Baviera) con magari nel mezzo un’aquila federale rossa. E però l’aquila darebbe un’immagine troppo minacciosa. Perché non un altro animale araldico, dalle connotazioni benevoli e amiche? Un bassotto tedesco, per esempio, che a noi tutti, e soprattutto ai cacciatori, è simpatico ed è bravissimo a stanare volpi e tassi? O, meglio, un cane pastore (quelli che noi italiani chiamiamo proprio “pastori tedeschi”)? No, sarebbe eccessivo, troppo cane da battaglia. Allora i barboni o i volpini? Troppo aggraziati. La scelta di Joffe cade sul *golden retriever*, il cane di origine inglese amato dai bambini, fedelissimo, buono di carattere, gran lavoratore, cordiale e amichevole come devono essere i nuovi tedeschi. Eccoli, i tedeschi del Duemila che si affidano al *golden retriever* per migliorare la loro immagine e che, intanto, portano a passeggio il loro cane simbolico sulla Unter den Linden della capitale ritrovata, con grande eventuale stupore degli antropologi in visita dall’Africa. E noi italiani? Visto che ricorriamo all’araldica per designare i nostri numerosi partiti politici, con netta preferenza per la botanica più che per la zoologia, dovremo forse accontentarci di affiancare al cane tedesco l’asinello di Prodi o l’elefantino di Ferrara (con ciò anche ammettendo che, con il nostro americanismo imperante, preferiamo importare i nostri simboli politici dagli Stati Uniti)?

E però la questione, al di là delle battute scherzose sugli stereotipi culturali, rimane assai seria e merita qualche approfondimento. I rapporti fra l’Italia e la Germania hanno, nella nostra storia, un’importanza e una consistenza assai maggiore di quanto non

risultati nelle discussioni in corso sull'Europa e la costituzione europea, e una profondità e problematicità assai maggiore di quella che affiora persino nei discorsi, inevitabilmente celebrativi e retorici, fatti dal presidente Ciampi.

Non c'è bisogno, per approfondire questo tema, di risalire ai grandi eventi simbolici del passato, fra discese in Italia degli imperatori svevi, visite in Germania di umanisti italiani a castelli e conventi, concili di Basilea e Costanza, matrimonio di Massimiliano d'Asburgo con Bianca Maria Sforza, viaggi di Dürer, monumenti eretti da Winckelmann e Burckhardt alla Magna Grecia e al Rinascimento italiano, viaggi di Goethe in Italia e di Bertola sul Reno, intrecci, scambi e confronti continui fra musicisti italiani e musicisti tedeschi, scuole pittoriche, stili architettonici. Basta concentrarsi sugli ultimi due secoli. Il processo di unificazione nazionale, in tutt'e due i paesi, è avvenuto con grande ritardo rispetto alle altre nazioni europee, e ha avuto uno svolgimento per molti aspetti parallelo. I due fenomeni del fascismo e del nazismo, che hanno colpito i due paesi, hanno una loro spiegazione, fra l'altro, proprio in questo ritardo e nel tentativo di ricorrere, per accelerare i processi di unificazione e modernizzazione, a metodi autoritari, forzature ideologiche e militaresche, utilizzo spregiudicato dei nuovi mezzi di comunicazione di massa. (Qui si pone una differenza, non sempre riconosciuta nelle discussioni e prese di posizione ideologica dei nostri intellettuali, i quali si sono spesso affannati nel sottolineare le differenze di stile tra fascismo e nazismo, presentando il primo come bonaccione e il secondo come feroce, e hanno trascurato il fatto che mentre in Italia la presenza di un movimento resistenziale abbastanza esteso è stato considerato come una buona scusa per non affrontare a fondo l'analisi del coinvolgimento massiccio di gran parte della popolazione e delle classi dirigenti con il fascismo, in Germania il processo di esame di coscienza, autoanalisi, colpa e punizione, è stato molto più lungo e doloroso e assai più completo).

Il problema è che al momento dell'avvio e nel corso del processo di unificazione nazionale italiana gli intellettuali e gli uomini politici del nostro paese scelsero di guardare, come modello, alla Francia e alla sua lunga tradizione ed esperienza di unificazione centralizzata anziché alla più affine situazione germanica. Nel cosiddetto decennio di preparazione (fra il 1850 e il 1860) e anche nei decenni successivi, si levarono anche fra di noi voci in favore di un processo meno decisamente centralizzante e più federalistico per quanto

riguardava le istituzioni politiche e civili (Carlo Cattaneo, e con lui altri, fra cui Nievo), meno omogeneizzante e più gradualistico e rispettoso delle fortissime differenziazioni locali per quanto riguardava la formazione di una lingua nazionale italiana (Graziadio Isaia Ascoli). Prevalsero i sostenitori del modello francese (Cavour, Manzoni, e tanti altri). Si impostò un sistema amministrativo, scolastico, culturale del nuovo Stato a forte impianto centralizzante.

Forse non si poteva fare diversamente. C'erano state le esperienze della Francia rivoluzionaria e di quella napoleonica che avevano creato una vera e propria Italia "francese". I nostri intellettuali conoscevano tutti il francese e pochissimi, persino tra i molti milanesi che erano sudditi dell'impero asburgico, conoscevano il tedesco. (La politica dell'impero austriaco era molto rispettosa delle specificità locali e tutti a Milano, sia i governanti o i militari mandati da Vienna sia i funzionari italiani impiegati nell'amministrazione, si facevano un punto d'onore di parlare l'italiano, o il milanese). A Parigi, alla letteratura, all'arte, al teatro francese guardavano tutti come a un modello unico e sufficiente. Persino le nuove idee e i nuovi miti letterari del romanticismo tedesco, e anche inglese, arrivarono in Italia attraverso le traduzioni francesi e la mediazione di personaggi come Madame De Staël. (Alla sua *De l'Allemagne* si dovette in gran parte la scoperta del paesaggio culturale e letterario tedesco). Fecero eccezione alcune situazioni particolari: Trieste, naturalmente, dove i legami con la Mitteleuropa e i paesi renani e danubiani furono forti e continui; Napoli, dove fra intellettuali e universitari (i cosiddetti "Begriffe") restò viva una tradizione germanofila.

Che si potesse o meno fare diversamente, resta il fatto storico che così sono andate le cose ed è ormai inutile recriminare. È però opportuno, anzi necessario, continuare a ricordare le molte somiglianze fra Italia e Germania, la loro storia e le loro strutture e tradizioni e sottolineare, ogni volta che è possibile, i molti episodi simbolici di affinità (i grandi scambi economici e turistici, l'import-export di direttori d'orchestra, allenatori e giocatori di calcio, l'accoppiata automobilistica Schumacher-Ferrari), le molte prese di posizione ideologica diffuse nei due paesi: il pacifismo (come reazione alle tante tragedie belliche), il welfare, i forti scambi scolastici e universitari, le molte imprese industriali integrate, ecc.

Dopo tanti sforzi ideologici messi in atto per interpretare (falsificandola) la storia dei due paesi e darne un'immagine unitaria e uni-

forme, è inoltre il caso di ricordare che la caratteristica, e anzi la ricchezza, che entrambi possono portare nella nuova Europa è proprio quella delle forti differenze interne.

Per quanto riguarda l'Italia, tutti sappiamo che, quando fu messo all'ordine del giorno il progetto di unificazione nazionale, il panorama del paese presentava una frammentazione sociale, culturale e politica ancora molto rilevante e l'arretratezza economica di alcune zone, specialmente nel Meridione, era ampia e preoccupante. Tra le varie città e province non c'erano interessi economici convergenti né forme sufficientemente ampie di omogeneità sociale e culturale. I sistemi di proprietà e conduzione della terra, le abitudini commerciali e amministrative, i rapporti individuali, di famiglia o di gruppo, i regimi politici, le lingue e le tradizioni erano estremamente differenziati. L'Italia era allora, e continua a esserlo ancor oggi, un paese dalle molte realtà locali differenziate. La stessa formazione delle Regioni come entità amministrative è stata un'operazione imposta dall'alto e molto artificiosa. La vera realtà dell'Italia è stata per secoli quella delle molte città e dei vari territori agricoli caratterizzati da conduzione differenziata (grandi entità feudali, affittanza agraria con il sistema delle cascine, mezzadria, coltivazione diretta, cooperative). Per questo l'operazione politica avviata dalla Lega di Bossi risulta ideologica e velleitaria. La Padania è un'entità storicamente inesistente, la mitologia celtica, assunta come scelta esclusiva di radici etniche, ignora le tante altre popolazioni che hanno dato la loro impronta alle lingue parlate, ai nomi di paesi e città, alle culture locali (dai romani ai longobardi, dai bizantini ai lanzichenecchi, dai francesi agli spagnoli). Nessuno di noi, nati nella pianura padana, può indicare con sicurezza le proprie origini etniche.

Una situazione non molto diversa fu quella dei popoli che abitavano fra il Reno, l'Elba e il Danubio. A lungo privati anch'essi di uno Stato potente e unificato, hanno per secoli fatto parte di entità sociali e amministrative molto diverse l'una dall'altra, a volte addirittura contrapposte, come per esempio lo Stato agrario e militare degli Junkers prussiani, lo Stato imperiale e sovra-nazionale degli Asburgo, le tante numerose altre varietà locali, dal regno di Baviera alla federazione repubblicana e multilinguistica dei cantoni svizzeri, alle orgogliose città indipendenti della Lega anseatica. Il modello classico ha spesso preso, per i Tedeschi nell'Ottocento, la forma della nostalgia romantica e hölderliniana di un mitico passato

ellenico, considerato spiritualmente affine al mitico passato germanico. Dopo l'unificazione della Germania quel mito ha assunto nuove forme, fra cui quella fortemente nazionalistica, poi estremizzata dal nazismo, di una pretesa fratellanza di razza, ariana e indoeuropea, tra i Greci e i Germani. A quel modello ideologicamente aggressivo, uno studioso come Ernst Robert Curtius [1947] ne ha contrapposto un altro, intrinsecamente pacifico anche se pur esso ideologico, richiamandosi all'ideale, sostenuto già da Novalis [1799], di una specifica tradizione europea, con una specifica identità greco-latina e cristiana, dietro a cui è facile riconoscere la presenza dell'antico modello del sacro impero carolingio e franco-tedesco. Un'operazione in qualche modo simile l'ha tentata il fascismo, rispolverando la romanità e proponendola come modello unico agli italiani, a cominciare dal saluto e dal passo delle truppe in parata.

Credo che sia interesse comune di italiani e tedeschi quello di denunciare la natura ideologica e mitologica di tutti i modelli unificanti (la grecità, la romanità, la cristianità, ecc.) e farsi invece forti delle proprie differenze, per proporle a un'Europa appunto delle differenze, con tante lingue, tante bandiere, tanti animali araldici.

Credo anche che sia interesse comune di tutti i popoli europei quello di smontare e sottoporre a revisione critica tutti gli stereotipi che sono stati costruiti nei secoli sulle loro identità sociali e culturali. Ancora di recente il corrispondente del "New York Times" da Roma, dopo aver parlato delle molte gaffes del nostro presidente del consiglio (da quella sulla Germania paese di feroci guardiani nei campi di concentramento a quella sull'Italia paese di belle segretarie e come tale appetibile per gli imprenditori americani), concludeva il suo pezzo ricorrendo a un stereotipo classico. Nessuna meraviglia, diceva, se tutti in Europa e nel mondo si fidano poco di Berlusconi, nessuna meraviglia che gli italiani l'abbiano votato presidente del consiglio. Egli incarna perfettamente il carattere nazionale. Gli italiani storicamente sono inaffidabili.

Questo tema dell'inaffidabilità degli italiani, analizzato, reso problematico, motivato con le ragioni spesso poco commendabili della politica tedesca sotto Hitler, messo a confronto con opinioni diversamente impastate di affetto, simpatia, sfiducia, altezzosità, comprensione, soprattutto nelle carte e nei diari dei rappresentanti diplomatici tedeschi in Italia, dei responsabili del ministero degli esteri a Berlino o della fronda interna al regime nazista, percorre il recente bel libro che Gian Enrico Rusconi ha dedicato ai rapporti fra

Italia e Germania nel corso del Novecento [2003]. Uno dei meriti di questo libro è proprio l'aver posto al centro di una ricostruzione spesso minuta di vicende politiche, militari e diplomatiche la questione delle identità nazionali e la necessità storica, per tedeschi e italiani, dopo le esperienze tormentate e tardive della formazione nazionale e quelle catastrofiche del fascismo e del nazismo, di confrontarsi sia con gli stereotipi propri sia con quelli altrui, in particolare rispetto alle questioni delicatissime dell'affidabilità e del tradimento, della potenza e della prepotenza. Chi ha tradito chi? Gli italiani staccandosi dalla triplice alleanza e affidandosi ai "giri di valzer" in occasione del primo conflitto mondiale? Di nuovo gli italiani, rompendo il "patto d'acciaio" e liberandosi dall'alleanza soffocante con i nazisti durante il secondo conflitto? Gli uomini della Resistenza, che secondo i loro avversari venivano meno all'onore della patria, dell'esercito, personale? I fascisti, e in particolare quelli legati alla repubblica di Salò, che venivano meno alle ragioni più profonde del Risorgimento, della lotta antitedesca durante la prima guerra mondiale, della rivolta contro la ferocia e la prepotenza nazista, della ricostruzione autentica di una identità nazionale?

Quel che Rusconi non dice, perché esula dagli scopi del suo libro, e però mi pare implicito nelle questioni che affronta è che nel destino di tedeschi e italiani, di fronte al nuovo processo europeo, ha giocato un curioso paradosso: la debolezza della opposizione tedesca sotto il nazismo e l'entità della tragedia nazionale, che ha spinto classi intellettuali e cittadini, negli anni del dopoguerra, a sottoporsi a un radicale esame di coscienza e a una tormentosa e completa analisi della propria storia e del proprio carattere nazionale, mentre l'esperienza italiana della Resistenza, estesa e significativa almeno in una parte del nostro paese, e anche le decisioni politiche prese nel primo dopoguerra, hanno esentato tutti gli italiani, anche quelli che alla Resistenza non avevano partecipato, o che si erano schierati su posizioni opposte, a non farsi nessun vero esame di coscienza sull'esperienza del fascismo e del ruolo da esso esercitato nella modernizzazione autoritaria e forzata del paese e ad accontentarsi di alcuni stereotipi (il fascismo più benigno del nazismo. nonostante l'avesse preceduto e ispirato, ecc.).

Grande potenza degli stereotipi! Essi sono, proprio perché stereotipi, per definizione falsi e deformanti, ma colgono anche aspetti della psicologia profonda dei popoli, aiutano a costruirne il carattere, servono da filtro interpretativo reciproco nei rapporti

internazionali. Ricordo che tempo fa, durante un party all'Università di Harvard, il direttore di una importante scuola speciale per diplomatici, che ogni anno ospita una quarantina di diplomatici da tutto il mondo per dei corsi di perfezionamento, dopo avermi esaltato le straordinarie capacità diplomatiche dei cinesi e del personale del Vaticano, si è poi tranquillamente adagiato sugli stereotipi e ha dichiarato, con molta convinzione, che sulla base della sua esperienza e degli ospiti ogni anno ricevuti a Harvard, gli risultava che gli italiani fossero fra i migliori diplomatici del mondo e i tedeschi fra i peggiori. Mi sono chiesto già allora cosa poteva esserci dietro tali opinioni, certamente basate su esperienze reali ma anche su altrettanto reali preconcetti. Un'ombra lunga gettata da Machiavelli e dal machiavellismo sulla rappresentazione dell'italiano nell'immaginario degli altri popoli? Il contatto, così frequente in passato, con gli intellettuali e gli artisti italiani costretti dalle circostanze storiche (censura politica e religiosa, vicende private, rivalità artistiche, infelicità esistenziale, miseria) a girovagare per l'Europa cercando occasioni di impiego e di lavoro? L'immagine proiettata sul nostro carattere nazionale da avventurieri come Cagliostro, grandi libertini come Casanova, e da tanti poveri venditori di strumenti ottici, amuleti, statuine. ecc. ecc.?

Di recente è uscita nei paesi di lingua inglese una biografia di Eleonora Duse, scritta da Helen Sheehy [2003] che ha ricevuto molti elogi. Uno dei temi del libro è il confronto fra Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, le due grandi rivali nel teatro europeo del primo Novecento: Italia e Francia e relativi stereotipi a confronto. La Sheehy si appoggia, fra l'altro, nel delineare il profilo delle due attrici, (che si trovarono spesso a recitare nelle stesse città e negli stessi teatri), ad alcune opinioni espresse dal solitamente poco elogiativo George Bernard Shaw (ma anche da personaggi diversi come Cecov, Pirandello, Stanislavskij, Lillian Gish, Isadora Duncan, Verdi, Rilke, Hofmannsthal, e Charlie Chaplin). Shaw non esitò a proclamarsi grande ammiratore della Duse e a definirla la "più grande attrice moderna", contrapponendola per l'appunto alla Bernhardt (che al tempo di quelle dichiarazioni recitava in un altro teatro londinese). "La Duse – scriveva Shaw, dopo avere assistito a una sua recita – ha annientato la sua grande rivale. Mentre l'attrice francese è affascinante, professionale, artistica, quella italiana, con un tremore sulle labbra che più che vederlo lo si sente, e che dura solo un istante, ti tocca direttamente nel cuore".

È vero: la Duse veniva da un'infanzia durissima, da una famiglia di attori, dalla povertà e aveva dovuto combattere, e spesso soccombere, contro le prepotenze e i soprusi degli uomini con cui si era incontrata, dal primo seduttore e traditore Martino Cafiero, al freddo marito l'attore Tebaldo Checchi, ai narcistici Boito e d'Annunzio. E quando si innamorò del grande vate e piccolo narciso d'Annunzio e si affidò per alcuni anni totalmente a lui, dimostrò di essere a sua volta vittima e succube degli stereotipi. E però quando recitava, stando a Shaw e agli altri ammiratori, senza trucco, con una completa e istintiva capacità di identificarsi nei suoi personaggi (spesso personaggi femminili prevaricati come la Nora di Ibsen), pare che sapesse toccare la natura più profonda degli esseri umani.

Viene però anche in questo caso da chiedersi: quanto giocava nella reazione di tanti suoi estimatori, quanto nell'atteggiamento della sua biografo, l'effetto dell'immagine stereotipa dell'italiana (in particolare della napoletana) sentimentale e appassionata? Quanto i loro discorsi, incentrati sulla sua "naturalzza", sulla sua sorgiva capacità di vivere istintivamente le emozioni dei personaggi dipendono da quell'insieme di idee preconcepite? Quanto tutto questo ha influenzato non solo i discorsi della Sheehy, ma, a un altro livello, quelli di Stanislavskij, del quale si dice che non abbia mai fatto una lezione nel suo Teatro dell'Arte di Mosca senza menzionare la Duse e la cui teoria della "memoria affettiva" come strumento fondamentale di una recitazione moderna viene fatta risalire all'esempio della Duse? Quanto i discorsi, davvero sorprendenti, di un Charlie Chaplin il quale, riconoscendo una nascosta affinità con la sua arte, parlava di "una tecnica così perfetta che cessa di essere tecnica" e di una straordinaria combinazione di tecnica raffinata con un'"anima infantile", di una mente analitica e incisiva nel sondare la psicologia umana unita a un "cuore che ha imparato le lezioni dell'umana simpatia".

Il critico londinese Benedict Nightingale, recensendo il libro della Sheehy sul "New York Times Book Review" [2003], insiste, credo a ragione, sulla distinzione, fra l'attore (*actor*) e l'esecutore, lo specialista in recitazione (*performer*). Secondo lui la Duse, per natura e intuitivamente, come più tardi Marlon Brando, era un'attrice (e pensava che la Bernhardt fosse "una macchina perfetta"). La Bernhardt, grande calcolatrice come più tardi Lawrence Olivier, era una *performer* (il termine, come si sa, oltre a essere usato con riferimento al teatro, ha assunto ai nostri tempi un significato speciale

nelle teorie della pragmatica linguistica). Essa, come racconta la Sheehy, ha sviluppato una forte antipatia per la Duse ed è giunta a chiamarla “une femme divigne” (cioè una donna ordinaria, dei campi e delle “vigne”), con ciò applicando alla Duse un ennesimo stereotipo, quello del parigino raffinato che guarda dall’alto in basso i provinciali e la gente di campagna (e naturalmente sbagliando di grosso: la Duse veniva da Napoli, una città con una storia di città anche più lunga di quella di Parigi). Nightingale sfrutta in ogni caso lo stereotipo per contrapporre alla Bernhard, che fu grandissima attrice anche lei, la Duse, attribuendo a una l’artificiosità e all’altra la naturalezza: “la Duse, delle due, era la più *reale*, non si limitava a recitare, riusciva a *essere*”.

Tornando agli stereotipi che ci assillano e resistendo alla tentazione di chiedermi se il nostro presidente del consiglio, che tra i praticanti di stereotipi è certamente uno dei maggiori e più assillanti protagonisti, sia da inserire nella categoria degli attori oppure dei performers, vorrei invece approfondire un poco la questione se egli davvero incarna uno degli aspetti del carattere nazionale.

Se trattiamo la questione in termini di stereotipi culturali, temo che nel caso di Berlusconi essa sia purtroppo più grave e complicata e vada oltre le deformazioni o le persistenze profonde che hanno dato origine storica alle idee più diffuse dell’italiano (ammesso che sia corretto parlare di italiano e non di milanese o torinese o fiorentino o napoletano o siciliano o simili). È vero che lui ha tutte le caratteristiche dello stereotipo, sembra a momenti impegnato soltanto, con gusto istrionesco e con mosse da marionetta, a impersonarlo e per tutti noi è facile riconoscere nei suoi gesti e discorsi personaggi che ci sono familiari: il milanese *bauscia* il piazzista dalle capacità persuasive inesauribili, il raggiunat che nelle occasioni ufficiali parla un italiano sempre lessicalmente soprano e sintatticamente ingessato, come se traducesse ogni volta la sua parlantina in un discorso altrui (dice, per esempio, a proposito di Hitler e Mussolini “comparazione”, là dove chiunque di noi direbbe “confronto” o “paragone”, e così via). Io addirittura riconosco in lui o in suoi amici come Confalonieri e Galliani, alcuni personaggi frequentati nella mia giovinezza lombarda, fra partite di calcio e gare di briscola o bocchette, scuole dei preti e balere di paese.

È vero anche che egli si appoggia a questi stereotipi per suscitare reazioni attentamente calcolate e per sfruttare a fondo gli aspetti identificativi dell’italiano medio. E certamente quelli che sono defi-

niti i suoi "portavoce", facendo a gara nell'imitarlo, mettono in rilievo benissimo queste caratteristiche. (Alludo ai riciclati Bondi e Schifani e Cicchitto, i quali, proprio perché riciclati, sono portati da una parte a sfruttare le loro esperienze di ex-comunisti, ex-democristiani ed ex-socialisti e metterle al servizio di chi per formazione non è un vero politico e dall'altra tendono a strafare e a dimostrarsi più bravi e decisi ad appoggiare le mosse macchiettistiche del finto non politico. Ma potrei alludere anche ai suoi avversari politici, i quali a loro volta fanno a gara nel cercare di assumere i suoi modi e di imitarne le mosse).

Temo però che, per capire la vera natura del fenomeno, non bastino né le risorse dell'imagologia o dell'analisi critica degli stereotipi, né i ricordi e le esperienze personali, né tantomeno gli strumenti della psicologia o della psicopatologia. Temo che il fenomeno sia assai più profondo e riguardi le mutazioni antropologiche e culturali avvenute e in corso nella società italiana. Il processo di costruzione dell'identità nazionale, faticosamente avviato, deviato e ripreso negli anni del dopoguerra si è improvvisamente intrecciato con alcuni processi di trasformazione radicale dell'elaborazione e comunicazione culturale avviati in tutti i paesi a capitalismo avanzato. La domanda è: fino a che punto Berlusconi continua a incarnare gli stereotipi del bauscia, del raggiunat e del piazzista, solo su scala enormemente più grande, oppure ha subito lui stesso una profonda trasformazione, di quelle che si incontrano nei romanzi di fantascienza, e ora incarna un nuovo tipo umano? Fino a che punto, per esempio, quando rivolgendosi a una platea di scolaretti parla del nuovo modello del "piccolo imprenditore", non fa che riallacciarsi a una tradizionale nazionale che ci è familiare, quella del "piccolo balilla", del "piccolo alpino", della "piccola vedetta lombarda", oppure sta proponendo davvero un nuovo modello antropologico, costruito con pezzi di realtà virtuale, collegato con una rete di stimoli e motivazioni predefinite, programmato per vivere secondo modelli culturali diversi da quelli che conosciamo?

Parlando, in modo leggero e anedddotico, dei problemi dell'identità culturale di Italia, Germania e Francia, sono alla fine andato a sbattere contro un problema storico e politico fondamentale: quello delle profonde trasformazioni provocate dall'entrata dei nostri paesi nell'epoca della post-modernità (Jameson 1991, Ceserani 1997). La situazione presenta aspetti fortemente contraddittori. I processi di uniformazione e differenziazione si intersecano e si sovrappongono.

L'esempio dell'Italia e della Germania come paesi delle differenze potrebbe servire ad affrontare il processo di unificazione europea come, appunto, rifiuto della omogeneizzazione forzata e valorizzazione delle molte diversità e specificità locali, considerate una risorsa e una ricchezza invece che un ostacolo. Ma l'esempio delle vicende recenti dell'Italia postmoderna potrebbe anche servire a metterci in allarme contro gli aspetti più pericolosi e minacciosi di quei processi.

È un fatto che l'identità culturale italiana, così carica di complessità storiche e di fallimenti, da molti punti di vista ancora provvisoria e incompleta, è nel frattempo, nella dimensione della globalizzazione, divenuta una merce. Noi vendiamo l'immagine dell'Italia, delle sue antiche città e monumenti (Firenze, Venezia, Roma), di alcuni dei suoi paesaggi (la Toscana), al mondo, e allo stesso tempo, sui mercati mondiali della moda e degli stili di vita, vendiamo la cucina italiana, l'abbigliamento, l'arredamento, perfino la nostra gestualità ("ciao!"). Questa immagine astratta e idealizzata dell'Italia, che gode di tanto successo, non corrisponde a nessuna specifica realtà locale, e tuttavia vende benissimo e viene assorbita e integrata con notevole facilità in altri stili di vita (quelli americano, giapponese, sudamericano), con facilità superiore a quella delle immagini mercificate di altri paesi.

Un aneddoto è arrivato sino a noi a proposito della reazione di Voltaire al suo soggiorno in Inghilterra: in quel paese, egli disse, ci sono molte religioni e una sola salsa (la malfamata *gravy*), qui in Francia invece abbiamo una sola religione e molte salse. Qualche bello spirito in quel tempo ha commentato: "Pensa ai poveri italiani, che hanno una sola religione e una sola salsa (la salsa al pomodoro)". Si tratta, evidentemente, di un'immagine molto astratta dell'Italia. In realtà noi abbiamo a nostra volta una bella varietà, sia pur minoritaria, di religioni: ebrei, greci ortodossi, protestanti di confessione valdese, e ora un largo numero di mussulmani, mentre un'ampia maggioranza della popolazione è costituita da non credenti o da agnostici (la gente che va in Chiesa la domenica in Italia non raggiunge il 25%). Abbiamo inoltre, come tutti i buongustai sanno, una bella varietà di salse (il pesto, la salsa ai formaggi, la salsa di noci, ecc.) e in ogni caso le salse che gloriosamente arricchiscono la cucina francese sono originarie dell'Italia e furono colà recate da cuochi italiani al seguito di una regina giunta a Versaille da Firenze. Che cosa possiamo fare? Combattere contro i processi superficiali, omogeneizzanti, banalizzanti della globalizzazione, combattere con-

tro i processi puramente difensivi, alquanto nostalgici e reazionari della localizzazione? È velleitario sostenere che nel mondo della globalizzazione l'unica maniera per costruire una identità sarebbe quella di scegliere un modello stratificato, non arrogantemente dominante, che si metta in grado di confrontare e capire – e non solo di sopportare – le nostre contraddizioni e complessità?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- B. ANDERSON, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of Nationalism*, Verso, London, 1983. Trad. it. *Comunità immaginate: origine e diffusione del nazionalismo*, Manifestolibri, Roma 1996.
- H. ARENDT, *The origin of totalitarianism*, 2nd ed., Allan and Unwin, London, 1967. Trad. it. *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1967.
- H. ARENDT – R. H.FELDMAN, *The Jew as pariah: Jewish identity and politics in the modern age*, Grove Press, New York, 1978. Trad. it. *Ebraismo e modernità*, Feltrinelli, Milano 1993.
- T. ASSHEUER, *Macht ohne Recht* (Gespräch mit Eric J.Hobsbawm), in “Die Zeit”, 10 Juli 2003, pp. 29-30.
- U. BECK, *Was ist Globalisierung?*. Suhrkamp, Frankfurt, 1997. Trad. it. *Che cos'è la globalizzazione: rischi e prospettive della società planetaria*, Carocci, Roma 1999. *Wie Versöhnung möglich werden kann*, in “Die Zeit”, 10 July 2003, p. 34.
- H. BHABHA, K., (a cura di) *Nation and Narration*, Routledge, London, 1990. Trad. it. *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi 1997.
- R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997.
- E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern, 1947. Trad. it. *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- P. DE BOER, *Europe as an Idea*, in “European Review”, October 1998, pp. 395-402.
- P. DRIEU LA ROCHELLE, *L'Europe contre les patries*, Gallimard, Paris, 1941. *Socialismo, fascismo, Europa*, Roma, Edizioni Nuova Europa 1990.
- U. ECO, *Com'è l'Italia descritta dagli altri*, in “La Repubblica”, 11 luglio 2003.
- J. FISCHER, *Vom Staatenverbund zur Föderation*, Frankfurt, 2000.
- J. HABERMAS, *Why Europe needs a Constitution*, in “New Left Review”, 2nd series, 11 (Sept. – Oct. 2001), pp. 5-26.
- F. JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- J. JOFFE, *Carissimo Cane*, in “Die Zeit”, 10 Juli 2003, p. 29, 2003.
- P. KRAUS, *Von Westfalen nach Kosmopolis. Die Problematik kultureller Identität in der Europäischen Politik*, in “Berliner Journal für Soziologie”, 2 (2000), pp. 203-28. *Political Unity and Linguistic Diversity in Europe*, in “Archives Européens de Sociologie”, 41 (2000), pp. 138-63.

- M. NAUMANN, *Die blonden Bestien*, in "Die Zeit", 10 Juli 2003, p. 1, 2003.
- B. NIGHTINGALE, Review of Helen Sheehy, *Eleonora Duse*, in „NYTBR“, 7 September 2003.
- NOVALIS, PSEUD. OF F. L. VON HARDENBERG, *Die Cbristenbeit oder Europa: ein Fragment* (1799), a cura di Otto Henschel, Universal Bibliothek, Stuttgart 1966. Trad. it. *La cristianità ossia l'Europa*, a cura di G. Cusatelli, SE, Milano 1985.
- G. E. RUSCONI, *Germania Italia Europa. Dallo stato di potenza alla "potenza civile"*, Einaudi, Torino, 2003.
- H. SHEEHY, *Eleonora Duse*, New York, Knopf, 2003.

Elvio Guagnini

“IN PIENO SLANCIO VERSO IL FUTURO” .
IMMAGINI DELL’ UNGHERIA ATTRAVERSO
ALCUNE GUIDE ITALIANE

È sotto gli occhi di tutti che la fisionomia e la struttura delle guide è in parte cambiata e sta ancora cambiando. Questo sforzo compiuto, oggi, per superare i limiti della guidistica tradizionale, è stato rappresentato bene da Roland Barthes in un saggio breve, ma interessante, intitolato *Le Guide Bleu*, raccolto in *Mitologies*, (Parigi, Seuil, 1957; cito, in traduzione, dall’edizione del 1970, pp.121-125). Nelle poche pagine di questo scritto, Barthes definiva questi limiti: anzitutto, il “pittorresco” come forma nella quale si vuole richiudere il paesaggio. In secondo luogo, la rappresentazione degli uomini solo come “tipi”. Per cui, per esempio – diceva Barthes a proposito di una guida della Spagna – “il Basco è un marinaio avventuroso, il Levantino un gaio giardiniere, il Catalano un abile commerciante e il Cantabrico un montanaro sentimentale”. Si cercano cioè delle tipologie stereotipate dove – cito ancora Barthes – si ritrova il “virus dell’essenza, che è al fondo di ogni mitologia borghese dell’uomo (ed è perciò che noi la incontriamo così spesso”.

Sono come stereotipi, questi, quasi come delle maschere della “commedia dell’arte”, la cui “tipologia improbabile – dice Barthes – serve a mascherare lo spettacolo reale delle condizioni, delle classi e dei mestieri”.

È come se, socialmente, “per la *Guida Blu*, gli uomini componessero “un grazioso decoro romanzesco, destinato a circondare l’essenziale del paese: la sua collezione di monumenti”. Monumenti e musei allineati in un discorso che – in fondo – non risponde a nes-

suna delle domande che “un viaggiatore moderno può porre attraversando un paesaggio reale, e che dura”. Un discorso che, alla fine, finisce per annientare lo stesso documento, a togliergli senso, collocandolo in un “mondo monumentale e disabilitato”.

Da un altro lato, invece, si pongono nuove esigenze: per cui il viaggio vorrebbe diventare (o ridiventare) “una via di approccio umano e non più culturale”. Dunque, sembra concludere Barthes, “sono di nuovo (forse come nel XVIII secolo) i costumi nella loro forma quotidiana che costituiscono oggi l’oggetto capitale del viaggio, e sono la geografia umana, l’urbanesimo, la sociologia, l’economia che tracciano i quadri dei veri interrogativi di oggi, anche i più profani”.

È una storia lunga, questa delle guide, che ha le sue radici già nelle guide (e nelle istruzioni per i viaggiatori) e nei libri di vario genere che accompagnano l’affermazione dell’istituto del *Grand Tour*.

Libri di taglio diverso. A partire da libretti che davano ragguagli sommari sulle distanze e sulle fiere, come – ad esempio – *Poste, o viaggi da Venezia per diverse parti del mondo* (stampato a Trento, da Francesco Michele Battisti, nel 1778), che comprendeva anche, tra le altre cose, un ragguaglio sulle *Fiere notabili che si fanno per il mondo*.

C’erano anche pubblicazioni più complesse: come quelle di un Cosmografo ufficiale della Repubblica di Venezia, Vincenzo Coronelli, che fu anche costruttore di famosi mappamondi collocati oggi nei musei più prestigiosi d’Europa, e che – nel 1697, a Venezia, presso Gio. Battista Tramontino – pubblicò uno splendido *Viaggio d’Italia in Inghilterra*, che aveva come sottotitolo “Descrizione geografico-pittorica, socio-profana, antico-moderna e naturale”, che risultava ricco di riferimenti storici artistici e geografici, di dati preziosi relativi alla vita materiale, anche di resoconti ambientali che – però – solo raramente si ampliavano a qualche prospettiva critica più vasta. Molto ampia nell’impianto e arricchita da tavole di vedute e piante di città, stemmi di costumi, la “guida” offriva anche indicazioni su possibili percorsi alternativi e muoveva da una dettagliata descrizione della città di partenza, Venezia.

È un fatto che anche i libri “di viaggio” potevano servire da guida o proporsi come tale al lettore; del resto, anche certi testi manoscritti – come risultava dalla testimonianza di altri libri, che li citano – circolavano tra i viaggiatori e potevano avere finalità di guida.

Si pensi a un libro, oggi di piuttosto difficile reperimento anche nelle biblioteche, come il *Viaggio Occidentale a S. Giacomo di Galizia, Nostra Signora della Barca e Finis Terrae* del francescano Gian-Lorenzo Buonafede Vanti. Il libro, pubblicato a Bologna, da Costantino Pisarri, nel 1719, rappresenta il percorso di un pellegrinaggio, ed è costituito da lettere a un amico, meticolosamente descrittive, che si proponevano finalità funzionali di guida, di semplice lettura, con molti dati di carattere pratico.

Lo sviluppo delle comunicazioni e l'incremento dei viaggi portano certamente allo sviluppo anche editoriale del genere. Da un certo punto di vista, queste guide diventano anche più "tecniche", come – ad esempio – la *Nuovissima Guida dei Viaggiatori in Italia* pubblicata a Milano nel 1831, da Epimaco e Pasquale Artaria, editori di negozianti di Musica Stampe e Carte Geografiche). La *Nuovissima Guida* si apriva con un interessante *Catalogo delle carte geografiche, guide e vedute disponibili, per il viaggiatore in Italia*, che si potevano trovare presso il negozio milanese di contrada Santa Margherita n. 1110, Milano. Il catalogo comprendeva anche una sezione di *Opere di belle arti e guide*. In una nota conclusiva, si ricordava che la Casa era in rapporto con le "primarie case di commercio ne' suddetti generi, tanto in Germania quanto in Francia e nell'Italia".

È un fatto che il turismo per un più largo pubblico, incrementato dai nuovi mezzi di comunicazione, avrebbe prodotto ulteriore e decisivo incremento in questo ramo della produzione editoriale. "Il primo che iniziò i viaggi di Gruppo – ha scritto Renata Discacciati – fu, in Inghilterra, Thomas Cook. Il 5 luglio 1841, portò 570 persone da Leicester a Loughborough e ritorno, dieci miglia al costo di uno scellino, che comprendeva anche un'orchestrina di ottoni e il tè con pasticcini all'anice. Cominciava così l'era del turismo di massa" (Renata Discacciati, *Dagli Appennini alle Ande*, in "Leggere", giugno 1992, p.61).

E cominciava così anche l'era dell'editoria per i viaggiatori (come Hachette in Francia, per esempio) e delle guide standard per un pubblico più ampio che voleva indicazioni sintetiche, descrizioni essenziali, dati scarni e facilmente leggibili (come è il caso dei celebri Baedeker).

Un esempio italiano: la *Nuovissima Guida del Viaggiare in Italia contenente la descrizione della sua città, borghi, villaggi ed isole coll'aggiunta dei viaggi a Parigi, Londra, Vienna e l'indicazione delle poste*,

strade ferrate, battelli a vapore, vetture particolari, tariffe delle monete ecc. di Massimo Fabi (Milano, presso la Ditta Libreria Pirrotta, 1857). Percorsi obbligati e alternativi, indicazioni di cose che “devono” essere vedute, notizie pratiche, luoghi comuni relativi ai percorsi che non possono non comprendere monumenti, opere e strade celebri.

In alternativa a questi percorsi standard, qualche autore come Collodi (Carlo Lorenzini, l'autore di *Pinocchio*) scriveva, un anno prima della guida del Fabi (nel 1856), una “Guida Storico-Umoristica” intitolata *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno*, che – accanto all’offerta di dati pratici necessari a una “vera” guida – svolgeva una parodia del genere letteratura di viaggio, del genere romanzo, del genere guide, su linee di scrittura che ricordavano la lezione di Laurence Sterne.

La formula della guida precisa, puntuale, con indicazione di itinerari, alberghi, descrizioni di monumenti, luoghi, musei degni di nota, ecc., sarà poi tipica delle più importanti serie di guide istituzionalizzate, dalla “Guida Treves” dei primi del Novecento alle Guide del Touring Club Italiano. Guide, queste ultime, che hanno conosciuto – recentemente – trasformazioni, evoluzioni e differenziazioni di modelli.

Per parlare delle guide italiane sull’Ungheria, mi rifarò subito a un esempio di guida “classica” e “istituzionalizzata” com’è quella del Touring Club Italiano. La serie è quella intitolata “Guida d’Europa” e, quindi, si iscrive proprio nel tema di questo convegno.

Vorrei prendere in considerazione due edizioni di questa stessa “guida”. Quella del 1990 e quella (la più recente) del 1999 (con ristampa nel 2002).

È interessante già confrontare le premesse alle due edizioni. Una prima edizione della guida del Touring era stata pubblicata già nel 1979. La successiva fu quella del 1990. La più recente – dopo un’edizione del 1996 – è del 1999. La serie in cui tale guida era stampata nel 1990 era intitolata “Guida d’Europa”. Più recentemente, il titolo della serie è divenuto un plurale: “Guide d’Europa”. Precedentemente al 1979, l’Europa era – più che altro – costituita (nella serie del Touring) dai grandi paesi occidentali e nordici.

Nel 1990, introducendo la seconda edizione della guida, il presidente del Touring Club Italiano, Francesco Cetti Serbelloni ricordava che, nel 1979, “la nazione magiara continuava a perseguire con determinata e fiera convinzione [...] quella politica di riformismo in senso liberista che, pur tra le continue mortificazioni connesse alla

situazione socio-politica dei paesi del Patto di Varsavia, le consentiva di svolgere un ruolo di mediazione diplomatica apprezzato anche in Occidente” (Touring Club Italiano, *Ungheria*, Milano, 1990, p. 3).

La guida intendeva, ora (1990), cogliere i tratti di un Paese impegnato “con il massimo fervore a ricercare e realizzare un assetto” capace di assimilare “i tanti elementi del radicale rinnovamento in corso con quanto di positivo era frutto delle precedenti esperienze”. Questa guida voleva, nel 1990, fornire “un quadro che avesse sapore palpitante della realtà in divenire, rapportandolo com’è nei nostri compiti specifici e nei nostri limiti, al variegato e dinamico mondo del turismo”.

Il presidente del TCI sottolineava, inoltre, come – “forse anche in forza della nuova realtà a cui si riferiva” – il nuovo volume accogliesse segni di innovazione e di modernizzazione maggiormente accentuati rispetto ad altre analoghe occasioni: nei capitoli introduttivi, soprattutto ma pure nelle descrizioni dei luoghi e delle cose[...]

 (*ivi*).

Con un tono asciutto il capitoletto dedicato all’*Ordinamento dello Stato* sottolineava che la “Repubblica d’Ungheria [...] è uno stato costituzionale e democratico, secondo la nuova costituzione entrata in vigore il 23 ottobre 1989 che modifica radicalmente i contenuti della precedente, introdotta 40 anni prima e modellata sui principi, di un ordinamento statale di tipo socialista. La nuova riforma, si propone di stimolare il pluralismo politico e sindacale nonché la democrazia parlamentare e l’economia di mercato” (p. 12). Seguiva, poi, la descrizione degli organi dello Stato ai vari livelli. La conclusione del quadro storico sottolineava (nel 1990) l’ “avvio del libero mercato economico, la richiesta d’entrata nel Consiglio d’Europa e i ristabiliti rapporti diplomatici col Vaticano [...] L’Ungheria si avvia, pur con notevoli problemi economici, al riavvicinamento con l’Europa” (p. 21).

Secondo la nuova impostazione della guida TCI rispetto alle serie precedenti, il pezzo di uno scrittore doveva commentare la “temperatura” e il “clima” del Paese. Nella guida del 1990, a stendere il commento era Beppe Severgnini. Il suo “pezzo” abbandonava il tono referenziale della guida e proponeva, invece, un commento piuttosto vivace, anch’esso – in ogni caso – volto a sottolineare la particolarità di un’Ungheria “diversa” tra tutti i Paesi dell’Est europeo, più “europeo” degli altri, ansioso di integrarsi in Europa (“Il primo governo democraticamente eletto si propone – scriveva Severgnini nel

1990 – di lanciare l'Ungheria all'inseguimento dei paesi dell'Europa occidentale e mira all'ingresso nella Comunità Europea", con tutte le difficoltà conseguenti alla "riconversione economica". La radiografia del Paese, sia dal punto di vista ecologico, sia dal punto di vista economico (per esempio, a proposito degli effetti della "privatizzazione" delle industrie di Stato e della liberalizzazione politica), si allargava al costume e al panorama culturale, con notazioni acute e penetranti su artisti, scrittori, attori, registi. E poi ci sono altre note sui giovani, sulla loro attrazione per la "modernità" e per le cose che hanno "profumo d'Occidente" (pp. 60-63).

Rispetto alla guida del 1990, l'edizione del 1999 profondamente rinnovata, vede sottolineato nella presentazione, non firmata, della guida, il carattere di Budapest, città di incontri tra Est e Ovest. La stessa collana – si è già sottolineato – ha cambiato nome: non più "Guida d'Europa", ma "Guide d'Europa": un'Europa che si va allargando, per la quale non è più sufficiente *una Guida* a più volumi, ma sono necessari molti più volumi.

E lo stesso titolo di questo volume delle "Guide d'Europa" ora è cambiato: non più *Ungheria*, ma *Ungheria* con sottotitolo: *Budapest, Eger, Pécs, il lago Balaton e l'ansa del Danubio*. Segno dell'allargamento di un turismo per cui l'Ungheria era e resta rappresentata da Budapest, ma è anche altro.

La presentazione della guida del 1999 sottolinea la particolarità dell'Ungheria tra tutti i Paesi dell'Est europeo: "Diversa per vivacità e carattere dagli altri paesi dell'Est europeo, drammaticamente e coraggiosamente diversa se ripercorriamo la sua storia recente dal 1956 al 1989, l'Ungheria ha ritrovato rapidamente i suoi storici legami con la civiltà mitteleuropea e occidentale, imboccando con impegno la strada della democrazia e dello sviluppo economico, anche riproponendo al resto dell'Europa e al mondo la sua naturale vocazione turistica".

Anche le motivazioni per un rinnovato interesse turistico del Paese, del resto, vengono fatte risalire all'attrazione esercitata (su chi visita l'Ungheria) dall'"alternarsi di segni dalla forte autonomia espansiva con altri che evidentemente richiamano impronte culturali dell'Europa centro-occidentale e della stessa Italia" (Touring Club Italiano, *Ungheria*, Milano, 1999, p.3).

Se, poi, andiamo a confrontare con l'edizione del 1990 la parte introduttiva della "Guida" del 1999, quella che ha subito più radicali modifiche, vediamo che lo stesso paragrafo sull'*Ordinamento dello*

Stato è più ridotto. Non c’è più bisogno, ora (1999), di sottolineare lo “stacco” rispetto al precedente regime. Sicché lo stesso incipit (“La Repubblica d’Ungheria [...] è uno stato costituzionale indipendente e democratico”) diventa – più semplicemente, nel 1999 – “La Repubblica d’Ungheria [...] è uno stato costituzionale”. Sembra ovvio che le caratteristiche dell’Ungheria come paese “indipendente e democratico” siano già espresse nel termine “costituzionale” e dai fatti della storia più recente, che è nota.

L’ultimo paragrafo della sezione storica della guida del 1990 chiudeva così: “L’Ungheria si avvia, pur con notevoli problemi economici, al riavvicinamento con l’Europa”. Ora (1999), la conclusione è così modificata: “Lo scopo principale dopo l’ingresso della Nato del marzo 1999, è assicurare la crescita dell’economia ungherese per essere pronti all’ingresso nell’Unione Europea previsto per il 2002” (p. 28).

Del resto, se si vada a vedere il contenuto specifico della guida, le modifiche sono interessanti: 1990: “Budapest [...] capitale dell’Ungheria e capoluogo della contea di Pest. Una delle più belle capitali d’Europa per la sua posizione e per i tesori d’arte conservati”; 1999: “Budapest – Moderna metropoli in forte espansione con un elegante ed affascinante centro pulsante di vita, Budapest svolge un ruolo importante nella storia odierna” (p. 37).

La pagina illustrativa di Budapest nella guida del 1990 – di Beppe Severgnini, già citata e commentata – era intitolata *Budapest e l’Ungheria tra passato e futuro*; nel 1999, l’autore di questo “pezzo” di commento è Giorgio Pressburger, ungherese che vive in Italia, ed è intitolata *Budapest, una capitale sospesa nel tempo*.

L’incipit è ora segnato dall’idea della città come “capitale d’Europa”: “E’ una delle capitali d’Europa – scrive Pressburger di Budapest – che meglio interpreta il proprio ruolo. L’estensione, la vita veloce e frenetica, la quantità di grandi edifici, i mezzi di trasporto più diversi, il grande fiume che l’attraversano, fanno di questa città forse la più importante tra quelle che si trovano sulle due rive del Danubio, splendido esempio di «civiltà danubiana». Una civiltà che segna fortemente il mondo occidentale, ed è nata qui, a Budapest, a Vienna, a Belgrado, a Praga. L’Ungheria conta 11 Premi Nobel per la scienza, e poi scrittori, pittori, musicisti, architetti, che hanno contribuito a fare di Budapest un microcosmo esemplare di tutto ciò che caratterizza il mondo di oggi, nel bene e nel male” (p. 50). Nelle due pagine di Pressburger, molte intense e

ricche di informazioni e opinioni, affiora soprattutto l'idea di Budapest come città che testimonia di essere (e di essere stata) "all'incrocio di varie civiltà, ma anche di vari periodi storici. Come se la macchina del tempo l'avesse depositata in un'epoca incerta: ne nasce un'impressione forte, quasi uno stordimento" (ibidem). Un'impressione alla quale si accompagna la percezione di un' "Ungheria [...] in pieno slancio verso il futuro. In questo slancio – conclude Pressburger – l'irrealtà scompare [...] Ovunque si costruisce, si restaura. Sta per cominciare una nuova era, ma nel pieno, profondo rispetto di quella trascorsa" (p. 51).

Se si confronti questa guida con il classico Baedeker d'epoca, già si possono misurare le distanze tra modelli. Ho potuto consultare il Baedeker su *Austria-Ungheria* in traduzione inglese, 1908 (Leipzig). Esistevano due Baedeker dell'Austria: uno *ohne Ungarn* e uno "tutto compreso", *Austria-Ungheria*.

La tipologia è quella della "guida" molto asciutta. Nell'introduzione, vi sono notizie di carattere pratico. Quanto spende al giorno uno che viaggia a piedi e abbia pretese limitate? Quanto spende, invece, uno che frequenti alberghi della categoria superiore, chiede servizi di guide e viaggi in automobile? Quanto a Budapest, poi, le informazioni concrete sono molto dettagliate, ma della città si dice semplicemente che è "la capitale e residenza del Re d'Ungheria, e sede del Parlamento Ungherese [...] o della suprema corte di giustizia (Curia Regia)". Non ci sono, com'era nella natura di questo tipo di guide, né commenti né note di colore di alcun genere (com'era, del resto, caratteristica delle guide del tempo: si pensi alle Guide "Treves" in Italia).

In questo intervento, parlo solo di guide italiane (ho escluso la traduzione italiana di guide tipo Michelin, Fodor o Lonely Planet). Ma il confronto tra la nuova Baedeker su *Budapest* (edizione italiana De Agostini, Novara, 2000, traduzione dal tedesco) e la guida Baedeker storica può essere utile. Direi che – sotto il profilo del commento alla situazione – questa guida, eccellente nel dettaglio illustrativo, è meno ampia nei giudizi storico-politico-culturali rispetto a quella già citata.

Certo, c'è un titolo di paragrafo come *Buda e Pest, la Parigi dell'Europa orientale*. Ma spiccano anche luoghi comuni come il "tocco d'eroticismo" della vita notturna, "che risale ai tempi del più famoso tra i seduttori: lo stesso Casanova, infatti, avrebbe soggiornato in una locanda di Buda. La gioia di vivere degli abitanti è

proverbiale” (p. 13). Va, però, detto che – accanto alla presenza di questi stereotipi – si hanno anche dati di un certo interesse: ad esempio, sulla popolazione, sulle minoranze etniche (p. 17), sulla vita economica (con notizie essenziali, ma precise e interessanti, anche sulla nuova classe imprenditoriale e sulle multinazionali presenti nel Paese, sul terziario e sulle banche straniere operanti in Ungheria (dal Banco di Sicilia alla Deutsche Bank). Da ricordare un prontuario di citazioni, *Budapest nelle citazioni*, da Bertrandon de la Brocquière (maresciallo burgundo del ‘400) a Enzensberger, dal generale von Moltke a Evilya Çelebi, storico ottomano del Seicento, da Attila József a Indro Montanelli.

Molte guide, oggi, sono dedicate alla città. Qualcuna di queste parte dalla città per allargarsi, poi, al Paese. In quest’ultimo senso (dalla città al Paese, da Budapest all’Ungheria) sono organizzate, ad esempio, *Budapest e Ungheria* (Firenze, Giunti, 2003) o *Budapest e Ungheria* pubblicata da Ulysse/Moizzi (1997) che è firmata da un autore, Claudio Buttazzo, o ancora, *Budapest e l’Ungheria* di Elena Povellato e Aldo Pavan (Milano, CLUP, 1995): un volume collocato nella serie della Guide dedicate alla “Città” (ma sia l’introduzione, sia una sezione molto vasta sono dedicate all’Ungheria).

Al genere “guide di città” (solo Budapest) appartengono invece *Budapest* (del Touring Club Italiano, 1999, della serie “Guida Vacanze”), e *Weekend a... Budapest* (Firenze, Giunti, 2002).

Come si vede, alcuni editori (TCI, Giunti) ricorrono anche più volte nell’elenco delle guide citate: con testi differenziati per più tipi di uso o per diversi tipi di pubblico.

Alcune di queste guide sono finalizzate a guidare il turista in una visita rapida. È chiaro che *Weekend a... Budapest* sarà necessariamente veloce, come promette il titolo della collana *Weekend a...*, la cui presentazione ci dice che si tratta di una “collana dedicata alle città più affascinanti d’Europa, dove si va anche per un weekend allungato o per un breve soggiorno. Una guida agile, dove è possibile trovare tutto il meglio per organizzare una vacanza «alla grande» nel tempo a disposizione”. Come dire: il meglio in poco tempo. Con quattro sezioni: ITINERARI (cioè “luoghi da non perdere”), SHOPPING (“Dalle porcellane alla gastronomia, fino ai mercatini e all’antiquariato, si propongono i negozi più prestigiosi e interessanti della città”), RISTORANTI E TERME, ALBERGHI (alberghi moderni, “di grandi dimensioni”, e “hotel tradizionali, più piccoli, con un buon servizio e un’atmosfera piacevole”).

Notizie veloci, fatti (soprattutto), pochi giudizi ma perentori (per esempio, sugli “obbrobri architettonici del quarantennio del “socialismo reale”); frasi fatte e stereotipi : la capitale ungherese “sfoggia un fascino profondo e irresistibile, per l’incanto dei suoi scorci, la singolarità dei suoi monumenti, la preziosità dei suoi negozi, il dinamismo e l’allegria bonomia dei suoi abitanti” (o anche, a proposito del Museo-Parco delle Statue, la citazione degli effigiati: Marx, Lenin, Béla Kun “ed altri personaggi in auge in quel lugubre periodo durato oltre quarant’anni”; p. 31). E la conclusione è scontata: “Cosa ci vuole di più per sentirsi invogliati a visitarla?”(p. 4).

Questa guida va consultata, dunque, soprattutto per le notizie *short e fast* che propone (e, in questo senso, utili a chi non ha troppo tempo di leggere). Ma diciamo che, qua e là, vi sono anche delle “finestre” o “stelloncini” di qualche interesse, come quello sulla *Grande Ungheria*, cioè sulla squadra di calcio che conseguì vittorie strepitose dal 1948, sotto la guida del capitano Ferenc Puskás, che – nel 1956, come altri giocatori – lasciò clandestinamente il Paese e passò al Real Madrid.

Utile soprattutto l’indirizzario, per esempio per lo shopping: con notizie sull’antiquariato, sul modernariato, sulle case d’asta, sui luoghi gastronomici, sui ristoranti, caffè, pasticcerie, ecc. ecc. (con varie foto invitanti di torte, sformati, insalate, pasticcini, scatole di cioccolatini).

Diverso, anche se la guida è per un viaggio veloce, l’impianto del libretto dell’“Airone” (della collana “Dove, come, quando): *Budapest e l’Ungheria per turismo o per affari* (Roma, L’Airone editrice, 2001). La guida – almeno inizialmente – ha un impianto decisamente differente, direi più di tipo “saggistico”. Lo ricorda anche la stessa presentazione editoriale sotto il titolo *Le abitudini, la realtà quotidiana, la cultura, la mentalità*. Qui, più che alla “solita minuziosa descrizione di tutte le mete storiche, artistiche e turistiche” (tuttavia citate, se ragguardevoli e indispensabili, assieme a molte altre indicazioni pratiche), si afferma di voler puntare alla “descrizione, rapida eppur dettagliata, del genere di vita quotidiana, pubblica e privata [...]. Con tutte le notizie utili sulla cultura, divertimento, le abitudini della popolazione della quale – dice sempre la presentazione – scoprirete la mentalità e lo stile della vita più autentici: “passaporti” preziosi per calarsi nella sua integrante realtà; addirittura – se lo vorrete – senza muovervi da casa...” Presentazione curiosa, che significa – però – che il libretto vuol essere una

descrizione più generale della città e del Paese per calare il lettore “nel clima” dell’Ungheria. E, infatti, un altro sottotitolo di copertina è: “Come vivere 48 ore da ungherese”.

Il piglio di questa guida è notevole. Scritta, anzitutto, in forma non noiosa. Capace di mirare subito agli obiettivi che contano. Si parte dalla storia: di un’Ungheria da sempre “ribelle” all’ortodossia, anche durante il regime. Da una Ungheria europea, dove, “in Europa, si respira la prima «aria d’Oriente»”(p. 6).

Si sottolinea il fatto che, nel processo di prospettiva europea, l’Ungheria è un Paese che ha «bruciato le tappe» “L’Ungheria è nella lista dei paesi che per primi entreranno nell’Unione europea, forse addirittura nel 2002 [la guida era del 2001]. L’Ungheria non è, fra le nazioni dell’ex Patto di Varsavia, quella che tocca già con mano i frutti della riconversione dell’economia da un’impostazione pianificata a quella delle leggi del mercato e del pensiero capitalista. L’Ungheria è membro della NATO dal marzo 1999. In dieci anni e poco più i cambiamenti per il paese sono stati veramente epocali” (p. 7).

Chiara anche l’indicazione della dinamica e della situazione economica: “[...] l’Ungheria, agli inizi del terzo millennio, ha già un’economia dove il contributo dell’agricoltura alla formazione della ricchezza della nazione è sceso percentualmente sotto le due cifre (il famigerato prodotto interno lordo); in parallelo, oltre che terzo delle risorse è portato dal settore secondario, e il resto dal terziario, turismo compreso”. È incisivo anche il discorso sui gruppi nazionali (*La nazione del vecchio continente con il maggior numero di etnie*), sui culti presenti nel Paese (*Cattolici ma non troppo*), sui rapporti tra Italia, Austria, Germania, Ungheria, Europa – in campo artistico – con la sottolineatura del “carattere multiculturale dell’Ungheria”.

In genere, la guida Airone insiste sulla tematica “europea” anche nelle parti più “illustrative”, quando (per esempio), dovendo spiegare che – in attesa di aderire al patto di Schengen – l’Ungheria ha liberalizzato la circolazione dei turisti stranieri, intitola il paragrafo corrispondente *In attesa di entrare nell’Unione europea* (p. 32); o quando, intitola il paragrafo sulle regole relative alle importazioni ed esportazioni valutarie *A quando l’Euro moneta nazionale ungherese?*

In una diversa direzione, di interpretazione storica di eventi cruciali del passato, la guida di Claudio Buttazzo (*Budapest e l’Ungheria*) pubblicata nel 1997 da Ulysse/Moizzi, commentando la Repubblica dei Consiglieri operai e contadini proclamata in Ungheria il 21 marzo

1919 e stroncata dall'intervento delle potenze dell'Intesa, così conclude: "Resta comunque il fatto che la Repubblica dei Consigli costituì, dopo la Comune di Parigi e la Rivoluzione d'ottobre, il più importante dei tentativi europei di conquista del potere da parte della classe operaia, con l'appoggio dei contadini e di gran parte del mondo intellettuale.

Se quell'esperienza non fosse stata soffocata dall'intervento militare delle forze straniere, forse l'Ungheria – che, a differenza della Russia zarista, aveva il vantaggio di essere una nazione avanzata dal punto di vista economico e democratico – avrebbe avuto la possibilità di realizzare un socialismo diverso da quello sovietico e di aprire una strada nuova per l'Europa" (p. 13).

A differenza delle altre guide, questa di Claudio Buttazzo commenta i 40 anni di "socialismo reale" in modo meno sommario delle altre guide, ricordando l'autonomia del modello di sviluppo economico sotto Kádár ma anche ricordando dei fatti di questo periodo di storia considerati positivi: "Durante il quarantennio di «socialismo reale», l'industria e l'agricoltura ungheresi ebbero un forte sviluppo e si assistette a un riequilibrio tra città e campagna, con una conseguente maggiore eguaglianza tra i cittadini. L'assistenza sanitaria, l'istruzione, lo sport e tutti gli altri servizi sociali erano pressoché gratuiti e accessibili a tutti" (p. 12).

Anche il giudizio sugli eventi del 1989 e del periodo successivo risulta più complesso, meno riduttivo e trionfalistico.

Si sottolineano non solo le conseguenze della demolizione del cosiddetto stato sociale pure in termini di malcontento, ma anche il pericolo che le tensioni interne vengano indirizzate verso l'esterno, "alimentando odi e inimicizie tra le varie etnie e nei confronti dei paesi confinanti". "La tensione – conclude Buttazzo su questo punto – con alcuni paesi confinanti (nella fattispecie, Romania e Slovacchia) è già assai alta per via delle minoranze ungheresi presenti in questi paesi. La speranza è che le controversie non degenerino e che siano risolte col dialogo e con una volontà di pace" (p. 13).

Rispetto alla più breve e veloce guida *Weekend a... Budapest* di cui si è detto, la più ampia *Budapest e l'Ungheria*, della stessa casa editrice Giunti (Firenze, 2003), si sviluppa con maggiore ampiezza. A partire da una pagine di *Danubio* di Claudio Magris, posta in apertura, con alcune sue definizioni seducenti di Budapest.

D'altra parte, di questa guida informativa, precisa e illustrativa, ricorderei qualche riquadro, qualche finestra, che si allargano a spie-

gare significati (per esempio quello di *puszta*, la cui spiegazione si estende a riflessioni sugli abitanti, sulle dimore e sulle tradizioni di quel territorio) o a dare ragguagli su aspetti tipici della cucina (come la ricetta del *Pörkölt di vitella*: che utilizza un testo – *Le più belle ricette dell'Ungheria* – della Giunti, 1992) e la cura di belle illustrazioni a colori.

Qualche altra guida presuppone un lettore "studioso" che – magari – intenda continuare ricerche per conto proprio. Come quella (CLUB Guide) di Elena Povellato e Aldo Pavan (*Budapest–Ungheria*, Milano, Clup Guide, 1995), che, per esempio, per la lingua ungherese consiglia una Grammatica e un Manuale di lingua, e – sui rapporti tra Italia e Ungheria, sulla narrativa e poesia ungherese, e sull'architettura – fornisce una bibliografia specifica.

E non solo qualche finestra (come, per esempio, *Animali d'Oriente*, di Luigi Viola: sui bagni termali) fornisce degli squarci narrativi o saggistici per entrare nel cuore di certi temi magiari, ma dei veri e propri saggi sono inseriti nella guida: come *Budapest oggi* di István Gózon, con interessanti osservazioni sullo sviluppo urbanistico, sulla situazione abitativa, sugli squilibri economici, sul "cambiamento e la trasformazione" come condizione veramente perenne dell'Ungheria. Particolarmente ampio il capitolo sulla *Civiltà e cultura magiara*, la trattazione dell'*Identità magiara nella letteratura*, i saggi (firmati) sulla *Secessione* e sull'*Avanguardia storica* di (Franco Betacchi) e sul *Cinema ungherese* (di Roberto Ellero). Anche l'illustrazione di Budapest è organizzata con ampi saggi firmati che accompagnano e ampliano l'illustrazione dei luoghi e delle cose da vedere.

L'illustrazione di Budapest diventa, poi (*Un lungo weekend tra Buda e Pest*), il racconto di una passeggiata per Budapest, quella povera e quella fastosa: dal *József Körút* dei bordelli, dove si consiglia di andare con cautela ("Non conviene addentrarsi nell'intrico di vie di questo quartiere, controllato dalla mafia russa e, in piccola parte, dagli zingari: più di qualcuno ci ha rimesso il portafogli o, peggio, ha rimediato una bottigliata in testa [...] Non sono infrequenti le retate e si corre il rischio di trascorrere il resto della notte in un commissariato" (p. 205), agli splendori di Buda ("Si avvicina la sera. Passeggiamo per le viuzze selciate, notando gli originali «seggi» gotici che ornano le facciate di alcuni palazzetti. Dribbiamo il Museo di Storia della Musica, quello della Sinagoga medievale e un terzo, riservato alla Storia Militare. Ma cediamo al fascino sempliciotto del *Museo del Commercio*, che è un ingenuo e commovente

omaggio alla nostalgia del «fatto a mano». Concludiamo l'escurione rendendo omaggio all'indomito campanile e all'unica trifora eretta tra i ruderi della *chiesa di Maria Magdalena*, distrutta dai bombardamenti dell'ultima guerra. È ora di cena e approfittiamo del *Ristorante Fortuna* (Hess András tér) che sorge nei locali in cui, nella seconda metà del 1400, era attivo lo stampatore che dà il nome alla piazza. A lui si devono i raffinati codici «Corvinas», ben noti ai bibliofili. Nel cortile troviamo il padiglione *Litea* (letteratura + tè), dove i clienti possono attingere da una fornitissima libreria e sorseggiare una bibita" (p. 215).

A una guida illustrativa e informativa ridotta all'essenziale, ma con molte note di costume e diretta al largo pubblico (nella serie "Guida Vacanze", Milano, 1999), il Touring Club Italiano ne ha fatto seguire una delle serie "Libri per viaggiare" in collaborazione con la Gallimard (Milano, 2000; ed. francese: Parigi, 1999), con vari uffici turistici ungheresi di Budapest e di Parigi. La stampa, molto particolare, è stata realizzata dalla Editoriale Lloyd di Trieste (La stamperia va citata perché la guida è di tipo particolare; con largo uso di immagini bellissime – molte foto d'epoca –, molto innovativa anche nell'impaginazione).

La guida punta – scrive Giancarlo Lunati, presidente del Touring Club Italiano – a far comprendere "il composito carattere di città ponte fra Occidente e Oriente europeo" proprio di Budapest, e – insieme – il suo carattere di grande capitale storica europea.

Se la guida inizia con una citazione di Magris (da *Danubio*) ("Budapest è la più bella città del Danubio: una sapiente automessinscena, come Vienna, ma con una robusta sostanza e una vitalità sconosciuta alla rivale austriaca"), e se poi tutto il libro abbonda di citazioni e di testimonianze (di scrittori, storici, politici), il tentativo (Gallimard-TCI) appare essere quello di mettere il lettore di fronte a immagini, a storie, e informazioni per far sentire al lettore da vicino il clima, o per farlo entrare direttamente nel contesto. Perciò la stampa, e l'integrazione tra immagine e testo, hanno una particolare importanza in questa guida. Che, oltre al resto, trasmette molte informazioni concrete, altrove solo accennate. Si pensi a capitoli come quelli sulla lingua, sul teatro, sulla musica. Forse, il gioco di differenziazione di corpi usati per il testo (per creare più piani), e l'uso forse eccessivo di simboli e di rinvii interni, possono creare qualche difficoltà al lettore. Ma, indubbiamente, la ricchezza di informazioni di questa guida non ha pari. Fatti, personag-

gi, la vita quotidiana vista dall'interno. Nelle testimonianze degli scrittori (a parte Claudio Magris) abbondano gli autori ungheresi che testimoniano o raccontano la loro Budapest. E questo è anche il tentativo di capire la città come un testo nella sua complessità (come voleva Michel Butor: *La ville comme texte*), da leggere e interpretare. È un tema che, in Italia, già "La Voce" si poneva: "Quali sono le condizioni di coltura di una città o di una regione, presso le classi borghesi e presso gli operai, i contadini, il clero?". Così cominciava un articolo di Giuseppe Prezzolini (*Capitali, Regioni, Città*; 30 settembre 1909) che presentava la proposta di una serie di *reportages* da varie città italiane: nell'inchiesta che doveva servire a conoscere se stessi e a guardare al proprio futuro e alle proprie prospettive.

La guida, quando non vuol essere un'informazione asettica di fatti e dati per orientarsi sul territorio, punta al pittoresco, all'esotico, a ciò che può offrire del "diverso" piacevole al visitatore. Oggi si tenta ancora – in molti casi – di fare qualcosa di simile in questa direzione. Ma si tenta anche altro, come si è visto.

Chi aveva ben rappresentato questo genere di esigenze è Walter Benjamin sul "Die literarische Welt" del 4 ottobre 1929, a proposito del modo di descrivere le città: "Lo stimolo epidermico, l'esotico, il pittoresco prendono solo lo straniero. Ben altra, e più profonda, è l'ispirazione che porta a rappresentare una città nella prospettiva di un nativo. È l'ispirazione di chi si sposta nel tempo invece che nello spazio. Il libro di viaggi scritto dal nativo avrà sempre affinità col libro di memorie: non invano egli ha vissuto in quel luogo la sua infanzia" (Peter Szondi, *Nota*, in Walter Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1980, p. 101).

Oggi, forse, la guida descrittiva mantiene il suo valore di orientamento, ma il pubblico sente sempre più bisogno di scritture di altro genere per muoversi in una realtà. Forse perché il turista non vuol essere più semplicemente un turista, vorrebbe godere di uno sguardo dall'interno.

Ecco la ragione, anche, del successo (a livello di pubblicazioni di vasta produzione) di quel particolare tipo di "guide" (chiamiamole così), oggi molto amate dai lettori che sono i "Meridiani", di quei volumi pubblicati dall'Editoriale Domus, dove un Paese o una città, o tutti e due (nel nostro caso, *Budapest-Ungheria*), vengono raccontati, alla fine anche attraverso una *Guida pratica (Itinerari, Alberghi, Ristoranti*, ecc. ecc.), all'inizio da una serie di saggi e testimonianze che rendono vivo il contatto attraverso gli occhi di testimoni esterni

e di nativi: qui, per esempio (il meridiano su *Budapest–Ungheria* è del 1996), attraverso le parole dello storico François Fejtö (*Questo mio strano Paese*) che sottolinea – degli ungheresi – “una certa tendenza alla malinconia, all’autoflagellazione, al sentimento tragico”, e il “temperamento” (“Ne hanno da vendere, e del resto ciò che gli ungheresi esportano di più è proprio il talento inventivo”, p. 8); o attraverso le parole dello scrittore Péter Esterházy (*Tra i ricordi dell'impero e l'agitazione dei nuovi ricchi*), che sottolinea il valore della trasformazione attuale della città: “Il tempo passa, e questa è l'esperienza nuova, incredibile. Il passare del tempo, ora, lo chiamiamo speranza [...] Ecco: Budapest è uno scalpiccio impaziente [...] E' un momento difficile. Non siamo né carne né pesce. Ma [...] il tempo passa: per questo dovremmo essere un po' più clementi [...] Budapest attende e tutto può ancora accadere, ma ogni città ha i suoi segreti e dei segreti non si può davvero parlare” (p. 37).

Forse il futuro della guidistica è in questa biforcazione delle strade. Da un lato, il ritorno alla descrizione itineraria, ma seria, sobria, ben fatta, non raffazzonata, aggiornata, utile per i propri percorsi, senza concessioni al colore, alla curiosità, all'esotico. Da un altro lato, il libro d'autore o il *reportage* (o i *reportages*) che permettano un'immersione nel contesto, magari vedendolo anche dal di dentro.

Lo storico Michel Pierre, che è anche autore di guide, ha ben rappresentato il problema nell'incipit di un suo recente intervento intitolato *En suivant les guides* (in *Les écrivains et la ville*, “Magazine littéraire” ottobre 2000, p. 102, qui citato in traduzione): “In quello che resta come uno dei più grandi successi letterari del cinema francese, *Le Corniaud* di Gérard Oury, l'ambiguo Saroyan interpretato da de Funès domanda ai malvagi del suo gruppo di consigliare una guida all'ingenuo Maréchal interpretato da Bourvil che si prepara a recarsi in Italia. Mostrando che, pur essendo un malvivente, nondimeno si può essere anche letterato, uno dei personaggi vanta allora le *Promenades dans Rome* di Stendhal e si vede rispondere dall'eroe, sintesi del Francese onesto e medio, che egli ha appena acquistato la guida Michelin e che è dunque fornito per quanto riguarda la letteratura di viaggio. In poche immagini e dialoghi si trova riassunta la questione del libro che deve accompagnare ogni scoperta di nuovi orizzonti”.

Qui si parla, naturalmente, di viaggiatori che vogliono stabilire contatti con i mondi nuovi con i quali si incontrano. Non di quelli

che fanno turismo per dire di essere stati lontani: come quelli dei quali parlava *La Bruyère* nei *Caractères* (“coloro che, per irrequietezza o per curiosità, si danno ai lunghi viaggi, non fanno né memorie né relazioni, né portano con sé dei taccuini; vanno per vedere, e non vedono o dimenticano quel che han visto; desiderano soltanto conoscere nuove torri e nuovi campanili, passar fiumi che non siano né la Senna né la Loira; escono dalla patria per poi farvi ritorno; a loro piace stare assenti e poter dire un giorno d’essere tornati da lontano” (*La Bruyère, I caratteri*, Milano, TEA, 1983, p. 338).

Più che al singolo testo (la guida-istruzioni per l’uso, il romanzo, il giornale di viaggio) oggi si guarda piuttosto – suggeriva Michel Pierre nel testo citato – a una “biblioteca del viaggiatore tanto indispensabile quanto uno zaino, una dose di novocaina o un coltello svizzero” (*art. cit.*, p. 103).

Cioè, quello che vediamo, per esempio, in certe splendide librerie specializzate in libri di viaggio (come *Daunt Books for Travellers*, in Marylebone High Street 83, a Londra), dove – per ogni Paese – ci sono mappe, guide, ma anche romanzi, diari e tutti i generi di libri che aiutano a capire una realtà con la quale ci si incontrerà nel viaggio.

Per nostra fortuna, anche la letteratura ungherese torna a essere più ampiamente tradotta e diffusa in Italia. Come testimonia oggi, per esempio, la fortuna di Esterházy il cui ultimo libro (*Harmonia caelestis*, del 2000) è uscito in Italia in questo mese (Milano, Feltrinelli), a cura di Giorgio Pressburger. Che, nell’introduzione, sottolinea come, “da qualche anno in qua, e con la nuova conformazione politica dell’Europa”, la popolarità degli scrittori ungheresi – “fino ad ora considerati lontanissimi, in Italia sia aumentata. Come testimonia anche questo ultimo libro di Esterházy dove – sottolinea Pressburger – si ha l’impressione di immergersi nelle immense elaborazioni della civiltà occidentale, al cui estremo limite europeo, ad est, sta la nazione ungherese”. E questo libro, che è anche una guida a una civiltà, mi sembra un’ottima nuova introduzione per il lettore ai rapporti tra l’Italia, Ungheria, Europa, cioè al tema di questo convegno.

Janine Menet-Genty

LE TOURNÉES EUROPEE
DELLE COMPAGNIE TEATRALI ITALIANE
TRA LA FINE DELL'800 E L'INIZIO DEL'900

Alla fine dell'800 e all'inizio del '900, il teatro costituisce un'attività che interessa un'ampio pubblico. In Italia esistono centinaia di compagnie costituite in media da dieci persone che hanno il merito di portare lo spettacolo in tutti gli ambienti, non solo nelle grandi città, ma anche nei paesi più piccoli.

Durante l'800 coesistono tre tipi di compagnie: le compagnie stabili, le compagnie familiari e le compagnie dirette da un attore famoso.

1. L'unica compagnia stabile esistita fino al 1855 era la Compagnia Reale Sarda, sopravvivenza del teatro di corte, sovvenzionata dal Principe. Alcuni tentativi, come la Casa di Goldoni, hanno avuto una vita effimera nella seconda metà del secolo e fino a Pirandello.

2. Mi soffermerò piuttosto sulle compagnie tradizionali, fondate su un nucleo familiare e sulle compagnie organizzate intorno a un attore celebre, il più delle volte venuto anche lui da una compagnia familiare. Entrambi i tipi di compagnie hanno un punto comune: una carriera itinerante, possiamo quasi dire una vita randagia nella tradizione goldoniana del "Carro di Tespi".

Nel 1900, esistono più di 150 compagnie di giro: 89 compagnie drammatiche, 7 compagnie che recitano in dialetto, 22 compagnie di operette, 20 compagnie "con maschera" e di varietà, 11 compagnie di marionette.

Ermete Zacconi, nella sua autobiografia, dà un'immagine molto romantica e pittoresca di queste girovagane:

Vorrei poter descrivere con maggior rispetto della verità di quanto si è fatto finora, la vita materiale e ideale delle piccole compagnie della metà dell'800. Ambienti di povertà orgogliosa, di vive intelligenze condannate all'ignoranza, sognatori dalle scarpe sdrucite, affamati, che preferivano una bella parte a un buon pranzo, spiriti bizzarri che potevano scherzare e transigere su ogni necessità ma non sull'arte, famiglie sane e numerose strettamente legate da un profondissimo affetto, vita semplice e patriarcale, dove si divideva quello che c'era e si chiacchierava d'arte quando da dividere non c'era nulla. Viaggi oltremodo disagiati, qualunque ne fosse il mezzo. Questo è pressapoco l'ambiente in cui la mia infanzia, la mia adolescenza e più tardi la mia giovinezza trovarono tanta materia d'insegnamento.¹

Era l'ottavo figlio di una coppia di artisti drammatici. La madre, Lucia Lipparini, era figlia di un "rinomatissimo buffo". I genitori si erano incontrati, recitando, nelle filodrammatiche bolognesi.² Ermete salì sul palcoscenico a 7 anni.

A dieci anni incominciò a sostenere le ultime parti, vale a dire quelle di servo, in commedie di non molta importanza. A quattordici anni era già un provetto macchinista, abilissimo nel montare e smontare le scene, e, durante le recite, gli capitava spesso di dover fare il secondo brillante.

La compagnia era composta dei genitori e di 6 figli.

I comici si definivano "guitti" e non consideravano peggiorativo questa denominazione.³

Eleonora Duse ha un percorso quasi identico: dalla nascita a Vigevano alla morte a Pittsburg durante una tournée. Il nonno, Luigi Duse, era stato uno degli ultimi rappresentanti della Commedia dell'Arte. I quattro figli avevano continuato la dinastia teatrale. Eleonora nacque così, per caso, a Vigevano, nel 1858, in un albergo.

*A sette anni, aveva già attraversato più volte la Lombardia, il Piemonte, il Veneto, l'Istria, la Dalmazia. Non appena era stata capace di articolare qualche parola in pubblico, aveva mosso i primi passi sul palcoscenico.*⁴

¹ E. ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, Garzanti, 1946, p. 4.

² Cf L. RASI, *I comici italiani* (vol II), Firenze, 1905, p. 703-704.

³ *Enciclopedia dello spettacolo*, s.v.guitto: "Gergo teatrale: voce che risale al secolo XIX. Indica l'attore d'infima qualità, solitamente nomade, il quale esercita il mestiere nei teatri minori e nelle piazze di provincie alle prese con la fame e con l'ignoranza sua propria e del pubblico più rozzo".

⁴ O. SIGNORELLI, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962, p. 13.

Così, i “figli d’arte” godevano di una lunga esperienza propria e di quella di tutti i loro antenati che sapevano trasmettere i segreti artigianali acquisiti.

La maggior parte degli attori facevano una carriera lunga, ricoprendo successivamente tutti i ruoli, da comparsa a primo attore. Le compagnie tradizionali erano sempre strutturate nello stesso modo: il posto più prestigioso è quello di “primattrice”, “caratterista”, “prim’attore comico” o “primo brillante”. Poi vengono il “tiranno”, il “padre nobile”, la “madre nobile”, il “prim’attore giovane”, la “prim’attrice giovane”, la “seconda donna”, il “secondo brillante” e finalmente i “generici primari e secondari”. La compagnia è numerosa, ma ognuno ha un ruolo ben determinato. Si progredisce secondo la doppia gerarchia dell’età e del prestigio.

Quando un attore è veramente bravo, cerca di progredire nella gerarchia delle compagnie, passando dalla compagnia familiare a una compagnia più prestigiosa. Creare la propria compagnia è l’ultima e ambita tappa, cui solo alcuni sono destinati. In effetti, un artista può essere un attore molto competente ma non essere capace di fare il capocomico. Chi poi si vuole circondare di attori mediocri corre alla catastrofe. D’altra parte, l’associazione di due o più bravi attori può portare a gelosie e dispute...

Ovviamente, esistono esempi positivi di associazioni: la Compagnia Claudio Leigheb – Virginia Reiter è una delle migliori d’Italia, come la Compagnia Tina di Lorenzo – Flavio Andò. Ma ogni anno le compagnie si separano o si ricompongono.

Eccezionalmente si può ricreare una struttura di compagnia familiare, per esempio con la collaborazione dal 1906 al 1909 di Tina di Lorenzo e Armado Falconi, colleghi sul palcoscenico e marito e moglie nella vita.

Le tournées all’estero sono una semplice estensione delle tournées in Italia delle compagnie di giro. È rarissimo che una compagnia abbia un punto fisso e il soggiorno in uno stesso luogo dura pochi giorni, o al massimo qualche settimana. L’organizzazione delle tournées è difficile perchè bisogna fare i conti con gli interessi ad un tempo dei proprietari o direttori di sale teatrali e delle compagnie. Il proprietario deve assicurare al suo pubblico fedele una successione quasi continua di spettacoli, le compagnie devono rispettare un calendario preciso e organizzare gli spostamenti per non effettuare percorsi

troppo lunghi. I mezzi di trasporto costano, e le compagnie portano bagagli, scenari, costumi...

Le discussioni sulle date, ma anche sul prezzo dell'affitto del teatro o le condizioni finanziarie si fanno con parecchi mesi di anticipo. L'archivio di Luigi Rasi che lavorava come impresario è illuminante a questo proposito.⁵

Facciamo un esempio: nel 1899, un impresario austriaco, Tãncer, propone a Maria Franchini un contratto per Vienna, l'Austria e la Germania. Ha già organizzato le tournées di Eleonora Duse, Flavio Andò e Fregoli. Sarebbe pronto a estendere la sua mediazione ad altri paesi europei, per 3 anni. Si farà pagare il 5% dei ricavi. Notiamo che la corrispondenza viene scritta in francese e che... il Signor Tãncer si lamenta perchè ci sono pochi drammi francesi nel repertorio di Maria Franchini.

Il pubblico vorrebbe ad un tempo scoprire novità, e vedere opere già famose, tipo la *Signora delle camelie*.

Vienna è una tappa fondamentale, che appare negli itinerari di quasi tutte le compagnie: "*Abbiamo assolutamente bisogno del successo a Vienna per avere la réclame per l'Europa*" scrive l'impresario nel marzo 1899. I legami culturali tra l'Austria e l'Italia sono forti, ora che i problemi politici e diplomatici sono risolti.

Le tournées all'estero hanno un'importanza fondamentale nella carriera degli artisti: la fama di Virginia Reiter è dovuta agli spostamenti fuori d'Italia. Per non parlare di Eleonora Duse, di cui tutti conoscono i viaggi in Europa e in America.

Per gli artisti già famosi in Italia, la tournée all'estero è il prolungamento logico della loro carriera. Un viaggio trionfale è il coronamento e un segno di riconoscimento internazionale, anzi di gloria, da parte di un pubblico considerato più competente e più difficile di quello italiano. Infatti, l'Italia, anche dopo l'Unità, rimane molto provinciale e non esiste una vera e propria capitale teatrale. Un successo a Milano, Firenze o Roma non porta alla certezza di un'accoglienza simile in altre città. Artisti e capocomici pensano invece che il pubblico straniero sia composto di veri intenditori perchè gli spettatori possono fare paragoni con altre opere e altri artisti.

⁵ Carteggio Rasi, Burcardo.

Gli Italiani sono ad un tempo fieri e vergognosi, non hanno abbastanza fiducia nelle proprie capacità per accontentarsi di un successo nazionale. Vogliono cimentarsi all'estero per vanagloria e per migliorare l'immagine dell'Italia all'estero.

Esiste una gerarchia nell'ordine delle tournées. Un attore incomincia volentieri con i paesi più vicini geograficamente, o dove la lingua e le tradizioni gli sembrano più consone alla propria indole: Spagna, Portogallo, Austria, *Ungheria*, Germania, Inghilterra in un primo tempo. Poi, il giro si estende all'Egitto e al Medio-Oriente. Poi viene l'America: l'America del Sud, abitata da molti emigrati di origine italiana è più volentieri visitata dell'America del Nord. I compaesani possono capire la lingua e sono sempre molto felici di ricevere un pò di civiltà dal paese natio.

La tournée a Parigi, che è temuta ma che conferma senza equivoci il valore dell'artista, offre la consacrazione suprema. Un trionfo a Vienna o a Londra è importante, ma il successo a Parigi è l'apice di una carriera internazionale. Era un dovere patriottico, come disse Adelaide Ristori:

Bisogna andare in Francia per rivendicare all'estero il nostro valore artistico, mostrando che, anche in ciò, la nostra non è terra di morti.⁶

Vorrei dare brevemente alcuni esempi degli itinerari degli attori più famosi:

Tina di Lorenzo è andata a Pietroburgo, *Budapest*, poi in America.

Ermete Novelli ha fatto il primo viaggio all'estero nel 1882, in Spagna. Successivamente, nel febbraio 1894, è partito da Roma, passato per la Spagna e il Portogallo, si è imbarcato per l'America del Sud: Buenos Aires, Montevideo, Rosario di Santa-Fè, Santiago, Valparaiso, Rio de Janeiro, São Paulo furono le principali tappe. E tornato a Roma solo nel dicembre 1895, dopo quasi due anni d'assenza.

Nel 1898 soggiornò due volte a Parigi. Nel 1899 e 1900 partì per una lunga tournée in Europa (Europa in un senso piuttosto este-

⁶ Citato da G. V. CENNI, *Arte e vita prodigiosa di Ermete Zacconi*, Milano, Ceschina, 1945, p. 49.

so perchè andò fino in Egitto): Monte-Carlo, *Budapest*, Zagabria, di nuovo Monte-Carlo, Nizza, l'Egitto, Berlino, Dresda, Vienna, ancora Monte-Carlo, di nuovo *Budapest*, Gratz, ... Dal 1902 a 1915 fece parecchi viaggi nei Balcani, in Medio Oriente, in Francia, Belgio, Germania, Austria, America del Sud e America del Nord. Nel 1913, Ermete Novelli fece l'ottavo viaggio in America. Sappiamo a questo proposito⁷ che il suo repertorio comprende 17 commedie e drammi. Riceve numerosissimi omaggi e regali: targhe e busti ricordano i suoi trionfi al teatro Colon di Buenos-Aires, São Paulo, Las Palmas, ecc.

Adelaide Ristori ha quasi egualiato il record di Ermete Novelli. La sua tournée più lunga è stata però solo di 20 mesi e 19 giorni (dal 15 aprile 1874 al 14 gennaio 1876). Ha navigato 170 giorni e ha dato 372 rappresentazioni... Imbarcata a Bordeaux, ha recitato in Brasile, poi a Buenos Aires, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Panama, Città del Messico, Puebla, Vera-Cruz, Nuova York, San Francisco, Honolulu... Ha poi proseguito in Nuova Zelanda, Australia (con tappe a Sydney, Melbourne, Adelaide), prima di tornare via Ceylon, Aden, Suez, Alessandria d'Egitto e di toccare terra in Italia a Brindisi. Un vero giro del mondo.

La leggenda ricorda che il sipario non si alzò mai in ritardo e che il programma annunciato non fu mai cambiato. Si fermò poi due anni, prima di partire di nuovo nel 1878 e poi tante altre volte fino alla fine della sua carriera.

Potremmo moltiplicare gli esempi.

Vorrei solo ricordare Eleonora Duse⁸ e citare tra gli itinerari delle sue tournées, i suoi soggiorni a *Budapest*⁹ dall'aprile al giugno 1891: dopo la Russia tra Graz e Vienna; dal 19 ottobre al 15 novembre 1892, tra Londra e Vienna; dal 25 al 28 novembre 1895 tra rappresentazioni a Vienna e ritorno a Vienna; dal 22 ottobre al 2 novembre 1899, tra Bucarest e Breslavia; dal 16 al 25 ottobre 1904, tra Vienna e Vienna; dal 21 al 23 marzo 1907, tra Vienna e Bucarest.

Un lavoro da compiere qui a *Budapest*, negli archivi dei teatri e dei giornali permetterebbe di trovare particolari sulla ricezione del

⁷ "Corriere della Sera", 14-11-1913.

⁸ Eleonora Duse (Vigevano 1858 –Pittsburg 1924).

⁹ Cf. O. SIGNORELLI, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962, p.181-187.

pubblico e dei critici, sugli eventuali problemi di lingua, sul repertorio recitato durante quelle permanenze che, come avete visto dalle date citate, potevano essere lunghe.

Poche parole a proposito del suo primissimo viaggio a *Budapest*, nel 1891: aveva avuto un grande successo in Austria, ma a *Budapest* non era conosciuta. La sera del 28 aprile

la sala del vecchio anfiteatro del sobborgo “Városligeti Színkör” era semivuota. Ma il successo tributato da quei pochi equivalse a quello di una folla. Anche qui, come per ogni dove, i più scettici s’incontrarono coi semplici nella misteriosa comunione dell’arte. All’indomani lunghi articoli nei quotidiani, invece del solito breve resoconto; e il teatro gremito nelle recite consecutive.¹⁰

Alcuni attori, sentendosi ambasciatori del loro paese, diventano persino mediatori culturali.

Date le circostanze presenti, farò l’esempio di Ermete Zacconi. Aveva ottenuto un successo strepitoso a *Budapest* con *La gelosia di Lindoro* di Goldoni, commedia con la quale aveva incassato ogni sera 7000 franchi, somma cospicua a quei tempi.

Nel 1907, Ermete Zacconi si trovò a recitare a *Budapest*. In una sera di riposo, andò al Teatro Comico a vedere una commedia di Ferenc Molnár, *Il diavolo*¹¹. Ignazio Balla racconta quella serata:

Il grande attore non capiva un’acca dell’ungherese, ma pure la commedia riuscì ad interessarlo fin dal principio, e volle che gli fosse spiegata la trama, e volle infine conoscere l’autore. Il quale, non sapendo che Zacconi fosse presente al suo lavoro, se ne stava tranquillamente al solito caffè. Appena gli dissero quale uomo lo cercava, fece un balzo, e via di corsa. “Mi piace la vostra commedia; vorrei leggerla” gli disse Zacconi. “Ed io sono tanto lieto; gliela farò tradurre”. “Va bene – rispose il sommo interprete – desidero avere domani a mezzogiorno il copione. Magari scritto in francese”. Ed era mezzanotte! Molnár si fece aiutare da un amico, e in capo a dodici ore Zacconi riceveva la commedia, firmando il relativo contratto lo stesso giorno. Ed era quella la prima commedia magiara che varcava il confine.

Infatti, Zacconi fece conoscere il giovane Ferenc Molnár, di cui *Il diavolo* era la prima opera teatrale in Italia e in altri paesi. Citiamo di nuovo Ignazio Balla:

¹⁰ Ivi, pp. 96-97.

¹¹ F. MOLNÁR (Budapest 1878 – New York 1952). *Il diavolo* è una commedia a tesi sul tema dell’amore libero che ebbe un grosso successo.

Però la battaglia per Molnár non fu vinta senza emozione. C'era anche l'autore alla "première" di Torino. Dopo il primo atto, grandi applausi chiedevano con insistenza Molnár alla ribalta. Dopo il secondo atto parve allo sbigottito commediografo di udire dei fischi. Sapeva per sentito dire che il pubblico italiano non risparmia i fischi quando una cosa non gli va. E dunque... si preparava a scappare allorché Zacconi gli mosse incontro: "Ma non sente che il pubblico la vuole ancora salutare? Andiamo, via..." "Ma... si fischia..." rispose Molnár. "Un fischio c'è; è quello della carrucola arrugginita del sipario, non è un fischio che fa paura. Senta invece come il pubblico applaude e la chiama".¹²

A quei tempi, l'unico autore magiaro conosciuto in Francia era Ferenc Herczeg, ed era più famoso come romanziere che come commediografo.¹³

Il problema della lingua e del repertorio

Nella maggior parte dei casi, le opere sono recitate in italiano. Ovviamente, esistono esempi famosi di grandi attrici che recitano in inglese nel Regno Unito o negli Stati Uniti: Adelaide Ristori parte per l'America, nel 1885, sola, senza i suoi compagni consueti e recita in inglese, circondata da una compagnia di attori americani.

Sono innumerevoli le testimonianze di spettatori commossi fino alle lacrime da opere di cui non capivano il testo. Per gli attori, l'intensità della recitazione e le mimiche bastavano a rendere possibile la comprensione dell'intreccio, e il pubblico si entusiasmava per l'interpretazione. Arriviamo così a dei paradossi: Ermete Novelli ebbe un successo strepitoso in America del Sud, nel 1890, per drammi che non erano stati apprezzati in Italia:

Quando nel 1890 si recò per la prima volta nel Sud America, Novelli fu accolto trionfalmente da quel pubblico nuovo proprio per le parti drammatiche per cui in patria aveva avuto scarso successo.¹⁴

A Parigi, nel 1898, è un vero trionfo: l'"Illustration" del 18 giugno 1898 scrive:

¹² G. V. CENNI, *Arte e vita prodigiose di Ermete Zacconi*, Milano, Ceschina, 1945, p. 53-54.

¹³ F. HERCZEG (Versec 1863 – Budapest 1954).

¹⁴ G. PARDIERI, *Ermete Novelli*, Cappelli, 1965, p. 41.

Talent d'une souplesse étonnante, passant du plaisant au sévère avec une extraordinaire justesse d'accent, Monsieur Novelli impressionne vivement les spectateurs, même ceux qui ne comprennent pas un mot d'italien; c'est le plus bel éloge que nous puissions faire de son art de comédien.

Il critico Henry Lyonnet insisteva sul suo talento di mimo dovuto alla mobilità del suo viso.¹⁵ Nella sua seconda stagione parigina, ottenne

un vero trionfo dal pubblico composto in parte anche da attori e attrici francesi, fra i quali si trova Mounet-Sully della "Comédie". In un banchetto ufficiale in onore dell'ospite italiano, Ermete Novelli è insignito con le "palmes d'officier de l'Instruction publique" che gli vengono consegnate da Jules Claretie a nome del governo francese.

I giornali parigini e italiani parlano addirittura di Novelli come di colui che con la sua arte ha contribuito ad un riavvicinamento politico fra l'Italia e la Francia e come di un "ambasciatore" che, con le sue recite trionfali, ha concorso efficacemente a rinsaldare i vincoli di amicizia fra i due popoli.¹⁶

Nardo Leonelli ha scritto a questo proposito:

Alla recita di Otello erano presenti tutti i migliori attori della Comédie Française, da Mounet-Sully a Silvain, i quali affermarono che il Novelli era il più grande artista del mondo. Alla serata d'addio, dopo la famosa scena del terzo atto di Papà Lebonnard, il pubblico non seppe più contenersi e quando una voce espresse il proprio entusiasmo con il grido di "Vive l'Italie", fu un coro di saluti e di auguri all'indirizzo della patria di Ermete Novelli, il quale, circondato dai compagni, sul palcoscenico piangeva di commozione.¹⁷

La tournée di Novelli ripese poi: Montecarlo, nel 1900. *Budapest*, Zagabria, Montecarlo, Nizza, l'Egitto. Poi di nuovo l'Europa: Berlino, Dresda, Vienna, Montecarlo, *Budapest*, Graz, ... Il pubblico di lingua tedesca gli attribuì i maggiori trionfi di cui i principali giornali si fanno eco.

Sembra che gli spettatori, pur non conoscendo l'italiano, riescano a capire con facilità l'attore in virtù delle sue doti espressive in cui gioca la sua capacità mimica.

Eleonora Duse trionfò, recitando in italiano, nel mondo intero. La leggenda dice che il Presidente della Repubblica francese, Félix

¹⁵ H. LYONNET, *Le théâtre en Italie*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1900.

¹⁶ G. PARDIERI, op.cit., p. 63.

¹⁷ N. LEONELLI, *Attori tragici e attori comici*, Tosi, Roma, 1946, vol. II, p. 146.

Faure, il 22 gennaio 1898, volle assistere a una recita della *Città morta* di D'Annunzio: quando, dopo la rappresentazione, ancora vibrante di emozione, ella gli confessò di aver avuto paura di recitare nel primo teatro del mondo in una lingua straniera, Félix Faure, meravigliato, esclamò: “*Comment, Madame, vous avez joué en italien?*”. Francisque Sarcey, infatti considerato il più severo dei critici di Parigi, scrive negli “*Annales*” che “*Quando si vede e si ascolta la Duse, come per miracolo, si sa l'italiano*”.¹⁸

Le tournées non erano veramente destinate alla propaganda delle opere italiane ma piuttosto alla promozione degli attori. Abbiamo accennato ad alcune opere: se è presente nel repertorio un'opera di D'Annunzio, gli artisti recitano pure opere di Shakespeare, di Ibsen e di autori francesi. Le compagnie italiane si vogliono universaliste. Pensano che il mondo del teatro non conosca confini e che le parti abbiano un valore intrinseco. Un esempio:

Un'attrice come la Ristori che era sempre alla ricerca di quello che lei chiamava “le donne mondiali” personaggi smerciabili alle platee di tutto il mondo (...).¹⁹

Ermete Zacconi recitò all'estero *Gli spettri* di Ibsen, *Il pane degli altri* di Turgheniev, *Le anime solitarie* di Hauptmann. Ermete Novelli esportò *Gli spettri*, *Il costruttore Solness*, *L'anitra selvatica* di Ibsen e non esitò a presentare al pubblico parigino le proprie interpretazioni di autori francesi: *Michel Perrin* di Melesville e *Papà Lebonnard* di Jean Aicard.

Quest'ultimo autore, intervistato nel giugno 1898 da “*Le Figaro*”, espresse la propria ammirazione per l'interpretazione, che lui chiama la “*mise en vie*” del personaggio.²⁰

Eleonora Duse, nel 1897, non esitò a ripendere a Parigi il repertorio di Sarah Bernhardt, e specialmente *La signora delle camelie*, il che provocò alcuni problemi di rivalità tra le due grandi attrici.

Ermete Novelli viene paragonato con Bouffé quando recita le stesse commedie.²¹

¹⁸ O. SIGNORELLI, op.cit., p.122.

¹⁹ A. D'AMICO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855–1885*, in “Teatro dell'Italia Unita”, p. 51.

²⁰ Cf. PARDIERI, op.cit., p. 59.

²¹ Cf. “*Le Figaro*”, 19 giugno 1898, citato da PARDIERI, op.cit., p. 59.

Quest'internazionalismo del teatro è pure dimostrato dal fatto che, spesso, l'autore o il critico che parla della fortuna delle commedie all'estero, non considera utile precisare in quale lingua siano state recitate, nè se si tratti della tournée di una compagnia italiana o di uno spettacolo dato da una compagnia locale.

Roberto Bracco è l'autore italiano che raggiunse il massimo successo in quegli anni, e durante tutta la sua carriera. In una sua lettera del 1913, scrive:

Tu noti che ora c'è un pò d'esportazione italiana. No. Ti ripeto: io sono stato, male o bene, a torto o a ragione, *esportato* subito. La prima cosa mia che si fece all'estero fu *Lui, lei, lui*. 28 anni fa!²²

Poi *Infedele* girò per il mondo intero. Il primo tentativo di creare un teatro internazionale a Parigi, iniziato da Bour, fu inaugurato da *Il trionfo*²³. Emile Faguet ha giudicato *Don Pietro Caruso* un capolavoro e Maurice Muret è convinto che il teatro di Bracco deve interessare l'Europa intera. Potrei citare le opere di Bracco recitate a Parigi, in Germania, in Austria, a Londra, in Polonia, in Norvegia, in Russia, in Grecia, ecc.

Mi accontenterò dell'esempio di *Budapest*: l'*Infedele* vi fu recitata nella sua traduzione ungherese e "*davanti a un pubblico molto scelto*". I giornali di *Budapest* tessono l'elogio del lavoro originale e dedicano articoli all'autore e specialmente al suo "*genio riformatore dei vecchi meccanismi convenzionali della scena*". A *Budapest* furono anche recitate *Lui, lei, lui* e *Maschere*, ma non è precisato in quale lingua.²⁴

Autori

Alcuni autori sono andati all'estero per pronunciare conferenze o presentare le proprie opere. Roberto Bracco è andato a Varsavia e Vienna prima di tornare in Italia da Trieste. Fu accolto in modo

²² *Carteggio Bracco*. Biblioteca del Burcardo, Roma.

²³ Cf. lettera di Giannino Antona Traversi a Edoardo Boutet, mandata da Parigi il 28-7-1897. *Carteggio G. Antona Traversi, Burcardo*.

²⁴ Articolo del "Corriere di Napoli".

entusiasta, come gli attori più famosi. Una sua lettera racconta il soggiorno a Vienna.²⁵

Caro Stanislao,

Dopo il successo della *Fine dell'Amore* al Teatro drammatico di Varsavia si organizzò una serata solenne in onore del povero autore napoletano. Si rappresentarono alcuni dei lavori miei già conosciuti in Polonia: cioè *Maschere*, *Don Pietro Caruso* e due atti dell'*Infedele*. Uno spettacolo che non finiva più. Ti assicuro: tre esecuzioni perfette, nonostante i tagli fatti dalla severa censura e le lievi variazioni dovute alla lingua polacca. Dopo il primo atto di *Infedele* una commissione degli allievi della Scuola drammatica mi offrì un disegno raffigurante il gran poeta Mickiewicz: l'attrice Lüde, in nome dei compagni, mi offrì un portsigarette d'argento su cui era riprodotto l'*affiche* della *Fine dell'amore*; il pittore (?) mi offrì una bellissima *testa*, e, tra molti fiori e corone, mi fu offerta una colossale *anfora* d'argento – (un valore artistico e intrinseco di circa 2000 lire, senza esagerazione), su cui era iscritto: “a Roberto Bracco, la città di Varsavia entusiasta”. C'erano anche molti aggettivi per me, ma così eccessivi che mi sembra ridicolo il ripeterli e il farli pubblicare. I sottoscrittori non vollero rivelare i loro nomi, con delicatissimo pensiero.

Alla quarta rappresentazione della *Fine dell'amore* il teatro era zeppo.

Parto per Trieste. Dio me la mandi buona. Non dimenticare di scrivere al tuo corrispondente e di metterlo in comunicazione con me.

Sono stanco, stanco, stanco, ma devo continuare ancora per dieci giorni almeno a fare il pagliaccio. E ti giuro che dovrei farlo molto di più per riuscire a cavare un pò di utilità vera da tutto questo convenzionalismo. Il tempo passa. La vecchiaia si avvicina; – e un pò di *paglia sotto* – come diciamo a Napoli – devo metterla.

Di solito piuttosto cupo e misantropo, Bracco apprezza questi omaggi, anche se si lamenta del loro convenzionalismo e della loro superficialità. Notiamo a questo proposito che precisa che l'opera viene recitata in polacco e allude alla censura. Peccato che non dia altre precisazioni...

Conclusioni

Le tournées costituiscono un aspetto fondamentale della vita delle compagnie teatrali italiane alla fine dell'800 e all'inizio del '900. Hanno permesso alle opere italiane, ma soprattutto agli attori italiani, di avere un'importanza mondiale: si sono potuti paragonare ai

²⁵ Lettera a Stanislao Manca, Carteggio Bracco, Burcardo.

²⁶ *La Ristori giudicata in Italia dopo i trionfi all'estero*, “Corriere delle Dame”, 6-12-1862.

più grandi e sono stati degni del paragone, persino davanti ai pubblici più difficili, per esempio a Parigi.²⁶

Ci possiamo meravigliare che gli attori non abbiano promosso di più le opere drammatiche italiane all'estero. Ma dobbiamo constatare che il punto di vista degli autori e degli attori era molto diverso.

Gli autori volevano difendere e illustrare la lingua e le idee che costituivano la specificità del loro paese. Avevano poche ambizioni fuori dai confini e lottavano all'interno contro l'invasione di opere straniere.

Gli attori, invece, si consideravano al servizio dell'Arte e, per loro, l'arte drammatica non ha confini. Abbiamo visto che gli attori, anche i più famosi, non si fanno domande sulle traduzioni.

Recitavano i testi che amavano, o che corrispondevano alla moda.

Non lavoravano per i posteri, ma per il successo immediato. I più grandi erano felici di dimostrare che la loro bravura era riconosciuta a livello internazionale.

Marco De Marinis

IL TEATROLOGO, LO SPETTATORE E LE “PERFORMING ARTS”: LA SFIDA DI GRO- TOWSKI E DEL WORKCENTER¹

0. La sfida di Grotowski, ovvero il teatrologo come spettatore.

Negli ultimi anni mi è accaduto sovente di parlare del lavoro di Grotowski e della sua eredità vivente in termini di “scandalo” e di “segreto”. In particolare, ho parlato dello scandalo del “teatro senza spettacolo” e ho espresso la convinzione si debba scavare in quello scandalo, da storici e da teorici del teatro, per cercare di cogliere uno dei segreti, se non addirittura il segreto, del secolo appena trascorso, del XX secolo, il novecento teatrale.²

Oggi parlerò di “sfida” di Grotowski e della sua eredità vivente, intendendo questo termine come quasi sinonimo di scandalo e di segreto.

Che il lavoro di Grotowski abbia costituito e costituisca ancora una sfida per tutti, ma in particolare per il critico teatrale e per il teatrologo, è cosa nota ed evidente. Altrettanto noto è come questa sfida sia di molto anteriore all’abbandono del teatro degli spettacoli (dell’Arte come presentazione, nella sua terminologia). Ma è innegabile che essa

¹ Questo testo fonde insieme la relazione tenuta in occasione del convegno di Budapest e l’intervento pronunciato a Vienna, in occasione della presentazione internazionale del progetto del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards di Pontedera, “Tracing Roads Across”, il 28 e il 29 giugno 2003, nel Theater des Augenblick.

² Cfr. almeno *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, “Culture Teatrali”, 5, autunno 2001 [ma 2002], pp. 7-21 (numero monografico su *Arti della scena, arti della vita*).

esplose in tutta la sua dirompente provocatorietà, in tutto il suo scandalo, appunto, con la decisione da parte di Grotowski di non creare più nuovi spettacoli dopo *Apocalypsis cum figuris*, del 1968-69.

Questa decisione, fra l'altro, comportava la sottrazione allo spettatore (professionale e non) di un oggetto di fruizione e di analisi (oltre che, barthesianamente, di *jouissance*, almeno qualche volta), e fu vissuta da una buona fetta della corporazione dei critici e dei teatrologi quasi come un attacco personale, in ogni caso come una insidiosa, intollerabile messa in questione del loro ruolo.

In effetti, con gli esperimenti del Parateatro e del Teatro delle Fonti, Grotowski costringeva il critico teatrale e il teatrologo a mettere in discussione in maniera radicale non soltanto i loro metodi di ricerca ma anche il senso del loro lavoro, insomma la loro stessa identità professionale. Era duro accettare questa sfida, era difficile, poco gratificante, addirittura rischioso.

Inutile aggiungere che i più si sottrassero e ebbero spesso buon gioco a rovesciare la frittata: non erano loro a non saper cogliere e accettare la sfida di Grotowski, in realtà era Grotowski ad essersi disamorato del teatro, ormai faceva altro, l'aveva anche confessato pubblicamente. (Sintomatiche, da questo punto di vista, risultano le reazioni della maggior parte dei critici che parteciparono al Festival del Teatro delle Nazioni a Varsavia, dall'8 al 28 giugno 1975, e alla concomitante Università della Ricerca, che si tenne a Wroclaw dal 14 giugno al 7 luglio, prime presentazioni pubbliche del Parateatro.)³

Non è difficile capire, allora, le ragioni del profondo sollievo che si diffuse in tutto il mondo, verso la fine degli anni Ottanta, quando cominciarono a circolare notizie su un presunto ritorno di Grotowski alla produzione teatrale. In realtà, iniziavano a diffondersi le prime informazioni riguardo all'Arte come Veicolo, e al lavoro svolto su *Downstairs Action* a Pontedera, ma molti non resistettero alla tentazione di fraintendere quel lavoro e questo fatto la dice lunga sul bisogno, almeno inconscio, da parte dello spettatore professionale, di rimuovere o almeno ridurre quella anomalia che lo metteva in discussione, annunciando la lieta (anche se falsa) novella di un Grotowski figliol prodigo che torna all'ovile.

³ Cfr. J. KUMIEGA, *J. Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984* [1985], Firenze, La Casa Usher, 1989, pp. 138 sgg.

Poi non fu più possibile, almeno alle persone con un minimo di serietà, insistere nell'equivoco e allora tornarono a fiorire gli aneddoti sul guru chiuso nell'eremo toscano e intento a esperimenti esoterici: cose che, del resto, sono sempre state dette di lui, fin da quando cominciò ad essere noto nella prima metà degli anni Sessanta.⁴

Più di recente, e su scala più ridotta, questo sollievo è riemerso in occasione del varo da parte del Workcenter di Pontedera, diretto oggi da Thomas Richards con l'aiuto di Mario Biagini, del progetto *The Bridge* e della presentazione di *One Breath Left*. Ecco – si disse – come volevasi dimostrare: gli eredi di Grotowski, scomparso il Maestro che evidentemente li teneva a freno, hanno fatto quello che non potevano non fare; sono tornati a fare teatro. Anche in questo caso, credo che Thomas e Mario abbiano avuto il loro bel daffare a raffreddare gli entusiasmi e a far capire ai più riottosi che si tratta-

⁴ Fino ad ora ho messo sul banco degli imputati i miei colleghi teatrologi e i critici teatrali (bersagli, a onor del vero, sin troppo facili, in questo caso) ma – a scanso di equivoci e per correttezza – va aggiunto che non sono certo stati i soli a distinguersi per superficialità, disinformazione e anche malafede, talvolta, nel modo di dar conto della ricerca grotowskiana. Per esempio, anche gli antropologi spesso non sono stati da meno, nonostante, come dire, certi vantaggi disciplinari rispetto ai teatrologi. Per limitarmi ad un solo ma piuttosto celebre esempio, è incredibile a quali livelli di fraintendimento grossolano possa arrivare, parlando di Grotowski (con il cui lavoro pure sembra aver avuto una non occasionale consuetudine), un antropologo serio e intellettualmente onesto come Victor Turner. Parlando degli "esperimenti parateatrali" condotti negli anni Settanta da Grotowski, e in particolare del suo tentativo di coinvolgere dei partecipanti consapevoli in esperienze di decondizionamento (mentale, percettivo, fisico etc.), ovvero di caduta delle maschere ("disarmarsi reciproco e completo"), Turner riesce a ravvisarvi rischi gravi di manipolazione, addirittura vi sospetta un po' paranoicamente intenzioni totalitarie di matrice comunista, in ogni caso li legge come pericolosi tentativi di negazione di quell'individualità così faticosamente conquistata da parte dell'uomo occidentale (parlando, addirittura, di "tecnica di lavaggio del cervello"); e *dulcis in fundo* – in nome dell'unità dei totalitarismi, si direbbe – arriva a evocare niente meno che gli spettri del nazismo: "E' vero che uno degli scopi della *Veglia notturna* nel teatro-laboratorio di Grotowski era di consentire alle persone di incontrarsi «al di fuori dei propri ruoli». Ma quando si leggono i resoconti di come le «guide» della *Veglia notturna* «conducevano» le persone ad intraprendere certe azioni fisiche (danzare, toccare) o a raggiungere certi stati psicologici [...] la cosa fa pensare sgradevolmente non solo ai riti di circoncisione centroafricani, ma anche al *Trionfo della volontà*" (V. TURNER, *Dal rito al teatro* [1982], Bologna, Il Mulino, p. 208). Si tratta di fraintendimenti tanto più strani, nella loro rozzezza malevola, se si riflette sul fatto che, in realtà, gli esperimenti grotowskiani cui l'antropologo si riferisce rappresentano una indagine straordinariamente efficace proprio sulla distinzione di Turner fra *personae* e individuo e sulle altre nozioni fondanti della "liminalità" (suo cavallo di battaglia) come "antistruttura", "communitas", "flusso".

va di un falso allarme: no, niente ritorno agli spettacoli. Le cose stanno in maniera molto più complessa e articolata, come sa chiunque abbia avuto l'onestà e l'umiltà di seguire davvero, da vicino, gli sviluppi del lavoro del Workcenter negli ultimi quattro anni.

Dunque, è del tutto improprio e fuorviante parlare del lavoro recente del Workcenter in termini di puro e semplice ritorno alla produzione teatrale; tuttavia, non meno fuorviante e impropria è l'altra, opposta immagine che del Workcenter circola da quando era ancora in vita Grotowski e ancora oggi continua nonostante tutto a circolare: l'immagine, appena richiamata, dell'eremo dove pochi privilegiati, nell'isolamento assoluto, al di fuori di ogni controllo e verifica, si dedicano – per giunta giovandosi anche di denaro pubblico – a ricerche ambigualmente iniziatiche che poco o nulla hanno a che vedere con il teatro e che comunque, in ogni caso, tagliano fuori completamente chi non vi prenda parte attiva.

Naturalmente sappiamo tutti benissimo che questa immagine non è vera. Come non è vero, ma profondamente inesatto, parlare del lavoro del Workcenter in termini di normale produzione teatrale, così è altrettanto profondamente inesatto, per ragioni opposte, avallare l'immagine di un *asbram* ermeticamente chiuso e isolato, inaccessibile a chiunque non ne faccia parte. Sappiamo tutti benissimo che in realtà, negli ultimi quindici anni, migliaia di persone hanno di fatto avuto accesso al lavoro del Workcenter, hanno potuto assistere alle varie *Actions* succedutesi nel tempo, hanno discusso con loro di questo lavoro, etc. etc.

Il fatto che dell'Arte come veicolo abbiano potuto circolare molto spesso immagini così difformi, e così specularmente improprie e fuorvianti, la dice lunga – insisto – sulla sfida e sulla provocazione che questo lavoro rivolge al teatrologo e allo spettatore, in particolare – direi – al *teatrologo come spettatore*.

E tuttavia, una volta accertato che queste immagini opposte sono entrambe inadeguate e falsificanti, non è poi in realtà così facile decidere su due piedi una definizione diversa e più appropriata delle attività del Workcenter oggi. Forse siamo in presenza di un lavoro che, per la sua stessa natura, si sottrae a definizioni univoche e statiche, richiedendo piuttosto uno sforzo continuo di comprensione partecipe e di adesione dinamica (Del resto è già successo nel Novecento: le ricerche di maestri come Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud, erano della stessa natura, sfuggendo ad ogni tentativo di ingabbiarle in formule.)

In ogni caso, se la domanda fosse: *ma insomma, lo spettatore è escluso o no nell'Arte come veicolo?* la risposta non potrebbe essere che negativa: no, nell'Arte come veicolo lo spettatore non viene negato e neppure escluso ma piuttosto sfidato (vedete, torna il motivo della sfida) a ripensare radicalmente il suo modo di essere spettatore, la natura e l'essenza della sua esperienza.

Per cercare di capire un po' meglio e più concretamente che cosa questo voglia dire, è necessario fare un passo indietro, procedendo, almeno per grandi linee, a una contestualizzazione storica: perché la sfida di Grotowski, e oggi del Workcenter, affonda le sue radici nel Novecento teatrale, cioè nelle rivolte di un secolo che ha cambiato profondamente, forse irreversibilmente, il nostro modo di guardare, di fare, di pensare il teatro.

Ma anche di ciò non è facile rendersi conto leggendo tante pagine critiche e storiche sul teatro contemporaneo, apparse negli ultimi anni.

1. Dal Gran Bazar alla storia sotterranea del Novecento teatrale

In occasione del passaggio di secolo, e di millennio, non sono certo mancati i tentativi di bilancio e di riflessione complessiva sul teatro del Novecento. E tuttavia raramente in questi contributi si va davvero oltre l'idea diffusa del teatro contemporaneo come grande magazzino di trovate, espedienti, generi, proposte tecniche ed estetiche: una specie di gran bazar sempre aperto per noi consumatori postmoderni del nuovo millennio.⁵

Ma finché si resta su questo piano, diventa molto difficile cercare di capire in che cosa sia realmente consistita la "grande rottura" del Novecento teatrale, quello che Eugenio Barba ha chiamato, di recente, il "big bang".⁶

Per cominciare a rispondere in maniera più adeguata a questa domanda occorre andare oltre la superficie e l'ufficialità del teatro contemporaneo e scavare nella sua "storia sotterranea" (un'altra proposta di Barba e dell'ambiente dell'ISTA), mettendo in luce dimensioni dimenticate o sottovalutate, riscoprendo ben al di là della loro

⁵ Un'isolata eccezione è rappresentata dall'importante contributo di Mirella Schino (dal titolo *Teorici, registi, pedagoghi*) in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, vol. III.

vulgata figure ed esperienze che crediamo di conoscere ma che in realtà conosciamo soltanto come ricette, slogan e parole magiche del Novecento-gran bazar.

Una cosa la si può dire subito. La rivoluzione del Novecento teatrale non è stata esclusivamente e neppure principalmente *estetica* (tantomeno *tecnica*): la vera, grande rivoluzione teatrale del secolo che si è concluso da poco, è consistita nel fatto che per la prima volta (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro ha lasciato l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare *anche* un luogo nel quale dare voce (e, se possibile, soddisfazione) a bisogni ed esigenze cui mai fino ad allora (salvo isolate eccezioni) si era cercato di rispondere mediante gli strumenti del teatro: istanze etiche, pedagogiche, politiche, conoscitive, spirituali, terapeutiche.

Uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa *trasmutazione* contemporanea del teatro è stata la ricerca sull'*efficacia*, intesa fundamentalmente come azione reale dell'attore sullo spettatore, dell'uomo sull'uomo, ma anche – e primariamente – come *lavoro su se stessi*.

2. “Un atto biologico e spirituale”: dal teatro-spettacolo al lavoro su di sé

Al riguardo è necessaria subito una precisazione. Il teatro può essere sì usato pedagogicamente, conoscitivamente, terapeuticamente,

⁶ Sulla rottura teatrale novecentesca come *big bang* (terminologia circolante da qualche tempo nell'ambiente dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology), Eugenio Barba (che dell'ISTA è il fondatore e direttore) ha scritto di recente: “E' il big bang, la liberazione di energie e intenzioni multiple e divergenti, la creazione di nuovi paradigmi, la fioritura di una ecologia mai vista, o semplicemente l'inebriante presa di coscienza che questo mestiere disprezzato può essere un'arte, con una dignità, uno scopo e una identità specifici. E' la teatralizzazione del teatro, l'affrancamento dalla letteratura e, in certi casi estremi, il perseguimento di una pratica che tende verso una ragion d'essere che si realizza superando la finzione della scena. In che modo quello che accade sulle tavole del palcoscenico può trasformarsi in azione reale, in esperienza autentica, in strumento di presa di coscienza sociale, in processo di formazione di un uomo nuovo, in operazione magica che rinvia alla realtà che è il doppio della vita? Mai, nel corso della storia, gli attori si erano posti questioni simili” (*L'essence du théâtre*, in AA.VV., *Les chemins de l'acteur. Former pour jouer*, a cura di Josette Féral, Montréal, Editions Québec Amérique, 2001, pp. 29-30). In proposito, rinvio anche al mio volume *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, e in particolare a “Introduzione: un secolo che ha sconvolto il teatro”, pp. 9-13.

socio-politicamente e così via, purché non si perda di vista il fatto che esso è in sé, in quanto tale (cioè in quanto "al tempo stesso atto biologico e atto spirituale [...] generato dalle reazioni e dagli impulsi umani"), pedagogia, formazione, terapia, azione socio-politica. Per dirla ancora meglio, è importante non dimenticare che il teatro possiede in sé, in quanto tale, un *valore* pedagogico, sociopolitico, conoscitivo, e anche, in certo modo, curativo-terapeutico – naturalmente a patto di non svilirlo e degradarlo.⁸

Credo che si possa leggere una buona parte delle grandi esperienze innovative del teatro del Novecento in questa chiave, e cioè come ricerca di un senso e di una necessità del teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura dalla scoperta della sua dimensione etica/conoscitiva/formativa/sociopolitica/terapeutica, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore, ma anche poi, se non altro di riflesso, per induzione, lo spettatore.

Dunque si trattò – con esse – del tentativo di fare nuovamente del teatro (come in origine, come nell'antichità classica o nel Medioevo) un momento di esperienza interumana autentica (*Erlebnis*), un'occasione di conoscenza e di trasformazione, di superamento dei cliché della nostra identità personale e culturale; di scoperta di sé e del mondo; di decondizionamento.

E deve indubbiamente far pensare il fatto che questa direzione di ricerca abbia portato quasi sempre gli uomini di teatro a approfondire l'indagine sulle tecniche, da un lato, mentre dall'altro, non di rado, questa stessa indagine tecnica finiva e finisce per oltrepassare il teatro-spettacolo, considerato non più come un fine, e tantomeno come *il* fine, ma solo alla stregua di uno strumento, come uno dei possibili veicoli dell'esperienza spirituale, per una ricerca di sé e su di sé.

Credo che tutto questo sia esemplarmente dimostrato dal percorso teatrale e post-teatrale di Grotowski, e in particolare dal suo estremo approdo, l'Arte come veicolo.

Ma non meno interessanti risultano, ad un'indagine più attenta, anche le fasi intermedie della ricerca grotowskiana, quelle che

⁷ J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

⁸ Si veda in particolare la differenza posta, da chi scrive, fra teatro terapeutico e terapia teatrale in *Io e l'altro: tra paura del diverso e desiderio dell'alterità. Prospettive teatrali*, in AA.VV., *Arte e follia*, a cura di S. GUERRA LISI e G. STEFANI, Roma, Armando, 2002, pp. 76-82.

vanno sotto il nome di Parateatro e di Teatro delle Fonti, dialetticamente incentrate sulla valorizzazione delle polarità che il lavoro su di sé sottende, nella sua accezione più profonda e comprensiva di lavoro di decondizionamento percettivo e comportamentale: lavoro su di sé/relazione con l'altro, solitudine/incontro, natura/cultura, processo organico/processo artificiale, spontaneità/struttura.

Questo è, sostanzialmente, l'Arte come veicolo, ultima tappa dell'itinerario di Grotowski, che oggi conosce sviluppi originali e imprevedibili nel lavoro attuale del Workcenter: la ricerca dell'azione efficace, l'elaborazione di una drammaturgia oggettiva degli effetti, rivolta non più verso il suo originario bersaglio esterno, lo spettatore, ma dirottata verso la persona che la esercita, verso l'attore, e trasformata quindi in un *lavoro su se stessi*, non più finalizzato primariamente all'arte del teatro-spettacolo e tuttavia non estraneo al campo che lo stesso Grotowski chiama delle "performing arts" o delle "pratiche performative".

3. Il decondizionamento dello spettatore: due (o tre) proposte del Novecento teatrale

Qui sta, indubbiamente, un nodo delicato del mio discorso. A prima vista, infatti, potrebbe sembrare che uno degli esiti del Novecento teatrale consista in una netta divaricazione fra la problematica dell'attore e quella dello spettatore o, ancora peggio, in un annullamento tout court della seconda. Ad esempio – come si è appena visto – sembra essere questo, con l'Arte come veicolo, l'esito finale della ricerca di Grotowski.

Quanto ho detto in precedenza dovrebbe già consentirci di valutare più correttamente la questione al di là delle apparenze e della vulgata, in particolare per quanto riguarda il maestro polacco.

Tuttavia può essere utile ripercorrere la grande rottura novecentesca, di solito indagata soprattutto dal punto di vista dell'attore, secondo una prospettiva centrata invece sullo spettatore.

In effetti la messa in discussione dello spettatore e degli statuti tradizionali della ricezione teatrale è un modo pertinente e particolarmente utile di leggere in profondità le rivoluzioni sceniche del XX secolo, le quali perseguono variamente il tentativo di ricostruire una relazione teatrale (attore-spettatore) autentica, disalienata, superando le colonne d'Ercole di una fruizione passiva ed esterna,

basata sulla separatezza e la distanza fisiche (teatro all'italiana), fondata sulla visione-ascolto e sul giudizio (si pensi agli spettatori-giudici degli agoni tragici ad Atene nel teatro di Dioniso del V secolo): una fruizione mentale (intellettuale) e anche emozionale ma alquanto incorporea, disincarnata si potrebbe dire, cioè costruita sulla rimozione del corpo e dei sensi bassi e sull'aprassia motoria.

Due risultano essere i principali modelli alternativi elaborati al riguardo, con tante sfumature diverse, nel corso del XX secolo: 1) lo spettatore partecipante e 2) lo spettatore testimone. Si tratta di due linee che corrono parallele lungo il Novecento, talvolta incontrandosi e intrecciandosi (ad esempio, proprio nel lavoro di Grotowski).

1) *Lo spettatore partecipante*. Sono due gli strumenti-modalità principali cui si ricorre per cercare di fare dello spettatore un partecipante, al limite fino ad annullarlo come pubblico: a) il coinvolgimento materiale e drammaturgico; b) l'attivazione plurisensoriale, con particolare attenzione al recupero dei sensi cosiddetti bassi e anche, a volte, della prassia motoria. Questo, almeno, da un punto di vista sincronico. Vediamo invece come questa strategia, con i suoi strumenti principali, si sviluppa e articola nel corso del secolo passato.

Si parte dall'attivazione plurisensoriale, sinestesica: pensiamo alle serate futuriste e dadaiste, memori fra l'altro del Varietà e del Café-Concert, ma anche agli spettacoli simbolisti di Paul Fort o agli esperimenti di Kandinskij, con *Suono giallo*. Questa attivazione si precisa, negli anni Venti e Trenta, nel meccanismo dell'induzione cinestesica, grazie soprattutto ai Russi e in particolare a Ejzenstejn e Mejerchol'd: lo spettatore come bersaglio da "lavorare", le attrazioni, i movimenti espressivi.

Un altro momento significativo e innovativo si ha negli anni Sessanta e Settanta, quando prevale la linea del coinvolgimento fisico e drammaturgico, grazie soprattutto agli esperimenti pionieristici del Living Theatre e del Teatr Laboratorium di Grotowski (ma non dimentichiamo che già Artaud lo aveva lucidamente teorizzato negli anni Trenta per il suo I Teatro della Crudeltà, dove fra l'altro immagina uno spettatore che lo spettacolo circonda e assedia da tutti i lati).

Negli anni Ottanta e soprattutto Novanta torna invece a prevalere l'attivazione polisensoriale (mi limiterò a citare i lavori del colombiano Enrique Vargas, da *Oracoli* a *Memoria del vino*, o del

gruppo italiano Teatro del Lemming, guidato da Massimo Munaro: *Edipo*, *Dioniso*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*; ma ormai si può parlare quasi di un genere molto frequentato, con tutti gli inevitabili contraccolpi delle tendenze di moda): lo spettatore, da solo o in coppia o con pochi altri compagni d'avventura, è invitato-forzato a percorrere un itinerario, di solito fortemente connotato in senso mitico o archetipico, lungo il quale tutti i suoi sensi vengono stimolati e talvolta aggrediti; soprattutto quelli bassi: olfatto (profumi, etc.), gusto (si mangia, si beve), tatto (si entra in contatto fisico, in genere piacevole ma non sempre, con altri spettatori e con gli attori – si può essere anche accarezzati e abbracciati da corpi nudi dell'altro sesso, nei casi migliori). Ma il premio, ammesso che sia previsto, occorre meritarselo: ed ecco quindi che prima si viene sottoposti quasi sempre a vere e proprie prove iniziatiche: attendere nel buio più totale per lunghi minuti, magari chiusi in un piccolo spazio claustrofobico stipato da molti altri spettatori; essere costretto a guardarsi in specchi deformanti dopo aver dovuto indossare ridicoli abiti femminili (per gli uomini); muoversi alla cieca in spazi sconosciuti e accidentati; diventare bersaglio del lancio di oggetti, terra, sabbia, foglie etc. etc.

In realtà qui, a ben vedere, non manca neppure il coinvolgimento materiale e drammaturgico, giacché lo spettatore diviene spesso *oggetto* e *soggetto* dello spettacolo: come nel caso, ad esempio, dell'unico spettatore bendato dell' *Edipo*, del Teatro del Lemming, che fra altro realizza in maniera paradigmatica ed estrema il proposito, soggiacente a tutta questa linea di ricerca, di emarginare i sensi nobili, tradizionalmente privilegiati, e in particolare la vista (alla quale, com'è noto, le parole "teatro" e "spettacolo" rimandano etimologicamente), negando quindi lo spettatore in quanto tale.

2) *Lo spettatore testimone*. Nasce nelle *enclaves* dei piccoli teatri d'arte (Copeau, etc.) ma è solo con Grotowski, negli anni Sessanta, che esso riceve una teorizzazione e una sperimentazione adeguate.

Si tratta della svolta (o, più esattamente, di una delle svolte) del *Principe costante* (1965): con questo celebre spettacolo, Grotowski matura in maniera definitiva un cambiamento già embrionalmente avviato nelle ultime versioni di *Akropolis* (1962–67), passando dalla ricerca dello spettatore partecipante (*Sakuntala*, *Gli Avi*, *Kordian*, *Faust*, la stessa *Akropolis* nelle prime versioni) alla ben diversa, e per più aspetti opposta, ricerca dello spettatore testimone: uno spettatore nuovamente *separato* dallo spettacolo anche sempre molto *vicino* fisicamente ad esso.

Ma che vuol dire “testimone” per Grotowski? C’è un bellissimo e importantissimo scritto del 1968 (al solito, la trascrizione di una conferenza), intitolato *Teatro e rituale*, che lo spiega molto bene:

La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma soprattutto essere testimone. Testimone non è colui che mette il proprio naso ovunque, che si sforza di essere il più vicino possibile o anche di interferire nell’attività degli altri. Il testimone si tiene un po’ in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall’inizio alla fine e conservarlo nella memoria. [...] *Respicio*, questo verbo latino che indica il rispetto per le cose, ecco la funzione del testimone reale; non intromettersi con il proprio misero ruolo, con l’importuna dimostrazione “anch’io”, ma essere testimone, ossia non dimenticare, non dimenticare a nessun costo.⁹

Questa figura del testimone, apparentemente abbandonata da Grotowski negli anni Settanta e Ottanta, i quali con il Parateatro e con il Teatro delle Fonti sembrano essere di nuovo all’insegna della partecipazione, anche se oramai *senza* lo spettacolo, *oltre* lo spettacolo, riemerge prepotentemente, pur se in maniera diversa, nell’Arte come veicolo. E ne dirò qualcosa fra poco. Ma prima devo fare posto, per dovere di completezza, almeno a un terzo modello di spettatore novecentesco disalienato.

3) *Lo spettatore competente*. E’ quello proposto da Brecht, che ebbe a parlare – com’è noto – della necessità di dar vita a una vera e propria “arte dello spettatore” – e Dio solo sa quanto ce ne sarebbe bisogno oggi!

⁹ J. GROTOWSKI, *Teatro e rituale*, “Il Dramma”, VI, 14-15, 1969, pp. 76-77 (ora si può leggere questo testo, in una nuova traduzione, ne *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludvik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di L. FLASZEN e C. POLLASTRELLI con la collaborazione di R. MOLINARI, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001, pp. 132-153 [la citazione è a p. 138]). Si tenga presente che quella sullo spettatore come testimone è uno dei leitmotiv della riflessione teorica di Grotowski e quindi sono numerosi i testi a cui si può fare riferimento: cfr., ad esempio, G. VACIS, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, RCS Libri, 2002, dove fra l’altro si sottolineano le condizioni necessarie perché possa esservi un testimone e in particolare perché, a teatro, uno spettatore possa trasformarsi in testimone: “Perché appaia un testimone è necessario che appaia qualcosa di vero. [...] Il testimone ha sempre una relazione diretta con l’atto, con il fatto, non con una storia, con la narrazione del fatto. [...] In casi molto speciali lo spettatore si trasforma in testimone. Dipende da due cose: gli spettatori non devono essere persone che arrivano lì per caso [...]. La seconda cosa è che l’attore deve compiere un atto, una cosa vera” (pp. 121-124).

Chi è lo spettatore competente? Un po' paradossalmente, almeno per un acerrimo anti-aristotelico come il drammaturgo di Augusta, si tratta forse dell'ultima grande riproposizione dello spettatore-giudice del teatro ateniese del V secolo. In realtà, egli possiede tratti sia dello spettatore partecipante sia dello spettatore testimone: a) la *distanza* del testimone, che in questo caso aderisce o dovrebbe aderire, dandone dunque testimonianza, non alla storia o al personaggio ma all'ideologia dell'autore: la visione marxista, storico-materialista, delle vicende umane); b) l'*attivazione sensoriale* del partecipante (fu Roland Barthes a sottolineare la precisione e la sensualità dei segni nelle messinscena del Berliner Ensemble e a parlare, in proposito, di vero e proprio *éblouissement*).¹⁰ Del resto sappiamo quale fosse per Brecht il fruitore ideale del teatro epico: lo spettatore competente di un match di boxe, con tanto di sigaro in bocca e magari un bicchiere di buon whisky in mano.

4. Lo spettatore del Workcenter: il punto-limite dell'esperienza teatrale

Tornando all'oggi, mi pare che la ricerca teatrale attuale, vista nella prospettiva dello spettatore, sia caratterizzata dal rilancio radicale, con esiti talvolta anomali e inediti, dei due modelli appena esaminati (ai quali, come si è appena visto, anche l'ipotesi brechtiana può essere in buona parte ricondotta): lo spettatore partecipante e lo spettatore testimone.

Potremmo anzi sostenere che gli esiti anomali ed inediti dipendano in buona parte dalla radicalità del rilancio, con il quale si arriva o parrebbe che si arrivi – e l'ho già anticipato – fino, in certo modo, a negare lo spettatore in quanto tale, tradizionalmente inteso.

Da un lato riemerge, viene rilanciata con forza, la proposta di un'esperienza teatrale dello spettatore come esperienza fondata sulla corporeità, sulla plurisensorialità, tattilità, sinestesia, cinestesi: queste sono le parole chiave di un nuovo, in realtà antichissimo, paradigma estetico che si delinea lungo tutto il Novecento e che chiamerei (con Richard Schechner o Marcel Jousse) "rasico" o "mandu-

¹⁰ Cfr. ora gli interventi su Brecht e sul Berliner Ensemble raccolti in Roland Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. CONSOLINI, Roma, Meltemi, 2002.

catorio" (potremmo parlare di un Teatro del sapore o della manducazione).¹¹

Dall'altro lato, riemerge, viene rilanciata con forza, la proposta di un'esperienza teatrale come un essere testimoni-fare testimonianza di un qualcosa che magari non è stato neppure creato per noi, per degli spettatori, ma che tuttavia può produrre degli effetti anche su di noi – pur essendo stato pensato e realizzato essenzialmente per produrre effetti soltanto in chi agisce, nei performers o *doers*. Naturalmente sto alludendo ad *Action*, la partitura (anzi, le partiture) cui Grotowski e Richards hanno lavorato, nell'ambito dell'Arte come veicolo, a partire dal 1985.

Possiamo così tornare, conclusivamente, sulla questione delicata e cruciale della presunta *eliminazione dello spettatore* che verrebbe attuata da Grotowski (da un certo momento insieme a Richards) con l'Arte come veicolo. E' una questione toccata appropriatamente da Ferdinando Taviani in un suo importante contributo critico su Grotowski:

Grotowski ha affermato che le opere messe a punto attraverso la ricerca de l'Arte come veicolo non sono fatte per gli spettatori. Un'affermazione non così radicale come sembra. Di fatto, prevedono la presenza di "testimoni". Ora, la differenza fra spettatori e testimoni non è più radicale di quella fra spettatori e pubblico che caratterizzò il periodo registico di Grotowski.[...] Il testimone, secondo quanto Grotowski ha più volte spiegato, quando è presente a The Action, deve essere avvertito che ciò cui assiste non è stato composto allo scopo di raccontargli una storia o di creare un montaggio della sua attenzione e della sua percezione.

Si può assistere anche a ciò che non è in primo luogo composto per operare un mutamento in chi vi assiste. [...] [Grotowski] ha inoltre spesso insistito sul fenomeno che egli chiamava di induzione (nel senso che il termine assume in elettrostatica). Indica la possibilità che chi assiste ad un processo organico, compiuto da un altro, ne sperimenti in forma ridotta gli effetti, anche se il processo dell'altro è compiuto di per sé e non è fatto per chi v'assiste. E' uno dei tanti paradossi della solitudine.¹²

Due mi paiono (e dialetticamente connesse fra loro) le conclusioni generali di maggior rilievo della proposta critico-storiografica di Taviani. La prima è che

¹¹ Cfr. di chi scrive, *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, in "Drammaturgia", 10, 2003 (*Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. MAZZONI).

¹² F. TAVIANI, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, "Teatro e Storia", 20/21, 1998-1999 [ma 2000], pp. 416-7.

La *perdita di potere*, non dello spettatore, ma *del punto di vista dello spettatore* può creare uno straniamento nel modo di pensare il teatro, con conseguenze di tipo sociale (perché fare teatro); storiografico (che cosa osservare quando si fa storia del teatro); teorico; estetico.¹³

La seconda riguarda invece il fatto che – se vuole evitare rischi seri – “il teatro *senza* spettacolo non può fare a meno di *tener presente* lo spettacolo come sistema di orientamento anche quando non intenda realizzarlo”:

Si può pensare che la densità e l'efficacia dell'ultimo lavoro di Grotowski dipenderà dalla capacità che coloro che ne proseguono la tradizione avranno di continuare a incorporare la presenza virtuale dello spettatore come sistema d'orientamento. Senza questa relazione, l'*oggettività* dell'azione finirebbe per essere dominata dalla personalità e dalle sensazioni di chi l'esegue. O finirebbe col perdersi in un involucre senza più *forma*.¹⁴

Queste parole sono state scritte nel 1999, all'indomani della scomparsa del maestro polacco. E a me sembra che tanto gli esperimenti pratici degli ultimi anni quanto le più recenti riflessioni teoriche provenienti dal Workcenter di Pontedera vadano nella direzione auspicata da Taviani, evidenziando preoccupazioni e interessi analoghi.

Sul piano teorico si può osservare come siano frequenti e problematici gli accenni alla questione dello spettatore-testimone nel secondo libro di Thomas Richards, *Il punto-limite della performance* (1997), Pontedera, 2000. Si veda, ad esempio, p. 33:

Mentre guardano, i testimoni possono come percepire dentro di sé qualcosa di ciò che succede negli attuant. Quando un gruppo di teatro viene a visitarci e vede la nostra opera performativa, e dopo, durante l'analisi, qualcuno dice per esempio: “Ah, mentre stavate lavorando, cantavate. E non so che cosa è successo di preciso, ma era quasi un movimento dentro di me – dentro il mio

¹³ Ivi, p. 417.

¹⁴ Ivi, p. 418. In proposito, si legga la seguente osservazione di Grotowski (da una conferenza del 1975): “Se un atto è importante, abbiamo detto in questo periodo, per essere importante deve essere oggettivo, ma per essere oggettivo deve avere dei testimoni. Senza testimoni ci si può chiudere in casa e fare qualsiasi cosa: non ha importanza, è soggettivo, non ci sono testimoni” (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, in *Alle radici del teatro*, dispense a cura di F. MAROTTI, Università di Roma, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, 1978/9 [citato in Chiara Guglielmi, *Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma*, in “Biblioteca Teatrale”, 55-56, 2000 (*Teatro del Novecento, pratiche dell'utopia*), p. 20]).

corpo? Eppure stavo solo seduto a guardare". Allora possiamo vedere: ah, c'è stata induzione. Ma produrre induzione non è l'obiettivo della nostra opera performativa. Se diventasse il nostro obiettivo, sento che perderemmo immediatamente questo qualcosa di "interiore".

In un'altra pagina di questo libro Richards torna sulla relativa ma crescente *apertura* che si è verificata, lungo gli anni Novanta, nell'Arte come veicolo verso dei possibili testimoni; apertura che egli legge come un muoversi nella dimensione dell'"agire performativo primario", ovvero del "punto-limite della performance":

Sul piano del montaggio *Action* è diversa da *Downstairs Action*, che facevamo cinque anni fa e che è stata filmata da Mercedes Gregory [nel 1989]. *Downstairs Action* era costruita senza tenere affatto in considerazione che ci sarebbe potuto essere qualcuno seduto nella stanza a guardare. [...] Nella struttura di *Action*, invece, c'è una finestra. Ci sono più elementi che chi guarda può leggere come qualcosa di simile a "personaggi". [...] Vedo che da questa ricerca inizia ad apparire qualcosa che è, per me, nella mia orientazione, come l'atto primario del "performing". E' una struttura performativa che può abbracciare lo sguardo di un testimone senza dipenderne. Questa, se possiamo chiamarla così, "performance" – *Action*, non dipende dalla sguardo di un testimone; anche quando viene fatta senza nessuno che guarda, il suo processo può compiersi. Il valore per le persone che agiscono non sta nel fatto che vengono viste, ma nell'essenza di ciò che fanno. [...] Per me, è come se da questa ricerca cominciasse a apparire qualcosa di molto delicato che, dal mio punto di vista, è come l'agire performativo primario. Giusto il punto-limite della performance.¹⁵

Per quanto riguarda, invece, i più recenti sviluppi del lavoro al Workcenter, bisogna cominciare col riferirsi al progetto *The Bridge*:

¹⁵ T. RICHARDS, *Il punto-limite della performance*, cit., pp. 60-62. Può essere interessante accostare a queste riflessioni le osservazioni della cantante haitiana Maud Robart (che ha collaborato a lungo con Grotowski fra il 1978 e il 1993 e, in particolare, ha guidato una delle due équipes del Workcenter di Pontedera fra il 1987 e il 1993). In una lunga conversazione con Nicoletta Marchiori, la Robart ha sottolineato come il suo lavoro sui canti vibratorii della tradizione afro-caraibica richieda non spettatori ma, appunto, testimoni, nel senso di persone in grado di un produrre un "ascolto vivente", vale a dire "un'audizione vergine nella quale gli schemi razionali di pensiero, sovente accompagnati da etichette, e i comportamenti stereotipati non intervengono più. L'ascolto vivente presuppone che si accetti di essere toccati, che si accetti il fatto di essere *bongés*, che si lasci esistere anche la propria vita interiore, piena di reazioni o di domande forse senza risposta. L'ascolto vivente assomiglia allo sguardo che certi bambini molto piccoli posano sul mondo" (cfr. N. MARCHIORI, *Fra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart. Conversazione con Maud Robart sulla sua ricerca attuale*, "Culture Teatrali", 5, cit., p. 91).

Developing Theatre Arts, avviato nel maggio 1999, e mediante il quale – ancora secondo le parole di Thomas Richards – “il Workcenter scolpisce nella materia delle arti performative un ponte che dal mondo del teatro si estende verso l’investigazione sull’arte come veicolo”.¹⁶ All’interno di questo progetto è nato lo “spettacolo” *One Breath Left*, con un gruppo di attori di Singapore. Per questo lavoro (di cui il Workcenter ha già proposto sei o sette versioni, con importanti differenze fra loro anche e soprattutto per quel che attiene la questione dello spettatore, di cui mi sto qui occupando) conviene rifarsi anche alle considerazioni di Mario Biagini, che ne è in qualche modo il “regista”, assieme a Richards:

Tutto questo rappresenta un campo d’investigazione estremamente fertile per noi, qualcosa di nuovo e sconosciuto. E’ un po’ come se stessi creando una struttura spettacolare – una struttura cioè, che prenda in considerazione uno spettatore – che, nello stesso tempo, possa rinviare ad un altro tipo di lavoro, che crei addirittura come la “nostalgia” di un’altra cosa. [...] *One Breath Left* è chiaramente una struttura spettacolare. In uno spettacolo, il regista ha il potere di creare un montaggio che è rivolto a te che guardi, e attraverso questo montaggio cattura la tua attenzione e ti racconta qualcosa. [...] La struttura di *One Breath Left* prende in considerazione chi guarda in modo simile a come fa uno spettacolo, e in questo è molto diversa dalla struttura di *Action*. Eppure ci sono dei momenti in *One Breath Left* in cui questa funzione del regista – di dirigere, in una certa misura, l’attenzione dello spettatore, il suo flusso associativo – viene come abbandonata: come se abdicassimo da questa posizione di forza.¹⁷

Dal punto di vista della questione dello spettatore, il progetto *The Bridge*, con l’aggiunta di *One Breath Left* nel “repertorio” del Workcenter, ha prodotto e produce ancora effetti interessanti.

Intanto è accaduto, e accade ancora, che *Action* e *One Breath Left* vengano mostrati *uno dopo l’altro*: più precisamente, è accaduto e accade che una persona venga ammessa, come *testimone*, a seguire *Action* e poi, poche ore dopo, insieme a molte più persone, assista, da *spettatore*, a *One Breath Left*, passando così da una partitura che non è in alcun modo uno spettacolo, perché – come sappiamo – non

¹⁶ Da una brochure pubblicata dalla Fondazione Pontedera Teatro (2000/1). Vedi ora il volumetto (in sette lingue!) *Tracing Roads Across. A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Vienna, Rema Print, 2003, p. 24 (si tratta delle presentazioni del progetto triennale omonimo finanziato dalla CEE).

¹⁷ M. BIAGINI, *Incontro all’Università “La Sapienza”*, in “I Giganti della Montagna. Rivista di Cultura teatrale”, n. 0, 2001 (*Jerzy Grotowski*), p. 26.

è nata e non nasce per produrre effetti in chi la guarda, a una partitura che sicuramente è *anche* uno spettacolo.

Perché dico *anche*? Perché – e qui vengo a un altro aspetto interessante delle variazioni intervenute tra una versione e l'altra di *One Breath Left* – a un certo punto, nel marzo 2001, al Workcenter si tenta il passo più radicale: mettere in contatto l'équipe impegnata su *Action* e il gruppo dei singaporesi di *One Breath Left* all'interno della struttura di *One Breath Left*.

In realtà, il tentativo è più ambizioso e costituisce un altro robusto segnale della apertura di cui si sta parlando: cercare di far incontrare *Action* e *One Breath Left*, insomma la ricerca sull'Arte come veicolo e il lavoro sullo spettacolo, il lavoro su di sé (con *l'inner action*, la verticalità, le trasformazioni energetiche) e il lavoro sullo spettatore (montaggio della percezione e dell'attenzione). Biagini ha parlato delle difficoltà incontrate in questo tentativo e non faccio fatica a credergli.¹⁸ Si tratta di difficoltà legate al fatto che i performers, o *doers*, debbono saltare continuamente "da un certo registro di azione ad un altro, molto diverso": di più, da *doers* debbono trasformarsi in attori veri e propri e poi ritornare ad essere dei *doers*.

Ho avuto modo di assistere a questa versione "mista" di *One Breath Left*, agli inizi del 2002, presso il Teatro Ridotto di Lavino di Mezzo (Bologna). Non sarei sincero se dicessi che mi ha convinto completamente: era come se le giunture, i salti da un piano all'altro si vedessero troppo e rischiassero di diventare meccanici, quasi una formula. Tuttavia trovo che si tratti di una direzione di lavoro di grande valore, soprattutto come esplorazione del punto-limite dell'esperienza teatrale, ossia dell'*identità essenziale dello spettatore*.¹⁹

L'ultima apertura verso lo spettatore il Workcenter di Pontedera l'ha realizzata l'anno scorso con l'ammissione di testimoni a seguire il lavoro delle prove. Si tratta di *The Twin: an Action in creation*.

Per la prima volta nella storia del Workcenter, un'opera non è elaborata unicamente in isolamento e lontano da osservatori esterni, ma, periodicamente,

¹⁸ Cfr., in particolare, il testo (ancora inedito, per quanto ne so) intitolato *One Breath Left-Considerazioni*, composto da estratti di conferenze tenute da Thomas Richards e Mario Biagini a Mosca, a Vienna e a Wrocław nel 2001. La citazione è a p. 5.

¹⁹ Nel frattempo il Workcenter ha proposto ancora un'altra versione di *One Breath Left*, talmente diversa dalle altre da meritare un titolo nuovo (*Dies Irae*) e da richiedere un discorso a parte che qui non è possibile fare (novembre 2003).

alla presenza di piccoli gruppi di testimoni. Nella fase iniziale del montaggio, il materiale creativo di *The Twin: an Action in creation* viene organizzato in “segmenti modulari”: unità fondamentali di esplorazione strutturate in azioni, ripetibili e rigorose, aventi sempre un inizio, uno sviluppo e una fine evidenti e chiari. L'ordine reciproco e il montaggio finale di questi “segmenti modulari” saranno elaborati durante gli anni di lavoro a venire.²⁰

Un ultimo tabù violato, un ulteriore, prezioso contributo ad una indagine sull'identità essenziale dello spettatore, un altro invito-sfida rivolto al critico, al teatrologo, ad ogni spettatore consapevole, a ripensare radicalmente il significato, il senso profondo, ultimo o originario, della sua esperienza, in una fusione inestricabile di testimonianza e partecipazione.

Post-scriptum:... E la sfida del teatrologo al Workcenter

In questo intervento ho cercato di mostrare perché e in che senso il lavoro di Grotowski e, oggi, del Workcenter di Pontedera da lui fondato, rappresenta una sfida per il teatrologo, per le sue false sicurezze, per i suoi *idola tribus*, per la sua approssimazione metodologica e culturale e la scarsa propensione a mettersi in discussione. Credo che in esso sia contenuta anche qualche prima indicazione su come il teatrologo può raccogliere tale sfida e cosa ciò possa significare in concreto.

Tuttavia, in questa nota di congedo, vorrei ricordare che, anche nel caso in oggetto, esiste un'altra faccia della medaglia e oserò dunque parlare di una sfida che a sua volta è il teatrologo consapevole a lanciare a Grotowski e cioè ai suoi successori, in tutti i sensi. Colpo di coda dell'arroganza accademica, desiderio di riequilibrare la partita fischiando un fallo dubbio in zona Cesarini? Niente di tutto questo, credo o almeno spero. Soltanto la realistica considerazione che la possibilità del teatrologo (o dello studioso in genere) di colmare il gap che ancora lo separa da un approccio rigoroso e fondato al lavoro di Grotowski, e alla sua tradizione vivente, non dipende e non dipenderà soltanto dalla sua buona volontà e dal suo impegno ma anche dall'impegno e dalla buona volontà di coloro che ne sono oggi gli eredi.

²⁰ *Tracing Roads Across*, cit., p. 23.

In realtà, nonostante le apparenze di una bibliografia sterminata, gli studi seri su Grotowski e la sua tradizione sono appena agli inizi (anche in questo Taviani ha ragione). Oltre ovviamente ai testi di Grotowski e Richards già citati in precedenza, indicherei cinque fondamentali punti di partenza per questi studi (sottolineando appunto che si tratta di soltanto di partenze, di inizi appunto): 1) *The Grotowski Sourcebook*, a cura di L. WOLFORD e R. SCHECHNER, New York–London, Routledge, 1997; 2) Z. OSINSKI, *Jerzy Grotowski, zrodla, inspiracje, konteksty*, Gdansk, Slowo/obraz terytoria, 1998; 3) E. BARBA, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, seguito da 26 lettere di J. Grotowski a E. Barba, Bologna, Il Mulino, 1998; 4) AA.VV., *Grotowski postdomani*, a cura di F. TAVIANI, in "Teatro e Storia", 20/21, 1998/1999; 5) *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969. Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*, A cura di L. FLASZEN e C. POLLASTRELLI, con la collaborazione di R. MOLINARI, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

In questa postilla conclusiva mi preme ribadire appunto che, se gli studi grotowskiani sono ancora vistosamente arretrati, non dipende soltanto dalle varie inadeguatezze messe in luce dai teatrologi ma anche da un'oggettiva difficoltà a fondare documentariamente un discorso critico-storico su Grotowski e la sua tradizione. Se in generale, come si dice con una frase fatta, il teatro è scritto sull'acqua, quello di Grotowski, soprattutto da quando è diventato esplicitamente più e altro che teatro, lo risulta in misura enormemente maggiore. Fra l'altro, il maestro polacco ha riposto sempre molta cura nel cancellare le tracce, ovvero – che è poi la stessa cosa – nello scegliere con parsimonia quelle da conservare (in particolare per quanto riguarda la vita privata – ma dove finisce il privato e dove comincia il pubblico per un uomo di teatro, per un artista?). Se a questo aggiungiamo che la sua riflessione teorica (di enorme importanza, anche in se stessa, nonostante che spesso si sia cercato di insinuare il contrario) si è svolta in massima parte in forma orale (conferenze, corsi, stages, interviste etc.) e risulta quindi dispersa, quando pure è stata fissata in qualche modo, in centinaia di sedi diverse per lo più inedite o di difficilissimo accesso, cominceremo ad avere un'idea un po' più adeguata del problema in questione e delle sue dimensioni. Soltanto le conferenze e i corsi tenuti a Roma negli anni Settanta e Ottanta, per iniziativa dell'Università "La Sapienza", sviluppano un migliaio di pagine nella trascrizione promossa da

Ferruccio Marotti e Luisa Tinti, che purtroppo attende da anni la pubblicazione (se ne giova tuttavia l'importante studio di Chiara Guglielmi citato nel testo). E un problema analogo riguarda le lezioni tenute al Collège de France, fra 1995 e 1997, per due anni accademici, presso la cattedra di Antropologia Teatrale (tuttavia disponibili in cassette audio) o i corsi americani.

C'è bisogno di un coordinamento unitario degli sforzi che in varie parti del mondo si stanno facendo per superare almeno in parte questa impasse documentaria. E un simile coordinamento non può non spettare al Workcenter di Pontedera e alla locale, neonata Associazione Grotowski. Del resto, com'è noto, Thomas Richards e Mario Biagini sono stati nominati eredi testamentari del suo lascito culturale dallo stesso Grotowski. Compito non facile, anzi di terribile responsabilità. Perché è evidente, da un lato, che si tratta di esercitare tutta la acribia filologica necessaria e di esigere ogni volta tutte le possibili garanzie, tenuto conto dell'importanza e della delicatezza del materiale in questione, ma dall'altro è altrettanto evidente che l'esercizio di questo legittimo e anzi indispensabile diritto di controllo, di vaglio e di supervisione non dovrebbe mai rischiare di tradursi, almeno di fatto, in un blocco o anche soltanto in un eccessivo rallentamento del processo di più ampia messa a disposizione degli studiosi dell'eredità culturale del maestro polacco.

La comunità scientifica deve molto a Grotowski e chi oggi ne ha le possibilità dovrebbe aiutarla a saldare almeno in parte il suo debito con questa figura fondamentale della cultura e dell'arte del Novecento. Ecco perché parlo di una sfida che a sua volta la teatrologia lancia oggi al Workcenter.

Gerardo Guccini

TRA METAMORFOSI E PARTITURA: NUOVI
“TEATRI SONORI” *

Partiture

Parlando di Nuovo Teatro, si sono talmente utilizzate e approfondite le nozioni di “corpo”, “immagine” e “spazio” da far passare in sottordine il fatto che le realizzazioni e le tecniche approntate dalla ricerca teatrale hanno via via dispiegato, ormai da quasi mezzo secolo a questa parte, una vasta gamma di “teatri sonori” reciprocamente accomunati dalle funzioni strutturali e genetiche che vi esercitano gli elementi di carattere acustico (vocali, fonici, rumorali, musicali, semi-rumorali). Forse, come suggerisce De Marinis in un'importate contributo sulla “vocazione teatrale” di Luigi Nono, le disattenzioni verso la dimensione sonora del Nuovo Teatro sono state quanto meno facilitate, in ambito teatrologico, dall'inconscia pulsione a non voler condividere il proprio campo d'indagine con le contigue competenze di una musicologia, la quale, d'altra parte, si è mostrata a sua volta pochissimo incline ad includere fra gli eventi musicali del XX secolo le inferenze acustiche del mondo teatrale, come, per non fare che qualche esempio, il lavoro sui risuonatori di

* Questo intervento sviluppa la prima parte d'un progetto di ricerca dedicato alla peculiare identità dell'attore fonico nella cultura e nelle prassi del Novecento teatrale. Tale progetto era stato enunciato in occasione del convegno *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria* (24-25 aprile 2003) con il titolo *Tra metamorfosi e scrittura: l'attore fonico nel nuovo teatro italiano*; producendone per ora solo i risultati iniziali, che riguardano la dimensione sonora del Nuovo Teatro, si è dunque modificata l'intitolazione originaria.

Grotowski, la phonè di Carmelo Bene, l'attore-musica di Leo de Berardinis, le "scritture vocali" di Gabriella Bartolomei. In ogni caso, l'attenzione dei teatranti per la presenza scenica del suono (sia esso cantato oppure puramente musicale) si è tradotta in tecniche, generi, teorie, momenti di svolta e rifondazione, che, nel complesso, hanno influito sia sulle diverse concezioni di teatro che sull'articolazione delle pratiche sceniche, rendendo decisamente problematica la distinzione categorica fra ciò che è teatro musicale e ciò che è teatro *tout cour*, oppure, ancora più radicalmente, fra ciò che è teatro e ciò che è musica. Se includiamo nella fruizione del suono la visione di come tale suono è prodotto, la musica diventa infatti un evento in sé teatrale, essendo per l'appunto il teatro arte dell'azione in presenza. Allo stesso modo, se escludiamo la visione dalla fruizione dello spettacolo, il teatro si decanta in esperienze acustiche, che, in certi casi, evidenziano l'esistenza di raffinate tessiture che, per precisione e varietà timbrica, non hanno nulla da invidiare alle partiture della musica colta. Non a caso, nel 1966, colpito dall'esplosiva esuberanza fisica e vocale del Living, Luigi Nono decise di coinvolgere questa celebre formazione, allora esule in Italia, nel processo compositivo di *A floresta é jovem e cheja de vida*, che, secondo Enzo Restagno, riuscì la sua "opera fonicamente più violenta", un vero e proprio "assalto sonoro nei confronti della parola". Lo stesso Nono ha così raccontato questa sua presa di contatto con la materia sonora del teatro:

Passammo [io e il Living Theatre] una settimana nello studio elettronico della RAI di Milano. Il Living era veramente di una violenza esplosiva. Una delle loro espressioni più violente, che io ho usato nella *Floresta*, era "la lettura del dollaro" [dallo spettacolo *Mysteries and small pieces*]. Si limitavano a leggere i numeri della serie, il nome della banca e le poche altre cose che si possono leggere sulla banconota americana, ma i vari modi di dire i numeri, di gridarli, di sussurrarli, i rumori dei passi, delle corse tra gli studi di registrazione, i canti improvvisi, interrotti, costituivano una specie di vari campi magnetici che si allargavano spaziando sempre più. [...] Si è trattato di un impulso decisivo per la composizione della *Floresta*.¹

Il caso di *Floresta*, pur essendo restato senza seguito, illustra le affinità fra le punte avanzate della sperimentazione musicale e il

¹ Cit. in M. DE MARINIS, *La vocazione teatrale di Luigi Nono*, "Musica/Realtà", dicembre 1993, n. 42, p. 131.

Nuovo Teatro, che, proprio in quegli anni, sondava, da un lato, le dinamiche corporee dell'azione fonica e, dall'altro, il suo costituirsi in forme sonore suscettibile di autonomi sviluppi e articolazioni. C'era una forte spinta a sperimentare e a acquisire le possibilità di emissione che erano state fino allora escluse dall'imperante modello del linguaggio parlato. Non si voleva più essere, in teatro, un'imitazione dell'individuo sociale; d'altra parte, però, l'identità scenica rigenerata che il Nuovo Teatro prometteva agli attori era ancora tutta da scoprire, da definire, da inventare. Ludwig Flaszen, il drammaturgo di Grotowski, spiega nel programma di sala di *Akropolis* (1962) come, per realizzare questo spettacolo, fosse stato necessario dilatare i mezzi vocali d'espressione riassumendo nell'attore i suoni del mondo animale e di quello culturale:

a partire dal vago farfugliamento tipico della fase infantile [si andava] fino alla più sofisticata recitazione oratoria: gemiti inarticolati, grugniti animaleschi, dolci melodie popolari, canti liturgici, dialetti, declamazione di versi: c'è di tutto. I suoni sono frammisti a una complessa partitura in cui riaffiora vagamente il ricordo di tutte le forme del linguaggio.²

In quegli stessi anni, la sperimentazione delle cantine romane opera, anziché sull'ampliamento e sull'integrazione del parlato, sulla decontestualizzazione dei segni verbali: la parola viene reificata, analizzata e scomposta per una ricerca del timbro e dei suoni. Carlo Quartucci, allestendo a più riprese Beckett fra il 1959 e il 1963, cerca di far perdere al linguaggio la sua funzione di "comunicazione logica e psicologica" per lasciare il posto a "una comunicazione ritmica e fonetica"³; poi, mettendo in scena *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Pliq Scrap & la Grande Mam* (1965) del drammaturgo Giuliano Scabia, apre ulteriormente la sua ricerca agli influssi della musica colta contemporanea. Ancor prima che *Foresta* assimilasse le voci e i rumori del Living, il teatro di Quartucci fa propria, con la mediazione giocosa e vitalistica di Scabia, già stretto collaboratore letterario di Nono, la scomposizione del corpo verbale in particelle foniche da combinare e disporre secondo i criteri d'una logica

² Cit. in J. KUMIEGA, *Jerzey Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, Firenze, la casa Usher, 1989, p. 54.

³ C. QUARTUCCI, *Sette anni di esperienze*, ora in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, I, Torino, Einaudi, 1977, p. 152.

soprattutto musicale. Il procedimento viene notato e descritto da Giuseppe Bartolucci ne *La scrittura scenica* (1968):

Così egli [Carlo Quartucci] propone in *Zip*, per esempio, una tabella fonetica che si basa proprio sulla parola come oggetto, sino all'individuazione della sillaba e della consonante, quale momento stilistico di una comunicazione; e questa nozione egli l'ha derivata tranquillamente da certe sperimentazioni della voce umana da parte di alcuni musicisti contemporanei, e così l'ha riversata sul teatro, non confusamente e non approssimativamente, ma con una accentuazione quasi scientifica e comunque matematicamente proponibile, in tal modo rendendo l'uso della parola come oggetto estremamente disponibile e al tempo estremamente preciso. Allora l'interpretazione degli attori può foneticamente disporsi su una varietà di toni e di ritmi [...].⁴

Non stupisce l'attenzione di Bartolucci per il matematico rigore con cui Quartucci dispone musicalmente sillabe e consonanti su una varietà di toni e di ritmi. Dal momento che il Nuovo Teatro non s'identificava nella rappresentazione d'un testo scritto, ma era esso stesso "scrittura scenica" e si compiva di volta in volta in quanto aggregato delle azioni, dei suoni e delle immagini che accadevano ed esistevano nel tempo/spazio dell'evento, si poneva il problema di individuare la natura estetica e fenomenologica di questo aggregato, e cioè, di capire cosa garantisse l'esistenza dello spettacolo al di là dei suoi momenti di attuazione e quale fosse il calco, il sedimento, la forma indipendente e continua della drammaturgia scenicamente realizzata. A queste esigenze ha efficacemente sopperito l'assunzione del concetto di partitura. La partitura non solo consente l'elaborazione di contenuti ad alta definizione formale, non solo attiva principi d'ordine affatto impermeabili alla sospensione della logica semantica, ma mantiene queste sue prerogative anche qualora si tratti – come nel caso del Nuovo Teatro – di partiture puramente mnemoniche, non sistematicamente notate né suscettibili di formalizzazioni propedeutiche alla realizzazione spettacolare. Teatralmente, il concetto di partitura è stato teorizzato e capillarmente applicato ad ogni articolazione e livello performativo dall'Odin Teatret di Eugenio Barba, mentre ha trovato in Leo de Berardinis il poeta scenico che ne ha riavvicinato le strutture e i contenuti all'originaria matrice musicale. Scrive nel programma di sala de *Lo spazio della memoria* (1992):

⁴ G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, p. 66.

Nel mio teatro la musica è sempre stata importantissima, per la presenza di strumentisti in scena, per la scrittura scenica annotata come partitura musicale, per la presenza di strumenti musicali utilizzati in diverse maniere, per il microfono usato non come semplice amplificatore della voce, per l'attenzione ai timbri, ai ritmi, alle altezze della vocalità, per il montaggio stesso dello spettacolo le cui proporzioni interne seguono un andamento di contrazione-espansione, di forte, di piano etc.⁵

Le note messe in partitura sono già di per sé una musica compiuta alla quale non manca che il suono. In teatro, invece, la partitura performativa sembrerebbe smarrirsi, al di fuori della propria concreta attuazione, senso, valore, identità, sostanza, risolvendosi in sedimenti mnemonici e residui documentari. Queste parti scannate dell'identità complessiva dello spettacolo, possono però corrispondere, come dice Leo de Berardinis, a un "pensiero-musica" che ristabilisce la poesia delle concezioni compositive, facendo derivare l'evento scenico da un senso della melodia e del ritmo, che, non soltanto s'incarna nelle melodie e nei ritmi effettivamente eseguiti, ma modella ed anima tanto l'azione dell'attore che la visione dello spettatore. La codificazione dello spettacolo in partiture dinamiche e trasformabili nel tempo, che – riprendendo la terminologia di Leo de Berardinis – risultano dalla compenetrazione fra il "pensiero-musica" dell'ideatore scenico e la presenza attuativa dell'"attore-musica", ha quindi prodotto, nelle prassi del Nuovo Teatro, delle sotto-partiture sonore che riguardano l'organizzazione del livello acustico.

A questo proposito, va immediatamente precisato che le sotto-partiture sonore del Nuovo Teatro non si risolvono, come accade nel teatro lirico, in momenti espressivi indipendenti. L'Opera, infatti, prevede, in primo luogo, la definizione testuale di situazioni, emozioni e caratteri decisamente scolpiti, che la musica, poi, interpreta e realizza fissandoli in forme sonore; mentre il Nuovo Teatro, scaturito dalla rimozione dei sistemi fondati sulla rappresentazione del personaggio scritto, procede per sommatorie orizzontali che inquadrano gli elementi sonori, non già nella successione assiale che congiunge soggetto/testo/spettacolo, ma in delicati e mutevoli rapporti d'interazione con gli attori e le immagini. Esaminando le qualità e le dinamiche di tali rapporti, vedremo ora d'individuare le

⁵ Cit. in R. ANEDDA, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis*, "Culture Teatrali", primavera-autunno 2000, nn. 2/3, p. 70.

tipologie e le varianti dei “teatri sonori” suscitati dalle invenzioni teatrali del secondo Novecento.

I teatri della “presenza”

Dove l'attore è perno e protagonista assoluto dello spettacolo, gli elementi sonori sono soprattutto di carattere fonico/vocale (ricordiamo l'elenco di Flaszen) e dilatano la dimensione corporea del performer proiettando nella voce quanto si verifica nelle più riposte cavità organiche. La voce costituisce allora l'impronta acustica d'una carnalità specifica, unica, irripetibile; e, al contempo, prolunga all'interno dell'evento la genesi fisiologica del performer, che, secondo l'insegnamento grotowskiano, radica i propri impulsi nell'atto profondo della fonazione. Attuando una variante importantissima che segnerà l'atmosfera acustica del teatro di gruppo degli anni Settanta, Eugenio Barba introduce nel severo training derivato da Grotowski anche degli strumenti musicali, che, ripresi in scena, vengono a svolgere un ruolo di sutura fra l'estroversione dei singoli processi formativi e l'articolazione drammaturgica dello spettacolo, la cui atmosfera viene spesso decisa da sonorità memorabili come la fisarmonica di Else Marie Laukvick in *Min Fars Hus* (1972) oppure il tamburo di Iben Nagel Rasmussen in *Came! And the day will be ours* (1976). Ma a segnare stabilmente le pratiche del Nuovo Teatro e il ruolo che il suono fonico ricopre al suo interno sono i training, gli esercizi, le tecniche, che vengono ora derivate dai gruppi/guida ora ricavate dai canti etnici di svariate tradizioni.

Il periodo dal 1970 al 1975 viene definito da Giuseppe Bartolucci “l'età dei laboratori”⁶ poiché i gruppi di base, che in Italia erano nati un po' ovunque, tendono allora ad affermare la propria identità professionale assimilando per via empirica le competenze emerse dalla svolta dagli anni Sessanta. Per questa via si radica l'influenza dei modelli culturali e dei gruppi/guida, ma soprattutto si affermano correnti, ibridazioni e richiami che connettono i teatran-ti a un substrato pedagogico di straordinaria varietà e in continuo

⁶ G. BARTOLUCCI, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, la casa Usher, 1988, pp. 27-34.

movimento. Fra il 1972 e il 1974, Leo de Berardinis e Perla Perargallo scelgono di immergersi nella difficile realtà sociale di Marigliano, un paese dell'entroterra napoletano, per ritrovare le radici più autentiche del fare teatro; e lì esplorano la sonorità forte del dialetto, le zone di compatibilità fra la voce dell'attore e la performace musicale, i meccanismi dell'improvvisazione attoriale e di quella jazzistica. Dal rock dei primi anni Settanta proviene il fenomeno di Demetrio Stratos che sviluppa una tecnica vocale proveniente dalla tradizione orientale, che va dal basso gutturale al canto diatonico, proponendo anche una dimensione "teatrale" del canto con il lavoro sulla sillabazione e sulle dinamiche della pronuncia. Il 1975 è l'anno dello spettacolo *Morte della Geometria* del gruppo fiorentino Ouroboros, dove per la prima volta Gabriella Bartolomei, fa uso di microfono, ma è in *Winnie dello sguardo* (1978) da *Happy days* di Beckett, per la regia di Pier'Alli e la musica di Bussotti, che tiene per la prima volta in microfono in petto così da far percepire ogni piccolo movimento della voce. Con il *Manfred* del 1979, sempre grazie all'amplificazione, le vocalità di Carmelo Bene si afferma in quanto oggetto assoluto dello spazio teatrale, divenendo oggetto di culto e imitazione.

La ricerca sulla performance vocale viene impostata e condotta in svariati ambiti: nei laboratori fondati sulla centralità dell'attore; negli stretti sodalizi fra musicisti/compositori e musicisti/cantanti (emblematici i binomi Luciano Berio/Cathy Berberian; Giacinto Scelsi/Michiko Hirayama); nella visività integrata del teatro di Pier'Alli, dove le scritture vocali di Gabriella Bartolomei convivono con le partiture di Bussotti e Sciarrino, implicando il principio d'una autorità plurale. Da questo fervore scaturiscono pratiche e nozioni generalmente diffuse e condivise.

In primo luogo, *ci si rapporta alla voce parlante come a una materia sonora*, e questo atteggiamento viene condiviso anche da attori che si servono potentemente del linguaggio verbale, come Alfonso Santagata, formidabile interprete di Beckett e Pinter e drammaturgo egli stesso, che afferma, parlando anche a nome di Claudio Morganti dell'Associazione Culturale Katzenmacher:

Per noi la battuta, la parola ha senso solo quando vai al suono, solo se parli dalla nascita della parola, perché non abbiamo mai pensato a come dire le battute. Esiste un momento per arrivarci, ma non abbiamo mai creato nei nostri spettacoli lo stato psicologico, analitico, ecc.⁷

Lo psicologismo viene insomma abolito a favore della sonorità.

Inoltre, *si pratica intensamente l'interazione fra le risorse fonico/corporee dell'attore e l'esecuzione strumentale*; per questa via, si verificano episodi affini che avvicinano le soluzioni del teatro di gruppo alla ricerca musicale. Ad esempio, uno spettacolo come *Vocifer/azione* (1987) del Teatro Nucleo è speculare e analogo ai lavori realizzati negli anni Sessanta da Mauricio Kagel intorno all'idea d'un "teatro strumentale": il primo mostra un gruppo teatrale/orchestra, che, combattendo in scena, ricava ironiche sinfonie metalliche dalle pesanti armature indossante; i secondi approfondiscono con originali invenzioni i risvolti performativi dell'esecuzione musicale.

Infine, *l'eclettica ricchezza delle modalità tecniche induce gli uomini di teatro a elaborare esercitazioni fisiche e vocali a misura della propria specifica linea di ricerca*. Il Teatro della Valdoca, agli inizi degli anni Ottanta, lavora su sonorità africane del Burundi; lo stesso Grotowski, fondando nel 1986 il Workcenter di Pontedera, fa riferimento al canto vibratorio caraibico assimilato con la mediazione di Maud Robart; Laboratorio Teatro Settimo attiva, negli anni Novanta, una particolare tecnica di concertazione fonico/vocale ibridata di parlato, che contrassegna, a partire da *Canto per Torino* (1995) una fortunata serie di lavori (tutti realizzati con la regia di Gabriele Vacis e l'assistenza di Antonio Pizzicato per la conduzione fonica dei cori).

Ma le connessioni che si sviluppano a partire dal fatto fonatorio, non descrivono che una delle tipologie relazionali fra suono/attore/immagine. Intrecciata a questa v'è un'altra fondamentale gamma di "teatri sonori", che si fonda sulla differenziazione delle funzioni performative, assunte e utilizzate per quanto hanno di irriducibile e proprio.

I teatri della "visione"

Luigi Nono, sintetizzando il caratteristico orrore del moderno novecentesco per le tautologie espressive, afferma che va senz'altro spezzato il primitivo rapporto fra dimensione sonora e dimensione visi-

⁷ Intervista ad Alfonso Santagata, in O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, cit., p. 119.

va per cui "vedo quello che ascolto, e ascolto ciò che vedo"⁸. Sia in musica che in ambito teatrale, il principio della diacronia percettiva segna i percorsi della ricerca artistica, ma, mentre nei processi della composizione musicale la sua influenza scaturisce dall'adozione di criteri di valore "moderni" e contrapposti alla tradizione, teatralmente, a rendere attiva, pregnante e ricorrente l'interazione fra suoni, movimenti e immagini reciprocamente distinti, ha provveduto un fatto al contempo estetico e operativo, formale e umano come la rottura delle gerarchie procedurali e la conseguente emancipazione dei singoli percorsi attuativi. Sotto questo aspetto, il musicista John Cage ha svolto un ruolo di primaria importanza, tanto da risultare una delle personalità più influenti del secondo Novecento. Con lui la formula dell'happening si impone alla composizione musicale e alle dinamiche dell'invenzione teatrale; il gesto creativo si rifonda in quanto gesto vitale dell'artista; la fuoriuscita dai canoni progettuali diventa un valore da sperimentare; il caso, governato da schemi di gioco, si sostituisce al mito della confluenza estetica delle arti, e l'opera scaturisce da reti di rapporti non preordinati. La rottura delle tautologie espressive proprie della tradizione ottocentesca – nella quale, grosso modo, il testo esprime la situazione e la musica esprime il testo –, comporta e diffonde a raggiera negli anni delle seconde avanguardie l'evasione dal senso, il ripudio del significato, l'invalidazione della linearità narrativa; eppure, storicamente, la sua applicazione finisce per fecondare la scoperta di altre vie di accesso al senso, al significato e alla narrazione.

Incominciamo con l'osservare le fluttuazioni subite dagli assetti fra i diversi livelli performativi nell'opera di Bob Wilson, i cui spettacoli fortemente visivi infrangono, nel Nuovo Teatro italiano dei primi anni Settanta, l'assoluto predominio del gesto e del corpo nella sua interezza espressiva. In *Einstein on the Beach* del 1976, la scenografia, la musica minimalista di Philip Glass e le danze di Lucinda Childs scorrono parallelamente creando un insieme non programmato anche se coreografato in maniera forte. Lo spettacolo, ricorda il critico d'arte Germano Celant, riprendeva dagli happening di Cage e Merce Cunningham l'"idea di incontrarsi sulla scena e di improvvisare senza conoscere gli altri", di "ridurre al minimo la ge-

⁸ L. NONO, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, "il Verri", IX, 1963, ora in *Scritti e colloqui*, a cura di A. I. DE BENEDETTIS e V. RIZZARDI, Lucca, Ricordi/LIM, vol. I, p. 122.

stualità per ricomporla in maniera completamente diversa”⁹ Ma, nonostante le strette risposdenze concettuali fra ordito performativo e ordito acustico (poche note continuamente ripetute), è proprio Wilson a lamentare che la musica di Glass, a causa del volume troppo alto, impediva agli attori di “sentirsi”¹⁰. E questo “sentirsi”, vista la predilezione del regista per il linguaggio musicale all’antica, schubertiano, di un altro suo collaboratore, Alan Llyod, possiamo forse intenderlo in senso romantico e intimista, tutt’altro che improntato a strutture e minimalismi introiettati. Tocchiamo così l’ambivalente estetica di Wilson, che pratica l’alea, l’associazionismo figurativo, l’evidenziazione delle singole funzioni performative e la dissociazione della recitazione dalle musiche, dalle luci e dai gesti, ma lo fa in vista di una loro ricomposizione in “opera”, come per l’appunto si denomina *Einstein on the Beach*. Le fitte correlazioni stabilite dal suo lavoro compositivo s’inquadrano, insomma, in una concezione dell’insieme di stampo polifonico, determinando unità formali avvolgenti, pervasive, organicamente cresciute assieme allo sviluppo di semplici idee di base, e, una volta finite, a loro volta portatrici di un valore antropologico fondamentale (e personalmente vissuto dal regista) come la diacronia percettiva fra l’ascolto e la visione. Dice Wilson concludendo un’intervista a Quadri:

Come mentre parli puoi allo stesso tempo ascoltare (molti miei lavori sono nati in passato dall’estensione di questo esercizio), così mentre vedi una cosa puoi sentirne un’altra. Lo spettacolo è prima di tutto il tentativo di portare al massimo questa discrepanza tra l’immagine e l’ascolto. E quindi tra la luce e il suono.¹¹

Mentre, nelle soluzioni dei teatri del corpo o della “presenza” scenica, la partitura sonora è un’estensione organizzata dell’azione performativa e, in quanto tale, estroflette acusticamente l’identità organica dell’attore oppure connota in senso drammatico le linee del suo agire; in quelle dei teatri dell’immagine o della “visione”, la partitura sonora è in primo luogo un *opus* autonomo che si intreccia e

⁹ Cit. in *Robert Wilson o il teatro del tempo*, a cura di F. QUADRI in collaborazione con A. MARTINEZ, Milano, Ubulibri, 1999, p. 102.

¹⁰ Colloquio con Robert Wilson, in F. QUADRI, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984, p. 173.

¹¹ Ivi.

connette in vario modo all'unità risultante e molteplice dell'*opera*, che, secondo l'etimo latino, significa per l'appunto "lavori". Anche per questa ragione la dimensione acustica dei teatri immagine è spesso affidata a un compositore, che, talora, realizza la partitura in rapporto di stretta collaborazione con il regista, tal'altra, in condizioni di assoluta autonomia, prefigurando la necessità di meccanismi interattivi di sutura che connettano le parti distanti del suono, della figurazione, del movimento. Si pensi, per non citare che qualche esempio dagli ultimi anni Ottanta in poi, alle collaborazioni fra Sciarrino e i Magazzini in occasione della riduzione spettacolare delle tre cantiche dantesche (1989–1991), fra Giorgio Battistelli e Studio Azzurro, fra Luigi Ceccarelli e il videomaker Massimo Di Felice, fra Cristiano Severino e il regista Fabrizio Arcuri dell'Accademia degli Artefatti (*Altri altari*), fra Luca Francesconi e ancora a Studio Azzurro, che assieme al musicista realizza il visionario *Striaz* tratto da *I benedanti* di Carlo Ginzburg; fra Guarnieri e Giorgio Barberio Corsetti, in occasione della recentissima "operavideo" *Medea* (Venezia, 2002).

Le modalità sono molteplici. Giorgio Barberio Corsetti, regista di un gruppo storico degli anni Settanta come La Gaia Scienza, estrae dalla storia di *Medea* flussi figurativi che intrecciano tre differenti tipologie visive: le immagini proiettate su schermo; quelle stabilite dall'azione performativa degli attori/cantanti; quelle composte dal vivo nello spazio della rappresentazione (indimenticabile il lento movimento che sfila un lenzuolo insanguinato dalla lavatrice, simbolo concreto della quotidianità tragica).

Paolo Rosa di Studio Azzurro oscilla, nelle collaborazioni con i musicisti, fra la concezione comune dell'idea di partenza e l'assunzione dell'*opus* sonoro già composto: da un progetto condiviso discende *Experimentum Mundi* del 1991, che, richiamando le prassi del "teatro strumentale" di Kagel, mostra, a oggettivare visivamente il processo produttivo del suono, gruppi di artigiani al lavoro (fabbri, falegnami, scalpellini, calzolai eccetera); mentre *Giacomo l'idealista*, dedicato a Leopardi e sempre con musiche di Sciarrino, giustappone tre livelli indipendenti: sonoro, visivo, verbale (a cura di Vittorio Sermonti su testi di Monaldo Leopardi e affidato all'attore Umberto Orsini). Lo spazio del palco è occupato dall'orchestra (la cui visione rientra così nello spettacolo); mentre sul margine frontale della platea, interamente svuotata dei posti a sedere, l'attore siede a un immenso tavolo di forma circolare. Su questa superficie visibile dal-

l'alto in basso (gli spettatori assistono infatti dai palchetti) scorrono immagini filmate in movimento che ora illustrano ora contraddicono ora alterano il senso del discorso verbale. Rosa propone allo spettatore la possibilità di saltare, fra musiche, parole e immagini, di livello in livello, combinando le componenti spettacolari secondo un personale montaggio, che, però, viene continuamente attraversato dai rimandi simbolici prodotti dalle combinazioni formali. Ad esempio, mentre Orsini legge la favola del millepiedi il cerchio del mondo a tavolino si anima delle mille zampe d'una greggia di pecore, che poi vediamo di dorso saturare quello spazio circolare formando una crosta planetaria di bianchi manti lanosi. Fin da *La camera astratta* (1987), lo spettacolo che apre una nuova stagione del teatro immagine italiano e che Studio Azzurro realizza assieme a Barberio Corsetti, Paolo Rosa esplora le possibilità di resa emblematica delle video installazioni, predisponendo, per così dire, la sintassi d'un immaginario interattivo che si sarebbe poi trasferita, come il montaggio di Ronconi e la narritività parallela e dissociata di Peter Sellars, alle applicazioni spettacolari dell'opera e della musica colta contemporanea.

Altri "teatri sonori" fra sincretismo e antiche risorgenze

Fra i modelli paradigmatici del teatro del corpo e del teatro dell'immagine si svolgono inoltre percorsi trasversali, che ampliano ulteriormente le gamme dei "teatri sonori". Marco Martinelli, ne *L'isola di Alcina* (Venezia, 2000), probabilmente il suo capolavoro, ricomponne musica, vocalità fonica e piano visivo, in una limpida sintesi, che, pur evitando tautologie di taglio regressivo, riconduce sotto l'egida d'un segno drammatico quasi intagliato tant'è duro, netto ed espressivo, interazioni, dispiegamenti formali, giustapposizioni e spazi policentrici. Lo spettacolo reca come sottotitolo "concerto per corno e voce romagnola": una definizione che include un percorso. La musica elettronicamente filtrata di Luigi Ceccarelli, suscita infatti, per esigenze di combinazione acustica, la musicalità del dialetto romagnolo di Ermanna Montanari, che, dando voce alla tradita e abbandonata Alcina, guardiana di cani e personaggio stregonesco, intona con le parole di Nevio Spadoni quello che sembra essere, per la contenuta e formalizzata continuità del *climax*, il "Casta Diva" fonico del Nuovo Teatro: "A m'so insmida/a m'so insmida/int la

voia/d'pérdum tra dla nebia". ("Mi sono istupidita/mi sono istupidita/nella voglia/di perdermi tra la nebbia").

Eppure non è in queste zone di trasfigurazione fonica e di irripetibile incanto scenico, che le antiche, solide ed efficienti modalità dei teatri musicali extra/operistici (ai quali si dedica dal 2001 il Festival delle Notti Malatestiane) sono tornate a riprodursi, mettendo infine radici nel mondo d'una ricerca internamente rifondata dalla spinta a incontrare e a raggiungere interlocutori non teatralmente informati, non specialistici, ma "popolari", a loro volta bisognosi di condividere l'esperienza d'un comune sentire. Ricordiamo, fra le esperienze di questa multiforme rinascita, il teatro musicale che George Asperghis ha realizzato (dapprima a Bagnolet, 1976–1991, poi al teatro Amandiers di Nanterre) facendo lavorare assieme musicisti e attori al di fuori delle regole dell'Opera; le "opere senza canto" di Giovanni Tamborrino, caratterizzate dalla giustapposizione dialettica di recitazione foneticamente rilevata e musica percussiva; l'esemplare percorso iniziato dal regista Salvatore Tramacere e da Koreja teatro con l'atto unico *America*, tratto dall'omonimo romanzo di Kafka, su musiche di Luigi Mosca (Venezia, 1999). Tramacere e compagni hanno infatti riscoperto, con l'importante mediazione di Brecht, le componenti di base degli antichi generi misti, dai teatri della *foire* al cabaret: attori con voce, cantanti che recitano, narrazioni frammentate in attrazioni e numeri a prevalenza drammatica, musicale, visiva oppure pantomimica, e, a legare il tutto, l'istinto all'ascolto reciproco, le strutture spaziali e il trascinarsi delle reazioni emozionali del pubblico. In *Acido fenico. Ballata per Mimmo Carunchio Camorrista*, il testo del magistrato Giancarlo De Cataldo affida all'attore Ippolito Chiarello un personaggio i cui tratti caratteriali e problematici, non esenti da "luoghi comuni", come giustamente osserva Andrea Porcheddu, trovano respiro corale nelle canzoni dei Sud Sound System. In *Brecht's dance. La danza del ribelle*, Raiz degli Almamegretta frappone la magnetica e trattenuta fisicità del suo canto a scene tratte dall'*Opera da tre soldi* e dal *Cerchio di gesso del Caucaso*, e declinate negli spazi di Lucio Diana e Luca Ruzza. Il programma di sala dello spettacolo fa riferimento al "recitar cantando degli attori" e al "canto degli Almamegretta, di Raiz e di Paolo Polcari, che ispirandosi da una parte alla musica di Kurt Weill e dall'altra alla fascinazione di Brecht per l'Asia, mettono per la prima volta al servizio del teatro la loro esperienza di "migranti" della musica". La musica *vissuta*, che

s'incarna nel meticcio dei centri sociali, nel rock, nella riscoperta delle radici etniche, nel lavoro degli *ensemble* specialistici (come i percussionisti di Tamborrino, i musicisti klezmer di Moni Ovadia e le vocaliste di Giovanna Marini) svolge oggi, nei riguardi del teatro, un'azione fecondante analoga a quella esercitata dalla musica popolare urbana fra il XVII e il XVIII secolo. Allora proliferarono i generi misti, dall'*opéra comique* al *vaudeville*, adesso prende corpo una spettacolarità mescolata, che, pur rifuggendo dalla fissità categorica del "generi", ribadisce l'efficacia del proprio sistema combinatorio, affiancando personaggi fortemente caratterizzati e gruppi musicali perfettamente consapevoli delle valenze performative del loro agire. È questa, se vogliamo, una forma dell'esperienza che segna profondamente l'ultimo Novecento; la vediamo infatti risorgere (talvolta degenerando in formula) in filoni, in sodalizi e in prototipi spettacolari di storica importanza come, ad esempio, *La gatta Cenerentola* (1976) di Roberto de Simone o *I Turcs tal Friul* (1995) di Pasolini con la regia di Elio De Capitani e gli interventi vocali di Giovanna Marini.

Faremmo però i conti senza l'oste, se non accennassimo almeno ai dirompenti effetti che le tautologia espressiva d'impronta operistica riesce tuttora a conseguire se abbinata a un linguaggio musicale contemporaneo e ampiamente fruibile. D'obbligo, a questo proposito, il riferimento a *Notre Dame* di Riccardo Cocciante, che, rivelando l'istinto del musicista/narratore di razza, si è orientato nella selva dei dialoghi e delle situazioni ritrovando i procedimenti della drammaturgia romantica. Vale a dire, la dialettica fra emotività sospesa e sentimento sfogato e il senso strutturale delle progressioni, che devono venire predisposte e interrotte, ma non coronate, dai *climax* melodico/formali, come il mirabile terzetto ("Belle") fra Frollo, Febo e Quasimodo.

Dávid Falvai

REGIONI D'EUROPA IN UN MEDIOEVO INVENTATO?

Il mio obiettivo in questo articolo è di cercare il rapporto tra le regioni d'Europa e gli studi medievali. Per prima cosa vorrei analizzare come i medievisti del Novecento vengono influenzati nella scelta del tema e nel modo di vedere il „dove” e il „quando” della nascita di un'opera, e in seconda istanza vorrei comprendere come cambia la ricezione delle loro opere nel tempo e nello spazio. In altre parole tenterò di trovare una risposta plausibile alla domanda se l'Europa medievale rimanga la stessa se viene vista dall'Est o dall'Ovest, e prima o dopo del crollo del blocco sovietico. I due ambienti di ricezione che mi interessano di più in questa sede saranno il pubblico ungherese e quello italiano. I miei due esempi per l'indagine saranno il famoso saggio di Jenő Szűcs sulle regioni interne d'Europa, e un recente bestseller tedesco di Heribert Illig sul cosiddetto medioevo inventato. I due autori verranno associati esclusivamente perché ci offrono un'opportunità per capire alcune caratteristiche del discorso storiografico novecentesco sull'Europa medievale, e soprattutto perché caratterizzano bene la ricezione di teorie storiografiche da parte del pubblico europeo. Ma già qui è necessario sottolineare che mentre Szűcs è uno dei maggiori medievisti ungheresi della seconda metà del Novecento, Illig è un dilettante, ed è ritenuto più che altro un provocatore in veste di storico.

Prima di entrare in dettagli vorrei porre un'affermazione preliminare di tipo teoretico. Supporre che fenomeni come la provenienza o la situazione politica possano influenzare gli scritti degli studiosi non significa necessariamente una critica verso gli storici di

cui parlerò di sotto. Questo tipo di analisi si basa semplicemente sulla convinzione che non è più valido neanche a livello teorico l'obiettivo della storiografia tradizionale-positivista formulato tra l'altro da Leopold Ranke dove si dice che lo scopo dello storico è di narrare "come è successo in realtà." Infatti, nella storiografia contemporanea è assolutamente normale accettare che il punto di vista dello storico è un elemento centrale della storia, come ha formulato Peter Burke nell'introduzione del volume da lui curato intitolato *New Perspectives on Historical Writing*:

we cannot avoid looking at the past from a particular point of view. Cultural relativism obviously applies as much to historical writing itself as to its so-called objects. Our minds do not reflect reality directly. We perceive the world only through a network of conventions, schemata and stereotypes, a network which varies from one culture to another.¹

Le origini medievali dell'Europa e dell'identità europea è un tema assai frequente nella storiografia novecentesca. I maggior medievisti occidentali, incominciando da Henri Pirenne fino a Jacques Le Goff se ne occupavano.² Quando si analizza la formazione dell'Europa si cercano le radici di questo processo attorno all'impero di Carlomagno nell'ottavo secolo, mentre sotto l'Europa medievale quasi unanimemente si intende in qualche modo il territorio del cristianesimo occidentale formatosi nell'undicesimo secolo compresi i paesi dalla Scandinavia fino alla Spagna e dall'Inghilterra fino all'Ungheria. Il mondo del Cristianesimo Orientale, ovvero Bizantino, per quanto riguarda il discorso europeo, sembra essere meno interessante per i medievisti occidentali.

Capire le caratteristiche dell'Occidente, dell'Oriente europee, e soprattutto della zona tra questi due mondi (cioè il territorio che non aveva fatto parte all'Impero carolingio ma che poi – alcuni

¹ P. BURKE, *Overture: the New History, its Past and its Future*. In idem (a cura di), *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge, Polity Press, 1991, p.6.

² Va citato il libro classico intitolato *Maometto e Carlomagno* da H. PIRENNE del 1937 (un'edizione italiana recente è : Roma, Newton, 1993.) o la collana recente *Fare l'Europa* diretta da Jacques Le Goff e pubblicata contemporaneamente da sei case editrici: Atlantisz, Beck, Blackwell, Critica, Laterza e Seuil. Inoltre possiamo citare per esempio il volume di J. Le GOFF, *Il Medioevo: Alle origini dell'identità europea*. Roma-Bari, Laterza, 1996, o quello del medievista americano P. J. GEARY, *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*, Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2002.

secoli dopo – divenne cattolico) sembra interessare soprattutto i medievisti della stessa zona, vale a dire gli ungheresi, polacchi e cechi. Tra i due medievisti più conosciuti della nostra regione che si occupavano delle regioni medievali dell'Europa, il polacco Bronisław Geremek e l'ungherese Jenő Szűcs, ho scelto quest'ultimo.³

In questa parte del saggio parlerò dunque brevemente di un saggio importante sulle regioni d'Europa e della sua ricezione da parte di studiosi provenienti da varie regioni d'Europa. Il famoso medievista ungherese, Jenő Szűcs nel suo *Il Disegno delle tre regioni storiche* formula una tesi a *longue durée* sulle regioni interne d'Europa. Questo volume uscito per primo nel 1981 ha avuto un successo internazionale. Già durante la vita dell'autore venne tradotto in inglese e in francese, e negli anni 90' è stato pubblicato anche in tedesco, polacco, rumeno e, ultimamente anche in italiano, per cui ci offre una buona opportunità di vedere la reazione dei medievisti da varie regioni d'Europa negli ultimi decenni.⁴

La domanda principale a cui Szűcs volle rispondere è la seguente: “Dove si estendono i confini interni dell'Europa?”⁵ La base dell'argomentazione di Jenő Szűcs è il fatto che tra l'Occidente e l'Oriente si crearono due frontiere interne durante il medioevo. L'una è appunto il confine orientale dell'impero carolingio formato nel Ottavo secolo: “Vi è una linea molto marcata, che dalla bassa Elba-Saale solca l'Europa a sud, lungo il Leitha, più oltre, lungo i confini occidentali dell'antica Pannonia: la frontiera orientale dell'Impero carolingio.”⁶ Mentre l'altro confine è quello tra il mondo cattolico e quello ortodosso stabilito nell'Undicesimo secolo:

³ B. GEREMEK, *Le radici comuni dell'Europa*. Milano, Il Saggiatore, 1991. Vorrei sottolineare che in questo saggio considero esclusivamente i medievisti che si occupavano di tali tematiche, e non citerò la vastissima bibliografia della storiografia generale del tema.

⁴ J. SZŰCS, *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*. Budapest, Magvető, 1983. J. SZŰCS, “The Three Historical Regions of Europe: An outline.” *Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (2-4) (1983), p. 131-184, J. SZŰCS, *Les Trois Europes*, Paris, Harmattan, 1985; J. SZŰCS, *Die drei historischen Regionen Europas*. Frankfurt, Verlag Neu Kritik, 1990; J. SZŰCS, *Trzy Europy*. Lublin, Instytut Europy Œwodkowo-Wschodniej, 1995; J. SZŰCS, *Disegno delle tre regioni storiche d'Europa*, a cura di Federico Argentieri. Soveria Mannelli, Rubettino, 1996.

⁵ SZŰCS, *Disegno*, p. 7.

⁶ *ibidem*.

...dopo il grande schisma (1054) si delineò una seconda, non meno marcante linea divisoria, all'incirca parallela alla precedente, più ad oriente, dalla regione del basso Danubio su fino ai Carpazi orientali, e più a nord, lungo le foreste che separano la Slavia occidentale da quella orientale, la terra polacca da quella russa, che nel secolo XIII raggiunse il Baltico ... visibilmente dimenticando anche quel certo confine Elba-Leitha di una volta.⁷

L'autore si concentra soprattutto sulla zona in mezzo, cioè all'Europa Centrale (l'Ungheria, la Polonia e la Boemia di allora) che egli con la terminologia di allora nomina Europa centro-orientale.⁸ L'originalità della teoria sta nel fatto che secondo Szűcs durante il corso della storia ci furono periodi quando la prima linea era visibile mentre la seconda scomparve, mentre in altri tempi al contrario. Conseguentemente Jenő Szűcs parla dell'Occidente nel senso stretto – senza l'Europa Centrale, e dell'Occidente nel senso largo includente anche la nostra zona, ma i due concetti non esistevano mai contemporaneamente.

Quello che dobbiamo tenere presente nel parlare delle *Le tre regioni* di Szűcs è il fatto che l'opera fu scritta durante il comunismo, ed aveva un forte significato anti-sovietico sottinteso – non a caso venne per la prima volta pubblicata in samizdat – visto che argomentava che l'Europa Centrale appartenesse in un certo senso all'Occidente:

L'uno è che la nitidezza e la realtà dei nuovi confini interni dell'Europa dopo l'anno mille potrebbero essere illustrati con molteplici mappe, non soltanto con quella delle diocesi. Ad esempio con quelle che mostrassero la diffusione del romanico e del gotico, del Rinascimento e della Riforma; inoltre, anche quelle che ad esempio indicassero la città autonoma, le libertà corporative, la struttura feudale ed una serie di altri tratti ormai visualmente difficili da rappresentare. Con infiltrazioni minime, la demarcazione orientale di tutti questi fenomeni – il regno polacco e ungherese, a nord l'Ordine teutonico (in seguito Prussia orientale) con la sua regione di frontiera orientale – è identica...⁹

Inoltre sottintese anche che lo *status* di allora – cioè l'appartenenza al blocco sovietico e solo un fatto temporaneo e che con l'andamento della storia sarebbe ovviamente cambiato. La formulazione di Szűcs rispetto alla situazione attuale (fine anni 70) è cauta ma

⁷ SZŰCS, *Disegno*, p. 8.

⁸ "Al centro del nostro interesse naturalmente si trova la regione situata tra queste due linee di confine..." SZŰCS, *Disegno*, p.12.

⁹ SZŰCS, *Disegno*, p. 9

chiarissima: egli include nel suo concetto *longue durée* apertamente anche gli eventi geopolitici a lui contemporanei:

... ai giorni nostri, quasi esattamente ancora lungo questa linea di demarcazione (unicamente con una lieve oscillazione nei pressi della Turingia) l'Europa si divide in modo molto più estremo di tutti i precedenti in due campi. Come se Stalin, Churchill e Roosevelt avessero accuratamente studiato lo status quo dell'epoca di Carlomagno, nel 1130° anniversario della morte dell'imperatore.¹⁰

Dobbiamo anche tenere presente che la vera popolarità del libro di Szűcs c'è stata alla fine degli anni 80' e nella prima metà degli anni 90', cioè nel periodo che va dal crollo del muro di Berlino fino all'adesione alla NATO dei paesi dell'ex-patto di Varsavia, visto che in questo periodo gli avvenimenti sembravano a seguire la logica del concetto di Szűcs formulato un decennio prima. Infatti tra i paesi staccatisi dal mondo orientale (l'impero sovietico) quelli che vistosamente diventano parti dell'*Occidens* (in forma di adesione alla NATO) sono appunto quelli che nella teoria di Szűcs appartenevano all'Occidente nel senso largo, e così, ancora una volta la seconda frontiera tra Ovest ed Est è diventata viviva. È da sottolineare che la maggior parte delle traduzioni (quelle tedesca, polacca e italiana) sono state fatte durante la prima metà degli anni '90. La versione inglese fu pubblicata in una rivista ungherese, dunque solo la traduzione francese è l'unica che sia stata fatta all'estero prima del crollo dell'impero sovietico. Gábor Klaniczay – noto medievista e inoltre traduttore dell'edizione francese – ha riassunto così le prospettive per una discussione internazionale resa possibile dalle diverse traduzioni:

La discussione internazionale del libro di Szűcs, l'assimilazione di questo concetto regionalista dell'Europa, noto in Ungheria potrebbe servire da utile punto di partenza. La traduzione francese con la prefazione di Fernand Braudel (1985) ha situato il discorso di Szűcs nell'ottica francese della *longue durée*. La traduzione tedesca (1992) ha offerto la possibilità di collocare questa visione sull'evoluzione della parte orientale d'Europa centrale dall'altro lato della stessa regione, sommandovi le prospettive della Westmitteleuropa. La traduzione polacca (1995) costituisce il risultato di una collaborazione di antica tradizione tra storici polacchi ed ungheresi, appunto su questi problemi dell'Europa centro-orientale, discussa da Oscar Halecki, Witold Kula e Jerzy Kłoczowski.¹¹

¹⁰ SZŰCS, *Disegno*, p. 12. Carlomagno morì nel 814, e la conferenza di Jalta si tenne nel 1945.

Quanto alla ricezione del libro in Europa, il solo fatto che nell'edizione francese il volume fu introdotto da Fernand Braudel segna il prestigio dell'opera. Anche l'edizione tedesca e quella rumena include l'introduzione di Braudel.

La tiepida reazione che abbiamo da parte italiana riguarda il concetto che sarebbe un po' troppo mono-direzionale, e la zona mediterranea che non andrebbe inclusa semplicemente nell'Occidente. Giulio Sapelli nella sua presentazione segnala la necessità di ulteriori regioni da introdurre nel concetto storico, e richiede un posto per una regione mediterranea. In altre parole propone di completare l'antitesi Est-Ovest con il fattore Nord-Sud, aggiungendo anche la possibilità di ulteriori regioni:

Cosicché, accanto alle tre Europe di Szűcs, se ne può oggi, con sicurezza analitica individuare un'altra: l'Europa del Sud, su cui mi sono sforzato recentemente di lavorare proponendone un profilo comparativo che ne sottolinea, appunto, gli elementi di correlazione sociale e politica a confronto con le Europe continentali, centrale e dell'Est (e se si approfondisse l'analisi si individuerebbero ben altre due distintività: quella insulare del Regno Unito e quella delle nazione scandinave ...)¹²

Abbiamo detto di sopra che nella prima metà degli anni '90 il libro di Szűcs era popolare in Europa. Uno penserebbe che nei nostri giorni con il tema ovvio dell'allargamento dell'Unione Europea, la teoria sulle tre regioni storiche potesse diventare di nuovo trendy – visto che la Polonia, La Repubblica Ceca, la Slovacchia e l'Ungheria formano quasi esattamente (con l'unica eccezione della Croazia) l'Europa Centrale nel senso formulato da Szűcs, ma sorprendentemente non è così. Da parte degli ungheresi alcuni anni fa è stata iniziata la ripubblicazione dell'opera omnia di Szűcs, ma il progetto sembra essersi bloccato – anche a causa della morte del promotore, ed amico di Szűcs, Pál Engel – dopo l'uscita del primo volume.¹³ Questo significa che oggi il libro è quasi irraggiungibile in ungherese, dal momento che l'unica edizione del 1983 è esaurita e

¹¹ G. KLANICZAY, *Jenő Szűcs e le tre regioni storiche d'Europa*. In *Annuario dell'Accademia d'Ungheria: Studi e Documenti Italo-Ungheresi*, diretti da J. PÁL. Soveria Mannelli, Rubettino, 1997, p. 113.

¹² G. SAPELLI, *Presentazione* In SZÚCS, *Disegno*, p. VIII.-IX.

¹³ J. SZÚCS, *A magyar nemzeti tudat kialakulása*, Szűcs Jenő művei. Collana diretta da P. Engel Budapest, Balassi-JATE-Osiris, 1997.

gli esemplari mancano anche dalla maggior parte delle biblioteche. Inoltre, a proposito della presentazione dell'edizione italiana nel 1996, Gábor Klaniczay scriveva ancora che la nuova edizione inglese sarebbe uscita presso la CEU Press, ma oggi non si ha notizia neanche di questo.

Per quanto riguarda l'Italia, il libro di Szűcs è poco usato e conosciuto, e viene citato soprattutto da magiaristi, cioè da studiosi che o sono ungheresi o abbiano a che fare qualcosa con l'Ungheria ed è solo sporadicamente presente nella medievistica italiana. Per portare un esempio forse tipico, pochi mesi fa ho avuto notizia di un convegno interessantissimo del 2000, i cui atti sono usciti l'anno scorso— che a prima vista sembrava occuparsi di temi vicini a quelli di Szűcs, visto che il titolo era: *Medioevo reale e Medioevo immaginario: confronti e percorsi culturali in tre regioni d'Europa*.¹⁴ Mi ha attirato perchè il convegno trattava temi molto importanti, come „*il neomedievismo di fine Ottocento,*” o „*la rilettura contemporanea del medioevo e della sua divulgazione,*” e in più ero curioso di vedere se le tre regioni indicate nel titolo erano simili a quelle del concetto di Szűcs. Leggendo però gli atti, mi sono stupito che non solo non rendevano per niente conto del concetto di Szűcs, ma tutti gli interventi trattavano temi esclusivamente riguardanti l'Europa Occidentale, e che tutti i partecipanti erano della stessa zona. È venuto fuori che l'espressione di “tre regioni” in questo caso significa non tanto un concetto storico ben definito, ma indica piuttosto che il convegno è stato realizzato con una collaborazione internazionale dove partecipavano oltre il Borgo Medioevale di Torino, anche istituti francesi, spagnoli e tedeschi. Mi sorprendevo non solo per il fatto che la stessa espressione „tre regioni” è stata usata in un significato assolutamente diverso, da quello a cui siamo abituati noi ungheresi, ma anche dal semplice fatto che parlando delle regioni d'Europa nel 2002-2003 gli storici occidentali non sentissero il bisogno almeno di spiegare perchè l'Europa Centrale rimane fuori dal discorso.

Per poter comprendere perché nonostante le traduzioni prestigiose, il concetto regionista di Szűcs sia meno presente nel discorso passato dalla nascita del libro di Szűcs va considerata non solo dal punto di vista dei nuovi risultati nella storiografia (che viene sotto-

¹⁴ AA.VV. *Medioevo reale e Medioevo immaginario: confronti e percorsi culturali in tre regioni d'Europa*. Torino, Città di Torino, 2002.

lineato giustamente nella presentazione di Klaniczay) ma anche per quanto riguarda le implicazioni attualizzanti del libro. Nell'occasione della presentazione dell'edizione italiana nel 1996, Ferenc Szakály – collaboratore e amico di Szűcs – ha formulato così:

Il volume di Szűcs non è altro che un atto di protesta – in veste scientifica – degli intellettuali esacerbati dell'intera regione contro le grandi potenze vincitrici che – dopo aver ridisegnato le carte geografiche – riscrissero anche la storia secondo i propri interessi.

Anche se Szakály naturalmente ha inteso questa caratteristica del libro in senso positivo e ha aggiunto che

proprio secondo lo spirito dell'autore dobbiamo impegnarci – parallelamente ai cambiamenti – ad eseguire sempre nuovi controlli. Io stesso – suo vicino amico – posso dimostrare come l'autore fosse ben lontano dall'essere soddisfatto del risultato ottenuto; prima di morire si occupava proprio della possibilità d'elaborazione di una nuova variante,¹⁵

è importante il fatto che un aspetto centrale del libro non spetti primariamente la parte scientifica dell'opera, ma il suo messaggio politico. Alcuni anni dopo una bizantologa francese conosciuta, Evelyne Patlagean scrisse sulle *Tre regioni* di Szűcs, criticando l'autore ungherese per aver usato un'immagine troppo rigida dell'impero d'oriente, cioè di Bisanzio. Secondo l'argomentazione della studiosa francese per Szűcs era più importante approvare la continuità tra i diversi imperi dell'Est, cioè Bisanzio, l'Impero Ottomano e la Russia (e l'Unione Sovietica) che capire le loro caratteristiche storiche. Nella sua conclusione Patlagean (pur usando espressioni ben simili a quelle di Szakály, visto l'intero articolo ha un significato chiaramente critico) formula così il suo parere: “il libro di Szűcs è prima di tutto forse un documento importante del pensiero critico di una paese centro-europeo vivente nel sistema comunista” e ancora “possiamo ritenerlo un manifesto politico scritto da un medievista”.¹⁶

¹⁵ F. SZAKÁLY, *La prova di una teoria: „The proof of the pudding lies in the eating.”* In *Annuario dell'Accademia d'Ungheria: Studi e Documenti Italo-Ungheresi*, diretti da J. PÁL. Soveria Mannelli, Rubettino, 1997, p. 101-102.

¹⁶ „Szűcs könyve talán elsősorban egy adott kor és egy kommunista rendszerben élő közép-európai ország másként gondolkodásának nagy jelentőségű dokumentuma.” E. PATLAGEAN, *Bizánc, Brébir és Közép-Kelet-Európa*, In *BUKSZ*, 1999 autunno, pp. 266-272. cf. ZS. K. HORVÁTH, *Tudós szerepek és megnyilvánulások a rendszerváltás után*. In *Világosság*, 2003/1.

Dobbiamo dunque notare che il *Disegno delle tre regioni storiche* di Jenő Szűcs in parte ha perso la sua popolarità di dieci anni fa, e viene piuttosto trascurato oppure è ritenuto non più un concetto originale a *longue durée*, ma piuttosto viene visto come un documento per capire il pensiero intellettuale anti-comunista ungherese degli anni '70 e '80. Gli aspetti che, oltre agli indiscutibili valori scientifici avevano dato all'opera una particolarità in più, – cioè l'elemento anti-sovietico, e il fatto che in un certo senso ha anticipato gli eventi storici del 1989-90, oggi – un po' paradossalmente – sembrano rendere il libro meno attuale e attraente per il pubblico. Come è stato detto da János M. Bak in un convegno a proposito di un progetto centro-europeo, forse i siffatti concetti storico-politici dopo aver „completato la missione” hanno anche esaurito il loro compito. Gábor Gyáni, teorico della storiografia, ha richiamato l'attenzione nel suo saggio sul „dibattito sulle regioni” che indipendentemente dal valore scientifico delle singole teorie,

da quando l'integrazione europea dei paesi indicati come centro-europei ha visto un processo promittente, l'idea dell'Europa Centrale sembra di sparire. Così possiamo seguire la rassegna del discorso sul passato della regione al massimo fino alla metà degli anni '90, dopo di che infatti si parla poco o nulla dell'Europa Centrale.¹⁷

Nella seconda parte del tempo a mia disposizione parlerei di un best-seller recente di studi medievali. Un autore tedesco, un certo Heribert Illig ha pubblicato un libro intitolato *Medioevo Inventato* che ha suscitato uno scandalo storiografico in Germania, in Austria e in Ungheria, ma è rimasto quasi assolutamente sconosciuto nel resto d'Europa.¹⁸ Vorrei in questa parte analizzare non tanto l'argomentazione del libro – perché dobbiamo affermare che è praticamente privo di qualsiasi valore scientifico – ma tenterò di spiegare perché

¹⁷ „Azóta azonban, hogy a közép-európaiként megjelölt államok európai integrációja igéretesen előrehaladt, a Közép-Európa gondolat kimúltni látszik. A régió múltjáról diskurzus szemléljét így legföljebb a kilencvenes évek derekáig követhetjük nyomon, azt követően ugyanis nem, vagy alig esik szó Közép-Európáról.” G. GYÁNI, *Hol tart ma a történezszer régiónvítája*. In idem, *Történezszerdiskurzusok*. Budapest, L'Harmattan, 2002, p.249.

¹⁸ H. ILLIG, *Das erfundene Mittelalter*. Econ Verlag, 1996, 2001; idem, *Wer hat an der Uhr gedreht?* Econ Verlag, 2000, 2001. La traduzione ungherese comprende entrambi i volumi con il titolo *Kitalált középkor: A történelem legnagyobb időhamisítása*, Budapest, Allprint, 2002.

è diventato popolare proprio in Germania e Ungheria e non per esempio in Italia.

La base della tesi provocante di Illig è che tre secoli della storia altomedioevale vennero inseriti nella cronologia artificialmente, e gli eventi, personaggi, popoli apparentemente apparsi durante quest'età non esistessero in realtà.¹⁹ I documenti scritti, quelli archeologici o architettonici secondo Illig o sono falsificati o sono del periodo precedente o successivo. Il periodo inserito sarebbe secondo il libro quello tra il 614 e 911. Visto che il numero delle fonti scritte che documentano questo periodo è veramente basso (e che la storiografia conosce anche da questo periodo parecchi documenti falsi) e che l'archeologia, storia dell'arte danno raramente risultati esattamente databili, Illig e i suoi collaboratori potevano più facilmente argomentare che sono tutti falsi o narrano su un altro periodo. Illig ha fatto un lavoro enorme nel cercare argomenti in diversissime discipline della storia, dall'astrologia all'archeologia, dall'architettura alla storia della storiografia, dalla numismatica alla codicologia. Anche se l'autore si concentra soprattutto all'Europa Occidentale, tenta anche di far valere la sua tesi anche alle civiltà in contatto con l'*Occidens* (Bisanzio, mondo arabo).

La base dell'argomentazione di Heribert Illig deriva dalla storia del calendario cristiano. Più precisamente dalla riforma del papa Gregorio XII nel 1582 che aggiustò il calendario Giuliano che allora mostrava già una derivazione notevole rispetto all'anno astrologico. La base della teoria sui secoli inventati sta dunque nell'affermazione che Gregorio XIII invece di 13 giorni (che sarebbe stata la correzione giusta per arrivare a un risultato astrologicamente corretto) aggiustò il *calendario giuliano* solo con 10 giorni a nonostante questo arrivò a un risultato esatto. Secondo Illig questo significa che il tempo passato tra Giulio Cesare e Gregorio XIII non corrisponde alla cronologia, ma è più corto di ben 300 anni. Questi 300 anni ovviamente sono stati identificati nel periodo meno documentato della storia europea cioè l'alto Medioevo, il cosiddetto *dark ages*. Per quanto riguarda la domanda su chi avesse fatto un intervento così drastico nella storia ("chi ha cambiato l'orologio") Illig indica tre leader sempre del medioevo: l'imperatore Ottone III, il papa

¹⁹ Pen un riassunto sintetico della teoria in inglese si veda: *Forget about the year 2000, we still live in 1703*. Welt am Sonntag 1/2000 vom 2.1.2000, Seite 40, trad ingl. <http://www.lelarge.de/wamse.html>

Silvestre II e l'imperatore di Costantinopoli, Costantino VII i quali per motivi politici e religiosi attuali avevano ordinato in segreto la grande falsificazione del tempo.

Questo è il succo dell'argomento e dobbiamo notare che il lavoro fatto per l'argomentazione a prima vista sembra essere molto dettagliato, coprendo quasi tutte le discipline che potrebbero testimoniare il detto periodo, e usando una vasta bibliografia.²⁰ Nonostante questo, il libro può fuorviare solo i non-esperti, mentre i tutti i medievisti veri (che hanno assunto il rischio di entrare in un campo così insicuro di discutere una tale teoria) unanimemente concordano che la teoria di Illig è poco più di una provocazione intellettuale in veste scientifica, o quelli più duri lo definiscono un gioco giornalistico il cui unico scopo è diventare conosciuto. Anche se anch'io accetto senza esitazione l'opinione negativa della medievistica sulla teoria di Illig, per me l'opera testimonia un aspetto storico da non sottovalutare, anche se quest'aspetto non spetta il medioevo ma piuttosto la percezione del medioevo nei nostri giorni.

Come ci è accennato di sopra, il Medioevo inventato di Heribert Illig è diventato best-seller nell'ambiente dove era nato, cioè nei paesi di lingua tedesca e inoltre in Ungheria, mentre tutto il resto dell'Europa non se n'è accorta affatto. Per il nostro argomento proprio questa è la domanda centrale: perché proprio questi paesi reagiscono così fortemente a un siffatto attacco storiografico contro la storia tradizionale?

Per comprendere il successo tedesco della teoria, dobbiamo sottolineare che il personaggio storico contro l'esistenza reale del quale Illig argomenta soprattutto, altro non è che Carlomagno. Egli, come ben sappiamo è un mito fondativo per la nazione tedesca, e quello che conta ancor di più, Carlomagno con il suo impero è ritenuto il fondatore dell'Europa. Quest'affermazione è largamente diffusa non solo nella storiografia, ma anche a livello del discorso politico (Carlomagno come *pater Europae*). Conseguentemente, possiamo affermare che Illig cerca di eliminare il padre simbolico della sua patria, e inoltre per così dire di uccidere simbolicamente il padre della nuova entità politica che sta cercando anche con i mezzi della storiografia la sua nuova identità, cioè l'Europa.

²⁰ Illig lavora sin dall'inizio degli anni '90 con un gruppo di collaboratori formato di più di cento persone, avendo anche una rivista propria intitolata prima "Vorzeit-Frühzeit-Gegenwart", dal 1995 "Zeitensprünge".

Il fatto che Illig è un outsider, cioè non è uno storico di professione è un elemento importante della ricezione della sua teoria. Da un lato naturalmente per la storiografia “ufficiale” è una scusa per non prenderlo sul serio,²¹ dall’altro canto però è anche un elemento importante dell’argomentazione dello stesso autore, assumendo il ruolo romantico dell’outsider che assedia invano le mura del castello chiuso della scienza rigida. Questa relazione, vale a dire i paradigmi della scienza ufficiale che vengono rivoluzionati da un outsider è un aspetto ben noto della teoria postmoderna, soprattutto dal libro famoso di Thomas Kuhn, sulla *Struttura delle rivoluzioni scientifiche*.²² Il sospetto che Illig giochi coscientemente con l’insicurezza epistemologica della storiografia odierna può esser appoggiato anche dal fatto che l’unico suo lavoro scientifico è la sua tesi su Egon Friedell (noto autore della Storia della cultura nell’Età moderna, pure lui un non-professionista)²³. Possiamo dunque affermare che il Medioevo inventato in Germania è diventato popolare come una provocazione contro il mito fondativo della nazione e piuttosto contro il mito fondativo più attuale, quello dell’Europa nascita (della quale uno dei promotori più importanti è sempre la Germania), sfruttando l’insicurezza generale della base epistemologica della storiografia, e sfruttando coscientemente anche il mito dell’outsider come rivoluzionario scientifico.

Se il successo tedesco del Medioevo inventato è dovuto al suo carattere antinazionalistico e antieuropeo, la percezione ungherese dell’opera sin dall’inizio mostra delle caratteristiche ben diverse. L’edizione ungherese infatti è nata nell’ambiente di un gruppo di ideologi nazionalisti estremisti, che da decenni cercano di creare miti fondativi nazionali più antichi e prestigiosi di quelli esistenti. Questa linea della storiografia amatoriale stra-nazionalista ha le sue radici

²¹ Dopo il successo anche la medievistica tedesca e quella ungherese hanno reagito, confutando le basi della teoria. Tra gli studiosi tedeschi che da parte della storiografia ufficiale hanno contribuito al dibattito fra gli altri Rudolf Schieffer, Friedrich Prinz, Johannes Fried e Horst Fuhrmann, mentre anche da parte ungherese tanti storici importanti hanno formulato la loro opinione unanimemente negativa sul libro come István Fodor, Görgy Galamb, László Katus, Gábor Klaniczay, Gyula Kristó, István Orosz, Attila Zsoldos, etc.

²² TH. KHUN, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche. Come mutano le idee nella scienza*, Torino, Einaudi, 1969.

²³ H. ILLIG, a cura di, *Die unwirkliche Welt*, in E. FRIEDEL, *Ist die Erde bewohnt? Gesammelte Essays : 1919–1931*, Zürich, Diogenes, 1985, pp. 125-129

sin dall'Ottocento, quando si cercava di trovare “la vera origine” degli ungheresi (“un'isola linguistica nel mare slavo”) identificandoli con quasi ogni popolo che aveva una storia antica e/o prestigiosa e la cui lingua fosse difficilmente categorizzata (sumeri, egiziani, etruschi, unni etc.).

Ma quale può essere il rapporto di questo tipo di rafforzamento artificiale dei miti fondativi nazionali e il *Medievo inventato* che era nato – come si è detto – proprio per la decostruzione di miti fondativi? Se togliamo i tre secoli (614–911) indicati da Illig come inesistenti, arriviamo a un'affermazione cara ai teorici della continuità unno-ungherese perché diventa possibile collegare senza problemi Attila con l'antenato della stirpe arpadiana (la dinastia regale in Ungheria tra 1000 e 1301) Álmos. E, in più, il nostro arrivo nel Bacino dei Carpazi (la cosiddetta conquista della patria) viene fatto avanzare di tre secoli. L'interpretazione nazionalista e allo stesso tempo antieuropea da parte degli ungheresi può essere chiaramente dimostrata con la prefazione alla traduzione ungherese del libro di Illig, scritta da uno storico dell'arte ungherese, Gábor Pap. Pap apertamente interpreta la falsificazione eseguita – come abbiamo detto – da due imperatori (uno occidentale, l'altro bizantino) a dal papa, come un attacco della „periferia” contro il „centro”: il centro qui sarebbe ovviamente il Bacino dei Carpazi, mentre la periferia in questa visione è il triangolo Colonia-Roma-Costantinopoli che “circonda” il territorio dell'Ungheria di oggi. Il vero obiettivo della falsificazione (in contrasto con gli argomenti di Illig) nell'interpretazione ungherese è che essi “dovevano crearsi un passato per poter avere un futuro” cioè di crearsi una dinastia sacrale, rubando allo stesso tempo la sacralità “vera” della dinastia unno-ungherese,

l'Europa Occidentale che fino ad oggi è priva di vera tradizione sacrale cerca in questo modo di santificare retrospettivamente i suoi pseudo-eroi fittivi che lottavano esclusivamente nell'impero dei sogni di delirio ...²⁴

Conseguentemente possiamo notare che in ambiente ungherese la teoria di Illig – originariamente nata come provocazione anche anti-

²⁴ „múltat kellett csinálniuk maguknak, hogy jövőjük legyen... a valódi szakrális hagyományt máig nélkülöző Nyugat-Európa ilyen módon akarta visszamenőleg szentesíteni a maga fiktív, csakis a világhódító lázálmok birodalmában ágáló álhoseit.” G. PAP, *A bék támadása a mag ellen* In ILLIG *Kitalált*, pp. 15-23.

nazionalista – è stata trasformata in direzione nazionalistica. Un punto comune tra l'intenzione originale e la ricezione ungherese dell'opera è l'aspetto fortemente anti-europeo del libro. Vorrei ancora menzionare un ulteriore aspetto del “medioevo inventato all'ungherese”: poco fa è uscito un volume scritto da Illig e un suo collaboratore magiarista esclusivamente per il pubblico ungherese (pubblicato solo in ungherese), dal titolo *Gli ungheresi nel medioevo inventato*.²⁵

La teoria sul medioevo inventato è diventato popolarissimo in ambienti dove oltre la curiosità storiografica l'idea ha toccato in senso negativo (Germania) o positivo (Ungheria) i miti fondativi nazionali. Nel resto dell'Europa il libro è rimasto quasi sconosciuto. Per quanto riguarda il mancato interessamento italiano verso la teoria di Illig, a mio avviso può essere in parte spiegato con le caratteristiche dell'identità storica nazionale degli italiani. Infatti per la coscienza storica italiana è forse meno interessante una teoria che cerca di eliminare un periodo dall'Alto medioevo, visto che in Italia i miti fondativi nazionali non sono stati individuati nel periodo dell'etnogenesi (come nel caso ungherese). Sin dalla formazione della scienza storica nazionale nel Ottocento – con l'idea della Terza Italia – i nodi per l'identità storica italiana vengono individuati prima di tutto con l'eredità della Roma antica, poi con l'Italia dei comuni e delle signorie (cioè il medioevo maturo) e con il rinascimento. A questi nell'Italia unita venne aggiunto il mito del Risorgimento, e durante la Prima Repubblica quello della Resistenza.²⁶ Anche se la formazione dello stato pontificio avvenne durante “secoli inesistenti,” l'identità ecclesiastica e quella nazionale italiana si separarono – con l'apertura della questione romana – appunto nel periodo più importante per la formazione dell'identità nazionale (1849–1871).

Dobbiamo dunque notare che la provocazione in veste scientifica chiamata il Medioevo inventato ha suscitato l'interesse degli ungheresi nazionalisti perché potevano usarla come un argomento

²⁵ H. ILLIG – K. WEISSGERBER, *Magyarok a kitatlált középkorban*. Budapest, Allprint, 2003

²⁶ Recentemente sono nati dei libri importantissimi relativi alla coscienza storica e identità italiana. Si vedano tra l'altro collana diretta da Ernesto. GALLI DELLA LOGGIA, dal titolo *L'identità italiana* presso il Mulino; M. ISNENGHI, a cura di, *I luoghi della memoria: Simboli e miti dell'Italia unita*. Roma-Bari, Laterza, 1996, 1998. A. VAUCHEZ – A. GIARDINA, *Il mito di Roma: Da Carlo Magno a Mussolini*. Roma-Bari, Laterza, 2000.

per il rafforzamento, o meglio dire invenzione di miti fondativi nazionali, mentre in Italia – come in tutti gli altri paesi europei – la curiosità e lo scandalo da soli non bastavano per arrivare a una traduzione del libro provocante di Illig, visto che la teoria non tocca i miti fondativi né in negativo, come in Germania, né in positivo come in Ungheria. Pare che la mera provocazione antieuropea in questo caso non sia sufficiente per un successo internazionale.

Abbiamo dunque seguito la sorte di due teorie relative all'Europa medievale. Il saggio di Szűcs sulle tre regioni è frutto di un lavoro scientifico profondissimo scritto da uno dei migliori medievisti ungheresi. Mentre Heribert Illig un provocatore pseudo-sceintifico che pur usando i mezzi – a prima vista – della storiografia, non è più storico di quelli che cercano di negare l'Olocausto – solo meno pericoloso. Nonostante questa differenza enorme tra i due autori, la popolarità delle loro teorie cambia in tempo e in spazio. *Le tre regioni* di Szűcs è stato trendy soprattutto nell'Europa Centrale ma anche in Occidente dalla nascita fino alla metà degli anni '90, perché i due aspetti più vistosi – l'antibolscevismo sottinteso, e il fatto di aver anticipato gli eventi storici del 89-90 – hanno perso la loro attualità dopo che la regione in questione – Europa Centrale – senza esitazione torna ad essere parte d'Europa. Dall'altra parte la teoria Illig è diventata un successo nei due paesi, l'Ungheria e la Germania, dove ha toccato due punti adesso attuali: le basi dell'identità nazionale e le origini dell'Europa.

Anna Millo

TRIESTE, LE ASSICURAZIONI, L'EUROPA.
ARNOLDO FRIGESSI
DI RATTALMA E LA RAS

1. Definizione del tema

Due anni fa, nella precedente edizione di questo convegno, ho trattato un argomento che, presentando i primi risultati di una ricerca in corso di svolgimento, si ricollega direttamente a quello di oggi.¹ La relazione odierna intende infatti essere una sorta di rendiconto e di consuntivo del mio lavoro nel periodo che da allora è trascorso.

Il libro che ne è nato ora di imminente pubblicazione – è dedicato a ricostruire il volto di una grande azienda assicurativa e della cultura d'impresa che in essa si esprime.² Si deve ad Arnaldo Frigessi di Rattalma (Trieste 1881–1950), il dirigente che fu alla guida della Riunione adriatica di sicurtà per quasi tutta la prima metà del Novecento, la trasformazione che portò la compagnia triestina, fondata nel 1838, a raggiungere tra le due guerre mondiali le dimensioni di un gruppo internazionale presente sui mercati di quattro continenti. Nella sua lunga permanenza alla testa della Ras, Frigessi

¹ A. MILLO, *Una grande impresa assicurativa nella Mitteleuropa: la Riunione adriatica di sicurtà in Ungheria nella prima metà del Novecento*, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, a cura di I. Fried e E. Baraton, Budapest, Elte Tfk, 2002, pp. 85-91.

² A. MILLO, *Trieste, le assicurazioni, l'Europa. Arnaldo Frigessi di Rattalma e la Ras*, Milano, Franco Angeli, 2004. Poiché la presente relazione riproduce in qualche passo alcune pagine del libro, ad esso rimando per l'apparato documentario e bibliografico citato.

si dimostra essere l'erede più consapevole di quella cultura economica di impronta cosmopolita e liberista che aveva ispirato gli orientamenti dell'imprenditoria triestina, cresciuta nel corso dell'Ottocento insieme al porto delle cui fortune commerciali era stata l'artefice. All'economia dell'impero essa aveva conferito un apporto del tutto originale e distintivo proprio nel campo della finanza e dell'assicurazione.

Direttore generale dal 1917 fino alla sua scomparsa (1950), vice-presidente dal 1921, presidente tra il 1933 e il 1938, carica a cui tornerà nel secondo dopoguerra, Frigessi si trova a dover affrontare il suo impegnativo compito in un periodo storico denso di discontinuità e di rotture, che accentuano il ruolo di chi nell'impresa è chiamato alla posizione di responsabilità e di comando. Il passaggio dall'Austria all'Italia e la difficile transizione del primo dopoguerra, dominato in tutta Europa dal nazionalismo economico, la stabilizzazione degli anni Venti, la "grande crisi" degli anni Trenta, le leggi razziali antisemite, una seconda guerra mondiale devastante per l'Europa con la successiva spartizione del continente in zone d'influenza e la nazionalizzazione delle imprese attive nei paesi dell'Est sono gli eventi che attraversano la sua vita e che nello stesso tempo incidono nelle vicende interne della compagnia da lui diretta. Biografia personale e storia dell'azienda sono quindi indissolubilmente intrecciate in un quadro d'insieme in cui il filone locale (Trieste come sede centrale della compagnia, suo luogo d'origine e di attività di importanti azionisti fondatori della compagnia), il filone "nazionale" (il suo divenire società italiana, passaggio in cui l'Italia diventa importante non tanto agli effetti del mercato assicurativo, che anzi rivestirà sempre in questo senso importanza secondaria, ma perché in Italia si giocano i destini finanziari della Ras), il filone internazionale (la crescita industriale sui mercati mondiali e la lotta per il loro controllo) sono momenti strettamente interagenti tra loro.

Oggetto del libro non è quindi la biografia individuale del dirigente triestino, il percorso esistenziale di un personaggio inteso come destino personale e quindi irripetibile nella sua eccezionalità, quanto piuttosto un'indagine che si è voluto contestualizzare nel riferimento al gruppo sociale di appartenenza, per ricostruire le interazioni sociali, le culture, le mentalità, i comportamenti economici e politici all'interno dei quali il protagonista si muove, nonché la più ampia rete di relazioni interpersonali di cui egli si

trova al centro. Tutto ciò, beninteso, non esclude l'ipotesi che esistano anche componenti di carattere individuale, non strettamente finanziarie ed economiche, in grado di influenzare le decisioni e le relazioni con il mercato.

Cercherò ora di illustrare brevemente, richiamandone anche alcune pagine, alcuni dei temi trattati nel corso del libro.

2. La Riunione, una grande impresa internazionale nel regime fascista

La Riunione era sorta nel 1838 a Trieste, nella principale piazza commerciale ed emporiale dell'impero asburgico, e poi per oltre cent'anni si era sviluppata stringendo intensi rapporti economici e culturali con i territori dell'Europa danubiana e balcanica. Tuttavia, fin dall'epoca asburgica essa si connotava già come una grande impresa assicurativa internazionale: superati i confini dell'impero, si era ormai allargata all'Italia e alla Francia, guardando anche all'Africa settentrionale. Dopo la guerra mondiale, alla fine degli anni Venti, la Ras era un grande gruppo multinazionale, diffuso tra sedi estere e affiliate (queste ultime nel numero di sedici) nei paesi di quattro continenti, dall'Europa (dove la compagnia aveva aperto nuove sedi in Spagna e Portogallo), all'Africa (in Tunisia, in Egitto), all'America Latina (in Brasile, in Argentina) fino all'Asia (Cina, Manciuria e Malesia). Nel decennio successivo, ormai alla vigilia del centenario di fondazione, la Riunione aveva consolidato ancora le sue attività extra-europee tanto in Africa quanto verso l'oriente e il sud-est asiatico, aprendo agenzie nel Sudan, in Iran e in Irak e allargando ancora la sua attività all'India, a Ceylon e alla Birmania. Nel 1939 il portafoglio nazionale della Ras configurava solo per poco più di un terzo l'incasso premi complessivo, mentre un altro terzo era costituito dai paesi dell'Europa centrale, un terzo ancora si doveva attribuire al resto del lavoro svolto all'estero, sia sotto la forma del lavoro diretto che di quello indiretto (rappresentato, come è noto, dalla riassicurazione).

La giovanile formazione culturale e la prima fase dell'esperienza professionale di Arnoldo Frigessi erano intimamente legate al clima dell'anteguerra, all'epoca del liberismo e dei mercati aperti, quando erano largamente dominanti concezioni economiche secondo le quali l'interdipendenza reciproca negli scambi tra gli stati era da

considerarsi essa stessa un fattore di pace e di cooperazione internazionale. Tra gli anni Venti e gli anni Trenta la nuova configurazione assunta dalle relazioni internazionali favorisce invece il radicarsi in Europa del nazionalismo economico, che intende il commercio estero come uno strumento di pressione e di conquista, al servizio della politica di potenza dello stato nazionale³. Per salvaguardare la sua dimensione di grande impresa assicurativa internazionale, una volta divenuta italiana la Ras aveva dovuto cercare il sostegno e l'accordo con la classe politica fascista, in particolare con quella di ascendenza nazionalista. Solo con la copertura politica derivante da questa alleanza era stato possibile attivare la strategia di sviluppo della Ras nel dopoguerra e ottenere l'obiettivo, attraverso l'integrazione tra lavoro interno e lavoro estero, del mantenimento dell'originaria identità della compagnia triestina. Credo di aver dimostrato nel libro – con un'abbondanza di dati analitici che ora non è possibile in questa sede ripercorrere – come la ricerca della coesistenza e del compromesso, che pure fu praticata, non avesse mai messo in discussione l'autonomia e l'indipendenza della Riunione, un postulato a cui Frigessi ispirò sempre il suo ruolo di imprenditore.

I programmi sostenuti dalla classe politica fascista, volti a creare una potenza nazionale coercitiva, con i loro corollari ideologici e propagandistici sostanziati di intolleranza e di aggressione, erano quanto di più lontano si potesse trovare dai principi morali e dalla realtà economica quali li aveva conosciuti e praticati il giovane Frigessi, quel mondo di libere relazioni commerciali sul quale si era plasmata un'originale cultura d'impresa, da lui stesso definita come "l'internazionalismo delle assicurazioni". Il dialogo, consapevolmente ricercato e intrattenuto con la classe politica (e con la burocrazia statale, il cui peso diventa sempre più crescente nell'epoca della "mano pubblica" nell'economia) esclude però che a proposito dell'élite economica triestina, che di quei valori era portatrice nel suo insieme, si possa parlare di una compiuta identificazione nei confronti del regime, tanto estranei e distanti erano i presupposti di ideali e di cultura a cui appartenevano politici e imprenditori.

³ Per una più approfondita analisi v. A.O. HIRSCHMAN, *Potenza nazionale e commercio estero. Aspetti teorici e storici*, in *Potenza nazionale e commercio estero. Gli anni Trenta, l'Italia e la ricostruzione*, a cura di P. F. Asso e M. De Cecco, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 57-159.

3. Il gruppo dirigente

La crescita industriale e di mercato raggiunta dalla Ras impone una trasformazione profonda all'organizzazione aziendale e mette in primo piano la risorsa umana, coloro che formano il vertice direttivo a Trieste e all'estero. I poteri di comando più ampi che nel passato di cui i dirigenti sono ora investiti, li hanno tramutati nei quadri direttivi di un *management* ormai compiutamente distinto dalla proprietà azionaria.

Il processo di separazione tra proprietà e controllo e l'avvento di un nuovo ceto di dirigenti, funzionari stipendiati cui sono affidati ruoli tecnici e organizzativi, nella Riunione aveva in realtà cominciato a delinearsi fin dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Stratega dello sviluppo della compagnia triestina in una moderna impresa è Adolfo Frigyesy, il padre di Arnoldo, nato in un villaggio non lontano da Budapest nel 1843, un giovane ebreo che aveva accolto con entusiasmo le prospettive di cambiamento e di apertura segnate dall'emancipazione in Ungheria⁴. Alla metà degli anni Settanta dell'Ottocento, dopo aver compiuto una breve esperienza a Vienna, egli si era trasferito a Trieste per entrare nella Riunione, dove con ruoli di crescente responsabilità – accanto al suocero Arnoldo Pavia (delegato alla direzione per l'Italia), al fratello Maurizio (direttore della direzione per l'Ungheria) – aveva compiuto un percorso di carriera significativo dell'avvento di un nuovo ceto professionale.

Forte dell'autorità tecnica che gli viene dalle sue competenze e dal patrimonio di fiducia personale che il nome dei Frigessi-Pavia significa per la Riunione, Arnoldo verrà chiamato nel 1917 – in piena guerra mondiale, in un momento quanto mai critico per la società – a sostituire il padre Adolfo nella carica di direttore generale. Carica che manterrà fino alla morte per trentatré anni consecutivi, espressione dell'accordo e della stabile intesa tra le grandi famiglie dell'azionariato triestino che concentravano nelle loro mani, insieme all'altra grande compagnia assicurativa (le Assicurazioni generali), il controllo dell'economia giuliana, e le capacità professionali-manageriali di Arnoldo Frigessi. E' indubbia in questa alleanza la posizione di Frigessi, che, dotato di un'indiscussa autorità

⁴ Per un quadro generale di sintesi su questo tema v. F. FEJTŐ, *Hongrois et Juifs. Histoire millénaire d'un couple singulier (1000–1997). Contribution à l'étude de l'intégration et du rejet*, Paris, Balland, 1997.

professionale, di volta in volta saprà essere il punto di equilibrio nella diversa configurazione assunta dagli assetti azionari, pur non qualificandosi egli come diretto esponente della proprietà.

Il gruppo di tecnici altamente specializzati alla guida della Riunione tra le due guerre appartiene, come lo stesso Frigessi, ad una generazione formatasi nelle scuole e nelle università dell'impero asburgico. Importante era la funzione delle Accademie di commercio, un corso triennale di istruzione superiore, che forniva una preparazione di base, di prevalente impostazione pratica, a coloro che intendevano impiegarsi nel campo commerciale. Adolfo Frigyessy e suo fratello Maurizio avevano compiuto i loro studi in quella di Budapest. Al successivo processo di specializzazione dei saperi appartengono invece i corsi di matematica attuariale istituiti negli anni Novanta al Politecnico e all'Università di Vienna che, insieme ad una solida preparazione in campo giuridico, assicurano quella formazione che permette a queste figure professionali di accogliere più tardi anche elaborazioni nuove, come le moderne teorie dell'organizzazione aziendale e sul controllo e sulla gestione del rischio. Arnaldo Frigessi si era laureato in legge a Vienna nel 1904, mentre numerosi altri collaboratori appartenenti alla sua stessa generazione potevano vantare una formazione universitaria, compiuta anche, ad esempio, all'università tedesca di Praga o in quella di Budapest. Superata la cesura della prima guerra mondiale, la loro esperienza professionale si prolungava nella nuova fase della storia della compagnia, di cui essi diventano a tutti gli effetti il *management* dell'azienda, un gruppo fortemente motivato dal valore attribuito al proprio lavoro, frutto di un impegno condiviso, che trae consapevolezza dal possesso di uno specifico sapere tecnico-professionale.

4. L'importanza dell'elemento ebraico

Nel 1938 la Riunione celebrava il suo centenario di fondazione. L'anniversario veniva a coincidere con un momento drammatico per gli ebrei in Europa, già perseguitati in alcuni paesi a cui in quell'anno si aggiungeva anche l'Italia. Per le origini centro-europee del *management* della compagnia, numerosi erano i dirigenti di origine ebraica, non solo in Italia. La decisione del padre di Arnaldo Frigessi, Adolfo, di trasferirsi a Trieste nel 1876 aveva fatto sì che la famiglia fosse divenuta parte integrante del tessuto sociale borghese

di una città ricca di fermenti e di idee, che svolgeva una parte importante nell'economia dell'impero austro-ungarico. Di questa borghesia la famiglia Frigessi (Frigyessy fino all'italianizzazione forzata dei cognomi di origine straniera, imposta nel 1927 dal regime fascista) aveva adottato la cultura, profondamente laica anche in presenza di una pluralità di confessioni religiose, che dal positivismo e dai suoi ideali di progresso aveva ricevuto la sua impronta principale.

L'alta percentuale di appartenenti alla religione ebraica nella cerchia dei dirigenti e i funzionari della Ras tra le due guerre va ricondotta alle opportunità di mobilità aperte dall'istruzione nella società del vecchio impero. Inoltre le possibilità di carriera offerte dal settore assicurativo sicuramente si incontravano con alcune caratteristiche del mondo ebraico centro-europeo, almeno di quello laicizzato e integrato nella società maggioritaria tipico delle sue componenti urbane medio e alto-borghesi. L'appartenenza a reti familiari e amicali a sfondo comunitario-religioso spesso dislocate in punti diversi dell'Europa, l'abitudine al contatto fin dall'età infantile con paesi e genti diverse, la conoscenza diffusa delle lingue straniere, gli studi compiuti spesso lontano da casa sono tutti aspetti che nell'età adulta si ripercuotono favorevolmente all'inserimento in un ambiente di lavoro dagli spiccati connotati internazionali (carattere, come si è visto, che distingueva anche la Riunione), aperto senza preclusioni ostili al riconoscimento di alte professionalità specializzate. Il caso della famiglia Frigyessy è poi particolarmente significativo dell'integrazione sociale degli ebrei nell'impero asburgico, visto che essa nel 1896 – in occasione del cosiddetto “millennio della nazione magiara” – era stata elevata al ceto della nobiltà, con il predicato *Ráczalmási* (von *Ráczalmás*).

Grazie all'apporto di uomini politici fascisti vicini agli interessi della compagnia, come Fulvio Suvich e Felice Guarneri, la proprietà e il gruppo dirigente tutto della Riunione riescono a sventare l'allontanamento di Frigessi, consentendogli di restare – caso unico in Italia insieme a quello del direttore generale delle Generali, Michele Sulfina – al comando della società, anche se egli dovrà lasciare tutte le cariche che rivestiva nel mondo finanziario italiano, compresa quella di presidente della Ras. Conservando dunque la sola carica di direttore generale, Frigessi si prodigò in tutti i modi per aiutare i dirigenti e i dipendenti della Riunione di origine ebraica che in vari paesi d'Europa (in Austria, in Polonia, in Jugoslavia, in Italia) veni-

vano allontanati dai loro posti di lavoro, prima per effetto delle leggi razziali, più tardi dell'occupazione tedesca.

5. La conclusione di un ciclo storico

Nonostante il declino che il porto e l'economia complessiva della città avevano subito una volta scomparso l'impero asburgico, il nome di Trieste continuava a essere diffuso e conosciuto in Europa tra le due guerre attraverso la rete delle sedi e delle agenzie della Ras e delle Generali, che in effetti copriva tutto il continente (in parte, ciò vale anche per il Lloyd triestino, la compagnia di navigazione erede del Lloyd austriaco). Dopo il 1945, invece, con la discesa della "cortina di ferro" e la perdita dei mercati del centro-europa, finiva anche quel legame di continuità – oltre le barriere dell'autarchia economica e del nazionalismo politico dominanti nel primo dopoguerra – che la Riunione, irradiandosi dalla principale piazza commerciale ed emporiale della monarchia asburgica, era riuscita a mantenere vivo con quei territori per quarant'anni ancora dopo la fine del vecchio impero. Era riuscita a farlo costruendo un'organizzazione di impresa e una specifica cultura aziendale che si era nutrita di un mutuo interscambio con le società del centro-Europa danubiano e balcanico, con le loro culture, con le loro lingue, con le loro plurime diversità etniche e religiose, con i loro sistemi di formazione scolastici e universitari. Da qui aveva tratto per la sua organizzazione uomini capaci di rapportarsi ad altri uomini oltre le barriere dei confini politici assai imperfettamente tracciati a Versailles.

Venivano troncate nel secondo dopoguerra le reti di interconnessione fatte di luoghi di formazione e di cultura, di tecnica professionale e di struttura organizzativa, di relazioni economiche e di rapporti personali attraverso i quali per più di un secolo, dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento, Trieste era stata il centro imprenditoriale assicurativo di una periferia che dal porto adriatico si era prolungato fino a raggiungere Vienna e Varsavia, Budapest e Leopoli, Sofia e Bucarest, Praga e Belgrado. I rapporti di scambio materiali e simbolici, sostanzianti di produzione economica e di sapere scientifico, di relazioni d'affari e di vincoli morali di cui la Ras era stata mediatrice, avevano trovato il loro presidio in quei palazzi che spesso la compagnia aveva direttamente provveduto a costruire, non solo per darsi adeguate sedi di rappresentanza, quasi testimo-

nianza visiva di solida iniziativa economica, ma anche per seguire una precisa scelta di investimento immobiliare. Questi imponenti edifici avevano fisicamente segnalato sui territori di tutto il centro-Europa l'insegna della Riunione adriatica di sicurtà congiunta al nome di Trieste, identificando la città con l'idea stessa della previdenza assicurativa, facendone una capitale certo piccola, ma reale, non immaginaria né letteraria né mitica, per milioni di persone tra assicurati, agenti, impiegati, dirigenti. Nessun risarcimento materiale avrebbe potuto compensare la perdita di quel fertile bacino di risorse umane e professionali che la Ras aveva tratto dai mercati del centro-Europa. Interrotti dalla "cortina di ferro" questi vitali legami, aveva fine un ciclo storico di espansione e di sviluppo della grande compagnia triestina.

Donatella Cherubini

GIORNALISMO E LETTERATURA
IN ITALIA TRA '800 E '900.
L'ESPERIENZA RISORGIMENTALE
DI GUSTAVE FRIGYESI
E LA PARABOLA FINANZIARIA
DI E. E. OBLIEGHT

L'epopea garibaldina ha indubbiamente segnato la vicenda del Risorgimento italiano ben al di là delle battaglie, delle strategie militari, del rapporto con le altre componenti attive nel movimento per l'indipendenza nazionale¹. Il *mito* del condottiero dei Mille si radicò subito tra i contemporanei di Garibaldi², che seppero spesso alimentarlo con l'intento di trasmetterlo ai posteri.

¹ Per una ampia rassegna sulla costruzione del mito di Garibaldi, sulle fonti per la storia del garibaldinismo, sulle biografie e cronache garibaldine, cfr. "Rassegna degli Archivi di Stato", a. XLII, n. 2-3, maggio – dicembre 1982. In particolare, sulle biografie garibaldine e per una nota bibliografica comprensiva anche di riferimenti al "problema storiografico dei rapporti tra tradizione garibaldina e storia d'Italia", cfr. S. LA SALVIA, *Le "vite" di Garibaldi*, IVI, pp. 320-359. Per un aggiornamento successivo sugli stessi temi, cfr. S. LA SALVIA, *Garibaldi*, Firenze, Giunti Lisciani, 1995.

² Cfr. A ROMANO, *Il mito garibaldino*, in "Rinascita", a. II, n. 2, febbraio 1945, poi rifuso in: *La svolta decisiva dell'Italia garibaldina, Storia del movimento socialista in Italia*, Vol. II, Milano – Roma, E.lli Bocca, 1954, pp. 127-150. Tra gli altri, cfr. G. SPADOLINI, *Il mito di Garibaldi nella "Nuova Antologia" 1882-1982*, Firenze, Le Monnier, 1982. Per un parallelo tra l'epopea garibaldina e le trame e i contenuti immaginari dei romanzi d'avventura ottocenteschi, cfr. O. CALABRESE, *Garibaldi*, Milano, Electa, 1982.

Particolare rilievo rivestono soprattutto l'eco e l'influenza che le imprese garibaldine dovevano lasciare sul piano della memorialistica, del giornalismo, della letteratura non solo popolare. Si tratta nel complesso di testi "scritti nell'immediato svolgersi degli avvenimenti ma anche a distanza di anni, [portando] la testimonianza di tanti volontari che insieme al Generale combatterono per la causa italiana"³.

Da un lato infatti, la figura stessa di Giuseppe Garibaldi – con la sua carismatica personalità e con la forte adesione agli ideali di libertà, uguaglianza, fratellanza – seppe coinvolgere giornalisti e intellettuali di tutta l'Italia, i quali poterono così oltrepassare la mediocrità anonima della vita borghese. Tra i tanti esempi, mi limito a citare il caso del livornese Giuseppe Bandi, che partecipò alla spedizione dei Mille e ne scrisse una suggestiva ricostruzione⁴. Lo stesso Benedetto Croce ne dette un giudizio assai positivo – per il "carattere limpido del racconto" e gli effetti "persuasivi nel sentimento che lo anima" –, considerandola tra i migliori libri di memorie garibaldine al pari e forse più delle *Noterelle* di Giuseppe Cesare Abba⁵. In seguito Bandi rimase attivo nella vita culturale e politica della sua città e di tutta la Toscana⁶, e soprattutto portò un contri-

³ Cfr. R. CERTINI, *Il mito di Garibaldi. La formazione dell'immaginario popolare nell'Italia unita*, Milano, Unicopli, 2000, p. 89. Sulla creazione del mito popolare di Garibaldi, cfr. per esempio G. GUERZONI, *Garibaldi. Libro di lettura per il popolo italiano*, Ridotto da R. GUASTALLA, Firenze, G. Barbèra Editore, 1912 (1a ed. Firenze 1882). Cfr. infine *Scrittori garibaldini*, a cura di G. STUPARICH, Milano, Garzanti, 1948.

⁴ G. BANDI, *I Mille da Genova a Capua*, Firenze, Salani, 1903. Per altri esempi della sua attività di saggista, si vedano per esempio: ID., *Anita Garibaldi: appunti storici*, Firenze, Bemporad, 1908; ID., *Da Custozza in Croazia: memorie d'un prigioniero*, Firenze, Bemporad, 1904. Sulle edizioni del libro sui Mille e in generale su tutta l'attività letteraria di G. Bandi, cfr. G. SPINI, *Incontri europei e americani sul Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 351-361.

⁵ G. C. ABBA, *Da Quarto al Volturmo: Noterelle d'uno dei mille*, Terza edizione con aggiunte, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli di Cesare e Giacomo Zanichelli Tip. Edit., 1891. Cfr. inoltre F. Bonini, *Fonti per una storia del garibaldinismo dopo l'Unità*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", a. XLII, n. 2-3, maggio-dicembre 1982, pp. 311 e segg. Su Bandi cfr. *Narratori italiani dell'Ottocento*, presentazione, riduzione, note a cura di L. MONTANARI, Milano – Messina, G. Principato, 1960, pp. 208-209. Cfr. infine *Memorialisti garibaldini*, a cura di E. SEQUI, Milano, Longanesi, 1973.

⁶ Sulla sua candidatura nel Collegio di Siena nelle elezioni politiche del 1892, cfr. D. CHERUBINI, *La vita politica in provincia di Siena: i socialisti alla fine dell'800*, in "Rassegna storica toscana", 47(2001), n. 1, pp. 97-131.

buto fondamentale al giornalismo labronico con la creazione della "Gazzetta livornese" e del "Telegrafo"⁷.

La parabola di Bandi doveva concludersi con il passaggio su posizioni monarchico-conservatrici, che lo portarono a morire in un attentato anarchico⁸. Ma proprio l'inquietudine e il drammatico risvolto della sua esistenza sono emblematici di una difficile riconversione alla normalità della vita pubblica post-unitaria, che investì tutta una generazione di *ex-patrioti* italiani dopo la straordinaria mobilitazione risorgimentale⁹.

Mentre il mito di Garibaldi si radicava nel nascente movimento socialista¹⁰, anche Bandi contribuiva dunque in modo incisivo a quel processo che trasferì "l'eredità romantica del Risorgimento sulle giovani generazioni italiane" appellandosi alle qualità di un popolo che appariva "naturalmente disposto all'interpretazione lirica e romantica della vita"¹¹. La sua vicenda è infine emblematica perché testimonia la fortuna che la figura di Garibaldi e le sue imprese ebbero nel particolare ambito letterario-giornalistico dei racconti memorialistici e dei romanzi pubblicati *in appendice* ai quotidiani e periodici italiani di fine '800¹². Del resto, ogni avventura del Generale, o spesso ogni episodio di una singola impresa, si prestavano perfettamente a costituire la puntata di un *feuilleton*. Come molte altre biografie e "cronistorie" garibaldine, anche l'opera di Bandi sui Mille "fu pubblicata a puntate sul "Messaggero" di Roma e sul "Telegrafo" di Livorno nel 1886"¹³, prima di uscire nella versione integrale all'inizio del '900.

⁷ Cfr. D. CHERUBINI, *Giuseppe Emanuele Modigliani. Un riformista nell'Italia liberale*, Milano, F. Angeli, 1990, p.53 e n., p. 70.

⁸ Cfr. *Il processo Bandi. L'assassinio di Livorno, 1 luglio 1894*, Roma, Perino, 1985 (Rist. anast.: Livorno, Nuova Fortezza, 1988).

⁹ "Oh, chi non ha vissuto come vivemmo noi in quei giorni d'ansietà, d'entusiasmo, di santo amore per la patria, non può dire di aver provato quanto sia dolce e quanto sia bella in certi momenti la vita", G. BANDI, *I Mille*, cit., p. 157. Cfr. R. CERTINI, *Il mito di Garibaldi*, cit., p. 90.

¹⁰ Sul successivo uso politico del garibaldinismo, mi limito a citare: M. ISNENGI, *Gli usi politici di Garibaldi dall'interventismo al fascismo*, in "Rivista di Storia contemporanea", n. 4, 1982 (Cfr. anche *Garibaldi condottiero: storia, teoria, prassi*, a cura di F. MAZZONIS, Milano, F. Angeli, 1984). Rimando infine alla sintetica ma efficace bibliografia e ai commenti in S. LA SALVIA, *Garibaldi*, cit., pp. 111-122.

¹¹ A. ROMANO, *Storia del movimento socialista in Italia*, Vol. II, Milano - Roma, F.lli Bocca, 1954, p. 290.

¹² Cfr. G. ZACCARIA, *La fabbrica del romanzo: (1861-1914)*, Genève; Paris, Slatkine, 1984.

Il rilievo del garibaldinismo va comunque visto anche, e forse soprattutto, nella sua dimensione europea e internazionale. Basti pensare alla fama di Garibaldi come “eroe dei due mondi”, al suo stretto legame con i movimenti per l’indipendenza sud-americana, alla sua partecipazione alle battaglie del Rio Grande e nell’Uruguay¹⁴. E il mito di Garibaldi si estendeva agli Stati Uniti d’America, dove il Presidente Lincoln avrebbe voluto l’italiano alla guida delle sue truppe nella guerra di secessione¹⁵.

Così, sul piano europeo, a Garibaldi e alle sue imprese si legarono personaggi come lo scrittore francese Alexandre Dumas¹⁶ o la giornalista inglese Jessie White Mario¹⁷, al seguito del generale e delle sue camicie rosse in veste di finanziatori o di veri e propri “articoli viaggianti”. Il loro contributo al consolidamento del mito di Garibaldi comprendeva suggestivi *reportages* pubblicati sulla stampa italiana ed estera nel corso stesso di singole imprese garibaldine¹⁸. Ma ancora una volta prevalevano i *feuilletons*, che poi sfociarono in saggi più organici dedicati alla biografia o alle memorie del Generale¹⁹.

In realtà – fermo restando il contributo dei singoli individui – il movimento garibaldino assume ben più ampi risvolti e significati nel quadro europeo di metà ‘800. Un quadro, al cui interno fin dalla

¹³ *Narratori italiani dell'Ottocento*, cit., p. 208.

¹⁴ Cfr. A. BOLDRINI, *Il mito di Garibaldi nella letteratura del Rio Grande do Sul*, Roma, Istituto internazionale di studi Giuseppe Garibaldi, 1993.

¹⁵ Cfr. G. ARFÉ, *La guerra di secessione americana nei dispacci del rappresentante italiano a Washington*, in “Annuario dell’Istituto Storico Italiano per l’Età Moderna e Contemporanea”, Vol. XIII–XIV (1961–1962), [Roma 1966?], pp. 181–349; ID., *Un diplomatico italiano interprete della guerra di secessione: Giuseppe Bertinatti*, in *Atti del II Symposium di Studi Americani*, Firenze, 27–29 maggio 1966, Firenze, s.l., s.d., pp. 201–212.

¹⁶ Cfr. *Le Garibaldiens : Révolution de Sicile et de Naples; Une Odyssée en 1860*, Paris, Calmann-Lévy, 1861.

¹⁷ Tra le numerose ristampe, cfr. J. WHITE MARIO, *Vita di Garibaldi*, Biblioteca Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1986.

¹⁸ Sui rapporti di Dumas con alcune testate come il “Constitutionnel”, la “Presse”, il “Siècle”, e infine sul periodico franco-italiano *Indipendente-Indépendant* – da lui creato proprio in occasione della spedizione dei Mille –, cfr. M. MILANI, *Presentazione*, in A. DUMAS, *Le memorie di Garibaldi*, Milano, Mursia, 1973, p. 8. Tra le vicende dei giornalisti al seguito di Garibaldi, “sul Volturno [vennero feriti] parecchi uomini e fra gli altri il corrispondente del *Daily News*”, J. WHITE MARIO, *Vita di Garibaldi*, cit., p. 291.

¹⁹ Cfr. A. DUMAS, *Mémoires de Garibaldi*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1860.

prima metà del secolo si erano sviluppati numerosi movimenti di indipendenza nazionale, spesso profondamente imbevuti di istanze democratiche, come appunto nel caso di Giuseppe Garibaldi e di altri protagonisti del '48 italiano²⁰.

Un quadro, che comprendeva l'affermazione della nazionalità in Belgio e le insurrezioni indipendentiste dei polacchi contro la Russia. Parallelamente, nell'impero asburgico emergevano le rivendicazioni liberali e antigermaniche della Boemia, ma soprattutto quelle dell'Ungheria del liberal-democratico Lajos Kossuth evocate e celebrate dal poeta-combattente Sándor Petőfi.

Proprio tra i movimenti indipendentisti ungherese e italiano si strinse un particolare rapporto, favorito indubbiamente dalla comune contrapposizione all'Austria e dalla comune condizione "di profughi, esiliati, nostalgici della Patria lontana, con un avvenire incerto tra speranze, sogni e illusioni"²¹. Dal 1848 al 1867 tutto ciò portò ad un costante scambio di collaborazioni militari, di concertazioni politiche, di proclami ed espressioni di solidarietà come la "stupenda lirica dedicata all'Italia da Petőfi"²². Si trattò naturalmente di un rapporto collocato nell'ambito di più generali e articolate coordinate strategiche europee, con particolare riferimento ai rapporti diplomatici tra le maggiori potenze nel periodo della Restaurazione²³, così come alla rete di collegamenti intessuti dal Piemonte con gli avvenimenti dell'Austria²⁴.

Ma qui interessa soprattutto sottolineare la pressoché contestuale costituzione di un nucleo italiano (o per meglio dire del Lombardo-Veneto) che sotto la guida del bresciano Augusto Monti partecipò alla rivolta ungherese del 1848-49²⁵, mentre nasceva una

²⁰ Cfr. F. PIERONI BORTOLOTTI, *La donna, la pace l'Europa. L'Associazione internazionale delle donne dalle origini alla prima guerra mondiale*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 58.

²¹ E. GARIBALDI, *Garibaldi e Kossuth. I volontari in Italia e Ungheria nel 1848*, in *I volontari di Garibaldi e di Kossuth nel 1848 in Italia e in Ungheria*, Roma, Istituto internazionale di studi Giuseppe Garibaldi, 2000, p. 13.

²² *Ivi*, p. 7.

²³ Cfr. *Storia dell'Ungheria*, a cura di P. HANÁK, Milano, F. Angeli, 1996, Parte 3a, *La formazione della società borghese*; L. CHIALLA, *Politica segreta di Napoleone III e di Cavour in Italia e in Ungheria (1858-1861)*. Torino - Roma, Roux e C., 1895.

²⁴ Ciò vale per l'atteggiamento di Lajos Kossuth, che scelse di schierarsi con il Piemonte di Vittorio Emanuele II e la Francia di Napoleone III, nonostante la collaborazione con Giuseppe Mazzini, cfr. G. MAZZINI, *L'Ungheria e le nazionalità europee*, Milano, Società Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., 1917.

Legione ungherese che rimase attiva per quasi venti anni nel Risorgimento italiano.

La *Legione ungherese* venne costituita alla vigilia della battaglia di Novara, poi sciolta dopo la sconfitta e infine riaggregata ottenendo il riconoscimento politico del Piemonte come *Esercito Nazionale Ungherese* nel giugno 1859²⁶. Nell'ambito complessivo di più di 3.000 uomini, figurarono alcuni tra i più preziosi collaboratori di Garibaldi. Tra tutti si distinse Stefano Türr, per Garibaldi un "prode", un "valoroso compagno d'armi", un "amico" che gli fu a fianco nello sbarco dei Mille a Marsala e su cui contava particolarmente per condurre alla vittoria i combattenti in nome di un'Italia indipendente e unificata²⁷. Del resto, da parte sua lo stesso Garibaldi, già all'indomani dell'Unità venne individuato dal Presidente del Consiglio Bettino Ricasoli come il capitano di una impresa – poi inattuata – che in base ad un progetto di Kossuth doveva attaccare l'Austria dal Danubio²⁸. E inoltre all'epoca della campagna del Tirolo egli prospettò personalmente una impresa militare per la "liberazione" dell'Ungheria dall'Austria²⁹.

I protagonisti del nucleo garibaldino ungherese spesso provenivano dalle file di ufficiali e sottoufficiali dell'esercito e avevano compiuto un percorso comune, segnato dall'adesione alle Società segrete e principalmente alla Massoneria, ma anche dalla progressiva integrazione tra partecipazione politica, impegno militare e attività pubblicistico-letteraria³⁰.

²⁵ Cfr. F. BETTONI-CAZZAGO, *Gli italiani nella guerra d'Ungheria 1848–49: storia e documenti*, Milano, F.lli Treves, 1887. "La Legione italiana fu costituita nel 1849 a Debrecen [...] Si componeva allora di due compagnie della forza complessiva di 343 uomini", S. GIGANTE, *Italia e italiani nella storia d'Ungheria*, Fiume – Trieste, Stap. Tip. Nazionale, 1933, p. 188. Cfr. inoltre *Italia e Ungheria nell'epopea risorgimentale*, a cura della Società amici dell'Ungheria, Roma, Lozito, 1961.

²⁶ E. GARIBALDI, *Garibaldi e Kossuth*, cit. p. 11.

²⁷ IBIDEM.

²⁸ J. WHITE MARIO, *Vita di Garibaldi*, cit., p. 343.

²⁹ "[...] egli sperò questa volta di essere spedito lungo l'Adriatico, con facoltà di mettere in rivoluzione l'Ungheria e d'operare d'accordo, bensì indipendentemente dall'esercito regolare", IVI, p. 363.

³⁰ Ma la vena letteraria non mancava allo stesso Garibaldi, autore di romanzi e versi poetici, tra cui quel *Poema autobiografico* dove ancora una volta rendeva omaggio a Stefano (István) Türr, cfr. G. GARIBALDI, *Poema autobiografico (dall'autografo): ...carne alla morte e altri canti inediti*, pubblicati da G. E. CURATOLO, Bologna, N. Zanichelli, 1911.

È appunto in tale ambito che si collocano la figura dell'esule Gustave Frigyesi – ufficiale dell'esercito in Ungheria – e la sua partecipazione al Risorgimento italiano. Costretto a lasciare il proprio paese e a rifugiarsi in Svizzera dopo le repressioni austro-russe dell'agosto 1849 – le stesse che portarono Kossuth in Turchia e causarono la morte di Petőfi – Frigyesi trovò nel movimento per l'indipendenza italiana un approdo come protagonista dell'associazionismo massonico, delle imprese militari, del contributo alla memorialistica del settore. In particolare, lasciò un'impronta nell'impegno garibaldino per l'unificazione di Roma al nuovo Stato unitario.

Comunque, il suo fu un contributo più ampio e articolato nel tempo, che un altro protagonista dell'epopea garibaldina, come il futuro deputato Pietro Delvecchio, enfaticamente così ricordava:

Gustavo Frigyesi è un patriota ungherese, il quale [...] disertate le file austriache, [nel 1859] accorse in mezzo ai cacciatori delle Alpi. Il suo valore, l'intelligenza non comune, l'operosità straordinaria di cui è capace, la devozione con cui si è dedicato alla causa dell'indipendenza italiana e della libertà così gli valgono in breve l'ammirazione de' propri compagni, e la stima e l'affetto del Generale Garibaldi; e verso il finire della campagna del 1860, egli è Luogotenente Colonnello nell'esercito meridionale. Nel 1866 ha il comando del Secondo battaglione del Nono reggimento comandato dal Colonnello Menotti, e compie tra gli altri quell'ardito fatto del monte Giove, che Garibaldi in un suo telegramma al Ministero chiamava il più brillante della campagna³¹.

Un fondamentale punto di riferimento in territorio italiano fu per Frigyesi la Loggia massonica *Dante Alighieri* di Torino – da cui ebbe poi origine il Grande Oriente d'Italia³². Una tale adesione in primo luogo conferma l'importanza della rete massonica nel corso dell'800, per quanto riguarda il sostegno ad ogni singola nazionalità in un contesto europeo di popoli fratelli³³. All'indomani

³¹ P. DEL VECCHIO, *La colonna Frigyesi e la campagna romana del 1867*, Torino, Tipografia della Bandiera dello Studente, 1867 (ristampato in BIBLIOTECA PATRIOTTICA, *Mentana*, ROMA, Edoardo Perino Editore-Tipografo, 1886), p. 14.

³² L. POLO FRIZ, *La Massoneria italiana nel decennio post-unitario*, Ludovico Frapolli, Milano, Franco Angeli, 1998. Per un inquadramento generale della Massoneria italiana tra '800 e '900, cfr. A.A. Mola, *Storia della Massoneria italiana dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1992.

³³ CFR. F. CONTI, *De Genève à la Piave. La franç-massonerie italienne et le pacifisme démocratique 1867–1915*, in *Les Etats-Unis d'Europe. Un Projet pacifiste*, M. Petricioli, D. Cherubini, A. Anteghini (eds), Bern, Peter Lang, 2003, pp. 213-240. Sul rapporto tra pacifismo e identità nazionale, cfr. inoltre V. COLLINA, *Les Etats-Unis d'Europe : humanité paix et amour de la Patrie*, Ivi, pp. 75-96.

dell'Unità, nella Torino capitale d'Italia, il Venerabile della *Dante Alighieri* Lodovico Frapolli era mobilitato a favore delle rivendicazioni nazionali polacche, rumene e ungheresi, e la sua Loggia ne raccolse non pochi esponenti. Tra i circa 200 affiliati degli anni 1862–67, gli Ungheresi erano 33, di cui ben 31 militari³⁴. Vi figurava dunque anche Frigyesi, per il quale nel 1867 doveva aprirsi una ulteriore e decisiva esperienza.

Mentre l'Ungheria otteneva dall'Austria solo il compromesso della “duplice monarchia”, per il neonato Regno d'Italia si apriva una nuova stagione garibaldina: il confronto militare con le truppe francesi di Napoleone III per la conquista di Roma. Intanto, nel gennaio del 1867 la *Legione ungherese* in Italia veniva sciolta “con ultimo comandante il colonnello Foldvarj che consegnava la bandiera all'Armeria reale di Torino”³⁵.

Non si concludeva però la partecipazione di Gustave Frigyesi alle imprese garibaldine in Italia: nella vicenda di Monterotondo e poi di Mentana egli fu a fianco del Generale come comandante di una colonna militare. E ancora una volta si distinse per dedizione e eroismo al fianco dei suoi compagni italiani³⁶. Nonostante la sconfitta finale, l'impresa dell'ungherese fu subito celebrata da Pietro Delvecchio, che vi aveva personalmente partecipato:

Nel 1867 trovandosi a Firenze, viene arrestato il 23 settembre e tradotto ai confini. Ma Frigyesi ha cuore italiano – ed alle prime notizie di Roma eccolo aver tentato tre valichi delle Alpi e ricomparire a Terni. La venuta sua rallegrò molti, rallegrò tutti quelli che apprezzandone l'ingegno e la capacità militare vedevano quanto sarebbe stata utile l'opera sua nelle prossime battaglie, e Frigyesi non smentì la sua fama. In meno di quarantotto ore riuscì ad organizzare un piccolo corpo composto di mille uomini circa³⁷.

La ricostruzione di Delvecchio proseguiva poi con la descrizione dell'ulteriore convergere di volontari, della divisione in colonne e

³⁴ Cfr. L. POLO FRIZ, *Una grande Loggia: la Dante Alighieri di Torino*, in *Storia della Massoneria Moderna in Italia*, www.lamelagrana.net/storia/dante_alighieri.html.

³⁵ E. GARIBALDI, *Garibaldi e Kossuth*, cit., p. 13.

³⁶ Secondo una suggestiva ricostruzione della sfortunata avventura di Garibaldi a Mentana, “gli ufficiali gli si segnarono sotto gli occhi con disperate prove di coraggio: [...] Fabrizi, Menotti, Guerzoni, Cella, Bezzi, Frigyesi [...] La colonna di Frigyesi, a passo di corsa, circondò ed occupò il convento dei cappuccini scalando l'altissimo muro [...]”, J. WHITE MARIO, *Vita di Garibaldi* cit., pp. 432-433.

³⁷ P. DEL VECCHIO, *La colonna Frigyesi e la campagna romana del 1867*, cit., pp. 14-15.

battaglioni, del ruolo attivo di Frigyesi non solo sul piano strettamente militare ma anche in quello organizzativo e nella costante collaborazione con gli altri luogotenenti e con i propri ufficiali per garantire l'efficienza delle truppe. E se il tono complessivo era quello celebrativo e nostalgico del reduce, non mancavano i riferimenti alle difficoltà di dare compattezza all'esercito garibaldino. Inizialmente lo stesso Frigyesi si trovò ad essere

coadiuvato in modo soddisfacente da alcuni ufficiali, e malamente dai più [...] uno perdetto buona parte della compagnia in una marcia; un altro si allontanò e lasciò la colonna [...] Per la poca volontà di costoro, pei disagi e le fatiche incontrate, molti volontari avevano abbandonato la colonna e si erano sbandati, per modo che le compagnie erano d'alquanto sottilizzate, e la disciplina [...] di molto si era rilassata. Non era il Frigyesi l'uomo che, per timore d'impopolarità, non osasse riparare a questi inconvenienti. Devoto al proprio dovere, innanzi al medesimo non riconosce timori né simpatie. Frigyesi fu risoluto e giusto, e in meno di ventiquattro ore tutto era cambiato³⁸.

I comandanti delle tre colonne superarono gli "inconvenienti" prima dell'arrivo dello stesso Garibaldi, per poi vincere la battaglia di Monterotondo e affrontare con eroismo lo scontro con i francesi a Mentana. Allora Frigyesi rischiò la sua stessa vita, mentre i garibaldini chiudevano l'impresa del 1867 offrendo i loro "petti intemerati su cui Napoleone III sperimentava i fucili *chassepots*".

Ma il 1867 fu anche l'anno del Congresso internazionale di Ginevra, che poco prima dell'impresa di Mentana mobilitò gli ambienti massonici di tutta Europa, mentre era in corso la controversia sul Lussemburgo e si era alla vigilia della guerra franco-prussiana. Tra i delegati erano ben marcate le influenze ideali della Rivoluzione francese, in particolare quelle giacobine, così come le tendenze anticlericali autorevolmente espresse dal Presidente onorario Giuseppe Garibaldi³⁹. Tra i protagonisti del dibattito figurarono esuli francesi che si opponevano al regime di Napoleone III, eredi delle idee proudhoniane, internazionalisti anarchici come lo stesso Michail Bakunin e stretti collaboratori di Karl Marx⁴⁰.

Accanto a Garibaldi – ovvero in seno alla delegazione italiana – ancora una volta compariva Frigyesi, all'epoca residente proprio

³⁸ IVI, p. 22.

³⁹ Cfr. A.P. Campanella, *Garibaldi and the first Peace Congress in Geneva in 1867*, in "International review of social history", V (1960), pp. 456-486.; F. Conti, *Garibaldi e la massoneria*, in "Hiram", 2002, n. 2. pp. 57-62.

nella città svizzera. Si collocava così tra i tanti “espatriati per motivi politici o di lavoro”, che spesso avevano cessato di identificarsi “tout cour” con il proprio paese di origine⁴¹.

Dal Congresso di Ginevra nasceva la Lega internazionale della Pace e della Libertà (LIPL), ispirata ad un pacifismo democratico e europeista diffuso attraverso il proprio organo di stampa, “Les Etats-Unis d’Europe”⁴². Si trattò di una esperienza destinata a durare fino alla Seconda guerra mondiale, con un intreccio di personaggi e movimenti che da un lato mantennero ben salda la propria matrice repubblicana e democratica, dall’altra seppero collaborare con altre componenti pacifiste in nome di una soluzione definitiva dei contenziosi internazionali⁴³. Perciò la LIPL concorse costantemente alle iniziative in favore dell’arbitrato internazionale, alla creazione di organismi come il Bureau de la Paix, allo sviluppo degli ambienti in cui nacque e si consolidò il conferimento del Premio Nobel per la Pace⁴⁴.

Ciò che qui interessa sottolineare è che sui primi numeri de “Les Etats – Unis d’Europe” si pubblicò a puntate la ricostruzione che Frigyesi scrisse della propria esperienza a Mentana. Dal gennaio 1868 come *feuilleton* di prima pagina comparve la dettagliata ricostruzione della *Campagna romana* del 1867, alternata con i ricor-

⁴⁰ Cfr. M. SARFATTI, *La nascita del moderno pacifismo democratico e il Congrès international de la Paix di Ginevra*, Con un’ Appendice di scritti garibaldini relativi al Congresso di Ginevra ed alla Ligue Internationale de la Paix et de la Liberté, “Quaderni del Risorgimento”, n. 3, 1981, Milano, Edizioni Comune di Milano, (1983).

⁴¹ Ivi, p. 29.

⁴² CFR. D. CHERUBINI, *Si Vis Pacem Para Libertatem et Justitiam. Les Etats-Unis d’Europe, 1867-1914*, in *Les Etats-Unis d’Europe. Un Projet pacifiste*, cit., pp. 3-48. Cfr. Inoltre EAD., *Un giornale per gli europei. Les Etats-Unis d’Europe, 1867-1914*, in “Studi senesi”, a. CXV, fasc. II, 2003.

⁴³ Cfr. M. MOLNAR, *La Ligue de la Paix et de la Liberté: ses origines et ses premières orientations*, in ASSOCIATION INTERNATIONALE D’HISTOIRE CONTEMPORAINE DE L’EUROPE, *Mouvements et initiatives de Paix dans la Politique internationale, 1867-1928*, Actes du colloque tenu à Stuttgart 29-30 août 1985, édités par J. Bariety et A. Fleury, Berne, Peter Lang, 1987.

⁴⁴ A dimostrazione dell’europeismo di Garibaldi e della sua eredità anche tra i pacifisti, si ricordi per esempio che tra le componenti pacifiste italiane, l’Unione lombarda all’inizio del ‘900 pubblicava un appello che il Generale aveva rivolto alle potenze europee dopo la grande vittoria del Voltorno, *contro le guerre e per la Federazione europea*, cfr. SOCIETÀ INTERNAZIONALE PER LA PACE UNIONE LOMBARDA, *Garibaldi contro le guerre e per la Federazione Europea*, Milano, Tip. F. Barcolli, 1911.

di personali che Garibaldi aveva raccontato a Frigyesi, contribuendo a fargli vivere quelli che egli riteneva “des plus heureux souvenirs de ma vie”⁴⁵.

Un esule ungherese ripercorreva così i propri trascorsi risorgimentali in Italia, per un giornale che voleva rivolgersi a tutti gli europei. L'epopea garibaldina riviveva pressoché in tempo reale per i lettori d'oltralpe, perché ad essa guardassero con la stessa ammirazione e le stesse aspettative che Bandi e altri reduci sollecitavano nei lettori italiani. Era questo un modo per estendere simbolicamente l'esperienza del Risorgimento italiano a tutto il Vecchio continente, auspicando un *Risorgimento dell'Europa* in nome della democrazia, della libertà, della fratellanza tra suoi i popoli e le sue nazioni.

Se quindi la vicenda di Frigyesi in parte è nota ma in gran parte è tuttora da ricostruire, ciò vale ancor di più per quella di un altro ungherese vissuto in Italia sul finire dell'800, un finanziere ebreo che si firmava E. E. Oblieght⁴⁶. Sulle sue origini rimangono numerosi dubbi e misteri, tanto che non è certa l'esatta grafia del cognome, mentre il nome – quasi sicuramente traducibile come Ernesto Emanuele – è stato talvolta trasformato in Eugenio⁴⁷. Attivo in molti campi di investimento economico al di là dell'editoria – come la costruzione e installazione di funicolari o le lotterie –, nel complesso Oblieght sembra corrispondere al ritratto che ne ha fatto Franco Nasi:

Figlio di un rabbino croato-ungherese, si chiamava Obladt quando era maggiordomo alla corte di Massimiliano. Caduta l'Austria in Lombardia, l'uomo – statura media, ampio torace, spalle larghe e basette lunghe sotto la tuba [...] – mutò il nome nell'anglicizzante Oblieght, e tra Firenze e Milano fondò una piccola agenzia di pubblicità, che fece prosperare soprattutto quando, trasferitasi la capitale a Roma, trovò più ampio campo di attività negli ambienti politici⁴⁸.

⁴⁵ “Les Etats-Unis d'Europe”, a. I, n. 2, 12 janvier 1868.

⁴⁶ Cfr. “Fanfulla della Domenica”, a. I, n. 1, 27 luglio 1879.

⁴⁷ Cfr. V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Roma – Bari, Laterza, 1991, pp. 72-74. Cfr. inoltre *La stampa italiana dell'età liberale*, a cura di V. CASTRONOVO E N. TRANFAGLIA, Roma – Bari, Laterza, 1976. Per l'esatta identificazione sono grata a Paolo Oblieght che ha dato un fondamentale contributo alle mie ricerche.

⁴⁸ F. NASI, *Il peso della carta. Giornali, sindacati, e qualche altra cosa di Milano dall'Unità al fascismo*, Bologna, Editori Alfa, 1966, pp. 62-63. Cfr. inoltre O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, 2 Voll., Roma, Istituto di Studi romani, 1963, *passim*.

Pur con tanti misteri ancora da sciogliere, la figura di Oblieght è comunque assai nota tra gli studiosi di storia del giornalismo italiano. Ad essa si collega infatti il primo vero scandalo finanziario della gestione editoriale e della concentrazione di testate in Italia. Si trattò cioè di un episodio definitivamente maturato nel 1882 e tutto calato nella Roma affaristica sotto i governi della Sinistra storica nel periodo umbertino⁴⁹. Era quindi una realtà ormai ben lontana dall'epoca del Risorgimento, ma piuttosto proiettata verso il '900. Ovvero verso l'emergere di grandi concentrazioni economiche nell'industria pesante all'ombra del protezionismo di stato – con il loro progressivo ingresso nella proprietà dei giornali, con i “fondi neri”, il “balletto dei pacchetti azionari” e la volontà di influenzare decisamente l'opinione pubblica –, che doveva trovare il proprio culmine tra guerra di Libia, Prima guerra mondiale e primo dopoguerra⁵⁰.

Tutto ciò venne in un certo senso anticipato dallo scandalo provocato da Oblieght, il quale ormai operava ben al di là degli investimenti pubblicitari:

Installato nel suo ufficio di Piazza Montecitorio, cominciò ad occuparsi, più che delle quarte pagine, delle prime tre, acquistando qua e là giornali che, per le relazioni presenti o passate col governo e con uomini politici, potessero giovare alle sue attività, sempre più estese: “dalla funicolare di Napoli, alla banca, dai prestiti ai tramways, dalle lotterie al telefono ai viveri per l'esercito”⁵¹.

E intorno alle sue iniziative finanziarie ruotarono così tanti di quei personaggi che dopo l'esperienza garibaldina erano diventati esponenti di spicco della Sinistra storica, primo tra tutti il Ministro degli Interni del primo governo Depretis, Giovanni Nicotera⁵².

Proprio sotto la spinta di Nicotera, Oblieght si insediò nella proprietà di giornali legati all'area ministeriale, e perciò di ascendenza democratica e soprattutto profondamente anticlericali. Si trattava cioè della testata più “organica” e rappresentativa per la nuo-

⁴⁹ Cfr. A. CARACCIOLLO, *Roma capitale: dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

⁵⁰ Cfr. ancora V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, cit., pp. 175 e segg. Su un altro scandalo politico-editoriale pressoché contestuale alla vicenda di Oblieght – ovvero quello legato al processo contro il giornalista Pietro Sbarbaro, cfr. Ivi, pp. 79-81.

⁵¹ F. NASI, *Il peso della carta*, cit., p. 63.

⁵² Sulla partecipazione di Nicotera all'impresa di Mentana, cfr. ancora P. DEL VECCHIO, *La colonna Frigyesì e la campagna romana del 1867*, cit.

va classe di governo, ovvero il “Diritto”, accanto al “Bersagliere”⁵³, la “Libertà” e l’“Italia”, a cui si aggiungevano fogli *indipendenti* come il “Fanfulla” o *dissidenti* come il “Pungolo” di Milano⁵⁴.

Di fatto, tali manovre portarono Obliight a ricoprire un ruolo centrale nel giornalismo italiano tra gli anni '70 e '80: “Di lui si parlò moltissimo, si disse perfino che era «il dittatore dell’opinione pubblica italiana»”⁵⁵. Quando poi nei suoi traffici si trovò a rivendere le proprie partecipazioni azionarie, la scelta cadde sull’agenzia Bontoux et Fremy di Parigi, ovvero un’agenzia francese e per di più strettamente legata al Vaticano. La crisi politica che ne scaturì – soprattutto per il rischio di ingerenze straniere e clericali sulla stampa filo-governativa – fu risolta solo attraverso una inchiesta parlamentare, le dimissioni dei direttori, il riacquisto delle quote da parte di case editrici sicure⁵⁶. Da segnalare tra l’altro il caso del “Diritto”, la cui direzione venne temporaneamente assunta da quello stesso Pietro Delvecchio che aveva condiviso le imprese risorgimentali con Gustave Frigyesi⁵⁷.

Travolto dalla vicenda, Obliight è ricordato essenzialmente per questo, e non per quanto aveva fatto in precedenza, e soprattutto per il ruolo attivo e propulsore nel giornalismo della capitale tra gli anni '70 e '80.

Quelli furono infatti anche gli anni in cui “la poderosa crescita della città, la sua centralità politica e l’incremento della popolazione [favorirono] [...] il superamento dei ritardi accumulati nel passato e la nascita d’importanti imprese imprenditoriali anche nel settore della carta stampata”⁵⁸. L’affarismo dei nuovi ceti finanziari ed imprenditoriali si diffondeva nei settori più disparati, calandosi in una “atmosfera turbolenta, attivistica eppur già venata di decadentismo”⁵⁹. Ormai lontana dalle chiusure e dal provincialismo del perio-

⁵³ Sulla nascita di questo giornale, di fatto espressione della componente meridionale e soprattutto di Nicotera in alternativa al nucleo depretisiano, cfr. O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, cit., Vol. I, pp. 115-118.

⁵⁴ G. FARINELLI, E. PACCAGNINI, G. SANTAMBROGIO, A.I. VILLA, *Storia del giornalismo italiano. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, UTET, 1997, p. 183.

⁵⁵ F. NASI, *Il peso della carta*, cit., pp. 62-63.

⁵⁶ V. CASTRONOVO, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, cit.

⁵⁷ Cfr. O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, cit., Vol. I, pp. 304-305.

⁵⁸ A. CARTELLI, *L'intraducibilità del reale. L'eredità Ferramonti nella Roma bizantina*, in www.Let.unicas.it/links/news/iermano5.htm

do papalino, la capitale riuscì allora ad esprimere esperienze culturali e giornalistiche originali e significative⁶⁰.

Un notevole contributo a tale processo si ebbe nel 1879, con la nascita de “Il Fanfulla della Domenica” (supplemento del quotidiano “Il Fanfulla”), voluto e finanziato appunto da Oblieght. A dirigerlo chiamò un personaggio eclettico come il toscano Ferdinando Martini⁶¹ – deputato della Sinistra fin dal 1876 e futuro Ministro della Pubblica Istruzione –, che già sul “Fanfulla” aveva incisivamente dimostrato la propria vena di “giornalista-letterato”⁶².

Un altro autorevole personaggio come Francesco De Sanctis nel primo numero illustrò l’impegno a “levarsi al di sopra delle differenze politiche e, in un clima di assoluta indipendenza e di piena libertà di pensiero, svolgere una critica seria e costruttiva ispirata unicamente a criteri artistici”⁶³. Subito fu inoltre chiaro il proposito di “dilettare e contemporaneamente dare un indirizzo più fine al gusto letterario del tempo”. Il periodico diretto da Martini si avviò così a diventare “*archetipo di quella che sarebbe stata poi chiamata letteratura domenicale*, modello di successive riviste che cercarono di imitarne la formula, principale interlocutore culturale in quel periodo della nostra letteratura moderna che vide il distendersi della maturità artistica del Carducci e il primo fiorire dell’estro dannunziano”⁶⁴.

In sostanza il “Fanfulla della Domenica” fu il più significativo punto di approdo di quell’intreccio tra letteratura e giornalismo che nei primi decenni post-unitari era già affiorato sulle pagine dei maggiori quotidiani italiani. Un intreccio, che da un lato segnava per gli

⁵⁹ *Fanfulla della Domenica*, a cura di A. ARSLAN E M. RAFFAELE, Treviso, Canova, 1981, p. 9.

⁶⁰ Cfr. A. CHERICHI, *Il quarto potere a Roma: storia dei giornali e giornalisti romani*, Roma, E. Voghera, 1905, pp. Cfr. inoltre O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, cit.

⁶¹ Cfr. F. MARTINI, *Confessioni e ricordi, 1859–1892*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1928, pp. 251-273. Sul ruolo di F. Martini nella politica della Valdinievole e della Toscana, cfr. T. PASQUINELLI, *Ferdinando Martini, avvio di una carriera politica fra notabilato locale, rappresentanza e patronage*, in “Elite & Storia”, a. I. n. 1, febbraio 2001, pp. 101-115.

⁶² A. CARTELLI, *L'intraducibilità del reale*, cit. In particolare, sul “Fanfulla” Martini aveva introdotto e sperimentato [l’articolo di due colonne, più tardi chiamato “elzeviro”], *Fanfulla della Domenica*, cit., p. 11.

⁶³ O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, cit., Vol. .I, p. 379.

⁶⁴ *Fanfulla della Domenica*, cit., p. 11. (Il corsivo è mio).

intellettuali la conquista di un nuovo ruolo nella società sul piano professionale, e dall'altro vedeva il loro progressivo distacco dalla politica attiva⁶⁵. Del resto, proprio Martini e De Sanctis si distinsero allora tra i protagonisti delle critiche al parlamentarismo e alla corruzione di una Sinistra governativa ormai lontana dalle tensioni ideali del periodo risorgimentale⁶⁶. A fronte di una classe dirigente indebolita culturalmente, la letteratura e il dibattito tra gli intellettuali portavano un fondamentale contributo al formarsi di una opinione pubblica nazionale, utilizzando i canali dell'editoria giornalistica. In un tale contesto, si apriva dunque la stagione del *moderno giornalismo letterario*, che seppe subito coinvolgere i lettori – per lo più del ceto medio piccolo-borghese –, come dimostra l'alta tiratura del "Fanfulla della Domenica" con ben 23.000 copie nel gennaio del 1880⁶⁷.

Mentre era in pieno corso il confronto tra *veristi* e *idealisti*, il "Fanfulla della Domenica" divenne un cruciale punto di riferimento e una costante sede di contributi, scambi, polemiche, per numerosi letterati che da tutta Italia convergevano a Roma. Per descriverne sinteticamente l'importanza conviene riprendere direttamente le parole di Antonio Cartelli, che a proposito della sua redazione ha scritto: "[Vi] approdarono quasi tutti gli scrittori, i poeti e i critici italiani del secondo Ottocento: da Carducci a Olindo Guerrini, Enrico Panzacchi, Vittorio Betteloni, Giovanni Marradi, Mario Rapisardi, Domenico Gnoli, al giovane D'Annunzio, ai narratori come Giovanni Verga, Luigi Capuana, Emilio De Marchi, Vittorio Bersezio, Gerolamo Rovetta, Giuseppe Giacosa, Camillo Boito, Domenico Ciampoli, Gaetano Carlo Chelli, ai critici Giuseppe Chiarini, Enrico Nencioni, Vittorio Pica, Cesare De Lollis, Ugo Ojetti, Raffaello Barbiera, Camillo Antona Traversi"⁶⁸. E conviene infine ricordare le collaborazioni di tante scrittrici e poetesse oltre a Matilde Serao, con una complessiva ricchezza di interventi destinata a durare nel tempo, grazie all'impulso dato inizialmente da Martini e quindi dallo stesso Obleight⁶⁹.

⁶⁵ IBIDEM.

⁶⁶ Cfr. R. ROMANELLI, *L'Italia liberale (1861–1900)*, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 210-211.

⁶⁷ O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, cit., Vol. I, p. 379.

⁶⁸ A. CARTELLI, *L'intraducibilità del reale*, cit.

Se si ricordi che Oblieght aveva anche guidato il “Pungolo” (forse il primo quotidiano per antonomasia in Italia, tanto che in milanese chi vendeva i giornali era detto “pungolista”), si comprende come il risvolto scandalistico della sua esperienza non ne esaurisca l’opera in campo editoriale. Seppur fondamentalmente orientato verso i traffici speculativi di tipo finanziario, egli seppe dar vita ad iniziative sempre innovative e tali da lasciare una profonda traccia nel panorama del giornalismo e della letteratura italiani. Tra tutti spicca il caso del “Corriere dei bambini”, da lui fondato nel 1881, ancora come emanazione del “Fanfulla”, ancora con la direzione di Martini: nel primo numero vi compariva la *Storia di un burattino* di Carlo Collodi, “pubblicata a singhiozzo fino al 25 gennaio 1883, infine raccolta in volume con il definitivo titolo di *Pinocchio*”⁷⁰.

Il contributo di Oblieght alla storia del giornalismo italiano merita dunque di essere rivisitato e analizzato, intrecciando le conoscenze sul piano storico e quelle sul piano letterario. Per questo mi è sembrato opportuno affiancarlo al variegato contributo di Frigyesi nell’epopea risorgimentale.

Tracciando un parallelo tra i due, si può affermare che Oblieght fu *casualmente* un *ungherese* in Italia, poiché la sua parabola finanziaria non fece che assecondare una tendenza ormai incubata nel rapporto tra potere politico, potere economico e opinione pubblica, quale si sarebbe dispiegato nell’Italia del primo ‘900. Frigyesi – da parte sua – rimase ungherese e si fece pur tuttavia italiano: in definitiva fu un vero e proprio *europeo*, per necessità politica ma anche per scelta personale e culturale. E il suo esempio appare particolarmente significativo oggi, mentre l’Ungheria entra a pieno titolo in quella Europa integrata, che ha visto l’Italia tra i paesi fondatori.

⁶⁹ Sulle vicende del “Fanfulla della Domenica” dopo lo scandalo Oblieght., cfr. ancora O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica romana dell’Ottocento*, cit., Vol. I, p. 380. Sul successivo impegno di Martini nel giornalismo letterario domenicale, cfr. C. A. Madrignani, *La Domenica letteraria di F. Martini e A. Sommaruga: Introduzione e Indici*, Roma, Bulzoni, 1978.

⁷⁰ L. F. BONA, *Appunti sulle origini e la storia del fumetto italiano*, in *Il fumetto italiano, 90 anni di avventure disegnate. Storia, autori e personaggi dal Corriere dei piccoli a Dylan Dog*, Milano, Superart, 1998.

Sergia Adamo

LA GIUSTIZIA DEL DIMENTICATO:
SULLA LINEA GIUDIZIARIA
NELLA LETTERATURA ITALIANA
DEL NOVECENTO

Il Dimenticato vuole giustizia. “La giustizia è, cioè, – secondo Giorgio Agamben – la tradizione del Dimenticato.”¹ Non si tratta di recuperare, ricordare, riportare semplicemente alla memoria. La giustizia non sottrae dall’oblio, non dà memoria né conoscenza, non vendica né rivendica. Eppure il legame paradossale e costitutivo che unisce le parole e la giustizia, Logos e Dike, continuamente rimanda alla tradizione dell’oblio. La memoria storica cosciente è solo una presa d’atto, disperata, delle difficoltà di ogni tradizione; la dimensione prettamente umana della giustizia nasce laddove gli esseri umani si pongono davanti alla questione bruciante dell’ineluttabilità dell’oblio e si danno voce l’un l’altro.

Molte evenienze della cultura italiana contemporanea sembrano confermare e sviluppare riflessioni come quelle di Agamben. Il problema dell’oblio e della giustizia viene sempre più frequentemente posto in relazione con la possibilità di raccontare e ri-raccontare storie dimenticate, con la problematica aspirazione a recuperare alla storia collettiva quello che si è perso tra i misteri delle ricostruzioni ufficiali. Proliferano così narrazioni e ri-narrazioni del passato che riprendono atti, documenti, testimonianze, li rileggono,

¹ G. AGAMBEN, *Idea della giustizia*, in *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 50.

li riscoprono e mettono in moto continuamente la necessità di “fare giustizia” di una storia che sembra fatta di misteri e omissioni, di deliberati oblii e problematiche dimenticanze. Rimane sempre però sullo sfondo il nesso cruciale tra la giustizia e il suo racconto: la tradizione del Dimenticato rimane l’esito paradossale di questo infittirsi delle riscritture che, se caratterizza profondamente la contemporaneità e ogni discorso attuale sulla storia nazionale, trova però significativi antecedenti o forse, più propriamente, un costante riproporsi di un filo rosso che attraversa la cultura italiana e la caratterizza profondamente, pur trovando nel presente nuove declinazioni.

Oggi, figure come quelle di Marco Paolini o, su un altro piano, Carlo Lucarelli uniscono a queste istanze la presenza di diverse forme di comunicazione, di diversi media che interagiscono nell’intrecciare atti di parola e atti di giustizia: non diversamente mi pare, infatti, vadano visti esperimenti come il caso televisivo di *Vajont* (1997), già narrazione teatrale ripetuta in centinaia di piazze italiane per centinaia di volte, che ha riportato alla soglia dell’attenzione generale la responsabilità umana nel tristemente noto caso della frana e dell’inondazione²; o come, soprattutto, lo spettacolo-evento dedicato al caso di Ustica da Paolini e Daniele Del Giudice nel 2000³; ma su una linea non diversa si collocano anche i *Misteri d’Italia* presentati da Lucarelli nella trasmissione televisiva *Blu notte* e poi ripresi in un volume einaudiano (sul cui retro lo scrittore viene definito, non a caso, “un cronista della memoria”⁴). E questo per citare solo due casi, forse i più significativi, di un panorama contemporaneo che sempre più si interroga, a diversi livelli, su questi problemi, sulla necessità di ricorrere ai documenti, agli atti prodotti dagli apparati della legge per ri-fornirli di senso e, allo stesso tempo, fornire di nuovo senso il ruolo di chi racconta e vuole continuare a raccontare.

Si può, certo, leggere questo impegno alla luce del Pasolini che, negli anni della composizione di *Petrolio*, nel 1974, dichiarava dalle pagine del *Corriere della sera* di conoscere i responsabili delle stragi

² Ora in M. PAOLINI, G. VACIS, *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti, 2000.

³ Il copione, considerato però solo come una sorta di canovaccio, si trova, con alcune testimonianze degli autori e dei protagonisti, in D. DEL GIUDICE, M. PAOLINI, *Quaderno dei tigi*, Torino, Einaudi, 2001.

⁴ Si tratta di *Misteri d’Italia. I casi di blu notte*, Torino, Einaudi, 2002.

che avevano funestato l'Italia a partire dal 1968, di sapere tutto e di sapere proprio perché, scriveva

io sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia, il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.⁵

Ma Pasolini parlava dal lancinante osservatorio del presente e il tempo trascorso da allora consente e impone di pensare anche ad altre suggestioni. Dietro tante riprese del passato recente o di quello più lontano, mi pare si possa intravedere l'ombra lunga di uno scrittore che alla fine degli anni Ottanta aveva definito il proprio ruolo e la propria scrittura in questi termini:

Tutto è legato, per me, al problema della giustizia: in cui si involge quello della libertà, della dignità umana, del rispetto tra uomo e uomo. Un problema che si assomma nella scrittura, che nella scrittura trova strazio e riscatto. E direi che il documento mi affascina – scrittura dello strazio – in quanto entità nella scrittura, nella mia scrittura riscattabile.⁶

Si trattava di Leonardo Sciascia, il quale, nella stessa intervista, e sempre a proposito della sua scrittura, aveva dichiarato esplicitamente che “non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno consapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto per così dire la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere.”⁷ Rispetto a tale consapevolezza del carattere di dignità della riscrittura, come unica possibilità di dare giustizia al Dimenticato, diventa significativa la funzione dei precedenti, la costruzione di una sorta di “tradizione” che, quanto meno in uno dei filoni portanti della produzione di Sciascia, sembra gettare nuova luce su una possibile linea “giudiziaria” della letteratura italiana e, contemporaneamente, aprire la strada a nuove concretizzazioni di essa. Se è vero che

⁵ P. P. PASOLINI, *Il romanzo delle stragi*, in *Scritti corsari*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. SITI e S. De LAUDE, Milano, Mondadori, 2001 2, pp. 362-367.

⁶ *14 domande a Leonardo Sciascia* in L. SCIASCIA, *Opere 1956.1971*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2000., p. XXI.

ogni opera crea i suoi antecedenti incorporandoli in se stessa o definendoli apertamente come tali, Sciascia con alcuni suoi scritti ha veramente legittimato l'esistenza di una tale linea di scrittura. O, forse, è più opportuno parlare di riscrittura narrativa di atti, in particolare giudiziari, in cui il problema della giustizia, del rapporto tra la sua problematicità e il racconto di essa si dimostra non solo un tema fondante, ma anche una soluzione formale di particolare significato.

Il primo modello, il precedente che viene collocato a monte di queste scelte, è quello della manzoniana *Storia della colonna infame*, "piccolo grande libro [...] tra i meno conosciuti della letteratura italiana"⁸, come avrebbe scritto Sciascia nel 1973, l'esperienza che segna l'irrimediabile crisi di Manzoni davanti alla definizione e all'elaborazione del nesso storia-invenzione inveratosi nel romanzo rispetto al quale il più agile libello non costituirebbe che "la deviazione imprevista, l'ingorgo, il punto malsicuro del fondo e delle rive".⁹ Il precedente di Manzoni è il Verri delle *Osservazioni sulla tortura*, con, a sua volta, tutta la serie dei suoi precedenti (dal resoconto del Ripamonti sulla *Peste di Milano del 1630* fino agli atti stessi del processo agli untori). È propriamente attraverso la scrittura mediata dal precedente modellizzante che l'afflato alla giustizia trova la sua dimensione ideale di pratica creativa rappresentando metaletterariamente il processo del suo costituirsi in relazione a quello della scelta dei suoi precedenti, narrando insomma la storia di una fondamentale dialettica tra originalità e convenzione, tra tradizione e singolarità; di come, cioè, ogni opera veramente riuscita si inserisca in una continuità di genere e antecedenti che riscrive, riprende e allo stesso tempo supera.

⁷ Ivi, p. XVI. Per l'insistenza sull'idea quasi religiosa di giustizia presente in Sciascia cfr. M. COLLURA, *Alfabeto eretico*, Milano, Longanesi, 2002, pp. 79-86 (Tra l'altro, vale la pena di ricordare che questa dimensione, in termini di fede, è stata applicata problematicamente anche alla considerazione della scrittura: cfr. O. LO DICO, *La fede nella scrittura. Leonardo Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1990). Sul ruolo della giustizia in Sciascia, cfr. anche G. TRAINA, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; D. MARAFIOTI, *Sciascia, coscienza inquieta della giustizia*, in *Giustizia e letteratura*, Milano, Spirali, 2002, pp. 13-21; e, in relazione al contesto siciliano, tra l'altro, la sezione *Sciascia e la scomposizione contemporanea*, in *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, a c. di A. ZAPPULLA, Catania, La Cantinella, 1997, pp. 245-371.

⁸ Così scriveva Sciascia nella sua *Nota alla Storia della colonna infame* (Bologna, Cappelli, 1973; poi Palermo, Sellerio, 1981; ora in *Cruciverba*, in *Opere. 1971.1983*, cit., pp. 1066-1079).

⁹ Ivi, p.1076.

Dunque, una linea attraverso la quale la contemporaneità connette se stessa con la definizione di una tradizione, che è poi, propriamente quella del riscrivere per fare parlare il passato nel presente attraverso le sue voci, del dare voce al Dimenticato e alla sua domanda di giustizia. Una linea in cui la scrittura, come riscrittura, intreccia e assomma in sé gli ambiti della letteratura e della legge. Anzi, da un altro punto di vista, si potrebbe dire che la letteratura trova un proprio ruolo nel sostituirsi alla legge, nell'inquadrare i residui di giustizia, che gli apparati della legalità necessariamente creano e alimentano, nella tensione irrisolvibile verso l'ingiustizia dell'oblio.¹⁰ La giustizia viene così sottratta all'autonomia e all'auto-sufficienza del campo giuridico e legale la cui retorica di neutralità e universalità costruisce una separatezza che fonda il proprio potere al di fuori di ogni contingenza storica e sociale.¹¹ E tutto questo nasce da un'esigenza di giustizia che Gustavo Zagrebelsky ha individuato come esperienza eminentemente personale, "l'esperienza, per l'appunto della giustizia o, meglio, dell'aspirazione alla giustizia che nasce dall'esperienza dell'ingiustizia e dal dolore che ne deriva"; un'esperienza che non riesce a essere ingabbiata in definizioni legalistiche, che non si riduce alla legalità che non si limita a identificarsi con la conformità alla legge¹². Diventando così termine medio tra la letteratura e la legge, la giustizia acuisce la problematicità delle sue definizioni e del suo racconto.

Quello dell'intersecazione tra la letteratura e la legge è un problema su cui esiste ormai una vastissima mole di studi¹³ che hanno sottolineato come parallelamente testi letterari e pratiche legali e giudiziari sembrino caratterizzati da comuni procedimenti di organizzazione e comunicazione narrativa dell'esperienza, si tratti di confessioni, testimonianze, dibattimenti, interrogatori, interpretazioni, giudizi e così via. E tutto questo mentre da parte degli studiosi di

¹⁰ Per la formulazione del concetto di "residui di giustizia" in una considerazione ampia della cultura e dei suoi diversi ambiti rimando a W. Ch. DIMOCK, *Residues of Justice. Literature, Law, Philosophy*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1997.

¹¹ È questa la tesi illustrata da Pierre Bourdieu in un suo saggio sulla sociologia del campo della legge (cfr. *The Force of Law: Towards a Sociology of the Juridical Field*, in "The Hastings Law Journal", vol 38, Jul 1987, pp. 805-853).

¹² Cfr. G. ZAGREBELSKY, *L'idea di giustizia e l'esperienza della ingiustizia*, in C. M. MARTINI e G. ZAGREBELSKY, *La domanda di giustizia*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 16-20.

ambito legale si tende sempre più a guardare alla legge non solo come un insieme di regole e norme, ma soprattutto come uno spazio di produzione di storie, spiegazioni, atti performativi, scambi comunicativi e linguistici. Storie di legge, e non più solo norme di legge, soprattutto nel tentativo di recuperare e dare voce a esperienze individuali marginali, che a volte sembrano non trovare spazio, non riuscire a essere recuperate, a essere dimenticate tra le pieghe delle procedure istituzionali. Secondo Richard Weisberg, la poetica potrebbe rappresentare il termine medio tra i due ambiti, lo strumento per riempire il vuoto etico che caratterizzerebbe il pensiero e il metodo legale, divenuto incapace di servire la giustizia.¹⁴ E secondo una filosofa come Martha Nussbaum, l'immaginazione letteraria,

¹³ A partire dal giudice americano Benjamin N. Cardozo (cfr. il suo saggio *Law and Literature* in "Yale Review" (1924-1925), ristampato in *Law and Literature and Other Essays and Addresses*, New York, Harcourt, Barce and Company, 1931, pp. 3-40) e poi dalla cosiddetta "rinascita" di questo tipo di studi soprattutto con i lavori di James Boyd White (tra questi: *The Legal Imagination*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1973; *Heracles' Bow. Essays on the Rhetoric and Poetics of the Law*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1983; *Justice as Translation. An Essay in Cultural and Legal Criticism*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1990; *Acts of Hope. Creating Authority in Literature, Law, and Politics*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1994) e con il consolidamento quasi di una disciplina autonoma, o di uno spazio? interdisciplinare significativo, negli anni Novanta dello scorso secolo (cfr., per es., I. WARD, *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*, New York, Cambridge, U.P., 1995, oppure la miscelanea curata dallo studioso di letteratura Peter Brooks e dallo studioso di diritto costituzionale Paul GEWIRTZ, *Law's Stories. Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven and London, Yale U. P., 1996). Critico nei confronti dell'associazione tra letteratura e legge è invece Richard Posner (cfr. il suo *Law and literature*, Cambridge - London, Harvard University Press, 1998 rev. ed.) Per un panorama generale cfr. l'antologia *Law and Literature. Text and Theory*, ed. by L. LEDWON, New York and London, Garland, 1996 e la bibliografia di C. CORCOS, *An International Guide to Law and Literature Studies*, Buffalo, Hein, 2000. Esiste anche una recente sintesi italiana (A. SANSONE, *Diritto e letteratura. Un'introduzione generale*, Milano, Giuffrè, 2001) che ricostruisce anche una tradizione italiana e tedesca di questo tipo di studi, già a partire dall'inizio del Novecento.

¹⁴ Cfr. soprattutto R. WEISBERG, *Poetics and Other Strategies of Law and Literature*, New York, Columbia U. P., 1992. In Italia si è dedicato allo studio del rapporto tra letteratura e diritto, in particolare, Mario Cattaneo, il quale ritiene che "i giuristi possono avere spesso da imparare dai letterati" e, prendendo in considerazione autori che vanno da Dante a Parini, da Foscolo a Heine, da Hugo a Tolstoj e Dostoevskij, fino a Collodi, Wilde, Gide, Kafka, Havel, rileva in essi un atteggiamento fortemente e produttivamente critico nei confronti delle istituzioni giuridiche e le autorità pubbliche in nome della preoccupazione per la difesa della dignità umana (M. CATTANEO, *Suggerimenti penalistiche in testi letterari*, Milano, Giuffrè, 1992).

nel suo impegno verso il particolare e anche verso la dimensione tradizionalmente trascurata delle emozioni e dei sentimenti, dovrebbe essere considerata uno spazio privilegiato di formulazione di una giustizia poetica in grado di mantenere al centro della propria attenzione l'esperienza, il ruolo dell'interpretazione, la contingenza delle circostanze della vita degli individui.¹⁵

Certo, non si tratta di sostenere la priorità di uno o dell'altro ambito, costruzioni culturali, storiche e sociali entrambe, ma di riflettere sulla questione della giustizia in termini che non riducano la complessità e la problematicità di un'intersecazione produttiva. Se il termine medio è la giustizia, si può dire che gli estremi, la letteratura e la legge, arrivano a toccarsi e a condividere elementi fondanti: entrambe si prefiggono di dare forma alla realtà attraverso il linguaggio, usano determinate tecniche e determinati procedimenti per fare ciò, impongono, sia pure in modi e da prospettive diverse, un'interpretazione. Inoltre, si tratta sempre e comunque di attività compositive: così come ogni caso viene discusso, valutato, considerato anche alla luce dei suoi precedenti, allo stesso modo ogni opera letteraria si inserisce in una catena che, essa stessa, con la sua propria esistenza costituisce, attraverso la scelta di altre opere identificate come propri precedenti e definiti, di volta in volta come modelli di genere, fonti, bersagli parodici nella creazione di una propria ascendenza intertestuale¹⁶. E tutto questo si lega a una particolare consapevolezza del ruolo e della presenza del destinatario, all'apertura a una dimensione squisitamente ermeneutica che sembra inscritta nelle forme del racconto. Si tratta di racconti molteplici, condotti da e rivolti a diversi punti di vista, prospettive, fini: si pensi solo a come, in un processo interagiscono le narrazioni di accusa, difesa, testimoni, vittime, imputati; e come queste storie debbano raggiungere contemporaneamente destinatari e pubblici variegati (giudice, giuria, futuri clienti degli avvocati, opinione pubblica, attraverso la stampa, la televisione e quant'altro). Quando il proces-

¹⁵ Cfr., tra gli altri lavori di NUSSBAUM, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995 e *Love's Knowledge. Essays in Philosophy and Literature*, Oxford, Oxford U.P., 1990.

¹⁶ Su questo cfr. R. DWORKIN, *How Law is Like Literature*, in *A Matter of Principle*, Cambridge, Harvard U. P., 1985 (ora in *Law and Literature*, cit., pp. 29-46) e la risposta di S. FISH, *Working on the Chain Gang. Interpretation in Law and Literature*, in *Doing What Comes Naturally: Change Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham, Duke U.P., 1989 (ora in *Law and Literature*, pp. 47-60).

so entra, con diverso spessore, nel testo letterario, come ha rilevato Remo Ceserani, si moltiplicano le versioni e le narrazioni di eventi di cui il lettore è già a conoscenza, spostando così l'interesse dalla trama (come accade comunemente nel romanzo poliziesco) sull'approfondimento del personaggio, delle motivazioni delle sue azioni, delle angolature e dei mezzi con cui ogni personaggio ricostruisce e racconta una stessa storia, già data e già nota.¹⁷ Ma, al di là del momento topico del dibattimento processuale, la rappresentazione del mondo della legge nella letteratura è una costante che, come ha sottolineato Weisberg, può avere e ha avuto diverse declinazioni¹⁸: dalla rappresentazione di un procedimento legale completo (dalle indagini allo sbocco del processo, come nell'*Étranger* di Camus, nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij o come nello shakespeariano *Mercante di Venezia*) fino alla raffigurazione di personaggi legati al mondo della giustizia come avvocati o giudici (i quali proliferano, per esempio, nelle opere di Dickens, ma costituiscono anche una figura chiave della letteratura tra Otto e Novecento¹⁹); oppure dall'assunzione di un corpo di leggi o statuti o di un sistema di procedure a principio strutturale organizzatore del testo (come nell'*Antigone* sofoclea o in *Billy Budd* di Melville) fino alla focalizzazione sui problemi del rapporto tra la legge, la giustizia e l'individuo, a volte anche fuori da una cornice prettamente giudiziaria (come accade in modo estremamente problematico e complesso in Kafka). Si tratta sempre di opere che non mirano a uno sbocco risolutore dei conflitti, ma a una produzione, a una proliferazione di narrazioni che problematizzano il ruolo del lettore, sempre in qualche modo chiamato in causa, giurato ideale e onnipresente rispetto a quanto accade all'interno del testo²⁰, ma allo stesso tempo aprono il letterario a una dimensione in cui esso è costitutivamente costretto a porsi la questione del rapporto con ciò che gli è esterno. Allo stesso tempo, il ruolo e la funzione di chi scrive sembra quasi esigano continuamente di essere

¹⁷ Cfr. R. CESERANI, *Il gioco delle parti*, in E. Scarfoglio, *Il processo di Frine*, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 7-19 e *La presenza elusiva della giustizia in due storie giudiziarie di Zola e di Eečov*, in "Delitti di carta", n. 6, giugno 2000, pp. 43-54.

¹⁸ Per uno schema riassuntivo di queste possibilità cfr. R. WEISBERG, J. - P. BARRICELLI, *Literature and Law* in J. P. BARRICELLI, J. GIBALDI, (eds.) *Interrelations of Literature*, New York, MLA, 1982, pp. 150-175.

¹⁹ Su questo cfr. R. WEISBERG, *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*, New Haven - London, Yale U.P., 1984 (tr. it.: *Il fallimento della parola. Figure della legge nella narrativa moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990).

ripensati, ma sempre in relazione alle possibilità e ai mezzi specifici della scrittura letteraria.

A fronte di tali variegate possibilità, la cultura italiana contemporanea propone una propria, particolare, linea di intersecazione tra la letteratura e la legge collocata al punto in cui la giustizia diventa un problema di trasmissione o di oblio. Non prevale in essa la rappresentazione del dibattimento processuale, pur dopo un significativo proliferare di romanzi prettamente giudiziari di un certo successo nell'Italia immediatamente pre- e post-unitaria, in concomitanza con la discussione e la promulgazione del codice Zanardelli (romanzi di autori oggi quasi del tutto dimenticati, ma all'epoca piuttosto famosi, come Parmenio Bettoli, Girolamo Rovetta, Salvatore Farina ecc.)²¹. Infatti, già nei primi anni del Novecento, pur in presenza di un interesse sempre alto per il clamore suscitato dai dibattimenti di processi celebri, il dato più significativo è che si configura una problematica tensione fatta di domande fondanti aperte verso la giustizia in sé, piuttosto che sulla concretizzazione spettacolare del processo, il quale si sposta verso altri mezzi di comunicazione: il giornale, la cronaca, certo, come in passato, ma poi sempre più il teatro, il cinema, e infine la televisione.²² Quasi a portare a compimento un processo di spettacolarizzazione della giustizia che Scipio Sighele e altri esponenti della scuola lombrosiana avevano percepito e descritto con particolare acutezza²³.

Casi celebri e clamorosi proliferano nell'Italia dei primi decenni del secolo XX e attirano l'attenzione dei romanzieri che in essi vedono davvero una concretizzazione reale delle storie da *feuilleton*

²⁰ Sempre Weisberg, ha teorizzato l'esistenza di un tipo di romanzo "procedurale", caratterizzato da un particolare ruolo del lettore all'interno del testo chiamato chiamato spesso, come un giurato, a focalizzare la propria attenzione sui dettagli dei problemi legali che gli vengono in vario modo sottoposti (cfr. *Law in and as Literature: Self-generated Meaning in the "Procedural Novel"* in C. KOELB, S. NOAKES (eds.), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Ithaca and London, Cornell U. P., 1988, pp. 224-232).

²¹ Su questo rimando a S. ADAMO, *Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo L'Unità*, in "Problemi" (2000) 113, pp. 70-98.

²² Per una ricognizione della rappresentazione delle figure dei criminali nella cultura italiana attraverso i mezzi di comunicazione di massa, soprattutto il cinema e la televisione, cfr. I. PEZZINI, *La figura criminale nella letteratura, nel cinema e in televisione*, in *La criminalità a c. di L. Violante*, vol. XII *Storia d'Italia. Annali*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 65-120.

²³ S. SIGHELE, *La Littérature autour des grands procès*, in *Littérature et criminalité*, Paris, Giard & Brière, 1908.

sulla cui scorta costruiscono i loro romanzi di successo. È il caso, per esempio, di Annie Vivanti, che nel suo *Circe* lasciò la parola a un lungo monologo di ricordi di Maria Tarnowska, complice nell'assassinio del proprio amante, e già caratterizzata da una vita avventurosa e sventurata²⁴.

Il processo si era svolto a Venezia nel 1910. Negli anni successivi l'Italia avrebbe visto tali e tante trasformazioni nei suoi ordinamenti di giustizia, sebbene non altrettanto discusse che la proposta Zanardelli, che avrebbero inciso nel profondo nel modo di considerare la giustizia e la legge. Nel 1913 un nuovo codice di procedura penale veniva ad accentuare le già deboli facoltà di intervento della difesa nella fase istruttoria e quelle al contrario già consolidate della polizia, del giudice istruttore, del pubblico ministero, sempre più legato, quest'ultimo, al potere esecutivo al di là dei meccanismi processuali. Il processo di fascistizzazione avrebbe poi iniziato a concretizzarsi proprio con le leggi di pubblica sicurezza del 1926, come "primo tentativo di razionalizzazione della politica criminale, un primo inquadramento delle linee direttive di un sistema funzionale agli interessi politici dello Stato-partito" in cui si intrecciavano disposizioni preventive e repressive²⁵. Su queste basi, il codice Rocco del 1930 arrivò a sancire la salvaguardia dell'esecutivo mediando opportunamente gli aspetti più autoritari dei codici liberali precedenti e l'affermazione della necessità della prevenzione mutuata dall'impostazione lombrosiana.

Su una linea di fondamentale continuità, il diritto penale italiano si affermava dunque come strumento di difesa sociale preventiva in vista della tutela degli interessi dello Stato. Quasi inutile sottolineare come in tutto questo la voce dell'esperienza individuale restasse nascosta sempre più dietro alla costruzione di una macchina che ne conglobava la vita e diventava sempre più oscura nei suoi meccanismi. Non è certo corretto lasciarsi andare a paralleli fondati sulle suggestioni, ma è difficile non ricordare qui come tra il 1914 e il 1915 Joseph K. si stava trovando direttamente alla prese con proverbiali problemi di imperscrutabilità di ciò che veniva chiamato giustizia. E nell'opera kafkiana è assente ogni risoluzione di tipo spettacolare che potrebbe fornire di un senso, seppure inadeguato,

²⁴ A. VIVANTI, *Circe*, Milano, Treves, 1913.

²⁵ G. NEPPI MODONA, M. PELISSERO, *La politica criminale durante il fascismo in La criminalità*, cit., pp. 759-847.

l'operare della macchina giudiziaria nei confronti dell'individuo. Il processo è un procedimento che si mette in moto all'oscuro di chi vi è direttamente coinvolto e non sfocia in un dibattito in cui varie narrative potrebbero raccontare punti di vista diversi.

In quegli stessi anni, in Italia, Luigi Pirandello avrebbe evidenziato in altro senso la macchinosità oscura degli apparati, senza comunque, anche in questo caso, arrivare alla rappresentazione del dibattito. Nella *Patente*, dapprima novella, poi commedia in un atto in siciliano e poi in italiano,²⁶ su Chiarchiaro, lo iettatore, il giudizio sembra già essere stato pronunciato, così come era accaduto a Joseph K. Quello che il personaggio tenta di fare è di ribaltare paradossalmente in proprio favore la sentenza generalmente accettata mettendo in moto i meccanismi della giustizia a suo totale sfavore. Lo iettatore vuole farsi riconoscere come tale, vuole avere la patente che gli consenta di essere ufficialmente considerato come tale. E per ottenere ciò non crede di avere altro mezzo che quello di fare una denuncia per diffamazione, che sa già sarà respinta e gli aprirà così le porte al riconoscimento della sentenza, già pronunciata da tutti. Il ragionamento è cavilloso, ma dà a Chiarchiaro l'illusione di poter intervenire, di poter avere un ruolo attivo all'interno di qualcosa che si è creato indipendentemente dalla sua volontà o dal suo controllo. Chiarchiaro così apostrofa il giudice che lo ha convocato:

Si alzi, via! E si metta a istruire questo processo che farà epoca in modo che i due imputati siano assolti per inesistenza di reato; questo vorrà dire per me il riconoscimento ufficiale della mia professione di iettatore.²⁷

Ma il processo resta anche qui fuori dal testo; il processo che sarebbe la sanzione della verità paradossalmente personale dello iettatore. E il giudice D'Andrea sembra non capire o non voler capire il potere di Chiarchiaro.²⁸ È un funzionario che lavora in un grande stanzone

²⁶ La novella, del 1911, era uscita sul "Corriere della sera". La commedia, in siciliano, fu scritta nel 1917 e rappresentata per la prima volta nel 1918. Per un confronto testuale tra la novella e la commedia cfr. A. Bruni, *Un caso di manzonismo strutturale: "La patente" di Luigi Pirandello*, in "Studi italiani" XVII (1997) I, pp. 95-106.

²⁷ L. PIRANDELLO, *La patente*, in *Maschere nude*, a c. di A. d'Amico Milano, Mondadori, 1986, p. 533

²⁸ Come ricorda Alessandro d'Amico nell'edizione dei Meridiani del teatro pirandelliano Leonardo Sciascia aveva spiegato che l'espressione siciliana "chiarchiaro" allude all'aldilà, alla morte (*Maschere nude*, cit., p. 514).

con il tavolo oberato di fascicoli processuali nella convinzione che la sua funzione sia quella di amministrare la giustizia a “poveri piccoli uomini feroci”²⁹. Il processo non va fatto, perché a suo modo di vedere è iniquo:

Ecco qua, signori miei,
prende dalla scrivania il fascicolo del processo Chiàrchiaro
 io debbo istruire questo processo. Niente di più iniquo di questo processo. Iniquo perché include la più spietata ingiustizia contro alla quale un pover'uomo tenta disperatamente di ribellarsi, senza nessuna probabilità di scampo. C'è una vittima qui che non può prendersela con nessuno! Ha voluto, in questo processo, prendersela con due, coi primi due che gli sono capitati sotto mano, e – sissignori – la giustizia deve dargli torto, torto, torto, senza remissione, ribadendo così, ferocemente, l'iniquità di cui questo pover'uomo è vittima.³⁰

Ma da questo paradossale contrapporsi di prese di posizione paradossali, dove parole come “torto”, “ragione”, “giustizia” assumono diverse connotazioni a seconda di chi le pronuncia, non riesce a prendere forma un processo da aula di tribunale, tradizionalmente inteso, all'interno dei limiti del testo. Questa letteratura pone i problemi in maniera lancinante e rifiuta di adottare espedienti per rappresentarli. Il processo non è più un espediente narrativo che risolve e racconta le vicende, esso stesso diventa, come nelle formulazioni del giurista Salvatore Satta, un mistero³¹. In una celebre conferenza del 1949 intitolata proprio *Il mistero del processo* Satta pose la questione della mancanza di scopo del dibattimento e, allo stesso tempo, del ruolo che esso riveste nel determinare i destini degli individui coinvolti nei procedimenti di giustizia. Infatti se, come egli dice, “la realtà è che chi uccide non è il legislatore, ma il giudice, non è il provvedimento legislativo, ma il provvedimento giurisdizionale”³² lo scopo del processo si concretizza nello scontro tra l'attuazione della volontà della legge e quella di una concezione soggettiva privatistica. Tornano in queste riflessioni di Satta i problemi dell'agire individuale in relazione alle costruzioni legislative: il processo in sé resta privo di qualunque scopo, anche se va sempre tenuto presente che fini precisi e interessi spesso brucianti hanno le

²⁹ L. PIRANDELLO, *La patente*, cit., p. 521.

³⁰ Ivi, p. 523.

³¹ S. SATTA, *Il mistero del processo*, Milano, Adelphi, 1994.

³² Ivi, p. 17.

persone che agiscono a diverso titolo in esso. Ogni atto trova il suo scopo al di fuori dell'atto stesso:

Ma il processo? Ha il processo uno scopo? Non si dica per carità che lo scopo è l'attuazione della legge, o la difesa del diritto soggettivo o la punizione del reo, e nemmeno la giustizia o la ricerca della verità. Se ciò fosse vero sarebbe assolutamente incomprensibile la sentenza ingiusta, e la stessa forza del giudicato, che copre, assai più che la terra, gli errori dei giudici. Tutti questi possono essere e sono gli scopi del legislatore che organizza il processo, della parte o del pubblico ministero che in concreto lo promuove, non lo scopo del processo. Se uno scopo al processo si vuole assegnare, questo non può essere che il giudizio; e *processus iudicii* infatti era l'antica formula, contrattasi poi, quasi per antonomasia, in *processo*.³³

In queste parole di un giurista (che sarebbe stato anche un romanziere) mi pare si chiarisca il nesso della riflessione parallela, legale e letteraria, sull'articolazione tra i meccanismi che producono il racconto e l'interpretazione delle esperienze e la realtà delle esperienze stesse. Perché Satta precisa ulteriormente:

Ma il giudizio non è uno scopo esterno al processo, perché il processo non è altro che giudizio e formazione di giudizio: esso dunque se ha uno scopo, lo ha in se stesso, il che è come dire che non ne ha alcuno. Veramente processo e giudizio sono atti senza scopo, i soli atti della vita che non hanno uno scopo. Paradosso? No, non è un paradosso: è un mistero, il mistero del processo, il mistero della vita.³⁴

E il mistero si fa davvero irresolubile quando si afferma che elemento costitutivo del giudizio è che esso sia pronunciato da una terza parte non coinvolta nei fatti, non coinvolta nei meccanismi che riscrivono le storie. E diventa così problematico lo statuto di un giudice assolutamente imparziale e del tutto al di sopra di ogni esperienza. Perché, come dice Satta, anche il pubblico che assiste al processo è immancabilmente parte di esso. In una cultura massificata la prossimità materiale e l'intensificazione dei rapporti e delle correlazioni impone l'urgenza della riflessione su questi temi in un ordine di analisi che si apre a diverse considerazioni di ordine filosofico generale. Satta cita una significativa precisazione di Carnelutti (1946-'49) a proposito del pubblico che vale la pena di

³³ Ivi, p. 24.

³⁴ *Ibid.*

riportare per le connessioni che tutto questo rivela con i problemi del pubblico e della fruizione della cultura in generale:

Il principio della pubblicità del dibattito si spiega soltanto in quanto si riconosca al pubblico che ha diritto di assistere al processo la qualità di parte, e appunto in quanto parte gli è vietato manifestare opinioni e sentimenti, di tenere contegno tale da intimidire o provocare: se egli fosse terzo, cioè estraneo al conflitto di interessi esploso nel reato, tutto ciò evidentemente sarebbe superfluo. E come parte preme contro la sottile barriera di legno che lo divide dal giudice: se riesce a superarla materialmente sarà il linciaggio; se riesce a superarla spiritualmente sarà la parte che giudicherà e non il giudice, cioè non si avrà giudizio.³⁵

I processi si facevano e si sarebbero fatti nelle reali aule dei tribunali, e si sarebbero raccontati sulle cronache dei giornali. Dai resoconti giudiziari della vicenda del matricida Pettine, nel 1928 Carlo Emilio Gadda avrebbe preso le mosse per il suo esperimento narrativo circondato da una forte volontà di fare le proprie dichiarazioni di poetica, la novella incompiuta conosciuta come *Novella seconda*³⁶. E il proverbiale desiderio di “raggiungere il pubblico fino attraverso il grosso” si sarebbe concretizzato ancora una volta in una forma che intrecciava racconto letterario e racconto giudiziario, cronaca e letteratura, esperienza e racconto di essa come riscrittura su piani molteplici.

Ma certo il genere della cronaca giudiziaria non poteva godere di grande fama durante il fascismo. Una delle conquiste più significative del regime era ritenuta la riduzione della criminalità³⁷ e non era certo gradito ogni riferimento a fatti che contribuissero a mettere in evidenza la comunque significativa incidenza. Tutto ciò si legava direttamente con le forme del racconto del crimine; forme che dovettero in qualche modo essere recuperate e ripensate nel dopoguerra. Come ha scritto Oreste Del Buono, “nell’immediato dopoguerra si trattava di affrontare quella particolare branca della cronaca che è detta “nera” e che durante il ventennio fascista era stata censurata, potata, ridotta ai minimi termini, avvilita e scon-

³⁵ Cit. in *ivi*, p. 30.

³⁶ Si tratta del racconto incompiuto che Gadda iniziò a scrivere nel 1928. Il testo è stato pubblicato a c. di P. Gelli nel 1971 (Milano, Garzanti) e si trova ora in *Romanzi e racconti II*, a c. di D. ISELLA et al., Milano, Garzanti, 1989, pp. 1027-1069.

³⁷ Cfr. G. NEPPI MODONA, M. PELISSERO, *La politica criminale durante il fascismo*, cit.

sigliata in ogni modo dal regime desideroso che, dell'Italia in camicia nera, fosse fornita la versione più edificante.³⁸ E fu, tra gli altri, Dino Buzzati, tra il 1946 e il 1950 ad assumersi questo compito redigendo, per esempio, per il “Nuovo Corriere della Sera” le cronache del processo a Rina Fort, la donna che aveva assassinato la moglie e i figli del suo amante.³⁹ Disumana e abietta diventa l'assassina in queste cronache; altrettanto disumana è la folla che con morboso interesse assiste al processo, ne discute, lo ri-racconta. Riprendeva in quegli anni anche la voga delle letture dei processi celebri: la casa editrice Curcio pubblicò una collana in cui si raccontavano casi che avevano suscitato scalpore e interesse secondo un modello di resoconto vicino a quello delle *Cause celebri* di Fouquier che tanto successo avevano avuto nel tardo Ottocento.⁴⁰

Ma, oltre agli imputati e al pubblico, anche i giudici vengono ormai messi più radicalmente in dubbio. Il pirandelliano D'Andrea dichiarava di aver giocato al tribunale fin da ragazzo e di aver in qualche modo poi perso il senso dell'autorità che la toga allora gli incuteva:

Ragazzo, giocavo coi miei compagni “al tribunale”. Uno faceva da imputato; uno da presidente; poi altri da giudici, da avvocati... Ci avrete giocato anche voi. Vi assicuro, ch'eravamo più seri allora! [...] Tutto il bello era nella toga con cui noi paravamo. Nella toga era la grandezza, e dentro di essa noi eravamo bambini. Ora è al contrario: noi grandi e la toga, il giuoco di quand'eravamo bambini. Ci vuole un gran coraggio a prenderla sul serio.⁴¹

Così la giustizia tende a risolversi in una questione di forma, di attributi esteriori, di apparati. Anche coloro che ne dovrebbero sancire

³⁸ O DEL BUONO, *Introduzione* a D. Buzzati, *Cronache nere*, Milano, Bompiani, 1984, p. 8.

³⁹ Oltre all'edizione delle cronache raccolte in volume a c. di Oreste Del Buono (*Cronache nere*, cit.), oggi esiste anche *La “nera”. Crimini e misteri. Incubi*, a c. di L. VIGANÒ, Milano, Mondadori, 2002.

⁴⁰ A. FOUQUIER et al., *I processi celebri di tutti i popoli. Illustrati*, Milano, Sonzogno, 1889. La collana della Curcio comprendeva, tra gli altri, titoli che riprendevano processi svoltisi in Italia, come *Il processo Pettine* a cura di Giorgio Pavesi, pubblicato nel 1950, o *Il processo Tarnowska* a cura di Livio Guidotti dello stesso anno. Nel 1960, invece, la casa editrice Il Mulino diede l'avvio a una collana di processi celebri di natura diversa in cui spesso venivano riprodotti gli atti processuali: si trattava di casi come quello di Galileo, Savonarola, Giovanna d'Arco o dell'ammutinamento del Bounty, per lo più traduzioni dall'inglese o dal francese.

⁴¹ L. PIRANDELLO, *La patente*, cit., p. 523.

l'equità sono i principali strumenti di una negazione di essa. E qui non si può non ricordare il fortunato dramma di Ugo Betti *Corruzione al Palazzo di Giustizia* del 1949⁴² che mette costitutivamente in dubbio la legittimità dei giudici di esercitare le facoltà di cui sono investiti e attraverso ciò apre a riflessioni generali sul rapporto tra giustizia e potere, o, più nel concreto, tra magistratura e potere politico.

Si tratta certo di problematiche intrinseche all'evoluzione del diritto nello Stato italiano. Problematiche rimaste irrisolte nei codici liberali e opportunamente intensificate in quelli fascisti. Ma lasciate indiscusse dietro una concezione esclusivamente tecnico-giuridica degli ordinamenti da cui è rimasta in qualche modo assente una riflessione sui presupposti ideologici e sul contesto in cui i vari codici furono promulgati. Il diritto penale e il sistema giudiziario italiano, secondo le riflessioni di Guido Neppi Modona e Marco Pelissero⁴³, si sono sviluppati in una sorta di linea ininterrotta dallo stato unitario liberale a quello fascista a quello repubblicano. I problemi di chi si confronta nei modi più diversi con essi sembrano riproporsi e quasi tornare su se stessi. Ma sembrano, soprattutto, cercare spazi di esplicazione che forzano i limiti dell'ambito legale per porre il problema della giustizia e dei suoi residui di memoria necessariamente al di fuori di esso.

Per questo, nell'ottica dell'intreccio tra letteratura e legge che mantiene la giustizia come termine medio di confronto, assume un posto centrale l'opera di Leonardo Sciascia, per l'urgenza della trattazione di questi problemi che in essa si fa strada, per la consapevolezza del loro rimandare a questioni fondanti dell'esistenza, ma anche ancorate radicalmente a un determinato contesto storico culturale e alle sue forme di riproduzione ciclica. Si veda per esempio queste formulazioni contenute all'interno di *Porte aperte*, il percorso attraverso il dilemma di un giudice cui si chiede una sentenza "sbrigativa ed esemplare"⁴⁴, sancito in apertura proprio da una citazione dalle riflessioni di Salvatore Satta qui sopra riportate. Così si rivolge al giudice il procuratore:

⁴² *Corruzione al palazzo di giustizia* fu pubblicato per la prima volta su "Sipario" n. 35, marzo 1949, pp. 41-56.

⁴³ Cfr. G. NEPPI MODONA, M. PELISSERO, *La politica criminale durante il fascismo*, cit.

⁴⁴ L. SCIASCIA, *Porte aperte*, in *Opere 1984.1989*, a c. di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2002, p. 332.

La magistratura inquirente, la magistratura giudicante: è quasi un luogo comune credere che la giudicante cui lei appartiene non abbia niente a che fare con il potere politico e se ne sia mantenuta, in questi anni, assolutamente indipendente; mentre si crede il contrario per l'inquirente... Io potrei invece, per l'una e per l'altra, ricordare un numero pari di casi di sottomissione. Casi, dico: che né per l'una né per l'altra si possono assumere come regola di una dipendenza di fatto.⁴⁵

La dicotomia tra le due magistrature si lega qui al loro nuovo coinvolgimento con il potere; e, negli anni del definitivo consolidamento del regime, alla reintroduzione della pena di morte che a questo consolidamento sembra così strettamente legata.

Sulla scorta di Satta si afferma la centralità dell'espressione del giudizio, della figura del giudice. Ma è una figura che si lega emblematicamente con le definizioni del letterario:

Questo era, secondo i suoi genitori, i suoi fratelli e sua moglie, il suo principale difetto: il credere, fino a contraria e diretta evidenza, e anche all'evidenza, guardando con indulgente giudizio, che in ogni uomo il bene sovrastasse il male e che in ogni uomo il male fosse suscettibile di insorgere e prevalere come per una distrazione, per un inciampo, per una caduta di più o meno vaste e micidiali conseguenze, e per sé e per gli altri. Difetto per cui si era sentito vocato a fare il giudice e che gli permetteva di farlo. E non che non avesse le sue cattiverie, le sue malignità, le sue impuntature di amor proprio; ma le esauriva – almeno così credeva e se ne confortava – in una sfera che noi potremmo dire letteraria e che lui diceva d'innocenza, nel senso che riteneva non nuocessero altrui. Ma noi diciamo letteraria caricandola invece, benché non gravemente, di altro senso: poiché la letteratura non è mai del tutto innocente. Nemmeno la più innocente.⁴⁶

Claude Ambroise ha identificato nella tensione di Sciascia verso un'articolazione problematica tra verità e scrittura due "serie" parallele: una che si fonda sullo schema teorico generale del giallo per parodizzarlo ed evidenziare così il suo carattere fondamentalmente irrazionale, di lettura astratta⁴⁷ e una che riannoda diversi fili tra l'autore e il suo testo raccontando, appunto, fatti di cronaca, riscrivendo atti e documenti, sulla scorta della tipologia manzoniana della *Colonna infame*. Ecco allora opere come *Morte dell'inquisitore*

⁴⁵ Ivi, p. 334.

⁴⁶ Ivi, p. 341-342.

⁴⁷ Come definito nella *Breve storia del romanzo poliziesco* raccolta in *Cruciverba* (Torino, Einaudi, 1983) in ora in *Opere 1971.1983*, a. c. di C. AMBROISE, Milano, Bompiani, 2001, pp. 1181-1196.

(1964), *Il teatro della memoria* (1981) e *La sentenza memorabile* (1982), *La strega e il capitano* (1986) e *1912+1* (1986) o ancora *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), *La scomparsa di Majorana* (1975) o anche *L'affaire Moro* (1978) o, infine, *Porte aperte* (1987). L'importanza di questo aspetto della produzione di Sciascia è confermato non solo dalle affermazioni precedentemente riportate, ma anche dalla centralità che lo scrittore attribuiva alla prima delle opere qui sopra ricordate. *Morte dell'inquisitore* era per lui, in qualche modo, il suo unico libro, quello su cui avrebbe voluto continuamente ritornare, quello che diceva di non aver mai finito di scrivere. E nel 1967, ripubblicando le fondamentali e fondanti *Parrocchie di Regalpetra*, vi accludeva anche *Morte dell'inquisitore* con questa presentazione:

Dirò subito che questo breve saggio o racconto, su un avvenimento e un personaggio quasi dimenticati della storia siciliana, è la cosa che mi è più cara tra quelle che ho scritto e l'unica che rileggo e su cui ancora mi arrovello. La ragione è che effettivamente è un libro non finito, che non finirò mai, che sono sempre tentato di riscrivere e che non riscrivo aspettando di scoprire ancora qualcosa [...].⁴⁸

Proprio con *Morte dell'inquisitore* Sciascia istituisce un legame fondante all'interno della sua opera con una delle problematiche più remote relative al rapporto tra la cultura italiana e la giustizia, e cioè la presenza sul territorio della penisola dell'Inquisizione (nel caso specifico, di quella spagnola).⁴⁹ Sciascia si impegna qui a restituire la figura, i cui tratti restano sfumati, di Diego La Matina, nato come

⁴⁸ L. SCIASCIA, Prefazione a *Le parrocchie di Regalpetra*, Bari, Laterza, 1967, p. 7; ora in *Opere. 1956.1971*, cit., p. 5.

⁴⁹ Un riferimento, invece, a possibili altri appartenenti a questa linea di riflessione sull'Inquisizione in Italia richiama le "microstorie" del tipo del Ginzburg del *Formaggio e i vermi*, la ricostruzione da parte dello storico, del "cosmo di un mugnaio del Cinquecento" attraverso la riscrittura in forma eminentemente narrativa degli atti processuali del tribunale dell'Inquisizione Romana. (C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1976). Una pratica che in Italia trova riscontro anche in costruzioni più prettamente romanzesche, quali, per esempio, *Il male viene dal Nord* di Fulvio Tomizza "il romanzo del vescovo Vergerio", come recita il sottotitolo (Milano, Mondadori, 1984) o *La cbimera* di Sebastiano Vassalli, la storia della strega del novarese arsa sul rogo nel XVI secolo (Torino, Einaudi, 1990). Su questo rimando a S. ADAMO, *Altre inquisizioni. Narrazioni novecentesche dei processi inquisitoriali in Italia*, in *Narrare la storia*, a c. di A. BARBERO, in corso di stampa.

lui a Racalmuto e morto sul rogo, tra le altre cose per aver ucciso l'inquisitore di Sicilia cardinal Cisneros colpendolo con le manette. E lo fa intrecciando atti processuali ritrovati negli archivi siciliani e in quelli madrileni, resoconti dell'epoca o riprese ottocentesche sempre comunque vicine all'ambiente inquisitoriale. Ma non basta: oltre ad aver letto, come egli dichiara, "tutto quello che c'era da leggere relativamente all'Inquisizione in Sicilia"⁵⁰ ritrova spunti negli studi di Pitré, di Américo Castro, così come nei romanzi di Giulio Natoli, *alias* William Galt, "uomo di vasta cultura e di minuziosa erudizione relativamente alla storia della Sicilia e inesauribile scrittore (con pseudonimo) di romanzi «storici»".⁵¹

Si incrociano dunque i codici, a priori e a posteriori, nell'operazione sciasciana di ricostruzione di motivazioni, comportamenti, idee di un uomo di cui gli atti ufficiali non rendono la complessità e che lasciano avvolto nel mistero. Lo scrittore (ri-scrittore) altro non ha che domande da porre alle diverse storie che si trova davanti, con la consapevolezza che l'autodifesa dell'istituzione, e di un'istituzione di particolare pervasività nel perpetrare il formalismo che occulta la verità, si riflette sulla redazione degli atti e dei resoconti che ne danno ragione. Non solo: ma gli atti processuali, pur opportunamente mani-polati nella loro compilazione, furono, non certo casualmente, bruciati in modo che non rimase traccia di delazioni e denunce. L'enigma di fra Diego sembra rivelarsi sotto gli occhi di chi ri-scrive e di chi legge: una cultura profonda e vasta, una volontà ferma di opporsi all'abuso del potere, un'aspirazione radicale alla giustizia che lo portò a uccidere il cardinal Cisneros scagliandosi contro di lui con le manette di ferro che portava ai polsi (simbolo e strumento dell'ingiustizia dell'istituzione) e poi in punto di morte a gridare sul rogo che Dio è ingiusto. L'ipotesi finale di Sciascia è che si trattò di una figura emblematica perché "agitò il problema della giustizia nel mondo in un tempo sommamente ingiusto"⁵², non negando Dio, ma accusandolo tanto da far pensare all'archetipo manzoniano della *Colonna infame* in cui di fronte alla necessità di trovare un colpevole alle atrocità commesse nel processo agli untori la coscienza si troverebbe dilaniata tra la bestemmia di negare la Provvidenza e quella di accusarla.

⁵⁰ L. SCIASCIA, *Morte dell'inquisitore*, in *Opere 1956.1971*, cit., p. 716.

⁵¹ Ivi, p. 666.

⁵² Ivi, p. 701.

Perché i documenti, sebbene riscritti, pongono domande e non danno risposte, impongono il “problema” della giustizia e approfondiscono i misteri. Le esperienze hanno un’immediatezza e una loro consequenzialità che la scrittura non può non manipolare. Come si trova scritto nella conclusione degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, dove questa morte non trova una spiegazione unica e definitiva:

Ma forse questi punti oscuri che vengono fuori dalle carte, dai ricordi, appaiono nell’immediatezza dei fatti, del tutto probabile e spiegabile. I fatti della vita sempre diventano più complessi e oscuri, più ambigui ed equivoci, cioè quali *veramente* sono, quando li si scrive – cioè quando da “atti relativi” diventano, per così dire “atti assoluti”.⁵³

La stessa ambiguità per cui nella *Scomparsa di Majorana* Sciascia ricorda come Mussolini avesse imposto che si ritrovasse il giovane fisico di cui erano perse le tracce, mentre l’inchiesta dello scrittore si conclude su una lunga serie di domande che restano mute di fronte a una tomba senza nome in un convento olandese. E ancora si tratta un problema di giustizia, perché, come Sciascia scrive, c’è un aspetto profondamente contraddittorio nel voler sapere, nel voler ritrovare, nel cercare i perché di una scomparsa, di un problematico oblio:

E lo siamo anche noi, ingiusti, perché anche noi, dopo trentasette anni, vogliamo “ritrovare” Majorana – e per “ritrovarlo” non abbiamo che poche carte, e pochissime nel fascicolo della Direzione generale di Pubblica Sicurezza a lui intestato.⁵⁴

Una delle chiavi di questo nesso si ritrova nelle considerazioni preliminari dell’*Affaire Moro*, dove si concretizza la paradossale natura dei dispositivi che producono storie, riproducendo sempre la stessa storia. Il riferimento centrale è quello al Pierre Menard di Borges, l’autore del *Don Chisciotte*, uguale in tutto a quello di Cervantes, eppure diverso. Un riferimento che Sciascia dice di aver immediatamente rammentato dopo uno sguardo sommario e un riordinamento dei documenti e delle cronache del caso Moro, i quali gli avevano dato l’ “invincibile impressione che l’*affaire* Moro fosse già stato

⁵³ L. SCIASCIA, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, in *Opere 1956.1971*, cit., p. 1249.

⁵⁴ Id., *La scomparsa di Majorana*, in *Opere 1971.1983*, cit., pp. 215-216.

scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che visse ormai in una sua intoccabile perfezione. Intoccabile se non al modo di Pierre Menard: mutando tutto senza nulla mutare.⁵⁵ O, in modo ancora più esplicitamente problematico:

Ma il richiamo all'apologo di Borges vuole essere meno superficiale, meno parodistico. Perché l'impressione che l'*affaire* Moro sia già stato scritto, che viva in una sfera di intoccabile perfezione letteraria, che non si possa che fedelmente riscriverlo e però, riscrivendolo, mutar tutto senza nulla mutare?⁵⁶

Perché lo stesso *Contesto* o *Todo Modo*, perché fondamentali riflessioni pasoliniane sembrano aver non ri-scritto, ma paradossalmente prescritto l'*affaire*, così come il *Quixote* si era generato dai libri di cavalleria:

Lasciate, insomma, alla letteratura la verità, la verità – quanto dura e tragica apparve nello spazio quotidiano e non fu più possibile ignorarla o travisarla – sembrò generata dalla letteratura.[...] l'impressione che tutto nell'*affaire* Moro accada, per così dire in letteratura, viene principalmente da quella specie di fuga dei fatti, da quell'astrarsi dei fatti – nel momento stesso in cui accadono e ancora di più contemplandoli poi nel loro insieme – in una dimensione di consequenzialità immaginativa o fantastica indefettibile e da cui ridonda una costante, tenace ambiguità. tanta perfezione può essere dell'immaginazione, della fantasia; non della realtà.⁵⁷

Risuonano in queste parole istanze sulla differente e divergente consequenzialità della letteratura e dell'esperienza che la legge deve in qualche modo rimandare. E, significativamente, nelle considerazioni di Sciascia a tutto ciò fa seguito una precisazione sullo statuto di un termine che ugualmente suole risuonare nei resoconti di cause celebri, fin dall'archetipo settecentesco delle *Causes célèbres et intéressantes* di Gayot de Pitaval⁵⁸ e fino dalle riscritture di Verri e Manzoni: verosimile, verosimiglianza. E, sul versante opposto: vero, reale. Ancora un altro parametro di confronto fa la sua comparsa a sottolineare un paradigmatico *cliché*, un uso idiomatico di ciò che altrove può diventare concretizzazione alternativa: l'ipotesi, per esempio,

⁵⁵ Id., *L'affaire Moro*, in *ivi*, p. 477. Sul "gattopardismo" di queste parole e sull'importanza degli strumenti letterari nell'indagine del caso Moro per Sciascia, cfr. P. Squillacioti, "Gattopardismo" e caso Moro, in *L'uomo solo "L'affaire Moro" di Leonardo Sciascia*, a c. di V. Vecellio, Milano, La Vita Felice, 2002, pp. 109-132.

⁵⁶ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, cit., p. 479.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 479-480.

che la prima lettera di Moro contenesse informazioni che avrebbero potuto essere utili alla polizia può sembrare “romanzesca”⁵⁹; l’insinuazione che fa il politico a proposito del coinvolgimento dei servizi americani attraverso un esponente di spicco della Democrazia Cristiana viene presa in considerazione e nel contempo messa in dubbio da Sciascia in questi termini: “E può darsi che si stia, qui, facendo un romanzo”.⁶⁰

Già Manzoni parlava di inverosimiglianza persino nei confronti del romanzo, già Verri individuava negli atti processuali due “romanzi” uno contraddittorio del primo; ma già Gayot de Pitaval si era posto questo problema nel discutere più d’una delle sue cause celebri. Ed è quest’ultimo un parametro che ritorna direttamente nella produzione sciasciana impegnata nella riscrittura di atti e casi giudiziari. E ritorna intrecciando un costante, davvero ipoteticamente romanzesco, rapporto tra il passato remoto e prossimo rispetto al quale si attua la ri-scrittura.

Borges è un punto di riferimento costante e fondante per Sciascia, anche dove non viene esplicitamente chiamato in causa, perché è con lo scrittore argentino che la letteratura incorpora la consapevolezza lucida e tragica del suo statuto doppio di ri-scrittura e pre-scrittura rimettendo in discussione la realtà dell’esperienza che sta fuori dal testo e di cui tuttavia il testo vive immanabilmente.

Quindi davvero l’opera complessiva di Sciascia nel suo filone significativo di riscrittura si propone come una rilettura del problematico intreccio tra i fatti della letteratura e quelli della legge, nella sua tensione imperfetta alla giustizia. Rilettura variegata che si connette a tanti dei nomi che fino qui sono emersi nel corso di questo lavoro a identificare, ad autogenerare una tradizione che veda come

⁵⁸ Si tratta forse della prima raccolta di cause celebri, di grande popolarità in tutta Europa nel Settecento: *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées recueillies par m. Gayot de Pitaval avocat au Parlement*, Paris, au Palais chez Jean de Nully, 1734–1743 (tr. it. *Cause celebri ed interessanti con le sentenze che le hanno decise. Raccolte dal sig. Gayot de Pitaval avvocato del parlamento. Traduzione dal francese*, Parigi, Pietro Valvasense, 1755–1760). Un’antologia dell’opera di Pitaval è stata proposta da Sellerio nel 1995 a cura di Pietro Spirito. Lo stesso Spirito ha poi ri-scritto una di queste cause nel romanzo breve *Vita e morte di Pierre Dumont socio di Dio* (Palermo, Sellerio, 1997).

⁵⁹ L. SCIASCIA, *L’affaire Moro*, p. 492.

⁶⁰ Ivi, p. 515.

punto d'arrivo il Borges di *Pierre Menard*. Ma in Sciascia esiste, ed è sempre presente, quella che è stata definita come una "funzione" Manzoni, intrecciata con un riferimento costante a Pirandello. Se Manzoni è fondamentalmente l'autore della *Colonna infame*, Pirandello è colui che svela i meccanismi con cui si costruiscono le storie attraverso le storie stesse.

Così, se il caso Bruneri-Canella, più conosciuto come quello dello smemorato di Collegno, tra le pagine del *Teatro della memoria* prende davvero la forma del *Come tu mi vuoi* pirandelliano, nella *Strega e il capitano*, la ricostruzione della vicenda di Caterina Medici accusata di stregoneria, il punto di partenza è un'allusione contenuta nei *Promessi sposi* e trova la sua conclusione in una citazione manzoniana dalla *Storia della colonna infame* (di cui sottolineo nuovamente la rappresentatività) a proposito della necessità di affermare la verosimiglianza, "terribile parola":

Terribile parola: per intender l'importanza della quale, son necessarie alcune osservazioni generali, che purtroppo non potranno essere brevissime, sulla pratica di que' tempi, ne' giudizi criminali": dice il Manzoni nella *Storia della colonna infame*, alla quale mai ci stancheremo di rimandare il lettore, e per tante ragioni: che sono poi quelle per cui scriviamo e per come scriviamo; e ora, anche, per apprendervi il senso che aveva allora questa "terribile parola".⁶¹

E così come nella *Strega e il capitano* si fa strada un richiamo al *Processo di Frine* di Scarfoglio, breve romanzo giudiziario del 1884⁶², paradigmatico caso di avvelenamento per mano femminile, una donna è protagonista anche di *1912+1*, il resoconto del processo alla così chiamata contessa Tiepolo rea confessa di aver ucciso l'attendente del proprio marito che la importunava. Nel mondo dannunziano in cui si svolge il dibattito trovano spazio attraverso la riscrittura la necessità oscura della donna di ricorrere al delitto per affrontare una situazione cui le convenzioni sociali non danno via d'uscita. Maria Oggioni, contessa Tiepolo per la cronaca, resta sola ad affrontare il suo gesto, gli unici parametri che lo stesso Sciascia le offre sono quelli del racconto, della scrittura. Mai come nel momento del processo il marito è lontano:

⁶¹ L. SCIASCIA, *La strega e il capitano*, in *Opere 1984.1989*, cit., p. 249.

⁶² Ripubblicato a c. di Remo CESERANI nel 1995 nella collana di romanzi giudiziari da lui diretta per Sellerio (*Il processo di Frine*, cit.).

Lontano dove? Lontanissimo, certo, dalla moglie: alla quale forse non credeva; e comunque si credeva in dovere di non credere, se gli altri non le credevano (e dentro un tale meccanismo, Pirandello già scrutava: angosciato, sgo-mento).⁶³

E quando la contessa viene scarcerata e il marito si ricongiunge a lei, torna il parametro pirandelliano per interpretare i comportamenti, o quanto meno per affermare la loro impenetrabilità:

Pirandello aveva già cominciato ad esplorare, si è detto questa ignota regione dell'amor proprio (La Rochefoucauld aveva detto che ce n'erano ancora molte) che è il modo di reagire, dirà Savinio, alla cornificazione immaginata o effettuale: un delirio che nei siciliani particolarmente attinge a un "sentimento cosmico". Ma tutto ciò era già pirandelliano nel caso Tiepolo, le tante verità, il gioco dell'apparire contro l'essere.⁶⁴

La contessa voleva sottrarsi a un rapporto con l'attendente, voleva troncare la loro presunta relazione (presunta perché ella negherà sempre). Tutto questo si svolge a ridosso degli anni del patto Gentiloni, sanzione dell'istituto familiare e di una condizione della donna muta e subordinata all'interno della famiglia. Il problema è quello di affermare, all'interno dell'apparato giudiziario, il principio che qualunque donna ha il diritto di rifiutare un rapporto imposto con la violenza e di troncare una relazione. E che qualunque reazione a ciò diventa legittima difesa. Da parte dell'opinione comune resta la convinzione che della violenza sessuale sia responsabile sempre chi la subisce.

La sentenza memorabile, del 1982, intreccia l'archetipo di una causa celebre con la singolare omologia con il caso Bruneri-Canella. Il presunto Martin Guerre riesce a farsi riconoscere pienamente come tale dalla moglie di colui che sostituisce, così come Bruneri prende il posto del professor Canella fingendosi smemorato nel manicomio di Collegno. Ma stavolta è un caso del XVI secolo riscoperto da una studiosa di microstorie, Natalie Zemon Davies, attraverso un *Abrégé des causes célèbres* del 1808 che si rispecchia in un caso italiano del periodo fascista (e che di questo è profondamente intriso).⁶⁵ Ma di tali sentenze memorabili è piena la letteratura, da Pirandello a Borges, ci sono echi che vanno indietro fino a Montaigne, il quale già subiva la

⁶³ L. SCIASCIA, 1912 +1, in *Opere 1984.1989*, cit., p. 304.

⁶⁴ Ivi, pp. 316-317.

misteriosa suggestione del resoconto delle cause celebri, molti anni prima dei resoconti di Gayot de Pitaval.

In questa catena di costituzione dei propri precedenti la scrittura sciasciana sembra aver originato la possibilità di diventare, a sua volta, un riferimento ineludibile, un dispositivo capace di generare altre riscritture la cui vitalità e il cui significato sono la ragione di definizione di una linea giudiziaria che dal presente si sporge a rileggere il passato. L'idea della storia italiana recente come una catena indecifrabile di misteri che le istituzioni adibite alla giustizia non possono e non riescono a padroneggiare in quanto parte esse stesse di questa intricata catena è diventata sempre più nella cultura italiana degli ultimi anni un topos, un motivo condiviso e ricorrente, per non dire un'ossessione. Violenze, stragi, attentati, collusioni, insabbiamenti bisogno di sapere e impossibilità di avere accesso alla "verità" costellano sempre più una nuova vena narrativa che sembra prendere le mosse, oltre che dalla già ricordata dichiarazione d'intenti pasoliniana del 1974, più propriamente da Sciascia, e in particolare dallo Sciascia dell'*Affaire Moro*. La riscrittura e la rinarrazione degli atti, ancor più che una semplice modalità del racconto, sembrano sempre più essere la chiave per fare i conti con una storia costellata di dimenticanze colpevoli, di nodi tragicamente irrisolti, ma ancora profondamente radicati nel presente a segnare irrimediabilmente la vita del paese. Continuare a raccontare, a mantenere presenti i fatti oscuri di sangue, violenza e ingiustizia irrimediata, i delitti senza un movente, senza un colpevole, ma con tante vittime (e mi riferisco a fatti ben noti la strage alla stazione di Bologna, il disastro aereo di Ustica, i tanti attentati mafiosi, il caso Moro, sentito sempre più come lo spartiacque, l'evento rivelatore dopo il quale nulla avrebbe potuto più essere lo stesso) significa per alcuni

⁶⁵ Bice Mortara Garavelli (autrice, tra l'altro, di un libro sulle *Parole e la giustizia*, Torino, Einaudi, 2001), qualche anno fa ha proposto un panorama delle rappresentazioni della giustizia nella narrativa italiana degli ultimi decenni anni, proprio a partire da queste riflessioni sciasciane. (B. MORTARA GARAVELLI, *Temi giudiziari, "invenzione" e invenzione letteraria negli ultimi decenni: alcuni casi esemplari*, in "Studi italiani" XVII (1997) 1, pp. 117-119. Altre analisi di singoli casi di autori italiani interessati al tema della giustizia in D. MARAFIOTI, *Giustizia e letteratura*, cit., che analizza, oltre a Sciascia e Buzzati, tra gli altri Saviane, Nasso, Filastò, Mannuzzu. Rispetto al percorso qui proposto questi lavori adottano una prospettiva tematica nei confronti della presenza della giustizia nella letteratura e non rinvencono una linea forte e programmatica di riferimento e di continuità tra i singoli casi citati.

“narratori” italiani della penultima generazione riscoprire le potenzialità del racconto e delle sue specificità e investire la narrazione di un ruolo civile che ha direttamente a che fare con i nuclei fondanti dei problemi della giustizia. Si tratta di narratori *tout court*: da Massimo Carlotto, per esempio, che trova il modo di legittimare la propria intenzione narrativa rivolta a ricostruire i complessi intrecci del mondo della criminalità del Nordest attraverso un esplicito riferimento ad atti giudiziari⁶⁶, fino ad Antonio Franchini, che in una delle sue ultime prove narrative, *L'abusivo*, si è interrogato sul dimenticato assassinio del giornalista Giancarlo Siani trovando in questo oblio l'occasione di riflettere sullo statuto della scrittura e sul ruolo che può (o deve) assumere che la pratica⁶⁷. Oppure ancora, si può ricordare la più recente opera di un scrittore che è anche giudice presso la Corte d'Assise, Giancarlo De Cataldo il quale nel suo *Romanzo criminale* mette in scena una grandiosa polifonia di intrighi in cui diventano indistinguibili il caso della banda della Magliana, le collusioni tra il potere politico, la mafia, la camorra, il caso Moro, la strage di Bologna, il disastro di Ustica ecc. De Cataldo fino a un certo punto sembra sostenere l'opinione diffusa che dietro tutto queste trame, le trame per eccellenza dei misteri della storia nazionale recente, ci sia un “grande vecchio” che come un autore onnisciente fornisce di senso e di coerenza (comunque negativa) quello che altrimenti resta incomprensibile e in quanto tale dimenticato. Ma, in un momento nodale del romanzo, l'autore fa dire proprio al personaggio che potrebbe rappresentare il fantomatico “grande vecchio”:

Lei si ostina a cercare un disegno dove non esiste nessun disegno, una trama dove non c'è nessuna trama. La smetta con questa pretesa assurda. Il violino e il calendario riposano l'uno accanto all'altro sul tavolo dell'anatomopatologo, e non c'è niente che li colleghi, se non il caos. Questo non è più il secolo di Hegel! Questo è il secolo di Magritte!⁶⁸

Il detective che si sente rivolgere queste parole diventerà poi il depositario dei documenti che racchiudono i fatti su cui sta investi-

⁶⁶ Si veda, per esempio, la trascrizione di una parte della sentenza della corte d'Assise d'Appello di Venezia del 14 dicembre 1996 che apre il romanzo di CARLOTTO *Nessuna cortesia all'uscita*, Roma, e/o, 1999.

⁶⁷ A. FRANCHINI, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001.

⁶⁸ G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 372.

gando. Ma deciderà di non usarli, di restare nell'ombra, di diventare complice dell'oblio in nome del potere oscuro che l'accesso agli atti conferisce. Siamo dunque alla parodia, alla vera e propria riflessione metaletteraria su tutto quello che emerge dall'accostamento in una sola linea di riflessione sulla giustizia attraverso la riscrittura di Verri, Manzoni, Pirandello, Sciascia e così via.

Si tratta quindi dunque di forzare programmaticamente i confini della scrittura letteraria, che sembra involversi nel gioco formalmente postmoderno delle riscritture; e qui vanno rifatti i nomi di Paolini e Lucarelli, accomunati non solo dallo stesso interesse per i "misteri" della storia italiana e dalla convinzione che tra gli atti dimenticati sia racchiusa in potenza una giustizia e che la rinarrazione a diversi livelli possa interrogarsi sulle forme per metterla in atto, ma anche dalla consapevolezza della necessità di trovare vie non esclusivamente e tradizionalmente letterarie per porre questi problemi.

Lucarelli esplicitamente ribadisce la propria consapevolezza di ciò ogni volta che in televisione apre il racconto dei casi di *Blu notte* con paragoni tra le storie e i romanzi. Dal caso Mattei, ai delitti di mafia, dal mostro di Firenze alla strategia della tensione della banda della Uno bianca i presupposti sono sempre identificati in modelli letterari. La storia italiana è un intreccio e una successione di misteri. Come viene detto nell'introduzione al caso Sindona, secondo la più tipica delle formulazioni:

Ci sono misteti, nella storia d'Italia, che sembrano destinati a non avere mai soluzione. Sono quelli che coinvolgono ambienti diversi, diversi strati della società, diversi livelli, persone diverse, così che quando si comincia a scoprire qualcosa, a sollevare un angolo del velo che nasconde tutto, c'è sempre qualcuno, da un'altra parte, che ha paura e che fa qualcosa per mantenere quel velo.⁶⁹

Fino all'identificazione di tutta una serie di modelli letterari per raccontare un materiale così definito, modelli che trapassano il letterario nel momento in cui entrano a far parte di un racconto televisivo, ma che continuano a chiamare in causa i nomi di Camilleri, Grisham, Ed McBain, Lorian Machiavelli, James Ellroy, tra i tanti, e che alludono costantemente al nodo di fondo dei paradigmi letterari che organizzano la percezione della realtà. E questo perché,

⁶⁹ C. LUCARELLI, *Misteri d'Italia*, cit., p. 7.

viene detto a chiare lettere da Lucarelli, narrare, e narrare attraverso il medium più adatto alle diverse circostanze, “è resistere. È non dimenticare.”⁷⁰

Su una linea non divergente, *Canto per Ustica* nasce dall'intreccio tra la scrittura letteraria di Daniele Del Giudice, la voce narrativa di Marco Paolini, il canto di Giovanna Marini, la costruzione teatrale, ma anche le costrizioni della ripresa televisiva per cui tutto questo viene pensato. Anche se tutto nasce sempre e comunque dai documenti e dagli atti, la voce dimenticata di cui solo questo intreccio può svelare la problematicità. Come si legge nella nota che introduce il copione:

Per capire meglio questa storia conviene non fermarsi a uno spettacolo, a un film, a un libro. Occorre ritornare alle fonti, o almeno all'istruttoria, che è un atto pubblico, occorre ripetere il percorso all'indietro, da spettatori diventare attori dell'indagine.⁷¹

Pochi e frammentari sono i materiali, esterne in diverso modo le voci narranti, eppure questo sembra essere l'unico modo non per tentare di scoprire una e una sola verità, sempre parziale e connotata, ma per ridare una dimensione collettiva all'ingiustizia dell'oblio e per dare quindi giustizia alla voce del Dimenticato. Ed è per questo che il ruolo di ognuno di coloro che sono coinvolti in questa opera collettiva di confronto con l'oblio deve continuare a riprodurre se stesso, trovando nuove forme per la tradizione del Dimenticato. Come ha scritto Marco Paolini:

Intanto non c'è ragione per non raccontare ancora, per verificare i pezzi del mosaico e il modo in cui li abbiamo combinati insieme. Dalle migliaia di pagine dell'istruttoria è nato un testo di due ore e ovviamente qualcosa è rimasto fuori. Mai come in questo caso raccontare è stato un modo di contare, di tenere il conto, elencare, riassumere per rendere comprensibile ciò che è così complesso da risultare tortuoso e infine non raccontabile. Non è vero, si può raccontare. Non sono contento, non mi va di fermarmi adesso, resta la voglia di raccontarlo ancora e meglio, resta la voglia di sapere e di trovare le domande giuste per sapere.⁷²

Non si tratta tanto e strettamente di un problema di conoscenza, ma della possibilità di formulare e continuare a formulare domande,

⁷⁰ Ivi, p. 82.

⁷¹ D. DEL GIUDICE, M. PAOLINI, *Quaderno dei Tigi*, cit., p. 61.

⁷² Ivi, p. 31.

domande di giustizia. Non si tratta nemmeno di ricostruire a tavolino catene di precedenti e antecedenti, ma di dare forma a una tradizione attraverso la ripetizione, il ribadimento di un'istanza che resta, una volta di più, una domanda aperta sulla giustizia.

Arianna Carta

DIFFERENZE DI GENERE NELLA DIDATTICA PER PERSONE ALLOGLOTTE

In questa ricerca, svolta su alcuni testi di italiano L2, utilizzerò il concetto di *gender*¹ (nella variante italiana “genere”²) come categoria e modalità di analisi delle rappresentazioni e stereotipizzazioni della sfera femminile e di quella maschile.

Mentre nei paesi anglofoni³ assistiamo a una problematicizzazione e analisi con conseguente cambiamento per un uso non sessista della lingua inglese, per quanto riguarda l’ambito italiano pur essendo state svolte parecchie ricerche a riguardo ci troviamo di fronte a continue critiche e tentennamenti verso un cambiamento linguistico in questa direzione. Cercherò di elencare le posizioni di linguiste e linguisti a riguardo, analizzando anche i motivi di questa resistenza al cambiamento. Metterò inoltre in rilievo l’influenza della società e il ruolo della scuola, nel costruire il genere femminile e maschile, attraverso modelli linguistici e culturali che, usati più o meno consapevolmente, contribuiscono a creare un’immagine della donna stereotipata, costantemente paragonata all’uomo e in certi casi addirittura degradante.

Ho iniziato la mia indagine dando uno sguardo a una delle pietre miliari della linguistica italiana: La lingua italiana di Dardano-Trifone.

¹ Disciplina nata nel mondo accademico anglo-americano nella fine degli anni 70 inizio anni 80, che studia la costruzione sociale dei generi e le implicazioni in varie discipline e campi di studio. Per maggiori dettagli a riguardo, in lingua italiana, si veda M.BUSONI (2000).

² Termine purtroppo non equivalente, M. BUSONI (2000: 25-26).

³ Nei paesi di lingua inglese il “Gender-neutral language” viene utilizzato dalle maggiori case editrici, università, ambienti professionali, istituzioni e dai più importanti quotidiani tra cui New York Times e il Wall Street Journal.

Sfogliando il testo mi capita sottomano un piccola parte dedicata al problema dei termini maschili utilizzati per indicare professioni svolte da entrambi i sessi. Nel paragrafo intitolato significativamente, *deputato, deputata, deputatessa*⁴, per difendere l'uso di termini professionali/titoli maschili riferiti a donne si scrive: "In genere sono le stesse donne a preferire che si mantenga il maschile", adducendo gli esempi di *filosofo* anziché *filosofessa*, *sindaco* anziché *sindachessa* ecc. La mia prima critica è grammaticale: mi chiedo perché i due studiosi abbiano mostrato come unica alternativa al maschile in *-o* il femminile in *-essa*, che per loro stessa ammissione avrebbe una "sfumatura scherzosa o spregiativa"⁵, nel momento in cui esiste una formazione del femminile in *-a* (*filosofa, sindacata*), come chiaramente indicato, tra le altre e altri studiosi/e, da A. Sabatini. Le altre critiche riguardano la faziosità e vacuità delle argomentazioni a riguardo, che si possono riassumere nel concetto: "se sono loro (le donne) a chiederlo, perché tanti problemi? Perché stare a discutere e chiarire qualcosa che le donne stesse accettano e si auspicano?" A mio avviso, l'aspetto che Dardano e Trifone trascurano è che non tutte le donne (visti i numerosi dibattiti e pubblicazioni a riguardo) sono contente di essere chiamate *avvocato* o *architetto*, o *sindachessa*. Inoltre mi chiedo come sia possibile che un testo che si vanta di essere "una grammatica completa e rigorosa" come recita il titolo, porti a prova di questa constatazione non un riferimento statistico o qualsiasi altra spiegazione "scientifica" bensì un film intitolato "Una notte con vostro onore", film che, come recita il testo è "incentrato sui litigi tra due giudici, uno dei quali è donna: a un certo punto l'uomo si rivolge alla collega con l'epiteto *canzonatorio* (corsivo mio) di *madama giudichessa*, suscitando le proteste dell'altra, che pretende di essere chiamata *signor giudice*."⁶ Non faccio ulteriori commenti sulla tipologia di dimostrazione adottata per provare che le donne desiderano, anzi pretendano che le si appelli al maschile. Mi permetto però di correggere il termine *canzonatorio* usato dagli studiosi con un più appropriato *denigratorio* o *offensivo*, aggettivi che mi sembrano molto più adatti alla situazione e agli intenti del parlante, vista anche la reazione della giudice su cui gli studiosi non si pongono domande, implicitamente avallando l'atteggiamento denigratorio del collega.

⁴ M. DARDANO, P. TRIFONE, (1996: 348)

⁵ Ivi.

⁶ Ivi.

Perché cambiare la lingua?

Perché il linguaggio, come fanno notare, tra le altre/i Perrotta, Rabissi e Perrucci, “non è solo il prodotto e il riflesso della organizzazione sociale dei parlanti, ma è, innanzitutto, lo strumento che dà forma alla realtà; è il luogo in cui si costruiscono e stabiliscono i modelli di comportamento, le rappresentazioni sociali, le visioni del mondo a cui si adeguano e si conformano le donne e gli uomini.”⁷ In altre parole, il modo in cui ci esprimiamo e i termini che utilizziamo sono importanti anche in quanto contribuiscono a costruire un tipo di società anziché un'altra. In questo senso credo importante e necessario utilizzare termini femminili per designare e nominare le donne e non un maschile generico che il solo scopo, consapevole o inconsapevole di nasconderle.

Che cosa si intende per sessismo linguistico?

Come anticipato nei paragrafi precedenti, per sessismo linguistico si intende tutta una serie di pratiche e regole linguistiche che tendono a escludere, sminuire o denigrare le donne. Come ha dimostrato la prima ricerca svolta nel 1987 dall'equipe di Alma Sabatini, le caratteristiche principali del sessismo linguistico consistono nel costante uso del *maschile generico*⁸, nell'utilizzo del termine *uomo/uomini* al posto di *umanità*, nella precedenza del *maschile nelle coppie oppostive*, nell'uso di *titoli* al maschile, nella designazione delle donne come *categoria a parte*, nelle *stereotipizzazioni negativa* delle donne ecc. Per quanto riguarda l'uso del maschile generico⁹, per esempio, è stato dimostrato anche da studi empirici¹⁰ che chi legge o ascolta un testo in cui vengono usati termini maschili che vorrebbero includere anche le donne, immagina solo uomini.

A mio avviso possiamo riscontare nel sessismo le stesse modalità e strategie che possiamo notare nelle dinamiche razziste: il bian-

⁷ A. PERROTTA RABISSI, M.B. PEDUCCI (1991:27) Si veda anche F. SABATINI (1987: 9-10) „la lingua non è il riflesso diretto dei fatti reali, ma esprime la nostra visione dei fatti; (e) [...], in notevole misura condiziona e guida tale visione”.

⁸ O *maschile non marcato*: termini maschili che indicano sia donne che uomini p.e.: gli italiani.

⁹ Quest'uso indiscriminato del maschile generico porta anche a quello che Bressan definisce “androcentrismo comico”: se avessimo infatti la curiosità di conoscere il significato del termine *popputa* dovremmo cercarlo sotto *popputo*: “che ha grosse mammelle”! In: D. BRESSAN: *La presenza femminile nell'italiano parlato*.

¹⁰ Tra gli altri, MILLER, CASEY and K. SWIFT, (1977).

co, eterosessuale, maschio, occidentale assunto a norma e a cui viene paragonato e a cui deve conformarsi il resto dell'umanità, pena l'invisibilizzazione delle categorie in questione o l'apposizione di un marchio come ci fa notare l'antropologa N. C. Mathieu. E sempre rapportando sessismo e razzismo credo che al giorno d'oggi, nessuna persona che abbia un minimo di cultura e coscienza socio-politica chiamerebbe una persona dalla pelle più scura "negra/o", pena la condanna sociale di "razzismo". E in effetti, come scrive Makaping, "Se dici a qualcuno che è un razzista si offende a morte. È una delle parole più inquietanti della nostra era, tutti la temono e molti la praticano ma pochissimi si dichiarano tali."¹¹ In proporzioni forse diverse e con dinamiche differenti ma non per questo meno gravi, mi sembra che la stessa cosa succeda con il sessismo, e parafrasando il testo di Tabet /di Bella¹² si potrebbe dire, *Io non sono sessista ma...*pretendendo che la lingua abbia poco a che fare con questo fenomeno che si potrebbe riscontare prima di tutto a livello sociale! Secondo me ha molto a che fare sia con la lingua, che con i sistemi educativi, e con tutto ciò che contribuisce a creare e trasmettere cultura. Io non credo che cambiare la lingua cambi automaticamente la società e il modo di pensare della gente ma sicuramente: "serve a far riflettere e se non altro ad instillare un piccolo dubbio che può portare a delle prese di posizione attive e quindi a dei cambiamenti"¹³.

Alcuni esempi di altre ricerche

Tra le tante ricerche che dimostrano come i vocabolari italiani, i thesaurus di microsoft word, i testi delle scuole dell'obbligo, i mass media italiani ecc. tendano a creare rappresentazioni stereotipate e svilenti della figura femminile, ho scelto un esempio da uno studio di Dino Bressan sul vocabolario Zingarelli 1999. L'autore dimostra come "nella lessicografia ufficiale italografa (nb: il vocabolario Zingarelli 1999), il maschile è considerato otto volte più importante del femminile, e che per estensione, psicologicamente, l'uomo è considerato altrettante volte più importante della donna"¹⁴ in una nazione dove „le donne rappresentano il 51.5% della popo-

¹¹ G. MAKAPING (1998:44)

¹² P. TABET, S. DI BELLA, (1998)

¹³ A. PERROTTA RABISSI, M. B. PEDUCCI (ivi: 28)

¹⁴ D. BRESSAN (2000)

lazione”¹⁵. Lo studioso “...dopo l’esame di tanto numerosi esempi di trionfalismo fallocentrico proposti dalla redazione dello Z99 (Zingarelli 1999 n.d.a.)”, si fa una domanda: “esistono attività o professioni in cui le donne si distinguono al punto da estromettere del tutto i maschi da qualche articolo del vocabolario? Dopo una non facile ricerca, siamo riusciti ad identificare una particolare attività in cui si direbbe che le donne eccellono: l’imitazione del verso delle pecore. Se infatti consultiamo la voce *belare* a p. 219, leggiamo, ... *non sopporto i belati di quella donna*. Sembra superfluo qualsiasi commento.”¹⁶

Due parole sul linguaggio del vocabolario e linguaggio televisivo

Dopo aver letto queste ricerche, anch’io per curiosità sono andata a controllare sui miei dizionari (il Dir 1989 e il De Mauro 2000) alcuni nomi di professioni e le definizioni di donna/uomo, riscontrando un massiccio uso del maschile generico. Eppure, non mi risulta che in Italia nel 2000 ci fosse carenza di *avvocate* o *ingegnere*. Ma se esistono donne che svolgono questi mestieri, perché insistere a non nominarle?

Se guardiamo la televisione di stato italiana, quella per cui paghiamo un canone, vediamo come la situazione non migliori: Lucia Annunziata viene nominata come “*il presidente della Rai* L. Annunziata”, Lilli Gruber viene definita come *l’inviato* Lilli Gruber¹⁷ per citare solo due esempi mentre il conduttore Luca Giurato a Uno Mattina apre la trasmissione con la formula *telespettatrici e telespettatori*. Per quale strano fenomeno il conduttore utilizza un linguaggio che tiene conto delle differenze di genere venendo oltretutto meno alle regole di economia linguistica? Forse la spiegazione va ricercata nel fatto che alla Rai si siano accorte/i che le donne, in quanto maggiori “consumatrici” dei programmi mattutini, potrebbero apprezzare il fatto di sentirsi finalmente nominate. E se da questo piccolo esempio si può trarre una teoria direi che: nel momento in cui conviene economicamente utilizzare un linguaggio che tenga conto dell’esistenza femminile lo si adotta tranquillamente, ma se bisogna utilizzare la stessa modalità linguistica per riconoscere l’alta profes-

¹⁵ Ivi.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ Tg1: 11, 13 e 14 marzo 2003

sionalità femminile... allora cominciano i problemi e i dibattiti... allora non si può rinnovare la lingua che va bene così com'è. La stessa ragione per cui se esistono i termini infermiera, ragioniera e cassiera, come mai tanta difficoltà ad accettare il termine ingegnera?

Fattori socio-culturali: c'è ancora la riluttanza a riconoscere pienamente che le donne possano occupare posizioni di prestigio che fino a poco tempo fa erano riservate agli uomini. Nel momento in cui svolgono il lavoro di cassiera o cameriera, non ci sono problemi, ma quando il prestigio è più alto la situazione cambia. E così sebbene le donne al giorno d'oggi siano autorizzate a essere sergenti, avvocate e ingegnere, in un certo senso "non si può dire". È rinchiuso nel silenzio. Non è nominato. E questo "non nominare" significa "non riconoscere l'esistenza di qualcosa"...¹⁸

E ora, diamo uno sguardo ad alcuni testi di italiano L2 in cui ho cercato di analizzare immagine e ruoli delle donne e linguaggio ad esse collegato. Per la parte più prettamente linguistica ho seguito le indicazioni dell'equipe Sabatini, cercando inoltre di analizzare i differenti ruoli e stereotipi attribuiti alle donne, gli esempi illustri proposti dai testi: scrittori e scrittrici, cantanti ecc. e la differente presenza e rappresentazioni di genere nelle illustrazioni (se rilevanti).

Destinazione Italia, l'italiano per operatori turistici

In questo testo¹⁹ vedremo che il titolo: "manuale di italiano per *operatori turistici*" promette ciò che recita, utilizzando nella maggior parte dei casi un maschile (generico) che esclude e non solo a parole, le donne. Nel libro si descrive infatti un mondo del turismo dove non esistono operatrici, direttrici di agenzie, di alberghi, ma al massimo donne che possono svolgere il lavoro di *segretarie* o, *accompagnatrici turistiche*. Per il resto, come vedremo anche negli altri testi da me analizzati, le donne sono denominate e rappresentate come generiche *signore*. Vorrei far notare che il fatto che il testo sia stato scritto da due donne e sia piuttosto recente, non influisce minimamente sul risultato.

¹⁸ In: <http://www.aie.it/polite/IngleseRobustelli2.pdf> (traduzione mia).

¹⁹ Testo del 1999, che si rivolge a un pubblico adulto di persone "straniere" che lavorano nel campo del turismo e posseggono già una minima conoscenza della lingua italiana. L'obiettivo del libro è quello di dare una competenza comunicativa adeguata in questo settore specifico utilizzando anche materiale autentico.

In tutto il testo si nota una fortissima predominanza del maschile generico sia al plurale che al singolare: per lo svolgimento di esercizi viene sempre utilizzata la formula: *chiedi a qualche tuo compagno/compani*. In questo mondo denotato e connotato quasi esclusivamente al maschile abbiamo: turisti, ospiti di albergo, portieri, poliziotti, medici, pazienti e addirittura infermieri!

Se poi confrontiamo i ruoli di genere notiamo come le donne, non solo non possano svolgere lavori socialmente elevati ma si trovano sempre in una posizione sociale inferiore o subordinata rispetto all'uomo. Vediamo alcuni esempi di *ruoli a confronto*:

Anna è sempre elegante e compra i vestiti nei migliori negozi mentre Marco si alza sempre alle 8 per andare a lavoro.²⁰

Due anni fa Stefano ha lavorato in una grossa ditta di computer mentre Susanna ieri ha lasciato il lavoro.²¹

Maria ha un servizio di bicchieri di cristallo mentre Giorgio ha tre fidanzate.²²

La principessa ama il principe azzurro mentre Robin Hood lancia le frecce.²³

Anche da questi brevi esempi possiamo notare degli stereotipi di genere abbondantemente studiati: donna e casa, donna e vestiti, donna che si realizza nell'amore per il suo principe azzurro. L'uomo invece viene presentato come conquistatore e rubacuori o persona che lavora di solito con mansioni alte.

A pagina 53, abbiamo l'esercizio intitolato: *ascolta le telefonate tra il direttore dell'agenzia x di Vienna e l'albergo "Il Giglio"*. Nel testo vediamo due figure: un uomo con il panorama di Vienna alla finestra (il direttore, in base a quanto recita il titolo dell'esercizio) che parla con l'albergo cioè una donna che, in un'immagine perfettamente simmetrica, sta di fronte a una finestra con lo sfondo di Firenze. Se per ragioni di simmetria dovremmo presupporre una direttrice di albergo ci sbagliremmo. Infatti ascoltando la cassetta scopriamo che la donna è una semplice telefonista mentre il direttore è ovviamente un uomo. In questa situazione abbiamo quindi una interessante dissimmetria in cui c'è un direttore di agenzia (soggetto maschile

²⁰ E. BALLARI, P. BIGOTTI (1999: 48)

²¹ Ivi: 59.

²² Ivi: 62.

²³ Ivi: 86.

esplicitato e quindi evidenziato) che parla con *un albergo*, ovvero una donna, figura così poco rilevante da non venir nominata diventando un tutt'uno con il luogo in cui lavora, del resto in posizione subordinata. Anche in questo testo ritroviamo le problematiche evidenziate in tutti gli studi svolti sull'argomento: le cariche e titoli maschili sempre nominati e anzi talmente importanti da inglobare il femminile mentre quelle femminili, quando compaiono sono così poco importanti da poter essere tralasciate. Mi chiedo a quale scopo nelle tabelle grammaticali di questo testo, come in tutti i libri di lingua e grammatica, sostantivi, aggettivi e participi vengano diligentemente indicati con la forma del maschile e del femminile se nei testi da me analizzati quest'ultimo venga utilizzato solo in rari casi di esercizi in cui evidentemente si ritiene necessaria l'identificazione di studenti/esse in ruoli di genere?

E a proposito di grammatica, a pagina 54 abbiamo un capolavoro di confusione linguistica. In seguito a un ascolto viene chiesto di rispondere alle seguenti domande (corsivi miei) "Alexandra è:

- 1 *un'agente turistico*
- 2 *il rappresentante di un'agenzia*
- 3 *un'accompagnatrice turistica.*

Nella prima possibilità troviamo un errore grammaticale piuttosto interessante rispetto alla confusione di genere: se la suddetta Alexandra è una donna, perché utilizzare l'aggettivo *turistico*? Se invece la stessa Alexandra fosse un uomo perché l'apostrofo dopo l'articolo indeterminativo *un*? Per quanto riguarda la seconda risposta mi chiedo invece, visto l'uso piuttosto diffuso del termine *rappresentante*²⁴ al femminile, come mai viene usato il maschile? Che si tratti di un tranello grammaticale per gli/le studenti/esse? Finalmente nella terza risposta troviamo una frase in cui viene concordato al femminile articolo, sostantivo e aggettivo!

Lascia parlare l'uomo...

Passiamo ora ad una situazione in cui una signora che viene derubata dovrebbe denunciare il furto alla polizia.²⁵ Nell'immagine che dovrebbe rappresentare la scena vediamo un uomo (presumibilmente

²⁴ Persino il vocabolario *Dir* che non si potrebbe definire "femminista" ne indica l'uso sia al maschile che al femminile.

²⁵ E. BALLARI, P. BIGOTTI (1999: 69)

il marito) che parla alla polizia con accanto una donna affranta e muta! Ma le donne non hanno l'uso della parola? O preferiscono far parlare l'uomo visto che i poliziotti nell'immagine sono tutti uomini?

Intestazioni di lettere

Mentre in tutte le lettere che trattano di affari compaiono referenti maschili, le donne scrivono lettere alle amiche²⁶. E questo viene infatti confermato dal punto di vista linguistico dall'uso dei titoli nelle lettere formali: *gentilissimo, dottore, spettacolare, pregiatissimo, signore, egregio, signora/signorina*. Come si può notare c'è una "leggera" asimmetria tra i titoli femminili e quelli maschili: mentre per le donne abbiamo i generici *signora/ina*, termini che indicano se la donna in questione è sposata, o non sposata rimarcandone una posizione sociale esclusivamente connotata (e denotata) in relazione all'uomo, per quest'ultimo abbiamo dei termini che presuppongono una posizione sociale alta o sottintendono importanza e non hanno certamente a che fare con il matrimonio...

Parlare, leggere, scrivere

Anche in questo testo²⁷, a dispetto dei dati statistici, sembra che esistano solo insegnanti e studenti maschi: infatti i termini "*insegnante*" e "*studente*" sono presenti in tutto il testo solo al maschile. Per quanto riguarda la grammatica in generale ho riscontrato la maggior parte delle asimmetrie linguistiche denunciate da Sabatini e altre/i: solo due volte, nelle proposte di esercizi viene utilizzata una formula che comprende entrambi i generi e questa è l'unica concessione che fa questo libro ad una presenza femminile in classe. Continuiamo a osservare un mondo in cui le donne vengono considerate come "attrici" o partecipanti attive in casi talmente rari da sembrare una semplice variazione (formale) per spezzare la monotonia di un maschile onnipresente.

²⁶ Ivi: 57.

²⁷ Testo del 1995, ideato per la conversazione e l'esercitazione scritta nei corsi preparatori di lingua italiana come L2. Il libro è rivolto sia a studenti principianti che a coloro che hanno già studiato la lingua italiana. Vengono proposti vari argomenti suddivisi in unità tematiche (identità, la famiglia, la casa, lo sport ecc.) pensate per far praticare la lingua attraverso l'uso di immagini e brani di lettura, domande ecc.

I titoli

Mentre per gli uomini viene di solito utilizzato il titolo “*signor*” seguito dal cognome, alle donne viene data questa possibilità solo nel caso facciano parte di una coppia, chiaramente nominata al maschile es. *i Signori Rossi*. Per il resto le donne vengono nominate o con il generico “signora/signorina” con cui le autrici intendono/indicano donne nel ruolo di passanti o affittacamere o madri di amiche o vengono chiamate con i nomi di battesimo. Una sola volta viene utilizzata il termine generico femminile “*donna*” in un articolo in cui la suddetta *donna* viene travolta e uccisa da un motociclista.

E ora, uno sguardo al mondo del lavoro

Di 32 professioni nominate in tutto il libro ne abbiamo 5 al femminile e 27 al maschile. Le professioni femminili sono: *casalinga, pensionata, segretaria, impiegata, parrucchiera*. Mentre tra le professioni/cariche maschili troviamo: *giornalista, sovrano, governatore, direttore, architetto, ingegnere, calciatore*, ecc. l'unica professione svolta da entrambi i sessi risulta essere *l'impiegata/o!* Come possiamo notare le professioni maschili risultano essere socialmente elevate e/o redditizie mentre quelle femminili non hanno né l'una né l'altra caratteristica: nessuna delle professioni richiede una laurea, al massimo un diploma, un periodo di apprendistato (parrucchiera) o addirittura nemmeno quello (casalinga).

Sport & vita sociale

Per quanto riguarda lo sport sembra che in Italia *gli unici* ad occuparsene, sia per svolgerlo che per parlarne al bar siano guarda caso gli uomini, appassionati e campioni di vari sport. Stessa situazione che ritroviamo nel capitolo intitolato “Gli italiani a tavola” e tutti gli altri capitoli in cui delle italiane non vediamo nemmeno l'ombra, non si sa dove vivono, cosa fanno, quali siano le abitudini di della maggioranza della popolazione italiana...o meglio, si sa che il soggetto “*donna*” va sempre insieme con casa o marito o figli. A questo proposito nel paragrafo intitolato “La casa di Maria” leggiamo la frase: “*Maria è contenta del suo appartamento perché ci sono tutte le comodità.*”²⁸ E in effetti, che cosa può desiderare più che una bella casa e un marito una donna la cui massima aspirazione può essere

²⁸ M. T. FRATTEGANI TINCA, O. ROSSI GIACOBBI [1995: 57]

quella di fare la sarta o la parrucchiera? Per il resto le poche volte che compaiono personaggi femminili del testo potremmo tranquillamente parlare di “comparse” figure prive di peso e valore sociale che tutt’al più possono scrivere lettere per chiedere consigli sul matrimonio.²⁹

Gli esempi illustri

La situazione non cambia per personaggi famosi e *scrittori* (e uso il maschile marcato) citati nel testo che sono nell’ordine: Dante, il papa, Gorbaciov facenti parte della categoria chiamata giustamente (corsivi miei): “personaggi famosi” mentre per la categoria *scrittori* (di cui vengono riportati dei brani) abbiamo: G. Rodari, C. Pavese, O. Ottieri, G. Papini, G. Ledda,. Come si può facilmente calcolare e dedurre, non solo sono tutti uomini, ma tra gli scrittori viene citato addirittura il sardo Gavino Ledda, la cui produzione letteraria è piuttosto limitata e non mi risulta particolarmente significativa, quando nella stessa regione avremmo la prima donna premio Nobel per la letteratura: Grazia Deledda! Mi sembra non ci sia bisogno di aggiungere altro.

Due, corso comunicativo di italiano per stranieri

Anche in questo testo³⁰ possiamo riscontrare le dissimmetrie grammaticali denunciate dall’equipe Sabatini: costante uso del maschile generico sia per indicare studentesse/i e insegnante per cui viene utilizzata la seguente formula: “parlane con un tuo *compagno*/ i tuoi *compagni* / *il tuo insegnante*, e l’utilizzo di soggetti sempre al maschile per es. racconta un episodio in cui ti sei *sentito* importante” ecc. Stesso maschile generico utilizzato la maggior parte delle volte per indicare gruppi misti: *uomo/uomini, gli italiani, bambini/i, genitore/i, figlio/i, i giovani, amici, gli intervistati* ecc.

²⁹ Ivi: 76

³⁰ Testo del 1993 destinato ad un pubblico adulto/adolescente di livello intermedio-avanzato. La lingua viene presentata in contesti autentici in modo tale che gli/le studenti/esse possano interagire in situazioni d’uso. Il libro utilizza un “approccio metodologico su basi nozionale-funzionali”, l’impiego dell’italiano autentico (registrazioni su audiocassette) e informazioni socio-culturali su italiani/e e l’Italia.

Gli unici casi in cui viene utilizzata una forma neutra per i termini indicanti esseri umani è negli esercizi di ascolto in cui troviamo la seguente formula: “ascolta queste *persone*” e, in misura decisamente inferiore rispetto ai maschili generici all’interno di letture e brani possiamo trovare il termine *gente*. Tendenza preannunciata del resto, dal titolo che recita “corso per *stranieri* e libro *dello studente*”. La doppia formula (maschile e femminile) viene utilizzata solo in 4 casi in tutto il libro, situazioni in cui per qualche “necessità didattica”, gli/le autori/trici, hanno sentito evidentemente indispensabile utilizzare anche il femminile. Si tratta per lo più di role-play o esercizi di scrittura in cui viene chiesto di raccontare qualcosa: *come hai conosciuto il tuo compagno o la compagna della tua vita... è sposato/a, come si chiama lui/lei*³¹, il paragrafo in cui si spiega che l’incipit delle lettere formali è: *caro/a*³², mentre a p. 144 gli studenti (e utilizzo il maschile del testo) devono risolvere le seguenti situazioni: *avete incontrato la moglie/il marito di un vostro caro amico/a...un altro/a...solo/a*” per poi continuare con il solito maschile generico: “*non siete ricchi*”ecc. Quindi come si può notare dagli esempi, il femminile sembrerebbe utilizzato solo quando non se ne può fare a meno, in esercizi cioè in cui è proprio necessario esplicitare il genere *altro* dalla norma. In tutto il testo si può anche notare (tranne nel caso sopraindicato) la precedenza del maschile nelle coppie oppostive, consueta nella lingua italiana. In questo universo maschile è facile creare degli equivoci grammaticali in cui il soggetto degli esercizi, lo *studente* deve rispondere, come prima istanza, dove ha conosciuto il *compagno* della sua vita! Equivoci non rari, in un sistema del genere!³³

Stereotipi di genere

E ora alcuni esempi (corsivi miei) sul modo in cui vengono connotate/i e descritte/i donne e uomini, nel testo:

la madre è arrabbiata perché *il figlio* esce tutte le sere³⁴

l'amica della signora ha preparato la torta³⁵

chiamala, non è poi così *brutta* come dici³⁶

³¹ L. BLINI, F. MATTE BON, R. NENCINI, N. SANTONI (1993: 70)

³² Ivi: 73.

³³ Vedi anche “il marito del preside” (F. SABATINI: 12)

³⁴ L. BLINI, F. MATTE BON, R. NENCINI, N. SANTONI (1993: 138)

Dall'esercizio intitolato "Ascolta i dialoghi":

signorina, può scrivere questa lettera? ..il *direttore* è occupato...era *l'ingegner Occhipinti*... – Permesso? Sì? Oh, è lei *signorina Prisi*, prego si accomodi...³⁷

Dall'esercizio: "Avete saputo di *Paolo*? Guarda come si possono introdurre le notizie" vediamo le seguenti frasi:

– Avete saputo che *Monica* è *incinta*? – Lo sai che *Riccardo Rossi* lavora a canale 5?³⁸ – *Nicola* non insegna più in quella scuola, ... è stato *assunto alla Mondadori*! – E *Anna*? ... *si sposa* il mese prossimo con un ragazzo conosciuto in Grecia. – Hai sentito che *Alcide* ha cominciato a *lavorare* nello stesso ufficio in cui stavi tu l'anno scorso?³⁹

Dall'esercizio: "Ascolta la cassetta e scrivi le frasi"

Congratulazioni *Mazzuoli*, lei è stato *promosso* – *Lietta*, complimenti, questi *cannelloni* sono eccezionali!⁴⁰

"Esprimere accordo e disaccordo"

Allora, *professor Mazzetti della Bovere*, ci vuole spiegare perché è contrario agli *investimenti* dell'impresa nel settore edilizio?⁴¹

...E per finire, l'accoppiata perdente: donne e motori:

Io invece comprerei sicuramente la cinquecento perché *di macchine non capisco nulla*, e sono *terrorizzata dal parcheggio*...⁴²

Come si può notare dagli esempi se da un alto abbiamo un uomo ingegnere, direttore, professore, figura in generale legata al mondo del lavoro in cui di solito occupa posizioni di prestigio, per quanto riguarda la donna abbiamo delle signorine, mamme, donne ai for-

³⁵ Ivi.

³⁶ Ivi: 142.

³⁷ Ivi: 145.

³⁸ Ivi: 26-28.

³⁹ Ivi: 213.

⁴⁰ Ivi: 214.

⁴¹ Ivi: 136.

⁴² Ivi: 225.

nelli, o donne definite in base al loro aspetto fisico. Del resto se guardiamo più nel dettaglio una delle poche donne citate con una professione di livello abbastanza alto, cioè la psicologa⁴³, non abbiamo una terapeuta che si occupa di problematiche generiche ma una “esperta dei problemi della famiglia” che per l'appunto risponde a lettere di donne in crisi matrimoniale!⁴⁴ Mentre nell'ultimo esempio vediamo il solito stereotipo della donna che non sa guidare, non si capisce se per natura o perché troppo presa dalla famiglia...

Le professioni

Ora uno sguardo al mondo del lavoro dove abbiamo una situazione in cui ovviamente predomina l'elemento maschile sia per qualità (professioni prestigiose e remunerative) che per quantità: su un totale di 27 professioni ne abbiamo 18 di genere maschili e 9 di genere femminile. Vediamo ora due esempi di differenze di genere nel mondo del lavoro tratti da esercizi di ascolto in cui si fanno parlare donne e uomini⁴⁵ (corsivi miei):

Luisa, *architetto*: io posso dire onestamente che sono un *architetto mancato*... tutto sommato *ho costruito 4 figli*. ... Ho solo costruito la mia casa. E quattro figli... E poi disegno molto, dipingo, leggo, faccio un po' di pianoforte, *timidamente*, solo per me, perché io mi *accontento*.⁴⁶ E basta, cerco anche di stare molto vicino al mio prossimo perché *si ha bisogno di stare vicino al prossimo*.

Carlo, *magistrato*: io faccio il giudice. È un *lavoro*... stressante... si svolge nel mio ufficio in tribunale e consiste in udienze, cioè appunto persone che vengono, ti raccontano le loro cose, *avvocati* in genere, ... espongono le loro cause e tu cerchi di *capire e decidere per il meglio*... c'è una *mole enorme* di carte da *guardare, esaminare, studiare*... c'è il momento della *riflessione*, della *meditazione*, della *lettura attenta* di questi documenti che poi produce la *decisione*.

In questi esempi, per quanto riguarda la grammatica notiamo subito l'uso del titolo maschile per una donna e l'uso del maschile generico; da un punto di vista sociologico, confrontando le due figure viene confermato lo stereotipo della donna che, nemmeno con

⁴³ Ivi: 147.

⁴⁴ Ivi: 147.

⁴⁵ Ivi, pp. 233-6, trascrizioni ascolti: Luisa, architetto; Alessandro, studente di medicina; Domenica, insegnante; Carlo, magistrato; Gabriele e Luisa, maestro e maestra elementare.

⁴⁶ In effetti in Italia (femministe/i a parte) bisognerà aspettare la pubblicità dello shampoo l'Oreal per sentir dire a una donna la frase “perché io valgo”...!

un lavoro qualificato e di alto livello riesce a staccarsi dal ruolo di mamma e donna indifesa e bisognosa di contatti umani, mentre per la figura maschile abbiamo un magistrato che studia, riflette, medita e alla fine produce decisioni...mi sembra che gli esempi parlino da sé.

Conclusioni

Come abbiamo visto, nei testi da me analizzati si possono riscontrare le stesse dissimmetrie sia grammaticali che semantiche riscontrate da Sabatini e studiosi e studiosi che si sono succedute/i in questa ricerca.

Credo che il mio piccolo contributo, insieme a tutti gli altri esistenti, dimostri che non è semplicemente in seguito a un cambiamento sociale che avviene un cambiamento linguistico ma si rende necessario un concreto intervento da parte di tutte le istituzioni e persone impegnate nell'ambito dell'educazione e dello studio della lingua. Ovviamente non penso si possa cambiare la società intervenendo esclusivamente sulla lingua ma sicuramente i cambiamenti avvengono nel momento in cui si interviene attivamente e su vari fronti nel cambiare le stereotipizzazioni che danneggiano entrambi i sessi contribuendo pesantemente a relegare la donna in ambiti sociali marginali. Sicuramente è un processo lento e faticoso che richiede la collaborazione e la volontà sia da parte degli organismi statali e enti pubblici, che degli/delle insegnanti editori/editrici ecc. tenendo conto che attualmente in Italia abbiamo già un progetto europeo a questo riguardo: il Polite (Pari Opportunità nei Libri di Testo) che, con il partnernariato della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ha lo scopo di promuovere le pari opportunità garantendo che „l'immagine di donne e uomini sia trattata in modo equilibrato nei libri di studio, (...) e aggiunge che “E' proprio nella scuola, infatti, che il riconoscimento delle differenze può diventare una possibilità reale e praticabile di crescita collettiva... in una prospettiva di uguaglianza delle opportunità.” Solo con la collaborazione di chi gestisce l'informazione e la trasmissione culturale si può cambiare linguaggio e modo di pensare. Questo implica un'attenzione e un cambiamento di atteggiamento che sarebbe un contributo importante per una “democrazia” volta alla parità e ad un riconoscimento socio-culturale che comincia anche dalle parole.

BIBLIOGRAFIA

- D. BRESSAN, *Italiano Vivo and its women*, in R. FREUDENSTEIN ed. *The role of women in foreign – language textbooks*, Bruxelles, 1978, pp.63-79.
- *I belati di quella donna*, in: “Studi d’italianistica nell’Africa Australe”, 13, 1, 2000, pp. 63-78.
- (in corso di pubblicazione) *La presenza femminile nell’italiano parlato* – intervento effettuato al Convegno Internazionale SILFI VI, Universität Duisburg, 2000
- A. BURNS & D. BRESSAN, *Le donne semivisibili*, in: “ConVivio”, 4, 2, 1998, pp. 153-163.
- M. BUSONI, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Roma, Carrocci, 2000.
- M. DARDANO, P. TRIFONE *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1996.
- G. MARCATO, (a cura di) *Donna e linguaggio*. Padova: CLEUP, 1995.
- N. C. MATHIEU, *Critiche epistemologiche sulla problematica dei sessi nel discorso etno-antropologico*, “Nuova DWF”, nn. 10-11, 1989.
- G. MAKAPING, *Voglio essere io a dire come mi chiamo* in P. TABET, S. DI BELLA, (a cura di) *Io non sono razzista ma... strumenti per disimparare il razzismo*, Roma, Anicia, 1998.
- MILLER, CASEY and K. SWIFT, *Words and Women*. New York: Doubleday, Anchor Press, 1977.
- J. NYSTEDT, Università di Stoccolma, *Un’Europa per le donne – Le donne per l’Europa: Problemi linguistici di credibilità* in: “Romansk Forum XV Skandinaviske romanistkongress” Nr. 16 – 2002/2 Oslo 12. – 17. august 2002, pp. 933-940
- A. PERROTTA RABISSI, – M. B. PERUCCI, *Linguaggiadonna. Primo thesaurus di genere in lingua italiana*, “Bollettino del Centro di studi storici sul movimento di liberazione della donna in Italia”, 1991, 6. Numero monografico.
- A. SABATINI, M. MARIANI, E. BILLI, A. SANTANGELO, *Il sessismo nella lingua italiana*. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1993 [1987].
- F. SABATINI, *Più di una prefazione*, in: A. SABATINI, *Il sessismo nella lingua italiana*. Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri 13-19, 1993 [1987].
- P. TABET, S. DI BELLA (a cura di), *Io non sono razzista ma...strumenti per disimparare il razzismo*, Roma, Anicia, 1998.

Nb: Si fa presente che il testo di Burns/Bressan: *Le donne semivisibili* è stato ricevuto dalla sottoscritta in veste di comunicazione personale, per cui ci potrebbero essere delle piccole divergenze rispetto al testo stampato nella rivista.

LIBRI DI TESTO

- E. BALLARI, P. BIGOTTI (1999) *Destinazione Italia, l’italiano per operatori turistici*, Roma, Bonacci.

- L. BLINI, F. MATTE BON, R. NENCINI, N. SANTONI (1993) *Due, corso comunicativo di italiano per stranieri, libro dello studente*, Roma, Bonacci.
- M. T. FRATTEGANI TINCA, O. ROSSI GIACOBBI [1995] (1992) *Parlare, leggere, scrivere, testo per la conversazione e l'esercitazione scritta nei corsi preparatori di lingua italiana*, Perugia, Guerra.

Fulvia Airoidi Namer

SURREALISMO EUROPEO E REALISMO MAGICO ITALIANO

I termini messi qui a confronto nella formulazione dell'argomento – *Surrealismo europeo e realismo magico italiano* – per il quale indicheremo in questo breve saggio alcune linee di ricerca, designano due movimenti artistici, letterari, culturali che nonostante le loro diversità e a volte il loro antagonismo, hanno avuto ambizioni europee più o meno esplicitamente espresse. Ebbero inizio entrambi negli anni Venti, ma in ambienti politico-culturali molto diversi, che influirono sulla loro reciproca diffusione e sulla loro durata. Il Surrealismo¹ conobbe davvero, pur senza averlo esplicitamente

¹ Ricordiamo per sommi capi alcune nozioni di base concernenti il Surrealismo ossia un movimento letterario e artistico fiorito in Francia all'indomani del primo conflitto mondiale, ma la cui data ufficiale di nascita si situa nel 1924, anno in cui uscirono sia il *Manifesto del Surrealismo* di André Breton, sia il primo numero della rivista "La Révolution surréaliste". Il nome del movimento, inventato da G. Apollinaire, era stato poi adottato dal movimento che tendeva ad attingere una realtà che fosse "più" della stessa realtà. Molta influenza ebbero gli scritti di Freud e le teorie secondo le quali quando il nostro autocontrollo è attenuato, prende il sopravvento in noi il fanciullo o il selvaggio: donde l'affermazione surrealista che l'arte non può mai essere il prodotto della ragione pienamente desta. La ragione può dare la scienza, solo l'irrazionale può darci l'arte. L'idea non è del tutto nuova, ma i surrealisti vanno alla ricerca di stati mentali in cui possa affiorare ciò che è profondamente sepolto nell'inconscio. I precedenti immediati del Surrealismo oltre al Dadaismo di cui parleremo più avanti sono il Simbolismo, il Cubismo il Futurismo, la poesia di Apollinaire. Su di esso influì anche la filosofia di Bergson oltre alla psicanalisi freudiana. Se Dadà mirava alla totale eversione delle idee a cui era ancorato il mondo borghese, il Surrealismo si propose non solo di rovesciare un ordine ritenuto decrepito, ma di contribuire a fondare un'umanità nuova, ricercando l'autenticità dell'uomo e delle cose nella loro essenza profonda, al di fuori delle regole

progettato, un vasto irradiazione più ancora che europeo, mondiale e durò nel tempo, anche se – nella seconda età del secolo – alterato e banalizzato, mentre il “realismo magico” la cui aspirazione europea era connaturata con il suo stesso progetto iniziale – culturale, ontologico, millenaristico – non ebbe che un breve, illusorio successo internazionale. È fondamentale che il Surrealismo si sia potuto affermare nel clima democratico della repubblica francese, mentre il Novecentismo ha dovuto ricorrere a sotterfugi e impliciti compromessi per tentare di attecchire nell’atmosfera in formazione del totalitarismo italiano. Per entrambi i movimenti gli anni cruciali furono quelli del decennio successivo alla prima guerra mondiale a cui avevano partecipato sia André Breton (1896–1966) sia Massimo Bontempelli² (1878–1960) il fondatore, nel 1926, dei “Cahiers du ‘900” che egli diresse all’inizio con Curzio Malaparte e poi da solo,

tradizionali e degli schemi logici. Capo ufficiale del movimento fu A. Breton, attorno a cui si raccolsero (ma da cui anche prima o poi si allontanarono spontaneamente o vennero espulsi) oltre a L. Aragon e a Ph. Soupault, P. Eluard, J. I. Baron, R. Desnos, B. Péret. Antonin Artaud, J. Delteil (ritroveremo alcuni di questi nomi tra i collaboratori dei “Cahiers” bontempelliani). La prima opera surrealista (anche se i suoi autori non usano ancora questo epiteto) scritta nel 1919 e pubblicata nel 1920, è *Les Champs Magnétiques*, di A. Breton e Ph. Soupault, dove si inventa la “scrittura automatica con il famoso gioco del “cadavre exquis”. Nel 1924 esce il primo *Manifesto* che definisce il Surrealismo “automatismo psichico puro, tramite il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo il funzionamento reale del pensiero”. Nel primo numero della rivista “La Révolution surréaliste” vi sono testi automatici, descrizioni di sogni, un’inchiesta sul suicidio, attacchi contro Claudel e Anatol France. Si precisa la tendenza ideologica a favore di Trotskij e di Breton, che non poteva certo aderire alla politica culturale del Partito comunista, burocratico e autoritario. Nel 1925 avvengono le prime esclusioni dal movimento (Soupault, Ribemont-Dessaignes, Artaud, Desnos) e nel 1928 esce il testo creativo più importante di Breton di questo periodo, *Nadja*. Il secondo *Manifesto* surrealista, che insiste sui principi già enunciati e propone nuove ricerche è del 1928, ossia dell’anno in cui esce la penultima serie – solo in italiano – dei “Quaderni del ‘900”. I testi di Breton qui citati sono disponibili in edizione tascabile presso Gallimard: *Les Champs magnétiques* (NRF, 1971); i *Manifestes du surréalisme* (folio, 1979), *Nadja* (folio, 1964).

² Su Bontempelli e i “Cahiers” (“‘900, Cahiers d’Italie et d’Europe” o “Cahiers du ‘900” o anche semplicemente “‘900”) cf. il nostro saggio *Politica e letteratura nei “Cahiers du ‘900” di Massimo Bontempelli*, negli *Atti* del colloquio sulla “Cultura italiana” edita dalla Fondazione “Ponte”, a cura di Ilona Fried, Budapest, 1992, pp. 82-122. Sulla scelta della lingua francese cf. il nostro *Scrivere in francese: Bontempelli e i “Cahiers du ‘900”*, in *De Marco Polo à Savinio*, a cura di F. Livi, Paris, Presses de l’Université de Paris Sorbonne, 2003, pp. 154-168. Ricordiamo in particolare L. FONTANELLA “Realismo magico” e surrealismo razionalizzato in Bontempelli, in “Critica letteraria”, 1982; A. M. MANDICH, *Una rivista italiana in lingua francese*,

prima in francese³ e poi in italiano, sino al 1929. Si tratta ben più di un semplice periodico letterario, perché nei testi introduttivi dei quattro numeri soltanto in francese, nel quinto in francese e in italiano, e degli ultimi dodici in italiano, Bontempelli vuol promuovere una delle rare correnti italiane di arte fantastica, di un tipo particolare di non-realismo, di reazione – misurata ma profonda – contro

Pisa, Goliardica, 1983; *Lettere a '900*, a cura di M. MASCIA GALATERIA, Roma, Bulzoni, 1986; AA. VV., *Le réalisme magique*, a cura di J. Weisgerber, éd. L'Âge d'homme, 1983 (in particolare, J. Weisgerber, *Préface*, pp. 7-9; *La locution et le concept*, pp. 11-32; P. VAN BEVER, "Metafisica", *réalisme magique et fantastiques italiens*, pp. 73-89). Nel volume *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, a cura di C. DONATI, Roma, Editori Riuniti, 1992, si vedano in particolare I. CROTTI, *Il fantastico della teoria in Bontempelli*, pp. 147-172; M. RIZZANTE, *Abitare il moderno. Riflessioni sulla poetica novecentista*, pp. 173-186; C. DONATI, *Bontempelli e "900": un numero inedito tra due profezie*, pp. 187-204. Cf. anche i nostri *Gli scritti teorici di Massimo Bontempelli nei "Cahiers du '900"*, in *Studi novecenteschi*, n° 12, 1978; *Pirandello e i miti del '900*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984; *Massimo Bontempelli e la Francia*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*, a cura di M. COLIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995; *Pirandello e il realismo magico*, in *Pirandello e le avanguardie*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi pirandelliani, 1998. E. URGNANI nel suo saggio *Sogni e visioni. Bontempelli fra Surrealismo e Futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, distingue tre fasi nell'evoluzione del Surrealismo: la prima, 1919-1925, è quella in cui esso si differenzia dai movimenti similari, elabora procedimenti di analisi e di esplorazione dell'inconscio, fissa i propri cardini teorici; la seconda – 1925-1930 – è l'epoca della scrittura delle opere principali e della definizione dell'orientamento politico. Segue poi fino al 1940 – e soprattutto dopo il 1945 – il periodo della diffusione mondiale del movimento e poi del progressivo svuotamento dei suoi spunti polemici, dell'accentuazione delle sue caratteristiche tecniche e dei suoi codici espressivi. La Ugnani scorge nell'avvento dell'autarchia culturale fascista e nell'avversione italiana per la psicanalisi il motivo della mancata diffusione del Surrealismo nella penisola. Comunque, la studiosa segue le indicazioni di Fontanella nell'individuare una sorta di "Surrealismo razionalizzato" in certe opere di Bontempelli il cui appare la tematica del sogno unita a quella della metamorfosi e del corpo femminile. Elena Ugnani però non scorge la portata messianica del "realismo magico", né la tensione "mitica" verso una palinogenesi epocale, pur nel rispetto delle coordinate spazio-temporali oggettivamente riconquistate che caratterizza il Novecentismo bontempelliano.

³ Come si sa, Bontempelli ottenne l'imprimatur di Mussolini per il primo numero dei "Cahiers" sottoponendogli la *Premessa* in cui si parlava delle "due tombe della democrazia" l'una a Mosca, l'altra a Roma, in cui cioè si equiparavano le due "rivoluzioni" europee, valorizzando quella italiana. Ecco il testo: "A l'heure actuelle, il y a en Europe deux tombeaux de la démocratie du dix-neuvième. L'un est à Rome, l'autre à Moscou. A Moscou le tombeau est gardé par des fauves mystérieux qui grattent le sol. A Rome par des patrouilles de jeunes faucons qui, à force de regarder le soleil, finiront peut-être par influencer son cours. Nous les nouveaux, nous sommes assoiffés d'universel, et nous nous méfions de toute internationale. C'est pour cela que dans l'instant même où nous nous efforçons d'être des européens, nous nous sentons éperdument romains". Bontempelli scrive a Nino

sia il verismo e il positivismo, sia ogni preziosismo estetizzante⁴. Ora, l'originalità di Bontempelli risalta proprio se si compara il suo Novecentismo al Surrealismo⁵, ossia al più clamoroso, sconvolgente e celebre dei movimenti della prima metà del secolo scorso che mirava a un'"altra" realtà artistica, ma anche morale, sociale, politica nell'Europa del primo dopoguerra.

Francese in origine, ma profondamente radicato in Europa fin dalle origini, il Surrealismo è stato oggetto a Parigi in tempi recenti di celebrazioni e mostre che gli stessi artisti così commemorati avrebbero sconfessate, nemici com'erano di ogni forma di museificazione. Le pubbliche onoranze di scrittori poeti pittori scultori sur-

Frank che lo incita ad attenuare la tonalità del testo: "ma troppo non posso fare. Perché se sono riuscito a vincere per il momento le ire nazionaliste (italiane) che imperversarono contro "900", fu appunto nonostante (sic!) quella *Giustificazione*, e specialmente quelle dichiarazioni politiche. Se uscissi senza, o troppo castrandole, avrebbero ragione di gridare che li ho traditi, e immediatamente riuscirebbero a tagliare i viveri al giornale" (*Lettere a Novecento*, cit., 5 settembre 1926). Questa prefazione e l'esaltazione di Roma, cuore del Mediterraneo, centro dell'Europa e del mondo, non basteranno però a salvare l'impresa transeuropea dei "Cahiers", il cui quinto numero dovrà uscire in italiano e in francese, e i dodici successivi – divenuti mensili e non più trimestrali – soltanto in italiano senza redattori stranieri. In ordine alfabetico, i collaboratori francofoni di "900" sono: J. L. Bouquet, B. Cendrars, G. Charensol, Ph.P. Datz, J. Delteil, F. Divoire, L. P. Fargue, Y. Goll, F. Hellens, M. Jacob, P. Mac Orlan, A. Malraux, G. Ribemont-Dessaignes, A. Salmon, Ph. Soupault. Gli autori stranieri tradotti in francese sono l'irlandese J. Joyce e l'americano R. Mc Almon (di lingua inglese); i russi P. Mouratoff, I. Chmieloeff, I. Ehrenbourg; gli scrittori di lingua tedesca G. Kaiser, E. A. Reinhardt, A. Ehrenstein e gli scrittori di lingua spagnola R. Gomez de la Serna et A. Marichalar. Tra i numerosissimi italiani, più o meno giovani, spiccano Nino Frank, C. Alvaro, M. Gallian, G. G. Napolitano, C. Malaparte (cofondatore prima, nemico acerrimo poi della rivista) Julius Evola, F. T. Marinetti, il giovanissimo esordiente A. Moravia, A. G. Bragaglia.

⁴ I testi teorici dei "Cahiers" sono stati pubblicati in italiano – assieme a quelli dei "Quaderni" e a moltissimi articoli scritti da Bontempelli per ogni tipo di quotidiano e di periodico, fino alla seconda guerra mondiale, nel volume *L'Avventura Novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938. Nel 1974 presso lo stesso editore R. Jacobbi l'ha ripubblicato quasi integralmente, e le nostre citazioni sono tratte da questa edizione, seguite dal numero della pagina tra parentesi.

⁵ Bontempelli si esprime relativamente tardi sul movimento di Breton, pur avendo accolto nei primi numeri dei "Cahiers" alcuni tra i più importanti adepti del Surrealismo (espulsi poi o volontariamente usciti dal movimento) come Soupault, Ribemont-Dessaignes, Delteil, ...) e gioca sulle possibili interpretazioni del termine, in cui *sur-* può significare "al di sopra" o "iper". Nel 1935: per Bontempelli il Surrealismo fa parte delle gloriose avanguardie ormai "consunte". Egli aggiunge: "Ho apprezzato le prime teoriche surrealiste (non le attuazioni) perché esse ci hanno insegnato a vedere surrealisticamente anche la grande pittura del passato" (321)

realisti contrastano poi con la scandalosa dispersione avvenuta questa primavera dei 4500 oggetti conservati fino al 2003 nell'appartamento di A. Breton, per il quale essi non erano dei pezzi da museo, ma elementi di vita. Si trattava di autentici archivi visivi, racchiusi in un appartamento che sarebbe potuto diventare un luogo di studio e di creazione aperto al pubblico: testimonianze preziose di una coerente mentalità eversiva sono stati così sottratti alla memoria e alla ricerca, e dispersi tra acquirenti quasi tutti privati. Si trattava di quadri ma anche di oggetti disparati comperati al *Marché aux puces*, di statuette amerindiane, di sculture oceaniche, di pipe, di acquasantiere e via discorrendo che componevano una sorta di visualizzato discorso illogico, creativo, anticonvenzionale, “più reale del reale”, se ci si attiene a una delle definizioni possibili del termine “Surrealismo”. Questo vasto movimento figurativo, poetico, culturale in senso lato non sorge dal nulla ma si pone quasi a coronamento di tutte quelle correnti di rivolta, di sperimentazione, di messa in questione della realtà (positivisticamente descritta o idealisticamente negata) che attraversano l'Europa immediatamente prima – ma anche durante e soprattutto dopo – la prima guerra mondiale.

Quanto al “realismo magico”, è interessante sottolineare che rispetto ai movimenti eversivi dell'inizio del secolo scorso – primo fra tutti il Futurismo – la corrente culturale italiana che in questo saggio accostiamo al Surrealismo è esplicitamente diversa da quella di André Breton, dato che essa si colloca proprio come tendenziale superamento^{5bis} (ma pur sempre innovativo e portatore di valori supra- o pararealistici) delle avanguardie che lo hanno preceduto o che gli sono parallele (come appunto lo stesso Surrealismo) in quegli anni Venti in cui in Italia il fascismo si affermava come “regime” e tra le altre libertà sopprimeva la libertà di stampa e imponeva a ogni pubblicazione quotidiana o periodica il controllo della censura. Ora, è interessante notare che il “realismo magico” è proposto, lanciato, elaborato come movimento europeo – e quindi tendenzialmente opposto a ogni

^{5bis} Sui rapporti tra Bontempelli e il Futurismo, cf. per esempio in *Avventure Novecentista*, cit.: “Noi profesiamo una grande ammirazione per il Futurismo [...] Senza i suoi principii e le sue audacie lo spirito del vecchio secolo [...] ancora oggi ci ingombrirebbe [...] Marinetti ha conquistato e valorosamente tiene certe trincee avanzatissime. Dietro esse io ho potuto cominciare a fabbricare la città dei conquistatori. Naturalmente la trincea è più “avanzata” ma non tutti ci possono andare ad abitare. (Giugno 1927) (pp. 22-25).

chiusura nazionalistica – nel 1926, dopo la messa in applicazioni della legislazione sulla stampa (esistente già dal 1923) proprio da una rivista – i “Cahiers d’Italie et d’Europe” – ideata in Italia ma scritta in francese, con redattori e autori di testi letterari provenienti oltre che da Roma Firenze o Milano anche da altri paesi d’Europa – dalla Spagna alla Russia sovietica. Vedremo quali fossero allora concretamente le ambizioni europee di Massimo Bontempelli il quale, coadiuvato dal suo preziosissimo collaboratore Nino Frank, riuscirà con estrema fatica e alcuni compromessi iniziali a ottenere sia l’*imprimatur* di Mussolini nella primavera del 1926, sia anche l’approvazione di certi antifascisti francesi, tra cui Emmanuel Audisio, funzionario d’ambasciata e traduttore, incaricato di volgere in francese i testi italiani e di controllare le traduzioni dalle altre lingue. Naturalmente, questo non vale per i molti collaboratori dei “Cahiers” francesi o bilingui (come Nino Frank, Yvan Goll, F. T. Marinetti) alcuni dei quali hanno scritto anche per riviste di avanguardia del decennio precedente e soprattutto per le pubblicazioni patrocinate proprio da A. Breton, il quale tra il 1922 (nella rivista “Littérature”) e il 1924 nel primo *Manifeste* del Surrealismo adotta definitivamente il termine coniato da Apollinaire. Solo allora, cioè, Breton definisce “surrealista” il movimento che egli stesso – senza ancora dargli un nome – ha promosso fin dal 1919, quando assieme a Philippe Soupault ha scritto il suo testo di fondazione, ossia i *Champs magnétiques*⁶. È questa un’opera fondamentale, di un estremo interesse, senza la quale non sarebbe comprensibile quanto Breton scrive nel *Manifesto*, quando parla dell’uomo come di un “*rêveur définitif*” che dovrebbe

se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu’elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l’absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s’enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses [...]

⁶ La pratica quotidiana della scrittura automatica, sulla quale lo spirito critico del soggetto non poteva aver nessuna presa, per otto ore al giorno durante otto giorni, al limite dell’allucinazione, fa capo al volume che comprende oltre ai *Champs Magnétiques*, anche due commedie una delle quali prevede il suicidio finale del protagonista. Opera di un “solo autore bicefalo” – A. Breton e Ph. Soupault, – *Les Champs Magnétiques*, presentano forme quasi allucinate di pensiero parlato, di rapporto immediato ed istintivo senza il concorso della ragione tra l’intuizione e il linguaggio. Si tratta di una serie di illuminazioni, di intuizioni improvvisate non dissimili da quelle che aveva suggerito a Marinetti l’inanità della sintassi.

Si deve poter giungere alla rivalutazione totale dell'immaginazione e degli stati onirici: "l'esprit de l'homme qui rêve se satisfait pleinement de ce qui lui arrive, l'angoissante question de la possibilité ne se pose plus". Lo scopo è la "résolution future" dei due stati contraddittori del sogno e della realtà "dans une sorte de réalité absolue, de surréalité, si on peut ainsi dire." Le fonti stesse dell'immaginazione poetica sono raggiungibili proprio grazie al movimento che Breton così definisce, forte dell'esperienza fatta con i *Champs magnétiques*⁷.

SURREALISME: n.m.: Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morales.

Il Surrealismo – abbiamo osservato poc'anzi – non nasce per generazione spontanea e malgrado la sua indubbia originalità, per quanto Breton eviti di riconoscere di buon grado eventuali legami con le altre avanguardie post-impressioniste o post-simboliste, esso non può svincolarsi dalla sua parentela da un lato col Futurismo italiano e, soprattutto, dall'altro, col Dadaismo⁸ che – nato nel 1916 in Svizzera, paese neutrale, grazie a un poeta rumeno, Tristan Tzara – diventa parigino nel 1919. È innegabile cioè che esista una sorta di

⁷ A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, cit, pp. 13-40. Il testo continua così: ENCYCL.: *Philos.* Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement toutes les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie." Seguono i nomi di coloro che han fatto professione di "Surréalisme absolu". Traduzione italiana: *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.

⁸ Il Dadaismo o movimento Dadà, nasce nel 1916. Il nome, trovato a caso nel dizionario, indica "cavallino" nel linguaggio infantile oppure anche capriccio, innocua mania, ed è stato scelto proprio perché non significa nulla di serio. Il movimento è sorto in piena guerra a Zurigo, New York e Parigi, ad opera di artisti – Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp – contro l'assurdità universale. Mirava a combattere la società, la cultura, l'arte in nome dell'irrazionale, del caso, dell'intuizione. Nel 1919 quando Breton fonda la rivista "Littérature" con Max Ernst, L. Aragon, H. Arp essa è ancora di ispirazione dadaista. Anche in Italia furono pubblicate delle riviste dadà, di cui parla L. Fontanella (*op. cit.*). Il movimento giunge all'estrema coerenza quando nega se stesso ("Dadà non significa nulla") e, mettendo in discussione il valore dell'operazione estetica, rifiuta il concetto stesso di creazione d'opera d'arte.

itinerario internazionale il quale dal Futurismo attraverso Zurigo e Losanna, va verso il Surrealismo, fatto di continuità e di contrapposizioni, di arricchimenti e di contrasti, centrato sul linguaggio e sulle immagini. È un itinerario disseminato di distruzioni e di ricerche, di negazioni e/o di esplorazioni di realtà che si vogliono sconvolgere, ricostruire o eliminare definitivamente.

Vi sono quindi negli anni Venti tra le moltissime correnti artistiche e culturali che attraversano l'Europa, tre movimenti principali caratterizzati dalla ribellione e dalla rivolta, di tendenze politiche diverse (il Futurismo – nato prima della guerra – è orientato a destra, Dadà sorto durante il conflitto è nichilista e anarchico, il Surrealismo che si definisce e precisa dopo il 1919, simpatizza con una certa forma di comunismo). In un rapporto conflittuale con questi movimenti, a volte in opposizione con essi, Bontempelli lancia il suo "realismo magico" che rifiuta ogni ritorno alla tradizione ma anche ogni sperimentalismo irrazionale, più vicino in quanto proposta culturale ed esistenziale (e non solo letteraria) alla *Neue Sachlichkeit* e alla *Metafisica*^{8bis} che non al Surrealismo. Tra il 1926 e il 1929 i "Cahiers du '900" propongono che si ponga fine all'opera di distruzione del passato e che si costruisca una realtà nuova sulle salutari rovine provocate dal Futurismo e dal Cubismo, con lo scopo (scrive Bontempelli negli originali suoi testi programmatici dei quattro numeri soltanto francesi dei "Cahiers") di riappropriarsi della realtà oggettiva fatta di spazio e di tempo ritrovati. Questo significa non già che egli mira alla geometrizzazione o a una sistemazione semplicemente cronologica della realtà, bensì che egli intende cogliere quanto di prodigioso si cela nella realtà banale e suscita lo *stupore*, da non confondersi con la *meraviglia* provocata dall'abnorme, dal mostruoso, dall'eccezionale. Lo strumento di tale ricostruzione letteraria e/o artistica del mondo fuori di noi, è l'immaginazione, ben diversa però da quella – onirica e assoluta – invocata da Breton:

L'immaginazione non è il fiorire dell'arbitrario, e molto meno dell'impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. E più

^{8bis} Cf. a questo proposito la *Préface* al volume di J. WEISGERBER, *Le réalisme magique*, cit.

che di fiaba abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne. In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di magia, e abbiamo chiamato l'arte nostra "realismo magico" (351)

Per precisare meglio la nozione di *stupore*^{8ter}, Bontempelli lo compara alla sensazione che si prova di fronte agli affreschi del quindicesimo secolo:

Non vedo ancora una pittura novecentista annunciarsi con la ricchezza e la chiarezza con la quale si è in breve tempo delineata la nostra arte narrativa. Per ora i pittori che più attraggono i nostri gusti di novecentisti, che meglio corrispondono con la loro alla nostra arte, sono pittori italiani del '400: Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca, per quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido, essi ci sono stranamente vicini. Il pittore del Quattrocento aveva lasciato supporre un inquietante alibi del suo più segreto interessamento. Quanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per qualche altra cosa attorno o al di sopra di essa. Con più diligenza e perfezione la sua mano serviva le tre dimensioni, più la sua mente vibrava nell'Altra. Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d'un pensiero fisso alla soprannatura. Di qui lo stupore, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento: di qui quelle atmosfere in tensione, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia (21)⁹

La percezione della realtà "altra" presente nella banalità del quotidiano o capace di sgorgare da esso per poi spegnersi di nuovo nella normalità, si ha non già grazie a una approccio di tipo scientifico tradizionale, bensì mediante quello strumento alternativo della conoscenza non razionalizzabile eppure fondata e valida, che è la *magia*.

^{8ter} "La natura ci insegna che lo stupore – cioè *il senso del miracolo* – è ben altra cosa dal senso dello strano, che anzi l'uomo sente come miracoli fatti straordinariamente comuni e costantemente riprodotti (quali tutti i fatti della vita della natura) [...] ufficio dell'arte deve essere appunto quello di mostrare la vita degli uomini come vediamo la vita della natura, cioè *un costante miracolo*. Ecco che cos'è lo stupore" (77).

⁹ Bontempelli insiste sull'esemplarità della pittura del Quattrocento, quando per esempio oppone alla deformazione la tendenziale pluralità della forma "La pittura antica, massime la pittura del Quattrocento, aveva affrontato in ben altro modo il problema. Lo aveva risolto, non già sottraendosi alle cose e violentandole con la deformazione; al contrario accettava essa in pieno la forma reale, la rappresentava con la più ubbidiente fedeltà; ma circonfondendola di atmosfere, o impregnandola di emanazioni, che alla più dura realtà dessero aspetto di apparizione di magia". (298)

Scrive Bontempelli:

Perché non per niente l'arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all'uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là in quella "atmosfera in formazione" che non ho inventato io, no no, ma che questo "900" si lusinga di poter rappresentare e favorire.(10)

E lo scrittore mette in guardia:

Immaginazione, fantasia ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte.

Piuttosto che di fiabe, abbiamo bisogno di avventura. La vita più quotidiana e normale vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne. L'esercizio stesso dell'arte diventa un rischio di ogni momento. (10)

In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso Bontempelli parla di "realismo magico": "Arte è magia, e nell'arte i segni (parole, suoni, forme) non hanno valori convenuti e precisabili a priori, servono solamente come strumenti di suggestione. (58)"

Ora, proprio questa caratteristica del Novecentismo lo contraddistingue dal coevo Surrealismo e se è vero che degli accostamenti sono stati tentati tra le due maniere di travisare la realtà, interpretandola o negandola, questo è stato reso possibile dall'attenuazione progressiva, con l'andar del tempo, della violenta originalità del movimento di Breton che si è per così dire banalizzato, al punto che molti dei suoi elementi, addomesticati, sono diventati di uso corrente e hanno perso la loro peculiare propensione a travalicare ogni limite. Si è travisata così la funzione dell'immaginazione surrealista che non scava e/o costruisce nella spazio-temporalità del reale – come accade per il "realismo magico" – ma tende alla dismisura della follia e dell'onirismo più assoluto. Appesi convenzionalmente nei musei i quadri dei surrealisti, ci si è dimenticati che la loro ambizione era di cambiare radicalmente il mondo, sia con una rivoluzione socio-politica sia soprattutto con una esoterica, fulminea, alogica e imprevedibile palingenesi. Bontempelli stesso d'altronde travisa, addomesticandolo, il movimento di Breton quando negli anni Trenta così riflette:

Quando ho proposto (1926) la formula “realismo magico” ho avuto cura di mostrare che esso era stato attuato in pieno soprattutto dai pittori del Quattrocento. E posso similmente accettare il Surrealismo in quanto s'intenda che l'arte consiste non nel darci il surreale puro (che non vuol dire niente) ma nello scoprire e indicare il surreale nel reale. È la stessa necessità di natura demiurgica per la quale in natura non possiamo concepire lo spirito come isolato e puro, ma dobbiamo concepire la materia come spirito. Quel che ho detto a modo di esemplificazione del Surrealismo son disposto a ripeterlo per l'astrattismo [...] cioè posso cercare l'astratto nel concreto, senza isolarlo. (321).

Quanto poi alle tendenze “rivoluzionarie” delle avanguardie (a “destra” o a “sinistra”) Bontempelli offre ai lettori dei “Cahiers” un suo millenarismo neovichiano, con la profezia dell'avvento prossimo venturo di una “terza età” (dopo il classicismo greco-latino e il romanticismo del medioevo cristiano) per il quale il narratore (e non già il poeta) costruirà i miti nuovi e una nuova oggettività¹⁰.

Per i surrealisti, la rivoluzione parte dalla scoperta stessa delle infinite possibilità del linguaggio. Abbiamo accennato poc'anzi ai *Campi magnetici* redatti da Breton e Soupault nel 1919: questi testi di scrittura immediata, tanto più creativi quanto più veloce era il lavoro del pensiero che si faceva parola senza la mediazione della ragione (col rischio, in capo a otto ore di applicazione, di suscitare allucinazioni) erano stati ispirati dall'esperienza di Breton e di Aragon, entrambi volontari durante la prima guerra mondiale nel servizio sanitario, in un ospedale militare. Qui, a contatto con la follia, si approfondisce per Breton la scoperta delle libere associazioni di Freud, che si aggiunge alla conoscenza delle “parole in libertà” di Marinetti. Solo nel 1922 e nel 1924 – come abbiamo visto – l'esperienza dei *Campi Magnetici* verrà definita “surrealista”, con un termine inventato da Apollinaire in un altro contesto, e applicato ora a una serie di illuminazioni, di intuizioni improvvise simili a quella che aveva suggerito a Marinetti l'abolizione della sintassi. Inoltre,

¹⁰ La nozione di “mito” è fondamentale fin dal primo numero di “900” dove si insiste sul primato dell'arte narrativa “che dovrà inventare i miti e le favole necessari ai tempi nuovi, come li inventò la Grecia preomerica, come li inventò il vecchi medioevo romantico: e poterono correre il mondo in mille forme;” (23). Cf. anche: – nel 1932 – “Dicono che io ho l'ossessione del mito, cioè dell'arte dello scrivere considerata come invenzione di miti, che possano entrare nel circolo della vita comune ed arricchirla, diventati autonomi, distaccati quanto è possibile dal momento e dalle contingenze in cui nascono “. (50)

mentre l'inventore del Futurismo esaltava la tecnologia, Breton e Soupault fanno appello a due pratiche scientifiche ben diverse – l'elettromagnetismo e soprattutto la psicanalisi, fondata sullo studio degli stati onirici, della psiche infantile, degli automatismi linguistici, i quali suggeriscono il famoso "gioco" surrealista dei "cadavres exquis". Si tratta di associazioni che, senza abolire i legami sintattici (come invece proponeva di fare il Futurismo) spingono fino all'identificazione assoluta quanto il movimento di Marinetti proponeva ancora come analogia e comparazione.

Mentre i surrealisti costruiscono una realtà di brani sconnessi e ricomposti dalla mente lasciata libera dalla logica, ma spontaneamente attiva, ben diverso era stato il metodo beffardamente proposto da Tzara per scrivere poesie: ritagliare frasi dai giornali, rimescolarle e allinearle a caso. Per Dadà l'opera artistica (un procedimento analogo vale sia per la poesia sia per le arti figurative) è frutto del caso, privo di qualsiasi finalità. Il Dadaismo pretende di mirare all'autenticità dell'uomo e delle cose, nella loro essenza profonda, al di fuori delle regole razionali e degli schemi logici. Per Breton, invece, l'uomo può rinnovarsi grazie all'arte mediante quanto Freud e Marx hanno scoperto. Per lui, la scrittura automatica permette di arrivare alla sintesi (tipica della follia) di due realtà normalmente inconciliabili.

Nato tra i fatidici anni Venti e Trenta, il Surrealismo si afferma come una rivoluzione tendente a sconvolgimenti estremi e all'inizio ha alcuni punti di contatto, oltre che col Futurismo, anche prima con l'uno – Giorgio – poi con l'altro – Alberto Savinio – dei due fratelli De Chirico^{10bis} è vero altresì che per un brevissimo periodo Breton si è accostato pure al Dadaismo ossia a un movimento che anziché "normalizzarsi" come fatalmente è accaduto al Futurismo e allo stesso Surrealismo, si annienta spontaneamente dopo aver portato oltre il livello di guardia l'irrisione demolitrice. Nel *Manifesto* che Tzara aveva stilato nel 1918, egli si diceva antiartistico, antiletterario, antipoetico e manifestava una volontà di distruzione, simile a quella degli espressionisti, contro la bellezza, l'eternità delle norme, le leggi della logica, la purezza dei concetti astratti. Dadà militava per la sfrenata libertà degli individui, per il "no dove dicono

^{10bis} Per i rapporti tra la Metafisica della scuola di Ferrara, il Surrealismo, il Novecentismo, cf. l'articolo citato (nota 2) di P. Van Bever.

si”, per il sì “dove dicono no”, per la valorizzazione dell'immediatezza. Nel suo rigore negativo, essendo contro tutto, e quindi pure contro ogni forma di modernità, il Dadaismo era coerentemente anche contro se stesso, manifestando così all'estremo un antidogmatismo spinto alle più paradossali conseguenze. Per Tzara e per i suoi adepti il gesto (il fare) interessa più dell'opera (il dire), purché si tratti sempre di una provocazione – come appunto l'autodistruzione.

Anche nell'Italia paleofascista tra il 1919 il 1924, prima del delitto Matteotti, della presa del potere definitivo di Mussolini e delle famigerate leggi sulla stampa, escono alcune riviste Dadà che pur nella loro brevissima vita contano su collaboratori illustri. Invece, dopo il 1924 – che è anche l'anno del primo *Manifesto* di Breton – nessun periodico dichiaratamente eversivo è più possibile nella penisola (Bontempelli dovrà dar prova di abilità ed astuzia per tentar di dar vita a un Novecentismo europeo, realista e magico). Vi furono tuttavia anche in Italia alcuni scrittori surrealisti o alcuni scritti surrealisti di autori che non lo erano, o che lo erano a loro stessa insaputa: è Luigi Fontanella¹¹ che affronta con molta acutezza e sensibilità questo argomento complesso, citando nomi e titoli. Eppure, egli ignora una scrittrice – Paola Masino¹² – che ha pubblicato i suoi primi testi nei numeri ormai solo italiani (1928–1929) dei “Quaderni del '900” e fu poi autrice negli anni Trenta e Quaranta di romanzi e racconti tanto sorprendenti quanto ormai in parte dimenticati. Pur essendo ella la compagna di Massimo Bontempelli, la sua scrittura è autonoma e originale, più esuberante ed estrema di quella misurata e raffinata dell'inventore del realismo magico novecentista. La coppia Masino-Bontempelli potrebbe simboleggiare due vie italiane alla scrittura fantastica, di cui il “realismo magico” è in un certo qual senso la versione accettata seppur con perplessità e

¹¹ L. FONTANELLA, *Il Surrealismo italiano*, cit. Le riviste dadaiste italiane (tra i collaboratori italiani, J. Evola – lo troveremo tra i novecentieri – e Gino Gori) hanno vita breve (1917–1920 circa) e di ciascuna escono soltanto pochi – ma validissimi – numeri; si tratta di “Noi”, “Procellaria”, “Arte nostra”, “La Brigata”, “La raccolta”, e soprattutto “Bleu”. Protosurrealista sarebbe Palazzeschi col suo *Codice di Perelà*, quasi surrealisti sono invece alcune opere di A. Savinio, certi dialoghi di T. Landolfi e il suo *Mar delle Blatte*, come pure di A. Delfino *Il fanalino della Battimonda*. Una (prudente) menzione a parte merita il “realismo magico” secondo Fontanella il quale osserva anche che il surrealismo comincia a essere apprezzato in Italia quando in Francia si sta esaurendo.

sospetto negli anni Trenta, mentre le invenzioni spesso violente e allucinate di Paola si scontrano a volte in quello stesso decennio con la censura e la derisione della critica. Parliamo di Paola Masino e di alcune tracce – o intuizioni – surreali nella sua narrativa, in altra sede: in questo breve saggio dopo aver indicato per sommi capi alcuni elementi che accomunano o distinguono il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo ci preme insistere sulle rare analogie e le profonde differenze che si notano tra le tre avanguardie e il Novecentismo bontempelliano – quale si esprime soprattutto nei cinque primi numeri dei “Cahiers du ‘900”.

Nei testi teorici della rivista, Bontempelli invita ad assumere, di fronte alla realtà oggettiva, un atteggiamento che faccia capo all’approfondimento e alla demiurgica ricerca – nel presente – dell’Altro e dell’Altrove. L’artista deve servirsi del linguaggio quotidiano per presentare quanto si cela – non detto, non descritto, non dipinto – dietro alla leggibile banalità delle cose viste, dei testi scritti, delle immagini dipinte. Collaborando al progetto novecentista della *quête* dell’Alieno nel quotidiano, scrittori italiani e stranieri avrebbero dovuto collaborare a vincolare all’Europa l’Italia, evitandone l’isolamento culturale. Bontempelli auspicava – sulle orme di Paul Valéry – che si forgiasse così un’Europa coerente ed omogenea in cui

¹² A Paola Masino (1908–1989) è stato consacrato un importante colloquio a Roma nel 2001, con una mostra e un catalogo a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, pubblicato dalla fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, ricco di illustrazioni e di saggi sulle opere della scrittrice, di cui ricordiamo qui soltanto la narrativa: *Decadenza della morte*, Roma, Stock, 1931; *Monte Igroso*, Milano, Bompiani, 1931; *Periferia*, Milano, Bompiani, 1933; *Racconto grosso e altri*, Milano, Bompiani, 1941; *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945; e, postumo, *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna, 1994. Onirismo, delirio e follia, immaginario infantile, invenzione di un tipo di romanzo che cresce su se stesso quasi per imprevedibile generazione spontanea: ecco alcuni possibili punti di contatto tra la scrittura della Masino e i testi creativi dei surrealisti (Cf. anche il nostro *La terra e la discesa: l’immaginario di Paola Masino*, in “Otto-Novecento”, sett.-ott., 2000, N. 3, pp. 160-185.).

Nel capitolo *Il teatro: realismo magico e Surrealismo novecentista*, della sua (citata) *Storia di Bontempelli*, L. Fontanella analizza con molta sottigliezza e felice intuizione tre drammi di Bontempelli – *Nostra Dea*, *Minnie la Candida*, *Nembo* – alla luce di alcune opere (figurative e letterarie) surrealiste, prima fra tutte il romanzo *Nadja* di A. Breton. Si tratta del modello di una femminilità – di una “bellezza convulsiva” – onirica che non solo Fontanella scorge nelle protagoniste dei tre drammi citati (*Dea*, *Minnie*, *Regina*), ma che è stata messa in luce anche in un articolo di Olimia pelosi, *Tra donne-sole e donne-notte, l’anima jungiana in Breton, Bontempelli e Savinio*, in “Gradiva”, Gradiva Publications, University of New York, 1996, pp. 19-33.

avrebbe dominato l'immaginario di scrittori di ogni nazionalità, diversissimi ma caratterizzati dal loro comune non-realismo, alcuni dei quali come Ph. Soupault o G. Ribemont Dessaignes avevano fiancheggiato il movimento di Breton, prima di esserne estromessi forse proprio a causa della loro collaborazione ai "Cahiers". Ma tra i novecentieri vi sono anche scrittori francofoni (oltre che spagnoli, anglofoni, russi) che pur adottando stili di scrittura ai margini dell'espressionismo, del simbolismo, del fantastico sociale, dell'assurdo, del lirismo allucinato non hanno avuto, con le avanguardie europee, che rapporti saltuari e marginali come Max Jacob, Yves Delteil, Blaise Cendrars, Ferdinand Divoire, André Salmon, Yvan Goll, Pierre Mac Orlan, il giovanissimo André Malraux. Le loro prose fanno sì che il "realismo magico" assuma sfumature variegata e molteplici, indipendentemente dagli orientamenti programmatici di Bontempelli. Basti pensare che James Joyce accetta che la traduzione di un capitolo del suo *Ulisse* sia pubblicata in anteprima su "900" e che Ilya Ehrenbourg offre alla rivista un singolare racconto in cui irride la volgarità di un poliziotto in camicia nera e fa scrivere su un muro di Venezia un provocatorio e trasparente "Viva L.". Fino a che punto tanti scrittori originali, marginali rispetto alle più consolidate avanguardie europee – o esclusi da esse – molti dei quali sono stati convinti a collaborare a "900" dal loro comune amico Nino Frank, accettano davvero tra il 1926 e il 1927 (poi la redazione sarà quasi esclusivamente italiana) le esortazioni programmatiche di Bontempelli? Egli invita i "novecentieri" a inventare delle "avventure" che sarebbero poi diventate i "miti" della Terza Età, tali da modificare la crosta terrestre sovrapponendole spazi nuovi a tre dimensioni, dove personaggi immaginari avrebbero potuto vivere liberi e autonomi tra gli uomini come Renzo e Lucia o i Tre Moschettieri. Scrivere – in prosa e non in poesia – significa per Bontempelli indicare una realtà "altra" che coesista con quella quotidiana e traspaia da esse, come è accaduto nella pittura del Quindicesimo secolo. E poco importa "come" si scrive – le parole di per sé non hanno valore¹³: ecco perché si propone anche ai collaboratori italiani, per di più giovani o giovanissimi, di esser tradotti in francese, rinunciando così ad ogni effetto di stile.

Lo scopo del "realismo magico" sarebbe stato quello di costruire opere affatto plausibili e nello stesso tempo misteriose, cosicché per afferrarle fosse necessario quel particolare approccio – irrazionale ma

non assurdo – che solo la magia – intesa come approccio alternativo del reale – può offrire. Evitando di ricorrere esplicitamente all'analisi dell'inconscio e facendo appello alla lucidità dell'intelligenza, che non è mai freddo ragionamento, Bontempelli aspira a cogliere atmosfere in tensione o in formazione tramite una sorta di sottile alchimia, di trasmutazione degli elementi, di percezione delle discordi valenze dell'acqua, del fuoco, dell'aria della terra. Egli vuole andare oltre l'apparenza delle cose senza distruggerle, evadere in un mondo parallelo o intersecato al nostro per poi tornare nel quotidiano, modificato però dalle nuove costruzioni dell'immaginario, popolato dai protagonisti dei nuovi miti. Tramite il "realismo magico" il suo ideatore vuole ridare solidità e sicurezza all'universo su cui si è esercitata la furia distruttrice – ma anche per ciò stesso benefica – del Futurismo e del Cubismo ormai sorpassati.

Lo scopo dell'impresa novecentista è di lanciare una nuova rete di complicità culturali attraverso le regioni di un'Europa ideologicamente prossima a quella teorizzata nel 1922 da Paul Valéry, centrata sulla civiltà romana, cristiana e greca. Ma proprio questa insistenza sulla portata europea del Novecentismo, malgrado che Bontempelli insista sulla centralità di Roma, provocherà la condanna della rivista, della scelta della lingua francese, della redazione internazionale.

Nei quattro numeri francesi dei "Cahiers" Bontempelli è riuscito a evitare ogni allusione al regime fascista dopo il cauto omaggio a Roma, tomba della democrazia della prima Giustificazione. Ma gli attacchi contro "900" in Italia si moltiplicano, ad opera soprattutto del cosiddetto "Strapaese" (guidato da Curzio Malaparte che pure era stato uno dei fondatori della rivista) a causa del quale si comincia a parlare (ma il termine non è mai stato accettato da Bontempelli) di "Stracittà". Questo termine alluderebbe all'internazionalismo colpevole di Bontempelli, il quale poté dare alle

¹³ Bontempelli tenderebbe quasi all'assurdo di una scrittura senza parole. D'altro canto, egli è l'unico intellettuale italiano che valorizzi il cinema muto in quanto nuovo e autonomo mezzo di espressione artistica. Da queste due constatazioni ha preso le mosse Chiara Simonigh che ha pubblicato i testi di Bontempelli concernenti il cinema (scritti fino al 1938) traendone una coerente (anche se a volte un pò forzata), precoce e anticipatrice teoria della nuova forma d'arte. (C. SIMONIGH, *Massimo Bontempelli, il nuovo spettacolo*, in I. FABRI, C. SIMONIGH, L. TERMINE, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo e Immagine, 1998, pp. 125-214).

stampe un quinto numero dei “Cahiers” (una sorta di ibrido, in due versioni, francese e italiana) soltanto sostituendo il suo tradizionale saggio introduttivo con un articolo – La statua sepolta – inneggiante al fascio, al fascismo, ai fascisti. Fra il 1928 e il 1929 (l’anno del Concordato e del Plebiscito) la rivista diventa mensile, ha solo collaboratori italiani (per lo più giovani – M. Gallian, G.G. Napolitano, G. Artieri, A. Aniante, P. Solari, e alcuni altri, tra i quali Paola Masino) esce in italiano, e oltre a testi creativi pubblica anche saggi in lode della bonifica integrale, della campagna demografica, dell’economia fascista comparata a quella sovietica. Ma “Anti-europa” – la nuova rivista “fiancheggiatrice del fascismo” “nata all’indomani del Concordato – riuscirà a far cessare la pubblicazione dei “Quaderni del ‘900”. Bontempelli continua comunque su quotidiani e periodici a propugnare il suo “realismo magico”, per il quale ogni novecentiere avrebbe dovuto scrivere cinque romanzi con cui modificare la crosta terrestre e inventare i miti della terza Età, della quale comunque non si era ancora visto l’inizio. Massimo onora il suo stesso contratto, e scrive – oltre a *Il figlio di due madri* del 1928, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), *La famiglia del fabbro* (1932), *522, racconto di una giornata* (1932), *Gente nel tempo* (1937).

Nessuno dei giovani “novecentieri” contribuirà all’invenzione di quel “fantastico all’italiana” che il “realismo magico” avrebbe potuto essere, i cui eredi e continuatori sono forse stati Dino Buzzati e Italo Calvino¹⁴

Ma questo è un altro discorso.

¹⁴ La narrativa di Paola Masino, naturalmente, è un caso a parte. Segnaliamo anche che un romanzo pubblicato sotto gli auspici dei “Quaderni del ‘900” e presentato in un primo tempo col titolo *La palude* non è altro che *Gli indifferenti* dell’esordiente A. Moravia, a cui Bontempelli offrì la possibilità di pubblicare in francese nei “Cahiers” la sua primissima novella – *Lassitude de Courtisane* – e altri testi narrativi. Moravia non ha mai riconosciuto il suo debito verso il direttore di “‘900”.

Adalgisa Giorgio
 DA NAPOLI ALL'EUROPA
 AL VILLAGGIO GLOBALE.
 IDENTITÀ, SPAZIO E TEMPO NELL'OPERA
 DI FABRIZIA RAMONDINO

L'osservazione giocosa di Fabrizia Ramondino (nata nel 1936) che nel dialetto di Napoli la parola *j* significa sia "io" che "andarsene", e che quindi "in quel dialetto insomma *io* se ne poteva andare"¹, rivela le coordinate della ricerca letteraria di questa scrittrice: l'indagine su una soggettività che si costituisce attraverso la lingua e lo spazio, partendo da Napoli ma non esaurendosi in essa. La scrittura di Ramondino e il soggetto che essa descrive possono definirsi nomadi, e il viaggio – al di fuori di Napoli e verso Napoli e dentro e fuori se stessi – è diventato una tematica fondamentale dei suoi testi.

I titoli dei suoi libri rimandano immediatamente a un luogo: *Althénopis* (1981), parola "centauro" coniata dalla scrittrice sul modello di *Parthenopis* – "occhio di vecchia" e non "occhio di vergine" – per designare la Napoli imbruttita e degradata dalla seconda guerra mondiale²; *Storie di patio* (1983), i racconti ambientati a Maiorca, dove Ramondino aveva passato i primi anni di vita, e a Napoli; *Taccuino tedesco* (1987), sui suoi soggiorni in Germania; *Un giorno e mezzo* (1988), romanzo nel cui titolo coincidono spazio e tempo gra-

¹ F. RAMONDINO, *In viaggio*, Torino, Einaudi, 1995, p. 22 (corsivo nel testo).

² La parola viene fatta passare, in una nota ironica a piè di pagina, come invenzione dei tedeschi durante l'occupazione: RAMONDINO, *Althénopis*, Torino, Einaudi, 1981, p. 10.

zie all'inversione allusiva del termine *mezzogiorno*³; *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano* (1989), una raccolta-collage di brani su Napoli di autori italiani e stranieri, in cui il nuovo conio attribuisce a Napoli le caratteristiche del dada; *Polisario. Un'astronave dimenticata nel deserto* (1997), diario di bordo di una spedizione nei campi dei profughi sahwari nel deserto algerino. Gli altri titoli non necessitano commento: *Star di casa* (1991); *In viaggio* (1995); *L'isola riflessa* (1998); *Passaggio a Trieste* (2000); *Guerra di infanzia e di Spagna* (2001). Il suo ultimo titolo, *Il libro dei sogni* (2002), non fa riferimento a un luogo, ma l'autrice ci avverte subito nell'introduzione che, "anche se non si tratta di sogni di viaggio, in questi sogni viaggio molto: a nuoto, in treno, in vascello, in nave, sott'acqua, in volo; e visito molti luoghi, isole, boschi, città italiane e straniere, persino l'America"⁴. Con la sola eccezione di *Un giorno e mezzo* – il testo più vicino alla forma del romanzo⁵ e quello che meno invita a identificazioni direttamente autobiografiche, pur attingendo all'esperienza di intervento sociale e di militanza politica dell'autrice⁶ – i libri di Ramondino sono testi ibridi, caratterizzati tutti da un profondo lirismo, che si pongono ai confini tra romanzo, autobiografia, autoanalisi, confessione, meditazione, memorie, diario, scritti di viaggio, riflessioni colte, notazioni filologiche e antropologiche e commento

³ Si veda J. USHER, *Fabrizia Ramondino: The Muse of Memory*, in *The New Italian Novel*, a cura di Z.G. BARANNSKI e L. PERTILE, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1993, pp. 166-83 (p. 182).

⁴ RAMONDINO, *Introduzione*, in RAMONDINO, *Il libro dei sogni*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2002, pp. 5-8 (p. 6).

⁵ Si veda J. BURNS, *Fabrizia Ramondino: The Politics of Identity*, in BURNS, *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds, Northern Universities Press, 2001, pp. 81-98 (p. 90).

⁶ Per il coinvolgimento in prima persona di Fabrizia Ramondino in iniziative sociali e pedagogiche nei vicoli e nella periferia di Napoli e nella fondazione dell'Arn (Associazione per il risveglio di Napoli) e sulla sua militanza politica a Napoli negli anni Sessanta e Settanta, si vedano: *Napoli. I disoccupati organizzati. I protagonisti raccontano*, a cura di F. RAMONDINO, Milano, Feltrinelli, 1977, riedito con il titolo *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani degli anni '70*, Lecce, Argo, 1998; gli ultimi due capitoli di RAMONDINO, *In viaggio*, cit.: *Approdi* (pp. 135-48) e *Compagni di equipaggio* (pp. 149-67); e RAMONDINO, *Il libro dei sogni*, cit., che offre, attraverso un'interpretazione dei sogni fatti negli anni 1964-69, squarci affascinanti sulla vita dell'autrice in quel periodo, nella quale il personale è strettamente intrecciato con il pubblico/politico (si veda l'*Introduzione*, pp. 5-6, per un breve riassunto delle sue esperienze sociali). Sottotesti interessantissimi di quest'ultimo libro sono il passaggio dall'impegno sociale alla scrittura e la genesi di *Alibénopis*.

culturale⁷. Essi ci trasportano da Napoli alla Spagna, alla Germania, alla Cina, al Canada, ma ritornano continuamente a Napoli, e nel loro movimento a spirale si interrogano incessantemente sull'identità e sulle sue fondamenta, sulle sue radici nella lingua, nell'ambiente, nella famiglia, nella classe, nella storia, nella geografia: in breve, l'identità che si costituisce, si disfa e si ricostituisce attraverso la differenza e il confronto con l'altro.

Se in *Altbénopis* il viaggio è solo implicito, perchè tutti i luoghi che non sono Napoli e i periodi nella vita della protagonista trascorsi in Spagna, in Francia e in un Nord non ben specificato vengono omessi dalla narrazione e "relegati" nello stacco/intervallo fra le tre parti di cui è composto il romanzo – ciò che restituisce compattezza e unità di luogo a una narrazione che si regge infatti su puntelli spaziali e che, come ha dimostrato Jonathan Usher, procede strutturalmente e tematicamente secondo un movimento centrifugo⁸ –, negli altri testi predomina l'allontanamento da Napoli, il continuo confronto dell'altrove con Napoli, a registrare nello stesso tempo il forte radicamento del soggetto narrante nella città e il suo "disagio della stabilità"⁹, paradosso solo apparente che nel 1991 induceva Ramondino a dichiarare: "non sto [...] a Napoli sicura di casa"¹⁰. Il saggio/racconto *Star di casa* da cui ho prelevato questa citazione svolge la doppia funzione di dichiarare il disagio dell'autrice a essere associata solamente con Napoli, e quindi un invito perchè lettori e lettrici riconoscano il suo cosmopolitismo e le diverse componenti della sua identità culturale – in particolare quella mediterranea/materna associata con la Spagna e con Napoli, e quella settentrionale/paterna associata con il Nord d'Italia e la Germania – e di proclamare Napoli come luogo imprescindibile per un'interpretazione del suo sé e della sua scrittura.

⁷ Stefania Lucamante fornisce delle riflessioni sulla scrittura "autobiografica" di Ramondino che meriterebbero di essere approfondite: LUCAMANTE, *Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino*, "Modern Language Notes", n. 112, 1997, pp. 105-13.

⁸ USHER, *op. cit.*, pp. 166-74.

⁹ Ramondino, in conversazione con G. PICONE, *La vita? è cercare il posto che non c'è. Anticipazione: Fabrizia Ramondino parla del suo nuovo libro, "In viaggio". Quasi un'autobiografia attraverso tredici racconti*, "Il Mattino", 4 aprile 1995, p. 13.

¹⁰ RAMONDINO, *Star di casa*, il primo dei tre saggi/racconti di cui è composto il volume dallo stesso titolo: RAMONDINO, *Star di casa*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 5-60 (p. 8).

Il duplice progetto di Ramondino di narrare Napoli e una soggettività in essa radicata ma che tuttavia la trascende viene realizzato attraverso una scrittura governata da un continuo movimento dentro e fuori del luogo d'origine, movimento che permette alle sue protagoniste/voci narranti/alter ego di costruire, disfare, spostare di volta in volta e ridefinire i confini intorno a Napoli e al sé. Allora, i personaggi di Ramondino, che sono sempre a disagio nel mondo e si trovano spesso a vivere sull'orlo dell'abisso, trovano i perni su cui sorreggersi proprio nei luoghi e nello spazio della scrittura in cui questi luoghi vengono (ri)creati. Paradossalmente, Napoli diventa la misura di un'identità che è in realtà "differenza", un'identità che rinvia sempre a qualcos'altro. Ramondino e i suoi personaggi sono sempre sulla soglia tra due o più mondi, due o più lingue, due o più culture:

Non sto quindi a Napoli sicura di casa – né d'altra parte in altri paesi e città – come se appartenessi a una minoranza etnica dispersa e remota. [...] non ho avuto una madrelingua, ma due, l'italiano di mia madre, una signora napoletana di spirito cosmopolita, e il maiorchino della mia balia [...]. Così, oltre che in città e paesi, sono stata poco sicura di casa anche in lingue e classi sociali.

Sentendomi quindi straniera in patria non mi resta che trasformare il lungo tempo che ho trascorso a Napoli in un mio spazio geografico. Ma non è ogni opera umana, le città come i libri, altro che la trasformazione del tempo in spazio?¹¹

Riscontriamo nella sua opera una progressione dall'esilio al nomadismo attraverso la figura intermedia dell'emigrante. La protagonista di *Altbénopis* è in esilio dalla madre e da Napoli, e si può dire che il progetto del testo sia quello di recuperare entrambe, un tentativo di rappresentazione del rimosso materno¹². *Taccuino tedesco* si concentra sull'emigrato, una condizione/posizione di esclusione, in cui il soggetto, espropriato della propria cultura e lingua d'origine, non si

¹¹ RAMONDINO, *Star di casa*, cit., p. 8.

¹² Per un'analisi della relazione madre-figlia in *Altbénopis*, si vedano A. GIORGIO, *A Feminist Family Romance: Mother, Daughter and Female Genealogy in Fabrizia Ramondino's Altbénopis*, "The Italianist", n. 11, 1991, pp. 128-49; C. LAZZARO-WEIS, *The Female Bildungsroman* (Capitolo 4), in LAZZARO-WEIS, *From Margins to Mainstream: Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 94-119 (pp. 107-14); e S. WOOD, *Clytemnestra or Electra: Renegotiating Motherhood* (Capitolo 13), in WOOD, *Italian Women's Writing 1860-1994*, London, Athlone Press, 1995, pp. 232-53 (pp. 245-53).

appropriata della nuova in cui vive. Il soggetto nomade teorizzato da Rosi Braidotti sa, invece, “ricreare la propria dimora dovunque”¹³. È un soggetto sempre situato, che continuamente si riposiziona e si ricontestualizza, che entra ed esce da se stesso e, in questo movimento, produce “differenza”. Il nomadismo diventa perciò “una forma di opposizione politica a una visione della soggettività fondata sull’egemonia e sull’esclusione”¹⁴. Questo soggetto nomade è solo adombrato in *Taccuino tedesco*, mentre diventa protagonista nel volume *In viaggio* del 1995¹⁵.

Nei miei studi su Fabrizia Ramondino ho collocato questa autrice nel contesto della letteratura su Napoli ad un punto di svolta, vedendo nella sua opera un tentativo efficace di superamento della “napoletanità” – nozione che aveva costituito invece un punto focale di interrogazione, implicito o esplicito, nella produzione degli scrittori emersi a Napoli nel dopoguerra – e degli stereotipi e luoghi comuni insiti in qualsiasi tentativo di rappresentare Napoli e i napoletani¹⁶. Propongo una citazione dalla sezione di apertura di

¹³ R. BRAIDOTTI, *Introduzione*, in BRAIDOTTI, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Donzelli, 1995, pp. 3-46 (p. 21). Trad. it. di A.M. Crispino e T. D’Agostini di BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994.

¹⁴ BRAIDOTTI, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Su questi aspetti, si veda A. GIORGIO, *Moving Across Boundaries: Identity and Difference in the Work of Fabrizia Ramondino*, “The Italianist”, n. 18, 1998, pp. 170-86.

¹⁶ Si vedano A. GIORGIO, *Letteratura napoletana e napoletanità*, in *Culture and Society in Southern Italy: Past and Present*, a cura di A. CENTO BULL e A. GIORGIO, Supplemento a “The Italianist”, n. 14, 1994, pp. 37-52 (pp. 47-50), e GIORGIO, *Moving Across Boundaries*, cit. Per una ricostruzione storica dell’elaborazione della napoletanità, si veda E. ESPOSITO, *A proposito della napoletanità: un aggiornamento della questione, in base all’esame di testi critici e letterari*, in “Narrativa”: *Napoli e dintorni: De Filippo, De Luca, La Capria, Marotta, Orsini Natale, Ortese, Prisco, Rea*, a cura di M.-H. CASPAR, n. 24, gennaio 2003, pp. 25-53 (atti del convegno “Napoli e dintorni”, *Centre de Recherches Italiennes dell’Université de Paris X – Nanterre*, 30 novembre 2002). È un peccato che l’aggiornamento di Esposito sui testi letterari non vada oltre l’opera di La Capria, Rea, Ortese, Marotta e De Filippo, compiendo un unico passo in avanti in un accenno al romanzo *Non ora, non qui* (1987) di Erri De Luca. Molto più folto di autori è invece il saggio di Carmine Di Biase, che esamina il rapporto dei narratori napoletani sia con la napoletanità che con tematiche più ampie europee e universali (e di cui sono venuta a conoscenza, purtroppo, solo qualche mese fa): C. DI BIASE, *Poesia e verità in narratori napoletani d’oggi (1980-1986)*, in AA.VV., *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, 2 Voll., Vol. II, pp. 517-43.

Dadapolis, intitolata *Invito*, a illustrazione del progetto di rappresentazione di Napoli di Ramondino:

Vedere, osservare, guardare, spiare, fare gli occhi dolci, far tanto d'occhi, sbirciare, ammiccare; stralunare, aggrottare, distogliere o chiudere gli occhi; praticare la veggenza o il voyeurismo – ogni esercizio dell'occhio su Napoli è come giocare con un caleidoscopio. Forme e significati si compongono e disfano di continuo, governati dal caso, retti da un principio di indeterminazione piuttosto che di casualità. Basta un impercettibile spostamento del magico strumento perchè l'immagine muti e trapassando in un'altra si intessa l'arabesco, uno dei simboli dell'infinito, come il labirinto.¹⁷

Il brano sottolinea la difficoltà di definire Napoli e mette in guardia dal cercare di ridurre la complessità a “categorie semplici o semplicemente razionali”¹⁸. Fedele a questa sua (non-) definizione di Napoli, Ramondino evoca con occhio acuto, con maestria linguistica e con un'ironia che serve a incrinarne i miti e gli stereotipi, ambienti, classi e periodi napoletani diversi: la nobiltà tramontata e la vecchia borghesia in decadenza con le loro ossessioni e nevrosi, la loro incapacità di uscire da se stessi e mettersi al passo con i tempi, l'isolamento degli intellettuali napoletani, il mondo contadino povero delle zone circostanti, la trasformazione del Sud e il passaggio traumatico da una civiltà contadina a una postindustriale. La riflessione su Napoli è inserita in temi di più ampio respiro come l'infanzia, il passaggio all'adolescenza, la memoria e il recupero del passato, l'identità, la femminilità, la sessualità, i rapporti familiari e le relazioni interpersonali, la dicotomia tra pubblico e privato specie in relazione all'identità e ai ruoli femminili¹⁹. Ne risulta un quadro variegato di Napoli che rappresenta le differenze all'interno dei suoi margini, oltre che le differenze con ciò che è al di fuori di essa²⁰. Quando anche lei cede alla tentazione di dirci cos'è Napoli, Ramondino ci parla di una specificità che tende verso l'universale, senza mai mancare però di sottolinearne la complessità interna e l'irriducibilità delle sue componenti: la specificità di Napoli consiste nella sua capacità di “assimilare a sé l'altro, come usa il mare con i

¹⁷ RAMONDINO e A.F. MÜLLER, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989, p. IX.

¹⁸ RAMONDINO e MÜLLER, *op. cit.*, p. X.

¹⁹ Quest'ultima tematica viene sviluppata da Ramondino in *Un giorno e mezzo* con grande raffinatezza e sensibilità e analizzata da USHER, *op. cit.*, con molta perspicacia.

relitti terrestri, brandelli di plastica, pezzi di legno, cocci di maiolica, frammenti di vetro, di cui smussa le punte aguzze e taglienti, fa svanire le forme originarie, assimilandole sempre più alla sfericità e rendendole inadatte al sapiente incastro del puzzle²¹. Nel secondo saggio/racconto di *Star di casa* intitolato *Il salotto napoletano o dell'accidia*, dall'analisi delle differenze interne a Napoli, Ramondino passa alla nozione di un "carattere napoletano" fondato sulla consapevolezza dell'instabilità della vita e della vanità delle costruzioni umane, consapevolezza che a sua volta trae origine dalla precarietà del suolo su cui vive il napoletano: questo lo rende un essere privilegiato, capace di osservare e capire la vita con occhio più acuto degli altri esseri umani²². In *Dadapolis* Ramondino ritorna sul tema della precarietà, e a questa attribuisce le caratteristiche contraddittorie della

²⁰ Per una discussione teorica delle problematiche collegate alla rappresentazione di Napoli e del Sud si veda A. CENTO BULL, *The South: Society and Cultural Representations*, in CENTO BULL e GIORGIO, *op. cit.*, pp. 9-18. Cento Bull propone di superare l'impatto delle rappresentazioni monolitiche correnti, negative e positive, di Napoli e dell'identità napoletana attraverso la rappresentazione della complessità interna della città, ciò che a sua volta contribuirà ad attenuare i rigidi confini tra il dentro e il fuori, tra Napoli e l'altro (pp. 16-17). Senza riferirsi a elaborazioni teoriche, Goffredo Fofi mette in evidenza la necessità di studiare le culture diverse di cui è composta Napoli: G. FOFI, *Introduzione*, in M. NIOLA, *Totem e ragù*, Napoli, Pironti, 1994, pp. 11-12. Fofi vede la validità e l'originalità di *Un giorno e mezzo* proprio nel fatto che, secondo lui, ambisce a rappresentare Napoli nella sua varietà: G. FOFI, *In "Un giorno e mezzo" il '68 e l'eterno*, in FOFI, *La grande recita*, Napoli, Colonnese, 1990, pp. 111-16 (pp. 111-12).

²¹ RAMONDINO, *Un giorno e mezzo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 199.

²² RAMONDINO, *Il salotto napoletano o dell'accidia*, in RAMONDINO, *Star di casa*, cit., pp. 61-83 (pp. 82-83). Si veda anche GIORGIO, *Moving Across Boundaries*, cit., pp. 178-84. Per quanto riguarda la precarietà all'insegna della quale vive il napoletano, sarebbe utile indagare il debito di Ramondino a *La ginestra, o il fiore del deserto* (1836) di Leopardi, cui mi hanno indotto a pensare gli echi leopardiani presenti ne *L'isola riflessa* e la lettura dello studio di N. MOE, *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002. Secondo Moe l'ultima poesia di Leopardi decostruisce la visione dualistica allora corrente del meridione come arretrato e bisogno di modernizzazione e di civiltà (sul modello settentrionale) oppure come pittoresco (pp. 120-25). Incuriosisce il fatto che Ramondino non faccia riferimento a *La ginestra* in *Dadapolis*, la cui sezione *Precarietà* dedica molte pagine al Vesuvio. L'unica poesia di Leopardi citata in *Dadapolis* è *I nuovi credenti*, un'invettiva rivolta ai napoletani (nella sezione *Fuga*, pp. 310-14, ma si veda anche p. 287). Fofi nota come *Un giorno e mezzo* ricordi "prepotentemente", verso la fine, i due temi de *La ginestra*, la precarietà della vita umana e l'indomita forza della ginestra, e quindi il trionfo a Napoli della natura sulla cultura e sulla storia: FOFI, *In "Un giorno e mezzo" il '68 e l'eterno*, cit., p. 114.

psiche napoletana, finendo, ancora una volta, per definire la specificità napoletana in termini di universalità²³.

Questo suo porsi dentro e fuori Napoli, questa ricerca dell'universale nello specifico napoletano – posizione contraddittoria solo all'apparenza – vengono ribaditi più tardi, quando, in interviste e in articoli pubblicati tra il 1994 e il 1999, Ramondino respinge pubblicamente le categorie “scrittore napoletano” e “letteratura napoletana”, difendendo invece la sua collocazione nel panorama letterario come *scrittore italiano* – definito tale dalla lingua in cui scrive, che è l'italiano e non il dialetto –, pur avendo fatto di Napoli il luogo di radicamento della propria scrittura e pur continuando a rivendicare la propria profonda affinità con Napoli²⁴. Nel 1993 Ramondino aveva anche declinato l'invito a partecipare a un incontro di scrittori napoletani sul tema del rapporto degli scrittori con la città, rifiutando in questo modo sia la definizione di “scrittore napoletano” sia la nozione di un obbligo di impegno in senso tradizionale da parte dello scrittore verso la società²⁵.

Il desiderio di dissociarsi dall'etichetta di “scrittore napoletano” da parte di Fabrizia Ramondino e di altri autori, tra cui Raffaele La Capria e Domenico Rea, si fonda sul rifiuto di essere relegati in una tradizione “regionale”, termine dalle connotazioni negative che rimanda a tematiche locali espresse attraverso forme linguistiche dialettali o ricche in dialettalismi e tecniche narrative realiste e perciò presumibilmente poco sofisticate o involutive. Respingere queste classificazioni significa dunque rifiutare il provincialismo e il localismo ad esse normalmente associati, che la scrittrice aborrisce. Visti

²³ RAMONDINO e MÜLLER, *op. cit.*, pp. 171-72.

²⁴ Si vedano l'intervista *Fabrizia Ramondino*, in *L'invenzione della realtà. Conversazioni su letteratura e altro*, a cura di M. GEMELLI e F. PIEMONTESE, Napoli, Guida, 1994, pp. 129-44; RAMONDINO, *Letteratura napoletana e letteratura nazionale*, in CENTO BULL e GIORGIO, *op. cit.*, pp. 19-25; e RAMONDINO, *Manifesto contro la definizione “scrittori napoletani”*, “Indice dei libri del mese”, n. 9, settembre 1999, p. 2. Nel 1995 Ramondino dichiarava che “in fondo vivo [a Napoli] anche oggi che abito a Itri” (in PICONE, *op. cit.*, p. 13).

²⁵ Si veda l'intervista *Fabrizia Ramondino*, in GEMELLI e PIEMONTESE, *op. cit.*, pp. 131-32, in cui Ramondino dice che non è più possibile produrre una letteratura *engagée*: “L'impegno di uno scrittore si manifesta all'interno della sua scrittura [...] non ha a che fare con lo svolgimento di una tesi preconstituita. A mio avviso uno scrittore è sempre impegnato, lo può essere in un senso o in un altro, ma lo è sempre, qualsiasi argomento tratti. Per il solo fatto di prendere la penna in mano lo scrittore si confronta con la realtà in un modo o in un altro” (p. 131).

gli stili e le tecniche narrative di cui si serve, è comprensibile che Ramondino rifiuti di farsi inquadrare in una tradizione regionale e realista²⁶.

Il realismo visionario e poetico di *Altbénopis* e di *Storie di patio*, un realismo che abbaglia in virtù della ricchezza e precisione rappresentativa della lingua utilizzata, non è scevro da elementi autoriflessivi: vedi le note a pie' di pagina nel primo romanzo che rivelano l'istanza narrativa nascosta nel testo. *Storie di patio* mette in rilievo la funzione narrativa stessa, con ammiccamenti al gioco combinatorio della materia da narrare, alla significazione, al valore di scambio della narrazione orale e ai meccanismi di autorità e potere inerenti in essa, e con sistematiche interrogazioni sul contesto e sulle condizioni dell'enunciazione, della produzione e della ricezione della letteratura²⁷. *Un giorno e mezzo* è un romanzo corale che unisce la tecnica narrativa modernista del monologo interiore/flusso di coscienza con il discorso diretto – secondo Platone la mimesi più pura²⁸ – quasi del tutto assente nei testi precedenti. La storia si svolge nel corso di una giornata e mezza del 1969, un'espansione/parodia dell'unità di tempo aristotelica²⁹ che, evocando, come è già stato notato, la categoria "mezzogiorno", funziona anche da rimando storico-sociologico. Il testo aderisce anche alle altre unità drammatiche, visto che è ambientato interamente a Napoli e quasi escluso

²⁶ Ramondino non fa un discorso di genere, ma il suo uso del termine "scrittore" in senso "neutro universale" (che includerebbe anche le donne) tradisce forse una percezione negativa del termine "scrittrice", secondo cui il termine al femminile indica risultati estetico-letterari non equiparabili a quelli maschili. Mentre tale percezione era condivisa nel passato da molte scrittrici, oggi la designazione "scrittrice" viene accettata correntemente e senza pregiudizio. Per le specifiche problematiche cui si riferisce Ramondino, è utile sottolineare che molte scrittrici del passato, inclusa Grazia Deledda, vincitrice del premio Nobel, sono state – e spesso sono ancora – relegate dalla critica maschile nel ghetto della scrittura regionale realista.

²⁷ Su questi aspetti di *Storie di patio*, si veda A. GIORGIO, *Narrative as Verbal Performance: Énonciation and Énoncé in Fabrizia Ramondino's "La signora di Son Batle"*, "Italian Studies", n. 48, 1993, pp. 86-106. Sulla letterarietà dei racconti di Ramondino, si veda anche S. KNOX, *Framing Fantasy: Fairy Tale and Literary Tradition in Ramondino's Storie di patio*, "The Italianist", n. 18, 1998, pp. 187-212.

²⁸ Platone parla di "mimesi" e "diegesi" nel terzo libro della *Repubblica*. Per una discussione approfondita di questi modi narrativi, si veda G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 208-32. Trad. it. di L. Zecchi di GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

²⁹ Sull'uso di un'unità di tempo estesa oltre la giornata in *Un giorno e mezzo*, si veda BURNS, *op. cit.*, p. 90.

sivamente nella stessa casa e che l'azione ruota intorno alle riunioni di un gruppo di giovani militanti politici. Questi aspetti tecnici e stilistici rimandano a James Joyce, ma un Joyce mediato probabilmente attraverso il romanzo *Ferito a morte* di La Capria³⁰, al cui mito della "bella giornata" potrebbe anche alludere *Un giorno e mezzo*³¹. Inoltre il discorso diretto che mette in scena il linguaggio politico della fine degli anni Sessanta e il parlato napoletano rinvia in modo parodico a quella nozione della vita e dell'identità napoletane come recita e teatralità su cui tanto si è detto e di cui ci parla anche Ramondino ne *Il salotto napoletano*³². Approdiamo poi, con *In viaggio* e con *L'isola riflessa*, a una scrittura sempre più frammentaria e autoreferenziale, a significare nel primo la condizione privilegiata di nomade tra luoghi, lingue e testi dell'autrice, e nel secondo il frantumarsi del soggetto narrante nell'alcolismo e nella depressione, nella malattia del vivere, nel tentativo di autoannullamento seguito dalla lotta per la ricomposizione del sé attraverso l'incontro con l'altro e una scrittura radicata nella natura/realità e nella storia. Forma e contenuto si fondono perfettamente in questo ultimo testo, che possiamo definire, come vedremo, postmoderno a tutti gli effetti. Ad esso dedicherò il resto di questo saggio.

Come altri autori che si sono occupati e si occupano di Napoli, Ramondino calca un terreno minato: come parlare delle proprie origini senza esserne limitati e senza scadere nel localismo e nel folklore regionale, come trovare in queste origini un significato più ampio, trascenderle senza rinnegarle, riconoscerle e dar loro valore senza esaltarle? Come conciliare identità e appartenenze diverse: a Napoli, all'Italia, all'Europa? Come farsi interpreti di una specificità minacciata da una società globale? *L'isola riflessa* (1998) interroga

³⁰ R. LA CAPRIA, *Ferito a morte*, Milano, Bompiani, 1961; Milano, Mondadori 1973, 1984, 1997, 2001.

³¹ Fofi suggerisce ulteriori legami di *Un giorno e mezzo* con la tradizione letteraria napoletana, in particolare con la "coralità «sociologica» di Viviani" e, nella scelta di Ramondino della domenica, con la "concentrazione «festiva» di Eduardo": FOFI, *In "Un giorno e mezzo" il '68 e l'eterno*, cit., p. 112.

³² RAMONDINO, *Il salotto napoletano*, cit. L'analisi più completa e più interessante di *Un giorno e mezzo* è stata fornita da USHER, *op. cit.*, il quale ne sottolinea la qualità drammatica a tutti i livelli – formale, stilistico e tematico. Sull'aspetto della recita, si veda anche FOFI, *In "Un giorno e mezzo" il '68 e l'eterno*, cit. Sulla recita e sulla teatralità come componenti fondamentali dell'identità napoletana, si vedano R. LA CAPRIA, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986, ed ESPOSITO, *op. cit.*, pp. 25-40.

queste problematiche con riferimento al contesto ideologico, politico, economico e culturale – italiano e più ampio – che le ha acuite e portate alla ribalta di recente in modo drammatico³³. Esso dà spessore storico alle tematiche care a Ramondino: ponendo l'accento sullo spazio/tempo e sull'identità come risultato di sedimentazioni e processi storici, il testo affronta quelle preoccupazioni civiche e culturali implicite nei suoi interventi e nella sua scrittura creativa precedente.

L'isola riflessa è un “romanzo” frammentario e complesso, un testo “scrivibile”³⁴, la cui lettura richiede impegno – e conoscenze – perchè se ne colgano gli infiniti rimandi. Pieno di citazioni e allusioni ad altri testi, popolato di fantasmi e di voci del passato che si intrecciano con personaggi e con voci del presente, privo di *récit* narrativo, esso segue gli spostamenti, le letture e il vagabondare della mente della protagonista/voce narrante su un'isola senza nome. Cominciamo dal titolo, per cercare di fare ordine in questo testo disordinato: “l'isola riflessa” evoca l'immagine dei cerchi concentrici suscitati da una pietra scagliata nell'acqua, l'idea allo stesso tempo di spazio circoscritto e di limite/confine/margine tra il dentro e il fuori, e quindi un dentro che rimanda al fuori. L'aggettivo “riflessa”

³³ Per quanto riguarda l'Italia, gli ultimi dieci anni sono stati contrassegnati dalle rivendicazioni secessioniste e antimeridionaliste della Lega Nord, dall'intenso dibattito politico-teorico sulla questione dell'unità italiana e dell'identità nazionale ora rimesse in discussione, dalla crisi politica dei partiti tradizionali e dalla caduta del mito della Resistenza su cui essi si fondavano, dalle proposte federaliste e dal passaggio da un'ideologia “solidarista” a un'altra di tipo “aziendalista”. Sul dibattito sulla nazione, sulla cittadinanza e sull'identità italiana, si vedano G.E. RUSCONI, *Se cessiamo di essere una nazione. Tra etnodemocrazie regionali e cittadinanza europea*, Bologna, il Mulino, 1993, e i numerosi articoli apparsi sulle riviste “il Mulino”, “Limes”, “Meridiana” e “Micromega”, in particolare nei numeri monografici de “il Mulino” (*Identità nazionale e cittadinanza*, 1991) e di “Limes” (*A che serve l'Italia. Perché siamo una nazione*, 1994). Per una sintesi di questi studi e di numerosi altri che hanno visto la luce nel periodo 1993-94, si vedano P. BONETTI, *L'identità dell'Italia*, “Nuova Antologia”, luglio-settembre 1994, pp. 396-406, e R. BALZANI, *Uno sguardo alle riviste. Il tema dell'identità nazionale*, “Nuova Antologia”, gennaio-marzo 1995, pp. 398-401. Sulla Lega Nord e sulle recenti proposte federaliste, si veda A. CENTO BULL, *Verso uno stato federale? Proposte alternative per la revisione costituzionale*, in *Politica in Italia. I fatti dell'anno e le interpretazioni*, a cura di P. BELLUCCI e M. BULL, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 205-23.

³⁴ Per Roland Barthes il testo “scrivibile” (*scriptible*) è un testo radicale che, al contrario del testo “leggibile” (*lisible*), non è interpretabile secondo i modelli tradizionali e fa del lettore non un consumatore ma un produttore: R. BARTHES, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 10-11. Trad. it. di L. Lonzi di BARTHES, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

sottolinea l'idea di dentro, di introversione, di ripiegamento, ma nello stesso tempo suggerisce una riflessione verso l'esterno, un rispecchiamento, una riproduzione, un raddoppiamento, una rappresentazione. Che cos'è che riflette e che cosa viene riflesso?

Il libro non è ambientato a Napoli, ma la voce narrante ci rivela per gradi che siamo su un'isola napoletana. Non si tratta di nessuna di quelle che associamo comunemente con Napoli, né quelle reali – Ischia, Capri, Procida – né quelle immaginarie – ci viene detto chiaramente che “siamo molto lontani dall'«Isola di Arturo»”³⁵. Quest'isola non partecipa della bellezza incantata e della natura pittoresca attribuita alle isole partenopee. È, invece, un'isola ventosa, assolata, aspra e arida: capiamo che si tratta di Ventotene, un'isola dell'arcipelago ponziano in provincia di Latina, nel Lazio, situata a nord del golfo di Napoli ma di lingua e cultura napoletana. Si tratta di un'isola dalla storia insolita, luogo di confino associato, nell'immaginario italiano e napoletano, con il fascismo, dominata dai resti del carcere borbonico di Santo Stefano sull'isolotto omonimo che le sta di fronte e che ha ospitato ergastolani fino al 1965. È, inoltre, vicina a Ponza, la sua gemella da un punto di vista geologico (*L'isola*, p. 117), anch'essa innominata, ma presente nel romanzo con le sue risonanze risorgimentali. L'identità di quest'isola è perciò definita per associazione e dissociazione da altre isole, in un gioco di rispecchiamenti e di rimandi reciproci. Tra queste l'isolotto di Santo Stefano – esso stesso costituito di cerchi concentrici: “il mare, le falesse dell'isolotto, la fabbrica del carcere a pianta semirotonda”, caratteristica sottolineata ulteriormente dal nome di origine greca Stefano, che vuol dire “cinzione muraria, corona, e, per i cristiani, aureola” (*L'isola*, pp. 27 e 66) – funge da doppio, incarnazione ed esasperazione di certi aspetti dell'isola più grande dalla quale lo osserviamo insieme alla protagonista³⁶. Mi sembra significativo, infine, che la posizione geografica dell'isola sia ex-centrica rispetto a Napoli. Essa rappresenta un supplemento o un eccesso di Napoli; è, cioè, simultaneamente Napoli e altro da Napoli, e da essa la pro-

³⁵ RAMONDINO, *L'isola riflessa*, Torino, Einaudi, 1998, p. 30. Le pagine delle citazioni successive verranno inserite in parentesi immediatamente dopo la citazione.

³⁶ Burns parla del dualismo su cui si regge l'idea di isola nel romanzo e vede in Santo Stefano l'opposizione più ardua con cui la protagonista deve venire a patti: “the island opposite [...] appears to be the most trenchant and demanding «opposition»: something with which she must come to terms” (BURNS, *op. cit.*, p. 95).

tagonista può mettersi simultaneamente dentro e fuori della città e della sua storia, può rivendicarne l'identità e la cultura e allo stesso tempo respingerne l'ovvio, il pittoresco, il folcloristico. Se l'ambientazione a Ventotene è il risultato di contingenze autobiografiche – l'isola è praticamente di fronte al litorale laziale su cui si affaccia Itri, il paese dove si è trasferita Ramondino dopo che la sua casa napoletana fu distrutta dal terremoto del 1980 – la scrittrice ha senza dubbio colto il potenziale tematico e narrativo delle sue caratteristiche fisiche, geografiche e storiche. Ventotene è un microcosmo che racchiude in sé numerose stratificazioni storiche e numerosi livelli d'identità, e che ha quindi offerto a Ramondino l'opportunità di scaraventarci nel cuore della storia di Napoli, del Regno delle Due Sicilie, dell'Italia e dell'Europa. Il testo diventa così una ricerca, che noi intraprendiamo insieme alla sua protagonista, di una ragione e un metodo di sopravvivenza, di un antidoto alla crisi identitaria italiana e alla crisi esistenziale che investe il mondo contemporaneo oltre i confini dell'Italia.

Nell'idea del cerchio si colgono anche riferimenti impliciti alla letteratura come sistema chiuso e autoreferenziale, ma che chiuso non può essere perchè rimanda sempre a qualcos'altro – il mondo, la realtà, ciò che è fuori di essa, ciò che essa rappresenta e che la legittima. La protagonista stessa, un'alcolizzata venuta sull'isola non da molto lontano non si sa bene se alla ricerca della propria prigionia o della propria liberazione, è un'isola che non riesce a rimanere tale, perchè quest'isola che percorre in lungo e in largo e che descrive seguendo fedelmente la topografia non glielo permette, costringendola a prendere contatto con un mondo molto vasto e un tempo molto lungo. Allora mi pare che in questo romanzo Ramondino sia riuscita a realizzare un incontro esplicito e produttivo tra autoreferenzialità e realtà, esaminando i legami e le tensioni fra mondo concreto e natura da una parte e i sistemi – ideologico, politico, sociale, economico, culturale, letterario – che li sottendono e li significano dall'altra.

Ramondino tratta Napoli qui con lo stesso pudore che nei testi precedenti, dove rimane innominata o viene rinominata, celata dietro nomi inventati, come a volerne esorcizzare i significati e gli stereotipi che le stanno attaccati addosso, per poter scoprirvi altro o metterci dentro altro e reinventarla. Ma *L'isola riflessa* sposta il fuoco da Napoli all'Italia, facendo sì che la cultura e la storia di Ventotene vengano a rispecchiare la storia d'Italia e siano il pretesto per una riflessione sull'Italia contemporanea, prima di passare a farne un

emblema della condizione umana universale. C'è una dicotomia nel testo tra la storia d'Italia come paese, culla di una civiltà mediterranea antica di cui Napoli fa parte a pieno titolo, e la storia d'Italia come nazione che ha emarginato e declassato Napoli. La prima parte del romanzo si apre con due epigrafi. La prima cita dei versi di Vittorio Sereni in cui qualcuno inveisce contro l'Italia:

Porca – vociferando – porca. Lo guardava
stupefatta la gente, di schianto
lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna
che ignara o no a morte ci ha ferito. (*L'isola*, p. 3)

Si tratta del poeta Saba che grida la sua rabbia e la sua delusione per la vittoria delle destre nelle elezioni del 1948³⁷. Chiara anche l'allusione al protagonista di *La Capria*, ferito a morte dall'amata Napoli. Ma il riferimento intertestuale a *Ferito a morte*, interno all'epigrafe, opera un'inversione, indicando che il romanzo che ci accingiamo a leggere si rivolge all'Italia e non a Napoli, e che Napoli in questo testo non è colei che ferisce ma colei che è stata ferita. Le risonanze dell'epigrafe diventano ancora più ampie, quando si considera la tensione presente nella poesia di Sereni tra autoreferenzialità e realtà storica, la riflessione del poeta sul proprio ruolo sociale, l'importanza fondamentale dell'esperienza della seconda guerra mondiale nella sua vita e nella sua opera e il fatto che, per Sereni, parlare delle *impasses* della poesia significa “parlare di un'*impassé* storica – quella dei valori usciti dalla Resistenza e, *tout court*, della democrazia italiana”³⁸. La seconda epigrafe è una citazione da Baudelaire: “Mon Dieu, donnez-moi la force et le courage / de contempler mon corps et mon âme sans dégoût”.

Le due epigrafi suggeriscono l'intrecciarsi nel testo che segue della riflessione sul sé con la riflessione sull'Italia. E infatti il roman-

³⁷ La poesia è intitolata *Saba*, in V. SERENI, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965 e 1975, p. 36. La poesia che la precede nella raccolta – intitolata *Quei bambini che giocano* (p. 35) – a sua volta cita Saba sull'amore, il che sottolinea ancora di più che l'Italia contro cui inveisce il poeta nella poesia che segue è una donna amata che ha tradito. Per i collegamenti tra i due componimenti, si veda il saggio di P.V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in SERENI, *op. cit.*, pp. 87-116 (p. 112).

³⁸ P. PELLINI, *Sereni, Le "Toppe", La Poesia* (Capitolo II), in PELLINI, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, pp. 1-56 (p. 11).

zo si apre con le parole: “Una piazza d’Italia” (*L’isola*, p. 5), cui segue la descrizione della piazza principale dell’isola con il forte, la torre orologiaia, il monumento ai caduti della prima guerra mondiale risalente all’era fascista, la scritta su di esso infusa di retorica fascista, e poi le notazioni storiche, linguistiche e culturali sui cognomi dei caduti – la narratrice ci informa che si tratta di nomi che si trovano “in abbondanza negli elenchi telefonici di Napoli e provincia”, nomi più moderni di quelli di altre isole più meridionali, essendo gli abitanti giunti sull’isola solo nel Settecento (*L’isola*, p. 6). Le caratteristiche meridionali del luogo, come il palmizio, occupano poco spazio nella piazza, e la visione mattutina della piazza deserta e priva di vita è quella di una “piazza d’Italia di De Chirico” (*L’isola*, p. 7). L’attenzione di chi legge viene dirottata sul rapporto della piazza, sineddoche dell’isola, con la patria e sulle sorti dell’isola strettamente intrecciate con la storia della nazione. Con ironia la voce narrante ci dice come la patria fascista si fosse presa cura di “ricordare all’isoletta remota che era stata anch’essa patriottica”, per prepararla ad inserirla “nelle nuove sorti dell’Italia imperiale”, ciò che aveva fatto successivamente “onorandola della sua presenza” (*L’isola*, p. 6). Capiamo solo più avanti il significato di quest’ultima frase, quando cominciamo a imbatterci nei nomi e nei fantasmi di antifascisti come Altiero Spinelli, Ernesto Rossi, Eugenio Colomi, Sandro Pertini, Giorgio Amendola, Umberto Terracini, Camilla Ravera, o di patrioti come Luigi Settembrini, Carlo Pisacane e altri, personaggi accomunati dal fatto che, essendosi battuti per gli ideali poi traditi dalla nuova nazione italiana o da quella nata dopo la seconda guerra mondiale, erano stati confinati sull’isola o incarcerati a Santo Stefano. La narrazione procede in una lingua e in uno stile che si adeguano di volta in volta ai diversi registri di riferimento e alle citazioni implicite ed esplicite tratte dalle memorie di questi personaggi che la protagonista legge durante il suo soggiorno sull’isola. Essi si concretizzano nelle sue allucinazioni in persone reali con cui si intrattiene e discute, con il risultato che la diacronia si inserisce nella sincronia, le digressioni nel passato diventano tutt’uno con il presente della narrazione. Il presente rievoca la storia e la storia serve a dare risalto al presente.

Il testo ritorna continuamente sui confinati politici, sottolineando la cancellazione della loro esistenza e della loro memoria, sacrificate al compromesso su cui è nata la repubblica italiana: sull’isola sono scomparse le baracche in cui vissero e il loro spazio è ora occu-

pato dal campo sportivo e dal parcheggio; la biblioteca comunale non ne conserva i testi, introvabili d'altronde anche nelle biblioteche delle grandi città; non è stato dedicato loro un museo. Unico segno tangibile della loro esistenza una minuscola targa donata dall'Anpi di Perugia collocata in un posto poco visibile³⁹. I riferimenti ad Altieri, Colorni e Rossi e al primo manifesto federalista europeo da loro maturato e redatto proprio a Ventotene nel 1941 – i tre furono i fondatori, insieme ad altri antifascisti, del “Movimento federalista europeo” nel 1943 – e a Simone Weil, al loro messaggio sulla necessità di superare i nazionalismi distruttivi e di costruire nuovi stati democratici dopo la catastrofe del nazismo, del fascismo e della seconda guerra mondiale attraverso la creazione di una “Europa delle regioni e federazioni” (*L'isola*, pp. 81-82), sono inframmezzati a osservazioni sulle bandierine internazionali che adornano i gelati che bambini e adulti mangiano completamente ignari dello spirito del luogo, e sulle bandiere che ancora oggi vengono erette a simbolo di conquiste territoriali cruento. I riferimenti a Sarajevo non tardano ad arrivare.

Il romanzo si fa portavoce dello sgomento di un occhio che guarda con attenzione e con dolore un mondo – nel testo c'è un continuo andirivieni tra l'isola, l'Italia e spazi più ampi – dai valori in disfacimento, in cui dominano l'intolleranza e la superficialità. Sintomatico il riferimento al suicidio di Alexander Langer di cui giunge notizia mentre la protagonista è sull'isola. La ricerca simbolica ossessiva da parte di quest'ultima dell'albero da cui si era impiccato Langer – attivista dell'Alto Adige che si era battuto contro le politiche di divisione etnica e per la convivenza interetnica sia nella sua regione d'origine che nella ex-Jugoslavia, deputato al parlamento europeo e promotore del dialogo tra forze politiche e movimenti diversi⁴⁰ – esprime il suo smarrimento di fronte al significato di questa morte – l'impotenza, la sconfitta, di fronte ai conflitti che attraversano l'Italia e l'Europa – e rappresenta il corteggiamento

³⁹ La lettura di Burns de *L'isola riflessa* si sofferma specificamente sul problema della memoria del fascismo e della Resistenza, scorgendo inoltre nel testo un interesse per un'interpretazione della storia in termini di genere sessuale (BURNS, *op. cit.*, pp. 94-97).

⁴⁰ Langer ci dà una presentazione di sé molto bella nel capitolo intitolato *Mimima personalia* in A. LANGER, *La scelta della convivenza*, Roma, edizioni e/o, 1995, pp. 11-31.

della propria morte. L'isolamento e la chiusura dentro se stessa, la ricerca della morte, diventano la risposta all'omologazione e alla perdita dell'Utopia, parola ricorrente nel testo. Quali possibilità di riscatto, di salvezza e di speranza rimangono?

Ho rintracciato due fili conduttori nella scrittura, che all'apparenza procede per salti arbitrari ma è infatti resa compatta da associazioni intertestuali, a volte sottili a volte esplicite, con un altalenare tra osservazione della realtà e i testi che ci aiutano a interpretarla. Il primo è appunto la solitudine, l'esclusione, l'esilio, la prigione, motivi analizzati attraverso i tanti personaggi che popolano il libro, tutti esuli, emarginati, rei, perseguitati e, in minor misura, autoemarginati: da Ottavia, la moglie di Nerone, e Scribonia, Giulia e Domitilla, rispettivamente moglie, figlia e nipote di Augusto – ripudiate, scacciate e mandate a morire sull'isola, perchè d'intralcio alla brama di potere degli uomini –, agli eremiti e ai pirati che la occuparono dopo i tempi romani, alle prostitute e ai carcerati lì trapiantati per un esperimento rousseauiano, agli ergastolani e ai confinati politici, fino ai suoi abitanti di oggi, alla padrona del ristorante nativa del Nord che evade dall'esilio dell'isola entrando nell'altro esilio dei romanzi rosa, e al cameriere del Senegal unico membro nero dell'Accademia di Francia. Pure la patrona dell'isola, Santa Candida, che vi era giunta per sfuggire ai Vandali di Cartagine, è descritta come “la forte camminatrice ormai relegata in chiesa” (*L'isola*, p. 57). Alle figure degli schiavi romani, dell'eremita, del pirata, di Robinson Crusoe, dei confinati politici, degli internati nei lager, dei quali indaga le strategie di sopravvivenza e di ricerca del cibo e i tentativi di ricostituire la comunità umana dentro l'isolamento e la prigione, la protagonista paragona se stessa per capire la propria condizione e cerca di entrare in comunicazione con esse attraverso la parola e la scrittura. Questi temi e motivi vengono ripresi e approfonditi nel corso della narrazione.

L'altro filo conduttore è il rapporto e l'opposizione tra natura e cultura. Esso viene perseguito in vari modi, per esempio attraverso il racconto dell'esperimento, ispirato alle teorie di Rousseau e realizzato nel 1768 per iniziativa del consigliere del giovane re di Napoli Ferdinando IV di Borbone, di popolare l'isola di malfattori e prostitute per vedere se il contatto con la natura li avrebbe riformati (l'esperimento fallì), o attraverso la storia della costruzione del carcere di Santo Stefano con la mano d'opera dei galeotti, iniziata nel 1771 e completata in tempo per ospitarvi i giacobini sopravvissuti alla rivo-

luzione napoletana del 1799. La narratrice procede con la storia dell'isola e si sofferma sul suo recente degrado a fronte del relativo benessere acquisito dagli isolani grazie al turismo, non senza naturalmente contestualizzarlo e "giustificarlo" storicamente, notando con amarezza la trasformazione dell'isola in un "luogo qualsiasi". Pensando ad Altiero Spinelli che l'amò tanto da non volerla contaminare con il proprio corpo e chiese che le proprie ceneri fossero disperse nel mare che la circonda, ricorda altri che espressero lo stesso desiderio per altri luoghi – Elsa Morante a Procida, Ciu-En-Lai in Cina – e si domanda "se lo farebbero oggi, se esistano ancora luoghi dell'anima, e non invece soltanto luoghi qualsiasi, dove non le nostre ceneri, ma noi stessi siamo già dispersi e smarriti in vita" (*L'isola*, p. 54).

Lo sguardo della protagonista si sofferma – dolente, per la perdita che registra – sulle piante, sulle foglie, sui fiori, sugli uccelli, sugli odori, sui colori, sull'aria dell'isola, ignorati, negletti e in certi casi perfino disprezzati dagli isolani e dai turisti che cominciano ad arrivarvi, incapaci di vederli o notarli, perchè invisibili ad uno sguardo superficiale. Il suo percorso mentale e verbale spazia tra natura e cultura, cogliendo nella natura che la circonda i collegamenti e i legami con la lingua e con l'arte che la rappresentano. Si susseguono sulle pagine nomi – Goethe, Ovidio, Gadda, Proust, Nabokov, Poe, Kafka, Piranesi, Esher, de Sade –, titoli di libri e di film, storie e personaggi, citazioni implicite ed esplicite. Leopardi aleggia in tutto il romanzo, "udibile" in special modo nei momenti di riflessione della protagonista sul suo isolamento, sul suo appartarsi, sulla sua esclusione dalla comunità dell'isola, sulla età che avanza, nelle sue considerazioni sulla bellezza e sull'utopia, che "si rivelano solo nella sventura e [...] come rapide e fugaci illusioni, la illuminano di speranza", proprio come le altre isole e il continente diventano visibili da Ventotene solo nel presagio e negli squarci del maltempo. Il nome del poeta compare solo a metà del testo, in una sequenza che esemplifica il metodo e il procedere della narrazione ne *L'isola riflessa*. Partendo da un testo di Balzac, *Théorie de la démarche*, la narratrice si mette a osservare i bagnanti e commenta sul fatto che sono sempre vestiti anche quando sono spogliati; da qui passa a un celebre brano di Proust su Marcel che fa il giro sulla diga a Balbec, da cui muove al confronto con la propria giovinezza e le passeggiate serali che si usavano fare per il corso del paese. A questo punto giungiamo, inevitabilmente, a Leopardi, i cui notissimi versi "mira ed è mirato/e in cor s'allegra" vengono sottoposti a "straniamento" dal-

l'ironia della narratrice che ci dice che all'ammirazione, o invidia che sia, implicita nell'atto di mirare è subentrata oggi l'indifferenza: "Nessuno più «mira ed è mirato/e in cor s'allegra» – o si avviliisce, come non dice Leopardi" (*L'isola*, p. 74). La citazione del verso leopardiano serve a esplicitare le già chiare allusioni alle – e appropriazione delle – tematiche de *Il passero solitario*.

L'isola offre, purtroppo, la visione degli effetti negativi di un nuovo tipo di vita sociale e di un nuovo ordine economico. L'omologazione e la globalizzazione hanno creato non solo insolite coesistenze di passato e presente, come per esempio nella convivenza in certi isolani dell'anima contadina con la gestione di un bar oppure delle lingue straniere parlate dai figli degli isolani emigrati con l'analfabetismo dei nonni, ma anche stridenti giustapposizioni di tradizione e scadente modernità, come nelle due case possedute da certe famiglie, una povera e malmessa, ricavata da uno scantinato, l'altra luccicante e sontuosa, da telenovela, definite rispettivamente "casa-grembo" e "casa-negozio" dalla narratrice (*L'isola*, pp. 94-95). Queste trasformazioni riflettono l'espropriazione culturale in atto sull'isola e la fuga degli isolani da un mondo arcaico ma reale nelle *fictions* propinate dalla televisione e nel supermercato mondiale (*L'isola*, pp. 77-79). E così i padroni delle villette adornate di leoni di creta grossolani – espressione della mania di grandezza e dell'appagamento del sogno di possesso degli isolani – ignorano "che il pauroso leone ruggente della Metro Goldwyn Mayer ha già inghiottito i maggiori leoni del mondo, da quelli di Venezia a quelli della giungla, a quelli dell'arena romana" (*L'isola*, p. 86).

Dunque se la forte autoreferenzialità del testo – l'io che si crea attraverso la scrittura e la conoscenza del mondo che si realizza attraverso i testi che lo hanno già descritto e interpretato – coesiste con una forte volontà del soggetto che narra di calarsi nel luogo e nella realtà concreta di cui è fatto, questa felice combinazione di elementi si scontra con la visione della minaccia, anzi della realtà già in atto della perdita del sé e della propria dimensione storica, geografica e culturale tra gli isolani. L'isola è governata dal turismo estivo di massa, invasa da cumuli di immondizia e punteggiata di villette decorate con dettagli di cattivo gusto e di abitazioni in cui troneggia la televisione.

La narrazione prende una direzione precisa, con l'approfondimento del tema dell'imprigionamento, che si allarga a includere gli isolani, i giovani di oggi e persino la natura mutilata per le esigenze dei turisti e del cemento. L'isola diventa emblema dell'Italia. Ecco

“quanto è rimasto del «giardino d’Europa»” (*L’isola*, p. 82), ci dice la narratrice, che qualche pagina più avanti si interroga sulla metafora del giardino curato: “Il giardino curato amorevolmente non è sempre stato immagine di nazione ben governata?” (*L’isola*, p. 91). Fanno da contrappunto ai temi dell’isolamento, della prigione e dell’esclusione quelli della fuga – l’allontanamento da qualcosa e il movimento verso qualcos’altro – e della “condivisione” con gli altri. A quest’ultima, però, nella storia dell’umanità si sono sempre preferite la “prevaricazione” (*L’isola*, p. 14), “l’intolleranza, la guerra” (*L’isola*, p. 104), e allora, nell’assenza di ogni Utopia, non resta che desiderare la morte.

Il tentato suicidio della protagonista alla fine della prima parte del romanzo viene organizzato e realizzato paradossalmente secondo il rituale di condivisione per eccellenza, quello della consumazione del pane (su cui si è soffermata alla pagina precedente) e della comunione eucaristica:

E un’alba munita di queste pillole – un viatico bianco come l’ostia consacrata – e di una bottiglia di cognac sono andata alla spiaggia.

Non ho inghiottito le pillole con l’acqua, ma con l’alcool – anche il vino è consacrato come l’ostia. (*L’isola*, p. 108)

In una sequenza tragi-comica, si immerge nel mare con al collo una fiaschetta di plastica piena di Armagnac da cui si abbevera ogni volta che le forze scemano, e nuota furiosamente verso Santo Stefano alla ricerca del cerchio in cui sprofondare. Ma il progetto fallisce, perchè invece di perdere coscienza nell’alcool ed essere inghiottita dal cerchio, la protagonista vomita. Allora il corpo spossato si abbandona alle onde, che come un grembo materno la risucchiano verso l’isola e la respingono a riva. Approda così sulla spiaggia “nella posizione di una partoriente” (*L’isola*, p. 109), una seconda immagine positiva di rinascita. Lì distesa, smaltisce la sbornia. La prima parte del romanzo si chiude con una terza immagine di ripresa e di speranza, la descrizione di una casa costruita con le proprie braccia da un isolano emigrato, per accogliervi la moglie e il bambino:

[...] uno dei pochi angoli rimasti del bel “giardino d’Italia”.

Quando vi sono passata davanti, la porta era chiusa, ma il cane si è affacciato al canile, la gabbia dei canarini era appesa accanto alla finestra, il gatto è fuggito alla mia vista. “Sono tornati”, ho pensato.

E questo pensiero, come un frego su delle righe sbagliate in un quaderno, ha cancellato la precedente giornata. (*L’isola*, p. 111).

L'inizio della seconda parte, lunga solo quaranta pagine ma densissima, vede la protagonista di nuovo sull'isola in autunno, reduce da un periodo presso un centro di salute mentale nell'isola gemella di Ponza dove si è sottoposta a un trattamento di disintossicazione e di analisi. Il tono della narrazione non è più allucinato e visionario, ma pacato e meditativo. L'isola viene finalmente nominata e descritta nello stile di un'antica guida colta, con notazioni storiche e filologiche sui luoghi e sui loro nomi. La protagonista volge lo sguardo dentro se stessa e con occhio analitico spiega il suo sentire passato e presente. Si tratta sempre di un io che è insieme io e un altro, come nella famosa frase di Rimbaud che tanto aveva intrigato Ramondino da adolescente⁴¹, ma un io che si è rappacificato con l'altro dentro di sé, che si è liberato dalla prigione dell'alcool e della depressione, un io sempre diviso ma composto di due gemelle non più nemiche, l'una un grembo materno e acquatico entro cui l'altra, rinata, si rifugia per crescere e prepararsi a ritornare nel mondo (*L'isola*, pp. 125-26). Similmente gli isolani, andati via i turisti, riprendono possesso della loro isola: i loro volti, l'isola stessa sono dei testi/palinsesti da cui si possono ora grattar via gli strati superficiali per portare alla luce valori più autentici e ristabilire di nuovo il rapporto, la rappacificazione, tra essere umano e il proprio ambiente, i luoghi, gli oggetti e i prodotti della propria terra.

Da una posizione ambigua di inclusione ed esclusione nei confronti della comunità del luogo – non è né turista né nativa e gli isolani mostrano diffidenza verso di lei per il fatto che è lí per scrivere su di loro e sulla loro isola – la protagonista intraprende il cammino verso la conquista della condivisione. Il vento, prima odiato, ora costituisce un'esperienza che la accomuna agli isolani:

Una donna, che quasi corre portando sotto braccio un fascio di rami secchi e fuscilli, che il vento le contende, mi dice sorpassandomi:

– Pure voi con questo vento!

E mentre la frase fugge con lei, rimane in me una strana felicità, che solo poi ho compreso: pur rimanendo io la straniera, la donna, seppure per un attimo, mi aveva sentita unita a lei nella condivisione del vento. (*L'isola*, p. 131)

⁴¹ Nel terzo capitolo di *In viaggio* intitolato *Ricerche*, Ramondino ci spiega come la frase del poeta francese *Je est un autre* l'avesse resa consapevole "della scissione, della frattura, della divisione di se stessi e del mondo": *In viaggio*, cit., pp. 19-25 (pp. 22-23). Si veda anche GIORGIO, *Moving Across Boundaries*, cit., p. 172.

Una parola, una frase, bastano a includere la narratrice nella comunità locale, specialmente quella femminile, perchè i personaggi che dominano la seconda parte del libro sono donne. A questo punto sgorgano dalla penna di Ramondino pagine bellissime nel suo tipico stile ricco di discorso indiretto libero, qui usato per trasmettere il desiderio della narratrice di ridurre al minimo la distanza tra sé e le isolate, facendosi partecipe, con ironia piena di umanità, delle loro esperienze e dei loro dubbi rispetto a un mondo che cambia. La vignetta della giovane madre è esemplare: la narratrice osserva i rapporti della ragazza con le anziane, con le amiche e con il lattante, con le esperienze del corpo che sta vivendo – il parto, la maternità, l’allattamento – e con le tradizioni che le governano. Anche qui una sola parola serve a creare come per incanto l’incontro tra le donne del luogo e la visitatrice: “Anche voi”, le dice la giovane, porgendole il bambino e includendola nel cerchio che la avvolge:

È misterioso il linguaggio di segni attraverso il quale una donna sa che può deporre fra le braccia di un'altra, in piena fiducia, fuori di ogni convenzione, il proprio bambino, ché spesso, nella superstizione popolare, possono prevalere la paura del malocchio e l'invidia.

La giovane una mattina me lo ha messo in braccio, solo dicendo: “Anche voi”. Come se avvertisse oltre le convenienze sociali, le opportunità, i confini familiari, il mio desiderio, scevro da ogni malevolenza, il mio nudo e inerme bisogno di avere tra le braccia un bambino. E io ho sentito che fra le mie braccia c'erano al contempo me stessa bambina e lei, la mamma, bambina, e tutti i bambini del mondo. Sentire un neonato fra le braccia ti apre al tutto e nel contempo ti concentra su di esso soltanto, quasi fosse lui il tutto, e la dolcezza che ti senti nel corpo è inscritta, seppure per pochi attimi, anch'essa in un cerchio magico, nel quale regna soltanto l'utopia dell'amore. (*L'isola*, p. 135)

Anche nella prima parte del romanzo erano state le donne, ma straniere, a offrirle condivisione. Cinque islandesi venute a indagare la storia delle donne romane esiliate e fatte morire a Ventotene – storia che assumono a emblema della condizione della donna oggi – l'avevano accolta nell'ambiente mediterraneo che erano riuscite a ricreare nella casupola in cui erano alloggiate. La scoperta che queste donne stanno mettendo su un'opera di teatro-danza ispirata alla coreografia della tedesca Pina Bausch di un'opera in cui sua figlia aveva danzato⁴², la induce a considerazioni sui paradossi della socie-

⁴² La figlia di Ramondino fa la ballerina ed è stata allieva di Pina Bausch. Si veda RAMONDINO, *Taccuino tedesco*, Milano, La Tartaruga, 1987, pp. 53-58.

tà contemporanea, una società che facilita la comunicazione tra genti e persone lontane, ma rende sempre più difficile il rapporto significativo con l'altro che ci è vicino:

Allora il mondo che prima ti pareva grande, diventa piccolo, perchè riesci a comunicare soltanto con pochi individui, per di più raccattati nelle più lontane parti del mondo, mentre vorresti comunicare con tutti. Ma allora ti rendi anche conto che non è più il mondo a essere piccolo, ma tu stesso. (*L'isola*, p. 22)

A questo episodio, che si esaurisce nelle prime pagine della prima parte del romanzo, si riallaccia la riscoperta da parte della protagonista dell'isola in autunno e la sua capacità di stabilire la comunicazione con le sue abitanti. La figlia del barista che ha abbandonato la scuola sul continente per ritornarsene sull'isola condivide la sua stessa condizione di alienazione, che anche lei affida alla scrittura per cercare di tenerla a bada. La narratrice prova orrore al cospetto della freddezza e del cinismo della giovane nei confronti della propria condizione. Nel vedersi rispecchiata nella ragazza – i quaderni su cui scrive quest'ultima “mi sembrano l'immagine deformata dei miei e l'orrore provato dinanzi ad essi e al suo modo di trascorrere la vita mi ha ricordato il mio” (*L'isola*, p. 148) – fugge per rincorrere invece la speranza che è ora rinata in lei. Proliferano a questo punto le immagini di isole accompagnate a immagini di vita e di amore. Vede se stessa come un'isola e si mette in relazione con le varie isole che ha visitato e conosciuto, specialmente con l'isola metaforica del centro di salute mentale di Ponza, “quest'isola di generoso lavoro, di competenza modesta e di condivisione illimitata del dolore” (*L'isola*, p. 144) che l'ha convinta a farsi aiutare a non distruggersi. Il lavoro di analisi lì intrapreso l'aveva portata alla consapevolezza che la sua salvezza è nella scrittura, il luogo che le appartiene anche quando sta male: in quest'isola che è il quaderno in cui scrive – dichiara – “mi sento a casa più che in ogni altro luogo” (*L'isola*, p. 147). Il secondo soggiorno sull'isola è appunto finalizzato alla scrittura e le ultime pagine del romanzo diventano una meditazione su di essa, sulla predilezione della protagonista per i quaderni scolastici del passato nell'era del computer, sulla vita che ad essi viene affidata: “Provo angoscia quando il quaderno finisce, non solo perchè vi è racchiuso per sempre, come in una tomba, un tempo della mia vita, ma anche perchè so che è sempre più difficile trovarne di eguali” (*L'isola*, p. 148).

Il libro si chiude con uno spostamento di prospettiva. Dall'isola, l'Italia, che costituisce il mondo e la vita reale, era stata descritta come un luogo dove "più sto in pubblico, più mi sento in esilio; e quasi tutto mi sembra turpe e corrotto, seppure non ancora abbastanza, come quando dal frutto marcio si libera il seme" (*L'isola*, p. 126). Ora la protagonista guarda l'isola dalla costa italiana. Il nuovo punto d'osservazione porta con sé il dubbio che essa sia stata solo un miraggio, ma come ogni miraggio, ha riportato la speranza:

Oggi c'è una grande luminosità e vedo l'isola dal continente, distinguendola fra le altre, così come ogni nomade del deserto distingue l'una dall'altra oasi e la realtà dell'oasi dal miraggio.

Pure, avendo appreso, vivendovi a lungo, percorrendola e da essa facendomi percorrere, che non è dissimile dal deserto che mi circonda, mi dico: "È un miraggio".

Ma davanti ad esso, appena l'hai visto, chiudi gli occhi, continua a camminare, e spera. (*L'isola*, p. 153)

Da queste parole, con le quali si chiude il romanzo, risulta chiaro che Ramondino non è caduta in posizioni nostalgiche e involutive nei confronti di un mondo contadino che va scomparendo. Il testo non presenta facili contrapposizioni tra isola/tradizione/valori autentici/bene e Italia/modernità/corruzione/male. Mette in scena, invece, le conseguenze negative di quel salto da una realtà premoderna a una realtà postmoderna, senza la fase intermedia del moderno, che ha caratterizzato la realtà non solo meridionale, ma italiana in generale⁴³, una situazione di cui Ramondino è fortemente consapevole e che ha descritto come una "rivoluzione incruenta più importante e più vasta di una rivoluzione vera e propria" che ha segnato autori come Pasolini, Morante, Rea e Volponi "in modo drammatico, apocalittico, catastrofico"⁴⁴. *L'isola riflessa* non è un testo apocalittico, ma un testo di speranza: nell'illustrare criticamente i punti di rottura nell'ordine antico e le tensioni e le contraddizioni di questa nuova condizione, esso indica anche un percorso di salvezza. Non propone né l'idealizzazione di un mondo in via di estinzione né la condanna del nuovo, ma offre uno sguardo – dolente, è vero – che scruta e si chiede cosa di buono ancora sopravvive e si può salvare

⁴³ Su questo fenomeno, si veda A. GRAZIANI, *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998.

⁴⁴ RAMONDINO, in GIORGIO, *Conversazione con Fabrizia Ramondino*, in CENTO BULL e GIORGIO, *op. cit.*, pp. 26-36 (p. 28).

degli antichi valori che può servire a migliorare e ad arricchire il nuovo ordine.

L'isola riflessa è una “riflessione” a tre dimensioni: la vicenda personale del soggetto narrante – l'alcolismo, la depressione, la vecchiaia – si innesta sulla vicenda storica meridionale e italiana per divenire poi emblematica della condizione postmoderna universale. Ramondino parla di una condizione esistenziale umana, ma la sua protagonista o alter ego cerca il superamento dell'angoscia e della dissociazione del sé in un mondo alienante attraverso una scrittura che è profondamente radicata nella specificità storica, culturale e linguistica di un luogo e che inserisce il soggetto in un processo dialettico costante con questa specificità, intesa non in senso chiuso ma di apertura continua verso l'altro e il diverso⁴⁵.

Che risposta offre dunque Ramondino alla crisi dell'identità e della nazione, al conflitto, all'omologazione? La salvezza sembra risiedere nella promozione di una società cosmopolita e multietnica, fluida, mobile e aperta, fondata sul riconoscimento delle tradizioni e della storia dei vari gruppi⁴⁶, e quindi sulla tolleranza, sulla cooperazione e sulla “condivisione”, parola fulcro del testo. Fondamentale in questo percorso è la ricostituzione del legame tra il soggetto e la natura, la materia e il corpo. Vista l'enfasi che pone sui pionieri e promotori del federalismo europeo, sembra che Ramondino indichi la possibilità del ritorno dell'Utopia non nella nazione ma nell'Europa, o almeno negli ideali alla base delle prime proposte europeiste, e in quel viaggio attraverso culture diverse che unico può garantire la preservazione e l'arricchimento della propria. *L'isola riflessa* rappresenta il superamento definitivo della “napoletanità”, trasportandoci in uno spazio e in un tempo più ampi senza tuttavia perdere di vista l'individuale e lo specifico – le tradizioni, la storia,

⁴⁵ Per queste caratteristiche – la presenza di un passato che si apprende attraverso i testi letterari e storici, una soggettività contestualizzata nella storia e nella società, l'invocazione di un pluralismo che valorizza ciò che è ex-centrico o decentrato, l'opposizione all'omologazione della cultura di massa – ho definito *L'isola riflessa* un testo postmoderno: si veda L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988.

⁴⁶ Adotto qui la definizione di “tradizione” di Silvio Lanaro, intesa “etimologicamente e non ideologicamente – *quod est traditum*, ciò che è stato comunque tramandato di arte, letteratura, pensiero, civiltà, *looks* esistenziali”: S. LANARO, *Dove comincia la nazione? Discutendo con Gellner e Hobsbawm*, “Meridiana”, *Imprese*, n. 11-12, maggio-giugno 1991, pp. 355-66 (p. 365).

la lingua, la letteratura, il contesto – e facendo della scrittura sempre più uno strumento di riflessione e di conoscenza dell'altro dalle quali solamente può scaturire quella comprensione simpatetica indispensabile per superare i conflitti, le intolleranze e le sofferenze che continuano ad affliggere l'umanità⁴⁷.

OPERE DI FABRIZIA RAMONDINO

- Althénopis*, Torino, Einaudi, 1981, 1995
Storie di patio, Torino, Einaudi, 1983
Taccuino tedesco, Milano, La Tartaruga, 1987
Un giorno e mezzo, Torino, Einaudi, 1988, 2001
 (con A.F. Müller) *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989
Star di casa, Milano, Garzanti, 1991
 (con M. Martone) *Morte di un matematico napoletano*, Milano, Ubulibri, 1992
Terremoto con madre e figlia, Genova, Il Melangolo, 1994
In viaggio, Torino, Einaudi, 1995
Polisario. Un'astronave dimenticata nel deserto, Roma, Gamberetti Editrice, 1997
L'isola riflessa, Torino, Einaudi, 1998
Passaggio a Trieste, Torino, Einaudi, 2000
Guerra di infanzia e di Spagna, Torino, Einaudi, 2001
Il libro dei sogni, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2002

⁴⁷ Verrà seguito, come per progressione naturale, da *Passaggio a Trieste* (Torino, Einaudi, 2000), un "diario di bordo" di due soggiorni di Ramondino del 1998 nel Centro Donna Salute Mentale di Trieste, nel quale vengono affrontate tematiche molto vicine a quelle de *L'isola riflessa* – per esempio il soggetto narrante che cerca di stabilire condivisione con la comunità del centro – attraverso procedimenti narrativi e formali analoghi. Chiara la continuità tra il Centro di salute mentale di Ponza diretto da un allievo di Basaglia ne *L'isola riflessa* e il Centro di Trieste.

Pierluigi Pellini

LE VARIANTI DI ZENNA
SULLA POSIZIONE STORICA DELLA POESIA
DI SERENI

1.

La critica sembra avere maturato due convinzioni quasi unanimi: che Sereni non sia “poeta da «varianti»”¹; e che poco peso abbia, nell’elaborazione dei suoi componimenti, il dialogo intertestuale². Come in (quasi) tutti i luoghi comuni, non manca, in questi, un fondo di verità. Ci dice lo stesso Sereni che la sua abitudine di ritornare, anche a distanza di anni, su abbozzi poetici momentaneamente accantonati non nasce da “incontentabilità” stilistica, ma da stimoli offerti, o imposti, “dall’esistenza, dal caso, dalla disposizione

¹ D. ISELLA, *La lingua poetica di Sereni*, in V. SERENI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. XIII. Una versione più ampia del presente saggio uscirà presso l’editore Vecchiarelli in un mio volume sulla poesia del secondo Novecento, intitolato *Le toppe della poesia. Su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*. Ringrazio Furio Brugnolo e Gerardo Guccini, le cui osservazioni sulla mia relazione hanno permesso di precisare alcuni snodi dell’argomentazione.

² “Sereni non lascia leggere in controluce le sue fonti, le corde dell’allusione e della parodia gli sono estranee”: P. V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 382. Di certo, le dichiarazioni d’autore vanno sempre manipolate con prudenza; ma è quantomeno curioso notare come l’affermazione del miglior critico di Sereni sia smentita da un passo della *Nota* pubblicata in calce agli *Strumenti umani* (ora in V. SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 470): “Un’altra avvertenza concerne il caso di versi o frasi di autori del passato, o contemporanei, inseriti talvolta e non sempre dati tra virgolette o in corsivo. Risulteranno individuabili nella stessa misura in cui sono affiorati e entrati nel discorso”.

dell'ora"³: non *labor limæ*, dunque, nella separatezza formale della *turris eburnea*; semmai, potremmo dire, *labor experientiae* (o dei sensi) dell'io storico. Analogamente, è poco frequente che nei testi di Sereni siano incastonati versi di altri poeti (come se ne trovano quasi a ogni pagina, per esempio, nei libri di Giorgio Orelli); è abbastanza raro che la memoria linguistica si esibisca come esplicita allusione carica di senso.

Tanto più significative sono, pare a me, le eccezioni: che forniscono uno strumento euristico decisivo a chi cerca di situare storicamente il Sereni che conta davvero – quello degli *Strumenti umani* e, almeno in parte, di *Stella variabile*.

Facciamo subito un esempio. La presa di distanze dall'ermetismo era già implicita nelle ultime poesie di *Frontiera*, e in quasi tutto il *Diario d'Algeria*⁴. Ma in modo ben più deciso è polemicamente inscritta nei primi versi di un testo di rottura come il poemetto *Una visita in fabbrica*, che negli *Strumenti* è il primo componimento di ampio respiro articolato in più sezioni, percorso da una pluralità dialogica di voci contraddittorie e collocato – per tema e scelte stilistiche – su un versante decisamente prosaico; il secondo (dopo *Ancora sulla strada di Zenna*) a impiegare sistematicamente il verso lungo che avrà un peso decisivo nelle poesie più recenti, e più belle, della raccolta. Rileggiamo questo *incipit* memorabile:

Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido
lontanissima una sirena di fabbrica.
Non dunque tutte spente erano le sirene?⁵

Sembra quasi incredibile che nessuno si sia accorto che si tratta di una scoperta e fortemente ironica citazione di un noto testo di

³ *Ibid.*, p. 469. Peraltro, le dichiarazioni di Sereni sono assai meno univoche di quanto sostiene Isella; e sembrano anche un poco sospette: "l'autore tiene molto a questa precisazione e al significato di essa"... – così un passo della già citata *Nota* agli *Strumenti umani* (*ibid.*, p. 470).

⁴ Si veda l'equilibrata sintesi di F. P. MEMMO, *Ancora sui rapporti fra Sereni e l'ermetismo*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora...)*, a cura di A. Luzzi, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1997: dove si ribadisce, contro Isella, che Sereni è da subito poeta sostanzialmente montaliano – né pienamente ermetico, dunque, né ungarettiano (senza nulla togliere né alle evidenti tangenze con l'esperienza ermetica, né alla quasi "filiale" devozione che il poeta luinese manifesterà sempre per l'autore dell'*Allegria* e di *Sentimento del tempo*).

⁵ V. SERENI, *Poesie* cit., p. 125.

Quasimodo, *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto* (riporto i vv. 4-10; ma importano i vv. 6-7):

Così al tuo dolce tempo, cara; e Sirio
perde colore, e ogni ora s'allontana,
e il gabbiano s'infuria sulle spiagge
derelitte. Gli amanti vanno lieti
nell'aria di settembre, i loro gesti
accompagnano ombre di parole
che conosci. [...] ⁶

Nel momento stesso in cui, immergendosi nei gironi infernali della fabbrica neo-capitalista, taglia definitivamente i cordoni ombelicali che ancora lo legavano alla *koïnè* tardo-simbolista (Quasimodo ha un ruolo non secondario fra i maestri cui più o meno fedelmente si ispirava *Frontiera*), Sereni confeziona su materiali quasimodiani un elegantissimo endecasillabo ("Lietamente nell'aria di settembre"), subito parzialmente destabilizzato dalla coda ipermetra ("più sibilo che grido"). Quest'ultima, tuttavia, è pur sempre costituita da un settenario: se mentalmente segniamo un "a capo" dopo l'attacco endecasillabico, rimaniamo per ora nell'alveo delle misure metriche tradizionali.

Al livello dei significanti, l'attacco endecasillabico-quasimodiano sembra dunque precludere a una descrizione idillico-lirica, evocata al verso seguente anche dal superlativo di stampo leopardiano ("lontanissima"). Questo secondo verso è tuttavia a-metrico, scivola volutamente nella prosa sia dal punto di vista tematico sia da quello ritmico: l'idillio è spezzato, metricamente represso (se così posso dire). E i significati smentiscono ogni nostalgia lirica: se già "sibilo" e "grido" introducevano la sottile inquietudine di campi semantici estranei all'idillio, l'enunciazione esplicita dell'oggetto, e del tema dell'intero componimento ("una sirena di fabbrica"), suona brutale frustrazione delle attese "liete" che l'attacco aveva suscitato.

Non raffinati simulacri quattrocenteschi, come in Quasimodo, ma contemporanei orrori produttivi è chiamato a contemplare il lettore di Sereni. L'"ora di settembre", evocata in *Appuntamento a ora insolita* come correlativo oggettivo della "gioia" ("quest'ora di set-

⁶ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1996, p. 105.

tembre in me repressa / per tutto un anno”), è qui preventivamente “repressa” una volta per tutte, in questa pseudo-quasimodiana “aria di settembre” che avvolge non più l’arcadia luinese degli esordi di *Frontiera*, ma gli “asettici inferni” della città industriale⁷.

2.

La fuoriuscita definitiva dall’area “novecentista” è dunque sottolineata da una chiara, e stridente, allusione intertestuale. Sul finire degli *Strumenti*, sarà ancora il rinvio a un altro testo ben presente nella memoria di tutti i lettori (ma ignorato dai commentatori) a sancire con più esattezza la nuova collocazione della poesia di Sereni. Alla fine del dialogo con l’io – un dialogo inizialmente teso e gravido d’imbarazzo, poi sereno – il padre morto, nel *Muro*, si fa portatore di un insegnamento “testamentario”, che aiuta il poeta a restituire “senso” alla realtà:

lo dice con polvere e foglie da tutto il muro
che una sera d’estate è una sera d’estate
e adesso avrà più senso
il canto degli ubriachi dalla parte di Creva.⁸

L’allusione va a un passo celebre, programmatico, di Camillo Sbarbaro, nel componimento che apre *Pianissimo*, “Taci, anima stanca di godere”:

E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.⁹

⁷ Si legga *Appuntamento a ora insolita*, in V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 140-141.

⁸ *Ibid.*, p. 180.

⁹ C. SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1985, p. 21. A me pare che il rapporto fra il testo di Sereni e quello di Sbarbaro sia non solo fortissimo, ma anche assai facilmente reperibile. E tuttavia non stupisce che sia stato finora trascurato: perché in Italia s’è imposta un’idea assai limitata di intertestualità, intesa come fenomeno esclusivamente linguistico, e anzi essenzialmente lessicale (di qui l’aberrazione di commenti – non è però il caso di quelli sereniani – fondati sulla meccanica interrogazione di banche dati testuali). In molti casi, invece, l’intertestualità sintattica, o logico-argomentativa, o (soprattutto) tematica – nel nostro esempio tutti e tre questi elementi sono attivi – ha un’importanza ben maggiore di una mera coincidenza di parole.

In Sbarbaro, quella che potremmo definire “tautologia oggettuale” (o addirittura “tautologia materialistica”) segna il tramonto, non meno traumatico perché registrato con “rassegnazione”, del mito simbolista delle *correspondances*, che al mondo vegetale, a ogni elemento del paesaggio, e alle presenze umane conferiva – come pre-requisito per un’assunzione poetica – un sovrassenso, un “valore aggiunto”, un alone d’echi appunto simbolici. Constatando, sia pure in tono minore, e con neutra pacatezza, la radicale alienazione dell’uomo moderno, che non potendo rivendicare un ruolo d’elezione nell’universo è costretto a rinunciare a ogni ambizione di armonia panica, il poeta ligure sancisce la perdita d’aura della realtà, e la perdita d’aureola del poeta; ormai cosa fra le cose, l’io non gode di uno statuto ontologicamente o gnoseologicamente privilegiato.

Di queste acquisizioni modernissime crederanno di poter fare a meno gli ermetici, ritornando – sia pure sotto il velo di una problematica complessità – a una concezione della Parola salvifica, in grado di produrre “valore aggiunto”, di sublimare le cose, e in definitiva di sostituirsi ad esse. Per Sereni, ripudiare definitivamente le proprie origini ermetiche vuol dire scrollarsi di dosso ogni residuo di simbolismo tradizionale: ritornare, cioè, alla lezione di Sbarbaro. Ma rispetto al poeta ligure, la scomparsa di ogni sovrassenso simbolico è vissuta, negli ultimi versi del *Muro*, in modi assai meno sconfortati: ché anzi produce serenità, presentandosi come pacificata accettazione (laica e materialista) della datità del reale, della cosalità delle cose; e addirittura rifonda una a-ideologica, e appunto materialistica, armonia fra io e mondo. Dopo che l’io ha fatto proprio l’insegnamento paterno, comprendendo la verità della “tautologia oggettuale”, il canto degli ubriachi acquista – anziché perderlo – un di più di significato (“ha più senso”): proprio perché, paradossalmente se si vuole, la caduta del sovrassenso simbolico, ormai sentito come inevitabilmente inautentico, rimuove le cause della cattiva coscienza del poeta¹⁰.

Il messaggio rassereneante del padre morto, che giudica e assolve con distacco e senza risentimento (come la nonna di *Ancora sulla strada*

¹⁰ Nota giustamente Luca Lenzini che il riconoscimento dell’identità delle cose a se stesse viene a colpire, non a caso, “un mito proprio del poeta, quello dell’estate”: V. SERENI, *Il grande amico. Poesie (1935–1981)*, a cura di L. Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 245. Nell’universo sereniano, questa identità, che dà tregua al rovello degli indecidibili interrogativi (esistenziali ed epistemologici) che percorrono il testo, e l’intera raccolta, non può che avere valenza positiva.

di *Creva*, e diversamente dal suicida dell'*Intervista*), consente al poeta non solo di elaborare il dolore privato per la perdita del genitore, ma anche di superare l'analogo lutto provocato dalla perdita di profumo del mondo, un lutto inscenato e denunciato a più riprese nella prima sezione degli *Strumenti* (si pensi a un testo come *Un ritorno*).

Cosicché potremmo schematizzare come segue la posizione dell'io sereniano: trauma di una perdita (d'aura, di profumo) nella prima sezione degli *Strumenti*; interrogazione fenomenologica di una realtà ambivalente, in tutta la raccolta (dove si moltiplicano i geroglifici da decrittare, le voci e i segni da interpretare); insegnamento dei morti, in *Apparizioni e incontri*; conclusivo recupero di una possibile, materialistica armonia, grazie alla "tautologia oggettuale" – cui però fa da contraltare la negatività assoluta dell'*Intervista a un suicida*; e infine attesa utopica di una parola decisiva dalla dimensione altra (il "parleranno" della *Spiaggia*). Ma in *Stella variabile* i morti non parleranno; o se lo faranno, indirettamente, sarà per esprimere un'assoluta negatività, una definitiva assenza di senso (così in *Niccolò*). Eppure, nel contesto ormai pienamente postmoderno dell'ultima raccolta, la generalizzata assenza di senso può paradossalmente rovesciarsi in recupero postumo di aura, nella deriva di un universo "plurisenso" (si ricordi la neve di *Addio Lugano bella*: "questa – notturna, immaginosa – neve di marzo / plurisensa", che ammanta la realtà di un'effimera, ma scintillante, veste simbolica¹¹). Più semplicemente: se in *Stella variabile* l'interrogazione fenomenologica degli *Strumenti* non dà più risposte, l'io può tornare a sovrimporre – con consapevole arbitrio – un significato "poetico" alle cose. Di qui il parziale (molto parziale, è bene dirlo) ritorno orfico dell'ultima raccolta: che non si comprende fuori da una riflessione sulla condizione, e sulla letteratura, postmoderna¹².

Torniamo al *Muro*: testo d'approdo, dicevo, di un percorso che porta dalla tensione ermetico-simbolista a una perplessa fenomenologia; che allontana Sereni dalla tradizione "novecentista", riallacciandosi invece all'insegnamento filosofico di Antonio Banfi, di cui il poeta luinese si era nutrito fin dagli anni dell'università. La "sera d'estate" e "il canto degli ubriachi", refrattari a ogni interpretazione simbolica, a ogni sublimazione estetica, acquistano senso –

¹¹ V. SERENI, *Poesie* cit., p. 197.

¹² Una riflessione che tarda a svilupparsi nella critica sereniana – e in genere (nonostante vari interessanti accenni) nella cultura italiana.

e valore poetico – nella loro nuda oggettività¹³. Se per Sbarbaro la caduta delle *correspondances* piombava l'io poetico in una condizione alienata, rendendolo cosa fra le cose, in Sereni rilancia il rapporto diretto, fenomenologico, fra soggetto e oggetto, di cui si sostanzia la musica perplessa, e laica, degli *Strumenti umani*. L'abbandono della poetica ermetico-simbolista non implica infatti una rinuncia assoluta a procedimenti cari alla tradizione "novecentista": in primo luogo la personificazione di elementi naturali. Si pensi per esempio alle "piante turbate" di *Ancora sulla strada di Zenna* – elementi vegetali piuttosto che animali: proprio per evitare il rischio di un'inadeguata antropomorfizzazione¹⁴.

Il punto è questo: l'"animismo" degli *Strumenti umani* conferisce al mondo vegetale una vita autonoma, indipendente e diversa da quella umana¹⁵; e perciò può dar voce, tanto spesso, alla prospettiva radicalmente "altra" dei morti. La personificazione, dunque, diversamente da quanto avviene di norma in tutta la tradizione letteraria, dal mondo classico al romanticismo al simbolismo, non è in Sereni sinonimo di antropomorfizzazione; né tantomeno presuppone una poetica dell'armonia cosmica e delle *correspondances*. E però nega la (modernistica) estraneità assoluta fra io e natura, esplorando l'ipotesi che del mondo vegetale (o del mondo degli oggetti) sia possibile dare una rappresentazione in termini di alterità e relazione.

3.

Il percorso delineato non è univoco: ha una complessità che non si lascia ridurre a facili formule (per quanto sostanzialmente valide: abbandonano del "novecentismo"; approdo fenomenologico; poetica dell'og-

¹³ Non ancora disponibili, però, come sarà in *Addio Lugano bella* e in altri testi di *Stella variabile*, a nuovi sovrassensi.

¹⁴ Come spiega il poeta stesso: cfr. *Targhe per posteggio auto in un cortile aziendale*, in V. SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 98-100. Analogamente, di "ribaltamento dell'effusione romantica" si discorre in *Morlotti e un viaggio* (*ibid.*, pp. 119-120): "Crediamo di prestare alla cosa i nostri sentimenti, sussulti, pensieri, di investirla col nostro sguardo, mentre è lei, la cosa, a determinarlo, a imporci la sua presenza a prima vista insondabile" – il riferimento è a oggetti, ma non a caso è evocata la "corceccia dell'albero". Sull'animismo vegetale in Sereni restano illuminanti le brevi note di G. LONARDI, *Di certe assenze in Sereni*, in AA.VV., *La poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Librex, 1985, p. 115.

getto; plurivocità, ecc.). Proprio nel momento in cui taglia il cordone ombelicale che ancora ambigualmente lo legava alla tradizione ermetica (e in genere simbolista), e cioè all'altezza della prima sezione degli *Strumenti umani*, Sereni diventa infatti sempre più, a suo modo, poeta classicista; o, per meglio dire, accentua e sistematizza una serie di procedimenti stilistici di marca classicheggiante già ben attestati nel *Diario d'Algeria*, e ne introduce altri almeno in parte nuovi, conferendo a tutti questi elementi una funzione diversa, e decisiva: di bilanciamento delle istanze prosastiche che irrompono nel dettato degli *Strumenti*. Quasi che l'abbandono del solco ben segnato della tradizione "novecentista" richiedesse per compenso (paracadute stilistico, o risarcimento psicologico) il sostegno di un'altra tradizione nobile, in grado di arginare quell'irruzione del quotidiano, del prosaico, e dei loro linguaggi, che è il tratto più vistoso, e sia pure mai sperimentalisticamente esibito, della svolta degli anni Cinquanta-Sessanta.

Il Sereni della terza raccolta è certamente erede del "classicismo paradossale" montaliano, in anni recenti valorizzato dalla critica migliore¹⁶; ma è anche affascinato (a volte oltre ogni possibile straniamento, o falso ironico) da valori, e figure retoriche, che possono genericamente ricondursi alla classicità. I tratti più caratteristici dello stile nobile degli *Strumenti*, che variamente s'intreccia con le tipiche virate prosastiche, sono: la prolessi di aggettivo e avverbio; l'insistenza degli iperbati e delle anastrofi (con tendenziale posposizione del verbo); la frequente personificazione di valori e sentimenti (per esempio: "amore" e "amicizia" in *Anni dopo*, la "gioia" in *Appuntamento a ora insolita*; e ancora, altrove: "valentia", "grazia", "cortesìa", ecc.)¹⁷. Tutte figure improntate a un decoro a volontaristico, e in certi casi riconducibili addirittura a un dettato neoclassico (anche se, non di rado, straniato): difficile indicarne l'unico modello in Montale, o in Solmi, o in Cardarelli.

¹⁵ Così Sereni: "siamo sempre più portati a considerare la loro [delle piante] esistenza come autonoma e parallela alla nostra, come un'ipotesi che si sviluppa diversamente rispetto a una origine comune, che tende ad altro sogna altro gesticola altro s'inquieta di altro" (V. SERENI, *La tentazione della prosa* cit., p. 100).

¹⁶ Cfr. almeno T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

¹⁷ Naturalmente, questi tratti stilistici (e in particolare la personificazione: come anche da esempi riportati) si rintracciano già, più sporadicamente, nel *Diario d'Algeria*. La più esatta e sintetica descrizione dello stile degli *Strumenti umani* è in G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 149-151.

Prendiamo gli ultimi versi di *Anni dopo*:

Dunque ti prego non voltarti amore
e tu resta e difendici amicizia.¹⁸

Si potrebbe sicuramente invocare un precedente montaliano – convincente per tono, situazione e torsione sintattica, quand’anche linguisticamente debole – nel primo verso di *Incontro*: “Tu non m’abbandonare mia tristezza”¹⁹. Un’altra fonte potrebbe essere l’Ungaretti classicista di *Sentimento del tempo*: “Non mi lasciare, resta, sofferenza!” (*Auguri per il proprio compleanno*)²⁰. Ma credo sia opportuno citare anche tre versi di un poeta che Sereni amava molto, Kavafis:

Serbali tu com'erano, memoria.
E più che puoi, memoria, di quell'amore mio
recami ancora, più che puoi, stasera.

Sereni riporta questi versi in un breve saggio su Kavafis, datato 1956²¹. Nella traduzione elegantissima di Filippo Maria Pontani (forse eccessivamente elegante, al punto da apparire a tratti un po' leziosa; ma certo molto apprezzata, ed esplicitamente lodata, da Sereni), il poeta greco può in effetti presentarsi come il modello, anche linguistico, di un classicismo integrale e ciò nonostante moderno. Dal punto di vista stilistico, e sintattico, le affinità fra il testo di Sereni e quello di Kavafis paiono evidenti, o addirittura sorprendenti: una forza psichica personificata, “amore” o “memoria”, è invocata in punta di verso, con lieve alterazione dell'ordine frasale (come di consueto, la sintassi sereniana tende all'anastrofe); al vocativo segue, nel verso successivo, la congiunzione “e”, che introduce una nuova invocazione. Particolarmente notevole è anche l'uso della ripetizione, figura eminentemente sereniana²²: “memoria” e “più che puoi” sono geminati nel giro di due versi, con effetto familiare al let-

¹⁸ V. SERENI, *Poesie* cit., p. 118.

¹⁹ E. MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 96.

²⁰ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, p. 194.

²¹ V. SERENI, *La tentazione della prosa* cit., p. 51. I versi in questione appartengono a *Grigio*: cfr. C. KAVAFIS, *Poesie*, a cura di F.M. Pontani, Milano, Mondadori, 1991, p. 81.

tore degli *Strumenti umani* – si pensi per esempio a un testo come *Ancora sulla strada di Zenna*.

Naturalmente, il sondaggio andrebbe esteso a tutta l'opera del poeta neo-greco: ma non è azzardato supporre fin d'ora che il libro di Kavafis-Pontani abbia contato più di molti altri nell'elaborazione delle strategie di innalzamento classicistico dello stile che tanto spesso agiscono negli *Strumenti umani* – strategie “di difesa”, ostentatamente “artificiali”: che ricorrono, appunto, in prevalenza, a inversioni, personificazioni e iterazioni. Lo dico in modo un po' provocatorio, ma senza forzare minimamente i testi: quasi tutti i fenomeni stilistici catalogati da Mengaldo nel suo saggio su *Iterazione e specularità* – alla cui importanza fondativa nulla vuol togliere il mio rilievo – si ritrovano identici, e sia pure in mutato contesto, con mutata dizione, in Kavafis.

L'esatta valutazione del debito di Sereni nei confronti del poeta neo-greco, e del suo prestigioso traduttore, dovrà tuttavia tener conto di un complesso accertamento cronologico. Le poesie di Kavafis-Pontani escono infatti nello “Specchio” mondadoriano, da non molto passato sotto la direzione di Sereni, nel 1961: quando cioè una parte non trascurabile dei testi confluiti negli *Strumenti umani* era già stata abbozzata, o anche scritta, o perfino pubblicata in rivista. Tuttavia Sereni conosceva bene almeno la prima, parziale pubblicazione in volume della versione di Pontani, del 1956²³: il brano che riporta i versi di *Grigio* nasce appunto come recensione a questa *plaque*tte. E coincidenza vuole che la data “d'inizio” dell'elaborazione di *Anni dopo* sia precisamente 1956²⁴: il referto filologico conferma dunque in pieno l'osservazione stilistica; ma non è detto che questo avvenga sempre – anche se andrà ricordato che varie poesie di Kavafis furono pubblicate in Italia in varie riviste e antologie, sempre per cura di Pontani, anche parecchi anni prima del volumetto *All'insegna del Pesce d'oro*.

²² Cfr. P. V. MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

²³ Cfr. C. CAVAFIS, *Poesie scelte*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1956.

²⁴ Una data sia pure contrassegnata da un punto interrogativo: “1956 (?) – 3/11 maggio '58 (ma pensata circa quattro anni prima)” (e infatti datata 1954 nell'indice provvisorio degli *Strumenti*): V. SERENI, *Poesie cit.*, p. 525. Del testo si conservano quattro autografi: nel primo, non databile con certezza, mancano i versi incriminati; il secondo “è scritto su un foglio che reca a stampa “Diario 1956””; gli ultimi stanno “sul foglio di un'agenda del 1956” (*ibid.*, pp. 524-525): e dunque del *terminus post quem* non si potrà dubitare.

4.

Un dettato classicista segna in profondità, dicevo, testi come *Ancora sulla strada di Zenna*. Proprio una variante di questo componimento senz'altro cruciale per l'evoluzione dello stile sereniano, può dirci qualcosa di più sulla qualità del classicismo del poeta luinese. Leggiamo innanzitutto la lezione definitiva (vv. 12-13):

E io potrò per ciò che muta disperarmi
Portare attorno il capo bruciante di dolore...²⁵

Anche senza cercare rinvii precisi, si può senz'altro ascrivere il v. 13 allo stile nobile classicista: diciamo, fra Virgilio e Racine. Il verso precedente presenta un effetto – sia pure non eccessivamente marcato – di anastrofe, con posposizione del verbo, e di iperbato, con separazione del modale dall'infinito cui si riferisce: figure queste, s'è già detto, tipicamente sereniane, sempre impiegate per conferire decoro a porzioni testuali che rischiano di scivolare nella prosa, o nell'eccesso sentimentale. E infatti una variante soppressa recitava: “Oh potrò disperarmi per ciò”²⁶; dove mancano anastrofe e iperbato, l'intonazione è vicina al parlato, e l'attacco interiettivo libera una troppo scoperta effusione elegiaca. Anche se una lettura metrica del testo definitivo è difficilmente proponibile (teoricamente si tratta di un alessandrino, ma con eccessiva forzatura della dizione), è evidente l'intento di innalzare il tono, di nobilitare stilisticamente la riflessione dell'io, e il suo “dolore”.

Il v. 13 dà conferma a queste osservazioni, con la sua elegante melodia di doppio settenario (che avvalorava l'aria di famiglia con certo teatro classico francese); e nasce anch'esso da una variante prosastica: “andare attorno bruciante di dolore” – dove la metrica è irregolare, la metafora consunta e soprattutto manca la figura di stile nobile che caratterizza fortemente il testo a stampa. Ma andrà notato che un passaggio intermedio prevedeva un innalzamento stilistico ancor più irto, sostituendo a “bruciante” il crudo latinismo “candente” (peraltro anche montaliano: “la faccia candente [cioè «abbagliante»] del cielo” di *Fine dell'infanzia*²⁷; e già carducciano);

²⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶ Questa variante, e le altre di cui si discorrerà poco oltre, si leggono *ibid.*, p. 507.

²⁷ E. MONTALE, *L'opera in versi* cit., p. 65.

inteso qui, evidentemente, in senso etimologico: “bruciante a bianco” – e cioè, in contesto: bruciante di dolore e per questo sbiancato (fra l'altro, da notare il nesso fonico con “capo”).

La scelta finale si attesta su una posizione di compromesso, che ricorre a una manieratissima figura di stile nobile, senza però mobilitare le risorse di un lessico eccessivamente letterario, o latineggiante. Esempio minimo di come anche una variantistica tradizionale, dello “scarto”, possa offrire utili servigi a chi voglia definire con esattezza il tenore stilistico delle liriche degli *Strumenti* (sosterrò più oltre che all'imponente *corpus* degli scartafacci sereniani potrebbe essere più proficuo accostarsi con gli strumenti teorici elaborati dalla *critique génétique* francese).

5.

L'io di *Ancora sulla strada di Zenna* si dispera “per ciò che muta”²⁸. E non è solo un compianto privato, esistenziale (“non è [...] un mio lamento”, v. 4), benché non sia in realtà estranea al testo l'angoscia della maturità e del prossimo invecchiamento. Il “lamento” è innan-

²⁸ Breve analisi del titolo, quanto mai significativo. *Ancora*: rinvia a *Strada di Zenna*, in *Frontiera*, e annuncia la dialettica, centrale, di ripetizione e mutamento; *sulla strada*: è il motivo del viaggio (sia pur minimo), dello spostamento (anche retorico?), e del confronto fra luoghi diversi; *di Zenna*: topografia precisa, è la strada che da Luino porta al valico di Zenna – frontiera reale (e autobiografica), simbolica (specie in *Frontiera*: l'Europa democratica; in genere l'altrove), qui anche metafisica (vivi e morti). Per comodità del lettore, riporto il testo integrale della poesia: “Perché quelle piante turbate m'inteneriscono? / Forse perché ridicono che il verde si rinnova / a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia? / Ma non è questa volta un mio lamento / e non è primavera, è un'estate, / l'estate dei miei anni. / Sotto i miei occhi portata dalla corsa / la costa va formandosi immutata / da sempre e non la muta il mio rumore / né, più fondo, quel repentino vento che la turba / e alla prossima svolta, forse, finirà. / E io potrò per ciò che muta disperarmi / portare attorno il capo bruciante di dolore... / ma l'opaca trafila delle cose / che là dietro indovino: la carucola nel pozzo, / la spola della teleferica nei boschi, / i minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità, la lenza / buttata a vuoto nei secoli, / le scarse vite che all'occhio di chi torna / e trova che nulla nulla è veramente mutato / si ripetono identiche, / quelle agitate braccia che presto ricadranno, / quelle inutilmente fresche mani / che si tendono a me e il privilegio / del moto mi rinfacciano... / Dunque pietà per le turbate piante / evocate per poco nella spirale del vento / che presto da me arretreranno via via / salutando salutando. / Ed ecco già mutato il mio rumore / s'impunta un attimo e poi si sfrena / fuori da sonni enormi / e un altro paesaggio gira e passa” (V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 113-114).

zitutto storico: suscitato dal ritorno dell'io, ormai immerso nella frenetica modernità cittadina, e ad essa assuefatto, nei luoghi dell'infanzia, dove "nulla nulla è veramente mutato" (v. 22)²⁹. Una movenza d'elegia passatista sembra implicita, e a prima vista innegabile. E tuttavia un rapido confronto con il probabile bersaglio polemico di questi versi permette di correggere immediatamente il tiro³⁰.

Ancora sulla strada di Zenna appare per la prima volta in rivista nel giugno del 1960. *Il pianto della scavatrice* porta la data del 1956, ed esce in volume l'anno successivo, nelle *Ceneri di Gramsci*. Inverosimile che Sereni non conoscesse il poemetto di Pasolini. Che si conclude con la personificazione della "vecchia scavatrice", "straziata" dalla fatica; con il suo "urlo improvviso, umano", "pazzo di dolore". Che è però, "insieme", anche urlo dello "sterro sconvolto", di "tutto il quartiere", della "città"; infine del "mondo". La personificazione – qui evidentemente declinata in forme antropomorfe, come da modelli tradizionali – investe ogni elemento della realtà rappresentata; è l'intero mondo moderno a deprecare, paradossalmente, la ferita della modernizzazione: perché la scavatrice, e il paesaggio urbano con lei, "piange ciò che muta"; e lo piange quand'anche mutasse "per farsi migliore". Di fronte a questo rimpianto pienamente elegiaco, perde forza anche la passione politica, l'aspirazione a un progresso giusto: la bandiera del partito comunista, all'ultimo verso, è nient'altro che un "rosso straccio di speranza"³¹. L'ideologia implicita del poemetto è pertanto innegabilmente passatista: nel senso, innanzitutto, di antimodernista.

In *Ancora sulla strada di Zenna*, citando il "ciò che muta" pasoliniano³², è come se Sereni dicesse: "e io potrò fare il Pasolini di turno", potrò dar libero corso al "lamento" elegiaco. E invece, subito, la tipica movenza avversativa – uno dei numerosissimi, deci-

²⁹ Lo smarrimento di fronte alla modernizzazione e ai radicali cambiamenti che investono l'Italia del boom economico è testimoniato anche da passi in prosa – si veda per esempio un breve testo datato 1960, *Sul rovescio d'un foglio*, in V. SERENI, *La tentazione della prosa* cit., p. 60 (ma Sereni sa perfettamente che alla "crescente meccanizzazione" non è lecito opporre "l'insegna – del resto falsa – del primitivo", *ibid.*).

³⁰ Tutto il testo di *Ancora sulla strada di Zenna* è tramato da "numerosi riferimenti e citazioni che derivano dalla lirica del Novecento": dalla palesemente montaliana "carrucola nel pozzo", a più sottili – ma sempre assai pertinenti – rinvii a Ungaretti, Zanzotto, e soprattutto, ancora, Montale (G. MAZZONI, *Forma e solitudine* cit., p. 155).

³¹ P. P. PASOLINI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 113-114.

sivi, “ma” degli *Strumenti*³³ – viene a smentire l’abbandono nostalgico, introducendo un opposto punto di vista, volto a denunciare non lo *choc* troppo violento della vorticosa modernità, ma l’altrettanto alienante immobilità atavica, il destino di insensata e frustrante ripetizione (“si ripetono identiche”, v. 23) cui sono condannati e i rami agitati dal vento lungo la strada, e gli abitanti dei villaggi vicini, che sembrano identificarsi con le piante, quando queste, ai vv. 26-27, “rinfacciano” al poeta “il privilegio del moto” (che poi dietro agli uni e alle altre facciano capolino, certamente, i trapassati, sempre pronti, in Sereni, a ritrovare vita negli alberi mossi dal vento, non muta – è il caso di dire – il senso complessivo del testo).

Il cambiamento di prospettiva è riassunto da un verso introdottivo, come di consueto, da un’esplicita articolazione sintattica: “Dunque pietà per le turbate piante”. Ancora elegia, si direbbe: “pietà”. Ma di segno diverso, anzi contrario: perché ne è oggetto non il movimento ma l’immobilità, non il progresso ma l’arretratezza, non il mondo moderno della città ma quello arcaico della campagna. Cosicché “lamento” e “pietà” vicendevolmente si elidono: e il *pathos*, magari addirittura languido ed estenuato, che a due riprese il testo sembra evocare, appare in realtà straniato. *Ancora sulla strada di Zenna* non è un componimento elegiaco, ma un testo che mette in scena due possibili e contraddittori lamenti elegiaci (uno passatista, uno paternalista), che reciprocamente si negano,

³² Questa coincidenza è accompagnata da una costellazione di minime riprese stilistiche e linguistiche, che sembrano avvalorare l’ipotesi di un contatto diretto, di una voluta citazione. Credo peraltro che il discorso ermeneutico che propongo in questo paragrafo non perderebbe validità se il contatto fosse puramente casuale: più di una singola citazione, importa il confronto con modelli, anche generici, indubbiamente presenti nel dibattito culturale della fine degli anni Cinquanta. E tuttavia è opportuno sottolineare come il verso che precede, in Pasolini, il lamento su “ciò che muta”, si concluda, e suggelli la relativa terzina, con la parola “dolore”, che ricompare in analoga posizione al v. 13 di *Ancora sulla strada di Zenna*; e come nella terzina successiva del *Pianto* leggiamo: “in ogni nostro atto quotidiano” – da cui potrebbero discendere i “minimi atti” sereniani. Soprattutto, val la pena di notare che la prolessi dell’aggettivo, tratto tipico del classicismo sereniano, è anche figura stilistica assai frequente nelle poesie di Pasolini.

³³ In generale, l’articolazione logico-sintattica è sempre decisiva negli *Strumenti*: nega ogni purezza lirica, segue il processo dell’esperienza, ne esplicita anziché nasconderle contraddizioni e rivolgimenti; e sorregge la struttura narrativa di molti testi. L’avversativa, in particolare, di volta in volta segna un mutamento di scenario, annuncia un capovolgimento logico, favorisce una sospensione, esplicita una perplessità. (Si noti che in *Ancora sulla strada di Zenna* un “ma” assai forte compare fin dal v. 4).

frustrando la tentazione del lettore di identificarsi con l'uno o con l'altro. L'effetto, coscientemente perseguito (contro Pasolini, ma non solo) è uno straniamento del *pathos* e della nostalgia. Perché Sereni non è mai, semplicemente, poeta elegiaco³⁴.

Lo dimostra *ad abundantiam* il confronto con il testo pasoliniano cui sembra alludere *Ancora sulla strada di Zenna*: un confronto tanto chiarificatore da meritare un indugio quasi "didattico"³⁵. E dunque: in Pasolini c'è personificazione esplicita e tradizionalissima, fin dal titolo; in Sereni l'animismo vegetale è ambiguo, e mai risolto in appropriazione antropomorfa. In Pasolini il ritmo accumulativo scandisce un testo privo di ripensamenti; in Sereni un andamento ripetitivo sottolinea le perplessità dell'io. A una sintassi sgranata e piana, nel *Pianto*, se ne contrappone una densa e ricca di contrasti, in *Ancora sulla strada di Zenna*. A un impianto narrativo-descrittivo, in Pasolini, se ne contrappone in Sereni uno narrativo-interrogativo, se così posso dire: l'oggetto, e la vicenda, sono dati una volta per tutte nel *Pianto*, in questo senz'altro neorealistico, mentre in *Ancora sulla strada di Zenna* sono materia di una complessa riflessione. L'io è naturalisticamente assente in Pasolini (perché si riversa interamente nella macchina personificata), mentre in Sereni è protagonista di una ricerca relazionale, di un'interrogazione fenomenologica. In Pasolini vige la logica del "sia... sia": al tempo stesso si sfrenano strazio e festa, dolore e vitalità; emblematicamente, gridano

³⁴ Non tutti sembrano convinti di questo, che è presupposto, mi pare, per considerare esteticamente riuscita l'opera del poeta luinese. È un conto è sostenere che "la liquidazione" dell'elegia e "del dettato pasoliniano" non è "mai del tutto definitiva, se sopravvivono versi come: «Dunque pietà per le turbate piante»" (si può sottoscrivere, sia pure mettendo l'accento sulla mai completa adesione del soggetto "perplesso" al *pathos*, evocato e subito negato). Ben altra cosa sottolineare e valorizzare senz'altro (sempre a proposito di *Ancora sulla strada di Zenna*) "quella struggente inflessione elegiaca che si tende di iterazione in iterazione e si estenua nel *pathos* di un ultimo saluto" – che è come declassare Sereni a poeta di quart'ordine, prataiolo fuori stagione, o tutt'al più Corazzini del boom economico. Le citazioni provengono rispettivamente da G. FRASCA, *Il luogo della voce*, in AA.VV., *Per Vittorio Sereni*, a cura di D. Isella, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1992, p. 25; e da D. ISELLA, "Ancora sulla strada di Zenna": variazioni su un tema leopardiano, in "Poetiche", 1999, 3, p. 361.

³⁵ Pur nella consapevolezza che assai spesso i paralleli in qualche modo "agonistici" fra due o più scrittori rischiano di dar luogo, piuttosto che a conoscenza critica, a polemiche idiosincratice: è il rischio che corre, in alcune sue parti, il libro di C. BENEDETTI, *Pasolini contro Clavino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

“insieme” la scavatrice e lo “sterro” che essa strazia. In Sereni la logica è quella del “né... né”.

Tutto è di primo grado nel *Pianto*, tutto di secondo in *Ancora sulla strada di Zenna*: ed è questo, veramente, l'essenziale. Pasolini dispiega senza remore sia la nostalgia elegiaca (passatista), sia l'entusiasmo vitalistico (qui sostanzialmente ottimista): e ad entrambi aderisce senza residui. In Sereni appaiono contratti, di fatto impossibili, sia il *pathos* nostalgico sia il vitalismo della velocità: a nessuno dei due aderisce l'io, che rimane appunto distaccato, in sospenso.

Motivo per cui noi postmoderni possiamo senz'altro identificarci con la non identificazione sereniana, e non certo con l'esibizione di immediatezza del *Pianto*³⁶. E dunque Sereni – il paradosso è solo apparente – può esser letto oggi come realista (e magari perfino come elegiaco: ma in senso pieno, alto, nobile, perché storicizzato), precisamente perché ha avuto il coraggio di non essere né neorealista né elegiaco al tempo suo; perché dei suoi anni – quelli del passaggio brusco da una società premoderna a una di fatto per molti versi già postmoderna, che ha investito l'Italia verso la fine dei Cinquanta – ha interrogato le aporie senza prender partito; anzi ne ha ipotizzato le diverse soluzioni, storiche e letterarie, con movenza metaideologica, metaletteraria e (direbbe Fortini) meta-psichica³⁷.

³⁶ Dico questo, pur sapendo che Pasolini è un'icona per molte correnti postmoderniste non solo italiane: che tale appropriazione sia frutto di equivoci, non c'è spazio per dimostrare in questa sede. Converterà piuttosto ribadire un'ovvietà: che il caleidoscopio postmodernista tollera la compresenza di poetiche diametralmente opposte, per cui un movimento che persegue per un verso una coerente dissoluzione di ogni identità “forte”, e del soggetto stesso, può dar luogo per converso a ritorni narcisistici dell'io e, in poesia, ad esibizioni di un soggettivismo addirittura orfico.

³⁷ Non sarà superfluo ricordare che intorno alla nozione di “elegia” si gioca un episodio non marginale della partita letteraria, in Italia, fra anni Cinquanta e Sessanta: le posizioni variano, come è noto, dall'inorridita ripulsa della nuova avanguardia, e in specie di Sanguineti (che poi lo studioso di *liberty* e crepuscolarismo sia in realtà, nei suoi testi poetici, quanto mai proclive – sempre più col passare degli anni – a scivolamenti nostalgici, perfino patetici, e insomma elegiaci, sarà da intendere come felice contraddizione); alla problematica valorizzazione di Fortini, che considera il “nesso profezia-elegia” caratteristico della migliore produzione poetica “negli anni dell'immediato dopoguerra e della guerra fredda” (F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, vol. 1, 1987, p. 110); al pascolismo pasoliniano. Sereni non si schiera: piuttosto sembra mettere in scena nei suoi testi, con perplessa disponibilità fenomenologica, le diverse posizioni.

6.

La densità del testo di *Ancora sulla strada di Zenna* rende dunque impossibile ogni schematizzazione del significato – per esempio quella tentata da un lettore peraltro portato sempre a sottrarre la poesia di Sereni al suo contesto storico: il “privilegio del moto” da un lato “sembra tale, privilegio, al «senso» segreto delle «turbate piante»”, ma dall’altro, “ossia dalla parte del poeta, è colto in termini di fatale condanna e perdita”³⁸. C’è una variante di *A un compagno d’infanzia* che vale la pena di leggere. Per comprenderne il senso, si sottintenda: “La bellezza è”

una cosa limitata in sé, ma ben fatta
che la rinvia nell’altra
che verrà, nel privilegio
del moto – ti dicevo una volta...³⁹

Il nesso bellezza-movimento è ribadito in modo ancora più netto in un altro stato del testo: “la penso [la bellezza] un passo sempre più in là / nel privilegio del moto”⁴⁰. Il “privilegio / del moto” è lo stesso che abbiamo incontrato, a testo, con significato assai meno univoco, e con eliminazione dell’*enjambement*, in *Ancora sulla strada di Zenna*: esempio notevolissimo della trasmigrazione di sintagmi che caratterizza tutto il *corpus* sereniano. Qui, nell’abbozzo di *A un compagno d’infanzia*, il “privilegio” è tale senza riserve, e il “moto” è esplicito correlativo oggettivo della bellezza, intesa come processo e sviluppo, come relazione e movimento. Immagine, dunque, metapoetica, e decisamente positiva: al tempo stesso attributo e condizione necessaria dell’arte. Il confronto con questa variante soppressa smentisce evidentemente, per *Ancora sulla strada di Zenna*, la distinzione di Ramat: per il poeta il “moto” (immagine *anche* della modernizzazione contraddittoria e travolgente dell’Italia contemporanea) non è solo immagine di perdita; è al tempo stesso esperienza traumatica e esaltante; produce *contemporaneamente* bellezza e sfacelo della memoria.

Del resto, sarebbe altrettanto errato accentuare in modo unilaterale la negatività dell’universo premoderno, segnato dalla nera con-

³⁸ S. RAMAT, *Un poeta sulla strada di Zenna*, in ID., *I sogni di Costantino*, Milano, Mursia, 1988, p. 192.

³⁹ Cito dall’apparato di Isella: V. SERENI, *Poesie cit.*, p. 622.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 621.

danna all'immobilità, dall'angosciante vanità della ripetizione (vero mito negativo di Sereni, in parte mutuato da Montale). In una lettera a Fortini è ipotizzato, e subito rifiutato, un titolo alternativo, *Area depressa* – “significherebbe barare”, nota Sereni⁴¹: cioè autorizzare una lettura in chiave neorealista (con lode dell'innovazione tecnologica di contro alla denuncia di un'insostenibile arretratezza – le “scarse vite”: poche e grame), una lettura probabilmente foriera, nell'immediato, di ampi consensi, ma destinata a tradire il significato profondo del componimento. Se non altro perché, come e più del “privilegio del moto”, anche “i poveri / strumenti umani” (qui agresti e artigianali) sono ovviamente promossi a metafora metaletteraria, addirittura nel titolo della raccolta (dove però alludono a tutti gli “attrezzi” utili all'uomo per fronteggiare il suo destino – compresa la stessa poesia). Dunque: né le radici rurali, né il progresso, sono senz'altro positivi; reciprocamente: né l'angoscia dell'immobilità, né la disperazione per il mutamento sono univocamente negativi. Entrambi i poli dell'opposizione (schematizzando: modernità e “area depressa”) s'ammantano di un fascino (meta-)poetico; entrambi custodiscono una forma di bellezza. E pure la noia, l'alienazione, l'assenza di senso appartengono a entrambi. L'ambivalenza è sistematica e sistematicamente perseguita.

7.

Un ultimo indugio su *Ancora sulla strada di Zenna*: poche glosse marginali, qualche spigolatura variantistica – chi non ama la microstilistica, può senz'altro passare al paragrafo successivo. Il movimento delle “turbate piante” non è indotto (solo) dal passaggio dell'automobile in corsa, come annotano, banalizzando, Isella e Martignoni⁴². Rileggiamo i versi in questione:

Sotto i miei occhi portata dalla corsa
 la costa va formandosi immutata
 da sempre e non la muta il mio rumore
 né, più fondo, quel repentino vento che la turba
 e alla prossima svolta, forse, finirà.⁴³

⁴¹ *Ibid.*, p. 509.

⁴² Cfr. V. SERENI, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di D. Isella e Cl. Martignoni, Luino, Nastro&Nastro, 1993, p. 64 (questa antologia è ora ripubblicata da Einaudi: Torino, 2002).

Innanzitutto, meriterebbe di essere commentato l'iniziale capovolgimento "copernicano" del rapporto fra oggetto e percezione: "portata", nel testo, è "la costa", non l'io; in prima istanza, sono l'atto percettivo, sempre centrale in Sereni, e il movimento del soggetto, a conferire realtà alla geografia lacustre. Ma, di converso, il "realismo" sereniano prende il sopravvento nella sottolineata contraddizione: "va formandosi immutata". Perché se lo scambio di ruoli, al limite del corto circuito logico, fra movimento e immobilità è il nucleo semantico profondo di tutto il componimento, esso è qui esemplarmente condensato⁴⁴: al verso successivo, dopo il marcatissimo inarcamento, che fa pendere la bilancia dalla parte dell'immobilità, anche la figura etimologica ("immutata" / "non la muta") ribadisce la passiva resistenza di una realtà cristallizzata.

Alla quale si contrappongono – questo è il punto – due diversi movimenti, due diversi rumori: il "mio", del poeta (cioè della sua macchina; ma anche, in generale, del vivo, della vita, del movimento, della storia); e quello del vento, "più fondo": dove l'indicazione spaziale assume evidentemente un valore metafisico. Vento "repentino", portatore, come sempre in Sereni, di un messaggio numinoso, soprannaturale. Vento accompagnato dall'aggettivo dimostrativo, "quel", che ha al tempo stesso funzione deittica (ma direi quasi interrogativa) e distanziante. Vento che, "forse", "finirà" alla prossima svolta, perché improvvisamente potrebbe cessare l'animistico sommovimento della natura: dubbio e precisazione (affidati a un verso ragionativo, spezzato dalle virgole, metricamente irregolare, in tutti i sensi prosastico, che annuncia infatti la fine del "prodigio"⁴⁵) non avrebbero senso se il vento fosse quello dell'automobile:

⁴³ V. SERENI, *Poesie cit.*, p. 113.

⁴⁴ Si noti anche la parentela fonica che lega i due "poli" attorno ai quali si organizza la scena: "corsa" e "costa"; assonanza e parziale consonanza sono instaurate da una scelta precisa, come conferma uno sguardo all'apparato di Isella: "portata dalla corsa" deriva da "portato sulle ruote" (*ibid.*, p. 507), accentuando anche il senso di velocità. Del resto, la tessitura fonica dei cinque versi citati è calcolatissima, dominata com'è, in primo luogo, dai ritorni allitteranti della sibilante, che certo rinvia al rumore del vento; ma si noti anche un'altra, più localizzata, allitterazione in "r": "rumore", "repentino", "turba", "prossima", "forse", "finirà" – a mimare, ancora, una vibrazione; probabilmente poi, riferito al vento, cade "inatteso" (cfr. *ibid.*) e vive "repentino" precisamente per ragioni di coesione fonica. L'allitterazione non è probabilmente fra le figure predilette da Sereni, ma non è certo assente negli *Strumenti*: in *Ancora sulla strada di Zenna*, per esempio, risuona sobriamente fin dal primo verso ("piante turbate m'inteneriscono?").

tanto che Isella e Martignoni devono “tradurre” “finirà” con “sarà finito”, e ignorare il “forse”. Uno sguardo alle varianti, poi, non lascia dubbi: “l’altro, del pari repentino” (evidente il paragone fra *due venti*, *due rumori diversi*); e ancora: “l’inatteso vento / sorto nel breve golfo fra le rive”⁴⁶ – il testo definitivo elimina la notazione realistica, e definisce “repentino” solo quel vento che si solleva indipendentemente dal passaggio dell’auto: fenomeno naturale immediatamente trasformato in epifania inquietante, in manifestazione metafisica.

Se dunque, per l’io poetico, il “moto” è al tempo stesso immagine della bellezza e causa di angoscia, anche per le piante il movimento assume significati ambigui, essendo indotto ora da un (forse invidiato) prodotto tecnologico, ora da un (inquietante e affascinante) impulso soprannaturale, animistico. L’ambivalenza – è da ripetere – costituisce la ragione stessa del testo, e riproduce a tutti i livelli (dal significato “narrativo” dell’intero componimento alle minime scelte foniche evidenziate dalle varianti dei singoli versi) un giudizio non univoco sulla condizione umana in generale, sulla storia privata del poeta e sulla storia pubblica dell’Italia post-bellica: che sono, inscindibili, i veri argomenti di *Ancora sulla strada di Zenna*.

Particolarmente tormentata le genesi dei vv. 14 e seguenti, cuore descrittivo della poesia, che subiscono un netto innalzamento stilistico (il fenomeno smentisce implicitamente ogni troppo univoca devalorizzazione dell’universo arcaico descritto). Potrò dar conto solo di alcuni stati del testo: significativo che “ma l’opaca trafila delle cose” nasca da “Ma l’opaca trafila dei poveri atti, / dei poveri...”. Si instaura l’endecasillabo⁴⁷; si rifiuta la ripetizione (pure

⁴⁵ Meno prosastico, tuttavia, della variante da cui deriva: “che le turba e, forse, finirà alla prossima svolta” (*ibid.*): l’innalzamento è procurato, come spesso in Sereni, dalla posposizione del verbo, in tendenziale anastrofe; si rafforza in questo modo il senso conclusivo, grazie a una clausola tronca, ritmicamente marcata.

⁴⁶ Tutte le varianti citate si leggono *ibid.*

⁴⁷ La metrica di *Ancora sulla strada di Zenna* meriterebbe una trattazione a sé. Mi limito a osservare che – come spesso negli *Strumenti* – è tutta giocata sulla ripresa nascosta, a volte straniata, a volte in sordina, di misure tradizionali. Due esempi paradigmatici: “strumenti umani avvinti alla catena” è perfetto endecasillabo *a maiore*, ma completamente squilibrato dal doppio *enjambement*, prima e dopo, e dalla cesura che il senso impone; in “la lenza / buttata a vuoto nei secoli” unità sintattica e unità metrica potrebbero coincidere, se non che nel testo il potenziale endecasillabo è spezzato.

assai “sereniana”) di “dei poveri”; soprattutto, si espone in fine di verso il pantonimo “cose”, nome collettivo assoluto che riassume e lancia l’elenco – “cose” era già al v. 21, sempre seguito da “che là dietro indovino”: anticiparlo ha significato trasformare un semplice elenco disorganico in tutto, in quadro, capovolgendo la logica della descrizione, sussunta ormai sotto un unico denominatore. Un quadro al tempo stesso realistico e visionario: se è vero che la percezione, data per diretta in uno stato anteriore del testo (“scorgo [...] la teleferica”, ecc.) si fa evocazione memoriale (“indovino”: che rinvia a reminiscenze di precedenti passaggi sulla strada che porta a Zenna). Cade “questa opacità della ripetizione”, per rifiuto dell’astratto: la riflessione sgorga, nel testo definitivo, dall’elenco di oggetti. Il filosofema resiste poco oltre, ma alleggerito dell’aggettivo e spezzato dall’*enjambement*: da “l’oscura catena della necessità”, a “alla catena / della necessità”.

Compresenza, dicevo, di realismo e visione onirica (o memoriale): “una carrucola” diventa “la carrucola”, precisa, determinata – quella carrucola, realisticamente; ma anche quella, assoluta, quasi sognata, come in un quadro surrealista; e poi, certo, quella, letteraria, di Montale⁴⁸. Determinata anche la “teleferica”, il cui prosaico “va e vieni” diventa “spola”, con innalzamento linguistico; alla stessa logica risponde “nei boschi” per “nella boscaglia”: che al tempo stesso allarga l’orizzonte, moltiplica lo spazio in profondità. Certo, la “teleferica” è oggetto tecnologico: ma è tecnologia povera, perfettamente inserita (e addirittura nascosta) in un contesto arcaico, e convocata innanzitutto per alludere a un ininterrotto movimento ripetitivo (il “va e vieni” insensato, appunto); ma forse è da cogliere anche una contrapposizione fra il prodotto del *boom* economico, l’auto, e un diverso tipo di tecnologia, risalente a una precedente epoca industriale.

Ancora note sparse su questi versi: in tentativi molteplici, che rivelano una persistente insoddisfazione, c’è un curioso scambio fra

⁴⁸ Per inciso: la citazione sembra sollecitare un commento intertestuale. In Montale c’è una presenza materica della carrucola, che balza agli occhi e all’udito del lettore – quasi in onomatopea (lo stridore della “i” tonica), e con la tipica, forte, accumulazione di sdruccioli: “Cigola la carrucola” (E. MONTALE, *L’opera in versi* cit., p. 45); e dal punto di vista tematico è centrale la dissoluzione della memoria, l’estraneità del/dal passato. In Sereni l’evocazione è più sobria, e sta fra realtà e visione; e il sovrassenso allegorico-filosofico non è esplicitamente evocato. Ma proprio il ricordo montaliano viene a ribadire implicitamente che centrale in *Ancora sulla strada di Zenna* è il rapporto con il passato e con la memoria.

“vite” e “cose”, cassati e reintegrati l’uno al posto dell’altro: a conferma dell’alienazione prodotta dall’immutato ripetersi di tutto. Dell’espressione memorabile, che nutre poi il titolo della raccolta, i “poveri strumenti umani”, si dovrà notare che il testo definitivo la spezza in *enjambement*; ma soprattutto che stava potenzialmente nella penna del poeta – almeno come *pattern* ritmico, come nucleo sintattico, e anche come *ethos* – fin dalla precoce, e geniale, recensione alle *Occasioni*, dove è apprezzata (e noi possiamo sapere con quanta lungimiranza) la capacità di Montale d’incastonare nei suoi versi parole altrui: “i commossi discorsi umani”⁴⁹.

Tornando al nostro esercizio di variantistica, è assai notevole che ben quattro aggettivi denotanti fretta, riferiti all’io, siano caduti nella versione definitiva: con netto rifiuto di una troppo marcata e unilaterale psicologizzazione del soggetto – che, di volta in volta, passava “rapido”, gettando uno sguardo “fugace”, o “frettoloso”, e facendo un cenno “breve”. Più ambiguo, nel testo, l’atteggiamento del poeta, che ha un ruolo sostanzialmente passivo, non esprime scopertamente né fretta di allontanarsi, per ritornare alla modernità, né desiderio di restare. Cade anche un “le ravviva” (“sconfortato e rapido”), di cui soggetto è sempre l’io, che ne riceveva una funzione attiva, demiurgica, in grado di restituire vita a una realtà premoderna sprofondata nell’atavico immobilismo (e ai ricordi ad essa collegati): sappiamo che negli *Strumenti*, e qui in specie, la natura si anima da sé, senza l’intervento umano; e il ruolo del poeta tende a una passività interlocutoria.

Cade, soprattutto, “il gesto di chi, tornando dalle strade del mondo”: verso lungo, per forma e contenuto decisamente pavesiano. E il riferimento a Pavese – poco importa se suffragato o no da paralleli precisi: l’area tematica è inconfondibile – permette di interpretare complessivamente i fenomeni rilevati. Sereni rifiuta il nesso pavesiano di privilegio ed elegia, per cui l’io è al tempo stesso colmo di rimpianto per le mitiche origini, per un mondo arcaico idealizzato, e al tempo stesso è ormai estraneo, scappa, va di fretta – passa appunto “sconfortato e rapido”. Anche in Pavese, come in Pasolini, agisce una logica del “sia... sia”: vanno a braccetto mesta (paternalistica?) *pietas* e necessità di fuga; fascino dell’origine e *appeal*

⁴⁹ V. SERENI, *In margine alle “Occasioni”*, in ID., *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Stazzeri, Milano, Mondadori, 1996, p. 59.

delle “strade del mondo”. In Sereni, ripeto, entrambi gli atteggiamenti sono messi in scena, ma distanziati⁵⁰.

Ultime noterelle. I “sonni enormi” sono storici, alludono a immobilità e arretratezza: l’immagine è la stessa di *Nel sonno*; ma lì è tutta l’Italia postbellica ad essere avvolta in un colpevole torpore socio-culturale⁵¹; sarà invece da richiamare anche il v. 16 della sesta parte di *Un posto di vacanza*: “sonni senza tempo”⁵² (perché anche in *Ancora sulla strada di Zenna* al significato storico se ne accosta uno psichico, legato alle rimozioni operate dal soggetto). Per finire con la variantistica, negli ultimi versi cade “tremante calura”, e poi “tremula calura”: sintagmi ermetici, soprattutto il secondo, che non hanno più spazio nell’universo linguistico della terza raccolta di Sereni. A contrastare il vento demoniaco che si solleva dal lago e muove le piante, non c’è l’ormai impraticabile idillio ermetico; semmai l’entusiasmo a tratti sincero, ma sempre fragile e contrastato, per la nuova tecnologia. Anche se poi, forse, non è un caso che l’ultimo verso, riferito al “paesaggio”, ma indirettamente appunto all’automobile, riecheggi la chiusa del più celebre degli idilli di *Frontiera, Terrazza*: “gira e passa” sembra infatti ricalcare “gira se ne va” (soggetto, assai montaliano: “quel raggio di torpediniera”)⁵³.

8.

Caratterizza dunque *Ancora sulla strada di Zenna*, e gli *Strumenti* tutti, il rifiuto di un senso univoco e definitivo. Questa perplessa apertura fenomenologica è strettamente legata alle concezioni estetiche di Sereni, esposte nella maniera più chiara in un testo splendido, di cui abbiamo già incontrato una variante soppressa: *A un compagno d’infanzia*. Vale la pena di leggere i versi in questione, osservando l’accumulo paratattico di successive approssimazioni, affidate nei primi due casi al correlativo oggettivo:

⁵⁰ In tutta la prima parte degli *Strumenti* il tema romantico e poi (fra gli altri) paveseiano del pellegrinaggio sentimentale è costantemente evocato, ma sempre scartato nelle sue valenze patetiche.

⁵¹ Cfr. V. SERENI, *Poesie* cit., pp. 145 sgg.

⁵² *Ibid.*, p. 232.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

Bellezza, dunque, come relazione: paradossalmente, se si vuole, perché è innegabile una lieve forzatura logico-sintattica quando il testo afferma che “la bellezza / [è] il saperla [la bellezza stessa] sempre a un passo da noi” – coscienza di un’approssimazione, non oggettiva consistenza di un’entità verificabile. Ovviamente, la forzatura è voluta, e ottiene appunto il risultato di togliere consistenza sostanziale a un concetto, quello di bellezza, che individua per Sereni un processo, non un’essenza.

9.

Se questa è l’estetica implicita di Sereni, si può azzardare una conclusione “teorica”. Sereni non è “poeta da «varianti»” solo se agli “scartafacci” si guarda con occhio prettamente “italiano” (derobertisiano, o continiano, o strutturalista: nella fattispecie, poco importa); se cioè si interrogano le lezioni soppresse per rinvenire le ragioni (estetiche, linguistiche, contestuali, ideologiche, ecc.) che portano alla cristallizzazione del testo a stampa; se si insiste cioè sulla qualità dello “scarto” che interviene nel momento in cui l’autore licenzia un testo che il critico presume definitivo (e non esita a reificare)⁵⁶.

Se invece si adotta strategicamente il punto di vista della *critique génétique* francese (e sia pure senza accordare *a priori* un credito teorico illimitato a una moda metodologica che l’Italia, per una volta, tarda a importare da Parigi⁵⁷), che rifiuta di sacralizzare l’ultima volontà dell’autore, caricando di valore non la logica interna al singolo testo, o la qualità dello “scarto”, bensì il processo di elaborazione in se stesso, il flusso creativo che dà origine a una gamma multiforme di possibilità testuali fra le quali è prudente non instaurare troppo rigide gerarchie (tesi, tutte queste, che non avrebbero scandalizzato Sereni), non potrà sfuggire la straordinaria ricchezza, e valore, dei materiali compresi nell’apparato dell’edizione critica di

⁵⁶ Per la verità, anche un approccio tradizionale di questo tipo può consentire osservazioni interessanti sulla poesia sereniana: qualche esempio credo di averlo fornito parlando di *Ancora sulla strada di Zenna*.

⁵⁷ Non sono qui in discussione, in generale, le ragioni della genetica testuale di scuola francese (su alcuni aspetti della quale in altre sedi anche a me è capitato di esprimere forti perplessità; e in ogni caso il discorso richiederebbe ben altro spazio); semplicemente, si tratta di valutare la pertinenza di un certo metodo nell’approccio alle diverse redazioni dei testi sereniani.

Isella. E si dovrà ammettere che proprio nelle successive approssimazioni, proprio nel lavoro fittissimo delle varianti è da ricercare la “bellezza” non reificata, il senso sempre in movimento delle poesie di Sereni: per definizione “aperte”, o addirittura “non finite”, pronte ad adeguarsi a nuovi stimoli, a situazioni storico-esistenziali diverse.

È curioso che quasi mai la critica ricordi che nella sua ultima conferenza, ora ristampata nella collanina “dove infinita trema Luino”⁵⁸, l’autore di *Stella variabile* cita, con consenso appena velato da un minimo accenno di scettica perplessità⁵⁹, un ampio passo di Jacqueline Risset su Francis Ponge, nel quale la studiosa discorre dell’“abolizione della differenza tra «brutta copia» e «bella copia», tra testo preparatorio e testo definitivo”, dal momento che “nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è”, e perciò “il risultato conta meno di questo passaggio di energia” che caratterizza l’elaborazione di un testo nelle sue non gerarchizzabili fasi. Risset interprete di Ponge, e Sereni con lei, è assai lontana dalle certezze strutturaliste, che fanno del testo definitivo un monumento intangibile.

Non sarà certo un caso se in questo saggio tardivo, e a suo modo testamentario, appunto la lezione sul *Lavoro del poeta*, Sereni – dietro lo schermo assai sottile del puro descrittivismo – rivendichi di fatto, contro lo strutturalismo testocentrico, e contro ogni formalismo, la priorità dell’esperienza esistenziale, dell’approccio fenomenologico all’oggetto e dell’elaborazione poetica come “percorso da compiere per giungere alla verità della cosa”⁶⁰. Non sarà un caso che insista tanto sul “lavoro” come approssimazione all’oggetto, “assimilazione” delle cose; che inaspettatamente conferisca a Ponge, e ai suoi scartafacci, un ruolo tanto preponderante, anche a discapito di un poeta amatissimo come Sferis; e che infine concluda, a sua volta, sul “ribaltamento” dei rapporti “tra il testo e la sua elaborazione”, o almeno sulla loro “reciprocità”⁶¹.

Perché l’autore degli *Strumenti umani*, è bene ripeterlo, rimane fedele alla sua formazione fenomenologica – e lontanissimo dalle certezze dei pur sodali strutturalisti pavesi – nel considerare il fatto artistico come costituzionalmente incompiuto, e l’opera d’arte come

⁵⁸ Cfr. V. SERENI, *Il lavoro del poeta*, in *Poeti francesi letti da Vittorio Sereni*, Luino, Nastro&Nastro, 2002, in particolare pp. 29-30.

⁵⁹ Ma si veda *ibid.*, p. 36, dove il consenso è ribadito.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ *Ibid.*

organismo in movimento, in divenire, frutto di una relazione fra il soggetto e le circostanze esterne che lo attraversano, e sempre aperto a possibili svolgimenti successivi. Ne è conferma quel fenomeno decisivo – ne abbiamo incontrato un bell'esempio – che consiste nel transito cospicuo di parole, immagini, versi, gruppi di versi, da un testo all'altro e da una raccolta all'altra: non certo ad avvalorare lo stanco mito del "libro unico" (ne parlò imprudentemente Sereni nel 1942, evocando uno spettro critico di cui mai più riuscì a liberarsi in seguito); piuttosto, a testimoniare una concezione dell'attività poetica come processo: non come identità di intuizione ed espressione, né come perfetta coerenza ed equilibrio strutturale.

E allora ci si può interrogare sui criteri stessi dell'edizione critica di Dante Isella. La quale, certo, è meritoria: frutto di un lavoro assai cospicuo, che ha consentito il riordino di materiali abbondanti e magmatici. E tuttavia – a parte ogni considerazione "editoriale" sul fatto che una collana di "classici" come "I Meridiani" avrebbe meritato un puntuale e agile commento di servizio, destinato al lettore medio, e non un mastodontico apparato di settecento pagine, che sommerge le duecentocinquanta di testi, e solo agli specialisti può tornare utile – forse quella scelta da Isella, fedele alle tradizioni filologiche italiane, non è la soluzione ecdotica più adatta a render conto del "processo" che genera la poesia di Sereni. È eccessivo rimpiangere un'ipotetica edizione "genetica", capace di allineare, senza troppo gerarchizzarle, le diverse versioni dei testi, o almeno di alcuni componimenti? È troppo fantasioso immaginare che – se una morte precoce non glielo avesse impedito – Sereni avrebbe potuto un giorno offrire ai suoi lettori qualcosa di simile al *Fico* (*Comment une figue de paroles et pourquoi*) di Francis Ponge?

József Takács

PALAZZESCHI POETA E IL LETTORE UNGHERESE

Già nella fase preparatoria dell'edizione di un volume delle poesie di A. Palazzeschi in versione ungherese sorge la domanda: chi sarà il lettore di un tale volume? Ovviamente la domanda non viene formulata, in questa sede, per motivi pratici, per le eventuali preoccupazioni commerciali della Casa editrice, ma nel senso teoretico.

In un capitolo del volume di L. Tassoni leggo:

Nel 1979 veniva pubblicato sia il romanzo di Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, sia il saggio di Umberto Eco, *Lector in fabula*: per una intelligente coincidenza entrambe le opere, da punti di vista diversi, considerano la figura del lettore come attiva nella cooperazione dei testi letterari, che anzi in varia misura ha uno spazio all'interno della narrazione, tanto da ritenerlo, questo lettore come una figura fra i protagonisti della storia. A parte le conseguenze interessanti, di spostamento del punto di vista, e di ironico gioco con la figura ipotetica ma non astratta del lettore, l'importante prospettiva ha il merito di mettere in evidenza un semplice principio della comunicazione umana: quando si scrive, o si parla, non soltanto si scrive o si parla di qualcosa ma si scrive e si parla a qualcuno. E questo è un dato di fatto, con conseguenze suggestive e innovative.¹

La formula "dato di fatto" genera in me sempre una certa cautela. È ovvio che l'autore, nella maggioranza dei casi, sta dialogando con il suo lettore immaginato dato che il monologo ha il destino di essere ascoltato. Non è molto felice però l'imporre tale rapporto in forma concreta e sempre valida. La predisposizione del lettore è di altro

¹ L. TASSONI (a cura di) *Introduzione alla letteratura italiana*, Imago Mundi, Pécs, 2003, p.128.

carattere: se vuole, può informarsi in partenza dell'opera che tiene in mano. Ammettendo che dal punto di vista della comunicazione – ma esclusivamente da questo punto – l'atto dello scrivere e quello del parlare possono coincidere, sorgono seri dubbi a proposito della direzione, *a qualcuno*. In casi estremi si può dialogare tra sé (l'equivalente forma letteraria sarebbe il monologo), l'atto dello scrivere non suppone necessariamente il destinatario anche se non esclude il lettore. In altri termini: l'opera letteraria non nasce per essere letta, ma perché deve nascere.

Cerchiamo dunque di identificare questo ipotetico lettore ungherese di Palazzeschi che dev'essere un lettore-modello. Del povero lettore empirico non ne parliamo, perché non ci interessa. Nell'optimum dei casi, il nostro lettore è un italianista fornito anche della splendida edizione mondadoriana di tutte le poesie di A. P. curata da Adele Dei. Come funziona nel suo caso l'*intentio auctoris*? Può essere lui questo qualcuno a cui scrive il poeta? Non vorrei azzardare una risposta positiva. Lungi dal condividere l'opinione di G. Papini secondo la quale per comprendere la *Divina Commedia* bisogna essere artista, fiorentino e cattolico, vorrei semplicemente constatare che i limiti e gli accenti dell'interpretazione si spostano quando un'opera d'arte si presenta al di fuori di quella cultura che l'aveva generata. "L'intercomunicabilità" delle culture, come possibilità, è già presente nella stessa lettura. La concezione gentiliana dell'interpretazione come traduzione a sua volta può essere estesa alla traduzione come doppia interpretazione.

Secondo un vecchio luogo comune, il vero impadronirsi di un'opera letteraria non può avvenire se non tramite una lettura in madre-lingua, tramite le traduzioni, (ma quest'osservazione ha delle gravi conseguenze che riguardano l'originalità). La traduzione è come la moglie – dice la vecchia battuta – o è bella e infedele, o è fedele ma brutta. È sempre peggio, aggiungerei, il povero lettore torna a casa con la sua traduzione-moglie e si accorge che codesta non è né fedele, né infedele: semplicemente non è sua moglie. A questo punto vorrei ricordare il magistrale saggio di György Somlyó sui problemi della traduzione, saggio nel quale cerca di analizzare la versione ungherese (che del resto è una eccellente traduzione di Lőrinc Szabó) del sonetto baudelaireiano *I gatti* adoperando i metodi dello strutturalismo usati nel famoso lavoro di Jacobson. Affido alla forza immaginativa del lettore il risultato e la conclusione.² Con uguale diritto si pone la domanda se il metodo stutturalista sia inca-

pace dell'interpretazione dell'opera (non è questa, ovviamente, la conclusione di Somlyó) o la traduzione trasformi l'opera originaria in una forma che non trasmette più i messaggi primitivi? Ma non si tratta soltanto dello strutturalismo: applicando qualsiasi metodo paradigmatico in uso nell'analisi contrastiva di un'opera e della sua traduzione, con grande probabilità si arriverebbe a tali incongruenze. Una delle conclusioni potrebbe essere che non abbiamo metodi per evidenziare la specificità essenziale delle opere letterarie che nonostante tutte le difficoltà viene trasmessa tramite le traduzioni. Un'altra, più radicale, mette l'accento sullo statuto ontologico dell'opera stessa e afferma che ogni opera d'arte è un universo chiuso in sé e la penetrazione in questo universo non è possibile senza danneggiare irreversibilmente l'oggetto (si vuol rievocare il famoso paradosso di Heisenberg). La prassi delle traduzioni ciononostante conferma l'esistenza della *Weltliteratur* che arriva ai lettori grazie alle versioni in varie lingue, anche a quelli che sono dotati della profonda conoscenza di lingue. La situazione della civiltà ungherese è un po' particolare in questo contesto: siamo ben convinti che una vera e propria comprensione della poesia di Sándor Weöres (per chiamare in causa uno dei maggior poeti del Novecento) è concessa esclusivamente a circa quindici milioni più qualche povero ossessionato per la lingua e letteratura ungherese. In compenso in Ungheria abbiamo una traduzione pluriscolare della cosiddetta "műfordítás" che, come termine, è intraducibile appunto perché non si trova nelle altre culture (dobbiamo pensare a una specie di traduzione che rispetta sia la forma poetica sia il contenuto). Ritornando alla metafora dell'opera donna e traduzione moglie-amante, comunque donna, si può augurare che il marito-lettore abbia conquistato, in caso felice, una donna che a sua volta non sia solo bella, ma anche fedele e per giunta assomigli molto alla moglie.

Come sarà allora il nostro lettore ipotetico?

Nel caso di un poeta che rifugge da ogni etichetta – ed è questa, forse, l'unica affermazione consensuale nella critica palazzeschiana – il lettore ha una smisurata libertà d'interpretazione. L'orientamento del lettore-modello ungherese si basa naturalmente sulle prime traduzioni: *Lasciatemi divertire!* è quasi contemporanea

² SOMLYÓ, György, Két szó között, in AA.VV. *A műfordítás elmélete és gyakorlata*, Budapest, 1973, pp 117-176.

(1913), *La fontana malata* appare un po' più tardi. La vera valutazione critica avviene soltanto nel 1962, con il saggio fondamentale di Géza Sallay, *Palazzeschi költői útja* (= *Il percorso poetico di Palazzeschi*) e fino agli ultimi anni l'italianistica ungherese è rimasta debitrice, nonostante delle acute interpretazioni di József Szauder e György Rába, al riconoscimento dell'importanza dell'opera poetica di Palazzeschi.

Nell'interpretazione di Sallay (accettando e confutando l'opinione di Giovanni Getto) ci troviamo di fronte a un poeta molto più intellettuale di quanto non si pensasse prima. Uno dei primi esempi per dimostrare il contenuto etico delle poesie palazzeschiere da contrapporre alla concezione del "poeta infantile, gratuito", è tratto da *I fiori*:

"Sotto la vostra sana protezione
obliare, ritrovare i nostri più cari, sognare
casti ideali,
(?) sperare, sperare, (?)
(...) sentirsi libero cittadino, solo, nel cuore d'un giardino!"

Nonostante le parole chiave di un sistema sociale, la poesia è costruita su un parallelo grottesco tra la compagnia umana e quella dei fiori, cioè della natura. Della genesi della poesia ci informa lo stesso poeta in una lettera indirizzata a Soffici: "Ora è dal novembre che il signor Prezzolini mi scoccia i coglioni col pretendere una cosa mia, e a malincuore, solo per l'amicizia tua e di Papini gli mando una novella prima, una poesia poi." – ma è molto significativa la chiusura della lettera: "Chi vuol esser mio amico bisogna che mi pigli come sono io non sono un professore e non mi curo di diventarlo..."³ L'attitudine conseguente di Palazzeschi nel rifiutare ogni ruolo e maschera che gli assegnasse l'etichetta del "professore" e del "poeta dotto" non esclude che noi cerchiamo anche una chiave filosofica per l'interpretazione. L'applicazione della teoria gadameriana del gioco nel caso di un'opera poetica non è un semplice compito (forse, appunto per questo, è poco praticato) e non bisogna sprecare troppe illusioni in una futura illuminazione. Ma sarebbe altrettanto sbagliato prospettare l'interpretazione limitandoci all'*intentio auctoris*.

³ A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di A. DEI, Mondadori, Milano, 2002, p.1107.

Per Szauder il messaggio della poesia palazzeschiana si concentra nelle diverse proteste contro il dolore e cita da *Lasciatemi divertire!*:

Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente.
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire,
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.

Anche qui vale la pena di citare l'autocommento retrospettivo (del 1973): "Io ho questa qualità propria dei toscani, così capita che qualcuno prenda per scherzi cose che, magari, sono addirittura tragiche. Credono che io giochi, e invece descrivo la realtà secondo un mio proprio modo di vedere le cose, di esprimermi."⁴ Il paradosso è lo stesso che abbiamo constatato nel caso dell'interpretazione filosofica, completato qui con il sarcastico riferimento alla prerogativa ironica dei toscani. L'interpretazione di Sallay e di Szauder è però particolarmente sensibile alle implicazioni filosofiche, dovuta anche alla tradizione della poesia ungherese che proprio all'inizio del secolo ventesimo dà il via a un rinnovamento del linguaggio poetico (a pari passo con i Crepuscolari) combinandolo con il rinnovamento del pensiero.

Il lettore ungherese si rende conto della tendenza dell'italianistica ungherese che nella maggioranza dei casi (eccetto Rába che è abbastanza conseguente nell'accentuare il carattere prelogico, preconcettuale della poesia palazzeschiana) cerca di scoprire un messaggio filosofico nei paradossi del poeta italiano. Non è questa la sede di una argomentazione più dettagliata, vorrei invece riflettere su tale tendenza.

Il traduttore ungherese de *La fontana malata*, Dezső Kosztolányi, all'inizio della sua carriera poetica, propone una nuova visione del mondo con un ciclo: *A szegény kisgyermek panasza* (= *I lamenti di un povero fanciullino*) che diverse volte venne paragonata ai risultati della poesia crepuscolare. Il ruolo dei paradossi si esplica più tardi,

⁴ ibidem, p.1099.

in una poesia di tipo arte poetica: *Esti Kornél éneke* (= *Il canto di Kornél Esti*)

Non si può non scoprire tratti comuni in questi due poeti. Ma c'è anche una grande differenza fondamentale. Kosztolányi viene definito da E. Ady come il poeta più letterario della cultura ungherese (con tutte le connotazioni negative), Palazzeschi invece assume il ruolo dell'"uomo senza lettere" e il lettore ungherese istintivamente cade nella trappola dell'*Einfühlung*: leggendo Palazzeschi pensa a Kosztolányi.

Margit Lukácsi

“È DENTRO NOI UN FANCIULLINO”
 – IL MOTIVO FANCIULLO NELLA POESIA
 CREPUSCOLARE ITALIANA E NELL’OPERA
 LIRICA DI DEZSŐ KOSZTOLÁNYI

Europa, (...)
 O vecchio continente! (...)
 Lotto per te, pur se mi sei matrigna;
 Vorrei sferzarti con la bocca, stordirti con i baci,
 E soggiogarti con le mie parole.
 Non potrai mai amarmi?
 Chi può strapparmi di qui?
 Chi può svellermi a forza dal tuo seno?¹

Queste esclamazioni e queste ansiose domande si leggono in una poesia di Dezső Kosztolányi scritta nel 1930, dedicata all’Europa e ai poeti del vecchio continente ed esprimono un’ardente desiderio e nello stesso tempo una certezza assoluta di essere parte di un organismo vivente che per Kosztolányi è stata sempre la cultura europea. Settantatré anni dopo, nel marzo del 2003 *l’opera omnia* di Dezső Kosztolányi ha ottenuto il premio “Eredità ungherese”, un premio che viene conferito ogni anno in base ai voti dei cittadini

¹ D. KOSZTOLÁNYI, *Europa*, trad. italiana di Guglielmo Capacchi in: D. KOSZTOLÁNYI, *Poesie*, Guanda Editore, Parma, 1970. [„Európa, (...)/ Ó, ősi világrész, (...)/ Ha mostoha is vagy, viaskodom érted/ és verlek a számmal és csókkal igézlek/ és csókkal igazlak, hogy végre szeress meg./ Ki téphet el innen,/ ki téphet el engem a te kebeledről?” [In seguito tutte le citazioni in lingua ungherese delle poesie di Kosztolányi sono tratte dal volume *Kosztolányi Dezső összes versei*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, a cura di Pál Réz.]

ungheresi a dei personaggi, la cui opera possa servire “davanti ai nipoti dei nostri nipoti”, per conservare l'identità ungherese e possa offrire un contributo di indelebile valore alla cultura europea.

In realtà, gli ultimi anni del secolo XIX e soprattutto i primi 15 del secolo XX, segnano un periodo di piena aderenza ad un modo di pensare, vedere, creare pressa poco comune al clima continentale-culturale europeo: da Vienna a Roma, da Praga a Budapest, da Trieste, Duino e Fiume a Nagyvárad e a Szabadka, cioè nel territorio ampio della cosiddetta Mitteleuropa e l'Europa Centro-Meridionale in cui si esaltavano gli stessi modelli del simbolismo francese o belga, si leggevano gli stessi libri, si assisteva alle stesse rappresentazioni teatrali, si rifletteva sugli stessi concetti delle nuove correnti filosofiche e psicologiche. Dunque Roma, Vienna, Praga e Budapest: quattro città che costituiscono punti di riferimento per gli autori le cui concordanze faranno l'oggetto di analisi della presente relazione. Dal punto di vista del nostro argomento – cioè lo sviluppo del motivo dell'infanzia e del fanciullismo – tra i poeti del crepuscolarismo italiano si offre come miglior esempio la lirica di Sergio Corazzini, appartenente all'area geografica romana del crepuscolarismo. La vita e l'opera dell'ungherese Kosztolányi si lega invece a Budapest, anche se nella sua formazione e all'inizio della sua carriera poetica ha avuto un grande influsso il periodo passato all'Università di Vienna tra 1904 e 1905, oltre all'influsso dei simbolisti di lingua tedesca conosciuti appunto dalla rivista viennese “Blätter für die Kunst”, fra cui il Rilke, autore del volume *Stundenbuch* e *Buch der Bilder*, grande fonte d'ispirazione per il giovanissimo poeta ungherese.

Nell'ambito della vita intellettuale ungherese del primo decennio del Novecento il frutto del tentativo di confrontarsi e ispirarsi ai maggiori esponenti della cultura europea è stata la rivista “Nyugat”, cioè “Occidente”, nata nel 1908 e che già nel titolo porta il segno delle sue intenzioni e aspirazioni essenziali: partecipare alla circolazione di idee culturali dell'epoca, far arrivare in Ungheria i migliori modelli della letteratura mondiale traducendone le opere più significative e, naturalmente raggiungere tali esempi letterari. I loro ideali in assoluto erano *l'arte e la bellezza*: in ciò si rivela il fondamentale tentativo estetizzante della “Nyugat”. I principali mezzi di comunicazione per i rappresentanti della prima generazione della rivista, accanto alla traduzione letteraria, sono stati i viaggi di studio: le mete di tali pellegrinaggi culturali sono state in primo luogo

Parigi, la già menzionata Vienna e la penisola italiana. Kosztolányi in una lettera del 1905 riferisce con delle parole entusiasmanti all'amico Babits – futuro traduttore della *Divina Commedia* – delle sue letture dantesche; il primo viaggio in Italia fatto nel 1908 e il secondo subito l'anno dopo, lo avvicinano ormai definitivamente alla poesia italiana. Sarebbe interessante vedere in un quadro complessivo la cronologia parallela delle due letterature, ma a titolo di esempio vengano qua elencate soltanto le date più significative: nel 1883 nascono Guido Gozzano e gli ungheresi Gyula Juhász e Mihály Babits; nel 1884 Corrado Govoni; nel 1885 Aldo Palazzeschi, Marino Moretti e Dezső Kosztolányi; nel 1886 Sergio Corazzini e il nostro Árpád Tóth. I poeti ungheresi appena elencati sono i rappresentanti della prima grande generazione dei traduttori e dei poeti della “Nyugat”, i quali risultano fratelli contemporanei dei poeti italiani rappresentanti delle tre sedi della lirica crepuscolare: di quella romana, fiorentina e torinese. Si tratta dunque di una generazione di giovani sui vent'anni che si davano appuntamento al caffè Sartoris di Roma o al Caffé New York di Budapest, provenienti di solito da famiglie borghesi o piccolo borghesi, con una cultura ottenuta nella maggior parte dei casi in maniera autodidatta, con letture rivolte ad autori d'oltralpe per gli scrittori italiani e occidentali in generale per quelli ungheresi, con la mediazione di Pascoli e D'Annunzio per la controparte italiana, Rilke e simbolismo tedesco per gli ungheresi e a volte il nuovo stile *liberty* di Vienna. Ma andiamo avanti nella cronologia: nel 1903 accanto ai *Canti di Castelvecchio* e *Il fanciullino* di Pascoli vengono pubblicati il primo libro delle *Laudi dannunziane* e le *Armonie in grigio et in silenzio* di Govoni; nel 1904 era la volta dell'*Alcyone* di D'Annunzio, dei *Primi poemetti* di Pascoli, di *Maternità* di Ada Negri e di *Dolcezze* di Corazzini. Il 1905 invece è l'anno di *Cavalli bianchi* di Palazzeschi, di *Fraternità* di Moretti, di *L'amaro calice* e *Le aureole* di Corazzini; nell'anno dopo si pubblicano il *Piccolo libro inutile* e *Libro per la sera della domenica* dello stesso Corazzini, il primo volume di Endre Ady *Új versek* (“Poesie nuove”) che toglie l'attenzione dal primo libro di versi intitolato *Négy fal között* (“Fra quattro pareti”) del nostro Kosztolányi; 1907 invece è l'anno della precoce morte di Corazzini e l'anno del debutto di Gozzano con i versi de *La via del rifugio*; nel 1908 parte la rivista “Nyugat” ungherese, esce il volume di Babits *Levelek Írisz koszorújából* (“Foglie dalla corona di Iride”); l'anno dopo escono le *Liriche* di Corazzini “a cura degli amici”, nonché i *Poemi* di

Palazzeschi; nel 1910 esce il secondo volume di Kosztolányi che gli porta il successo, la prima redazione de *A szegény kisgyermek panaszzai* (“Lamenti del povero bimbo”), che è la prima raccolta tematica delle sue poesie composte tra il 1903 e 1910. Forse varrebbe la pena di approfondire questa cronologia parallela, ma bastano pure queste poche date per farci accorgere che durante il primo decennio del Novecento in Italia sono proprio i poeti crepuscolari a dare il segno di una rottura con il passato e di una novità, e nel campo ungherese sarà la prima generazione della rivista “Nyugat” ad accoglierli – leggendo e recensendo le loro opere e magari inserendole nei numeri della rivista e nelle antologie di poesia moderna – accanto alla poesia trado-simbolista di lingua francese e tedesca. Come l’ultima tappa importante della nostra comparazione bisogna menzionare la data della pubblicazione della prima grande antologia delle traduzioni poetiche di Kosztolányi, l’antologia *Modern költők* (“Poeti moderni”) del 1914 nella quale, benché la preferenza di Kosztolányi vada ai poeti austriaci e a quelli di lingua francese, sono presenti 10 poeti italiani contemporanei appena menzionati con 23 poesie.² Un’altra sua antologia, pubblicata postuma, *Idegen költők* (“Poeti stranieri”) che al di là della letteratura contemporanea europea prende in considerazione la lirica mondiale anche dei tempi più remoti, oltre i poeti presenti nell’antologia precedente comprende le liriche di Pascoli, Borgese, Govoni, Corazzini, Ungaretti.³

La parola chiave dell’estetica comune dei poeti della rivista “Nyugat” è stato il decadentismo; e non soltanto nel senso “mal du siècle”, ma in un contesto culturale molto più ampio: nel loro pensiero il concetto del decadentismo viene identificato con la poesia stessa, diventa il simbolo, l’espressione elevata del modernismo letterario. Per Babits e Kosztolányi ogni poeta moderno è necessaria-

² L’elenco completo dei poeti italiani presenti nell’antologia *Modern költők* (“Poeti moderni”): Ada Negri, Gabriele D’Annunzio, Arturo Graf, Lorenzo Stecchetti, Giosuè Carducci, Luciano Croci, Edmondo De Amicis, Filippo Tommaso Marinetti, Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi, con le rispettive presentazioni a cura dello stesso Kosztolányi. Kosztolányi Dezső, *Modern költők, Az „Élet” Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, Budapest, 1914.*

³ I poeti italiani presenti nell’antologia *Idegen költők* (“Poeti stranieri”): Ugo Foscolo, Giovanni Pascoli, Angiolo Silvio Novaro, Ada Negri, Enrico Pea, Giuseppe Antonio Borgese, Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Lionello Fiumi, Giuseppe Ungaretti, Ismaele Mario Carrera. Kosztolányi Dezső, *Idegen költők, a cura e con prefazione di Gyula Illyés, Budapest, 1947.*

mente decadente, oppure chi è decadente nello stesso tempo è anche moderno (in questo senso vengono considerati moderni i loro grandi ideali-antenati ungheresi del secolo prima, Arany e Vörösmarty). Il decadentismo dunque per loro è un concetto filosofico, le cui caratteristiche principali sono una sensibilità accresciuta e un profondo intellettualismo. Nel numero inaugurale (1908) della rivista “Nyugat” il grande critico ungherese dell’epoca, Artúr Elek pubblica un saggio su Arturo Graf, in cui definisce il poeta italiano un’anima pessimista, un grande poeta dello *spleen*, indicando così una fonte di modelli da scegliere per i giovanissimi poeti ungheresi. Lo stesso Elek, sempre sulle pagine della rivista “Nyugat” dedica un’altro saggio (1912) a Guido Gozzano e ne parla come del rappresentante del “biedermeier” italiano: gli elementi principali della sua poesia sono il sentimentalismo, la fede, l’ironia; è un’anima mite e dolce, il critico ungherese apprezza soprattutto il carattere polifonico della poesia di Gozzano e la sua ricca tonalità.⁴ Come è stato detto, Elek era considerato un critico molto autorevole del suo tempo e il suo giudizio espresso nei due saggi appena menzionati influiva moltissimo sulle scelte e sulle preferenze di lettura dei suoi giovani colleghi, tra cui in primo luogo di quelli di Kosztolányi. In Arturo Graf e nella poesia italiana di fine secolo Kosztolányi intuisce il senso di vita dei grandi antenati del decadentismo ungherese e ne apprezza soprattutto *il culto della vita interiore* che sarà il concetto chiave di tutta la sua opera poetica, ma in modo più evidente dei primi volumi: *Négy fal között* (“Fra quattro pareti”) e *A szegény kisgyermek panasza* (“Lamenti del povero bimbo”). Ammettendo tutto ciò si rende ormai evidente che, nonostante il desiderio esplicito della modernità, si manifesta un che di antiquato nel gusto della rivista: la contemporaneità va intesa in senso abbastanza largo; quanto alla letteratura italiana, l’attenzione del Kosztolányi traduttore in un primo tempo si concentra quasi esclusivamente alla poesia del verismo lirico e al classicismo italiano (Carducci) da un

⁴ Sul rapporto della rivista “Nyugat” e la letteratura italiana cfr.: RÁBA G., *La prima generazione della rivista Nyugat e la poesia italiana*, in *Italia ed Ungheria – dieci secoli di rapporti letterari*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967, pp. 291–306; mentre a proposito delle preferenze di letture dei rappresentanti della “Nyugat” è un saggio valido quello di Mihály Szegedi-Maszák, *A Nyugat és a világirodalom*, in SZEGEDY-MASZÁK M, *Újraértelmezések*, Krónika Nova Kiadó, Budapest, 2000, pp. 111–136.

lato e al sensualismo dannunziano dall'altro, mentre i contemporanei veri e propri, Pascoli, i poeti crepuscolari, poi i futuristi cominciano ad interessarlo solo in un secondo momento.

Per gli sviluppi della poesia italiana del Novecento, il crepuscolarismo ha avuto un'importanza particolare per due motivi: l'uno è la poetica delle "cose" o degli "oggetti", l'altro è il ruolo del poeta. Dall'unione di questi due motivi si sviluppa quel culto della vita interiore che è diventato l'esperienza fondamentale di Kosztolányi. Sulla scia dei maestri simbolisti francesi e belgi, fra le tante maniere di interpretare la crisi dell'uomo moderno, quella crepuscolare è stata una delle più significative ed originali: i poeti crepuscolari, senza ignorare i suggerimenti di D'Annunzio e di Pascoli, si avvicinano di nuovo alle origini della letteratura italiana. Il ritorno all'antico, le figurazioni religiose (pensiamo solo ai motivi stilnovistici e alle immagini francescane presenti nella poesia di Corazzini), e i modelli offerti da Dante, saranno per loro punti di riferimento costanti. Non c'è poeta crepuscolare che non abbia avuto contatti più o meno solidi con D'Annunzio e che non sia stato affascinato almeno per un attimo dal suo atteggiamento poetico orgoglioso, i crepuscolari però non attribuiscono più all'esercizio poetico alcun tipo di "vocazione" o di funzione privilegiata: far poesia è un atto personalissimo, quasi una cosa contro voglia: "Io non sono un poeta. Io non sono che un piccolo fanciullo che piange" – così Corazzini. E Palazzeschi: "Son forse un poeta? No, certo..." Aggiunge Gozzano: "Chi sono? ... Un coso con due gambe, detto guidogozzano". È facile vedere come i crepuscolari si chiudono nel loro mondo interiore, a volte in una minacciata innocenza, a volte nell'amara ironia, a volte nella malattia, stati d'animo che permettono di guardare con distacco le grandi imprese del mondo e di valorizzare le minuscole cose comuni. Pascoli, con l'uso di un lessico quotidiano e familiare, con il tono quasi prosastico dei *Primi poemetti* e dei *Canti di Castelvecchio* e di più con il ragionamento del *Fanciullino* ha guidato i poeti crepuscolari verso la scelta delle piccole inquietudini del cuore nascoste nell'intimità del proprio io. La convivenza dell'antico e del moderno nella poesia crepuscolare ed il culto della vita interiore renderanno tanto congeniale questa poetica per il giovane Kosztolányi.

All'inizio del secolo, all'interno del culto della vita interiore e delle regioni profonde della sensibilità, sia il crepuscolarismo italiano che il decadentismo ungherese arrivano presto alla scoperta

dell'infanzia come dimensione privilegiata di decisive esperienze. L'infanzia attrae il poeta perché come epoca della scoperta delle cose appare simbolo per eccellenza dell'essere, magari in contrasto con la vita adulta, come vediamo nei versi dei *Lamenti del povero bimbo* di Kosztolányi o nelle *Poesie scolastiche* di Moretti. Le nuove correnti delle scienze psicologiche del nuovo secolo portano l'irruzione dell'inconscio anche nella letteratura, prende l'inizio l'accentuata valorizzazione dell'infanzia e la considerazione di essa come stagione autonoma nello sviluppo di particolari strutture psico-emotive. Già Pascoli è ben consapevole del ruolo che gioca nella poesia la condizione infantile. Scrive così nel *Fanciullino*:

E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno. [...] egli è Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. [...] Impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare.⁵

Per Kosztolányi offre un autentico modello l'Euphorion di Goethe, ne discute varie volte con l'amico Babits, suo “padrigno letterario” che gli donò quel nome antico, anzi, una volta confessa che “sogno sempre di essere un bambino”.⁶ Di Francis Jammes nella presentazione dell'antologia *Modern költők* (“Poeti moderni”) scrive così:

... egli guarda l'uomo, gli oggetti e sé stesso con degli occhi ingenui, come se li vedesse per la prima volta, e alle parole dà un tono tanto originale quanto il bimbo che sta imparando il parlare. Il poeta deve dimenticare tutto che si è saputo prima di lui per ottenere così la sapienza suprema, deve dimenticare il parlare degli adulti per poter balbettare nella propria lingua. È questa la sua *ars poetica*.⁷

Per Pascoli la condizione del fanciullo è una dimensione attiva e presente che attende di essere riscoperta in fondo alla coscienza. Si trat-

⁵ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano, 1996.

⁶ cfr. La lettera del 24 agosto 1904 a Babits, in Kosztolányi Dezső, *Levelek – Naplók* [Lettere – Diari], Osiris Kiadó, Budapest, 1996, a cura di P. RÉZ, lettera N. 24, pp. 35–38 e lettera N. 44, pp. 56.

⁷ „Francis Jammes az embereket, a tárgyakat és önmagát olyan friss szemmel szemléli, mint hogyha először látná és a szavaknak, amiket leír, olyan eredeti árnyalatot ad, mint a gyermek, aki beszélni tanul. El kell felejteni mindent a költőnek, amit előtte tudtak, hogy magasabb tudáshoz jusson, a felnőttek beszédét is, hogy a maga nyelvén gügyögessen. Ez az ő *ars poetica*-ja”. in: *Modern költők*, op. cit. pp. 105.

ta, come da Kosztolányi, della scoperta di un'ottica di straordinaria efficacia che permette di reinventare il mondo, magari nell'atto di mettere i nomi alle cose e di intuirne connessioni segrete. Per Corazzini l'infanzia e la condizione del fanciullo diventa un tempoluogo del tutto particolare, si trasforma in modalità dell'esperienza e dell'espressione dell'arte-vita-morte, nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* diventa addirittura problema esistenziale di autenticità:

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
 [...] io sono oramai,
 rassegnato come uno specchio,
 come un povero specchio melanconico.
 Vedi che io non sono un poeta:
 sono un fanciullo triste che ha voglia di morire. [...]
 sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo
 cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme.⁸

Ma com'è questo fanciullo che appare nelle liriche di Corazzini e in quelle di Kosztolányi? Il fanciullo del poeta crepuscolare è stanco, triste, e prima di tutto, incline alla morte. “Desolato pellegrino” che desidera campane d'oro andando verso la morte (*Il fanciullo*); un “fanciullo poeta” dal “cuore giovine e scarlatto” (*A sfodeli*); “un piccolo fanciullo malato” nella torre simbolica in mezzo al mare (*La finestra aperta sul mare*); oppure “fanciullo suicida” disperato che “ne l'estasi d'un sogno sovrumano” si scelse la morte (*Il fanciullo suicida*). Il fanciullo di Corazzini al più spesso piange, trema, sogna, soffre d'angoscia, pensa al suicidio o si suicida, vuole morire e vuole dormire. I suoi aggettivi più frequenti sono il *piccolo*, il *triste* e il *dolce*. Tra le caratteristiche del “povero bimbo” di Kosztolányi non troviamo quel tratto religioso che accosta il fanciullo di Corazzini ad un piccolo San Francesco, però la sua angoscia e la sua ebbrezza si manifesta in modo evidente in più versi. È importante affermare che mentre in Corazzini il motivo fanciullo è una parte che si inserisce in tutta la sua opera, per Kosztolányi, benché il motivo dell'infanzia rimanga sempre l'espressione magica di un'età perduta, quindi nostalgica⁹, il tema fanciullo si concentra in un ciclo poetico chiuso, ben composto. Sebbene il poeta avesse lavorato per molti anni (1910–1923) sulla composizione del ciclo, la successione delle sin-

⁸ Le citazioni dalle poesie di Corazzini sono dal volume Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di S. JACOMUZZI, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968.

gole liriche non la cambiò mai, piuttosto ne inserì delle nuove poesie. Il bambino di Kosztolányi non ha età, o meglio, non ne ha una precisa: può presentarsi sia in veste di neonato che di fanciullo. Il poeta ne parla in terza persona, oppure lo evoca dandogli del tu, ma nella maggior parte dei casi se ne identifica parlando in prima persona. Al posto della sensazione della morte imminente del fanciullo di Corazzini in Kosztolányi troviamo la proiezione dello “stato di non essere” in un piano filosofico, la prospettiva della morte si trasforma in un’allucinazione fanciullesca, in un attimo in cui i nostri sensi tornano ancora una volta sottili:

Come chi cadde in mezzo alle rotaie
E rivive la sua vita fugace,
mentre le ruote scattano rombando
e balenano immagini distorte,
e vede come non ha mai veduto [...]
In mezzo alle rotaie e tra le ruote,
il tempo triste sfreccia sul mio capo,
la morte rumoreggia in lontananza,
per un attimo stringo ciò che è eterno,
una farfalla, un sogno, gioie orrori:
Come chi cadde in mezzo alle rotaie.¹⁰

L’esperienza essenziale del bambino che si manifesta nella poetica dell’infanzia di Kosztolányi è un’apertura personalissima al mondo che ha valore di una scoperta originale e irripetibile. L’esistenza del bambino-fanciullo si svolge sempre in condizioni angosciose, il suo mondo non si presenta affatto un paradiso infantile, è piena di paure, frustrazioni ed esaltazioni emotive anche se l’età fanciullesca viene intuita come momento privilegiato. Di qui la specifica simbologia dei ricordi infantili conservati dalla memoria: una vecchia

⁹ Come in una delle *Negyven pillanatkép* (“Quaranta istantanee”), del 1935, eccellente esemplare della “poesia degli oggetti”: „Jaj, a gyerekkor mily tündéri kor volt: / egy ködben olvadt álom és való, / ha hullt a hó az égből, porcukor volt / s a porcukor az abroszon a hó.” – “Ah, che età magica fu l’infanzia:/un sogno sciolto nella nebbia e reale, / se dal cielo cadeva neve, era zucchero, / e lo zucchero era neve sulla tovaglia.” (Trad. di Tommaso Kemény, in T. KEMÉNY, *Melody*, Marcos y Marcos, Milano, 1998).

¹⁰ Trad. di G. CAPACCHI in op. cit. [Mint aki a sínek közé esett... / És általérzi tűnő életét, / míg zúgva kattog a forró kerék, / cikázva lobban sok-sok ferde kép / és lát, ahogy nem látott sose még:[...] / sínek között és kerekék között, / a bús idő robog fejem fölött / és a halál távolba mennydörög, / egy percre megfogom, ami örök, / lepkéket, álmot, rémest, édeset: / Mint aki a sínek közé esett.”]

foto della madre, l'antico orologio del salone, la persona del medico-pediatra, il suono di un pianoforte, il ricordo dell'uccisione di un rospo, un brutto sogno, ecc. – proprio come vediamo in Jammes, Verhaeren, Rodenbach o Rilke. Nella poesia di Corazzini invece si rende evidente l'intuizione della morte, l'esistenza del suo "pellegrino-fanciullo" è una disposizione interiore, trasformata in atto poetico: un'ininterrotta inchiesta sulla morte, non come un evento temporalmente verificabile, ma come un evento intrinseco dell'esistenza:

Il mio cuore è una rossa
macchia di sangue dove
io bagno senza possa
la penna, a dolci prove

Eternamente mossa.
E la penna si muove
e la carta s'arrossa
sempre a passioni nove.

Giorno verrà: lo so
che questo sangue ardente
a un tratto mancherà,

che la mia penna avrà
uno schianto stridente...
e allora morirò.

(*Il mio cuore*)

I palpiti del cuore morente di Corazzini paradossalmente evocano una nascita, la nascita di un poeta in quanto il sonetto apre il primo volumetto di Corazzini, e in senso metaforico evoca la nascita della vocazione lirica simboleggiata dal "sangue ardente". La penna intinta nel sangue del Corazzini è tutt'altra cosa che il lapis grigio di Moretti; al gusto del grigiore e del "mondo lillipuziano" si oppone l'eccezionale cromatismo del mondo del Corazzini-fanciullo la cui esaltazione a volte tocca i limiti della follia. Contrariamente all'oscurità della morte, essenza della sua esistenza, le liriche di Corazzini brillano di colori come gioielli esposti al sole. Il colore dominante è *il rosso* che si associa al sangue e al cuore (sangue gocciato, sangue nerastro, lagrima di sangue, cuore rosso), ma anche agli elementi della natura (rossore dell'autunno, foglie rosse, ultimi rossori della sera), e a vari oggetti (casa, rosa, penna, rosario di granatine); oltre il rosso, i colori più frequenti sono *l'oro* (corona d'oro, campana d'oro, crocetta d'oro), *il giallo* (o biondo delle spighe), *l'azzurro* (degli occhi, l'amante azzurro) e *il bianco* (cera, alba, rosa, luna, anima, neve, tristezza), mentre i colori scuri come il bruno o il nero appaiono solo sporadicamente. Il motivo di fondo del colorismo di Corazzini va inteso all'interno di un registro religioso o sacrificale, nel quale si implica il modello del martirio di Cristo del quale il fanciullo s'identifica (*L'ultimo sogno*). In questo contesto si arricchiscono

di significati anche i titoli dei volumi successivi: *L'amaro calice* e *Le aureole*. In tutt'altra chiave dobbiamo interpretare l'ebbrezza di colori presente dal Kosztolányi, ma i motivi e luoghi stranamente sono gli stessi del Corazzini: il sogno del fanciullo, l'inchiostro, l'atto dello scrivere, la scelta dei colori e la vecchia torre, luogo della scrittura:

Adesso sogno inchiostri colorati. [...]
 voglio un rosso ardente come il sangue,
 del color d'un crepuscolo maligno;
 e allora scriverei, scriverei sempre.
 Con il blu a mia sorella, ed alla mamma
 io scriverei delle preghiere d'oro,
 fuochi d'oro, e parole come l'alba.
 Senza stancarmi mai, scriverei sempre,
 in una vecchia torre, di continuo.
 Sarei così felice, o Dio, felice!
 Così colorerei la mia esistenza.¹¹

Questa poesia è il sogno ebbro dell'abbondanza cromatica, il fanciullo arriva a toccare il miracolo bramato nel sogno, mentre la poesia riesce a far sentire un tono sinistro esprimendo l'impossibilità dolorosa del miracolo. Corazzini nelle immagini d'oro delle sue liriche alimenta l'idea che soltanto nella morte sia permesso l'incantesimo della poesia. Corazzini sul fanciullino non ha elaborato una poetica simile a quella di Kosztolányi, è lui stesso un fanciullino che il presentimento della morte forse ha fatto crescere troppo presto e quindi non osserva più le cose con l'occhio incantato, ma continua la sua “eterna strada di desolato pellegrino” nel sogno (*Il fanciullino*). L'età dell'infanzia per ambedue i poeti è una condizione universale, e il fanciullo è una possibile realizzazione di essa, ne è un punto di vista particolare. Nel motivo *fanciullo* si esprimono l'inizio come meraviglia e la tradizione di una totalità indefinita. Analogamente al fanciullo di Corazzini, neanche il bimbo di Kosztolányi diventerà adulto, muore, cioè rimane bambino per eterno, come si rivela nell'ultima lirica del ciclo (*Menj, kisgyerek*; “Va”, “bimbo”).

¹¹ Trad. di G. CAPACCHI, in op. cit. [Mostan színes tintákról álmodom.(...) / És akarok még égő-pirosat, / vérszínűt, mint a mérges alkonyat / és akkor írnék, mindig-mindig írnék, késsel hűgomnak, anyámnak arannyal. / Arany imát írnék az én anyámnak, / arany-tüzet, arany-szót, mint a hajnal. / És el nem unnám, egyre-egyre írnék / egy vén toronyba, szünes-szüntelen. / Oly boldog lennék, Istenem, de boldog./ Kiszínezném vele az életem.”]

Concluderò le mie considerazioni suggerendo come risposta alla domanda posta nell'intervento di R. Ceserani: "Ora che è stata fatta l'Europa, sarà necessario fare gli Europei?", le parole di Kosztolányi della poesia *Europa* citata all'inizio:

Poeti, audaci spiriti d'Europa, [...]
Cantate insieme,
voi, luci, voi sovrani dello spirito:
nostra fortezza è l'anima, castello tra le nuvole,
levato in alto con amore duro
e con parole aeree.
Ricostruite tutto, voi poeti,
soldati dei castelli tra le nuvole.¹²

¹² Traduzione di G. CAPACCHI, in op. cit. [„Európa bátor szellemei, költők, [...] Daloljatok együtt, fények, fejedelmek, szellem-fejedelmek, / hogy lélek a várunk, légvár a mi várunk, / ezt rakjuk az égig, kemény szeretetből/ és légi szavakból. / Kezdjetek előlről építeni, költők, / légvár katonái.”]

Linczényi Endre

SABA ED I SUOI CONTEMPORANEI UNGHERESI

Questo breve studio vuol'essere un tentativo ed una provocazione nello stesso tempo.

In effetti indaga su ipotetiche consonanze, risonanze, eventuali parallelismi che si possano cercare tra l'opera del Triestino e poeti ungheresi dell'epoca.

Va subito precisato che il periodo esaminato, quello tra il 1910 ed il 1950 è oltremodo ricco di poeti e di tendenze: vi è un vero Rinascimento della poesia; tant'è vero che in Ungheria questi anni segnano un'epoca incomparabilmente feconda nella letteratura (si suole parlare a proposito, del nostro piccolo Paese come di una "grande potenza" ...).

Da ciò, derivano le prime difficoltà di comparazione e della scelta: quale poeta può essere comparato od apparentato di più al Nostro se, operando nello stesso arco di tempo, tutti erano un po' pervasi da una visione comune, da un "Weltgeist" che, da figli della stessa realtà storica, li avvicinava uno all'altro?

Si dovevano perciò cercare dei criteri, in base ai quali organizzare l'indagine e degli appigli di registro, concreti, che potessero documentare (affermare od escludere) relazioni dirette o indirette tra opere ed autori.

Bisogna subito precisare che la notorietà del Saba in Ungheria dell'epoca è pressoché indimostrabile. La più letta *Storia della letteratura mondiale* di Antal Szerb, uscita nel 1941, quando Saba aveva già cinque volumi alle spalle, non lo menziona (mentre valuta, se pur brevemente, Papini, Marinetti, Pirandello e Svevo [!], ecc.) ed altrettanto brevilquenti sono le storie di letteratura ungherese nei

confronti dei poeti da noi citati, chissà perché (scomodi, difficili da categorizzare...)?

Da una parte ciò si spiega con l'inevitabile "ritardo di fase" che c'è sempre tra un fenomeno e la sua valutazione e che si accentua in un campo come la letteratura dove, per valutare dovutamente un'opera, bisogna analizzarla nel suo contesto (socio-economico, culturale), perciò necessita una certa distanza di tempo, senza parlare poi dei ritardi causati dalla diversa lingua che raddoppiano quelli della critica locale.

Ed eccoci giunti ad una problematica particolare: sebbene su Saba escano recensioni di Slataper (*La Voce* del 1911), Bacchelli (1912 *ibidem*), di Cecchi e Borgese (rispettivamente nel 1902 e 1913) i quali gli riconoscono certi valori: "qualcosa di autentico", "nenie di una tristezza millenaria" ed ancora "nuova forma" e "nuova voce di rassegnata...cinica, ma sincera disperazione", sarebbe esagerato parlare di una "fortuna" di Saba negli echi e devono passare ben altri dieci anni, perché potessero uscire delle valutazioni in merito di Debenedetti (1924, 28).

Bisogna pur dire che la pudibonda, reticente lirica del Saba, per sua natura, non poteva causare maremoti di tipo dannunziano e che il crescente antisemitismo dell'epoca non giovava alla divulgazione della sua notorietà.

Noi abbiamo cercato di identificare certi attributi, peculiarità della poesia e dell'attitudine sabiane, per vedere se potessimo trovare analogie in terra magiara.

Ciò ci ha indotti in un vicolo di (inevitabile) schematizzazione: cercavamo quindi un poeta attivo tra gli anni 10 e 50 del Novecento, abbottonato ed autonomo che seguisse tenacemente i dettami di una sua legge, fosse malinconico e rassegnato e che si fosse smarrito nell'infanzia (e nella ricerca della stessa), e che ammirasse il mondo (la natura) con rinnovata meraviglia e adoperasse pochi elementi formali innovativi.

(Abbiamo anche cercato se ci poteva essere un poeta antitetico, antagonistico, come D'Annunzio in Italia, ma ciò non ha portato ad alcun risultato...).

Con questo metodo alcuni autori sono rimasti impigliati nella nostra rete. Dobbiamo subito dire che come si ritiene che la narrativa di Saba sia così valida che se non avesse scritto poesie, lo si riconoscerebbe come grande prosatore, anche i poeti a lui paragonabili, per un verso o per un altro, scrivevano tutti anche prose ed alcuni anche per il teatro.

Ma procediamo in ordine: il primo poeta ungherese che può essergli paragonato è Dezső KOSZTOLÁNYI per la sua indole fanciullesca mai spogliata, per una vocazione profondamente umanistica, artista e giocoliere dilettante dello stile (il quale però è stato trattato da altri studiosi in questa sede). Una comparazione dei due comunque indurrebbe altrettante perplessità, più di quanti sarebbero gli argomenti positivi.

Come poeta autonomo, sebbene i tanti fuochi artificiali nello stile, dobbiamo menzionare lo straordinario Milán FÜST, autore di un romanzo sulla vita (o di una vita da romanzo?).

La sua opera, inseparabile dalle leggende, mai cessava di correggerla (come Leonardo la Mona Lisa), la rimaneggiava in continuazione, come faceva del resto Saba con il *Canzoniere*. La stesura di un'opera non significava per lui di averla conclusa una volta per tutte ma le trascrizioni, più o meno differenti tra loro, moltiplicavano il numero delle sue opere (al contrario del grande Tibor DÉRY il quale, quando gli chiedevano come sarebbe continuato un suo romanzo, così ribadiva: "quello che avevo da dire l'ho scritto nel libro...").

La sua *Storia di mia moglie*, un capolavoro della narrativa ungherese, mette in dubbio fatti ed affermazioni ed, addirittura l'identità dei personaggi, la quale viene continuamente "trascritta". Vi è anche nella sua lirica la "prosa musicale", attribuita a Saba dai suoi critici (Emilio CECCHI) e, soprattutto, notiamo in questo autore la tendenza a condensare l'esperienza della vita in aforismi filosofici (*Egyebek*), posti però in un ambiente esotico, orientale ed in un tempo senza tempo.

Tutto sommato però FÜST civetta con orizzonti più ampi, con un mondo più mitico, immaginario, rispetto a Saba che è più fedele (testardamente) al suo microcosmo.

Potrebbe essere ancora annoverato Lőrinc SZABÓ, ma giusto per i suoi versi per bambini (*Lóci, Kis Klára*). La sua "poesia dei proletari intellettuali" ripropone tanti temi "apoetici" ed avverte un'atavica attrazione panteistica (Lievi risonanze con *Casa e Campagna*). Nel volume *Tüicsökzene* troviamo una ventina di poemi sull'infanzia (*Nell'incanto dell'infanzia* appunto, paragonabili al *Piccolo Berto*). ("L'ebbrezza della memoria – per dirlo con Szabó – è il momento dell'immobilità spirituale".)

Forza espressiva, semplicità e densità formale e *trouvaille* linguistico-lessicali amalgamano l'opera poetica di Szabó.

Chi sembra poter essere avvicinato maggiormente a Saba, a mio avviso, è invece Ernő SZÉP. Il poeta gli è coetaneo, nasce nel 1884 e muore nel 1953. La sua ricca e colorita attività è caratterizzata dall'attitudine del "parlo per te", dall'errar solitario, dalla ricerca di bontà e dal grido: "rendetemi!".

Non è facile chiuderlo in categorie, è molto "leggibile", anche quando usa le più complicate trasposizioni "è semplice come uno che pone il pane sul tavolo" (Tandori).

La sua è una letteratura impressionista. Vediamone alcuni esempi:

La mia vita non è vita
Fa finta di esserlo

Sono quell'albero, sai
Che si rispecchia in fondo.¹

(una vita che non ha corpo che non ha un valore concreto)

Gli alberi gli alberi
perché sto tra loro
Partono tutti indietreggiando
Quali muti soldati
A dritta e a manca
Mi fermo a guardar miracolo
E gli alberi gli alberi
Ad un tratto gli alberi
Si fermano con me.²

(una visione originale, surreale: personificazione della realtà; gioco con lo sdoppiamento dell'esistenza)

Lo svanire delle cose concrete, la vanità del passato, (e del presente), l'incertezza vengono evidenziati con straordinaria concisione in questo poema di 4 righe che richiama l'abitudine del poeta che soleva presentarsi così: "Piacere, Ernő Szép...fui":

Per la via il vento, il vento corse
Dondola ancora la frasca sotto la finestra

Ogni tanto una foglia cade sul marciapiede
Ricordo, ricordo...non so che³

¹ E. SZÉP, *Életem* in: *Járok-kelek, megállok*, Budapest, Kozmosz Könyvek, Tandori D., 1984, p. 135., traduzioni dell'autore.

² E. SZÉP, *A fák*, in <op. cit.> p. 136.

Rassegnazione, rinuncia, malinconia e rimpianto condensano i seguenti passi:

Datemi indietro la morte
Ridatemela
Ridatemela presto, ridatemela...⁴

“Pittore” delle minime cose banali, di una moralità candida, eterno bambino, è molto vicino all’autore di *Casa e campagna*, di *La serena disperazione*, anche lui è tormentato dalla “vergogna di vivere ancora la vita” come il Triestino, mentre al raro erotismo di Saba dell’*Amorosa spina* e *Fanciulle* può essere comparata la strana opera *Szegény, grófnőről álmodott* (“Povero, sognava una contessa”) i cui sogni sono concepiti nella teoria di Freud che così tanto influsso ebbe anche sulla concezione del Saba sulla vita.

Anche Szép ha dovuto fare il latitante durante gli anni “abbietti” del nazismo ed anche lui (più lui di Saba) rimane ancora per gli studiosi un debito compito da svolgere?

Sembra però innegabile una certa parentela spirituale e poetica tra i due che potrebbero (dovrebbero) essere argomento di studi comparativi, magari svolti da Italiani ed Ungheresi, per dimostrare le ricche affinità del patrimonio europeo della parola artistica di profonda umanità morale.

³ *Október*, ibidem, p. 141.

⁴ *Adjátok vissza*, ibidem, p. 97.

Endre Székárosi

QUALE PARLAR MATERNO?
ASPETTI (PLURI)LINGUISTICI
DELLA POESIA DI TOMASO KEMENY

C'è un poeta italiano di fama nazionale e di riconoscimento internazionale che stranamente è ungherese, non soltanto di nascita, ma anche di formazione fino ai suoi 9 anni. E come diventa sempre più chiaro dalla sua poesia degli ultimi anni e anche dalle sue dichiarazioni poetiche e non: ungherese di anima. Si tratta di Tomaso Kemeny, nato a Budapest nel 1939 e fuggito con la famiglia in Italia nel 1948. Questa fuga lascia un'impronta psicologica nel suo sentimento di identità, il quale nel frattempo diventa italiano. La perdita dell'ambiente nativo implica il senso della perdita anche dell'infanzia, delle memorie e della lingua madrelingua. Così risulta essere ancora più interessante che il futuro poeta italiano ungherese è diventato uno degli anglisti più noti del suo paese e capo del dipartimento di lingua e letteratura inglese dell'Università di Pavia. Prendendo in considerazione anche il fatto che una delle influenze poetiche più importanti gli è arrivata dal surrealismo, e soprattutto da André Breton, ci troviamo ormai in uno spazio spirituale-linguistico culturalmente assai complesso, caratteristico della sua poesia.

Il giovane poeta comincia a pubblicare le sue poesie negli anni '70, il suo primo libro, questa volta bilingue, *Il guanto del sicario / The Hired Killers Glove*, esce nel 1976 presso Out of London Press, New York. Il secondo, *Qualità di tempo* (Società di Poesia, Milano) è già dell'anno 1981, mentre *Recitativi in rosso porpora* esce presso Campanotto editore a Udine nel 1989. Dopo questi volumi che delineano il ruolo e la prospettiva poetici di Kemeny e che fondano

anche il suo riconoscimento da parte della critica e della vita letteraria, viene pubblicato uno dei più rilevanti libri del poeta che dimostra un'unità ben formata sia nel pensiero che nel linguaggio poetico, in cui l'espressione diventa organicamente identica alla struttura del pensiero. *Si tratta de Il libro dell'angelo*, uscito presso Guanda a Milano nel 1991. Un paio di anni dopo, nel 1998, sempre a Milano, viene pubblicato *Melody (Marcos y Marcos)* che oltre alle nuove poesie di Kemeny contiene anche sue traduzioni di Marlowe, Coleridge, Wordsworth, Goethe, Byron, Blake, Mallarmé, Dylan Thomas, Breton, e anche di Ady, Kosztolányi e Attila József. Oltre a questo libro, la maggior parte delle sue traduzioni è fortemente influenzata dalla poesia romantica e dalla tradizione del sublime: Christopher Marlowe, William Blake, P. B. Shelley, Samuel Coleridge, Lord Byron. E naturalmente c'è il suo scrittore preferito Thomas, insieme a Seamus Heaney, ma anche Lewis Carroll o James Joyce.

Nello stesso periodo, negli anni '90 Kemeny ha scritto un epos con il titolo *La Transilvania Liberata* che questa volta, però, non viene pubblicata né in Italia né in Ungheria, che gli deve ancora un primo libro che presentasse le poesie di un suo figlio, poeta ormai più che rilevante in Italia. Una delle cause di questa mancanza può essere l'estrema lunghezza e il genere dell'epos, anche se si tratta di un flusso di memorie, di reminiscenze, di sogni e, in fondo, di immaginazione, organizzato in una struttura di canti. L'altra causa potrebbe essere l'aspetto delicato delle errate interpretazioni storico-politiche, assolutamente infondate, del resto.

Bisogna ricordarsi anche dell'attività saggistica del Nostro, nell'ambito della quale nel 1976 esce la sua monografia *La poesia di Dylan Thomas*, e potrebbe essere menzionato anche il suo grande volume teorico, *La dicibilità del sublime*, uscito presso Campanotto a Udine nel 1990. Ha curato, inoltre, sia antologie che saggi sulla nuova poesia, insieme con Cesare Viviani: *Il movimento della poesia italiana negli anni '70* (Bari, 1979) e *I percorsi della poesia italiana* (Napoli, 1980). Ultimamente, con Fulvio Papi, ha scritto e pubblicato *Dialogo sulla poesia* presso Ibis, Como-Pavia nel 1997.

La tradizione del bilinguismo o del plurilinguismo nella poesia risale a tempi antichi, per cui questo argomento non viene trattato, sottolineando soltanto l'importanza che gli si attribuisce nei tempi moderni. Il nuovo interesse per un bilinguismo nella scrittura creativa potrebbe essere segnalato con il nome di Marinetti o di Beckett, o

dello stesso Pavese. In Italia il plurilinguismo ha una rilevanza particolare, per motivi storico-culturali e anche linguistici. Il plurilinguismo moderno o addirittura d'avanguardia di Emilio Villa e di Edoardo Sanguineti o quello sperimentale di Gadda si forma e si pratica in un ambiente culturale in cui la ricca varietà delle lingue parlate, cioè dei dialetti, nondimeno le fasi di transizione della lingua italiana stessa (come era il periodo del Duecento e il primo Trecento) – in cui il latino e il volgare coesistevano in una organica convivenza –, delineano una prospettiva universale di comunicazione poetica, dove non si usa una lingua sola, ma tutte le lingue diventano utilizzabili.

Il guanto del sicario di Kemeny è un volume bilingue in senso tradizionale, cioè tutte le poesie sono scritte in italiano e tradotte in inglese. Ma anche questo fatto simbolico, come del resto anche i chiari segni dell'originale influsso del surrealismo francese, segnano già quella specifica formazione pluriculturale del poeta che è la conseguenza evidente della sua sorte. Si aggiunga anche il fatto che per anni ha collaborato con la rivista *Tool* di Ugo Carrega e con altri rappresentanti della poesia visiva. Nel primo libro di poesia di Kemeny appaiono già i motivi principali della sua intera poesia. Uno è senza dubbio il motivo della dualità della parola e del corpo:

la tensione viene da tutte le parti verso la penna
sollevando la nebbia che copre la prima parola
che si presenta nuda sulla scena contro lo sfondo
del corpo...

L'altro motivo chiave potrebbe essere considerato anche una variante intellettuale del precedente: si tratta del problema del pensiero e della sua dicibilità:

l'unica forma di nonpensiero sbarra la discorsività
senza rallentare lo schiamazzo forzato, smisurato strappo
nel ticchettio delle orecchie...

La tradizione del surrealismo si abbina a un intellettualismo astrattista nella poesia intitolata "*simone asfodelo cristianizzato*". Mentre un plurilinguismo vero e proprio si dimostra in altre poesie: p.e. "bugium tutti gli scomforts... cool it e cip cip ragiona..."

La dimensione pluriculturale, in cui, a suo modo, si forma un linguaggio poetico di comunicazione universale, si sviluppa nella sua integrità ormai completa ne *Il libro dell'angelo*, in cui sono regolari i

riferimenti (anche strutturali) al Testamento Vecchio. In questo libro di Kemeny può essere identificata nel suo intero e analizzata nei suoi dettagli quella specifica immaginazione poetica che è impareggiabilmente sua, con tutte le sue trasmissioni interlinguistiche. Le immagini poetiche di Kemeny sono particolarmente tese, dense, complesse, sono strutturate come catene di metafore antitetiche e astratte: si tratta di immagini sensuali organicamente abbinate a un'astrazione intellettuale. Tutto questo particolare condensamento avviene e si forma tramite ed entro il linguaggio.

Per illustrare questo basta leggere il terzo pezzo del ciclo *Il seme di cristallo*¹: il contrasto di astratto e concreto, di sensuale ed astratto dà la tensione di questa complessità di linguaggio e di espressione, e, per conseguenza, di questa visualità immaginativa. Vale più o meno lo stesso per il quarto pezzo del ciclo *Zero*²: l'insieme dei voci, della voce, del corpo e dell'invisibile forma creano un complesso emblematico di questi stati dell'esistenza. Fra l'entità sensuale e quella astratta-invisibile il corpo funziona come legame. Nel verso "*sole di neve nel cielo di fuoco*" l'estrema tensione viene generata dall'immagine di metafore doppiamente antitetiche.

Nella poesia *Il diluvio dice* Kemeny riprende quel suo vecchio interesse per la dualità della parola e del corpo: l'anima si espande tramite il linguaggio (v. il motivo dei "nomi sibilati"), i segreti e i miti ci conducono a una dimensione ormai universale, in cui anche la comunicazione risulta universale (abisso, nume, fiamme-colomba), e ne nasce la parola.

Per una conclusione temporanea possiamo affermare che il plurilinguismo poetico è più di una questione di lingua: è questione di cultura, di spiritualità, di pensiero. Questo tipo di pensiero poetico concluderà nel programma del *mitomodernismo* che viene annunciato qualche anno fa dallo stesso Kemeny e dai suoi colleghi. Sull'orizzonte di questo programma il mito viene identificato come l'unità antropomorfa prebabiliana dell'esistenza, come sostanza superiore alle lingue e alle culture frammentate dopo il crollo mitico.

¹ "Fuma erbe rovinose / e muschi delle rocce / essiccáti per volare al guinzaglio / di sillabe incrostate di chiocciole / marine, di parole orlate / di ghiaccio e di porpora. La catastrofe / nelle vene sfolgora e ammantata / di neve il linguaggio."

² "Lastra di ghiaccio, scricchiola, ulula, / si fende, piuma, lieve, ballerina / vola, / sole di neve nel cielo di fuoco, / gong! / si tende alla voce troppo dura, / corpo, / orizzonte dell'invisibile."

Nella prospettiva di tale concezione poetica è ben più interessante che Tomaso Kemeny abbia scritto un testo poetico in cui esegue un'autoanalisi, del resto estremamente sincera, della sua identità psicolinguistica e, per conseguenza, poetica. Questo testo è nato nell'ambito di un progetto più vasto. Nell'officina della professoressa Beatrice Töttösy, all'Università di Firenze si prepara un work in progress: *Scrittori ungheresi allo specchio. Parte prima: Blitzwitz. Aforismi del transito. Autoritratti di letterati.*

L'antologia autoritrattistica degli scrittori ungheresi, l'uscita della quale è prevista per quest'anno presso l'editore Carrocci, contiene testi (scritti nel vasto gamma fra dichiarazione di poetica e autoanalisi estetica) di 52 scrittori e poeti ungheresi, in un volume tipografico predeterminato di 2002 "n", cioè spazi tipografici. Gli scritti vengono tradotti da traduttori italiani, studenti e no, e due da ungheresi, dato che *Tomaso Kemeny* e *Giorgio Pressburger*, poeti-scrittori italiani, sono nati e, per un lungo periodo della loro vita, si sono formati in Ungheria.

La problematica dello scritto di Kemeny può essere analizzata anche nell'ambito del problema della traduzione. Come tradurre *in ungherese* e *dall'italiano* il testo poetico di un poeta che è *italiano*, ma allo stesso tempo era e in certo senso è *ungherese*, e scrive *in italiano* sul problema della persa identità linguistica *magiara*? Prima di tutto bisogna ricordare il fatto già menzionato che il poeta italiano Tomaso Kemeny è di nascita ungherese, e soltanto ben più tardi, dopo essere fuggito dall'Ungheria con i genitori quando aveva già circa dieci anni, nel 1949, fatte le scuole e l'università in Italia, è diventato poeta e studioso in lingua italiana. Questo può rendere abbastanza evidente che il cambio della lingua significa, nel suo caso, ben di più di un semplice fatto autobiografico: si tratta del cambio di tutta l'identità linguistica. Ed è appunto questo problema, radicato nella profondità della personalità, che dà il tema e serve come punto centrale delle riflessioni poetiche di questo testo di Kemeny. Il quale, a prima vista, benché attrezzato con qualche colore locale ungherese, sembra essere un testo poetico monolingue. A livello del contenuto si riflette sulla storia e si dà un'autointerpretazione della formazione poetico-linguistica italiana del poeta, mentre a un livello ormai più traslato ed emozionale si prendono in considerazione da un lato, la poetica, e la perdita di certi valori connessi con l'identità linguistica ungherese e, dall'altro, la vincita di altri valori connessi con l'identità linguistica italiana. Tutto sommato, il

testo è composto, da un lato, di memorie infantili di un contesto storico e di una cultura differenti e, dall'altro, di riflessioni sulle esperienze, per l'autore determinanti, della poesia italiana, assorbite durante il periodo della formazione dell'identità linguistica italiana. Il contenuto spirituale e psicolinguistico della composizione poetica così è appunto la perdita della madrelingua.

Uno dei problemi che pone subito il traduttore di fronte a una scelta, è la presenza delle citazioni o allusioni bilingui. Quando il poeta cita la nostalgica canzone di guerra con cui i soldati ungheresi sono partiti per il fronte nella seconda guerra mondiale (nella credenza illusoria di poter riconquistare la Transilvania, persa nell'ambito dei trattati di pace Versailles – Trianon), volente o nolente, procede in base alla sua condizione psicolinguistica: il primo verso gli viene in mente in ungherese (“Édes Erdély, itt vagyunk”), mentre il secondo il poeta lo traduce in italiano (“Per te viviamo e moriamo”). Sembra di trovarci di fronte a una domanda schizofrenica: come tradurre tutto questo *dall'italiano all'ungherese*? Lasciarlo bilingue in ungherese non ha senso, dato che questa canzone in italiano non esiste proprio. Con la citazione in originale ungherese di tutt'e due i versi si perderebbe il senso del colore locale linguistico e anche quello dell'ambivalenza, di rilievo poetico, del frammento bilingue.

Quando Kemeny fa menzione de “*la polvere d'oro della Transilvania...*”, ancora una volta il traduttore si deve confrontare con una situazione quasi irrisolvibile. L'allusione culturale sottintesa è proprio bilingue, e lo scioglimento esplicativo o didattico di questo groviglio allusivo caccerebbe via l'atmosfera dell'espressione nascostamente bilingue. Di che cosa si tratta? “*Polvere d'oro*”, parola per parola, in ungherese vuol dire “*aranypor*”. Che sarebbe un'allusione acustica al leggendario romanzo del famoso scrittore dell'Ottocento ungherese, Mór Jókai, intitolato *Erdély aranykora* che in italiano significa “*l'epoca d'oro della Transilvania*”. Un unico fonema (“p” al luogo di “k”) cambia il senso del titolo originale, ma acusticamente rende anche il senso di quell'atavismo culturale. Questo legame nascosto, però, esiste soltanto per quelli che comprendono tutte le due lingue, e hanno già almeno sentito il titolo originale ungherese del romanzo sopra menzionato. Nel testo poetico di Kemeny viene così riflessa la parola ungherese “*pora*” nella sua equivalente italiana (“*polvere*”), ma senza alcuna spiegazione o riferimento che renderebbe chiaro il senso dell'allusione. È sempre un gioco (anche se doloroso) questo che si perde in una traduzione

monolingue: non si può evocare la particolare atmosfera di questa creazione concettuale che può essere interpretata soltanto nel contesto bilingue.

Seguono poi i problemi connessi ai testi e ai riferimenti di e a Dante, Petrarca, Carducci, Manzoni. Come punto di partenza, in questo contesto, deve essere precisato che non ha affatto senso inserire nella versione ungherese le eventuali traduzioni dei versi citati da Kemeny. Sarebbe un tentativo sbagliato e contro produttivo: è evidente che il giovane poeta futuro è stato impressionato dal suono dei versi *italiani* e non quelli ungheresi. Allo stesso tempo lasciare intatto nel testo ungherese le citazioni non basta come soluzione, semplicemente perché non si capiscono. Altra possibilità non ci rimane che lasciare intatto nel testo l'originale italiano, e, mettendoci un asterisco, inserire una nota con la traduzione ungherese.

Un problema sempre difficilmente risolvibile è costituito dai riferimenti terminologici: *decasillabo*, *endecasillabo a maiore* o *a minore*, *distico decasillabico* sono termini che in questa forma della parola in ungherese non esistono, per cui se ne potrebbe rendere il senso soltanto con più o meno complicate circonlocuzioni, l'inserimento delle quali nel testo rovinerebbe tutta l'atmosfera e anche il contenuto poetico. Usare gli stessi termini, che sarebbero interpretabili soltanto per un ristrettissimo circolo degli esperti di filologia e che comunque altererebbe anche l'andatura sublime, ma allo stesso tempo naturale del testo, non avrebbe alcun senso. Anche in questo caso non ci rimane altra soluzione (che è molto lontana da qualsiasi perfezione) cioè usare i termini italiani e metterci le note di sotto.

E allora ci troviamo nel bel mezzo dei problemi organicamente inerenti nel testo, perché il cerchio dei riferimenti culturali si espande dal livello linguistico verso quello culturale. Il riferimento breve a *Brunetto* deve essere evidente in un contesto italiano – se qualcuno non capisce precisamente di chi si tratta, nel contesto culturale italiano il problema è rintracciabile senza grandi difficoltà. Ben differente è la situazione nel contesto ungherese, in cui il nome di Brunetto può essere noto o rintracciabile soltanto per il cerchio sopra menzionato degli esperti. Anche se il traduttore lo lascia come è, il nome nel testo ungherese perde il contatto con la parola “tesoro”, che in ungherese naturalmente ha un suono e soprattutto un significato culturale ben differente. Fatto di cui ci si rende conto anche nella leggendaria traduzione della Commedia, fatta dal grande

poeta del Novecento ungherese, Mihály Babits, il quale nel verso ungherese, dopo la parola *“kincsemet”* (mio Tesoro) aggiunge *“könyvemet”* (mio libro). Procedimento che rende almeno intuibile la qualità e il significato doppio di “tesoro” e che non era affatto necessario nel caso dell’originale italiano. Seguendo la logica delle completazioni tradottive, anche qui è ormai proponibile – se una volta ci sono già delle spiegazioni – di metterci dei commenti alla parte inferiore della pagina, fra le note.

Problemi e virtuali soluzioni dopo le quali al traduttore sembra che il compito di tradurre i veri versi dello stesso Kemeny, citati e inseriti alla fine del suo testo, porti ormai un sollievo. Si tratta di una sua poesia che questa volta, con le ultime sue due parole, dà il titolo di tutto il testo qui trattato: *“Luce bambina”*. Mentre il titolo della poesia, citata e inserita qui da Kemeny, è *“Icaro”*. In questi versi è forte il ritmo anapestico, quasi a giustificazione di uno degli argomenti menzionati nel giro delle memorie e dell’autoanalisi poetica. È proprio il “decasillabo anapestico” che Kemeny considera (e cita di essere attribuitogli da Cesare Segre) uno dei suoi maggiori contributi al presente stato della poesia italiana moderna, nondimeno uno dei fattori più intimi del suo personale parlar poetico.

Quello che si perdeva con l’identità linguistica originale, in qualche modo e fino a un certo grado si è stato almeno parzialmente riconquistato in quella italiana. (Con qualche doloroso senso di vacuità, forse e comprensibilmente.)

Seguendo le indicazioni di sopra si arriva a una conseguenza forse non prevista: la logica delle soluzioni tradottive del testo nascostamente bilingue e apertamente biculturale cambia il carattere del testo in ungherese, il quale assume un aspetto anche filologico (senso che è incluso anche nell’originale, ma lì è molto più organico e così molto più naturale). È un cambio questo che, a mio avviso, con la struttura delle note non deteriora il testo principale né stilisticamente, né per il contenuto, ma ci aggiunge una struttura alternativa formalizzata che lo rende comprensibile nella misura possibile.

E con questo testo poetico di articolazione così ampia di storia, di estetica, di letteratura e soprattutto di lingua, arriviamo in quello spazio di cui abbiamo parlato più su, di formazione sovranazionale, dove le riflessioni spirituali si muovono nella sfera dell’immaginazione poetica ormai sovralinguistica.

Tomaso Kemeny
Luce bambina

Che cosa ne sapete voi della sofferenza di chi ha perso il “parlar materno” e nella maturità teme di non potere dire come il Brunetto dantesco “...il mio Tesoro / nel quale io vivo ancora...”. Io sono nato morto e scrivo per lo più in lingua morta e ciò avviene nonostante ch’io sia uno dei rari contemporanei a bruciare al fuoco sacro dell’entusiasmo poetico.

Da bambino sentii sotto la finestra della casa paterna la truppa magiara cantare “Edes Erdely itt vagyunk! Per te viviamo e muoriamo!” E sono quasi tutti morti davvero. E io ho scritto un epos *La polvere d’oro della Transilvania* perché mi ossessionava “Erdely aranykora”, che la catastrofe storica ha ridotto in “pora”.

Cosa ne sapete voi cosa significhi per un bambino la sconfitta definitiva del suo paese, la morte del padre e la sua terra stuprata dagli eroi dell’Armata Rossa? Seguì l’inevitabile fuga-esilio, con la mia anima sublime in subbuglio come una bandiera a sfidare la puttenesca inconsistenza della vita. Per decenni non feci che scorrere incontro al verso assoluto, senza riuscirvi, cercando il sacro fluire del mito babelico sotto il linguaggio.

E sono grato a Cesare Segre che nel saggio “La questione del verso” (Poesia, 41, 1991) ha focalizzato il mio contributo alla poesia italiana nella forma del decasillabo. Il verso quantitativo magiario lascia la scena della mia pagina a distici decasillabici come “Ciglia di luce tenera inaurano/il serpente attorcigliato al cuore”, in cui mi riconosco in pieno.

Sedotto dall’endecasillabo a maggiore del Petrarca (“erano i capei d’oro a l’aura sparsi”), dall’endecasillabo a minore di Dante (“mi ritrovai per una selva oscura”), ho trovato nutrimento negli anapesti del Manzoni (“tutti assorti nel nuòvo destino”) e nel doppio quinario del Carducci (“Oh quei fanali come s’inseguono/ accidiosi là dietro gli alberi”) e ho finito per contaminare di energia barbara il decasillabo, ritenuto esangue nelle scuole.

Tornando in aereo da un “reading” negli USA, scrissi *Icaro* (incluso in *Recitativi in rosso porpora*, Udine 1989), testo di cui riporto l’ultima stanza

Ai tempi del non si vede più nulla
 cade, esclamativo bianco, putipù
 (“ora le do i particolari opportuni”): ghiaccioli
 a ore nel frigorifero dell’anima, corone
 di neve a Roma; New York si scioglie;
 perduta nell’aria s’addormenta luce
 bambina

dove “luce bambina” non è che il mio “parlar materno”, la mia lingua madre, mai cresciuta, rimasta analfabeta, senza voce e pura come solo gli angeli sono, qualche volta.

(2762)

Tomaso Kemény
 Gyermeki fény

Mit tudtok ti annak szenvedéséről, aki elvesztette az „anyai nyelvet”¹, és érett fővel attól fél, nem tudja mondani, amit Dante Brunettoja²: „...*Kincsemet*, a könyvet, / amelyben élek még”³. Halottnak születtem, és többnyire holt nyelven írok, és mindez annak ellenére történik így, hogy egyik vagyok kevés kortársam közül, aki a költői lelkesültség szent tüzén ég.

Gyermekként az apai ház ablaka alatt hallottam a menetelő magyar csapat énekét: „Édes Erdély, itt vagyunk! Érted élünk és halunk!” És valóban, szinte mindegyikőjük halott. És azért írtam eposzt *Erdély aranypora* címmel, mert űzött „Erdély aranykora”, aminek a történelmi katasztrófa nyomán csak „pora” maradt.

Mit tudtok ti róla, mit jelent egy gyermek számára hazája végső veresége, apja halála és a Vörös Hadsereg hősei által meggyalázott földje? Következett az elkerülhetetlen szökés-száműzetés, lázongás-sal szállongó lelkemben, akár a zászló, mely az élet kurva állhatat-

¹ „Parlar materno” – Dante, *Isteni Színjáték, Purgatórium*, XXVI. ének, 116. sor, Babits „édes anyanyelv”-nek fordítja.

² A humanisták egyik előde, a Dante által szeretve tisztelt, de a Pokolba helyezett mester, Brunetto Latini. Főműve ó-francia nyelven írt, nagyszabású tudományos enciklopédiája, a *Trésor*, olaszul: Tesoro.

³ Dante, *ISz, Pokol*, XV. ének, 119. sor

lanságát kész kihívni. Évtizedeken át csak vágtattam a tökéletes verssor felé, sikertelenül, a nyelv alatti Bábel mitoszának szent folyását keresve.

És hálás vagyok Cesare Segrének⁴, aki „A verssor kérdése” című tanulmányában (Poesia n. 41., 1991) az olasz költészethez való hozzájárulásom lényegét a „decasillabo”-ban⁵ ragadta meg. A magyar hangsúlyos verselés írott lapjaim színterét a tízszótagos kétsorosoknak engedi át, mint például „Ciglia di luce tenera inaurano / il serpente attorcigliato al cuore”⁶, amiben teljességgel önmagamra ismerék.

A petrarcai „endecasillabo a maggiore”⁷ („erano i capei d’oro a l’aura sparsi”⁸) és a dantei „endecasillabo a minore”⁹ („mi ritrovai per una selva oscura”¹⁰) csábításának engedve, táplálékra lettem Manzoni anapestusaiban („tutti assòrti nel nuòvo destino”¹¹) és Carducci „kettős quinarió”-iban¹² („Oh quei fanali come s’inseguono / accidiosi là dietro gli alberi”¹³), s így végül barbár energiával fertőztem meg a decasillabo-t, amelyet az iskolákban vértelennek tartottak.

Miközben repülőgépen ülve éppen az Egyesült Államokból tértem haza egy „reading” után, megírtam az *Ikarosz*-t (mely a *Recitativi in rosso porpora*¹⁴ című kötetemben jelent meg 1989-ben, Udinében), a vers utolsó szakaszát ideírom:

A nem látszik többé már semmi idején
fehér felkiáltójelként zuhanó dobogás:

⁴ Az egyik kiemelkedő kortárs olasz irodalomtörténész, kritikus.

⁵ A tíz (metrikai) szótagos verssor neve az olasz verstanban.

⁶ „Gyengéd fény pillája aranyozza / a szívre tekeredett kígyót.”

⁷ Olyan, tizenegy-szótagos, többnyire jambikus sor – az olasz verselés alapsora –, amelyben a cezúra előtti rész a hosszabb. (Ld. még: hendekaszillabusz, ötödféles jambusi sor stb.)

⁸ „A szélben úszó firtjei aranyból...” – *Canzoniere* (Daloskönyv), XC., Károlyi Amy fordítása.

⁹ Olyan „endecasillabo” (ld. 7. sz. jegyzet), amelyben a cezúra előtti rész a rövidebb.

¹⁰ „Egy nagy sötétlő erdőbe jutottam” – Dante, *ISz, Pokol*, I. ének, 2. sor

¹¹ „Mind új végzetbe emelked fel” – Manzoni, *Marzo 1821*, 3. sor

¹² A *quinario* az öt (metrikai) szótagú verssor neve az olasz verstanban. A „doppio *quinario*” a *decasillabo* (ld. 5. sz. jegyzet) egy sajátos esete, amikor is azt a cezúra két ötszótagos sorféltre osztja.

¹³ „Lustán a fák közt szállva keringenek [a lámpafények...].” *Őszi reggel az állomáson*, 1. sor, Végh Görgy fordítása

¹⁴ Recitativók bíborvörösben

(„most adom önnek meg a részleteket”): jégcsapok
órákra a lélek fridsiderében, Rómában
hókoronák; New York meg eloszlik;
elvészve a légtérben elalszik a gyermeki
fény

ahol is a „gyermeki fény” nem más, mint az én „anyai nyelvem”, az
anya-nyelvem, mely sohasem nőtt fel, írástudatlan maradt, hangta-
lan és tiszta, mint néha az angyalok.

(2762)

Ilona Fried

ITINERARI UNGHERESI
NELLA NARRATIVA ITALIANA

*La mia esperienza di lettrice (spettatrice)
e di docente di italiano non madre lingua*

Ho pensato di fare qualche riflessione sul mio rapporto, in qualità di lettrice non di madre lingua italiana e di docente di letteratura con la narrativa italiana del '900 il che giustifica anche il carattere soggettivo del mio discorso. Esso riguarda infatti il modo in cui percepisco, da straniera, una cultura con la quale ho molti e frequenti contatti, ma che non vivo quotidianamente come le persone di madre lingua, residenti in Italia. Ci sono differenze culturali molto importanti, e anche problemi linguistici che possono ostacolare il contatto diretto con dei testi letterari.

Leggendo recentemente il romanzo, *Harmonia Caelestis* di Péter Esterházy, già tradotto e pubblicato in Italia, ho cercato anche di collocarmi dal punto di vista del possibile lettore italiano che non ha una conoscenza approfondita della storia e della cultura ungherese e ho vissuto così alla rovescia quello che provo (a volte anche inconsapevolmente) leggendo la narrativa italiana. Ho pensato al lettore che non sa cosa vogliono dire, per esempio, "kuruc" e "labanc" o che è incapace di cogliere altri riferimenti, intertestuali della cultura ungherese.

Un'altra esperienza risale a tanti anni fa: in Inghilterra ho visto un atto unico di Harold Pinter. In realtà come ben sappiamo lui è un autore molto particolare, che del resto io adoravo. Mi sono trovata a teatro con un pubblico che si comportava in maniera completamente diversa da quello che potevo aspettarmi. Il dramma, *The Dumb-Waiter* si collocava in un contesto per me assolutamente

nuovo, e non solo per il modo di recitare degli attori, per le allusioni, per i silenzi e per il non detto, ma anche per le reazioni degli spettatori. Ne risultava che si trattava non solo di un dramma profondamente radicato in una certa cultura anglosassone, ma anche di un pubblico diversissimo dal nostro, dotato di un senso dell'umorismo molto sottile ed acuto. – Un'esperienza per certi aspetti simile ho vissuto più tardi in Italia vedendo *Così è (se vi pare)* di Pirandello, interpretato ancora da Paola Borboni. Anche lì, le pause, gli effetti, le risate, gli applausi da parte del pubblico erano diversi da quello che nel mio immaginario potevano essere le mie reazioni o quelle di un pubblico ungherese. Mentre il teatro è un'attività anche comunitaria e sociale, la lettura è un'attività solitaria che spesso non permette confronti, e ci colloca in situazioni in cui non possiamo misurare o condividere con altri le nostre impressioni. Il tutto cambia naturalmente se si tratta di insegnare, cioè di trasmettere (soprattutto se lo si fa con grande responsabilità) qualche messaggio ai giovani o di scambiare pareri con loro.

Trovo comunque una consolazione, che spero non sia del tutto illusoria: pur riconoscendo che il lettore non di madre lingua perde molto a causa delle lacune inevitabili derivanti dalla sua imperfetta conoscenza della lingua, sappiamo comunque che certe opere, p.e. in Gadda sono difficili anche per persone coltissime di madre lingua, e ancora di più per quelle che non possiedono la ricchezza del vocabolario dell'italiano colto o che non hanno alle spalle quell'erudizione che si ha in Italia quando si sia frequentato il liceo classico con il latino e il greco, ecc. Dall'altra parte però, la differenza culturale, "l'alterità", potrebbe a volte aggiungere un di più alla lettura, all'interpretazione e non solo toglierle qualcosa. Abbiamo esempi di culture particolari nel Novecento italiano come per esempio quella triestina, che proprio grazie al suo carattere multiculturale, all'apertura verso regioni, verso mondi abbastanza lontani dal modello italiana, ci ha guadagnato molto. Perché non potrebbe essere vero l'incrocio di varie culture, di esperienze diverse nel nostro caso per il lettore?

Un altro aspetto curioso che riguarda invece l'insegnamento è la *ri*lettura necessaria per poter discutere delle opere. Ovviamente ogni volta che si rilegge un'opera, essa cambia, non solo perché cambiano l'età e l'esperienza delle persone, e quindi tutto quello che le valide teorie della ricezione ci hanno insegnato, ma anche perché in tal modo si acquisterà una conoscenza maggiore di una certa opera, di

un autore, ecc. Questo dovrebbe essere un vantaggio, in quanto se ne approfondirà sempre di più la comprensione, ma può diventare anche uno svantaggio personale, in quanto l'opera corre anche il rischio di svuotarsi, di perdere la freschezza originale, di rivelarsi insopportabile. Naturalmente il o la docente, se non sopporta più un'opera può anche cambiarla. Penso all'entusiasmo che avevo alla prima lettura del monodramma, il *Novecento* di Baricco o del breve romanzo di Tabucchi, *Notturmo indiano*, e quello che provo dopo l'ennesima rilettura. Posso arrivare a conclusioni anche peggiori rispetto p.e. a esperienze con il cinema, con film che devo rivedere, e che possono diventare altrettanto noiosi, vuoti dopo un certo numero di visioni. Si scopre l'artificio, il vuoto che a prima vista sembrava pieno di significato, mentre poi si comincia a pensare che molto probabilmente il non detto che viene attribuito all'autore è dovuto soltanto al lettore intelligente e colto, che si sente più che mai partecipe, mediante la lettura, della creazione dell'opera.

Dobbiamo poi anche considerare il fatto che gli studenti i quali non hanno che una conoscenza imperfetta della lingua, e che leggono per la prima volta l'opera in questione, hanno in molti campi esperienze e conoscenze diverse dalle mie.

Remo Ceserani parla di un ecletticismo auspicabile nella scelta degli strumenti di studio della letteratura¹, adottando così l'atteggiamento (da noi accolto con grande rispetto) dello studioso che non vuole monopolizzare un determinato metodo. Questo approccio venne e viene diffuso anche dalla stupenda antologia, *Il materiale e l'immaginario*.² La molteplicità degli strumenti, dei pareri, dei meto-

¹ "La mia convinzione, che formulo qui in modo volutamente sintetico e provocatorio, è che nelle questioni filosofiche, etiche e politiche è giusto, utile e necessario, anzi è un dovere essere schierati, avere posizioni di principio ferme e coerenti. ... E tuttavia è anche mia convinzione che nella critica letteraria l'appello ai principi e alle pregiudiziali non è né necessario né utile. Tentare di trovare punti di incontro tra il formalismo, la teoria della ricezione, la critica psicanalitica, il decostruzionismo non è la stessa cosa che cercare di mettere pace fra l'Accademia e la Stoà. Non si possono confondere quei luoghi di formazione filosofica e di confronto tra posizioni incompatibili di pensiero, con le piccole battaglie del lavoro letterario, il cui primo scopo, intanto, è principalmente quello della comprensione e interpretazione dei testi attraverso la lettura e la rilettura.

È proprio così indispensabile, nel nostro lavoro, «appartenere» a una scuola critica?" *Guida allo studio della letteratura*, Editori Laterza, Roma - Bari, 1999, pp. XXXIII-XXXIV

² R. CESERANI, L. DE FEDERICIS, Loescher Editore, Torino, 1979 e poi numerose riedizioni.

di di analisi potrebbe sembrare una rivelazione per i giovani, un atteggiamento veramente democratico, strutturato sulla molteplicità degli interessi, delle aspettative degli studenti (e ovviamente anche dei docenti) e sarebbe augurabile che questa antologia venisse diffusa davvero nelle scuole. Se poi, come succede spesso, gli studenti continuassero ad aspettarsi delle certezze, delle “cose da imparare”, si accorgerebbero invece che anche i punti interrogativi sono necessari. Si dovrebbe imparare anzitutto a formulare opinioni, a discutere, a difendere il proprio parere e anche, naturalmente a rispettare le opinioni diverse, i gusti diversi. E tutto ciò in circostanze che non sempre privilegiano queste differenze, il rispetto reciproco.

Molti di questi sono ovviamente fattori che c'entrano ben poco con la stessa letteratura ma riguardano di più l'impostazione istituzionale di una cultura.

La narrativa ungherese – risonanze con quella italiana

Nella letteratura ungherese, da secoli, era in vigore l'abitudine di abbinare letteratura e politica, valorizzando il ruolo dello scrittore, dell'intellettuale e quello del personaggio pubblico, dell'uomo politico, o come minimo del portatore di una sana moralità. Così la modernità, l'arte, fine a anche se stessa, l'autoreferenzialità della letteratura si sono diffuse con un certo ritardo rispetto alla situazione italiana. Il romanzo esistenziale subentra relativamente tardi rispetto alla cultura anglosassone. Penso innanzitutto a Tibor Déry, *Befejezetlen mondat* (Frases non finite), Géza Ottlik, *Iskola a határon* (Scuola sulla frontiera, in Italia edito da e/o). Forse si deve proprio a questa ragione l'interesse particolare che le opere narrative italiane classificate come “neorealiste” hanno suscitato in Ungheria, anche per la critica sociale che spesso contenevano e che era apprezzata dalla cultura politica socialista.

Un autore che dagli anni '60 fino alla sua morte era conosciutissimo anche in Ungheria, è Alberto Moravia. Qualsiasi persona di un pur minimo livello culturale avrebbe dichiarato di aver letto spesso più di un'opera sua. Oggi la situazione è completamente cambiata: fra i giovani sono pochi quelli che lo conoscono compresi quelli che studiano l'italiano, anche se una volta letta, la sua narrativa può attirare ancora. Lo stesso si può dire del romanzo (che per certi studiosi italiani merita la definizione negativa di “bestseller”) di

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* – una delle opere narrative italiane più note in Ungheria fra persone della generazione precedente la mia. Ha avuto tantissime edizioni, una notevolissima diffusione.

Se consideriamo ancora l'editoria, tante opere di Leonardo Sciascia sono state tradotte negli anni '70 e '80, forse per le loro trame di tipo poliziesco, ma senza un grande successo letterario. È stata diversa la posizione di Dino Buzzati, l'autore forse più conosciuto accanto a Moravia, negli anni '70 e '80 in Ungheria. Anche lui però dopo la sua morte è stato messo da parte. Ci sono poi stati autori che hanno curato particolarmente lo stile e la lingua – grazie ai quali la liricizzazione della narrativa avvenuta ultimamente aveva già avuto degli antecedenti. Un altro filone, non trascurabile del Novecento è la vena dell'umorismo, dell'ironia, dell'autoironia – frequente a teatro, ma non assenti neanche nella narrativa – un filone assai vicino alla letteratura triestina del primo Novecento, e molto presente nella narrativa italiana degli ultimi decenni. (p.e. Frigyes Karinthy nella letteratura ungherese) – Così se ci sentiamo vicini a Svevo, all'ironia di Calvino o a quella di Tabucchi, ecc. possiamo considerare che sotto certi aspetti essi si ricollegano a fenomeni già conosciuti da noi, che ci concernano pienamente. Eppure, dobbiamo osservare con grande dispiacere che né Svevo né Gadda sono entrati nell'immaginario collettivo ungherese: forse nella seconda metà degli anni '60, quando alcuni suoi romanzi sono stati pubblicati in ungherese, per Svevo non era il momento adatto per stabilire un contatto con i nostri lettori, anche se, come dicevo proprio in quegli anni p.e. István Örkény, era diventato il rappresentante di spicco nella letteratura ungherese dell'ironia, del grottesco, dell'assurdo, ottenendo in pochi anni una grande popolarità. Neanche dopo però Svevo è stato apprezzato da lettori ungheresi che non avessero una buona conoscenza della letteratura italiana. Forse, se Svevo fosse stato ripubblicato alla fine degli anni '80 o all'inizio degli anni '90 si sarebbe potuto rimediare alla situazione (e magari si potrebbe fare qualcosa anche oggi). Ho però la vaga sensazione (non posso dare nessuna spiegazione razionale, per cui devo affidarmi a supposizioni magari anche scarsamente attendibili) che la morte rispettivamente del traduttore di Svevo e del traduttore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, abbia reso più difficile la fortuna sia dell'autore de *La coscienza di Zeno*, sia dell'opera metanarrativa di Calvino... Aggiungiamo il fatto che Svevo dagli anni '60 in poi, cioè dopo le

prime (e ultime) pubblicazioni di *La coscienza di Zeno* e di *Senilità*, non è più stato pubblicato in Ungheria. Nel caso del succitato romanzo di Calvino, vorrei ricordare che la sua traduzione ungherese manca da tanti anni nelle librerie, esiste solo nelle biblioteche, e che dal 1985 fino a oggi nessuno si è preoccupato di ripubblicarla.

Anche la “parabola” (tipica del teatro, ma anche di un certo tipo di narrativa – penso a István Gáll o a Miklós Mészöly) è un genere comune alle due letterature, forse con la differenza che la parabola nella letteratura ungherese (soprattutto a teatro) ha spesso reso possibile, in un’epoca di dittatura politica, la comunicazione indiretta di messaggi altrimenti poco tollerati o addirittura proibiti, mentre nella letteratura italiana la parabola può avere forse di più significati esistenziali o autoreferenziali.

Se prima ho accennato alla scarsa conoscenza in Ungheria di Svevo o di Gadda (si pensi che eccetto un racconto poco significativo pubblicato quasi 40 anni fa, fino a tre anni fa in Ungheria,³ dell’autore della *Cognizione del dolore* non era stato tradotto niente) devo però sottolineare che il cosiddetto “postmoderno” fa ormai parte integrante della conoscenza della narrativa italiana in Ungheria negli ambienti di studiosi della letteratura e della cultura. Pensiamo prima di tutto a Calvino e al suo *Se una notte d’inverno un viaggiatore* o a *Il nome della rosa* di Eco – quest’ultimo ha anche avuto un grande successo fra il pubblico. Fra i più giovani Baricco sta avendo una larga diffusione. (Le edizioni dei suoi libri si esauriscono in tempi veloci.) Per quel che riguarda il postmoderno nella letteratura ungherese Péter Esterházy o Péter Nádas e gli altri autori ci hanno già da tempo abituati ad esso. È diversa la situazione dei giovani, degli studenti, che a scuola spesso non arrivano neanche fino alla modernità, per non parlare del post-moderno, che può sembrare loro fuori luogo. Però molto spesso la

³ Quando stavo preparando la prima raccolta di racconti italiani del Novecento che è poi uscito sotto il titolo *La bomba*, ho provato a chiedere a tutti gli amici-colleghi traduttori di tradurre un racconto di Gadda. Ovviamente non disponevo di somme adeguate per pagare il tempo e l’energia extra che avrebbero dovuto dedicare all’opera. Resta il fatto che nessuno di loro era disposto a fare il lavoro. Non è arrivato in testa alle classifiche il romanzo poi pubblicato nella collana lanciata dall’Istituto Italiano di Cultura, a cura di G. PRESSBURGER e F. SZÉNÁSI, *La cognizione del dolore*, che ha avuto una storia abbastanza travagliata per quanto riguarda la traduzione. Oltre tutto probabilmente il carattere bilingue della collana ha fatto sì che la pubblicazione del libro sia passata quasi sotto silenzio senza ricevere l’attenzione che tal romanzo si sarebbe meritato.

curiosità, l'apertura mentale fanno dimenticare le gravi lacune lasciate dalla scuola proprio quando sarebbe molto importante poter avere qualche indicazione per un miglior orientamento.⁴

Esperienze positive: alcune opere si prestano ottimamente all'insegnamento della letteratura italiana.

L'opera di Luigi Pirandello – in particolare il suo teatro, ma anche le novelle e il romanzo *Il fu Mattia Pascal* – suscitano sempre interesse anche perché gli studenti cercano di solito l'immedesimazione con i personaggi, con le loro problematiche. Svevo viene spesso apprezzato anche se non da tutti – c'è sempre qualcuno che non intende la sua ironia – ma non ho ancora capito da che cosa dipenda la valorizzazione o meno dell'ironia – se si tratti di una questione culturale o solo di qualcosa molto personale. Ci sono però proporzionalmente molte tesi di laurea su Svevo, anche a causa della collaborazione dell'università di Budapest con l'Università di Trieste e del fatto che gli studenti ungheresi frequentano i corsi del Professor Guagnini e dei suoi colleghi sugli scrittori triestini e in genere sulla cultura triestina, venendo così in contatto anche con opere che non leggono nella loro università di origine.

Un autore molto apprezzato dagli studenti di italiano è Calvino, *I nostri antenati*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* attirano l'attenzione anche di studenti poco avvezzi a frequentare opere di questo genere.

Le mie scelte personali di lettrici.

Devo premettere, che per ragioni mie professionali, mi sono occupata a lungo della narrativa e poi del teatro di Pirandello, inteso dal

⁴ I linguaggi nuovi a volte molto difficilmente decifrabili, non sono più facili neanche a teatro: molti fra i nostri studenti hanno una certa cultura del teatro di *boulevard* e non conoscono le varie tendenze anche alternative e sperimentali del teatro nuovo. Aggiungiamo però che andando a teatro si vedono molti giovani, in particolare a rappresentazioni con impostazioni nuove. – Forse questo non vale per il cinema: i giovani sono abituati al linguaggio visivo (purtroppo tutto ciò non è vero per le arti figurative contemporanee, il cui rifiuto è anche il risultato di un'educazione sbagliata, di gusti molto conservatori che aiutano poco l'orientamento), per cui trovano facile e piacevole parlare di cinema, purché non si tratti di film con ritmi lenti, e poca azione. Bisogna che siano ben preparati per apprezzare Antonioni, Fellini, Pasolini. Trovo molto giusto che l'insegnamento del cinema torni finalmente nelle scuole, come è successo a partire da quest'autunno. Può diventare una bella esperienza per gli studenti.

punto di vista della teatralità, della complessità dei generi, della varietà dei personaggi, dei ruoli, dei registi stilistici, della modernità a teatro Partendo da Pirandello, mi sono poi occupata del teatro italiano del '900 in generale. – Nel campo della narrativa, ho studiato di più la modernità e il postmoderno: Svevo, Gadda, Calvino, il primo Busi, Del Giudice, Consolo – pur apprezzando però anche autori di impostazione più classica. Questi miei interessi sia personali sia professionali influenzano sicuramente anche il mio lavoro di docente nella scelta delle correnti e degli indirizzi letterari da trattare e delle opere da analizzare, anche se cerco di non basarmi soltanto sui miei gusti e sulle mie tendenze personali. È vero che tendo a proporre agli studenti la narrativa del “realismo magico” o, il fantastico, il fiabesco, la parabola, soprattutto in opere in cui, per interpretarla, non si debba ricorrere a conoscenze socio-politiche. (Risulta p.e. troppo difficile per i ragazzi di Tommaso Landolfi, *Il mar delle blatte*, forse per la loro scarsa conoscenza del funzionamento di una dittatura, delle eventuali motivazioni di un dittatore). Se si prende invece di Alberto Savinio, *Casa “La vita”* – il suo mondo freudiano è invece più comprensibile e apprezzato. Attira ancora molto: Dino Buzzati sia per i suoi racconti sia per *Il deserto dei turchi*, e piace molto Enrico Morovich, sul quale abbiamo avuto recentemente due tesi di laurea.

Ho appena accennato alle mancate conoscenze storiche o politiche da parte dei giovani: aggiungo che queste lacune escludono che essi capiscano opere che richiedono una certa esperienza sociale, o politica. Nella trilogia di Calvino *I nostri antenati*, racconti filosofici e metaforici, piace il loro lato fiabesco, e non quello politico. Ne *Il barone rampante* è difficile che gli studenti riconoscano il modello sperimentale di una ricerca da parte di un intellettuale, di elementi razionalisti, illuministici. (Come è difficile che scorgano nella delusione del protagonista del romanzo, la delusione dell'intellettuale Calvino in seguito al fallimento della rivoluzione ungherese del '56 anche perché si tratta di avvenimenti storici quasi completamente sconosciuti agli studenti).

Esperienze con il “romanzo realista”

Lo studente ungherese che legge oggi *Gli indifferenti* di Moravia non riesce ad apprezzarne la novità stilistica, mentre 14 anni dopo il

crollo del muro, continua a pronunciare sui personaggi provenienti dall'alta borghesia romana, luoghi comuni sul mondo borghese, tipici dei vecchi manuali del marxismo volgare.

Tuttavia, il neorealismo interessa molto, come chiave con cui interpretare la narrativa classica, (magari anche autori non sempre o non da tutti definiti neorealisti). Essa non funziona invece per un autore come Pratolini – e per i suoi romanzi, come per esempio *Il quartiere*.

D'altra parte, i simboli adoperati in una certa narrativa come quella di Vittorini, vengono individuati con una certa difficoltà. Studiosi quali p.e. Cesare Segrè alludono ai dialoghi di Hemingway o all'influenza del suo concetto dell'"iceberg" sul romanzo *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. (Hemingway molto popolare ai tempi miei, oggi è poco conosciuto dai giovani.) Sono più difficili da decodificare i motivi metaforici, simbolici, surrealistici in *Conversazione in Sicilia*, mentre resta un tipo di curiosità di impostazione sociologica, conformemente alla sociografia della critica ungherese a cui ho accennato poc'anzi). A questo proposito, citerei anche l'esempio di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi o *Fontamara* di Ignazio Silone. È, questa, un'altra opera che su un certo piano piace agli studenti i quali però stentano a decifrarne il forte impegno sociale, che a me invece sembra quasi troppo evidente (la scarsissima conoscenza del marxismo resta pur sempre una grossa lacuna). Primo Levi con il tono lirico e intimistico oltre che oggettivo dei suoi scritti, con la sua sottile ironia che stabilisce un certo distanziamento tra sé e l'evento narrato, attira quasi sempre l'interesse dei giovani.

Pier Paolo Pasolini in quanto intellettuale, anche se non facilmente comprensibile, è un altro personaggio che continua ad interessare, malgrado il fatto che sia abbastanza difficile avvicinarsi alla sua prosa. Neppure il suo cinema, d'altronde, è facile da capire, con tutte le sue metafore e i suoi simboli, e con le frequenti allusioni sociali, politiche o alle arti figurative, ecc.

Altri generi, altri registri stilistici.

Il romanzo di introspezione è un altro genere sempre ben accetto agli studenti (soprattutto alle studentesse): così p.e. di Elsa Morante, *L'isola di Arturo* e di Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*.

Negli ultimi decenni del Novecento, l'ironia diventa una tonalità largamente diffusa della prosa italiana. (anche se che redattori di un'antologia poetica pubblicata recentemente si lamentano perché a differenza di quanto accadeva un tempo, l'ironia scarseggia nella lirica contemporanea). Comunque, la ricezione da parte degli studenti mi sembra molto personale, e l'interesse è sempre molto vivo. È più complesso il rapporto con il romanzo-saggio, per es. il *Danubio* di Claudio Magris: l'approccio è difficile proprio perché manca la conoscenza della storia ungherese. Un anno ho avuto anche uno scontro con gli studenti che nei loro studi di storia avevano seguito un indirizzo con una impostazione ideologica diversa dalla mia, per cui avevano delle difficoltà ad accettare i punti di vista di un'intellettuale di sinistra come Magris.

Il postmoderno

Credo che le tendenze alla rivolta di Vittorio Tondelli o di Aldo Busi (il loro tentativo di "épater le bourgeois") e il minimalismo di certi altri autori come Andrea De Carlo, Giuseppe Culicchia o i giovani "cannibali", incontrino il favore degli studenti, e siano elementi portanti anche per promuovere la ricezione di una narratologia nuova.

Risulta più difficile (forse per un maggior grado di autoreferenzialità o di sperimentazione linguistica) la lettura di Daniele Del Giudice, o di Vincenzo Consolo, mentre rimane più facile e gratificante quella di Tabucchi o di Baricco.

Prima di concludere, vorrei citare un esempio recente che illustri quanto possano essere diverse le interpretazioni di un'opera narrativa: è uscito in Ungheria il libro di Baricco, *Senza sangue*. L'amica traduttrice che l'aveva recensita è sui sessant'anni. Oltre a cogliere la bellezza, la musicalità del linguaggio, i ritmi e i movimenti cinematografici, ha puntato molto sul filone che per lei si rivela centrale.

Il romanzo inizia con l'uccisione di un medico e di suo figlio: l'assassino fa finta di non vedere la figlia del dottore, che si sta nascondendo, e che così si salva. Ecco che l'uccisore è nello stesso tempo il salvatore della bambina. Il lettore pur cercando di cogliere i cambiamenti dei punti di vista della narrazione non saprà a chi dare ragione nella lotta politica in corso – che è la causa delle lotte sanguinose. L'uccisore e la figlia della vittima, ormai settantenni, si

rivedono e in modo assai inaspettato, anziché vendicarsi, la donna porta l'uomo in una stanza di albergo e fanno l'amore. Nel frattempo la donna cerca anche di interrogare l'uomo sul passato.⁵

– Si guardi, lei sembra un uomo normale, ha il suo soprabito liso e quando si toglie gli occhiali li mette ordinatamente nella loro custodia grigia. Si pulisce la bocca prima di bere, i vetri del suo chiosco sono lucidi, quando attraversa la strada guarda bene a destra e a sinistra, lei è un uomo normale. Eppure ha visto mio fratello morire senza ragione, solo un bambino con un fucile in mano, una raffica e via, e lei era lì, e non ha fatto nulla, aveva vent'anni, santo iddio, non era un vecchio rovinato, era un ragazzo di vent'anni eppure non ha fatto niente, mi vuol fare un favore?, mi spiega com'è possibile tutto questo? ha un modo di spiegarmi che una cosa del genere può effettivamente succedere, non è l'incubo di un malato, è una cosa che è successa, me lo dice com'è possibile?

– Eravamo dei soldati.

– Cosa vuol dire?

– Stavamo combattendo una guerra.

– Quale guerra, era finita la guerra.

– Non per noi.

– Non per voi?

– Lei non sa nulla.

– Allora me lo dica lei quello che non so.

– Credevamo in un mondo migliore.

– Cosa vuol dire?

– ...

– Cosa vuol dire?

– Non si poteva più tornare indietro, quando la gente inizia ad ammazzarsi non si torna più indietro. Noi non volevamo arrivare a quel punto hanno iniziato gli altri, poi non c'è stato più niente da fare.

– Cosa vuol dire un mondo migliore?

– Un mondo giusto, dove i deboli non devono soffrire per la cattiveria degli altri, dove chiunque può avere diritto alla felicità.

– E lei ci credeva?

– Certo che ci credevo, noi tutti ci credevamo, si poteva fare e noi sapevamo come.

– Voi lo sapevate?

– Le sembra così strano?

– Sì.

– Eppure lo sapevamo. E abbiamo lottato per quello, per poter fare quello che era giusto.

– Sparando ai bambini?

– Sì, se era necessario.

– Ma cosa dice?

– Lei non può capire.

– Io posso capire, lei mi spieghi e io capirò.

– È come la terra.

⁵ Rizzoli, Milano, 2002, pp. 83-85.

- ...
- ...
- ...
- Non si può seminare senza prima arare. Prima si deve spaccare la terra.
- ...
- Bisognava passare attraverso la sofferenza, capisce?
- No.
- [...]
- La guerra l'avete vinta. Questo le sembra un mondo migliore?
- Non me lo sono mai chiesto.
- [...]

Questa speranza in un “mondo migliore” che per milioni di persone si è rivelata falsa, è stata sicuramente un'esperienza fondamentale del Novecento: il narratore ha colto una tematica di grande rilievo. La recensione finisce dicendo: “Devo confessare che il libro mi ha emozionato e commosso”.

È diversa la mia lettura e anche se riconosco l'originalità della trovata dell'intreccio o meglio ancora delle sue allusioni, pure non sono convinta dalla struttura che unisce elementi di generi diversi (romanzo d'avventura, romanzo di introspezione, ecc.) orientati tutti verso il lettore medio. Nonostante la varietà dei registri stilistici ho trovato il romanzo superficiale e banale. – Baricco a mio avviso costruisce una favola senza motivarla o approfondirla.

La terza lettura alla quale vorrei solo accennare è quella dei nostri studenti: quando al seminario, dove la maggioranza degli studenti ha considerato la narrazione stimolante e piacevole (aggiungiamo che non presentava problemi linguistici, il che ha sicuramente contribuito al successo), ho chiesto come interpretavano il concetto del “mondo migliore”, a prima vista nessuno ha pensato alle ideologie politiche o a sistemi statali, ecc., ma a una specie di romanzo poliziesco o al limite a un giallo di carattere sociale... Nella cultura dei giovani, si avverte spesso sul piano sociale quella che Guccini ha chiamato in un suo saggio a proposito del teatro degli anni '80: la rimozione storiografica⁶. In questo caso, la rimozione più che culturale sarebbe un fenomeno sociale (credo che nella cultura la con-

⁶ G. GUCCINI, Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica, in *Culture Teatrali*, 2/3 primavera-autunno, DAMS, Bologna, 2000, pp. 11-26, la prima versione, in *Il Novecento. Un secolo di cultura: Italia e Ungheria*, a cura di I. FRIED e E. BARATONO, ELTE TFK, Budapesti Dante Társaság, Ponte Alapítvány, Budapest, 2002, pp. 211-242.

sapevolezza delle tradizioni passate o meglio una certa continuità negli ultimi decenni sul piano artistico sia più articolata e più presente che non nella società), è un fenomeno sociale.⁷ Ora, mi sembra che anche in Italia sia avvertibile un fenomeno sociale simile. Ciò non toglie (e qui è la bravura di Baricco), che il racconto possa essere letto a tutti i livelli, da lettori che abbiano le esperienze più varie. E per quanto riguarda la lettura dei giovani, ovviamente se c'è veramente questa rimozione storico-storiografica, non è colpa loro, ma nostra, colpa della società che non è ancora in grado di confrontarsi come dovrebbe con il suo passato e con la sua storia culturale-sociale. Essa non aiuta i giovani a comprendere e a orientarsi nel passato recente, mentre la letteratura esige spesso delle conoscenze storico-sociali per la ricezione delle opere sia in Italia sia in Ungheria. Potremmo citare diversi libri importanti anche sotto questo aspetto – naturalmente non rimpiango e non vorrei affatto suggerire opere portatrici di messaggi ideologici, anzi... Ma la letteratura, l'arte, la cultura non escludono a priori una comprensione più approfondita delle proprie radici: anzi dovrebbero poter aiutare a raggiungere una migliore comprensione del presente attraverso il passato.⁸

⁷ La novità che i giovani stanno cercando di introdurre penso che si faccia sentire di più a teatro, come anche gli scontri, però spesso solo in apparenza generazionali. Mentre nella narrativa, i due autori di maggior spicco del "postmoderno" sono ancora, malgrado ottimi risultati anche da parte degli autori più giovani, Péter Esterházy e Péter Nádas non più giovani.

⁸ Lo studioso Mihály Szegedi Maszák va oltre nel saggio su *Hagyomány és (újra)értelmezés – Esterházy magyarul és idegen nyelven* (Tradizioni e re[interpretazioni] – Esterházy in ungherese e in lingue straniere) e stabilisce un rapporto stretto fra la storiografia e la narrativa letteraria. Afferma che "nella maggior parte delle opere narrative ci sono anche allusioni storiche la conoscenza o la non conoscenza delle quali può giocare un ruolo notevole nella comprensione..." in *A megértés módzatai: fordítás és batávtörténet*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2003, p. 136.

Ceserani nel capitolo L'educazione letteraria nella scuola, fra gli altri su suggerimenti dice dell'epoca postmoderna: "Se è vero che la cultura postmoderna è fatta anzitutto di fenomeni di transcodificazione linguistica, di procedimenti retorici di intertestualità e ipertestualità, rivisitazione dei classici e rimescolamento di codici, di "testualizzazione" insomma del mondo (così come della storia), diviene straordinariamente importante, in un progetto educativo che voglia essere all'altezza dei tempi, lo studio critico approfondito di simili procedimenti, tipici della letteratura, del cinema, delle altre arti. Ecco ritornare, sotto altra forma, e con intenti diversi, la necessità di uno studio dell'immaginario, come parte costituiva integrante dell'universo culturale. – *Guida allo studio della letteratura*, op. cit. pp. 432-433.

INDICE

Premessa di ILONA FRIED	5
ANNA LAURA LEPSCHY (London University e Reading University) E GIULIO LEPSCHY (Reading University e London University)	
Punto, e virgola. Considerazioni sulla punteggiatura italiana ed europea	9
GIAMPAOLO SALVI (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana)	
La modernità dell'italiano moderno	23
REMO CESERANI (Università di Bologna)	
La costruzione dell'identità nazionale italiana e, in prospettiva, di quella sopranazionale europea	35
ELVIO GUAGNINI (Università di Trieste)	
"In pieno slancio verso il futuro". Immagini dell'Ungheria attraverso alcune guide italiane	53
JANINE MENET-GENTY (Université Paris X – Nanterre)	
Le tournées europee delle compagnie teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900	71
MARCO DE MARINIS (Università di Bologna)	
Il teatrologo, lo spettatore e le "performing arts": la sfida di Grotowski e del Workcenter	85
GERARDO GUCCINI (Università di Bologna)	
Tra metamorfosi e partitura: nuovi "teatri sonori"	105
DÁVID FALVAY (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana per Magistero)	
Regioni d'Europa in un medioevo inventato?	119
ANNA MILLO (Università di Trieste)	
Trieste, le assicurazioni, l'Europa. Arnaldo Frigessi di Rattalma e la Ras	135

DONATELLA CHERUBINI (Università di Siena)	
Giornalismo e letteratura in Italia tra '800 e '900. L'esperienza risorgimentale di Gustave Frigyesi e la parabola finanziaria di E. E. Oblieght	145
SERGIA ADAMO (Università di Trieste)	
La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento	161
ARIANNA CARTA (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana per Magistero)	
Differenze di genere nella didattica per persone alloglotte	191
FULVIA AIROLDI NAMER (Université Paris IV)	
Surrealismo europeo e realismo magico italiano	209
ADALGISA GIORGIO (University of Bath)	
Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino	227
PIERLUIGI PELLINI (Università di Siena)	
Le varianti di Zenna. Sulla posizione storica della poesia di Sereni	253
JÓZSEF TAKÁCS (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana)	
Palazzeschi poeta e il lettore ungherese	281
MARGIT LUKÁCSI (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana)	
"È dentro di noi un fanciullo" – Il motivo "fanciullo" nella poesia crepuscolare italiana e nell'opera lirica di Dezső Kosztolányi	287
ENDRE LINCZÉNYI (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana)	
Saba ed i suoi contemporanei ungheresi	299
ENDRE SZKÁROSI (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana)	
Quale parlar materno? Aspetti (pluri)linguistici della poesia di Tomaso Kemény	305
ILONA FRIED (Università ELTE di Budapest, Facoltà di Lettere, Istituto di Lingua e Letteratura Italiana per Magistero)	
Itinerari ungheresi nella narrativa italiana	317